

@apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

[XVIII. évfolyam, 1. szám]



ÖKO-CINEKRITIKA

2022 ^{ősz}

[IMPRESSZUM]

Felelős szerkesztő / Chief Editor
FÜZI IZABELLA

Szerkesztők / Co-Editors
MATUSKA ÁGNES
TÖRÖK ERVIN

Szerkesztőasszisztensek / Editorial Assistants
HUSZÁR LINDA
KOTHENCZ-TÖRÖK KATALIN

Webmester / Web Designer
GERE ZSOLT

Tördelőszerkesztő / Layout Editor
SPITZER FRUZZSINA

Kiadja a Pompeji Alapítvány (Szeged).

Apertúra is published by Pompeji Alapítvány.

ISSN 1787-7245

Kiadó neve: Pompeji Alapítvány
(székhelye: 6722 Szeged Egyetem u. 2.)

Kiadásért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

Szerkesztésért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

A szerkesztőség címe / Mail Address:

Apertúra

Szegedi Tudományegyetem BTK

6722 Szeged, Egyetem u. 2.

aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

A címlapon: *Boldogságvirág* (Little Joe. Jessica Hausner, 2019)

A hátsó borítón: *Kutyám, Tulipán* (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

apertúra KÖNYVEK

Megvásárolhatóak az Írók Boltjában és közvetlenül a kiadótól

www.apertura.hu/konyvek



TARTALOM

| | |
|---|-----|
| AJÁNLÓ..... | 5 |
| ANAT PICK..... | 7 |
| Három világ. Lakozás és világszerűség a képernyőn | |
| BART H. WELLING | 26 |
| Ökopornó: A nem-emberi megjelenítésének korlátairól | |
| KALMÁR GYÖRGY | 49 |
| Az <i>Éden</i> és a kelet-európai ökofilm | |
| BENCZIK VERA | 70 |
| Végre vége: az apokalipszis ökopozitív lenyomata | |
| LÁSZLÓ BORBÁLA..... | 87 |
| Filmes korcsosulás: Eb és ember mediális keveredése a <i>Kutyám, Tulipán</i> című animációs filmben | |
| HÓDOSY ANNAMÁRIA..... | 109 |
| Veganstruktúra, avagy bevezetés a fitoszemiológiába | |
| SZÉPLAKY GERDA | 137 |
| A természettről mint radikális közösségről. Gondolatok idősebb Jan Brueghel Paradicsom-ábrázolásainak apropóján | |

TABLE OF CONTENTS

| | |
|--|-----|
| ANAT PICK..... | 7 |
| Screening Nature. Cinema beyond the Human | |
| BART H. WELLING | 26 |
| Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman | |
| GYÖRGY KALMÁR | 49 |
| <i>Eden</i> and the Eastern-European Eco-Film | |
| VERA BENCZIK | 70 |
| The End at Last: The Eco-positive Imprint of the Apocalypse | |
| BORBÁLA LÁSZLÓ..... | 87 |
| Cinematic Mongrelisation: The Mediated Intermixing of Man and Dog in the Animation Film <i>My Dog Tulip</i> | |
| ANNAMÁRIA HÓDOSY..... | 109 |
| Veganstruction, or Introduction into Phytosemiology | |
| GERDA SZÉPLAKY | 137 |
| About Nature as a Radical Community. Reflections on Jan Brueghel the Elder's Depictions of Paradise | |



[AJÁNLÓ]

Az ökokritika a 70-es években „irodalmi ökológiaként” kezdte, a 90-es években pedig a többi irodalomelméleti „izmus” mellett és azokhoz hasonlóan olyan interdiszciplináris kulturális elméletté vált, amely a bölcsészettudományok (többek közt a filmtudomány) számára is új megközelítést kínál az ökológiai kérdéseknek az elemzésbe való bevonása révén. Nem csoda hát, hogy egyre több kritikus fordul hozzá és egyre gyakrabban hallunk róla, hiszen az elmúlt néhány évben – a sarkköri jég olvadásával, a 6. kihalási hullámmal, az óceánok elsavasodásával, a termőföld eróziójával, az édesvíz- és ásványianyag-készletek kimerülésével - a klímaválságról szóló diszkurzusok is hangosabbak és pesszimistábbak lettek, és gyakran szólnak arról, hogy a rendszer összeomlása immár elkerülhetetlen. Mára közhellyé vált, hogy a gondolkodásmód, a társadalomtörténetileg is meghatározott szemlélet meghatározó szerepet játszik abban, hogy a világ élhető marad-e számunkra vagy sem. Így óriási jelentősége van, hogy rálássunk, melyek azok a hagyományok és ábrázolásmódok – és amennyiben filmről beszélünk, filmnyelvi megoldások, retorikai eljárások -, amelyek segítenek ebben, és melyek azok, amelyek hátráltatnak. Az itt következő öko-cinekritikai blokk írásai filmeket és képzőművészeti alkotásokat vizsgálnak efféle szempontok mentén.

Anat Pick *Három világ* című írása azért lehet jó bevezető az ökokritikába kóstoló olvasónak, mert nem csak bemutatja, hanem episztemológiai és ontológiai keretbe illeszti, és ennek alapján rendszerezi a környezetre vonatkozó különböző ábrázolásmódokat. A tanulmány Heidegger és Bazin fogalmai segítségével bizonyítja, hogy bár a különböző kortárs természet- és állatfilmek elvileg mind az „ökologikus”, zöld szemlélet hivatásos közvetítőinek számítanak, valójában eltérő hagyományok mentén képzelik el ember és természet viszonyát. Bart Welling *Ökopornó* című esszéje a természetábrázolás legelterjedtebb formáit hasonlítja a pornóhoz, amivel azon túl, hogy kitűnő mintát kínál a politikai és ideológiai hatásokra különösen érzékeny retorikai elemzéshez, az ökofeminista megközelítésre is tökéletes példát ad (annak ellenére, hogy ez a kifejezés valójában nem is szerepel a szövegben).

Kalmár György szövege azt vizsgálja, hogy az ökokritikai szemléletmód térnyerése mennyiben jelent újdonságot a magyar rendezői filmben, mennyiben támaszkodik már bevett filmes hagyományokra, illetve milyen tekintetben írja át annak bevett eljárásait, szemléletmódját. Ehhez Kocsis Ágnes *Éden* (2020) című filmjét veszi górcső alá, amely bizonyítja, hogy a természet és az ember viszonyát illető diszkurzusok változása a filmkészítés gyakorlatát is átalakítja. Benczik Vera a populáris disztópiákban figyel meg egy hasonló tendenciát, amennyiben bemutatja, hogy az újabb filmek igyekeznek eltávolodni a Természettel harcoló magányos hős antropocentrikus ideáljától, és ehelyett a közösségszervező és a természeti adottságokhoz alkalmazkodó életmódot mutatják fel élhető példaként a nézők számára – amire többek közt a *Tizenegyes állomás* című 2021-es sorozat a példa.

László Borbála írása azért is figyelemreméltó, mert az ökokritika egy feljövőben lévő tematikus aldiszciplínának, az állatstúdiumoknak a keretrendszerén belül mozogva elemez egy mozgóképes alkotást, a J. R. Ackerley életrajzi regényei alapján, Sandra és Paul Fierlinger által megalkotott *Kutyám, Tulipán* című, 2009-es rajzfilmet. László Borbála amellettt érvel, hogy az, ahogyan a

film a kutya-ember kapcsolatot megjeleníti, a mozin túl is metamorfikus hatással bír e két faj viszonyára. Míg a legtöbb populáris családi kutyás film az antropocentrikus világnézetet és a fajizmust erősíti, Fierlingerék *Tulipánja* olyan transzformatív alkotás, amely László elemzésében tökéletesen megfelel azoknak a kritériumoknak, amelyeket Welling szerint az olyan műveket kell hogy jellemezze, amelyek változást hozhatnak a környezetünkkel való elmérgesedett viszonyunkba.

Az állatstúdiumok e példája után Hódosy Annamária és Széplaky Gerda írása az ökokritika egy másik tematikus aldiszciplínájába, a növénystúdiumokba enged betekintést. Széplaky értelmezésében a Biblia és az Édenkertről készült festmények segítenek megérteni, hogy mit érthetünk paradicsomi létállapot alatt, s amellet érvel, hogy a Paradicsom utópisztikus képében egy olyan etikai értékrend van kijelölve, amelynek alapját nem a szellemi felsőbbrendűség és nem is más antropomorf sajátosságok nyújtják, hanem a növekedés eszméje – ami nem csupán a „transzformatív” szemlélethez ad újabb támpontokat, de kritikával viszonyul a zsidó-keresztény hagyomány azon paradigmaticussá vált megközelítéséhez is, amely ezt a hagyományt tekinti az antropocentrizmus legfőbb bástyájának. Hódosy szövege egy Stephen King novella adaptációja, *A magas fűben* (2019) kapcsán vizsgálja a „beszélő” növény koncepciójának a kulturális visszhangjait és ábrázolásait, és arra jut, hogy az, ami miatt a növényi nyelv gondolata horrorfilmekbe illik, egyszersmind az emberközpontúság egyik alapját képező logocentrikus szemlélet dekonstrukciójaként is felfogható, és így talán éppen radikálisan „transzformatív” jellege miatt olyan hátborzongató.

.....
A számot szerkesztette Hódosy Annamária.

ANAT PICK Három világ. Lakozás és világszerűség a képernyőn

[SZERZŐ]

Anat Pick az Oxfordi Egyetemen végezte PhD tanulmányait, ahol Henry James és Emmanuel Lévinas munkásságát kutatta. Jelenleg a Queen Mary Londoni Egyetem docense és a Helsinki Egyetem kutatási igazgatója. Főbb kutatási területe az etika, az irodalom és a film közötti viszonyrendszer feltárása, 2011-ben jelent meg *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film* című könyve, melyet a Columbia University Press gondozott.

[absztrakt]

A tanulmány három közismert dokumentumfilm (*Bolygónk, a Föld, A grizzlyember, Földlakók*) vizsgálatán keresztül a természet és a világszerűség eltérő alternatíváit mutatja be. A „világszerűség” (*Weltlichkeit*) fogalma révén a szöveg a filmek környezethez való viszonyát és annak implikációit bontja ki. A bemutatott három világban három, egymástól jól elkülöníthető alternatíva érhető tetten: míg Attenborough munkássága (főleg a *Bolygónk, a Földben*) nem foglalkozik nyíltan az emberi technika hangsúlyos jelenlétével, és a vadvilág szekuláris édenként értelmeződik, Werner Herzog *A grizzlymedvéjében* (és egyéb természetfilmjeiben) a természet ellenségessége, az emberi világtól való elkülönülése fejeződik ki. A Joaquin Phoenix által narrált *Földlakók* a közösen osztott világszerűség elvére, így a Föld bolygón élő élőlények globális közösségére, egyenrangúságára hívja fel a figyelmet. A tanulmány az „Umwelt” egyszerre biológiai és fenomenológiai fogalmán keresztül etikai keretbe helyezi a film és környezet viszonyának a kérdését.

The study examines three well-known documentary films (*Planet Earth, Grizzly Man, Earthlings*) to present alternative perspectives on nature and worldliness. Through the concept of “worldliness” (*Weltlichkeit*), the text explores the films’ relationship to their environment and the implications of this relationship. The three worlds portrayed in these films reveal distinct alternatives: David Attenborough’s work (particularly in *Planet Earth*) avoids directly addressing the prominent presence of human technology, presenting wildlife as a secular Eden. In contrast, Werner Herzog’s *Grizzly Man* (and other nature films) expresses the hostility of nature and its separation from the human world. Meanwhile, *Earthlings*, narrated by Joaquin Phoenix, emphasizes the principle of shared worldliness, calling attention to the global community and equality of living beings inhabiting Earth. Using the concept of *Umwelt*, which is both biological and phenomenological, the study situates the question of the relationship between film and the environment within an ethical framework.

A mozi nem menekülhet el a természettől. A természethez való viszony a filmben vagy helyet kap, vagy ha „a világ nem elég”, akkor a természet áttételesen jelenik meg benne. De bármennyire is fantasztikus, sőt még csak nem is fotografikus a film, mégis abból a világból ered, amelyhez legvégül visszatér. Amikor a film világszerúségéről (*Weltlichkeit*) beszélek, akkor azokra a módozatokra gondolok, ahogyan a filmek önnön világukat felépítik, és ezáltal tételezik a film „megalapozottságának” ontológiai tulajdonságát – a saját felépítménye teljességében való tartózkodását. Ez a fejezet olyan filmeket vizsgál, melyekben a természet és a világszerúség fogalmai találkoznak, de nem tükörképekként vagy egymást átfedő másolatokként, hanem a lakozás különféle jelentéseiként, amelyeket a természetről alkotott elképzelések ihlettek: ezek a mozi olyan tanúságtételei, melyekben a természet felszólít minket arra, hogy elgondoljuk a világban elfoglalt helyünket, amit Heidegger a *Lét és időben* (1927) a világban-benne-lét fundamentális struktúrájaként ír le. Természetesen minden filmnek van világszerúsége (még akkor is, ha bizonyos filmek világa szemmel láthatóan szegényes), de engem azok a példák foglalkoztatnak, melyeknek központi témája a természeti világ, és amelyeknek a helyhez való kötődése, a lakozás módozata elsősorban a környezeti kérdésekhez való viszonyukon keresztül valósul meg, amit Timothy Morton (2007: 175) a természet „mi az?” kérdésének nevez.¹

A következőkben a filmes világszerúség három alternatíváját vizsgálom olyan népszerű filmekben, amelyek a környezetet helyezik az előtérbe. Míg a jellegzetes BBC természetfilmek képei, mint amilyen a *Bolygónk, a Föld* (Planet Earth. Alastair Fothergill, 2006) hajlamosak az okuláris inflációra,² addig Werner Herzog „vadvilág-fantáziái” (*Fata Morgana* (1972), *La Soufrière* (1977), *Tanórák a sötétben* (Lessons of Darkness. 1992), *A grizzlyember* (Grizzly Man. 2005), *Végtelen kék mélység* (The Wild Blue Yonder. 2005), *Találkozások a világ végén* (Encounters at the End of the World. 2007) és a *Cave of Forgotten Dreams* (2010), más léptékben ugyan, de Herzog „eksztatikus igazságát” fejezik ki az embernek a világban elfoglalt helyéről. Ugyanakkor Herzognak a kommersz természetfilmet érintő kritikája saját romantikus önteltségéről is lerántja a leplet azáltal, hogy az embert (aki Herzog drámáiban javarészt férfi) direkt oppozícióba állítja a természettel. A világszerúség harmadik alternatívája az *Earthlings* (Shaun Monson, 2005) című filmben fejeződik ki, amely holisztikus aktivista film, és nem rejti véka alá a világról szóló hitvallását.³ David Attenborough munkáival ellentétben, amelyek hajlamosak alábecsülni az emberi tevékenységből eredő ökológiai nyomás kérdéseit, és Herzog reakciós meséivel szemben, melyek a természetet és az embert az elkerülhetetlen konfliktus állapotába helyezik, az *Earthlings* a nem emberi állatokkal szembeni emberi erőszak grafikus szemléltetésével az ember-állat kapcsolat megváltoztatására törekszik, azáltal, hogy az embereket „kapcsolatteremtésre” ösztönzi. Az *Earthlings* a világszerúséget radikálisan nem-antropocentrikus fogalmak szerint látja, és a több mint emberi közösség eszméjét hirdeti.⁴

1 „A környezet az, amit nem lehet közvetlenül jelölni. Apophatikusnak is nevezhetjük. A környezet az, ami nincs az előtérben. Ez a háttér, az előtérrel való kapcsolatában. Amennyiben elkezdünk koncentrálni rá, az előtérbe kerül. Ökológiai értelemben a természet nyulakká, fákká, folyókká és hegyekké válik – mi pedig elveszítjük annak környezeti értékét, noha pont azt akartuk kihangsúlyozni. Késztetést érzünk arra, hogy megbízzunk az ökomimézisben, egy jegyzékben, mely a végtelen felé mutat. A környezet nem más, mint a »mi az«, a kérdésünk tárgyiasított verziója. Amint a kérdés felkiáltássá alakul, a környezet eltűnik.” (Saját ford. Morton 2007: 175).

2 A BBC természetfilmjeinek hosszú és változatos történetébe széleskörű betekintést ad Timothy Boon *Films of Fact* (2008) című könyve.

3 A film egy másik, eltérő olvasata ugyanezen könyv hatodik fejezetében „Was Blind But Now I See” címen található, melyet Carie Packwood Freeman és Scott Tulloch írt. [A tanulmány a Narrayay és Pick által szerkesztett kötetre utal – A ford.]

4 Az *Earthlings* poszttere egy növényt, egy tehenet és egy embert (Joaquin Phoenixet) ábrázol azzal a felirattal, hogy

A három példám ugyan nem tekinthető reprezentatívnak a természet és állatok képernyőn való ábrázolásának szempontjából, mégis elég nagy területet fednek le, a televíziótól kezdve a félfüggetlen és az újmédiás produkciókig. Mindegyik alternatíva egyszerre rögzít és halad meg egy konkrét (ontikus) világképet, és jelzi a világszerűség pre-ontológiai elgondolását. Mindegyik felvet kérdéseket azzal kapcsolatban, hogy milyen viszony fogalmazódik meg a képek, a természet és a világszerűség között. Ezekben a filmekben a „természet” egyszerre zárt rendszer, amely tudományos és esztétikai szempontból megismerhető azáltal, amit Morton (2010) „ökomimézisnek” nevez, és a világban való létezésünk módja, amely megalapozza a természeti létezőkhöz és a dolgokhoz való konkrét viszonyunkat. A természet kétféle konfigurációjának filmes elgondolása André Bazin filmes realizmusát is felidézi, amely inspirációként szolgál a képernyőn látható világszerűség nem-antropocentrikus megítéléséhez.

A mozi a valóságot nemcsak személytelenül ismeri fel, ahogy Bazin állítja, hanem „embertelenül” is. Ahogy Fay (2008: 42) érvel, Bazin realizmusa az állatokon és a természetben keresztül újragondolva, nem pusztán az ember által érzékelt világ másolatát vagy rögzítését (és nem is pusztán az emberek és az állatok közös terét) jelenti, hanem az élő és élettelen élet olyan részleteinek feltárását, amelyek az antropocentrikus figyelem és történelem számára veszendőbe mentek. A realizmus tehát arra ösztönöz, hogy a világot biológiailag változatos, anyagi síknak tekintsük. Bazin (2005:21) a filmes realizmus legtisztább formáját úgy képzei el, mint „a világot önnön képmásában”. Az alább tárgyalt filmek egyike sem döntően baziniánus, bár mindegyik tartalmaz utalásokat a világszerűsége a természet és az állatok lefilmezésén vagy a Földnek az úrból látott képén keresztül. A vizsgált filmek egy útvonalat írnak le a természettől mint lehatárolt tereptől a világban létezés nem térbeli módozataig, majd megint vissza a természetbe.

Első világ

Az *I Hate Nature* című online paródia a *Bolygónk*, a *Föld* című BBC sorozat felvételeit használva lélegzetelállítóan szórakoztató módon személyesíti meg David Attenborough-t.⁵ A filmben Attenborough az általa vizsgált állatokkal szembeni ellenszenvét fejezi ki. Az állatok „unalmasak és bénák” – mondja, miközben felnéz egy fán üldögélő koalacsáládra. Bár a rövidfilm az állatokat „undorítóknak” nevezi, Attenborough-t pedig „állatgyilkos” filmkészítőnek állítja be, a vicc célpontja nem a természet vagy az állatok, hanem a BBC-Attenborough erőművel társított csomagolás. A „nemzeti kincs” kigúnyolása sokkal mélyebb kritikát rejt magában, azt sugallva, hogy nem csak Attenborough „kisiskolás lelkesedéséből” (Cubitt 2005: 47) lehet elégünk, hanem a természet cukiságának és fenségének elcsépelet trópusaiból, a természet szekuláris édenként és hamis fenségesként való beállításának alattomos konfigurációjából, továbbá az olyan megfogalmazásokból is, amelyek egyszerre hirdetik és szelídítik meg a természeti világ úgynevezett misztériumát. A paródia azt sugallja, hogy az áhítatos látszat homlokzata mögött a természetfilm-kultúra freudi Az-ja rejtőzik, melynek idiómái a megvetés és az undor.

„találd meg a kapcsolatot”. Az *Earthlings* a trilógia első része, melynek második, hamarosan megjelenő része a *Unity* (Shaun Monson, 2015), amely a „természetben az állatokban és az emberiségben fellelhető tudat egyesítő erejéről” szól. Lásd: <http://www.earthlings.com/> (letöltve: 2013. 03. 25.)

5 Az *I Hate Nature* című paródiát a New York-i Olde English nevű komikus formáció készítette. Elérhető innen: <http://www.oldeenglish.org/podcast/i-hate-nature>

Nem csak az isteni hang, hanem az isteni szem is jellemzi a nagy BBC produkciók szemléletét: a természetfilmek sajátos gyártási eljárások gyümölcsei. Bousé (2000: 1) határozottan állítja, hogy a természet és a természetfilmek voltaképpen alig érintkeznek: „A vadon élő állatok élete, akárcsak a nyílt terek csendje, talán alkalmatlan filmes és televíziós megjelenítésre”, de nem azért, mert lehetetlen megörökíteni, hanem azért, mert ezek a mainstream természetfilmek és televíziós programok kereskedelmi igényeket szolgálnak ki. „[A] valódi okok, amiért a film és a televízió inkompatibilis a természettel, azokban a gazdasági és intézményi célkitűzésekben rejlenek, amelyeknek szolgálatába állnak” (uo.):

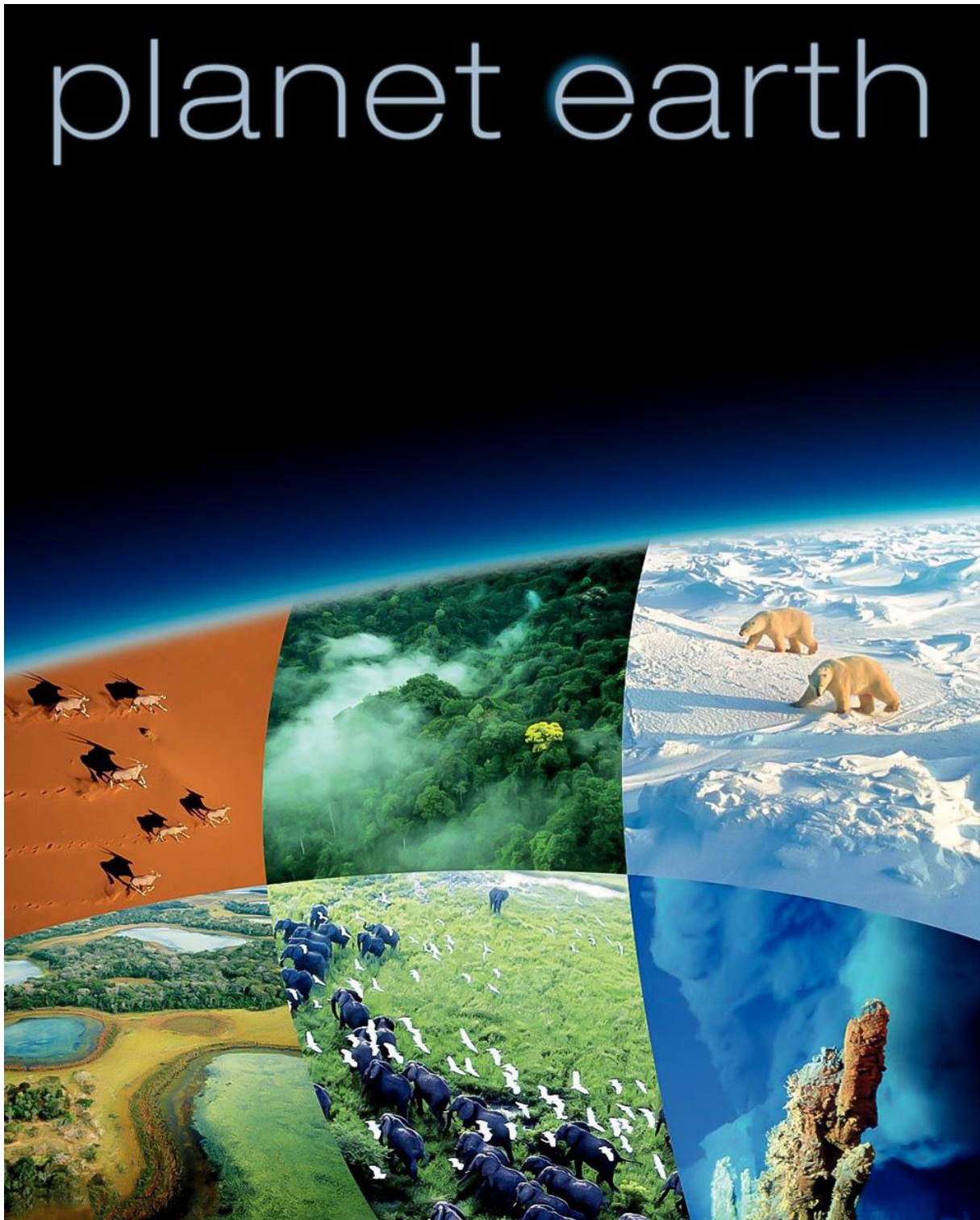
A mozdulatlanságnak és a csendnek szinte egyáltalán nincs helye a természetfilmekben, vagy úgy általában a filmekben és a televíziós programokban – nem azért, mert médiatermékeként képtelenek lennének ezeket a minőségeket visszaadni, hanem mert a mozdulatlanság és a csend összeegyeztethetetlen a film- és televíziós társaságok társadalmi és gazdasági funkcióival, valamint azzal »szókészlettel«, melyet az említett érdekek kiszolgálására dolgoztak ki. (2000: 4)

Az ilyen filmek közelebb állnak a hollywoodi játékfilmekhez, és olyan filmes kifejezőeszközöket használnak, mint az érzelmes zenebetétek, a közelik, az összetett, de láthatatlan elbeszélés, az individuális karakterek és a drámai történetzálak. „A természetfilmek talán tele vannak tudományos tényekkel, de nagyrészt mentesültek a felelősség alól, hogy úgy nézzenek ki, mint a valóság. A reklámokhoz hasonló szórakoztató művészetté váltak, melyek saját kódrendszereik és műfaji konvencióik szerint járnak el” (2000: 7).

Pontosan mik azok a „gazdasági és intézményi célkitűzések”, melyek formálják a természetfilmeket? Claire Molloy rámutat arra, hogy a vadvilágról szóló kortárs műsorok diverzifikációja és műfaji keveredése „a csökkenő nézőszámra és a változó fogyasztói igényekre” reagál. „Az ilyen műsorok a »vad természetet« áthelyezik a médiatermékek befogadásának otthoni, kulturálisan szervezett tereibe – a nappaliba, a moziba és így tovább –, és ezzel olyan kapcsolatot alakítanak ki a néző és az állat között, mely egyszerre csökkenti a távolságot, és teljesíti az állatok közelhozásának vágyát” (2011: 83). A kereskedelmi és pszichológiai szükségszerűségeken túlmenően annak a leírásnak, amit Molloy az emberi nézők és az reprezentált világ közötti bennfoglaló kapcsolatról ad, van egy ontológiai dimenziója is. A maguk egyszerű pompájában – ahogy behatolnak a térbe, és összesűrítik a teret a magas minőségű kamerákkal és az utószinkron során az aszinkron hangokkal – a természetfilmek nem csak a természeti világról szerzett tudás és a természet iránt érzett szimpátia kerítői, hanem annak a technikai bátorságnak az emblémái is, ami a természet „előállításához” szükségeltetik. A CGI és 3D technológiákkal készített természetfilmek egyre immerzívebb spektákulumot kínálnak.⁶ A nézőt beszippantó látvány ugyanakkor magának a Földnek a határait rögzíti, foglalja magában vagy vetíti ki, ami burkoltan már az olyan címekben is megjelenik, mint az *Élet a Földön* (*Life on Earth*, David Attenborough, 1979), *A kék bolygó* (*The Blue Planet*, Alastair Fothergill, 2001), *Bolygónk, a Föld, A fagy birodalma* (*Frozen Planet*.

6 *A vadon kölykei 3D* (*Born to be Wild 3D*, David Lickley, 2011) a természetfilmeket a háromdimenziós technológiával ötvözi, hogy egy immerzív, nem fikciós filmet hozzon létre a kenyai és borneói árva elefántokról és orángutánokról. A 2012-es Disney-film az *Oscar, a csimpánz* (*Chimpanzee*, Alastair Fothergill, Mark Linfield, 2012) egy másik példa olyan dokumentarista alkotásra, mely a narratív és technológiai jelzések révén apellál a vadon élő állatokhoz való közelperköltés vágyára. Ahogy azonban Lori Gruen sugallja, azok számára, akik „keményen dolgoznak azért, hogy véget vessenek a csimpánzok szórakoztatóipari felhasználásának... ez a film vékony jégen táncol. A film azt a célt szolgálja, hogy szórakoztasson, és a csimpánzok a szórakozás.” <http://ethics-animals.blogspot.co.uk/2012/04/chimpanzee-movie.html> (letöltve: 2013. 03. 26.)

Mark Linfield, 2011) vagy *A világ madárszemmel* (Earthflight. John Downer, 2001), ami egyszerre bírhat megalapozó hatással, és válthatja ki a gyökértelenség érzetét.⁷



Bolygónk, a Föld (Planet Earth. David Attenborough, 1979).

7 Hasonlítsd össze ezeket James Benning lakonikus *Ten Skies* (James Benning, 2004), *13 Lakes* (James Benning, 2004) és *Ruhr* (James Benning 2009) című filmjeivel, melyeket a következő két fejezet tárgyal. [Silke Panse: Ten Skies, 13 Lakes, 15 Pools – Structure, Immanence and Ecoaesthetics in *The Swimmer* and James Benning's *Land Films*. Narraway és Pick 2013: 37-60.; Silke Panse: Land as Protagonist – An Interview with James Benning. Narraway és Pick 2013: 60-73. – *A ford.*]

Korai *Oppression et Liberté* (Elnyomás és szabadság) című politikai esszégyűjteményének elején Simone Weil azt állítja, „egyértelmű, hogy a kapitalizmus a gazdaság kiterjesztését támogatja, mely mára [Weil mindezt 1933-ban írja] majdnem elérte a *Föld felszínének tényleges határait*.” (2006: 1; kiemelés tőlem, AP). Jóllehet esszéje elsősorban a forradalmi marxizmus és a sztálinizmus kritikáját fogalmazza meg – a kapitalizmus válságban van, „bár sohasem volt kevesebb figyelmeztető jel a szocializmus eljövételére” (2006: 1) –, Weil kijelentése ökológiai töltetű: a kapitalizmus és a környezet kizsákmányolása közötti szoros kapcsolatra hívja fel a figyelmet. Valami ebből a terjeszkedést előtérbe helyező éthoszból és a határok feszegetéséből megjelenik abban, ahogy Attenborough fejedelmi módon bemutatja [*render*]⁸ a természetet. Az *I Hate Nature* ezt a nagyvonalúságot, dekadenciát ragadja meg és gúnyolja ki.

Az űrből felvett Föld képe a *Bolygónk*, a *Föld* elején visszatérő motívum a fikciós és dokumentarista filmekben, mely a föld határait jelöli. Ezek a határok funkcionálhatnak progresszív módon, amennyiben a Föld szépségére és törekenységére emlékeztetnek, de birtokviszonyt is érzékeltethetnek, és így az uralkodó emberi perspektívát erősítik meg. Mint Stephen Yearly kifejti, „[a] földgömb fényképes ábrázolását, amelyet földköri pályán keringő űrhajóról készítettek, többször használtak arra, hogy felidézzék a Föld törekenységét, csodáját és elszigeteltségét a térben, valamint azt az érzést, hogy az ott lakozó lények korlátozott léttéren osztoznak, melyet barátságatlan űr vesz körül” (idézi Garrard 2004:160). A Föld körül keringő űrhajók és a műholdas technológia azonban a láthatóság új határait és az optika kiterjesztését is jelzik, melyek hatalmukba kerítik a Földet: „Túláradó kíváncsiság, a szemek vágyakozása, a zabolátlan látás, vagyis a XX. század nem a kép százada volt, ahogyan állítják, hanem az optikáé, s főleg az *optikai illúzió korszaka*” (Virilio 2002: 33). A Föld így a globális tőke végső – absztrakt és esztétizált – játékszerévé válik, amit *bio-optikai politikának* is nevezhetünk:

Mint valami KÍSÉRTET, a Föld már nem a *szemhatárig* terjed, hanem megmutatja minden arcát a különös kis tévéablakocskában. A hirtelen megszaporodott nézőpontok a legvégső globalizáció előhírnökei: a tekinteté, a KÜKLOPSZ egyetlen szeméé, aki az egész barlangot ellenőrzi [...] (2002: 22)

A fokozott láthatóság, melyet „okuláris inflációnak”⁹ neveztem, a világ uniformizált látásmódját hirdeti, mely a kék bolygó, vagyis az űrből nézett Föld képében testesül meg. Az okuláris infláció azt jelenti, hogy miközben sokat nézünk, valójában túl keveset látunk.

Virilio vitairata ezt a paradoxont vizsgálja a neoliberalizmus és a film összefonódásán keresztül. Az *információs bomba* (2002) című könyvében Virilio az egyre pontosabb optikai technológiát - melynek könyörtelenül kiteszik a világot -, a hadipari komplexummal kapcsolja össze. A probléma nem a kép valóságdeficitjében, vagyis a tiszta szimulákrum posztmodern problémájában, hanem a világ túlexponáltságában rejlik. A Garrard (2004) által tárgyalt Spaceship Earth kép – mely sok sci-fi és természetfilm nyitóképe – ennek a túlexponáltságnak a szimbóluma. „Nyugaton – írja Virilio *The Vision Machine* című munkájában – Isten halála és a művészet halála elválaszthatatlan egymástól; a *reprezentáció nullfoka* csupán beteljesíti azt a jóslatot, melyet ezer évvel korábban Niképhorosz, Konstantinápoly pátriárkája hangoztatott a képrombolókkal folytatott vitája során: »ha eltávolítjuk a képet, nemcsak Krisztus, hanem az egész világegyetem eltűnik.«” (Virilio 1994:

8 Renderel vagy kiolvaszt (állati zsiradékot) [*rendering*] mind a digitális filmkészítés, mind az állati melléktermékek előállítására értelmében. A renderelés fogalmáról a biohatalom kontextusában lásd Shukin (2009).

17). A fokozott optika a reprezentáció végének hírnöke; ikonikus reprezentáció nélkül és képek nélkül, melyek a láthatatlanra mutatnak, a látható világegyetem eltűnik. Az optikai túlexponálás viszonyai között, amit Virilio a „reprezentáció nullfokának” nevez, maga a világ tűnik el.



Bolygónk, a Föld – az űrből nézett Föld képe.

Az új technológiák negatív olvasatait a vadon élő állatokról szóló filmekben, mint amelyek a militarista terjeszkedés vágyát kombinálják a természet „disneyfikációjával” (Baker 2001: 174), nem feltétlenül egyeztethetőek össze a filmkészítők szándékaival vagy a közönség reakcióival. A filmkészítők gyakran a természet- és állatvédelemre, valamint a természet iránti közmegebecsülés kialakítására hivatkoznak fő motivációként. Ezeket a filmeket a hadipari komplexum melléktermékeként elítélni bizonyára leegyszerűsítő. Sean Cubitt kedvezőbb képet fest a technológiáról:

A technológia konstrukciójára úgy hivatkozni, mint a páriára, mely a polisz összes ördögi elemét megtestesíti, és azokat a természet ellen fordítja, nem alternatív politika... mára a techné az egyetlen út, melyen keresztül érzékelhetjük a világot, különösen a világ rezdüléseinek azt a részét, mely nem azon a hullámhosszon zajlik, melyet hallhatunk, láthatunk, vagy más módon érzékelhetünk. (Cubitt 2005: 59)

A mainstream természetfilmek címe és látványa ambivalens: a bolygóval kapcsolatos ambícióik túlzóak, ugyanakkor alázattal vesznek tudomást közös világunkról *mint* egységről. A költői és kizsákmányoló technológia egyszerre testesíti meg az elnyomó, totalitárius víziót. A kapitalizmus

krízise természetéből fakadóan ökológiai, mégis, Weil szavaival élve, soha nem volt ennyire kevés előjele egy valódi környezetvédelmi politika eljövételének – legalábbis amióta főműsoridőben játsszák a természetfilmeket.⁹ A populáris, vadon élő állatokról szóló filmek két módozat, a természettel szembeni nyereszkedés és a természet világszerűségének megidézése között ingadoznak, mely utóbbi távol tartja magát a nyers birtoklási viszonytól. Mit jelent a film számára, hogy ily módon kettéhasad a nyereszkedő és a megidéző módok között, és hogyan lehet a film világszerűségét különféle módokon megidézni?

Második világ

Werner Herzog munkássága a közelmúltban a természet jegyében alakult át.¹⁰ „Science fiction fantáziai” – ahogy ő maga sokszor hivatkozik rájuk – az ellenkulturális vadvilágfilmek pozícióját foglalják el. Herzog le akarja bontani mindazt, amit ő a természet által kiváltott, fenntartások nélküli bűvöletnek lát a természetfilmekben. Ha Attenborough természet iránti rajongása esetleg látens ellenszenvet takar (amit az *I Hate Nature* szellemesen leleplez), Herzog bűvöletből *kiszabadult* szemlélete a természetről, mint „káoszról, viszályról és gyilkosságról” és „elsöprő fajtalanságról”,¹¹ egyfajta inverz romantikának ad teret: a civilizáció és a vadon közötti erőszakos szakadék humanista mítoszának. Ugyan Herzog majdnem minden filmje foglalkozik az emberiség és a természet közötti feszült kapcsolattal, *A grizzlyember*, Herzog máig leghíresebb és egyik legkísértetiesebb nem fikciós filmje ezt nyíltan is megfogalmazza.

A grizzlyember rétegek egymásra halmozása, mely Timothy Treadwell videóiból, interjúiból és Herzog jellegzetes narrációjából áll össze. Ez a rétegződés aláássa azt a kitüntetett pozíciót, amit Herzognak a film hangalámondása biztosít. Későbbi természetfilmjehez – *Végtelen kék mélység* (2005), *Találkozások a világ végén* (2007) és a *Cave of Forgotten Dreams* (2010) - odasorolhatjuk az *Into the Abyss*-t, Herzog 2011-es, a halálsorról szóló dokumentumfilmjét is, hiszen ez is annak a vizsgálódásnak a része, amelyet Herzog az emberi természet megismerhetetlenségéről folytat. Ezek még inkább kiélezik azt, ahogyan Herzog félreérti a természetet. *A grizzlyemberben*, mint Morton állítja, „Herzog ridegsége ironikus *módon sokkal közelebb áll a vadonról* szóló diszkurzus nyelvéhez, mint Treadwell cukisága”, ami így aláássa a filmnek a mélyökológiával szembeni kritikáját (2010: 74-75.). Az ember és a vadon élő állatok közötti kölcsönös baráti kapcsolat lehetőségét nem a Treadwell által rögzített felvételek tagadják; ez a tagadás inkább Herzog szerzői koncepciója.

9 A fikciós filmeknél más a helyzet: a *Fern Gully, az utolsó esőerdőtől* (Fern Gully. Bill Kroyer, 1992) a *Madagaszkárig* (Madagascar. Eric Darnell, Tom McGrath, 2005), a *Wall-E-n* (Andrew Stanton, 2008), *Az úton* (The Road. John Hillcoat, 2009), *Avataron* (James Cameron, 2009) vagy *A messzi dél vadjain* át (Beasts of the Southern Wild. Benh Zeitlin, 2012) a 70-es évek ökológiai sci-fi filmjeiig, mint a *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) és a *Zöld szőja* (Soylent Green. Richard Fleischer, 1973), a környezeti disztópia és a természet pusztulása alapvető motívum.

10 A 2009-ben a Revolver kiadónál megjelent *Werner Herzog – Encounters in the Natural World* (Werner Herzog, 2009) DVD-box tartalmazza a *Találkozások a világ végén*, *A grizzlyember*, *A fehér gyémánt* (The White Diamond. Werner Herzog, 2004), a *La Soufrière* és a *The Flying Doctors of East Africa* (Werner Herzog, 1969) című filmeket. A lista nem teljes, kimaradtak belőle olyan címek, mint a *Fata Morgana*, *Tanórák a sötétben* és a *Végtelen kék mélység*, valamint olyan játékfilmek, melyek ugyanebbe a kategóriába sorolhatók (*Aguirre, Isten haragja* [Aguirre, der Zorn Gottes. Werner Herzog, 1972], *Fitzcarraldo* [Werner Herzog, 1982], *Signs of Life* [Werner Herzog, 1968]).

11 *A grizzlyemberben* és Les Blank 1982-es dokumentumfilmjében, *Az álom hangjában* (Burden of Dreams. Les Blank, 1982) Herzog *Fitzcarraldó*jának készítéséről.

IN NATURE,

THERE ARE

BOUNDARIES.



ONE MAN SPENT THE LAST 13 YEARS
OF HIS LIFE CROSSING THEM.

GRIZZLY MAN

A WERNER HERZOG FILM

ALIONS GATE FILMS AND DISCOVERY DOGS PRESENTS A WERNER HERZOG FILM "GRIZZLY MAN" WRITTEN BY JOE BINI MUSIC BY RICHARD THOMPSON EDITOR PETER ZEITLINGER EXECUTIVE PRODUCERS ALANA BERRY DAVID HARDING PRODUCED BY JEWEL PALOVAK EXECUTIVE PRODUCERS ERIK NELSON BILLY CAMPBELL EXECUTIVE PRODUCERS TOM ORTENBERG KEVIN BEGGS EXECUTIVE PRODUCERS PHIL FAIRCLOUGH ANDREA MEDITCH PRODUCED BY ERIK NELSON DIRECTED AND NARRATED BY WERNER HERZOG [NYSE: LGE]

R RESTRICTED
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING
PARENT OR ADULT GUARDIAN
LANGUAGE

DISCOVERY
DOGS

www.grizzlymanmovie.com

LGF
LIONS GATE
FILMS

© 2005 Lions Gate Films Inc. All Rights Reserved.

A grizzlyember (Grizzly Man. Werner Herzog, 2005)

Jeong és Andrew (2008) egyetértenek abban, hogy Treadwell nem vallott kudarcot az „állattá válásban”, ha az általa követett gyakorlat ennek számít (szerintem nem egészen).¹² Az az elképzelés, hogy a vadon élő medvékkel való közösség gondolata bizonyos szempontból helytelen vagy félreértelmezett (naiv vagy szentimentális, amely affektusok különösen kiváltják Herzog nemtetszését), azt sugallja, hogy a vad és a civilizált egyértelműen elkülöníthető s a a természet egyértelműen körülhatárolható. Ám sem a „természetnek” nevezett dologba történő beágyazódás, sem az elkülönülés nem oldja meg – ontológiai, politikai vagy etikai értelemben – a világban elfoglalt helyünk problémáját.

Nietzschét követve úgy gondolhatunk Treadwell kísérletére, mint egy sikeres tragikus előadásra: mint az emberek és a medvék világa közötti ellentmondások és feszültségek megélésére tett kísérletre, egy hibrid tér, egyfajta „természetes színház” létrehozására.¹³ Még az a szörnyű ár, amelyet tizenhárom nyár után egy ismeretlen medve fogai és karmai között fizetett meg, sem bizonyíték arra, hogy a természet és a kultúra nem tud együttlétezni, vagy épp ellenkezőleg, harmonikusabb vagy mélyebb egyesítésükre kéne törekednünk. Az emberi és nem emberi élet közötti dinamikus határvonal nem simítja el a különbségeket, viszont a szóban forgó különbözőképpen megélt világok sokkal konkrétabbak és komplexebbek, mint ahogy az identitáselvű szeparáció vagy a nem identitáselvű „valamivé válások” sugallják.



Timothy Treadwell *A grizzlyemberben*.

12 Treadwell meghatározott medvékkel élt együtt. A velük és köztük élés számára nem egyszerűen az emberi identitás feloldását jelentette, bár részben ez is volt. Treadwell állatvédelmi, oktatási és ismeretterjesztő tevékenységet folytatott; az *ebben* a nemzeti parkban élő *ezen* grizzlyk iránti elkötelezettsége tehát nem a medvévé válás rizomatikus folyamata.

13 Herzog részletes nietzschei olvasatát lásd Pick (2011: 168-79.).

Herzog szinte valamennyi filmje önkéntelenül az egyszerű elkülönülésen vagy egybeolvadáson túlmenő kölcsönös átjárhatóságot illusztrálja a természet és a kultúra között. Mint máshol már kifejtettem, az üres tekintetek visszatérő használata, ahogy Herzog a kamerával mozdulatlanul veszi, amint karakterei előre néznek (inkább „bámuló”, semmint „beszélő fejek”), egy olyan meghatározatlan emberség jelei, amelyet nem nyel el az anyagi élet többi része, de nem is különül el attól teljesen.¹⁴ Az élettelen és az élő Herzog művében nehezen felfejthető módon kapcsolódik össze, bármennyire harsányan is hangoztatja Herzog a Természet és az Ember közötti pártos találkozásokat.

Harmadik világ

Bár Shaun Monson *Földlakók* (Earthlings. Shaun Monson, 2005) című dokumentumfilmjét senki sem tévesztheti össze Richard Kalvar ugyanazon néven futó bolondos fotógyűjteményével (2007), a két munka mégsem független egymástól. A *The Paris Review* szerint „Nem kell tudnunk többet Kalvar emberi alanyairól – ahogy ő nevezi őket, »földlakókról« –, mégis minden egyes fénykép elgondolkodtat minket: mi történik, mit gondolnak ezek az emberek, mit csinálnak?” (2007: 113). Kalvar humoros kapcsolatot teremt köztünk és a lefényképezett alanyok között, hisz tudjuk, hogy olyan embereket és helyeket (New York, Párizs) látunk, melyek egyszerre ismerősek és léteznek egy messzi-messzi galaxisban. Monson *Földlakókja* az ellenkező irányba halad, az elidegenítéstől a rokonság felé, egy olyan világban, mely nélkülözi a különös, ám jóindulatú rituálékat, és ahol a bolondozás felfoghatatlan kegyetlenségbe torkollik. Mégis, az otthon és a távol gesztusa ugyanaz, továbbá a Földnek nevezett totalitásra mint a közelség és a távolság alapjára való hivatkozás ugyanolyan erőteljes.



Földlakók (Earthlings. Shaun Monson, 2005)

14 Uo. 155-62.

EARTHLINGS

NARRATED BY
JOAQUIN PHOENIX

NATURE

ANIMALS

HUMANKIND



MAKE THE CONNECTION

"THIS IS THE SINGLE MOST POWERFUL AND INFORMATIVE MOVIE ABOUT SOCIETY'S TREATMENT OF ANIMALS! A MUST SEE FILM FOR ANYONE WHO CARES ENOUGH TO KNOW."
- WOODY HARRELSON

NATION EARTH PRESENTS

EARTHLINGS NARRATED BY JOAQUIN PHOENIX MUSIC BY MOBY

MUSIC SUPERVISOR LIBRA MAX EDITED BY SHAUN MONSON CO-PRODUCERS PERSIA WHITE & MAGGIE Q

ASSOCIATE PRODUCERS SEAN AMATO, DAVID AMATO, JEFFREY SINCLAIR & LINDA SPARLING

EXECUTIVE PRODUCERS NICOLE VISRAM, BRETT HARRELSON, LIBRA MAX & ROB D. WALKER

EXECUTIVE PRODUCERS SHAUN MONSON & BABAK CYRUS RAZI WRITTEN, PRODUCED & DIRECTED BY SHAUN MONSON

WWW.EARTHLINGS.COM

Földlakók (Earthlings. Shaun Monson, 2005)

A *Földlakók* öt részből áll, melyek mindegyike az állatok használatának egy-egy területét vizsgálja: háziállatok, élelmiszer, ruházat, szórakozás és tudomány. A Mercy for Animals (MFA) vagy a People for the Ethical Treatment of Animals (PETA) szervezetek által készített videókhoz hasonlóan (akár rejtett kamerával készültek, akár nem), a *Földlakók* iparosított farmokon, vágóhidakon, laboratóriumokban, cirkuszokban és kölyökkutyagyárakban felvett felvételeket köt össze.¹⁵ Ezt a web-barát formátumot nem könnyű átültetni nagyjátékfilmbe, hisz szörnyűségek kollázsát nézni kilencven percen keresztül nagy kihívást jelent. A *Földlakók* online, bárki számára ingyenesen elérhető volta kulcsfontosságú ahhoz, hogy felhívó ereje szájról-szájra terjedjen. Elődjéhez, Victor Schonfeld és Myriam Alaux *The Animals Film*hez (1982)¹⁶ egyszerre hasonlóan és attól eltérően, a *Földlakók* az aktivizmus és a mozi közötti határmezsgyén mozog, hasonlóan más, közelmúltban állatokról készült, ökológiai és társadalmi igazságosság témájú dokumentumfilmekhez.¹⁷

A *Földlakók* a közösen osztott világszerűség politikáját képviseli. Megosztjuk a világot azokkal az állatokkal, amelyeket megeszünk, ruhaként viselünk, tenyésztünk, rabszolgasorba taszítunk, és hozzájuk hasonlóan mi is érzők vagyunk. A korábban vizsgált domináns természetábrázolások gyenge világszerűségével ellentétben a *Földlakók* perspektívája posztkoloniális, és olyan világot képzel el, amelyben az élőlények együttléteznek, földlakói közösségükben. Az antropomorfizmus nem probléma, hiszen az állatok egyszerre hasonlítanak ránk és különböznek tőlünk. Az antropomorfizmus vádja eltereli a figyelmet az olyan nehéz kérdésekről, mint például hogy hogyan éljünk együtt egy közös világban anélkül, hogy szükségtelen szenvedést okozzunk. A *Földlakók* arra kéri a nézőket, hogy egymástól eltérő, mégis rokon létezők között „teremtsen kapcsolatot”. „A különbségek mögött ott van az azonosság”, mely abban gyökerezik, hogy mindannyian a Föld teremtményei vagyunk.

A *Bolygónk*, a *Földhöz* hasonlóan a *Földlakók* is a konvencionális, Föld Úrhajó képpel nyit és zárul. Az úr nézőpontját egy nem faji alapú tekintetnek felelteti meg, amit a filmben a megkülönböztetés különböző szintjeinek – rasszizmus, szexizmus, faji alapú megkülönböztetés – összehasonlítása tesz egyértelművé. A film premisszáját a narrátor, Joaquin Phoenix így határozza meg:

Mivel mind a Földön lakunk, mindannyian Földlakóknak számítunk. A Földlakó kifejezés nem utal fajra, fajtára vagy nemre. Magába foglal mindannyiunkat: meleg- és hidegvérűt, emlőst, gerincest vagy gerinctelent, madarat, hüllőt, kétlétűt, halat és embert egyaránt. Így az emberek, mivel nem az egyedüli faj a bolygón, milliányi egyéb élő teremtménnyel osztoznak ezen a világon, ahol mind együtt fejlődünk. Az emberi

15 Az olyan szervezetek, mint a Mercy for Animals <http://www.mercyforanimals.org/>, a PETA <http://www.peta.org/> vagy az Animal Defenders International (ADI) http://www.ad-international.org/adi_home/ filmek segítségével tárják fel az állattenyésztés minden ágazatában uralkodó állapotokat és gyakorlatokat. A felvételek nagy része titokban készül, amire az iparág úgynevezett „Ag-gag” törvénnyel és az Animal Enterprise Terrorism Act-tel [Az állattartó vállalatokat érintő terrorizmust szabályozó törvénnyel] vágott vissza. A környezet- és állatvédő aktivisták elleni fellépésről lásd Phil Potter *Green is the New Red* című könyvét és az ahhoz tartozó blogot (<http://www.greenisthenewred.com/blog/>, hozzáférés: 2013. március 26.)

16 Az eredetileg a Channel 4 csatornán sugárzott *The Animals Film* vegyes anyagokat használt, többek között talált felvételeket, rajzfilmeket és underground videókat. A BFI 2009-es DVD kiadása a Channel 4 által cenzúrázott felvételeket tartalmaz. A bolygó témája Schonfeld *One Planet* című rádióműsorában is megjelenik: Animals and Us (elérhető itt: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p005k2zy>, hozzáférés: 2013. március 26.)

17 Monson megrázó igazságokat tár fel, hogy szembesítse és megváltoztassa közönségét. Más megközelítést alkalmaz Marisa Miller Wolfson *Vegucated* (2011) című filmje, mely Morgan Spurlock *Super Size Me* (2004) című filmjére emlékeztetve a dokumentumfilm alanyainak a vegánsághoz vezető személyes útjain keresztül szólítja meg nézőit.

Földlakó azonban hajlamos uralni a Földet, és gyakran úgy bánik más Földlakó társával és élő lénnyel, mint pusztán tárgyakkal [...] Ha egy lény szenved, nem létezik erkölcsi igazolás arra, hogy ezt a szenvedést ne vegyük figyelembe.

Az érző állatokat nem az intelligenciaszintjük választja el egymástól, amelynek alapján az értékük hol magasabb, hol alacsonyabb (de mindig alacsonyabb, mint a miénk), hanem a radikálisan egyenlőtlen hatalmi viszonyok. Nem az intelligencia, hanem a hatalom, az erők morálisan semleges eloszlása adja az ember kivételezettségét. Ha a hatalom megelőzi az értéket, akkor az új értékek (és új viszonyok) lehetővé tételéhez nem a különböző lények képességeinek, hanem az őket magukba foglaló és őket irányító intézmények és apparátusok működésének a feltárására van szükség. A hatalom absztrakt fogalmából kiindulva a *Földlakók* a probléma mélyére ás, hogy az állatok feletti uralom konkrét formáit vizsgálja.

A *Földlakók* állatbántalmazásról készült leginkább aggasztó felvételei komplex képet nyújtanak a hatalom működéséről. Azt a képzetet, hogy az állatok pusztán tárgyak, gyakran használják arra, hogy a többi állat feletti emberi dominanciát magyarázzák, ám annak ellenére, hogy a *Földlakók* ezt megismétli, a felvételek másról árulkodnak: a sertéseknek és az elefántoknak szóló káromkodásoknak, amelyek a vágóhídi munkások és cirkuszi idomárok által elkövetett fizikai bántalmazáshoz társulnak, kevés értelmük lenne, ha az elkövetők azt hinnék, hogy az állatok tárgyak. Bár az intézmények a nem emberi állatok „tárgyszerű” státuszától függnék, a bántalmazók valójában nem nem-érező „másokként”, hanem sebezhető személyként kezelik az állatokat. A rokonság és a másság tehát dinamikus, állandóan változó konstrukciók abban, amit Colin Dayan (2011) „a személy létrehozása és megszüntetése” folyamatos árapályának nevez.



Istállóban várakozó tehenek a *Földlakók*ban.

Az erőszak ellenpontozásaként a *Földlakók* megerősíti, hogy az állatok osztoznak velünk a világszerűségekre való irányultságban: az állatok nem csak „benne vannak a világban”; hanem aktívan belakják saját világukat. Úgy tűnhet, hogy ez limitálja azon állatok halmazát, melyeket a *Földlakók* morálisan figyelembe vesz, hiszen csak az öntudattal bíró állatokra összpontosít. De van-e mód arra, hogy meghatározzuk, hol kezdődik, és hol ér véget az öntudat? Vajon egy organizmusnak intencionális tudattal kell-e bírnia ahhoz, hogy megadjuk neki azt a morális figyelmet, amit másoknak nem?¹⁸ Jakob von Uexküll *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans* (1934) című könyvében azt állította, hogy még az olyan egyszerű organizmusok is, mint a kullancs belakják a világukat, és azáltal építik fel a környezetüket, hogy reagálnak arra, és érzékszervi ingerekkel, „jelentésteljesen” beszélgetnek azzal. Az állatok ontológiailag eltérően érzékelt világa (*Umwelten*) az organizmusok bioszemiotikus alkotásai, és az ember csak egy *Umwelt* közöttük.

A gondoskodás vagy az aggodalom módozatai, amelyek Heidegger számára meghatározzák a jelenvaló lét világban-benne-létét (mintha az ember lenne az egyetlen lény, mely aktívan alakítja világát), a *Földlakók*ban átadják a helyet a másokkal-való-létnek és a nem emberi-másokért-való-létnek is, a lévinasi értelemben. A filmben a világszerűség eltávolodik az ellenőrzött légi felvételektől, melyek megerősítik az emberi uralmat. A Föld Űrhajó derűs látószögéből alámerülünk a csatornába: a vágóhídon, a cirkuszban, a ketrecekben az erőszak, a gyötrelm és a mocsk jelenti jelenleg a fajok együttélését.

Még ha a *Földlakók* minden világot egyetlen bolygó alá sorol is, az állatok nevében, akiknek világa nem igazán különbözik a miénktől, vagy legalábbis olyan világoktól, melyeket mi is világgént ismerhetünk el, már maga a tény, hogy a nem emberi teremtményeknek „saját világuk” van, ki kellene, hogy billentse az emberi kivételezettség érzését. Ugyan a *Földlakók* az emlősökre összpontosít, senkit sem zár ki, bár a különböző állatok esetében más-más stratégiát alkalmaz. Az általában „tenger gyümölcseinek” nevezett állatok fogyasztása ellen például inkább környezetvédelmi, mintsem etikai érveket hoz fel. A film alapvető világnézete inkluzív: ha az állatok világi kibékíthetetlenül különbözők is, az a tény, hogy mindannyian egy világban élünk, nem az. Ez már önmagában is erőteljes felhívás a világszerűség több mint emberi fogalmára.

„A világ a saját képmásában”

„A mi funkciónk ebben a világban az, hogy hozzájárulásunkat adjuk a világegyetem létezéséhez.”

Simone Weil: *The Love of God and Affliction*

Bazin *A totális film mítosza* című írása azzal kezdődik, hogy a feje tetejére állítja a mozi eredetéről szóló marxista beszámolót, amely Georges Sadoul *Historie générale du cinéma* (1946) című művében található. Bazin „Sadoulnak a mozi feltalálásáról adott történetét nem a tudományos és technológiai fejlődés leírásának tekinti, hanem inkább a világ komplex és »totális« mimézisének

18 Lásd például Marder (2013) a növényi etika új határaitól; Morton (2007), különösen a *Frankensteinről* és *Szárnyas fejtáncról* (Blade Runner. Ridley Scott, 1982) adott olvasatát, melyek olyan szövegek, amelyek „arra utasítanak minket, hogy szeressük az embereket még akkor is, ha azok nem emberek (2007: 188), vagy Sagan (2010) „Umwelt After Uexküll”, Introduction to *A Foray into the Worlds of Animals and Humans* című írását. Sagan azt tárgyalja, hogy nehéz kategorikusan megkülönböztetni az emberi és a gépi „gondolkodást”. Végül soron nehéz elválasztani a „valódi” és a „mesterséges” életet, amit a híres Turing teszt is szemléltet.

megvalósítására irányuló megszállott rajongás bizonyítékának. A mozinak ez a mimetikus küldetése az, mely Sadoul történetében feltehetően, míg Bazinnek a mozi eredetéről szóló értelmezésében bizonyosan ideálként jelenik meg” (Gunning 2011: 121).

A mozi úttörőinek mimetikus megszállottsága megelőzi (és meghaladja) a technológiai találmányokat, amelyek a világ reprodukcióját lehetővé teszik. Technikai szinten „nem volt egyetlen feltaláló sem, aki ne próbálta volna a hangot és a *mélységet a kép animációjával kombinálni*” (Bazin 2005: 20), de a totális film többet jelent a hangnál, a mélységnél és az animációnál. Magába foglalja azt az elképzelést is, hogy a film *télosza* mimetikus. Bazin egy figyelemfelkeltő passzusban a következőket állapítja meg: „A mozi igazi alapja, amely csak a XIX. század néhány emberének képzeletében létezett, a természet teljes imitációja. A mozi minden egyes új fejlesztése paradox módon egyre közelebb viszi a mozit az eredetéhez. Egyszóval, a mozit még nem találták fel!” (2005: 21).

A múlt és jövő, ötlet és technika összemosásán Herzog *Cave of Forgotten Dreams* című filmje csavar egyet, mely a 3D-s technológiát kétdimenziós képek közvetítésére használja.¹⁹ De végeredményben nem a mimetikus pontosság az, amit Bazin a totális mozi alatt ért. Gunning úgy véli, hogy „Bazin *fixa ideája* a totális moziról túlmutat a »mechanikus reprodukción«, és egy olyan ideál iránti vágyat jelez, amelyben felismerjük Bazin filmes realizmusról szóló központi teoretikus állítását” (Gunning 2011: 123). Bazin ezt az ideált „szerves [integral] realizmusként” írja le, mely nem mechanikus valóság és nem is a művész személyes önkifejezése, hanem „a világ újrateremtése saját képmásában” (Bazin 2005: 21, kiemelés tőlem – AP). Bazin:

[M]eghaladja a szubjektumot, elképzelve a világ olyan képét, mely nem függ a művészi szubjektivitás kifejező szerepétől. Bazin szerint ugyan a mozi eredete feltalálói megszállottságában gyökerezik, de ennek az eszmének a jelentősége nem vezethető vissza a szubjektív érzelmi beruházásra. Bazin totális mozija arra törekszik, hogy elérje »a világot saját képmásában«. Ez az unikális kép éppen arra törekszik, hogy meghaladja a szubjektivitás és objektivitás, sőt a materializmus és az idealizmus közötti különbségeket” (Gunning 2011: 123).

A „szubjektív érzelmi beruházás” kielégítése érdekében a mozi olyan technikákat alkalmaz, melyek becsapják a szemet, de ezek Bazin szerint „álrealisták”, és nem a világot nyújtják saját képmásában. Bár nehéz különbséget tenni az álrealizmus és a totális mozi között, a korábban tárgyalt BBC-produkciók pseudorealista jellegűek, amennyiben csak a természet közelségének illúziója iránti vágyat elégítik ki, és a perspektívát (a teleobjektívet, a nagy költségvetésű produkciót, a hangok felfokozását az utószinkron során stb.) reflektálatlanul használják a természet magával ragadó, de erősen mesterkélt élményének megteremtésére. Tudatos vagy sem, de az *I Hate Nature* arra emlékeztet bennünket, hogy bármennyire is nehéz „elválasztani a totális mozit az illúzió vágyától” (Gunning 2011: 124) a figyelmes, valóban ironikus filmnézés képes az álrealizmusra utaló jegyeket felfedezni.

A totális mozi a szubjektív érzelmi beruházás egyik formájától elvezet a másikhoz, ami a környező világban való részvételünkre reflektál. A szubjektivitás megszűnése tehát nem

19 Hálás vagyok Silke Panse-nek, amiért rámutatott erre a herzogi iróniára. A Chauvet-festmények némelyike olyan, mint egy vágás idővonalán elhelyezett képkocka. Bazin elképzelése a múlt és a jövő fordított viszonyáról megmagyarázza a kétdimenziós barlangművészet és a 3D technológia különös párosítását.

visszavonulást, hanem a részvétel egy módozatát jelenti. A totális mozi azt juttatja érvényre, amit Weil a világegyetem létezésének a szentesítéseként jelöl meg. „Ha komolyan vesszük Bazin különbségtételét valóság és álvalóság között – írja Gunning –, a totális mozi többet kínál a duplikáció komplex folyamatánál”.

Bazin ezt a valami többet úgy nevezi: »a világ a saját képmásában«. Ezt a kifejezést egyenértékűnek tartom a fenomenológia fogalmával (amelyet Merleau-Ponty és Heidegger egyaránt használ), ami a *világ világszerűsége*. A *világ világszerűsége* adja a totális mozi mítoszának végső referenciáját. A totális mozi tehát nem egy hegeli értelemben vett egyetemes totalitást feltételez, hanem a világ fenomenológiai képét, mely egy horizonthoz kapcsolódik. és a horizont a természetéből fakadóan kiterjeszhető.” (Gunning 2011: 125, kiemelés tőlem – AP).

Itt, ahogy Morton sugallja, a természet és a környezet inkább kérdő struktúrák, mintsem adott totalitások, a helyhez és térhez való viszony állandóan változó artikulációi. A filmek különböző módon idézik meg a világszerűséget. A világszerűség „végső referense” nem egy dolog vagy egy hely, hanem a részvétel egy módja.

A három tárgyalt világ a világban való részvétel három módját illusztrálja. Ha a *Bolygónk, a Föld* az ember nélküli világgal kérkedik (Garrard 2012), akkor ez a hiány szegényes környezeti együttműködést eredményez, mivel sem az erőteljes technológiával meghatalmazott emberi jelenlét, sem Attenborough emberi hangja nem válik problémássá. Herzog világában az emberre a természet ellenfelének a szerepét osztják, a természet pedig elkülönült és „odakint” van. A *Földlakók* a természetet globális otthonként kezeli. A film az emberi uralom mindenütt jelenlévő volta elleni felszólalás, amely a világszerűség félreértelmezett irányának köszönhető. A *Földlakók* a világot saját képmásában nézi, és bár ez az úrből szemlélt Föld elcsépelet trópusában ölt testet, a „földlakó” valójában egyáltalán nem egy kép: annak a lehetősége, hogy irányt változtassunk, és eltávolodjunk a fajiság álrealista taxonómiáitól és azoktól a brutális gyakorlatoktól, amelyekre ezek a taxonómiák mentséggént szolgálnak.

Fordította Csomán Sándor

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

[A tanulmány eredeti megjelenési helye: Narraway, Guinevere és Pick, Anat (szerk.): *Screening Nature. Cinema beyond the Human*. Berghahn, New York, Oxford, 2013. 21-36.]

Bibliográfia

- Baker, Steve (2001): *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. Champaign, University of Illinois Press.
- Bazin, André (2005) [1967]: The Myth of Total Cinema. In *What is Cinema? Volume 1*. Szerk. Hugh Gray. Berkeley, University of California Press. 17-22.
- Boon, Tim (2008): *Films of Fact: A History of Science in Documentary Films and Television*. London, Wallflower.
- Bousé, Derek (2000): *Wildlife Films*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Cubitt, Sean (2005): *EcoMedia*. Amsterdam és New York, Rodopi.
- Dayan, Colin (2011): *The Law is a White Dog: How Legal Rituals Make and Unmake Persons*. Princeton, University Press.
- Fay, Jennifer (2008): Seeing/Loving Animals: André Bazin's Posthumanism. *Journal of Visual Culture*, 7.1 41-64.
- Gunning, Tom (2011): The World in Its Own Image: The Myth of Total Cinema. In *Opening Bazin:*

Postwar Film Theory and Its Afterlife. Szerk. Dudley Andrew és Hervé Joubert-Laurencin. Oxford, Oxford University Press. 119-126.

Gunning, Tom (2012): Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. In *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema*. Szerk. Gertrud Koch, Volker Pantenburg és Simon Rothöhler. Bécs, Synema. 42-60.

Heidegger, Martin (2005) [1927]: *Being and Time*. Ford. John Macquarrie és Edward Robinson. Oxford, Wiley-Blackwell.

Heidegger, Martin (2009) [1927]: The Most Immediate Explication of Dasein Starting from its Everydayness. The Basic Constitution of Dasein as Being-in-the-World. In *A History of the Concept of Time: Prolegomena*. Bloomington, Indiana University Press. 151-250.

Jeong, Seung-hoon & Dudley, Andrew (2008): Grizzly Ghost: Herzog, Bazin and the Cinematic Animal. *Screen*, 49.1. 1-12.

Kalvar, Richard (2007): *Earthlings*. Paris, Flammarion.

Marder, Michael (2013): *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York, Columbia University Press.

Molloy, Claire (2011): *Popular Media and Animals*. New York, Palgrave Macmillan.

Morton, Timothy (2007): *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Morton, Timothy (2010): *The Ecological Thought*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Narraway, Guinevere és Pick, Anat (szerk.) (2013): *Screening Nature. Cinema beyond the Human*. Berghahn, New York, Oxford

Paris Review (2007): Richard Kalvar: *Earthlings*. *The Paris Review*, 49 (180). 113-124.

Pick, Anat (2011): *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York, Columbia University Press.

Potter, Will (2011): *Green is the New Red: An Insider's Account of a Social Movement Under Siege*. San Francisco, City Lights.

Shukin, Nicole (2009): *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Uexküll, Jakob von (2010) [1934]: *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*. Az előszót írta D. Sagan. Ford. Joseph D. O'Neil. Minnesota, University of Minnesota Press.

Virilio, Paul (1989): *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Ford. Patrick Camiller. London, Verso.

Virilio, Paul (1994): *The Vision Machine*. Ford. Julie Rose. London, BFI.

Virilio Paul (2005): *The Information Bomb*. Ford. Chris Turner. London, Verso. [Virilio, Paul (2002): *Az információs bomba*. Ford. Ádám Anikó. Mágus Design Stúdió.]

Weil, Simone (1955): *Oppression and Liberty*. Ford. Arthur Wills és John Petrie. London, Routledge.

Weil, Simone (2001): The Love of God and Affliction. In *Waiting for God*. Ford. Emma Craufurd. New York, Perennial. 67-82.

Filmográfia

13 Lakes (James Benning, 2004)

A fagy birodalma (Frozen Planet. Mark Linfield, 2011)

A fehér gyémánt (The White Diamond. Werner Herzog, 2004)

A grizzlyember (Grizzly Man. Werner Herzog, 2005)

A kék bolygó (The Blue Planet. Alastair Fothergill, 2001)

A messzi dél vadjai (Beasts of the Southern Wild. Benh Zeitlin, 2012)

A vadon kölykei 3D (Born to be Wild 3D. David Lickley, 2011)

A vadon kölykei 3D (Born to be Wild 3D. David Lickley, 2011)

A világ madárszemmel-ben (Earthflight. John Downer, 2001)

Aguirre, Isten haragja (Aguirre Wrath of God. Werner Herzog, 1972)

Avatar (James Cameron, 2009)

Az álom hangjában (Burden of Dreams. Les Blank, 1982)

Az út (The Road. John Hillcoat, 2009)

Bolygónk, a Föld (Planet Earth. Alastair Fothergill, 2006)

Cave of Forgotten Dreams (Werner Herzog, 2010)

Élet a Földön (Life on Earth. David Attenborough, 1979)

Fata Morgana (Werner Herzog, 1972)

FernGully, az utolsó esőerdő (FernGully: The Last Rainforest. Bill Kroyer, 1992)

Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982)
Flying Doctors of East Africa (Werner Herzog, 1970)
Földlakók (Earthlings. Shaun Monson, 2005)
Green is the New Red (Phil Potter, 2011)
Into the Abyss-t (Werner Herzog, 2011)
La Soufrière (Werner Herzog, 1977)
Madagaszkár (Madagascar. Eric Darnell, Tom McGrath, 2005)
Oscar, a csimpánz (Chimpanzee. Alastair Fothergill, Mark Linfield, 2012)
Oscar, a csimpánz (Chimpanzee. Alastair Fothergill, Mark Linfield, 2012)
Ruhr (James Benning 2009)
Signs of Life (Werner Herzog, 1968)
Silent Running (Douglas Trumbull, 1972)
Super Size Me (Morgan Spurlock, 2004)
Szárnyas Fejvadász (Blade Runner. Ridley Scott, 1982)
Találkozások a világ végén (Encounters at the End of the World. Werner Herzog, 2007)
Tanórák a sötétben (Lessons of Darkness. Werner Herzog, 1992)
Ten Skies (James Benning, 2004)
The Animals Film (Myriam Alaux, Victor Schonfeld, 1981)
Végtelen kék mélység (The Wild Blue Yonder. Werner Herzog, 2005)
Vegucated (Marisa Miller Wolfson, 2011)
Wall-E (Andrew Stanton, 2008)
Zöld szója (Soylent Green. Richard Fleischer, 1973)

BART H. WELLING

Ökopornó: A nem-emberi megjelenítésének korlátairól

[SZERZŐ]

Bart H. Welling az Angol Tanszék adjunktusa és a Környezetvédelmi Központ munkatársa az Észak-Floridai Egyetemen Jacksonville-ben, ahol a modern amerikai irodalom és film, a környezeti irodalom és kultúra, az ökokritika és az állatstúdiumok témakörében tart kurzusokat.

[absztrakt]

Bart H. Welling tanulmánya az ökopornográfia mibenlétét, jellemzőit és funkcióját próbálja meghatározni. Munkájának első felében az ökopornót mint pornót vizsgálja, de nem a szexuális izgalom felkeltésének célja felől határozza meg, hanem az aszimmetrikus, szexualizált ábrázolásmódokra fordít figyelmet. A tanulmány amellet érvel, hogy az ökopornográfia antropomorfizált, idealizált látványként tárja a néző szeme elé a nem-emberi világot (mind az állatokat, mind a tájakat), és előre meghatározott, ám a néző számára rejtett hatalmi viszonyokba ágyazza ezt a látványt, ami elősegíti a nem-emberi világ kizsákmányolását. A tanulmány második részében olyan alkotásokon, kampányokon és elterjedt képeken keresztül mutatja be az ökopornográf ábrázolásmódot, mint a floridai puma reprezentációja, PETA kampányok, természetfilmek, illetve az ökopornográfia paródiái.

The study examines ecopornography, a concept that describes nature-centered photography as having parallels to human-based pornography. Through his article, Welling expands upon the concept of ecoporn, noting that „ecoporn-as-porn places the viewer in the same asymmetrical, sexualized relationship to its subjects as standard pornography, even if its primary goal is not sexual arousal.” Ultimately, Welling argues that environmentalists need to rethink the human place in its relationship to these nonhuman subjects and develop new visual practices that break out of the commercializing, anthropocentric goals of ecopornography and can help us think up new ways of seeing a nature that „looks back.”

„A természetfotók némiképp problémássá váltak.”
Joy Williams: *Save the Whales, Screw the Shrimp*

Nem titok, hogy a beépítetlen tájak és a nem-emberi állatok fősodorbeli vizuális ábrázolásai több mint futó hasonlóságot mutatnak az emberekről, különösen a nőkről készült pornográf képekkel. Többek között José Knighton és Lydia Millet járult hozzá e jelenség nevének, az ökopornónak a népszerűsítéséhez. Bár magával az „ökopornó” fogalmával nem foglalkoztak, Carol J. Adams, Terry Tempest Williams, Susan Griffin, Susanne Kappeler és Charles Bergman és mások már sokat tettek annak megvilágításáért, hogy a pornográfia és a természet vizuális ábrázolásai (különösen a fényképek és a dokumentumfilmek) miként kódolják a néző tekintetét nem csak hasonló, hanem (ahogyan itt érvelni fogok) egymással szorosan összefüggő módon: mint magányos, központi, de távoli, mindentudó, mindenható, potenciálisan erőszakos, élvező, áruba bocsátó, mindent látó, de egyúttal láthatatlan, fogyasztó férfi *szubjektumot* a marginalizált, dekontextualizált, gyenge és hatalom nélküli, szótlan, tudatlan, veszélyeztetett, élvezetet adó, áruba bocsátott, fogyasztható női *tárgyhoz* képest. Az „isten-mutatvány” [*god-trick*] veszélyei (Donna Haraway találó kifejezését átvéve [Haraway 1994: 128]) éppúgy nyilvánvalóak a környezet vizuális ábrázolási hagyományában, mint a pornográfiában. A látvány zsarnoksága tönkretelheti az – interszubsztivitásként, interkorporalitásként, multiszenzoros párbeszédként vagy valami másként meghatározott – érzés lehetőségét.

E valós megfeleltetések és potenciálisan káros következmények ellenére az ökopornó (mint trópus, mint reprezentációs mód és mint etikai probléma) eddig meglepően kevés elméleti figyelmet kapott. Ebben a fejezetben a korábban említett gondolkodók munkájára próbálok építeni az ökopornográf reprezentációk és a nem-emberi világgal szembeni emberi attitűdök, hiedelmek és viselkedések közötti dialektikus kapcsolat feltárásával. Megállapításaimat nem emberi alanyok, például a floridai puma ökopornográf ábrázolásainak elemzésével támasztom alá, majd az összegzés előtt a nem emberi ábrázolás problémáinak olyan posztmodern megközelítésű, kevésbé ökopornográf lehetőségeivel zárom a tanulmányt, mint a brit duó, Olly és Suzi munkái. Ugyanakkor szeretném elősegíteni az ökopornó mint fogalom határainak kijelölését is. Vajon metaforával, metonímiával vagy pontosan ugyanazzal az esztétikával, logikával és narratívával van dolgunk az ökopornó, mint az emberi pornó esetén? Mekkora szerepet játszik az emberi szexuális vágy az ökopornográf vizuális diskurzusokban? Vajon minőségileg különböznek-e a Teton-hegységről készített retusált képek a grizzlyk harcáról készült filmfelvételektől? Hogyan viszonyul ehhez az állati szexualitás ábrázolása? Ezekre a kérdésekre itt csak kezdetleges válaszokat tudok kínálni; a lényeg egyelőre az, hogy feltegyem őket. Létfontosságúak, hiszen nem csak arra vannak hatással, hogy miként látjuk a természetet, hanem arra is, hogyan teremtünk otthont magunknak egy más életformákkal teli világban.¹

1 Szeretnék köszönetet mondani Jude Allen, Karla Armbruster, George Grattan, Richard Kerridge, Thomas Lynch, Jeri Pollock és az Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) online közösség többi tagjának a 2004 októberében a „zöld pornóval” kapcsolatos első kérdéseimre adott átgondolt válaszaikért. Ők mutattak rá a legfontosabb forrásokra, és felvázolták az ebben a fejezetben vizsgált főbb elméleti problémákat. A State University of New York Press egyik névtelen bírálója mintegy tudatalattim visszhangjaként sürgetett, hogy ismerjem el az ellenérveket, amelyekkel foglalkozni kell. Ann Fisher-Wirth megosztotta *The Kingdom of the Animals* című versének egy példányát, és számos hasznos tanáccsal látott el az írás során. Cynthia Chris különösen nagylelkűen és gyorsan osztotta meg velem a *Boys Gone Wild: The Animal and the Abject* című esszéjének és a *Watching Wildlife* című könyvének nyers változatait; ő és a Society for Literature, Science, and the Arts (SLSA) 2004-es találkozásának többi résztvevője nagy szerepet játszott abban, hogy miként gondolkodom ezekről a kérdésekről.

Először is a definíciókkal kell kezdenünk. Jerry Mander, egykori reklámszakember, mélyökológus volt az egyik első személy, aki az *ökopornográfia* kifejezést használta, mégpedig az 1972-ben megjelent azonos című cikkében. Mander számára az „ökopornográfia” alapvetően a népszerűbb *zöldre mosás* [greenwash] kifejezés szinonimája, amelyet az *Oxford English Dictionary* a következőképpen definiál: „Egy szervezet által terjesztett dezinformáció, stb., hogy környezetileg felelős képet mutasson a nyilvánosságnak [...]”. E definíció alapján kristálytiszta a különbség az ökopornográfia és a természetéről készült képek ökológiailag megfelelőbb felhasználása között. A Westinghouse-reklám, amely olyan csónakázókat és úszókat szerepeltet, akik egy „tiszta, biztonságos” atomerőműtől néhány száz méterre ficáncolnak, természeténél fogva ökopornográfia (lásd Mander 1972: 51), míg a Friends of the Earth által szponzorált reklám, amely egy élő nyércet ábrázol, és olyan prominens személyek aláírását tartalmazza, akik lemondtak a szőrme viseléséről (lásd „Exhibit” 1972: 58), nem az. Mander véleménye szerint az adott képet propagáló szervezet környezetvédelmi hitelessége több vizsgálatot érdemel, mint magának a képnek a retorikája. Mander röviden eljátszik a környezetvédők, kisebbségi aktivisták és feministák közötti ökopornográfia-ellenes szövetség gondolatával (Mander 1972: 55), de nem vizsgálja az emberi pornográfia és az ökopornográfia között általam megfigyelt mélyebb egyezéseket. Nem foglalkozik például a Shell Oil és a Sierra Club természetéről alkotott képi víziók közötti strukturális folytonosság problémájával sem.² Az ökopornográfia olyan, mint az „igazi” pornográfia – sugallja Mander –, amennyiben a szépség és a tökéletesség illúziójával álcázza a mocskos szándékokat. Nála az „ökopornográfia” jól hangzó, de elméletileg terméketlen metafora marad.

Az utóbbi években José Knighton és Lydia Millet árnyaltabb véleményt fogalmaztak meg az „ökopornóról”, és kevésbé a vállalati és környezetvédő motivációk közötti különbségtételre, mint inkább azokra a káros hatásokra összpontosítottak, amelyeket a természet idealizált vizualizációja fejt ki a nézőknek a képek alapjául szolgáló ökoszisztémákhoz való hozzáállására, bármilyen eredetű legyen is az. Sőt, mindkét szerző külön felhívja a figyelmet azoknak a képeknek a kontraproduktívására, amelyek ahelyett, hogy az ökoszisztémával kapcsolatos visszaélésekről informálnák a közvéleményt és ellenállásra buzdítanának, érzéketlenné teszik a nézőket azáltal, hogy egy (legalábbis egyelőre!) tiszta, biztonságos, barátságos, történelmietlen, lakatlan, monolitikus Természet illúzióját keltik, amely egy meghatározhatatlan térben található, távol a néző lepusztult hátsó udvarától, de paradox módon mégis alávétve a nézői szem privát, voyeurista ellenőrzésének. Bár Knighton és Millet megenged magának néhány tisztán metaforikus szójátékot („Azzal, hogy a sérülést sértéssel tetézik - írja Millet - [a természetéről

Hálás vagyok Alyce Millernek, amiért 2006-ban az Indiana Egyetemen megszervezett egy nagyszerű konferenciát, *Kindred Spirits* címmel, ahol bemutathattam e fejezet elkészült tervezetét, és megvitathattam azt Carol J. Adamsszal, Carol Freemannel, Leesa Fawcett-tel, Jonathan Balcombe-bal és másokkal. Michael Lundblad, Melissa White és Ann Dickinson külön köszönetet érdemelnek a Virginiai Egyetemen töltött idő alatt folytatott számos élénk beszélgetésért, amelyek egyfajta bevezető kurzust jelentettek az ökokritikához és az állatstúdiumokhoz; ez a fejezet valójában egy 2002 áprilisában Mike-kal, Melissával és Ann-nel folytatott kerekasztal-beszélgetés részeként született. Az Észak-Floridai Egyetem kulcsfontosságú utazási és kutatási támogatást nyújtott a projekthez, és számos diákom és kollégám az Észak-Floridai Egyetemen segített az itt vizsgált ötletek tesztelésében. Bill Slaughter, Alex Menocal és Clark Lunberry állnak a lista élén, de a lista hosszú, és mindenkinek köszönettel tartozom. Mint mindig, feleségemnek, Elizabethnek örök hálám jár türelméért, őszinteségéért és szeretetéért.

2 Jessica Leigh Durfee éppen ezt teszi, összehasonlítja a Shell vizuális retorikáját a Sierra Clubéval *Images of Nature in Organizational Stakeholder Publications: The Rhetorical Function of Ecopornography in Green-Washing* című esszéjében.

alkotott mainstream környezetvédő képekkel] még nem ússzuk meg a problémát”) (Millet 2004: 147), írásaik segítenek megalapozni az ökopornográfia egy olyan definícióját, amely inkább a metonímiákra, mint a metaforákra összpontosít, továbbá az ökopornográfia és a hagyományos pornográf technológiák, ikonográfiák és a nézői reakciók fegyelmezésének módjai közötti homológ és nem csupán analóg „rokonságra” helyezi a hangsúlyt (Knighton 2002: 170).



A Teton-hegység mint a tiszta, biztonságos, barátságos, történelmietlen, lakatlan, monolitikus Természet illúziója

A következő néhány oldalon, remélem, hozzájárulhatok az ökopornográfia elméletének elmélyítéséhez azáltal, hogy párbeszédet kezdeményezek a Knightonéhoz és Millet-éhez hasonló megfigyelések és azon feminista kritikák között, amelyek nemcsak a hagyományos pornográfiára, hanem a nők és a természet összekapcsolódó kizsákmányolásának háttérében álló patriarchális logikára vonatkoznak. Azt állítom, hogy az ökopornográfia a pornográf kontinuum szerves része. Miközben az amerikai környezetvédelem, szélesebb kulturális gyökereihez híven, néha arra szólít fel minket, hogy a „tiszta” Természetet a „piszkos” emberi szexualitás és általában a beteg emberi természet ellentétéként képzeljük el, az ökopornó pornóként való anatómiai vizsgálata segíthet feltárni azokat az androcentrikus, etnocentrikus és antropocentrikus feltételezéseket, amelyek – a látszat ellenére – az ökopornót táplálják, és fenntartják a Természet/Kultúra dichotómiát, ami szabotálja a környezetvédelem azon kísérleteit, hogy a szélesebb közönség számára is ösztönzővé váljon. Ez persze nem jelenti azt, hogy csak a környezetvédők művelnék az ökopornográfiát. Jerry Mander definícióját nem elvetni, hanem bővíteni kellene. Igenis mindig

érdeemes feltenni a kérdést, hogy egy adott ökopornográf ábrázolást olyan szervezet használ-e, amelyik zöldre akarja mosni az imázsát, vagy inkább olyan, amelyik környezetbarát irányelvek szerint cselekszik, vagy legalábbis a természeti világ megbecsülését kívánja előmozdítani. De most, több mint harminc évvel az első Föld Napja után, ennél a kérdésnél sürgetőbb az a probléma, hogy egy-egy dokumentumfilm képeit nézve vagy hangkommentárját hallgatva *gyakran nem lehet eldönteni*, hogy a vidracsalád azért „mosolyog”, mert az Exxon úgy döntött, hogy a jövőben egy kicsit kevesebb olajat fog rájuk önteni, vagy mert a Vadon Védői (Defenders of Wildlife) közbeléptek, hogy eltakarítsák az Exxon legújabb mocskát. Akárhogy is, amennyiben az Egyesült Államok tipikus, médiával eltelített lakosa vagy, a válaszod valószínűleg ugyanaz lesz: a világgal enyhén elégedetten lapozgatsz, csatornát váltasz... vagy elalszol. Pontosan ezt az apatikus fogyasztói reakciót kellene a környezetvédőknek kikököteniük, ahelyett, hogy támogatnák. A kérdés, hogy miként lehet a természetet (újra)vizualizálni és miként lehet a vizuális retorikát arra felhasználni, hogy az erőforrások passzív fogyasztóit az ökoszisztémák figyelmes lakóivá alakítsák, soha nem volt még ennyire sürgető.

Mielőtt azonban továbbmennénk, hadd térjek ki gyorsan néhány lehetséges zavaró pontra. Mivel definícióm szerint az ökopornográfia egy bizonyos típusú képre koncentrál, amelyből az emberek többnyire feltűnően hiányoznak, nem fogok sem a „zooszexualitás” ábrázolásaival, sem pedig a növényekkel vagy szervesetlen anyagokkal való emberi szexuális kapcsolatot bemutató pornográfiával foglalkozni.³ Itt a pornográfia egy olyan fajtájára fókuszálok, amely árnyaltabb, mint a hagyományos emberi pornó, de ugyanolyan elterjedt – és bizonyos szempontból ugyanolyan káros. Érintem azonban a pornográfia azon helyettesítési folyamatait, amelyek révén a táj és a nem emberi állatok a közönség szemében a nők helyére kerülnek, ahogyan azokat a folyamatokat is, amelyek révén a nők naturalizálódnak és állatiasként jelennek meg. Ha az ökopornográfiairól és a hagyományos heteroszexuális pornográfiairól úgy gondolkodunk, mint ugyanazon a spektrumon elhelyezkedő, rokon kategóriákról, nem pedig mint teljesen független jelenségekről, ez megvilágíthatja kapcsolatuk kiasztikus jellegét. Hasonlóképpen, ez a holisztikus megközelítés segíthet megérteni azt is, hogy a vágy és a hatalom összefüggése az ökopornográfiaiban nem annak az absztrakt szimulákruma, ahogyan ez a hagyományos pornográf kontextusban megjelenik, hanem inkább annak egy dinamikus változata. Más szóval, ahelyett, hogy meghajolnánk a nyilvánvaló ellentét előtt, miszerint az ökopornográfia nem szó szerint „izgat fel” minket, és ezért nem tekinthető szabályszerűen pornográfiának, azt állítom, hogy az ökopornó *mint* pornó annak ellenére is ugyanolyan aszimmetrikus, szexualizált viszonyba helyezi a nézőt a tárgyával, mint a hagyományos pornográfia, hogy elsődleges célja nem a szexuális izgalom. Mondanom sem kell, az a dilemma, hogy vajon az izgalom – és nem például a nők szexualitása feletti patriarchális ellenőrzés és/vagy a hatalmas pénzeszegek megkeresése – jelenti-e a *nőkről* készült pornográf képek „elsődleges célját”, önmagában is rendkívül vitatott kérdés. A pornográf vágy nem csak emberi testekre irányíthatja a tekintetet, a néző tekintetét pedig olyan módokon befolyásolhatja, amelyek túl finomak ahhoz, hogy légzésfunkciós vizsgálattal mérhetőek legyenek.

³ Az „ökopornónak” ez az alternatív típusa valóban létezik, és talán terjedőben van; az *Eco-porn: Great Sex for a Good Cause* című cikkében Gregory Dicum arról számol be, hogy egy csoport elkezdte arra használni a pornográfiát (gyakran erdei környezetben és növényekkel kapcsolatos szexuális viselkedéssel), hogy pénzt gyűjtsön az esőerdők védelmére.

Hogyan néz ki tehát az ökopornó? Hol található, kik gyártják, és kik használják? Hogy az amerikai Legfelsőbb Bíróság Potter Stewart nevű bírójának a pornográfiával kapcsolatos 1964-es elliptikus megjegyzését idézzük, honnan ismerjük fel az ökopornót, ha látjuk? Ezen a ponton nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy tovább haladjak azon az úton, amelyet Potter bíró nem mert követni, és körüljárjam az ökopornó kiterjesztett definícióját abban a reményben, hogy mások majd megvitatják és továbbfejlesztik azt.

Az ökopornográfia olyan kortárs vizuális diskurzus, amely a tájak és a nem emberi állatok erősen idealizált, antropomorfizált látványára épül. Miközben ezeket a képeket gyakran úgy állítják össze vagy manipulálják, hogy hangsúlyozzák alanyaiknak az emberi testhez és az emberi társadalmi és hatalmi struktúrákhoz (mint például a nukleáris család, a patriarchátus és a nemzetállam) való rejtett hasonlóságát, a képek igyekeznek elrejtetni mind az emberek általi létrehozásuk anyagi körülményeit, mind pedig azt, hogy az ember milyen hatással lehetett az ábrázolt tájformákra és állatokra. Ez a rejtett hatás magában foglalja azt a stresszt is, amelyet az ökopornográfiai képek készítése érdekében üldözött, nyugtatólövedékkel lelőtt, háziasított, festékszóróval lefestett, beállított vagy más módon megzavart állatok (nem mindegyik, de néhány) átéltek.⁴ Az ökopornó azt is elrejteti, hogy milyen ára van, ha a lefényképezett vagy lefilmezett ökoszisztémák látogatottsága és népszerűsége nő (bár néhány veszélyeztetett ökoszisztéma kétségtelenül profitál a külső, ökopornográf vagy más figyelemből, s az sem mindegy, hogy az adott helyet hogyan látogatják – sétahajóval vagy hátizsákos túrák révén). Az ökopornó elrejteti azokat a kétszeresen láthatatlan károkat is, amelyeket azok a *nem* ábrázolt, nem fotogén helyek szenvednek el, amelyeket kitermelnek, bányásznak, felduzzasztanak, szennyeznek, vagy más módon kihasználják, hogy a vizuálisan vonzóbb helyekről készült képek előállításához és terjesztéséhez szükséges anyagokat és energiát biztosítsák.⁵ Ahelyett, hogy a reprezentáció ilyen problémáit vizsgálná, az ökopornó a nézők számára a jóindulatú, ugyanakkor totális vizuális hatalom fantáziáját nyújtja azok felett a nem emberi lények és élőhelyek felett, amelyek egyszerre megnyugtatóan humanizáltak és kellemesen „érintetlenek” az ember által. (A „vizuális

4 Bill McKibben nyugtalanító áttekintést nyújt néhány ilyen módszerről a *Curbing Nature's Paparazzi* című könyvében.

5 Fájdalmasan tudatában vagyok annak, hogy néhány nagyon is szó szerinti szinten ez a fejezet maga is hozzájárul ezekhez a problémákhoz, függetlenül attól, hogy újrahasznosított papírra nyomtatták-e vagy sem. De hinnem kell abban, hogy az olyan könyveket, mint az *Ecosee* (és a *Walden* [Henry David Thoreau (2008): *Walden / A polgári engedetlenség iránti kötelességről*. Ford. Szöllősy Klára, Molnár Imre. Budapest, Fekete Sas, 2008. – a ford.] a *Néma tavasz* [Rachel Carson (2007): *Néma tavasz*. Ford. Makovecz Benjamin. Páty, Katalizátor, 2007. – a ford.] és a *Refuge* [Terry Tempest Williams (1991): *Refuge: An Unnatural History of Family and Place*. New York, Vintage Books.] mindig érdemes lesz kiadni, és hogy a papír- és a kiadóipar fenntarthatóbb gyakorlatokat fog alkalmazni a globális felmelegedés és a zöldebb termékek iránt növekvő közvélemény igénye miatt. A könyvkiadás jövőjének korai előtekintéseként lásd William McDonough és Michael Braungart *Bőlcsőtől bölcsőig: Környezettudatosság – a tervezéstől a gyártásig* [Budapest, HVG Könyvek, 2007. – a ford.] című könyvét, amely nem fapépből, hanem teljesen újrahasznosítható polimer keverékből készült papírra van nyomtatva, és amely egy olyan jövőbeli könyv előképe, amely „[n]em a bocsánatkérés kényszerét hordozza, hanem önfeledten ünnepli az anyagot, amiből készült”; ennek a jövőbeli könyvnek a „molekulái is egy új történetet [hirdetnek]”, amely nem a „pusztulás[ról] és reménytelenség[ről], hanem bőségről, megújulásról, az emberi kreativitásról és új lehetőségéről szól” (McDonough és Braungart 2007: 89). Tudomásom szerint Andrew Ross azon kevés kritikusok egyike, akik komolyan vették a természet vizuális ábrázolásából fakadó nagyobb ökológiai költségek kérdését – szemben az állatjóléti költségekkel. Mig McKibben megjegyzi: „Nem túlzás azt állítani, hogy a delfinek számára biztonságos tonhal közvetlenül a Canon hordójából folyik, és hogy a Kodak nélkül nem lenne a veszélyeztetett fajokról szóló törvény” (McKibben 1997: 19), Ross emlékeztet minket arra, hogy a fotográfia és a film környezetvédelmi célokhoz való hozzájárulását azzal a ténnyel szemben kell mérlegelni, hogy az Eastman Kodak például hagyományosan az Egyesült Államok egyik legsúlyosabb vállalati környezetszennyezője. Ross a „filmgazdaság kémiai alapjait” egészében véve „mocsosnak” nevezi. Érdekes lesz látni, hogy a digitális forradalom a fényképezésben és a filmgyártásban hogyan vezet majd zöldebb jövőhöz ezekben az iparágakban is. Lásd Ross: *The Ecology of Images* (Ross 1994: 196).

hatalom” az ökopornóban gyakran a magántulajdon érzeteként jelenik meg: ilyen például az az illúzió, hogy a néző az egyetlen, aki bámulja, vizuálisan birtokolja a gyönyörű, naplementében fürdő óceánt Waikiki előtt, holott a fotós mögötti strand valószínűleg nagyon is zsúfolt).

Az ökopornót gyors, egyszerű, vizuális fogyasztásra tervezték. Pornografikus, de nem egyszerűen olyan, *mint* a pornó, aminek legalább három, egymással összefüggő oka van.

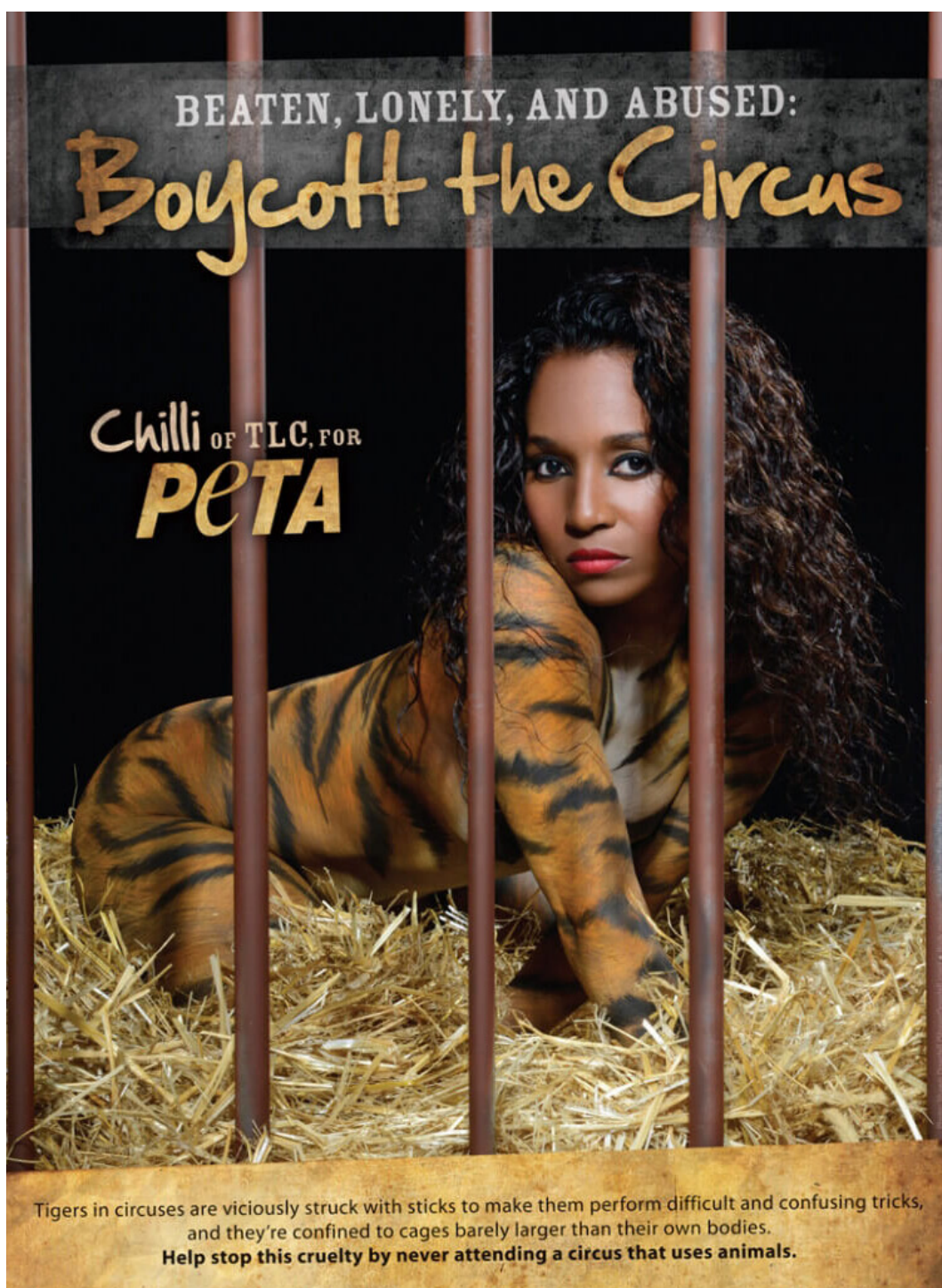
1. Azoknak a „föld mint nő” trópusoknak a képi változataival kereskedik, amelyek (ahogy Annette Kolodny, Anne McClintock és mások kimutatták) jelentősen hozzájárultak az őslakosok népi elnyomásához és földjeiknek az európai telepesek és az általuk behurcolt nem emberi állatok, növények és betegségek által történő gyarmatosításához. Más szóval, az ökopornó állandósítja a feminizált Másik látványát, ami számtalan erőszakos kisajátításban szerepet játszott. Ez a folyamat pedig még messze nem ért véget: mint Gregg Mitman bemutatta, a vadon élő állatokról szóló filmek komolyan hozzájárultak ahhoz, hogy Afrika „érintetlen állati paradicsomként” (Mitman 1999: 197) jelenjen meg, ez viszont ahhoz is előkészítette az utat, hogy az őslakos csoportokat, például a maszajokat, kiszorítsák a fehér természetvédelmi szervezetek és ökoturisták. Az ökopornó hatásai kétségtelenül kevésbé katasztrófálisak, mint a „föld mint nő” eszme korábbi változataié, de itt inkább fokozati, mint jellegbeli különbségekről van szó; a reprezentáció mélystruktúrái ugyanazok. És, ami döntő fontosságú, ezek tükrözik azokat a struktúrákat, amelyek révén a hagyományos pornográfia a női testet és a női szexualitást a kizsákmányolható vagy házasítható természettel (cica, csibe,⁶ cicamica, szuka [lásd Adams 1990: 61]) kapcsolja össze, és mindent, ami férfi, a nem természetes, természetátalakító kultúrával azonosít.

2. Susanne Kappeler *The Pornography of Representation* (1986) című művének egyik kulcskifejezését kölcsönözve, az ökopornó a nézőt a „férfi szemlélő”, a mindent látó férfi alany szerepébe helyezi a természet nem látó, esztétizált női tárgyával szemben. Ahogy Kappeler bemutatja, amikor John Berger esszéjének címét, *Miért nézzük meg az állatokat?* a *Miért nézzük meg a nőket?* kérdésre írja át (Kappeler könyvének hatodik fejezete végig ezzel a kérdéssel foglalkozik), a modern nyugati kultúrában a nők és a nem emberi állatok ábrázolásai egészen „háborzongató” módon felcserélhetők (Kappeler 1986: 63), a vizuális tárgyiasítás pedig, akár az állatkertekben, akár peep show-kban nyilvánul meg, gyomorforgatóan hasonló hatással van a nőkre és az állatokra. Teljesen összhangban lenne Kappeler érvelésével, ha megfigyelését, miszerint „[a] férfiak világban tanúsított viselkedésének gyökerét jelentő alapvető probléma [...] az, ahogyan a férfiak a nőket látják, vagyis a *Látás*” (Kappeler 1986: 61, kiemelés B.W.), az ökopornográf látás szerepére alkalmaznánk, amely tagadja, hogy a nem emberi életformák is rendelkezhetnek az aktív, független látás képességével – és ennek megfelelően bírnának valamely, az emberétől eltérő ágenciával. (De vajon a pornográfia minden formája *szükségszerűen* tárgyiasítja az általuk ábrázolt komplex lényeket? Nem lehetne az ökopornót azzal az érveléssel védeni, hogy a hagyományos pornográfiával együtt arra is képes, hogy hatalommal ruházza fel a tárgyát, nem pedig csak arra, hogy lealacsonyítsa azt? Míg az első kérdés egy változatát már évek óta vitatják feminista körökben, a második kérdés egyértelműen további vizsgálatot érdemel; egyelőre azt kell állítanom, hogy az ökopornóért fizetett ár súlyosabb az általa nyújtott előnyöknél).

6 Az eredeti szövegben a beaver ('hód') kifejezés szerepel, amely a női nemi szerv szinonimája a szlengben. – A ford.

7 Az említett híres esszé a következő könyv része: Berger, John: *About Looking*. New York, Vintage Books, 1991.

3. Végül, az ökopornó azért pornográf, mert az utóbbi években zavaró mértékben túllépett a „felturbózott” hússzínű tájképeken (Millet 2004: 147) és a nagymacskáknak a *Playboy* modelljeinek csábító pózaiban való megörökítésén (néha magukat a modelleket is olyan képeken ábrázolják, amelyeket úgy állítottak be és manipuláltak, hogy táplálják a Kappeler által „vadállat-nőnek, szexuális vadállatnak” [Kappeler 1986: 75] nevezett fantáziát), és a közeliben vett explicit szexualitás, illetve az erőszakos halál hardcore megszállottjává vált. Attól, hogy az új „állati snuff filmeket” (Mitman 1999: 208) „oktatófilmnek” bélyegzik, és a különböző televíziós csatornák főműsoridőben nyíltan vetítik őket, nem lesznek kevésbé *pornográfok*, mint a nők elleni szexuális erőszak voyeurisztikus ábrázolásai – még akkor sem, ha a legtöbb néző habozás nélkül kevésbé obszcénnek minősítené őket.



PETA-kampány a cirkuszi állatok kizsákmányolása ellen

E kritériumok összetettségét vizsgálva az „ökopornográfia”, akárcsak maga a „pornográfia”, reménytelenül tág fogalomnak tűnhet. Mi köze van például a World Wildlife Fund imádnivaló és „örökbefogadható” pandabébikről készült fotóinak a Discovery Channel *A cápaharapás anatómiája* (Anatomy of a Shark Bite. James Younger, 2005) című műsorához?⁸ Valójában a természetről alkotott nyugati elképzelések és a természettel való interakciók története nemcsak arra vonatkozóan bővelkedik példákban, hogy a természethez való viszonyulásunkat hogyan szabályozzák a különböző dualizmusok – „Ember mint Fiú”/„Ember mint Erőszaktevő”, „Természet mint Disztópia”/„Természet mint Utópia” (Üvöltő vadon/Éden), civilizáció/vadászat, áldozat/elkövető, pusztító/megmentő –, hanem arra is, hogy az ezeket a kettősségeket alkotó kifejezések milyen gyorsan és drámaian helyet cserélhetnek. Ez az ingadozás különösen jól látható a veszélyeztetett fajok történetében. Az Egyesült Államokban élő farkasokról például Andrew C. Isenberg azt írja: „A [huszadik] század elején utálatos és gyáva gyilkosokként félték és gyűlölték őket, a század végére azonban a holizmus és az integritás lehetőségét szimbolizálták nemcsak az amerikai környezetben, hanem az amerikai kultúrában is” (Isenberg 2002: 49). Mint Nigel Rothfels megjegyzi, a cápák imázsának helyreállítása is folyamatban van: a Discovery Channel megpróbálja átállítani a *Shark Week* fókuszát, Peter Benchley (a *Cápa* [2019] című regény és a *Shark Trouble* [2002] című értekezés szerzője) pedig a National Geographic Society-vel szövetkezett, hogy a nagy fehér cápát gyilkológépből az evolúciós rátermettség példaképévé változtassa az emberek szemében a nyomtatott médiumokban és a filmben egyaránt. Az ilyen metamorfózisokat mérhető történelmi tendenciák összefüggésében kell vizsgálni, mint amilyen például egy adott faj egyedszámának csökkenése az emberi népességnövekedés és élőhelypusztítás miatt. Hozzátenném azonban, hogy ugyanilyen fontos figyelmet fordítani azoknak a pszichikai struktúráknak az instabilitására is, amelyek elősegítik az ilyen kézzelfogható változásokat, és nem csupán reagálnak azokra. „[A]z 1970-es években még lehetett egy állatot demonizálni, különösen a cápát – érvel Benchley – mert az ember ezt tette az idők kezdete óta, és egyébként is, a cápák száma végtelennek tűnt” (idézi Rothfels 2002: viii). Az egyensúly megbomlik, a végtelen sok eltűnik; a ragadozók esetében a vadászból vadászott lesz, és ami korábban veszélyeztetett minket, az most *általunk* veszélyeztetett. Hasonlóképpen, a korábbi pusztaságok, mint például a sivatagok, az emberi káosz mindent elpusztító terjedése előli szent visszavonulás helyeiként jelennek meg. Ami nincs „rendben” a nem emberi világ megjelenítésének és az azzal való együttélésnek ezzel a látszólag pozitív forradalmi megváltozásával kapcsolatban, az az, hogy valójában nem forradalomról, hanem (ahogyan Susanne Kappeler mondaná) *államcsíny*ről van szó.⁹ A Természet/Kultúra mérleg túl könnyen kibillen bármelyik irányba, és nem csak az egyikbe; megalégszünk azzal, hogy a természet (ideiglenesen) a felsőbbrendű pozíciót foglalja el anélkül, hogy azokat a mélyebb egyensúlytalanságokat és ellentmondásokat firtatnánk, amelyek a leginkább jellemzők rá, hogy miként ábrázoljuk, látjuk és éljük meg a világot. Rothfels a *National Geographic* retorikájában (mind nyelvi, mind vizuális értelemben) aggasztó ingadozást fedez fel a nagy fehér cápa „rég” és „új” képei között, amely váltakozás az ilyen mondatokban szinte az idegösszeomlásig fokozódik: „A filmfelvétel szó szerint bevisz minket ennek a félelmetes gyilkosnak a tátongó szájába, és meglepően új rálátást ad az egyik legnagyobb, leglenyűgözőbb ragadozóra, amely valaha is

8 A *Shark Week* egyik epizódjáról van szó (Shark Week. TV-sorozat, Jeff Kurr, Chadwick Pelletier és Tom Golden, 1987–) : 16. évad 1. rész] [– A ford.]

9 Ld. Kappeler 1986: 219.

úszott a tengerekben – vagy kísértette a képzeletünket” (idézi Rothfels 2002: x). Ahelyett, hogy *A cápa* (Jaws. Steven Spielberg, 1975) évfordulóját arra használnák fel, hogy komoly kérdéseket tegyenek fel azzal kapcsolatban, hogy a nem emberi világ ábrázolásának dualista módszerei hogyan vezetnek erőszakosan ellentmondásos viselkedéshez, a Benchley/*National Geographic* projektek visszatérnek ahhoz, amit Rothfels „a legtöbb természetfilm alapvetésének” nevez, vagyis hogy „senki (még kevésbé egy kiterjedt stáb) nem áll a kamera mögött, és amit a kamera előtt látunk, az a »Természet« közvetítés nélküli, szerkesztetlen élménye” (Rothfels 2002: x). Rothfels hozzáteszi, hogy nem meglepő módon Benchley és kollégái maguk is ellentmondásos viselkedést tanúsítanak, amikor arra csábítják a nagy fehér cápákat, hogy ugorjanak ki a vízből a fókacsalik üldözéséért, anélkül, hogy feltennék a kérdést, hogy ez nem fosztja-e meg őket attól az energiától, amelyet a valódi úszólábúak üldözésére kellene fordítaniuk (Rothfels 2002: x). Úgy tűnik, hogy az ökopornó az előállítóit és a fogyasztóit is vakká teszi arra, hogy milyen költségekkel jár, ha a természetet úgy ábrázoljuk, mint ami szemben áll az Emberrel, és ahol nincs Ember.

Természetesen el kell ismerni, hogy a természet egyes ökopornográf ábrázolásaiban igenis szerepelnek emberek. Tisztában vagyok azzal, hogy számos vadvilág-dokumentumfilm valójában kevesebb figyelmet szentel a filmek állítólagos alanyainak, mint a filmkészítő arra irányuló küzdelmeinek, hogy elsajátítsa az új technológiákat, távoli helyekre utazzon, legyőzze a betegségeket és az önbizalomhiányt, igaz információkat gyűjtsön a bennszülöttektől (akik, mint megtudhatjuk, feltételezett vagy „megtért” orvadászok), és felkészítse magát és felszerelését a nehéz és példátlan kameramunkára („A világon először...!”). Benchley és mások legalább elismerik, hogy csalétkeket használtak a cápákról készült felvételek elkészítéséhez. Nem nyújt-e őszinteségük bepillantást „[a képek] ember általi készítésének anyagi körülményeibe”, kielégítve a közönségnek azt az igényét, hogy a képek készítői nagyobb önreflexiót tanúsítsanak? Barbara Crowther valószínűleg egyetértene velem abban, hogy nem. A természettudományi műsorok feminista nézőpontú kritikájában Crowther a „hogyan készült” formátumot három olyan narratíva újabb leágazásaként azonosítja, amelyek gyakorlatilag a kezdetektől fogva uralták a televíziós természetfilmeket: a maskulinista keresésnarratíva, a születéstől a szülővé válásig tartó (férfi) életciklus-történet és a mindent átható narratíva arról, hogyan győzedelmeskedik a tudomány a (női) természet rejtélyei felett (lásd Crowther 1995: 143). Crowther beszámolójához annyit kell még hozzátenni, hogy – ahogyan azt a műfaj rövid karikatúraszerű vázlatában megpróbáltam sugallni – ezek a férfi hősi narratívák a természetfilmekben gyakran szorosan a vadásztörténetek és a gyarmati felfedezésekről szóló narratívák mintáit követik. (A nem túl távoli háttérben a missziós narratívák is ott lapulnak, amikor az ökológiai felvilágosodás küldötteit mutatják be, amint meggyőzik a helyieket, hogy hagyjanak fel az illegális vadászattal az ökoturizmus javára.) Az egyetlen igazi különbség a végeredményben van: ahelyett, hogy új területet foglalna el a Birodalom számára, vagy egy nagyobb kudu fejével térne vissza a vadonból, a hősnek olyan felvételeket kell készítenie, amelyek „érintetlenül hagyják” azt, amit célba vett, és nem is akármilyen felvételeket, hanem fantasztikus képeket kell kínálnia olyan helyekről, lényekről és jelenségekről, amelyeket „még soha, senki sem látott”. Ha a hős megjelenik ezekben a jelenetekben, mint a néhai Steve Irwin (*The Crocodile Hunter* [Crocodile Hunter. John Stainton, 1996–2004]), az amerikai Marlin Perkins (*Wild Kingdom* [Mutual of Omaha’s Wild Kingdom. Don Meier, 1963–1988]) ausztrál örököse, akkor általában azért, hogy kirántson egy nem

együttműködő kígyót a lyukból, kikerüljön egy rátamadó orrszarvút, vagy más módon bizonyítsa páratlan ügyességét a vadállatok kezelésében, amit a közönséges nézőnek soha, de soha nem szabadna megpróbálni. (Irwin műsorában ezeket az inkompetens fogyasztókat a felesége, Terri helyettesíti, akit általában köteleken botladozva, zsákért kapkodva mutatnak, amelybe „a vadász” beletömheti legújabb fogását, hogy „megmentse” az emberektől, vagy a háttérben mosolyog, miközben férje egy adott hullót simogat, és azt duruzsolja: „Hát nem gyönyörű?” részben a kamerának, részben a küszködő állatnak).¹⁰ Ha, mint gyakran megtörténik, a filmkészítő/hős *nem* jelenik meg az ökopornográf felvételen, amelyért olyan keményen dolgozott, akkor azt kell elképzelnünk, hogy a szűz vadon, a manipulálatlan vadvilág, a mi lealacsonyító érintésünktől elkülönült terület szemtanúi vagyunk. Akár magányos *kalandor a hős*, aki olyan veszélyekkel néz szembe, amellyel más emberek, különösen a nők és az őslakos gazdálkodók/„orvvadászok” képtelenek megbirkózni, akár *felfedező*, aki a természeti tökéletességről közvetít képeket egy olyan civilizáció számára, amely kegyvesztetté vált, a hangsúly egyértelműen a fallocentrikus lezáráson van (Crowther 1995: 132): azon, hogy a távoli és feminin természetbe csak a férfi alakok, a férfi technokultúra és a férfi elbeszélések hatolhatnak be, szó szerint és figuratív értelemben egyaránt. A látás technológiáinak fetiszizálása nem az emberi látás határainak kritikai önvizsgálatához vezet, hanem valami olyasmire, ami épp ennek az ellenkezője: a közvetítés nélküli tapasztalat és a teljes vizuális hatalom illúziójához.

Ugyanígy, az ambivalencia érzése, amelyet a filmkészítők ellentmondásos viselkedése kiválthatna (háziassítása annak, amit szeretnének megőrizni vadnak, „megerősökölése” annak, amit „szűznek” tekintenek), egyre inkább új határok, új Édenek keresésébe torkollik – mind belső (jégbarlangok, tenger alatti vulkánok, szaporító szervek), mind külső értelemben. Richard Mabey környezetvédelmi író *Nature's Voyeurs* című esszéjében a felvilágosodás olyan „tudásvándáljaihoz” hasonlítja a kortárs természetfilmeket, mint amilyen például William Derham volt, aki 1711-ben a következő felhívást intézte az olvasóihoz: „Kutassuk át az egész földgolyót, vizsgáljuk meg a legnagyobb pontossággal minden részét, kutassuk fel a teremtmények legbelsőbb titkait [...] kutassuk fel őket mikroszkópjainkkal és legkitűnőbb műszereinkkel, amíg meg nem találjuk őket, hogy tanúságot tegyenek az örök lakotóról” (idézi Mabey 2003). Mabey nem kommentálja e kijelentés nemi politikáját, de – a „teremtmények” és az „eszközök”, és így az Ember és az „örök alkotó”, Isten lehetséges nyelvtani összekeverése – szinte túlságosan is világosan mutatja, Haraway szavaival, „a célra törő, falánk, féktelen és korlátlan látás ideológiáját, mely látás technológiai közvetítését teljesen áttetszőként ünnepelek” (Haraway 1994: 126), és elhitei a nézővel, hogy látszólag „végtelen” látóképessége a tekintete által feminizált tárgyak isteni ismeretét jelenti. Ez a látszólag tökéletes megértés viszont új isten-projektet tesz lehetővé, hogy

10 Bár fontolgattam, hogy Irwin 2006-ban, a Nagy-korallzátonyon bekövetkezett korai halála után eltávolítom ezeket a sorokat, változatlanul hagytam őket, bízva abban, hogy Irwin műsorának kritikáját nem fogják a halottak iránti tiszteletlenségként értelmezni; ráadásul Irwin halálának módja – egy rája ölte meg, amely nyilvánvalóan tiltakozott az ellen, hogy ilyen közről vegyék fel – olyan kérdéseket vet fel, amelyekkel egyszerűen muszáj foglalkozni az ökopornóról szóló vitában. Mégis, meg kell jegyeznünk, hogy azt az alapvető kérdést, amely ezt a fejezetet meghatározza – hogy vajon az ökopornó tényleg többet árt-e, mint használ? –, sok millió ember tette fel az Irwin halálát követő napokban. Sokan, mint például Jacques Cousteau unokája, Philippe (aki a baleset idején Irwinnel együtt dolgozott az *Ocean's Deadliest* című projekten), azzal érvelnek, hogy Irwin gyakorlatias stílusa tiszteletet ébresztett a természet iránt az olyan nézőkben is, akik egyébként közömbösek voltak iránta (lásd Cousteau: Irwin „A Remarkable Individual”). Philippe nagybátyja, Jean-Michel egy kevésbé népszerű, de szerintem etikailag megalapozottabb álláspontnak adott hangot: jobb, ha nem „szórakozunk a természettel”, ahogy Irwin tette (lásd *Irwin Interfered with Nature, Says Cousteau*).

szó szerint újragondoljuk (vagyis az emberi látásmód diktálta módon átalakítjuk) azokat a tájakat és fajokat, amelyek nem felelnek meg ökopornográf ideáljainknak. Afrikát úgy kell átalakítani, hogy úgy nézzen ki, mint az *Elza, a vadon szülőtte* (Born Free. James Hill és Tom McGowan, 1966), Florida középső része pedig hasonlítson *Az oroszlánkirályhoz* (The Lion King. Roger Allers és Rob Minkoff, 1994), amihez egy tizennégy emeletes konkrét Életfa is hozzátartozik. Ha túl messzire megyünk, Derham víziója egy szolipszisztikus rémálommá változik, amelyben minél kétségbeesettebben próbáljuk felfedezni a Természetet, annál inkább azt látjuk, hogy „legkitűnőbb eszközeink” üresen bámulnak vissza ránk.



Steve Irwin és a néző közötti különbség: látszólag veszélytelen helyzet a kalandor számára.

Nem mintha mindig felismernénk ezt a csapdát, amikor beleesünk. Az ökopornográfusok egyedülállóan ügyesek lettek abban, hogy olyan állatokról és helyekről készítsenek képeket, amelyek *látszólag* viszonzják a szeretetünket, vágyakozva néznek vissza ránk (fókabérik, nagymacsák), vagy arra invitálnak, hogy ősi testtájukban veszítsük el magunkat (rózsaszínű csúcsok, az amerikai délnyugat méhszerű kanyonjai), amelyek vizuálisan felidéznek azt a pásztorköltészetből merített nyelvezetet is, amelyet a korai felfedezők használtak, például Sir Walter Raleigh, aki 1595-ben úgy írta le Guyanát, mint „olyan országot, amely még mindig szűz, soha nem volt kizsákmányolva, forgatva, sem megmunkálva” (idézi Kolodny 1975: 11). Ahogy egyre több kritikus mutatja be, a kölcsönösségre építő ökopornográf fantáziáink – mint például a gyarmatosítók beszámolóí a „szűz” Újvilágról, és igen, a hagyományos pornográfia által keltett intimitás illúziói – a törlés, a kizárás és a torzítás tudatos aktusaira épülnek, nem beszélve a közönség cinkosságáról ebben a megtévesztésben.

Vegyük például a floridai puma (*Puma concolor coryi*) esetét, amely Florida állami állata és a karizmatikus „legveszélyeztetettebb nagyemlős Észak-Amerikában” (*Florida Panther* 2005). Jellemzően nem szívesen mutatkozik emberek előtt. Linda Hogan chickasaw író 1998-as regényében, a *Powerben* több részt is szentel az állat azon csodálatos képességének, miszerint úgy figyel az embereket, hogy ő maga eközben nem látható. A biológusok rendkívüli erőfeszítéseket tesznek a floridai pumák tanulmányozására, és ennek érdekében ugyanúgy – és gyakran ugyanazon emberek segítségével – követik őket, mint a hegyi oroszlánt, a puma rokonát (*Puma concolor*), amelynek egyedeit Arizonában és más nyugati államokban legálisan ölik a trófeavadászok. Miután kimerülésig üldözték, felkergették egy fára, nyugtatónyilakkal lelőtték, és a földre kényszerítették, a floridai pumáról Charles Bergman szerint gyakran kiderül, hogy „beteg, vézna és sérült” (Bergman 2003: 99). Bergman azt is megjegyzi, hogy az állam emlőséről alkotott fotografikus kép, amelyet minden floridai ismer – egy nemes, tökéletesen vad ragadozó, amely nyugodtan és félelem nélkül néz a fényképezőgép lenscéjébe vagy a távolba – általában szelídített pumákról, gondosan ellenőrzött környezetben készül (Bergman 2003: 93). A floridaiak persze nem effajta komplikált valóságokat szeretnének látni. Florida szeretete a pumái iránt, amelyet a kölcsönösség ökopornográf illúziója táplál, a „Védjük a pumát” rendszámtáblát az elmúlt néhány évben a legkelendőbb speciális rendszámtáblává tette Floridában, aminek köszönhetően a pumapárti üzenet az egészséges puma képével ironikus módon több százezer járműre került fel, amelyek együttesen az egyik legnagyobb veszélyt jelentik a puma túlélésére.¹¹ A floridai „Őrizd az élővilágot” rendszámtáblák eladásából származó összeget – amelyet eredetileg a köz- és magánszféra közötti partnerség szponzorált, beleértve a Defenders of Wildlife és a Sierra Club floridai csoportját – a természetvédelem, az oktatás, a kutatás és a bűnüldözés mellett a „megfigyelhető vadon élő állatokkal kapcsolatos kezdeményezésekre” és olyan oktatási weboldalak létrehozására fordítják, mint a Florida Panther Net, ahol a gyerekek autópályák, lakóparkok, biológusok vagy hivatásos állatfotósok

11 Lehet, hogy ez a bekezdés túlságosan is elfogult. Végtére is, a települési pénzt, amit a dohányipari óriáscégektől vesznek el, dohányzásellenes programok finanszírozására fordítják; ott lehet, hogy egyfajta homeopátiás bölcsességgel jár, hogy a pusztítás eszközét önmaga ellen fordítjuk. Engem mindenesetre nem annyira a rendszámtáblák, mint inkább a fogyasztói önelégültség aggaszt, amelyet az ökopornó segít előidézni. A rend kedvéért: Florida állam jelentése szerint 2004-ben 1 385 107 puma rendszámtáblát adtak el a rendszám 1990-es bevezetése óta. A 2004-es rangsorban a *Védjük meg a pumát* című kampányt szorosan követte a második helyen a *Védjük meg a vadon élő delfineket*, a negyedik helyen a *Mentsük meg a lamantinokat*, az ötödik helyen pedig a *Segítsük a tengeri teknősök túlélését*. (Lásd *Florida Department of Highway Safety and Motor Vehicles* 2005).

közvetítése nélkül láthatnak képeket a fákon pihenő és az édeni erdőkben fenségesen sétáló floridai pumákról. Bár a Florida Panther Net a vadászok és autók által megölt pumák fényképeit is bemutatja, és van valami abban, hogy a hipnotikus hatású megafauna képei hozzájárulhatnak a gyerekek „természetszeretetének” kialakulásához, engem zavar az a körköröség, az akaratlagos naivitás és az a vizualitás iránti megszállottság, ami az effajta szeretetből fakad, amennyiben az felnőttkorban is fennmarad. Hogyan illeszkednek a világunkba az élő, vad floridai pumák – ha nem pusztán „állami szimbólumoknak” tekintjük őket? Ők hogyan látnak *miniket*? Hogyan lehet a valódi ember-puma találkozások összetettségét és meghatározatlanságát hűségesebben ábrázolni? Hogyan lehetne a mi túlélésünket az övékkel összekapcsolni, s nem azzal ellentétesnek mutatni? Hogyan kell megváltoztatnunk a viselkedésünket, hogy kölcsönösen előnyös módon éljünk együtt a „halandó természetkultúrában”, amelyben emberek és pumák egyaránt élnek?¹² A pumaszeretet vizuális retorikája, amely „a tájat femininként leíró [euro-amerikai] nyelvezetben és a regresszió és az erőszak így megnyilvánuló pszichológiai mintáiban gyökerezik” (Kolodny 1975: 146), tagadja az ilyen jellegű kérdések szükségességét, ennél fogva pedig a működőképes megoldások útjában áll.

A floridai puma nem vizuális bemutatása, mint amilyen Hogan *Powerje*, nagyon sokat tehet az ökopornó hibáinak leleplezéséért azon túl, hogy megingathatja az elnyomás azon kapcsolódó struktúráit is, amelyekből az ökopornó kinő. Miután mentora, Ama néni révén részt vesz egy floridai puma áldozati megölésében, Hogan elbeszélője, Omishto – a fiktív Tajga törzs fiatal tagja – a fehér közösség szemében mintaindiánból „Mocsári Niggerré” (Hogan 1998: 211) változik. „Rájuk gondolok” – mondja Omishto Ama néninek a veszélyeztetett állat megölése miatt indított per során,

[...] a macskákra ott kint a ciprusokban és a mangroveerdőkben és mocsarakban, ahová az embernek nem szabadna bemennie, legalábbis a legtöbb embernek nem, bár nekem természetes helynek tűnik. És az autók által megölt macskákra gondolok. Egy tucat pusztult el, mióta az autópálya megépült. A gimnáziumi csapat róluk kapta a nevét. Kabalák, semmi több. Senki sem akarja, hogy itt legyenek, de azért szeretik látni őket. [...] Nincs olyan hely, ahol az emberi szükségletek élni hagynák őket.” (Hogan 1998: 123)

Omishto szavai és tapasztalatai rávilágítanak azokra a végzetes ellentmondásokra, amelyek nemcsak a pumákhoz, hanem az „Újvilág” eredeti emberi lakosaihoz való euro-amerikai hozzáállásban rejlenek; a pumák és az amerikai őslakosok egyaránt durva megkülönböztetésnek vannak kitéve, amikor fotogén kabaláknál többek kívánnak lenni, amikor többet akarnak annál, mint hogy *lássák őket*. Hogan regénye arra szólítja fel az olvasót, hogy vizsgálja felül a veszélyeztetettségéről alkotott elképzeléseit úgy, hogy az az emberi kultúrákra és a nem emberi fajokra is kiterjedjen. Ugyanakkor elutasítja azt az elképzelést, hogy a veszélyeztetett kultúrák vagy fajok egyszerűen passzív áldozatok, akik arra várnak, hogy megmentse vagy elpusztítsák őket. Hogan az állatokat és az ökoszisztémákat egy olyan párbeszéd teljes értékű, aktív és erőteljes résztvevőiként jeleníti meg, amely változást hozhat, mivel másféle látásmódot kínál, mint amit az ökopornográfia sulykol a nézőkbe. Az olvasó megérti, hogy az az „objektív” kép,

12 Lásd Haraway 2003: 100. Haraway *The Companion Species* című könyve az ember és a kutya közötti különleges kapcsolatról szól, de érdemes feltenni a kérdést, hogy egy olyan erősen „menedzselt” állat, mint a floridai puma (gyógyszerezve, rádiójelekkel ellátva, más puma alfajokkal szelektíven tenyésztve, és egyébként háziállathoz hasonlóan gondozva, még ha nem is szándékosan háziásítva) nem válik-e szintén egyfajta társfajjává az ember számára. Linda Hogan *Power* (1998) című munkája a társfajok egy másik, fenntarthatóbb fajtáját vizsgálja.

amelyet az állam, sőt, a környezetvédők kínálnak a floridai pumáról, egy csomó egymástól eltérő emberi elképzelést rejt, amelyek nemtől, vallástól, kortól, osztálytól, a törzsi versus szövetségi törvényektől és más kategóriáktól függenek. Ráadásul a gyarmatosító tekintet, amely monolitikus, transzparens jelentést próbál ráerőltetni a floridai pumára (amely egyelőre inkább áldozat, mint elkövető ebben az instabil dichotómiában), kezdettől szoros kapcsolatban áll a patriarchális és szexuális visszaélések működésével. A könyv elején Omishto nemcsak az euro-amerikai kultúrától érzi magát veszélyeztetve, hanem mostohaapjától, Hermtől is, aki „túl sokat néz olyan helyekre, ahová nem kellene” (Hogan 1998: 7). Omishto, akinek a neve azt jelenti, hogy „az, aki figyel”, egyre erősebbé válik, ahogyan a szó szoros értelmében megtanul „felállni és visszanézni [Hermre]” (Hogan 1998: 208), megtanul rálátni a vallási, oktatási és jogi hatalmi struktúrák belső működésére, amelyek megpróbálják elpusztítani bennszülött identitástudatát. Ezzel párhuzamosan Ama gyámsága alatt, aki képes „pillantásokat váltani” (Hogan 1998: 16) a pumával és álmaiban megtapasztalni annak teljes jelenlétét, ahelyett, hogy pusztán csak látná a pumát vagy az állat látná őt, Omishto eljut az állat személyiségének egy olyan megértéséhez, amely nem az emberi nemi konstrukciókon alapul („Sisa [a floridai puma] volt az első ember, aki belépett ebbe a világba. Ő [It] jóval előttünk jött ide” [Hogan 1998: 15, kiemelés B.W.]) és a szentség fogalmának egy olyan megértéséhez is, amely nem a test és lélek, a föld és az ég szembenállásának dualista elképzelésein alapul. Hiba lenne azt állítani, hogy a könyv nem vet fel komoly értelmezési problémákat az őslakos és nem őslakos olvasók számára egyaránt, de véleményem szerint ezek a megválaszolatlan kérdések a regény erősségének számítanak, mivel megismerteti az olvasót azokkal a szükségszerű vitákkal és összetett történetekkel, amelyeket az ökopornográfia makacsul elutasít, és nem is foglalkozik velük.

Az ökopornográfia definíciójából mostanra világossá kellett válnia, hogy a magányos, pihenő pumákról (és hozzátehetnénk, hogy a jaguárokról, leopárdokról, tigrisekről, oroszlanokról és más nagymacskákról) készült szokásos képek annak ellenére is ökopornografikusak, hogy nem arra *számítva* készültek, hogy szexuális reakciókat váltsanak ki az emberekből – sőt, gyakran biztonságos, aszexuális képekként készítik és terjesztik őket, a gyermekközönséget szem előtt tartva. El tudom képzelni, hogy sok szülőtársam hangosan tiltakozik a gondolat ellen, hogy a *Playboy* és a Florida Panther Net között bármiféle kapcsolat lenne. Az a baj a képkészítés „intencióját” érvényesítő megközelítéssel, akárcsak Jerry Mander ökopornográfia definíciójával, hogy eltereli a figyelmet maguknak a képeknek a retorikájáról. És ahogy én látom, ez a retorika a nyugati kultúra legalább két problematikus hagyományát érinti egyszerre. Az egyik az állatbőrök és szőrmék társítása a gazdagsággal és a női szexualitással (lásd Fudge 2002: 52-65.), a másik a női akt hosszú története a vizuális kultúrában. Az ökopornográfusok képesek kombinálni a női akt hagyományos ikonográfiáját – a ruhátlan, de mégis szemérmesen önmegtartóztató alanyt, aki a szemlélőtől kis távolságra helyezkedik el – a szőrme divatos vonzerejével. Az ökopornográfia alanyai így nem egyszer, hanem többszörösen tárgyiasulnak. Az idealizált és antropomorfizált nagymacskákat nyugalmi állapotban mutatják be, elszakítva őket attól az ökológiai kontextustól, amelyben élnek, miközben (látszólag) nem is tudnak arról, hogy fényképezik őket, vagy éppen nyugodtan néznek a lencsébe, aminek következtében úgy tűnik, mintha beleegyezésüket adnák ahhoz, hogy mind technológiai értelemben, mind pedig az állatjogi vagy természetvédelmi projekteket szem előtt tartva *ábrázolják* őket. A néző viszont, aki keményen dolgozik, hogy megpillantson egy ilyen gyors és erős ragadozót, amely valóban

vad körülmények közt nyilván nem örülne a figyelemnek, határozottan nem kerül a társállat helyzetébe (az ezeket a képeket kíséző nyelvi szövegek ezredvégi retorikája ellenére sem). Inkább az engedelmes vagy tudatlan – *nem* pedig vonakodó vagy önálló „akarattal” rendelkező – állati áldozat kukkolójának, potenciális pusztítójának és/vagy potenciális megmentőjének szerepét kapjuk. Azok pedig, akik megmentőnek tekintik magukat, egyúttal fogyasztóként is megjelennek, bár ritkább fajtát képviselnek, mint azok, akik a divat és az élőhelypusztítás erőihez csatlakoznak. Képeket fogyasztunk. A néző döntését gyakran úgy fogalmazzák meg, hogy választani kell a veszélyeztetett állatokról készült gyönyörű „felvételek” [*shots*] fogyasztása és a lelövésük [*shooting*] között (legyen ez bármily közvetett).¹³ A „helyes választás” – akár egy rendszámtábla megvásárlását, akár egy csekk elküldését követeli meg, hogy megmentünk egy gyönyörű leopárdot az orvvadászoktól – elősegíti a vizuális fogyasztás végtelen és exponenciálisan növekvő körforgását, amely magában foglalja a vadon élő állatokat ábrázoló naptárt, pólókat, posztereket, kávésbögréket, játékokat, televíziós hálózatokat, IMAX filmeket és számtalan más reprezentációs technológiát, valamint állatkerteket, múzeumokat és az ökoturizmust. Végül, annak ellenére, hogy az ökopornó nagy összegeket segít összegyűjteni az állatok és a környezet nevében, retorikai fókusza nem annyira a nem emberi alanyokra irányul – amelyek szenvednek a nézési szenvedélyünktől, amit az ökopornó nemhogy nem mutat meg, de a túlélése érdekében rejtve is kell tartania –, mint inkább az Ember élvezetére, az Ember hatalmára és az Ember ellenőrzésére.

Az, hogy az ökopornográf élvezet és hatalom valójában pornográf, még világosabbá válik az erőszak és a szexualitás közelmúltbeli robbanásszerű megjelenésével a természetfilmekben. Míg Janet Jackson elszabadult mellbimbóinak látványa megbotránkozást kelt, mivel a művésznő emberi mivoltát a néző teljességgel és a sajátjával egyenrangúként tanulta meg tételezni, addig az őslakos (értsd: „állatiasabb”) nők melleit ábrázoló felvételek nem minősülnek pornográfoknak. Hasonlóképp, a nem emberi állatokról készült felvételek, amelyeken ezek a lények más állatokat ölnek meg, vagy nem szimulált, valódi szexuális aktusokban vesznek részt, kibújnak a szülők, a hálózati cenzorok és az FCC cenzúrája alól, mert a természet és a kultúra, az emberek és az állatok, a tudomány (vagy ami a legtöbb dokumentumfilmben tudománynak számít!) és a tudomány tárgya között hatalmas szakadékot feltételezünk.¹⁴ Bár a hardcore ökopornó gyors terjedése viszonylag új keletű, az ezt alátámasztó dichotómiák nem azok. Matt Cartmill elmondása szerint a „makacsul tisztán gondolkodó” Walt Disney, a természetfilm egyik korai úttörője, szívesen mutogatta irodai vendégeinek a pározó állatokról készült felvételeket, annak ellenére, hogy a szokásos hollywoodi filmeket „rohadt, pornográf szarnak” tartotta (Cartmill 1993: 177). És mégis, a *Bambi* (Bambi. David Hand, 1942) (Cartmill olvasatában [Cartmill 1993: 161-88.]), ahogyan napjainkban a hardcore ökopornó népszerűsége is, megcáfolja ezeknek az éles különbségeknek az érvényességét. Miért találnák a nézők az „állati” szex és erőszak

13 A nagymacsákra vonatkozó megfigyelések értelemszerűen más veszélyeztetett fajok képeire is alkalmazhatók. A Bushmeat Project honlapjának látogatói például egy gorilla fényképével találkoznak, amelyen az állat arcára írva a következő felirat olvasható: „Nézz a szemembe... Figyelj rám... Mert én és a fajtam hamarosan eltűnünk... Nézz... Figyelj... Segíts!...” . Néhány másodpercenként egy piros célszimbólum villan fel a gorilla szeme fölött. Hasonló kép a Bushmeat Project logója.

14 Az állati szex televíziós ábrázolásának ennél jóval átfogóbb és árnyaltabb megközelítéséhez, különösen azt a kérdést illetően, hogy hogyan változtak ezek az ábrázolások az idők során (nagy részben az olyan tudományos paradigmaváltásoknak köszönhetően, mint a szociobiológia felemelkedése), lásd Cynthia Chris (2006) *Watching Wildlife* című könyvének 4. fejezetét.

ábrázolását olyan intenzíven lenyűgözőnek, ha ezek nem árulkodnának erőteljesen arról a paradox szükségletünkről, hogy egyszerre adjunk kifejezést állati énünknek, és hogy más állatokat irányítsunk, illetve elnyomjuk saját állatiasságunkat?¹⁵ A legtöbb dokumentumfilm-nézőhöz hasonlóan nekem is hangsúlyoznom kell, hogy a nem emberi szexualitás és erőszak ábrázolásai nem pontosan ugyanolyan izgatóak, mint a megfelelő emberi ábrázolások, mivel a helyettesítő részvétel lehetősége érthetően kisebb.¹⁶ De ismétlem, inkább az ökopornográfia és a hagyományos pornó közötti különbségek mértékére, nem pedig a fajtájára kellene figyelmet fordítani. Ha a pornográfiát elsősorban az elnyomó, androcentrikus és szexualizált (nem feltétlenül „orgazmus-termelő”) hatalmi viszonyok szempontjából határozzuk meg, amelyeket a pornográf ábrázolás a különböző médiumokban és a mindennapi életben megjelenít (látat, színpadra állít, állandósít), akkor a hím állatokról szóló elbeszélések, amelyekben ezek az állatok látszólag nem tesznek mást, mint egymással harcolnak, más állatokat ölnek és lassított felvételeken párosodnak szelíd nőstényekkel, amelyek egyetlen célja az új hímek szaporítása, egyértelműen - és nem „majdnem”, ahogyan gyakran állítják - pornográfok. Carol J. Adams és Josephine Donovan szerint az ilyen elbeszélések „a férfiuralmi ideológiák újraírását szolgálják, mind a természet agresszív és erőszakos hímek által uralta képének népszerűsítésével, mind pedig az ezt a modellt követő emberi férfi viselkedés szentesítésével.” „[Ez a modell] arra szolgál – folytatja Adams és Donovan –, hogy félelmet keltsen a nőkben, és elősegítse azt az érzést, hogy szükségük van a férfiak védelmére” (Adams és Donovan 1995: 6–7.). Akár tudatos ez a szándék, akár nem, mindenképpen több munkára van szükség az ökopornó és az Emberi Természet, valamint a Természethez való férfi és női hozzáállás és viselkedés közötti kölcsönhatások kibontásához. Milyen szerepet játszhat az ökopornó a szexizmusban, amelyet a nők mind a túraútvonalon, mind a vezető környezetvédő szervezetek igazgatótanácsaiban közismert módon megtapasztalhatnak? Hogyan befolyásolja az ökopornó (ahogyan azt nemcsak a dokumentumfilmek, hanem talán a Disney *Pocahontas* (Pocahontas. Mike Gabriel és Eric Goldberg, 1995) és *Az oroszlánkirály* című filmjei is példázzák) a fiúknak a lányokkal való bánásmódját és a lányok önképét? Hogyan segítenek az internalizált ökopornográf nemi normák meghatározni, hogy milyen természetfilmeket érdemes finanszírozni, és hogy ezek miként készüljenek? Ezek a kérdések egyre fontosabbá válnak, nem csak amiatt, mert a környezeti válság egyre súlyosbodik, hanem azért is, mert az ökopornó és a hagyományos pornográfia közötti határok egyre elmosódottabbá válnak.

Erre az elmosódásra egy meglepőnek tűnő helyen találhatjuk a legagresszívebb példákat: a People for the Ethical Treatment of Animals (PETA) reklámkampányaiban. Először is fontos megjegyezni, hogy a PETA egyes erőfeszítései, például az Animal Liberation Project, az állatok bántalmazása és kizsákmányolása, valamint az emberi Másoknak a fehér férfiak általi elnyomása

15 Ha már itt tartunk, miért pirultak el a diákjaim és fordultak el a kopuláló mandriloktól egy közelmúltbeli állatkerti látogatás során, annak ellenére, hogy betonakadályok és vizes árkok választottak el, és látszólag megvédték „minket” „tőlük”?

16 Természetesen fontos technikai különbségek vannak az ökopornó és a hagyományos pornó között (a felvétel hossza, a kamera távolsága az alanyoktól és így tovább [lásd Chris 2006: 130-31.]), valamint biológiai különbségek (az emberek és a farkasok, illetve a farkasok és a pókok párzási szokásai közötti eltérések), amelyeket szintén figyelembe kell venni. Úgy vélem azonban, hogy ezek a különbségek végső soron kevésbé központi jelentőségűek, mint az ökopornó és a hagyományos pornó közötti kölcsönhatások, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a természetfilmek előszeretettel erőltetnek maszkulinista, antropocentrikus narratívákat a nem emberi állatokról készült felvételeikre.

közötti mély összefüggések feltárásával elvileg a változás előmozdítására irányulnak. Az Animal Liberation Project online kiállítása például elnyomott emberekről készült történelmi képeket párosít a nem emberi állatok bántalmazását és kizsákmányolását dokumentáló, megdöbbentően hasonló fotókkal.¹⁷ A kiállítás azonban nem pusztán sokkol, mivel a nézők számára – bár rövidített formában – bevezetést nyújt Peter Singer állatvédelmi érveibe is. A *We'd Rather Go Naked Than Wear Fur* [Inkább meztelenül, mint szőrmében] kampányban viszont egy ezzel szinte ellentétes megközelítéssel találkozhatunk. E kampány számos reklámjában meztelen női hírességek enyhén pornográf pózokban kínálják magukat vizuális fogyasztásra – úgy tűnik, cserébe a különböző divattermékekhez felhasznált állatok biztonságáért (lásd *Famous Fur Foes* 2005). Az egyik reklámban Gena Lee Nolin, a *Baywatch* (Baywatch. Tv-sorozat, Michael Berk, Gregory J. Bonann és Douglas Schwartz, 1989–2001) színésznője egy fatörzsön nyújtózkodik, ruhátlan testét kígyónak festve, az „Exotic Skins Belong in the Jungle – Not in Your Closet” [Az egzotikus bőrök a dzsungelbe és nem a gardróbodba tartoznak] felirat alatt. A *We'd Rather...* kampány egyike a sok címlapra kerülő projektnek, amely a vegetarizmust és a szőrmementes divatot is a szexuális teljesítményhez és a szexualitáshoz kapcsolja.¹⁸ A probléma a hagyományos állatjogi érdekérvényesítés és a pornográfia ilyen szándékos keveredésével véleményem szerint az, hogy pontosan azt erősíti meg, aminek a felforgatásában az állatjogi és környezetvédő csoportoknak a leginkább érdekelteknek kellene lenniük: azokat a látásmódokat, amelyek az emberi Másik állatiasítása/természetesként való beállítása és a nem-emberi feminizálása révén legitimálják az elnyomás különböző formáit. A PETA/Nolin reklám nemcsak a pornográfia, hanem (ahogy Susan Griffin megjegyyezhetné) a Szentírás férfi szerzőinek és teológusainak számtalan kijelentését idézi fel a nők kígyószerűségéről és a domesztikálatlan Természet, azaz „a dzsungel” alattomosan nőies természetéről, még akkor is, ha egy leválasztható árucikket, a nő lefényképezett „egzotikus bőrét” egy másikkal, a hulló bőrrel próbálja helyettesíteni.¹⁹ Ez a bőrkereskedelem önpusztító, mert szexizmussal próbál harcolni a fajizmus ellen.²⁰ A PETA kevésbé tudatosan pornográf, de hasonlóan aggasztó „snuff” videója, a *Meet Your Meat* [Találkozz a hússoddal] (Meet Your Meat. Bruce Friedrich és Cem Akin, 2002) a húsparban dolgozók vagy húsevők (akiket lelketlen elkövetőként pozicionálnak) és az állatok (akiket gyomorszorítóan jelenetről jelenetre tehetetlen áldozatként ábrázolnak) közötti

17 Az Animal Liberation Project egyik legnagyobb hátránya, hogy nem foglalkozik azokkal az etikai problémákkal, amelyek például a huszadik század eleji lincselésekről készült fényképek reprodukálásával kapcsolatosak, amelyeket a fehér felsőbbrendűség hívei készítettek azzal a céllal (ahogyan azt a közelmúltban több tudós is megjegyezte), hogy az afroamerikaiakat állatiasítsák, és a fehéreket a feketék rasszista látásmódjára tanítsák. Ugyanennek a stratégiának egy bővebb példájáért, amely még a címében is tudomásul veszi ezeket a problémákat, lásd Marjorie Spiegel *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery* (1996).

18 További figyelemre méltó PETA-projektek közé tartozik a Lettuce Ladies munkája, akik a PETA rendezvényeinek házigazdái, és stratégiaileg elhelyezett salátaleveleket viselnek, valamint egy 1970-es évekbeli pornó stílusú 2004-es Super Bowl reklám (amelyet a CBS elutasított), ahol két nő megpróbál elcsábítani egy pizzafutárt, hogy aztán rájöjjenek, a húsfogyasztása negatívan hatott a „kolbászára”. (Egy másik PETA-reklám felirata így szól: „A húsevés elszomorított? Talpra! Legyél vegetáriánus!”) A PETA különösen szoros kapcsolatot ápolt Pamela Andersonnal és más régi *Baywatch* szereplőkkel (köztük Nolinnal).

19 Lásd különösen Griffin *The Animal* (1981: 24-35.) című fejezetét a *Pornography and Silence* című könyvben.

20 Ingrid Newkirk, a PETA társalapítója és elnöke így válaszolt a szexizmus vádjára: „Mi nem engedjük meg a szexizmust. Mi a szexet használjuk. Nem a szexizmust. A meztelenség nem egyenlő a szexizmussal. Ez egy iszlám elképzelés, egy prűd, savanyú elképzelés” (Newkirk 2001). Azzal, hogy egy absztrakt, nemektől mentes „meztelenség” eszméjére hivatkozik, Newkirk megkerüli azt a kényes kérdést, hogy a női meztelenség hogyan van kódolva a nyugati vizuális kultúrában, és hogy a PETA hogyan adaptálta a pornográfia konvencióit, hogy megragadja a közönség figyelmét. Az iszlámra való esszencialista hivatkozása sokatmondónak tűnik ebben az összefüggésben.

manicheus megosztottságon alapul.²¹ Több diákom is beszámolt arról, hogy a *Meet Your Meat* megtekintése után átmenetileg „áttértek” a vegánságra, majd visszaestek a bűnös húsevésbe, mert nem tudták elképzelni a közéletet a *Meet Your Meat* által bemutatott disztópia és a PETA GoVeg.com honlapja által megidézett vegán utópia között. Fontos hozzátennem, hogy ezt a kritikát nem úgy kell értelmezni, mint a gyári állattartás vagy a húsipar védelmét, vagy mint a PETA filozófiájával való vitát. Inkább azt remélem, hogy mindez hozzájárul a párbeszédhez arról, hogy a PETA és a hasonlóan gondolkodó csoportok hogyan *mutathatnák be* vizuálisan és ezáltal politikailag hatékonyabban a nem emberi állatokat és a tágabb környezetet.



Photo: Robert Sebree Hair and Makeup: Tyson Fountaine



More stars strip down for P(eoples) E(thical) T(reatment) for A(nimals), this time its Gena Lee Nolin

Pic:WENN

„Az egzotikus bőrök a dzsungelbe és nem a gardróbodba tartoznak” – PETA kampány

21 A PETA nyilvánvalóan érdekelt abban, hogy a közvéleményt arra kényszerítse, hogy elgondolkodjon az évente több milliárd leölt állat sorsán. Hasonlóképpen, egyértelmű érdeke, hogy demisztifikálja azokat a folyamatokat, amelyek révén az állatok képzeletben és fizikailag is „hússá” alakulnak át – a tehénből „marhahússá”, a sertésből „sertéshússá” és így tovább (lásd Fudge 2002: 34-46.). A probléma az, hogy a *Meet Your Meat*, mint oly sok más PETA projekt, nem tud szabadulni az ember és az emberen túli világ kapcsolatának dualista gondolkodásmódjától, amely valójában támogatta ezt a hatalmas pusztítást. Ezek a dualizmusok viszont jelentős hibákhoz vezetnek a PETA bizonyítékekezelésében, ami nem segíti az ügyét. Például nem minden gyári farmon és vágóhídon dolgozó élvezzi az állatok *bántalmazását*. 2005-ben a PETA valójában Temple Grandint, az Észak-Amerikában és azon kívül található humánusabb állattartási létesítmények nagy részének tervezőjét emelte ki „Proggy” (a „haladás” [progress] rövidítése) díjra; Ingrid Newkirk azt mondta, hogy „Temple Grandin többet tett a szenvedés csökkentéséért a világon, mint bármely más ember, aki valaha élt” (lásd Specter 2003: 67). A PETA több közvélemény-formáló tevékenységének figyelembe kell vennie a más állatokkal való paradox kapcsolataink összetettségét. Egy rövid, a gyári állattenyésztés-ellenes (de nem húsellenes) film, amely nagyobb retorikai sikert ér el, mint a *Meet Your Meat*, anélkül, hogy szem elől tévesztené az uralkodó rendszer állatokra – és emberekre – háruló hatalmas költségeit, a népszerű internetes rajzfilm, a *The Meatrix-et* (The Meatrix. Louis Fox, 2003).

Nem kell messze menni, hogy olyan modelleket találjunk, amelyeket én kevésbé tartanék ökopornográf reprezentációs politikának, még ha ezek a modellek nem is tudnak teljesen megszabadulni az árucikké válás, az önelégültség, az erőszak és más problémák némelyikétől, amelyekre a mainstream ökopornó hajlamos. Steve Baker e modellek széles skáláját tanulmányozta, beleértve az Olly [Williams] és Suzi [Winstanley] duó forradalmi pályáját és egy másik brit művész, Damien Hirst munkásságát is. Olly és Suzi nem egyszerűen állatokat festenek; kiteszik magukat és festményeiket a vadonban élő nem emberi állatok – anakondák, tarantulák, vadkutyák, nagy fehér cápák, farkasok, leopárdfókák – beavatkozásainak egy olyan folyamatban, amely „együttműködő, kölcsönös válasz[ok]ra” törekszik nemcsak a két művész, hanem az állatok részéről is.²² Damien Hirst rothadó tehénfejekből és formaldehidben tartósított állati részekből készít installációkat; Terry Tempest Williams szavaival élve, Hirst arra késztet minket, hogy „vegyük észre a húst, amit megesszünk”, ahelyett, hogy „nem gondolunk a test, a marha testének és a saját testünknek a topográfiájára [...]”. (Williams 2000: 66-67.). Williams és a festőművész Mary Frank közös munkája, a *Desert Quartet* (1995) és a *The Open Space of Democracy* (2004) című könyv, amelyben a szerzők nagy erejű párbeszédet folytatnak (szóban és képben) az erősz és a párbeszéd természetéről - különböző politikai meggyőződésű emberek, a nők és természet, a test és föld között - Williams ellenáll az ökopornográfia elrejtésre, fogyasztásra és tárgyiasításra irányuló készítésének. A PBS Nature közelmúltbeli adásai, mint például a *Shark Mountain* (Shark Mountain. Howard Hall, David Malakoff és George Page, 2004),²³ alátámasztják az abba vetett bizalmat, hogy a nagyközönség esetleg több pedagógiai és szórakoztató értéket talál valami másban, mint az ökopornográfiai szabványban, mely Ann Fisher-Wirth költő szavaival élve „étkezésként egy párzási aktus” (Fisher-Wirth 2003: I. 1). A *Shark Mountain* egy női filmkészítő hangját hallatja, osztott képernyős formátumban mutatja be a filmkészítőket munka közben az általuk készített képek mellett, és feltárja a tenger gyümölcsei iránti éhségünk hatalmas költségeit anélkül, hogy kizárólag a nem fehér „orvvadászokat” hibáztatná. Még az MTV is ígéretes lehet. Cynthia Chris munkája az MTV *Jackass* (Jackass. tv-sorozat, Jeff Tremaine, 2000–2007) spin-offján, a *Wildboyz – Állatságokon* (Wildboyz. tv-sorozat, Sean Cliver, Dimitry Elyashkevich és Chris Pontius, 2003–2006) azt sugallja számomra, hogy talán megérett az idő az ökopornográfia olyan paródiáira, amelyek a felforgató humor segítségével növelik az ökológiai tudatosságot, miközben az emberi kapzsiságot, pazarlást és önzést is pellengérré állítják.²⁴ Michael Shellenberger és Ted Nordhaus szerint a környezetvédelem

22 Steve Baker megjegyzi: „Miután az állatok megjelölték ezeket a darabokat, [Olly és Suzi] úgy jellemzi azokat, mint »az esemény valódi műtárgyait«, amelyeknek mindenekelőtt az a céljuk, hogy az állatok bizonytalan létének igazságát és közvetlenségét megismertessék a nyugati közönséggel, amely nagyrészt közömbössé vált a veszélyeztetett fajok kérdése iránt. Ahhoz, hogy legyen egy állat által készített jel, az állatnak jelen kell lennie, és aktívan (ha akaratlanul is) részt kell vennie benne. Ami az állat jelenléte révén megvalósul, és amit a jelek rögzítenek, az pontosan az állat valósága.” (Rothfels 2002: 88–89.).

23 A *Nature* sorozat egyik epizódja. (Tv-sorozat, George Page és Thomas Lovejoy, 1982-, 23. évad, 2. rész.) – A ford.

24 Chris megjegyzi, hogy a *Wildboyz* újraegyesíti a *Jackass*ért felelős számos figurát, de „elhagyja a városi és külvárosi amerikai környezetet, amely a *Jackass* mutatványok helyszínéül szolgált” az „esőerdők, a hátszágok és az idegen országok szavannái javára, ahol [a „Wild Boys”] a kultúrából és a természetből származó, ellenőrzött kockázat és önkéntes lealacsonyodás gyakorlatait végzik” (Chris 2012: 159 [Az itt közölt idézet a még publikálatlan esszéből származik, viszont a fordításban a megjelent, részben módosult szövegre hivatkozunk. – A ford.]). Az egyik afrikai mutatványban például a Wild Boys Steve-O és Chris Pontius zebrának öltözik, és oroszlanok támadnak rájuk. A mutatványokat gyakran egy David Attenborough-szerű narrátor hangja vezeti be („A legnagyobb afrikai ragadozó, az oroszlan a Marában található csordaállatok bőségéből élnek”), és a Fiúk, akik esetleg bukósiskot vagy más Steve Irwin-stílusú felszerelést viselnek, gyakran bejelentik, hogy a tudomány nevében teszik ki magukat a veszélynek. Bár a sorozat fajközi etikája nyilvánvalóan problematikus, az ökopornográf konvenciók

nem halott.²⁵ Mindazonáltal az egyik legfontosabb módja annak, hogy életerősebbé tegyük, az ökopornó használatának az átértékelése lehet. A környezetvédelemnek folyamatosan „újra kell gondolnia az ember helyét a természetben”,²⁶ és ennek megfelelően át kell alakítania a vizuális gyakorlatát is. Röviden, csatlakoznia kell az olyan művészekhez, mint Linda Hogan, Olly és Suzi, Terry Tempest Williams és Mary Frank, és meg kell próbálnia elképzelni egy olyan világot, amely valóban *visszanéz*.

Fordította Borbíró Aletta

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella és Hódosy Annamária

[A tanulmány eredeti megjelenési helye: Bart H. Welling (2009): *Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman*. In *Ecosee: Image, Rhetoric, Nature*. Szerk. Sidney I. Dobrin és Sean Morey. New York, State University of New York Press. 53–78.]

Bibliográfia

- Adams, Carol J. (1990): *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York, Continuum.
- Adams, Carol J. – Donovan, Josephine (1995): Introduction. In *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Szerk. Carol J. Adams és Josephine Donovan. Durham, NC, Duke University Press, 1–8.
- Animal Liberation Exhibit (2005): *Animal Liberation Project*. 2005. People for the Ethical Treatment of Animals (PETA). URL: <http://www.peta.org/animalliberation/display.asp>.
- Baker, Steve (2002): What Does Becoming-Animal Look Like?. In *Representing Animals*. Szerk. Nigel Rothfels. Bloomington, Indiana University Press, 67–98.
- Bergman, Charles (2003): *Wild Echoes: Encounters with the Most Endangered Animals in North America*. Urbana, University of Illinois Press.
- Bushmeat Project Home Page* (2004). The Biosynergy Institute/Bushmeat Project. URL: <http://bushmeat.net/>
- Carson, Rachel (2007): *Néma tavasz*. Ford. Makovecz Benjamin. Páty, Katalizátor, 2007.
- Cartmill, Matt (1993): *A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature through History*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Chris, Cynthia (2006): *Watching Wildlife*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Chris, Cynthia (2012): Boys Gone Wild: The Animal and the Abject. In *Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies*. Szerk. Aaron Gross és Anne Vallely. New York, Columbia University Press, 152–173.
- Cousteau, Philippe (2006): Irwin „A Remarkable Individual.”. URL: <http://www.cnn.com/2006/SHOWBIZ/TV/09/06/cnna.cousteau/index.html>
- Cronon, William, szerk. (1996): *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York, W. W. Norton.
- Crowther, Barbara (1995): Towards a Feminist Critique of Television Natural History Programmes. In *Feminist Subjects, Multi-Media: Cultural Methodologies*. Szerk. Penny Florence és Dee Reynolds. Manchester, Manchester University Press, 127–46.
- Dicum, Gregory (2005): Eco-porn: Great Sex for a Good Cause. URL: <https://www.sfgate.com/homeandgarden/article/GREEN-Eco-porn-Great-Sex-For-A-Good-Cause-3175838.php>
- Durfee, Jessica Leigh (2002): Images of Nature in Organizational Stakeholder Publications: The Rhetorical Function of Ecopornography in Green-Washing. Department of Communication Course

neveltségessé tételében elért sikere megérdemli a környezetvédelemmel foglalkozó arculattervezők figyelmét.

25 Shellenberger és Nordhaus azt elemzi, hogy a környezetvédelem nem tudta retorikáját és politikáját a globális felmelegedés fenyegetésével szemben alkalmazni, de érdemes megfigyeléseiket a környezetvédelem más területeken elkövetett kudarcaira is alkalmazni, különösen, mivel ezekre hatással van a környezetvédelem vizuális retorikája.

26 Lásd Cronon 1996. Az arról való gondolkodásmódomra, hogy az emberek hogyan képviselik a természeti világot, nagy hatással volt Cronon *Uncommon Ground* című műve.

- Workspaces. Dept. of Communication, University of Utah. URL: <http://www.hum.utah.edu/communication/classes/fa02/1600-1/ecoporn.pdf>
- Durfee, Jessica Lee (2002): Images of Nature in Organizational Stakeholder Publications: The Rhetorical Function of Ecopornography in Green-Washing. Publikálatlan esszé.
- Exhibit: Advertising the Environment (1972). *Communication Arts* 14.2. 56–61.
- Famous Fur Foes (2005). PETA (People for the Ethical Treatment of Animals). 2003. URL: <http://www.furisodead.com/FurFoes.asp>
- Fisher-Wirth, Ann (2003): The Kingdom of the Animals. *Olaus Magnus*, Carta Marina. *The Malahat Review* (június), 70–100.
- Florida Department of Highway Safety and Motor Vehicles (2005): 2004 Specialty Plate Sales Rankings. *Specialty License Plates*. URL: <http://www.hsmv.state.fl.us/specialtytags/SLP.html>
- Florida Fish and Wildlife Conservation Commission (2005). URL: <http://www.myfwc.com/panther/>
- Florida Panther (2005): *Southeastern Natural Resource Center*. URL: <http://www.nwf.org/resourcelibrary/details.cfm>
- Fudge, Erica (2002): *Animal*. London, Reaktion Books.
- Griffin, Susan (1981): *Pornography and Silence: Culture's Revenge against Nature*. New York, Harper & Row.
- Haraway, Donna (1994): A szituációba ágyazott tudás: A részleges nézőpont a feminista tudományfelfogásban. Ford. Zentai Violetta. In *Férfiuralom*. Szerk. Hadas Miklós. Replika Kör, Budapest, 121–141.
- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Paradigm 8. Chicago, Prickly Paradigm Press.
- Hogan, Linda (1998): *Power*. New York, W. W. Norton.
- Irwin Interfered with Nature, Says Cousteau (2006): *The Sydney Morning Herald*. URL: <http://www.smh.com.au/news/world/irwin-interfered-with-nature-sayscousteau/2006/09/20/1158431752163.html>
- Isenberg, Andrew C. (2002): The Moral Ecology of Wildlife. In *Representing Animals*. Szerk. Nigel Rothfels. Bloomington, Indiana University Press, 48–64.
- Kappeler, Susanne (1986): *The Pornography of Representation*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Knighton, José (2002): Ecoporn and the Manipulation of Desire. In *Wild Earth: Wild Ideas for a World Out of Balance*. Szerk. Tom Butler. Minneapolis, Milkweed Editions, 165–71.
- Kolodny, Annette (1975): *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Mabey, Richard (2003). Nature's Voyeurs. *The Guardian* (március 15.). URL: <http://www.books.guardian.co.uk/departments/scienceandnature/story/0,6000,914227,00.html>
- Mander, Jerry (1972): EcoPornography: One Year and Nearly a Billion Dollars Later Advertising Owns Ecology. *Communication Arts*, 14.2. 45–55.
- McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, Routledge.
- McDonough, William – Braungart, Michael (2002): Bölcsőtől bölcsőig: Környezettudatosság – a tervezéstől a gyártásig. Ford. Alföldi Györgyi és J. Füstös Erika. HVG, Budapest.
- McKibben, Bill (1997): Curbing Nature's Paparazzi. *Harper's* (november). 19–24.
- Millet, Lydia (2004): Die, Baby Harp Seal!. In *Naked: Writers Uncover the Way We Live on Earth*. Szerk. Susan Zakin. New York, Thunder's Mouth Press, 146–50.
- Mitman, Gregg (1999): *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Newkirk, Ingrid (2001): Ingrid Newkirk: Taking On the Critics. Interjú. *Animal Liberation*. Animal Liberation New South Wales. URL: <http://www.animal-lib.org.au/activists/activists/newkirk-ingrid.htm>
- Ross, Andrew (1994): The Ecology of Images. In *Eloquent Obsessions: Writing Cultural Criticism*. Szerk. Marianna Torgovnick. Durham, NC, Duke University Press, 185–207
- Rothfels, Nigel, szerk. (2002): *Representing Animals*. Bloomington, Indiana University Press.
- Shellenberger, Michael – Nordhaus, Ted (2004): The Death of Environmentalism: Global Warming Politics in a Post-Environmental World. In *Welcome to the Breakthrough Institute*. URL: <http://www.thebreakthrough.org/index.php>
- Specter, Michael (2003): The Extremist. *The New Yorker* (április 14.). 52–67.
- Spiegel, Marjorie (1996): *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery*. Átdolgozott kiadás. New York, Mirror Books/I.D.E.A.
- Thoreau, Henry David (2008): *Walden / A polgári engedetlenség iránti kötelességről*. Ford. Szöllősy

Klára, Molnár Imre. Budapest, Fekete Sas, 2008.

Williams, Joy (2005): Save the Whales, Screw the Shrimp. In *Saving Place: An Ecocomposition Reader*. Szerk. Sidney I. Dobrin. Boston, MA, McGraw-Hill, 203–13.

Williams, Terry Tempest (2000): *Leap*. New York, Pantheon Books.

Williams, Terry Tempest – Frank, Mary (1995): *Desert Quartet*. New York, Pantheon Books.

Williams, Terry Tempest – Frank, Mary (2004): *The Open Space of Democracy*. New Patriotism 4. Great Barrington, MA, The Orion Society.

Filmográfia

A cápa (Jaws. Steven Spielberg, 1975)

Anatomy of a Sharkbite (Anatomy of a Shark Bite. James Younger, 2005)

Bambi (Bambi. David Hand, 1942)

Baywatch (Baywatch. tv-sorozat, Michael Berk, Gregory J. Bonann és Douglas Schwartz, 1989–2001)

Elza, a vadon szülőtte (Born Free. James Hill és Tom McGowan, 1966)

Jackass (Jackass. tv-sorozat, Jeff Tremaine, 2000–2007)

Meet Your Meat (Meet Your Meat. Bruce Friedrich és Cem Akin, 2002)

Az oroszlánkirály (The Lion King. Roger Allers és Rob Minkoff, 1994)

Pocahontas (Pocahontas. Mike Gabriel és Eric Goldberg, 1995)

Shark Mountain (Shark Mountain. Howard Hall, David Malakoff és George Page, 2004)

Shark Week (Shark Week. tv-sorozat, Jeff Kurr, Chadwick Pelletier és Tom Golden, 1987–)

The Crocodile Hunter (Crocodile Hunter. John Stainton, 1996–2004)

The Meatrix (The Meatrix. Louis Fox, 2003)

Wild Kingdom (Mutual of Omaha's Wild Kingdom. Don Meier, 1963–1988)

Wildboyz – Állatságok (Wildboyz. tv-sorozat, Sean Cliver, Dmitry Elyashkevich és Chris Pontius, 2003–2006)

[SZERZŐ]

KALMÁR GYÖRGY Az Éden és a kelet-európai ökofilm

Kalmár György a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs európai film és a gender studies. Több mint ötven tanulmány, szakcikk és öt könyv szerzője. Legutóbbi kötetei a *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017), mely magyarul a Gondolat kiadónál jelent meg (2018), és a *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes* (Palgrave-Macmillan 2020), mely megjelenés előtt áll a Gondolat kiadónál *A krízis mozija: A 21. századi európai rendezői film* címmel.

[absztrakt]

Az ökológiai látásmód térnyerése Kelet-Európában kétség kívül a kora 21. század egyik meghatározó tendenciája, mely folyamatos változásokat generál a mezőgazdasági termeléstől a fogyasztási szokásokon át a kortárs vizuális kultúráig. Egy fokozatos, de nagyszabású kulturális átalakulás részesei vagyunk, melynek megértése kiemelt jelentőségű kutatói feladat. Ebben a tanulmányban ezen változások megértésére teszünk kísérletet a filmkultúra területén: azt kívánom megvizsgálni, hogy az ökokritikai szemléletmód térnyerése mennyiben jelent újdonságot a magyar rendezői filmekben, mennyiben támaszkodik már bevett filmes hagyományokra, illetve milyen tekintetben írja át annak bevett eljárásait, szemléletmódját. Vizsgálódásaim konkrét apropója Kocsis Ágnes *Éden* (2020) című filmje, amit tekinthetünk az ökomozis első hazai nagyjátékfilm példájának is. Az *Éden* összehasonlítása a rendezőnő korábbi nagyjátékfilmjeivel rámutat az új szemléletmód filmművészeti hatásaira és következményeire, arra, ahogyan az ember és bioszféra viszonyát illető megértésünk változása átalakítja a filmkészítés gyakorlatát.



[abstract]

The rise of the ecological point of view in Eastern Europe is undoubtedly one of the defining trends of the early 21st century, generating continuous changes from agricultural production to consumption habits to contemporary visual culture. We are witnessing a gradual but large-scale cultural transformation, the understanding of which is a major challenge for contemporary academic research. In this paper, I will attempt to understand these changes in the field of film culture: I will examine to what extent the rise of the ecocritical approach is something new in Hungarian filmmaking, to what extent it draws on established film traditions, and in what respect it rewrites the established procedures and approaches of local filmmaking traditions. The starting point for my investigation is Ágnes Kocsis's film *Eden* (*Éden* 2020), which can be considered the first eco-feature-film in Hungarian. A comparison of *Eden* with Kocsis's previous feature films highlights the cinematic effects and consequences of this new approach, and the way in which our changing understanding of the relationship between humans and the biosphere is transforming the practice of filmmaking.

Bevezetés

Beszélhetünk-e magyar ökojátékfilmről? Vajon a dokumentumfilm után a hazai nagyjátékfilm szcénában is megjelenik-e az ökológiai fordulat? Hogyan viszonyul ez a fajta kritikai tudatosság és nemzetközi trend a kelet-európai társadalmi, kulturális és specifikusan filmes hagyományokhoz? Kocsis Ágnes legújabb nagyjátékfilmje, az *Éden* ilyen és hasonló kérdések egész sorát veti fel. A helyi kontextus, „a történelmi és földrajzi sajátosságok” reflexiója (Garrard 2004: 14), ahogy az ökokritikai diskurzusban általában, úgy itt is lényeges szempont. A közvélemény-kutatások szerint a természetvédelmet a magyarok többsége kiemelten fontos kérdésnek tartja, ugyanakkor ez a szempont- és értékrendszer folyamatos harcban áll a materiális értékek (például a közvetlen megélhetési költségek miatti) aggódással (Schneider és Medgyesi 2020: 501). A kelet-európai térségről szóló ilyen témájú viták visszatérő kérdése, hogy vajon az államszocializmus majd a rendszerváltás utáni dzsungel-kapitalizmus krónikus szegénységében és karakterroncsoló anyagi és emberi kompromisszumaiban szocializálódott nemzedékek meg tudnak-e szabadulni a szegénységre és anyagiasságra alapozott értékrendjüktől, és be tudják-e fogadni az olyan, jellemzően Nyugatról importált, „poszt-materiális” gondolkodási módokat, mint a környezetvédelmi tudatosság vagy az ökokritikai látásmód. A helyzet fájdalmas iróniája, hogy a kelet-európai társadalmaknak épp akkor kellene ezt a materiális – posztmateriális ugrást végrehajtaniuk, amikor a térséget megtépázó krízisek sorozata a társadalom többségében minden jel szerint inkább az egyéni túlélés és átvészelés beidegződéseit erősíti fel.

Az ökokritikán az alábbiakban Paula Willoquet-Maricondi nyomán egyszerűen a kulturális szövegeket annak a belátásnak a fényében értelmező gondolkodásmódot értem, miszerint „a világnak egyaránt része a társadalmi szféra és az ökoszféra, a kettő összefügg, az előző pedig nem értelmezhető az utóbbi kontextusán kívül” (Willoquet-Maricondi 2010: 3). Mint a fentiekből is látható, ez egy szükségszerűen és „nyíltan politikai elemzési mód” (Garrard 2004: 3), mely a kortárs társadalmi és ökológiai kontextus fényében, és a zöld mozgalom „morális és politikai irányelvei” (uo.) összefüggésrendszerében elemzi a különböző kulturális termékeket.

A jelen tanulmány írása idején zajló válságok és drámai gazdasági-politikai-technológiai átalakulások kifejezetten tanulságos kontextusba helyezik az ökokritikai szemlélet meghonosodásának kérdését, hiszen az orosz-ukrán háború következtében kialakuló energiaválság a magyar állampolgárok számára is hétköznapi, megélt, materiális valósággá tették a fosszilis energiahordozókra épülő társadalmak jelentette (globális és emiatt némileg absztrakt) problémákat. A jelen tanulmány megszületésekor folyó társadalmi viták a rezsicsökkentésről, annak kivezetéséről, a megnövekvő megélhetési költségekről, a korszerűbb, olcsóbb fenntartású, kisebb ökológiai lábnyomú otthonok és szokások kialakításáról (akarva-akaratlan) ezer szállal kapcsolódnak az ökokritikai gondolkodás hosszú évek óta meghatározó problematikájához, illetve ennek hazai térnyeréséhez.

„Mintha Kocsis Ágnes nagyon érezne valamit a világból” – írja az *Éden* egyik kritikusja (Szercey 2020: 6), és valóban, a rendező nagyjátékfilmjei mind fontos történeteket mesélnek a korról, amelyben születtek. A *Friss Levegő* (2006) a rendszerváltás utáni posztkommunista mindennapok nyomorúságának egyik legemlékezetesebb filmes dokumentuma (Szentpály 2007), a *Pál Adriennben* (2008) pedig felismerhetjük a kétezres években beköszöntő fogyasztói

kapitalizmussal és liberális demokráciával megjelenő identitás-válság, zavarodottság és útkeresés ábrázolását is (Király 2015a). Az *Édernek* talán jót is tett a forgatás csúszása miatti sok évnnyi késlekedés: Mire a mozikba, internetes videótárakba és streaming-szolgáltatókhoz került, még aktuálisabbá vált, még idősebbnek hat az, ahogy kifejezi a 21. századi ember éghajlatváltozás miatti szorongását, az ember és technológia viszonyának kiéleződő ellentmondásait, illetve az egészséges emberi életre egyre kevésbé alkalmas környezetben tapasztalt problémákat.

Egy olyan új szemlélet megjelenése a művészetben, mint az ökokritika, gyakran hoz magával az új témák mellett új történettípusokat és reprezentációs eljárásokat is. Bár az ökokritikai szemléletű kultúratudatók hajlamosak az új kulturális tendenciák hangsúlyozására, a filmtörténet szempontjából sokkal összetettebbnek tűnik az ökokritikai fordulat valódi hatásának a feltérképezése, és fontos lehet az új trendek és témák történeti kontextusba helyezése. Hódosy Annamária az ökokritikai fordulat efféle történeti gyökereiről így ír:

Amikor az olyannyira „relativista” posztstrukturalista filozófia „decentralizálta”, azaz „kimozdította a szubjektumot abból a parancsnoki pozícióból, amelyből ez a szubjektum irányítani képzelte a világot”, voltaképpen az antropocentrizmus dekonstrukcióján munkálkodott. A 20. század második felétől domináns kritikai irányzatok, különösen a feminista és posztkoloniális kritika, illetve az újhistorizmus, melyek az ökokritikát már kialakulásának szakaszában is nagyban befolyásolták, egyként felvállalják azt a politikainak is nevezhető szándékot, hogy feltárják és leleplezzék a hatalom és a kizsákmányolás mechanizmusait, rámutassanak az elnyomás retorikai stratégiáira, és feltérképezzék az ellenállás lehetőségeit, akár milyen szegmenséről (rassz, osztály, nem) legyen is szó az emberiségnek. Az öko-cinekritika feladata ennek megfelelően nem más, mint hogy ezúttal az *emberi faj* és természet viszonyát tekintve tegye meg mindezt a film mediális sajtóságainak vizsgálatával. Ennek során viszont az elnyomás többi említett – többnyire társadalmi jellegűnek tekintett – formája is az ökoproblematika részének mutatkozik. (Hódosy 2018: 28)

A kérdés az, hogy vajon az ökokritika csupán egy újabb témával vagy szemponttal gazdagítja-e a kultúratudományok eddig is folyamatosan bővülő szemléletmódját, bevonva és kanonizálva az ökológiai szempontot a társadalmi nem, a faj és etnicitás, a test, vagy épp a tér problémái mellé, folytatva a fent említett intellektuális trendet, vagy ennél többről van szó? (A kérdéstről lásd: Willoquet-Maricondi 2010: 2; Glotfelty 1996: xix; Garrard 2004: 3.) Vajon a filmművészetben ez a szemlélet csupán egy újabb krízissel gazdagítja a drámai potenciállal bíró témák sorát, amikor kedvelt témává teszi az ökológiai válságot és az ebből fakadó emberi krízishelyzeteket, vagy mélyrehatóbb átalakulásokat is eredményez a filmes reprezentáció módjaiban?

Hasonló kérdéseket vet fel az úgynevezett „ökofilm” viszonya a rendezői film egyik altípusának is tekinthető úgynevezett „társadalmi probléma filmhez”. A rendezői film hagyományában ugyanis kifejezetten fontos és nagy múltra tekint vissza a társadalmi felelősségvállalás. Ez talán az európai realista filmben érhető tetten a legvilágosabban. Ennek legnagyobb teoretikusa, André Bazin szerint a filmet megkülönbözteti, hogy minden más művészeti formánál nagyobb szeletét tudja megmutatni a világnak, még hozzá nagyon kis torzítással. Ráadásul a film képes eljutni a tömegekhez, azaz alkalmas a figyelemfelhívásra, ahogy a közgondolkodás megmutatás általi formálására is. Eszerint a filmes hagyomány szerint, ha a film képes erre, akkor felelőssége is az, hogy megtegye (Bazin 2002).

Ezekben az elméleti keretekben alakul ki a társadalmi probléma film, melyet egyes szerzők külön műfajként is kezelnek. Ennek a klasszikus alapjegyei a következők: fiktív történeteken keresztül

valós problémákról beszél; egy felismerhető társadalmi problémát vagy konfliktust dramatizál a szereplők közötti konfliktusokban; és rendszerint realiztikusan mutatja be a társadalmi környezetet, így jellemzően valós helyszíneken játszódik, felismerhető történeti periódusban (Lay 2002: 55-57). Ugyanakkor – a realizmus elvárásrendjét némileg megtörve – ezeknek a filmeknek általában van valamiféle „üzenete” is, rendszerint nem elfogulatlanok, kimutatható valamiféle világképi, ideológiai elfogultság, ami a film zárlatában többé-kevésbé egyértelművé is válik. Könnyen belátható, hogy a kora 21. század egymást követő krízishelyzetei közepette (melyekben az ökológiai válság egyre erősödő jelei nem kis szerepet játszanak), a társadalmi probléma film (és általában ez a fajta elkötelezett filmes hozzáállás) különösen fontossá válik. Az emberi élet már a globális észak fejlett és gazdag társadalmában sem olyan védett, mint a 20. század végén, egyre erősebb a válság és az élet törékenységének, prekaritásának a tapasztalata (Ureczky 2018; Szepe 2012; Ureczky 2022). Mindezek a folyamatok egy sor változást indítanak be, illetve erősítenek fel, melyek nem csak társadalmi vagy politikai változásokban érhetők tetten, de az ezekről beszélő filmekben is. Ahogy a *Post-Crisis European Cinema* című könyvben igyekeztem részletes elemzéseken keresztül is bemutatni, a társadalmi problémákkal foglalkozó filmekben belül is észrevehető a 21. században számos ilyen jellegű elmozdulás, kísérletezés és útkeresés, a régi trópusok, ideológiai alakzatok, elbeszélésminták és karaktertípusok újragondolása (Kalmár 2020). Úgy tűnik, hogy a gyorsan változó társadalmi, gazdasági és ökológiai környezetben elkerülhetetlenül a rendezői filmnek, és ezen belül a társadalmi probléma filmnek is változnia kell, hogy adekvát módokon beszélhessen a bennünket körülvevő világról. Mindebben az ökológiai tudatosság térnyerése igencsak fontos szerepet játszhat, és véleményem szerint nem csak tematikus szinten, azaz nem csupán új témák, drámai helyzetek és válságszituációk megjelenésével.

Az ökokritikai szemlélet (akár akaratlan) beszivárgása a közgondolkodásba ugyanis nem csak életmódunkban vagy a fogyasztási és vásárlási szokásainkban vezethet változásokhoz, de átalakíthatja az etikai és művészi paradigmákat is. Az ökokritikai fordulat a modernitás alapvető elemeit teszi kritika tárgyává (Garrard 2004: 62), olyan fogalmakat és világképi elemeket, melyek a film számára is meghatározóak. Felvetődik a kérdés, hogy a film mint *par excellence modern*, techno-médium, melynek fejlődése elválaszthatatlan a huszadik századi ipari társadalmak történetétől milyen válaszokat is ad egy ilyen alapvető változásra.

A hagyományos etikák többsége – hogy egy az *Éden* szempontjából is releváns példával éljünk – jellemzően „homocentrikus” (Hódosy 2018: 26) vagy antropocentrikus, azaz a két emberként elképzelt én és másik találkozására fókuszál, és az én másikkal szembeni etikai kötelességeit igyekszik felvázolni, azaz az etikus viselkedés mibenlétét két emberi szubjektum közötti relációban igyekszik megérteni (Kovács 2008: 82). Az ökokritikai szemlélet és az általa implikált környezetetika azonban az individuumból a bioszféra egésze felé tereli a figyelmet, hiszen a másik, akivel szemben etikai szubjektumokká válunk jellemzően nem egy emberi lény, hanem a természet, az ökoszisztéma vagy a Föld egésze, így az ember-ember találkozásokban is ez a szélesebb, az individualizmust kritikus távolságtartással kezelő attitűd érvényesül (Kovács 2008: 82-83). A film esetében, ahol a személyes konfliktusok drámája kiemelt narratív és dramaturgiai szereppel bír, egy ilyen elmozdulás a filmkészítési gyakorlat alapvető elemeit változtatja meg.

Így aztán az ökokritikai látásmód megjelenése a filmkészítésben új kihívások elé állítja a filmkutatókat is. Gyorsan változó világunkban, a gyorsan változó kulturális, társadalmi és gazdasági paradigmák közepette fel kell térképezni az új reprezentációs trendek működési rendjeit. Amennyiben az ökokritikai látásmód valóban átírja az ember és környezete viszonyát, ezzel pedig az emberi szubjektum modernitásban domináns definícióját is, akkor adódik a feladat, hogy megértsük, hogy mindennek (például) milyen narratív, térkezelésbeli, dramaturgiai, ábrázolásetikai vonzatai vannak, illetve hogy a megjelenő új reprezentációs eljárások milyen viszonyban vannak a filmkészítés pre-ökokritikai trendjeivel. Az ökokritika politikai és aktivista gyökerei miatt ez a feladat és mindez a szakmai munka korántsem tekinthető magától értetődőnek, pláne elvégzettnek. Ahogy arra Ursula Heise is rámutat,

a kritikai kultúrakutatáshoz hasonlóan az ökokritika is inkább egy közös politikai projektnek köszönheti létét, semmint koherens elméleti és módszertani feltételezések halmazának, így aztán annak a részletei, hogy ezt a projektet miként is kellene átültetni a kultúra tanulmányozásába, folyamatos vita és rendszeres felülvizsgálat tárgya (Heise 206: 506, idézi Willoquet-Maricondi 2010: 2).

Ma azt látjuk, hogy a filmeket ökokritikai szempontból olvasó tanulmányok jelentős része a politikai aktivizmus által motivált, szinte kizárólagosan tematikus, motivikus, allegorizáló olvasat (vö: Willoquet-Maricondi xi). Az ilyen szövegek nemritkán annak az egyszerű kérdésnek a vizsgálatában merülnek ki, hogy a film „üzenete” mennyiben van összhangban az írás pillanatában elfogadott természetvédelmi irányelvekkel vagy más élőlényekkel kapcsolatos, épp aktuálisan helyesnek tartott viselkedési és hozzáállásbeli keretekkel, ami egy meglehetősen reduktív, bináris, jó/rossz elbírálási sémához vezet. Ezek a tanulmányok némileg segíthetnek az ökokritikai tudatosság fejlesztésében és a figyelemfelhívásban, de a szakmai hozadékuk igencsak vékonyka, hiszen kevés figyelmet fordítanak annak megértésére, hogy az új szemlélet hogyan alakítja át a kultúra komplex rendszereit, így például a filmnyelv különböző elemeit, a világképünkbe beépülő etikai vagy szubjektumfilozófiai paradigmákat (vö: Willoquet-Maricondi 2010: 2; Hódosy 2018: 22).

A következőkben mindennek fényében arra teszek kísérletet, hogy az *Éden* elemzésén keresztül, a kelet-európai kulturális és filmes kontextus szem előtt tartásával feltérképezzem azokat az elmozdulásokat, amelyeket az ökokritikai látásmód (vagy tudatosság) hozhat egy kelet-európai nagyjátékfilmbe. Kocsis Ágnes életműve tökéletes kísérleti beállításokat teremt mindehhez, hiszen ugyanazon rendező sok szempontból koherens életművének intertextusán belül (azaz egy sor tényező rögzítésével) tudom megvizsgálni azokat az *Édennel* megjelenő elmozdulásokat és újdonságokat, melyeket az új téma szolgáltat. Elemzésemben a tematikus elemek mellett igyekszem reflektálni a szubjektum meghatározásának módjaira, a test és szubjektivitás kérdéseire, az ember kapcsolatára a társadalmi és természeti terekkel, a filmek térhasználatára, illetve az ökokritikai szemléletből adódó újfajta konfliktusokra és etikai kérdésekre is.

Megtettesült problémák

Kezdjük talán az egyik legszembeötlőbb kérdéssel, a főszereplők filmes megalkotásának, meghatározásának kérdéseivel. Kocsis Ágnes eddigi életművében ez rendre személyes élethelyzetbeli problémákon és tünetértékű testi jellegzetességeken keresztül történt.

A *Friss levegő* főszereplői, a kelet-európai rendezői film meghatározó trendjét követve konkrét szociális helyzetüktől szenvednek, karakterük és a film alaphelyzete is a posztkommunista (anyagi és emberi) nyomorból fakadó problémák köré épül. Az anya, Viola egy budapesti aluljáró nyilvános illemhelyén dolgozik, „vécés néni” – ahogy akkoriban nevezték. Ebbe a földalatti, neonfényes, bűdös lyukba zárva tölti (munka)idejét, takarít, felmos, papírt adagol, pénzt szed be a kliensektől, a felhalmozott WC-illatosító sprékkel kényszeresen illatosít, otthon pedig ugyanilyen kényszeresen tisztálkodik, hogy levakarja magáról a munkájából (és szociális helyzetéből) fakadó szagot. Lánya, Angéla, aki egy szakmunkásképzőben varrónőnek tanul, kétségbeesetten nyitja ki sorra a panellakás ablakait, amint anyja hazaér, majd szobájába zárkózik, és rajzolásba, illetve olyan ruhák tervezésébe menekül, melyeket (mint a helyi turkáló vezetőjétől megtudjuk) itt lehetetlen eladni. Ahogy Kocsis hősnői általában, mindketten magányosak, vannak furcsa szokásaik, élethelyzetük csapda-szerű, elvágódznak, de menekülési kísérleteik rendre kudarcra végződnek. Meghatározó testi metaforáik a kényszeres illatosítás, tisztálkodás és szellőztetés, melyek mind az életüket meghatározó lealacsonyító szociális körülményekre vezethetők vissza. Éppúgy fuldokolnak, mint az *Éden* Évája, de fuldoklásuk elsősorban mégiscsak metaforikus, és szociális helyzetük változásával akár megszüntethető is lenne. A film kritikai célkeresztjében így (a filmes hagyományokhoz híven) a kelet-európai rögválóság áll, melyet azonban a film (szintén ugyanezen hagyományokhoz híven) olyan komplex esztétikai minőségeken keresztül kezel, mint az ironia, a fekete humor vagy a groteszk.

A *Pál Adrienn* hasonló esztétikai és hangulati eszköztárral dolgozik, ugyanakkor a főszereplőnő meghatározása egy lépéssel eltávolodik ettől a helyi színekkel (és szagokkal) megfestett, a nyomorban tobzódó, jellegzetes kelet-európai filmes megközelítésmódtól. Piroskának van „rendes” állása, egy kórházban dolgozik, van „rendes” párkapcsolata, és bár lakásának berendezése éppoly minimalista, mint az előző filmben, ugyanakkor mégis rendezettebb és levegősebb. Itt már nem a nagyvárosi proletariátus vagy prekariátus nyomorát látjuk, hanem az alsó középosztály sokkal megfoghatatlanabb szorongását, és a filmet is sokkal inkább érdekli a „rendes”, „normális” és „tisztességes” mögötti abszurd és groteszk, mintsem a társadalmi körülmények miatti szenvedés. Ennek megfelelően Piroska gondjai sem a nélkülözésből vagy a bűdös munkából fakadnak, hanem a látszólag rendezett életben tapasztalt szorongásból és identitás-válságból. A belső krízist itt is testi metaforák fejezik ki, melyek főként az evés és a testtömeg köré szövődnek. Piroska ugyanis kényszeresen eszik, éjjel és nappal, otthon és a munkahelyén, nyíltan és titokban, és ez meg is látszik a testalkatán. „Kövérése paradox módon hiánytünetként hat, élet-telenségének szimptomájaként” (Ureczky 2013, 76). Élettársával (aki pedig a kissozóban, zárt ajtók mögött felépített vasúti modellek világába menekül) is főleg az evésről beszélnek, Piroska (reménytelen) fogyókúrájáról, a bevitt kalóriákról és a szobabiciklin letekert kilométerekről. Szexuális életünk – ebben a filmes univerzumban már-már magától értetődő módon – nincs. Amikor Piroska fejébe veszi, hogy megkeresi egykori iskolatársát és legjobb barátnőjét, Pál Adrienn (akivel a filmben többen össze is keverik), majd annak keresésére indul, világos, hogy nem a szociális körülmények elől menekül, hanem egy belső csapdahelyzetből. Neki már elvileg megvan, ami az új világrend szerint egy „normális” vagy „emberhez méltó” élethez kell, de mégsem boldog, a néző számára pedig világossá válik, hogy a nyomozás során megtett útjain egy identitás-kérdésre keresi a választ, egy régebbi, elveszett önmagához próbál visszatérni.

Az *Éden* ebben a tekintetben még tovább lép, még távolabb kerül a kelet-európai társadalmi probléma film hagyományrendjétől. A film a közeli jövőben játszódik, Budapesten, főszereplője, Éva szintén magányos, egyedülálló nő. Az ő élethelyzeti csapdáját azonban nem a szegénység, a rossz munkahely okozzák, és elveszettsége sem az identitás bizonytalanságából fakad. Problémái nagyon is testi jellegűek: allergiás fulladásos rohamot indít be nála minden a modern technológiai környezetből származó szennyeződés. Egy hermetikusan zárt lakásban él, fém bútorok közt, a levegőt különleges légtisztító berendezések juttatják be, ruháit nem szabad mosóporral, öblítővel kezelni (de még látogatói ruháját sem), és csak egy teljesen zárt szkafanderben tud kilépni otthonából. Otthona kialakításának finanszírozását az a klinika finanszírozta, amely cserébe kísérleteket végezhet rajta, vélhetően a hasonló panaszokkal élők gyógyítása érdekében. Éva esetében tehát a tünetegyüttes hasonló ugyan, mint az előző filmekben, ugyanakkor azok oka már egyértelműen az emberi életet lehetővé tevő környezet degradációja, a modern technikai civilizáció által okozott szennyezés. Éva fuldoklása már nem a posztkommunista nyomorból fakad, hanem mindannyiunk közös jövőjének egyik lehetséges képe. A szenvedés, konfliktus és dráma forrása nem kulturális, gazdasági vagy szociológiai természetű, hanem egyértelműen ökológiai. Ahogy maga a rendező fogalmaz, „az egész történet egy metafora, a Földtől, a természettől eltávolodott ember magánya. Hogy vajon mennyire mennek tönkre az emberi kapcsolataink is, ha tönkretesszük a körülöttünk lévő élővilágot, és hogy a szeretet tud-e még segíteni” (Vízer 2018: 4).

A főszereplőt kínzó problémák jellegével együtt változik a fizikai és társadalmi meghatározottságuk is. A kelet-európai filmes kontextusban talán a legfontosabb változás a deidealizáló karakteralkotástól való eltávolodás. Ez a magyar rendezői filmben is elterjedt eljárás tudatosan távolítja el a szereplőket a műfajfilmek idealizáló látásmódjától, jellemzően testi jellegzetességeken keresztül. Gondoljunk csak Tarr filmjeinek megfáradt férfiarcaira, a Monori Lili által alakított szerepekre Mundruczó filmjeiben, a *Kontroll* bűdös, koszos, vérző, bevizelt és lehányt ellenőreire, a *Taxidermia* groteszk módon kövér vagy sovány testeire, vagy Kocsis korábbi filmjeiben Viola szagára vagy Piroska kövérségére. Az elhanyagolt testek, az igénytelen megjelenés, az idétlen ruhák, a pocakos, alkoholista férfiak és dohányzó nők a magyar rendezői film bevett, karakterisztikus elemei, melyek egyszerre illetik kritikával a nyugati műfajfilmek fantáziavilágát, az ezek mögötti kulturális mitológiákat, és szolgálnak a kelet-európai állapotok beszédes metaforáiként. Az *Édenben* azonban a deidealizáció mint karakteralkotási eljárás gyakorlatilag teljesen eltűnik. A helyi átlagembert megjelenítő főszereplőnő közelebb áll a globális kulturális elit ideáljaihoz: bár már a negyvenes évei elején járhat, nem iszik, nem dohányzik, nem bűdös vagy ápolatlan, nincs elhízva, nincsenek gusztustalan hobbijai, intelligens, érzékeny és empatikus. Míg Viola és Angéla fő kulturális programja *A Polip* című olasz bűnügyi sorozat nézése volt, addig Évát már megérinti a szomszédból áthallatszó komolyzene (melyet András ad a szomszédnak). Míg Viola számára a szépséget a nyilvános illemhelyen tartott zenélő, világító művirág és a rádióból szóló andalító slágerek jelentették, addig Éva kézműveskedik és szobrászkodik a rendelkezésére álló fém anyagokkal (lásd: 1. és 2. képek). A testi és személyiségbeli változásokkal párhuzamosan tehát kulturális és társadalmi osztályváltás is megfigyelhető: az öko-film hősei nem a társadalom nélkülöző, iskolázatlan számkivetettei; itt már mindannyian potenciális számkivetettek lettünk, az embert sújtó környezeti problémáktól pedig nem véd meg érdemben sem a pénz, sem a státusz. A film ezzel is érzékenyen kapcsolódik a 21. századi társadalmi változásokhoz, hiszen

azt látszanak megerősíteni, hogy az ökológiai tudatosság akkor ér el egyfajta kritikus határt, akkor válik egy társadalom életében meghatározó tényezővé, amikor a középosztályt is eléri az ilyen krízisek, amikor nem véd meg a hőségtől a légkondicionálás az energiaárak miatt, kiég a pázsit a vízkorlátozások miatt, vagy elérhetetlenné válnak egyes élelmiszerek az aszály miatt.



1. *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006)



2. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)

Tér, hatalom, szubjektivitás

A kórházi környezet kiemelt szerepe a *Pál Adriennben* és az *Édenben* felhívja a figyelmet a főszereplők medikális terekben elfoglalt helyében megfigyelhető elmozdulásokra. Míg Piroskát a film talán legemlékezetesebb beállításában egy sor monitor előtt ülve látjuk, amint ápoltak tucatjainak az életfunkcióit ellenőrzi, addig Évát már egy hasonló környezetben a megfigyelt, vizsgálati tárgy pozíciójában találjuk, egy üvegkalitkában, amint orvosok kísérleteznek rajta. Míg Piroska e jelenetek közben (is) módszeresen eszik, Éva fulladásos rohamot kap minden az üvegkalitkába befújt anyagtól. Míg Piroska felfal, megeszik, elpusztít minden ehetőt, a megevés által próbálja uralni a világot, addig Éva alig tud valamit befogadni az őt körülvevő világból, nemcsak enni, de lélegezni is alig tud, számára megszűnt minden bensőségesség, kiszolgáltatottá vált mindazon dolgok felé, amiket az emberiség a történelem során uralni próbált. Ezeket a különbségeket tovább erősíti a térrendezés és a kamera pozíciói. A medikális tér, az elválasztó panelek, a monitorok, a fehér falak és fehér köpenyek, illetve a szimmetrikus beállítás közősek a két filmben, ugyanakkor a *Pál Adriennben* a kamera gyakran van Piroska mögött, vele együtt nézve a monitorokat, azaz a főszereplőt (aki a nézői tekintet kiemelt tárgya) egyben a diegetikus tekintet alanyaként, és valamiféle furcsa hatalom gyakorlójaként határozza meg. Ezzel szemben az *Éden* klinikai jeleneteiben szinte soha nem látjuk az orvosokat Éva szempontjából: a központi beállításban ő mind a nézői, mind a diegetikus tekintet tárgya. Az orvosok háta mögül, az orvosi monitorokat, kameraképeket is megmutató beállítás a kép közepén a háttérben ülő Évát kiszolgáltatott, szenvedő kísérleti állatként mutatja be, akinek a vergődését és fuldoklását az orvosok hideg távolságtartással szemlélik. Amikor e jelenet után András, a pszichiáter az őt megbízó nagyvállalat ügyvédjével tárgyal Éva állapotáról, az asztal plexije alatti, gombostűre tűzött pillangók és (csoda)bogarak egyértelműen értelmezhetők Éva metaforáiként, ahogy az ember és természet viszonyának szimbolikus megjelenítéseként is. Az *Éden* nyitójelenetei így az öko-mozi szubjektumát egy kiszolgáltatott, a hatalomtól és gyakorlatilag mindenféle ágenciától megfosztott, a környezetétől elidegenedett, magányos, szenvedő, mentálisan is megbillent, az ügyvéd szóhasználatával „nem százaz” lényként definiálják (lásd 3. és 4. képek).



3. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)



4. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)

Éva helyzetének allegorikusságát, illetve a (közel)jövő átlagembereként való bemutatását tovább erősítik a film terei közötti, a fentihez hasonló összecsengések, a stílusbeli, motivikus kapcsolatok. A reptéri jelenetben az alsó kameraállás mintha szándékosan hangsúlyozná, vétetné velünk észre az acél-üveg, fehér-szürke épület szerkezetének hasonlóságait Éva szobájával és a klinikai kísérleti laborral, illetve a felülről belógó acél levegőztetők hasonlóságát a kísérleti kalitkába szintén felülről belógó acélcsövekkel. András ebben a térben tehetetlenül nézi, amint a tőle külön élő kislánya hazatér külföldről, őt mégsem üdvözli lelkesen, és egy perc után tovább is áll. A jelenet végén Andrást egyedüli alakként látjuk egy szimmetrikus beállításban a hideg technikai térben, akárcsak Évát az előző jelenetben a laborban. A film alapvető szerkesztési elve, hogy egy jelenetet mutat Éva életéből, majd egyet Andráséból, szintén segíti az ilyen jellegű analógiák felismerését, Éva állapotának metaforizálását, az egyéni betegség általános emberi állapotként értelmezését, vagy az emberiség környezetéhez fűződő viszonyaként történő interpretációját.

A történet ilyen jellegű allegorikusságában, az ökokritikai perspektíva térnyerésében eltűnik a couleur locale, a kelet-európai félperiféria materiális és kulturális valóságának a bemutatása, megszűnik a rom-esztétika, a lepukkant terekben élt nyomorult életek fekete humorral és empátiával való bemutatása. Az *Éden* egy nemzetközi koprodukcióban készült európai film, mindez bárhol megtörténhetne az iparosított világban, a helyszínek nagy része éppúgy lehetne Prága, Berlin vagy Moszkva is, a film jelentését meghatározó kulturális keretrendszer pedig nem kelet-európai, hanem globális, ahogy Éva sem poszt-kommunista szubjektum, hanem az ökológiai krízis globális nagyvárosi szubjektuma. Ezt részben a mise-en-scene letisztításával éri el a film. Ha vannak is még ebben a világban helyspecifikus posztkommunista relikviák vagy nosztalgia-tárgyak (mint a *Friss levegőben* a színes üveg hal a tévé tetején, Viola zenélő, neonfényű művirága a nyilvános vécében, vagy a *Pál Adriennben* a hullaszállításra használt liftben szóló táskarádió), ezeket Éva sterilizált fém-és-üveg világából már régen eltávolították, a jól fizetett, s polgári lakásában jazzt hallgató és elegáns talpas pohárból vörösborot kortyolgotó András otthonában pedig valószínűleg soha nem is voltak.

A szereplők által bejárt térbeli mozgások szintén rávilágíthatnak az azonosságok és különbségek játékára az öko-mozi felé történő elmozdulásban. Mindhárom Kocsis-magyjátékfilm női szereplői magányosak, valamiféle csapdahelyzetben találják magukat, és mind elvagyódnak. Ennek a klausztofóbiának és szabadulásvágynak a legfontosabb térbeli szimbóluma az ablak. Angéla kényszeresen nyitogatja őket, hogy friss levegőhöz jusson, rendszeresen ül ki az ablakba, és Évát is sokat látjuk a lakás ablakában állva, a kinti világ után vágyakozva, vagy épp az ablakra rajzolva. A *Pál Adrienn*ben talán kevésbé fontosak a szabadság, remény és új jelképeként szolgáló ablakok, hiszen Piroska ha szorong, akkor nem az ablakhoz megy, hanem a hűtőszekrényhez, és annak ajtajában ücsörög. Ugyanakkor a történet egy (vagy akár több) pontján mindannyian elindulnak, hogy kitörjenek ebből a fojtogató, zárt világból. Ide sorolhatók Viola kísérletei, hogy a különböző társkereső klubokban párt találjon magának, Angéla szökése, amikor stoppal próbál eljutni Rómába, Piroska elhatározása, hogy felkerekedik és megkeresi Pál Adrienn, valamint Éva kísérletei, hogy András segítségével kitörjön a lakásból, és valami módon találkozzon a természeti környezettel. Az *Éden* – az ökokritikai látásmódot megerősítve – finoman, de egyértelműen jelzi, hogy Éva nem csupán a lakás fojtogató zártságából próbál kiszakadni, hanem valami élővel szeretne találkozni. Erre utal, hogy amikor szakfandert ölt és elszökik otthonról, egy kisállatkereskedésbe megy, és ékszerteknőcöket vásárol, később Andrással is rendre parkokat látogatnak, és a film végén, a végső menekvés kísérlet során is egy Margitszigeti rétre mennek.

A térbeli mozgások tekintetében az *Éden* változtat is a már-már kanonizáltnak nevezhető magyar rendezői filmes mintán. A *Friss levegő* és a *Pál Adrienn* hűen követi ezt a hagyományt, melynek lényege, hogy a film hőse útnak indul, megpróbál kitörni, de végül visszatér kiindulási pontjára. Viola férfi nélkül tér haza minden egyes esti útjáról, Angélat pedig egy olasz család (Angéla hiányos olasz tudásának köszönhetően) végül a magyar határról nem Rómába viszi el, hanem visszahozza Budapestre (míg ő éjszaka békésen alszik a hátsó ülésen). Piroska bolyongásai az iskolai levéltárban, a temető sírkövei között és a volt osztálytársak által elejtett nyomokat követve szintén nem vezetnek el a célig, a „lélektani *road movie*” (Ureczky 2013: 70) nem a Másikhoz vezet, hanem Piroska lelkének fekete kútjáig Feketekút faluba, majd vissza a jól ismert panellakásba. Bár mind Angéla, mind Piroska személyiségében történnek változások a bejárt utakon, ezek az utak mégiscsak visszavezetnek a kiindulópontjukhoz. A *Friss levegő* és a *Pál Adrienn* befejezésének hasonlóságát tovább erősíti az a körülmény, hogy az utóbbi film utolsó jelenetében, a szívhang-monitor szobában Piroska mellett a fiatal, épp betanított kolléganő szerepében már az a Hegyi Izabella ül és nézi a monitorokat, aki Angélat játszotta a *Friss levegő*ben, illetve annak utolsó jelenetében a saját útjáról visszatérve ugyanilyen beállításban ült Viola helyén a nyilvános WC asztalánál.

Az ilyenfajta külső-belső utazások a magyar (és általában a kelet-európai) filmművészet alapvető kulturális mitológiájának részei. Ezt a mintát nevezi Strausz László a kelet-nyugat viszonyrendszerben *kettős mozgás*nak (Strausz 2011, 23) a *Delta*, a *Moszkva tér*, és a *Fehér tenyér* elemzése kapcsán: „A szereplők (...) elhagyják az országot, keresik a lehetőségeket, önazonosságukat, de a filmekben nem tudnak szabadulni attól az identitástól, amelyet maguk mögött hagytak” (Strausz 2011: 24). Ezekben a filmekben tehát a visszatéréssel végződő „kettős mozgás” alapvetően a lokálisan gyökerezett identitástól való szabadulás lehetetlenségét, a menekülés kudarcát, és a korábbi szabadság-fantáziák vágyalom voltának lelepleződését

jelöli (vö. Sággy 2015). A visszatérést Gott és Herzog a 21. századi európai rendezői film egyik bevett trópusaként kezeli (2015: 13), Király Hajnal a román és magyar film kontextusában az „abbamaradt, körkörös, megszakadt vagy regresszív utazások” (Király 2015b: 170) kulturális beágyazódását, illetve regresszív lélektani dinamikáját elemzi. Jómagam pedig a 21. századi európai rendezői film vonatkozásában egyfajta krízis-szituációkra adott válaszként, a késő huszadik századi világgépünk elbizonytalanodásának jeleként, illetve a haladás-orientált modernitás válságtüneteként értelmeztem a filmes visszatéréseket és visszavonulásokat (Kalmár 2020).

A *Friss Levegő* és a *Pál Adrienn* térbeli mozgásai tehát egy jól ismert, gazdag kulturális referenciaudvarral rendelkező kulturális mitológiába, illetve kulturális földrajzi paradigmába illeszkednek, ami nagyban segíti az *Éden* újdonságainak a felismerését. A legszembetűnőbb különbség az, hogy Éva utazása nem csupán lélektani értelemben vezet valahová, hanem testileg és térben is. Éva – önerőből vagy András segítségével – a film során többször is kitör a lakás és a klinikai labor jelentette börtönből: szkafanderben kimegy az utcára, elmegy a kisállat kereskedésbe; feltépi az erkélyajtót, hogy az erkélyen kihajolva nézzen végig a városon, beszívva a kinti, „friss” levegőt (ami után hamarosan fulladási rohamot kap); András segítségével sétákat tesz a szkafanderben; a film végén pedig úgy dönt, hogy akár élete kockáztatása árán is elmegy Andrással piknikezni, és védőruha nélkül is kiül a kora nyári pázsitra tett plédre. Éva térbeli útjai itt érnek véget, a fűben, a Margit-sziget idilli környezetében, az egész film legzöldebb jelenetében. A másik két film főszereplőivel ellentétben nem tér vissza a régi terekbe, épp ellenkezőleg: halálát a kamera felülről mutatja, majd fokozatos emelkedésbe kezd, mintha csak Éva lelke hagyná itt a mezőt, a szigetet, a várost, míg a helyi részleteken felülemelkedve egyben látjuk az egész Földet, miközben a diegetikus helyi zajokat fokozatosan felváltja Lucio Dalla *Il Cielo* című slágere (lásd 5. és 6. képek).



5. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)

RENDEZTE
KOC SIS ÁGNES



6. Éden (Kocsis Ágnes, 2020)

Ebben a zárlatban a Föld mint végső referenciapont nyilvánvalóan az ökológiai perspektíva totalizáló, az individuális emberin túlmutató, a földi életet egyetlen egészként tekintő látásmód megerősítését jelenti. Mint ismeretes, a Föld első ilyen fényképes ábrázolásai az Apolló program űrhajósaihoz kötődnek, ők látták így és fényképezték le így először a bolygót, ahogy ők számoltak be először arról is, hogy a bolygó látványa rendre az emberiség összetartozásának, illetve a földi élet iránti felelősségvállalásnak és elköteleződésnek az érzését erősítette fel bennük. A film záróképe és az általa keltett (Frank White által „overview effect”-nek nevezett) hatás tehát nagyon hasonló szemléletbeli változást jelöl az ökológiai mozgalom történetében, mint Éve történetének zárlatában (White 1998). Az egyszeri emberek látványán és sorsán fölüllemelkedő kamera az utolsó képeken tehát egyben az antropocentrikus látásmódon is fölüllemelkedik, egy nagyobb, biocentrikus vagy ökocentrikus látásmód felé (lásd Willoquet-Maricondi 2010: 4; White 1998). Ez a perspektíva Éva halálát nem egy egyszeri ember tragikus végzeteként mutatja be, hanem a megkínzott és korlátozott emberi testből való kiszabadulásként, egyfajta fenséges fölüllemelkedésként. Bár a kamera felemelkedése a klinikai halál állapotából visszatértek elbeszéléseire is emlékeztetheti a nézőt, a film mindezt nem a vallási képzelet szerint értelmezi. A testből való kilépés és fölüllemelkedés nem egy isteni mennyország kapujába vezet, hanem a Föld mint tengerektől kékített, erdőktől zöldített, gyönyörű egész látványához.

A planetáris fenséges minőségét a film zárlatában összetettebbé és rétegzettebbé teszi a zene. A slágerek mind a *Friss levegőben*, mind a *Pál Adriennben* a hétköznapiakból való menekülés módjai, melyek éles ellentétben állnak a főhősnők fizikai helyzetével (a nyilvános vécében és a hullaszállító liftben), és mindkét filmben a diegetikus – extra-diegetikus határ átlépésével játszanak. Az *Il Cielo* (jelentése olaszul: az ég) felcsendülése is feloldja az utolsó jelenet tragikus feszültségét, megerősíti Éva utolsó mondatát, miszerint ez élete legboldogabb pillanata, történetét a Föld (és ég) egészének perspektívájába helyezi, halálát pedig sikeres menekülésként, az eddig csak fantáziaként ismert teljesség és boldogság (némi játékos iróniával megspékelt) megtapasztalásaként határozza meg.

Konklúziók: kulturális keretek elmozdulásai

Az *Éden* zárata így az emberi történet radikális újrakeretezésével szolgál, amit akár az ökokritikai modell végső értelmezési keretként való megerősítéseként is interpretálhatunk. Ennek egyik eleme a fent említett fölülelemelkedés, melyet Mark Minster az öko-mozi egyik bevett retorikai alakzatának tart. A fölülelemelkedés (*ascend*) lényege egy olyan történet elbeszélését jelenti, melyben a szereplő a korábbi szűk látókörű, környezetkárosító, anyagias, azaz morális szempontból alsóbbrendű pozícióját feladva egy morálisan magasabb rendű, ökológiailag tudatosabb pozíció felé mozdul el (Minster 2010). Az öko-mozi etikai meghatározottsága és morális kódjai szempontjából nem mellékes, hogy Minster ezt a történettípust vagy retorikai alakzatot a megtéréstörténet (*conversion narrative*) vallási hagyományából eredezteti (Minster 2010: 28), ami tovább gazdagíthatja az *Éden* utolsó képein látható felemelkedés jelentését is. Éva és a nézői perspektíva végső felemelkedése felhívja a figyelmet a film hasonló irányú elmozdulásaira, például András történe, aki a film elején egy nagyvállalat és egy ügyvédi iroda által felkért szakember, akit azért fizetnek meg olyan busásan, hogy az Éva által beperelt nagyvállalat számára kedvező szakvéleményt írjon. Ebből a szakmailag, emberileg és morálisan is kompromittált, alsóbbrendű pozícióból emelkedik fel András, elsősorban az Évával való megismerkedés és a lányával való újbóli találkozás hatására, hogy komolyan vegye apai és orvosi felelősségét, és végül etikailag felelősségteljes lényé váljon.

Kérdés, hogy ez a fajta felemelkedéstörténet mennyiben alakítja át a magyar rendezői film (vagy konkrétan Kocsis Ágnes) bevett történetművészi mintáit, karakterépítési szokásait vagy épp esztétikai palettáját. Ezen a ponton talán érdemes elkülöníteni a morális szemléletmódot az etikaitól, ez a két fogalom ugyanis, melyet gyakran szinonimaként használunk a köznyelvben, a szakmai (konkrétan filozófiai és művészetelméleti) diskurzusban egészen másfajta megközelítésmódokat jelöl. A „morális” jelző vagy az erkölcsileg helyes viselkedés rendszerint egy társadalom normarendjének követését jelenti, azaz alapvetően norma- és szabálykövető magatartást, így a morális szempont ennek a normarendszernek való megfelelést kéri számon egy bizonyos személyen, szereplőn vagy kulturális terméken (ezt nevezi Badiou „etikai ideológiának”). Ezzel szemben az etika és etikus szavak a humán tudományok 20. század második felében bekövetkező etikai fordulata óta jellemzően egy nem-normatív viszonyrendszerre vonatkoznak, amikor is valaki (akár az őt körülvevő társadalom elvárásaival szembeszegülve is) felismeri a vele szemben álló Másik kiszolgáltatottságát, szenvedését, annak (akár ki nem mondott) kérését, reményét vagy igényét, és úgy dönt, hogy válaszol arra (Downing és Saxton 2010: 2; Lévinas 1974). Az etika pillanata ilyen szempontból jellemzően egyszeri és megismételhetetlen esemény, derridai értelemben *lehetetlen* esemény, és mindig potenciálisan normaszegő, melynek lényege nem a társadalmi normáknak való gépies megfelelés, hanem épp ellenkezőleg, azok újraértékelése, illetve a helyénvalóság rendjének pillanatnyi megtörése (Derrida 1995).

Fontos észrevenni, hogy a fölülelemelkedés retorikája, ahogy a megtéréstörténet narratív sémája is, hagyományosan inkább a morális látásmódra jellemző, mely a pre-modern vallásos társadalmak (konzervatív, dogmatikus, normatív) mintáját követve a társadalmilag elfogadott, „helyes” vagy „helyénvaló” (*propre*) értékrendet és viselkedési kódexet (többnyire reflektálatlanul) magától értetődően magasabb rendűnek tartja. Innen az ebből a hozzáállásból fakadó gyakori moralizálás, prédikálás, patetikusság és merevség, illetve a morális rendnek meg nem felelő Másiknak a

leértékelése, szélsőséges esetben megvetendő, szubhumán lényként való bemutatása. Mindez azért fontos kérdés a kortárs öko-film tekintetében, mert a rendezői filmre hagyományosan (legalábbis a kritikailag legtöbbre értékelt, legnagyobb hatású darabjaiban) inkább az etikai látásmód a jellemző, mely rendszerint tartózkodik a leegyszerűsítő jó / rossz, magasabb rendű / alacsonyabb rendű, erkölcsös / erkölcstelen, tiszta / tisztátalan szemléletmódtól, ahogy attól is, hogy a szereplőket vagy a történet során látható belső tanulási folyamatokat a társadalom normatív morális rendje szerint ítélje meg. Épp ellenkezőleg: az európai rendezői film egyik legfontosabb alapmítosza épp a társadalom által meg nem értett individuum körül szerveződik, akinek a tetteit nem lehet (vagy nem érdemes) a normatív erkölcs felől megérteni. Ezeknek a filmeknek és filozófiáknak a célja épp a hétköznapi megértés kizökkentése, és a moralizáló látásmód érzéketlen, elbutító magabiztosságának a felszámolása (Lévinas 1974, Derrida 1995) és egy a többértelműségre nyitott nézői vagy gondolkodói attitűd kialakítása (Downing és Saxton 2010: 3).

Az öko-mozi ilyen szempontból igen összetett, sőt akár ellentmondásos képet mutat, hiszen egy sor konzervatív retorikai és narratív elemet sajátít ki a politikai szempontból rendszerint progresszívnek tekintett ökokritikai mondandó artikulálásához. Egyfelől ugyanis, ahogy Minster elemzése is rámutat az *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim 2006) és az *Everything's Cool* (Daniel B. Gold és Judith Helfand 2007) elemzése kapcsán, az öko-filmre gyakran jellemző a morális látásmód. Ezek a filmek általában nem hagynak kétséget afelől, hogy mi az (ökológiai szempontból) helyénvaló, tiszta, tudatos, előremutató, és mi az, amivel sürgősen le kellene számoljunk. Rendszerint meg akarják győzni a nézőt egy bizonyos konkrét (ökotudatos) hozzáállás erkölcsileg magasabb rendű voltáról, illetve a környezetpusztító hozzáállás morális vállalhatatlanságáról, és gyakran kimutatható bennük az olyan tradicionális műfajok hatása, mint a morális allegória, a spirituális ébredéstörténet, a megtéréstörténet vagy a tanmese. Ugyanakkor a konzervatív retorikai alakzatok az öko-filmekben egy a kortárs politikai spektrum progresszív oldalán elhelyezkedő üzenetet próbálnak átadni, hiszen az erkölcsileg felsőbbrendű igazságukat jellemzően nem a társadalmi normativitás konzervativizmusa és dogmatizmusa, hanem az ezzel a normativitással szembeállított úgynevezett „öko-igazság” (*eco-justice*) nevében hirdetik. Más szóval a fent említett klasszikus, műfajteremtő dokumentumfilmekben, ahogy a legtöbb ökológiaileg elhivatott nagyjátékfilmben is, a figyelemfelhívás és társadalmi hatásgyakorlás ára gyakran a tárgyalt kérdéseknek egy egyszerű, bináris személetbeli és morális kód szerinti értelmezése lesz. Ez a környezetvédelmi aktivizmus felől logikus, sőt már-már magától értetődő hozzáállás azonban elválasztja ezeket a filmeket a rendezői film meghatározó, etika-centrikus, kérdésekre, feloldhatatlan dilemmákra és többértelműségre kihegyezett látásmódjától (vö: Elsaesser 2005: 44).

Ezeknek a különböző esztétikai, etikai és politikai paradigmáknak a keveredése nem csak az *Éden* esetében vezet izgalmas, sokértelmű, de nemritkán megosztó eredményekhez. Ahogy azt Werner Herzog *Fitzcarraldo* (1982) vagy *Ahol a zöld hangyák álmodnak* (*Where the Green Ants Dream*, 1984) című filmjei is megmutatták, amikor az *auteur* értelemben vett „nagy” filmrendezők nyúlnak ökokritikai szempontból releváns témákhoz, ritkán tudnak belül maradni az öko-film műfaji keretein és bináris morális szemléletmódján, az eredmény pedig gyakran kelt fanyalgást a filmeket a környezetvédelem mint politikai projekt szempontjából értékelő kritikusokban (Elsaesser 2005: 475-476). Az *Éden*ben is keveredik a két hozzáállás, és a közvetlen társadalmi

hatásgyakorlás szándéka soha nem vezet a műfajfilmekre jellemző egyszerű üzenetekhez vagy (pláne) patetikus moralizáláshoz. A film esendő emberek történetét mutatja be, akik semmivel nem jobbak vagy rosszabbak az átlagembernél, nem válnak (kvázi) szentekké, mint Dian Fossey alakja a *Gorillák a ködben* című filmben (*Gorillas in the Mist*, Michael Apted, 1988), idealizált hőssé, ahogy például az *Avatár* iparosító-gyarmatosítók ellen küzdő őslakosai (*Avatar*, James Cameron, 2009), vagy az ipari civilizáció tiszta lelkű áldozatává, mint Carol White az *Elkülönítve* című öko-klasszikusban (*Safe*, Todd Haynes, 1995). Az *Éden* ilyen szempontból ki is lóg az öko-moziként kategorizált filmek közül, hiszen inkább az etikai látásmód problémacentrikusságát alkalmazza, mintsem a morális látásmód egyértelmű ítélkezését, inkább elgondolkodtatni akar, mintsem tanítani vagy ítéletet mondani. Ennek az attitűdnek a legszembeütőbb jele az, hogy a filmben nem kapunk egyértelmű választ arra, hogy Éva tüneteit mennyiben okozta a fizikailag mérhető környezeti szennyezés, és mennyiben volt pszichés eredetű. Míg a nagyon hasonló témájú *Elkülönítve* című amerikai filmben egyértelmű, hogy Carol allergiás tüneteit a 20. század végi civilizációban alkalmazott vegyi anyagok és környezeti szennyeződések okozzák, ezt pedig a filmben számos szakértő újra és újra el is magyarázza neki (és vele együtt a nézőnek), addig az *Éden* ránk bízta ennek az eldöntését, a film zárlatában pedig nincs sem egyértelmű erkölcsi ítélethirdetés, sem politikai mozgósítás. A két filmes hagyomány közötti feszültségnek beszédes jele, hogy az *Elkülönítve* előadó-jelenetében a „helyes”, tiszta életmódról szóló felvilágosítást tartó nőt az a Beth Grant játssza, aki a hat évvel későbbi rendezői filmes *Donnie Darko*-ban (Richard Kelly, 2001) a Kitty Farmer nevű, a film által erős szakrazmussal kigúnyolt tanárnőt alakítja, aki egy az előbbire kísértetiesen hasonlító jelenetben azzal kergeti örületbe Donnie-t, hogy az emberi élet komplex dilemmáit minden áron egy bináris jó /rossz skála leegyszerűsítő kategóriáiba próbálja beszuszakolni.

Ugyanakkor az is észrevehető, hogy az *Édenben* Kocsis korábbi filmjeihez képest sokkal kevesebb szerepet játszanak az olyan komplex esztétikai minőségek, mint a fekete humor, az ironia és a groteszk. Éva szenvedéseit nem mosolyogjuk meg úgy, ahogy a két illatosító sprével egyszerre tüzelő, azok tartalmát áhítattal beszívó Violát, vagy a hullaszállító liftben egykedvűen falatozó Piroskát. Mintha az ökokritikai felemelkedéstörténet örökölt volna valamit a vallási megtéréstörténet humortalanságából, mintha az ökokritikai szemlélet túl komoly téma lenne ahhoz, hogy viccelődjünk vele, mintha az immár nem kelet-európaiként, hanem globális polgárként definiált ökokritikai szubjektum több tiszteletet érdemelne, mint a kelet-európai csodabogarak. Bár az olasz slágerzene a film zárlatában szintén összetett, ironikus és reflektált film-textust teremt, és megmenti a filmet az öko-mozira gyakran jellemző patetikus hangnemtől, az *Éden* rétegzettségéből (és élvezeti értékéből is) határozottan elvesz valamit, hogy jórészt eltűnnek a kelet-európai rendezői filmes hagyomány olyan aspektusai, mint a viccesen önleértékelő látásmód szelíd megértéssel kombinálása, a drámai élethelyzetek fekete humorral ellensúlyozása, az érthető emberi törekvések és groteszk testi jelenségek egymás mellé helyezése, vagy épp a karakterépítésben az ideálistól való távolság élvezetes ecsetelése.

De más változásokat is megfigyelhetünk, melyek összefüggésbe hozhatók az öko-film hagyományrendjével. Az egyik az ember filmben betöltött helyére vonatkozik, és a film fent már említett utolsó, dezantropomorfizáló jelenetében válik leginkább világossá. Hódosy Annamária szerint ugyanis „az ökocentrikus modell ... nem különíti el az embert a környezetétől: eszerint a szemlélet szerint a létezők mindegyike egyformán fontos szerepet tölt be a természet mindenre

kiterjedő bonyolult és dinamikus változó rendszerében” (Hódosy 2018: 26), azaz az egyszerű ember (a film esetében a főszereplő) nem az a privilegizált lény, akinek a sorsában a világ értelme-értelmetlensége, vagy morális értéke dől el, hanem csupán parányi része egy nagy, élő egésznek (Kovács 2008: 88).

A film tehát – Kocsis előző két nagyjátékfilmjével ellentétben – nem csupán egy emberi történetet kíván elbeszélni. Éva, aki már neve folytán is értelmezhető az első nőként, a történelemben vetett emberi szubjektum allegóriájaként, vagy a paradicsomból kiűzetett lények figuratív reprezentációjaként, maga mögött hagyja az életét végigkísérő emberi drámát és kínlódást, és egy nagyobb egész része lesz. Ebben a nagyobb egészben pedig relativizálódnak a filmes elbeszélés jó részét motiváló emberi drámák, ami szintén általános jellemzője az ökokritikai látásmódú filmkészítésnek, hiszen „az ökocentrikus vagy rendszerelvű természetszemlélet elveti a szabad akaratával büszkélkedő, a környezetétől elkülönülő és afölött álló, független emberi szubjektum fogalmát” (Hódosy 2018: 36; lásd még Kovács 2008).

Ez megint csak éles váltásnak tűnik Kocsis előző filmjeihez, vagy az rendezői film hagyományaihoz képest. Azonban alaposabban megvizsgálva a helyzetet rájöhethetünk, hogy a független, karteziánus szubjektum kritikája, annak a filmnyelv általi relativizálása, vagy az emberi alaknak a természet egészébe keretezése jóval az ökológiai fordulat előtt is jelen volt a filmtörténetben. Tim Palmer például felhívja a figyelmet Kurosawa nagytotáljainak poetikusságára, a cselekmény háttéréként megjelenő természeti környezet affektív erejére, illetve arra a vágási eljárásra, melynek során „Kurosawa újra és újra átvág a vitákat vagy erőszakos küzdelmeket bemutató közeli beállításokról az érintetlen, nyugodt környezet extrém hosszú beállításaira” (Palmer 2010: 213). De hasonló stratégiákat Kocsis előző filmjeiben is fellelhetünk: a rendezőre oly jellemző statikus, szemlélődő kamera a korábbi filmekben is rendszeresen reflexív távolságot teremt a szemünk előtt kibontakozó emberi történettől, a sodródó, elveszett, zavarodott karakterek szerepeltetése pedig tovább gyengíti a modernitásban kétség kívül dominánsnak tekinthető karteziánus szubjektum-felfogást. A különbség Kocsis korábbi filmjei és az *Éden* között az, hogy míg a korábbi filmek szemlélődő kameramunkája és távolságtartó plánozása inkább a helyi színek által megalkotott szociális környezet meghatározó erejének hangsúlyozásával ásta alá a szereplők karteziánus ágenciájának mítoszát, addig az *Éden* inkább a helyi színektől mentes technológiai környezetben, illetve a film legvégén a bioszféra egészében oldja fel az emberi individuumot.

Mindaz elvezet bennünket az ember és technológia viszonyát illető elmozdulásokhoz, melyek nyilvánvalóan az öko-mozi központi témái közé tartoznak. A magyar (és általában a kelet-európai) rendezői film bevett kulturális mitológiájában a technológiai terek a felvilágosodott modernitás egyéb eredményeivel egyetemben rendszerint a Nyugattal állnak asszociatív kapcsolatban. Ebben a némileg ön-egzotizáló kulturális földrajzi elrendezésben a Kelet jellemzően elmaradottabb, lepattantabb, primitívebb, ami határozottan negatívumként jelenik meg, drámai helyzetek sorát eredményezi, a szereplőket elvágódóvá teszi, és olyan (rendszerint félresikerült) menekülési kísérletekhez vezet, mint Angéla olasz útja a *Friss levegőben* (Sághy 2015). Az olyan 21. századi kelet-európai filmekben, mint a *Delta* (Mundruczó 2008), a *Túl a hegyeken* (Mungiu 2012) vagy a *Viharsarok* (Császi 2014) a Kelet kevesebb toleranciát, elmaradottabb technológiai környezetet és emberi nyomorúságot (is) jelent. Az ökokritikai szemlélet azonban

mintha megváltoztatná ezt a bevett filmes mitológiát. Az *Éden* akár nyugaton is játszódhatna, Budapest nem feltétlenül Kelet, és a főhős szenvedésének (majd halálának) az oka nem a kevés Nyugat (ahogy mindhárom fenti példában), hanem épp ellenkezőleg, a túl sok Nyugat, az ipari civilizáció és modern technológia okozta szennyezés. Az *Édenben* tehát a modern ipari civilizáció kritikájával együtt a kelet-európaiságot alkotó toposzok is megváltozhatnak, ami éppúgy megjelenhet a díszletben, a helyszínválasztásban, a színészválasztásban, a színészi munkában és a történetmesélésben. Míg a *Friss levegő* egyik kulcsmetaforája a légfrissítő spré, a levegőt mesterséges illatokkal telítő vegyszer, aminek a segítségével Viola megpróbál elmenekülni a mindent átható csatornaszagtól, addig Éva életének hasonlóan jelképes darabja a lakását ellátó légszűrő készülékek, melyek célja, hogy kiszűrjenek minden hasonló vegyszert a levegőből.

Összefoglalva elmondható, hogy az *Éden* ökológiai szempontú értékrendje alapjaiban kérdőjelezi meg a modernitás világképének olyan alapvető elemeit, mint a történelmi fejlődés, a természet igába hajtása, a szabad és önrendelkező individuum, vagy épp a tudomány és a technológia progresszív történelmi szerepe. A társadalmi probléma film egyes alapjegyeit megtartja, hiszen egy a társadalom margóján élő magányos emberről szól; egyetlen szereplő drámáján keresztül mutat be messze mutató társadalmi és ökológiai problémákat; illetve (András esetében) megmutatja, ahogy a szenvedő Másikkal való találkozás etikai imperatívusza megváltoztathatja egy ember életét. Ugyanakkor mindeközben jórészt elvész a kelet-európai rendezői film eszköztárának és kulturális mitológiájának egy jelentős része, aminek két fő okát ismerhetjük fel az *Éden* kapcsán. Egyrészt az ökokritikai szemlélettel együtt járó emelkedettség mintha nem lenne igazán összeegyeztethető a kelet-európai filmben (és Kocsis életművében is) oly gyakori (ön)ironikus, szarkasztikus, groteszk, önleértékelő humorú karakter-építéssel. Másrészt pedig azért, mert a kelet-európai filmkészítők (és általában a helyi kulturális elit) Nyugat-szemlélete éppilyen kevésbé egyeztethető össze az öko-filmekben tipikusan megfogalmazott Nyugat-kritikával, illetve a technológiailag fejlett társadalmak rejtett árnyoldalának az ostromozásával.

Kocsis ugyanakkor egyes pontokon bele is viszi a maga rendezői kézjegyeit az ökofilmbe, azaz elmondható, hogy az első magyar öko-nagyjátékfilmmel együtt megkezdődött ennek a globális trendnek a lokális átszínezése, illetve szerzői appropriációja is. A film zárlatának fent elemzett ironikus zenei csavarja és a direkt moralizálás és didaktikusság elkerülése alapvető példái ennek a különböző trendek közötti kompromisszumkeresésnek. Mint fentebb kifejtettem, ugyanilyen szerzői jegynek tekinthető az is, hogy az *Édenben* nem tudjuk meg, hogy Éva allergiája mennyiben volt valódi környezeti szennyezésekre adott testi reakció, épp úgy, ahogy a *Friss levegőben* sem tudjuk meg, hogy Viola valóban büdösen ment-e minden nap haza, vagy csak Angéla elégedetlenségének volt ez a kifejeződése, illetve a *Pál Adriennben* sem tisztázódik teljesen, hogy az egykori osztálytárs mennyiben csupán Piroska alteregója. A pszichoszomatikus problémákkal küzdő főszereplőnő iránti megértés, figyelem és a róla való gondoskodás kérdései szintén összekötik Kocsis filmjeit, ami felhívja a figyelmet azokra a helyi hagyományokra, melyekkel logikus (vagy akár organikus) módokon kapcsolódhat a globális trendként működő ökológiai szemlélet.

Az *Éden* ilyen szempontból jól jelzi a helyi és a globális találkozása teremtette kihívásokat és lehetőségeket, illetve a különböző művészi, etikai és világlátásbeli paradigmák közötti konfliktusok lehetséges eredményeit. Persze az *Éden* csupán egyetlen film, melynek elemzése alapján

legföljebb az ehhez hasonló kérdések tudatosításáig, felvázolásáig és kontextualizálásáig juthatunk el. Remélhetőleg egy évtized múlva – több hasonló szemléletű hazai film ismeretében – már sokkal nagyobb biztonsággal jelölhetjük ki a főbb tendenciákat.

Bibliográfia

- Bazin, André. (2002): *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó.
- Derrida, Jacques (1995): *The Gift of Death*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Downing, Lisa – Libby Saxton (2010): *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Routledge.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam UP.
- Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*. New York, Routledge.
- Glottelty, Cheryl – Harold Fromm (szerk.) (1996): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, University of Georgia Press.
- Gott and Herzog (2015): *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Heise, Ursula K (2006): The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism. *PMLA* 121. 2. 503–16.
- Hódosy, Annamária (2018): *Biomozsi: Ökokritika és populáris film*. Szeged, Tiszatáj könyvek.
- Kalmár, György (2020): *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes*. London, Palgrave Macmillan.
- Király Hajnal (2015a): A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek. 202-215.
- Király, Hajnal (2015b): Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return. *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 6, No. 2, 169-183.
- Kovács József (2008): Környezeti etika. *Világosság* 2008/ 9-10. 75-107.
- Lay, Samantha (2002): *British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*. Wallflower.
- Lévinas, Emmanuel (1974): *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Ford. Alphonso Martinus Lingis. Pittsburgh, Duquesne University Press. Magyarul: *Teljesség és végtelen*. Ford. Tarnay László. Budapest, Jelenkor, 1999.
- Minster, Mark (2010): The Rhetoric of Ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everthing's Cool*. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, 25-42.
- Palmer, Tim (2010): Japanese Ecocinema and Kiyoshi Kurosawa. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, 209-224.
- Sághy Miklós (2015): Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. In *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 233-243.
- Schneider Mihály – Medgyesi Márton (2020): Környezettel és környezetvédelemmel kapcsolatos lakossági attitűdök változása Magyarországon. In *Társadalmi Riport 2020*. Szerk. Kolosi Tamás, Szelényi Iván, Tóth István György, Budapest, TÁRKI Társadalomkutatási Intézet
- Strausz László (2011): Vissza a múltba: Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis*, 2011. 3. 20-29.
- Szentpály, Miklós (2020): Friss levegő. *Filmtekercs*, 2007. január 4. URL: <https://www.filmtekercs.hu/kritikak/friss-levego>
- Szepe, András (2012): A prekaritás jelenségének vizsgálata az individuumszociológiák felől közelítve. *Replika*, 2012. 2. 91-102.
- Sztercey, Szabolcs Benedek (2020): Hány kiló egy úrruha a Földön? Kocsis Ágnes: Éden *Filmtett*, 2020. augusztus 18. <https://filmtett.ro/cikk/hany-kilo-egy-urruha-kocsis-agnes-eden-kritika>
- Ureczky Eszter (2013): A feledés h(om)álya: Elhagyatott terek és testek Kocsis Ágnes *Pál Adrienn*című filmjében. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 0-84.
- Ureczky, Eszter (2018): Crises of Care: Precarious Bodies in Western and Eastern European Clinical Film Dystopias. *Contact Zones. Studies In Central And Eastern European Film And Literature*, 1. 18-37.
- Ureczky Eszter (2022): *Kultúra és kontamináció: A járvány biopolitikája és metaforái kortárs*

regényekben. Budapest: Kijárat Kiadó.

Vizer Balázs (2018): 'Egy szeretet-szerelem-féltékenység háromszög' – Kocsi Ágnes. Port.hu, 2018. augusztus 10. URL: <https://port.hu/cikk/mozi/egy-szeretet-szerelem-feltekenyseg-haromszog-kocsi-agnes/article-54413>

White, Frank (1998): *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution*. American Institute of Aeronautics and Astronautics.

Willoquet-Maricondi, Paula (2010): Introduction: From Literary to Cinematic Ecocriticism. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, 1-22.

Willoquet-Maricondi, Paula (2010): Preface. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, i-xv.

BENCZIK VERA

Végre vége: az apokalipszis ökopozitív lenyomata

[SZERZŐ]

Benczik Vera az ELTE BTK Amerikanisztika Tanszékének adjunktusa, az amerikai és kanadai irodalom, kultúra és populáris kultúra témakörében tart órákat. Fő kutatási területe a science fiction, tanulmányai többek közt a posztapokaliptikus science fiction különböző aspektusaival, Margaret Atwood disztópiáival, a James Bond-filmek férfikonceptiójával és testképével, Ursula K. Le Guin prózájával és a kortárs magyar filmes fantasztkummal foglalkoznak.

[absztrakt]

Az antropocén korszakát az emberiség meghatározó környezeti jelenléte jellemezte és jellemzi. Bár jelenlétünk a föld bioszférájában mindig kiemelt súllyal bírt, az ipari forradalom, a közlekedés ugrásszerű fejlődése, a technológiai vívmányok sokasodása és az urbanizáció ezt a hatást teljesen új szintre emelte a tizenkilencedik század folyamán. A környezetben okozott károk, a klímaváltozás mára társadalmunk egyik égető problémájává vált, mely a politikai, kulturális és gazdasági szereplők sokféle reakciója mellett központi művészeti témává is vált, ahol az élhető emberi jövő környezeti esztétikája egybeesik egy zöldebb világ eszményképével. Ez a változás megfigyelhető a science fiction műfajában is, ahol – főképp az ökokritikus narratívákban – a huszadik század első kétharmadának technocentrikus, steril és letisztult utópiáival szemben előtérbe kerülnek azok a fiktív világok, melyben az ember harmóniában tud létezni a környezetével.

Jelen tanulmány középpontjában a posztapokaliptikus science fiction műfaja áll, mely igen hatékonyan reflektál a bolygónk épségét, sőt fennmaradását fenyegető emberi jelenlétre. Azokra a momentumokra koncentrálok, melyek szembemennek a műfaj által közvetített disztópikus jövőképpel, és olyan alternatívákat tárnak elénk, melyben a természettel nagyobb összhangban létezés pozitív kiutat kínál az emberiségnek a globális pusztulásból, már-már utópisztikus lehetőségként. Ezek a példák egy ökopozitív olvasat lehetőségét kínálják fel: a halott városok romantikus romként új, pozitív esztétikai üzenethordozókká válnak, a műfajt jellemző technológiai regresszió környezetkímélő alternatívát jelent, és az egyének és közösségek a posztantropocén létezés újfajta formáit fedezik fel. A tanulmányban kortárs filmeket és sorozatokat elemzek, többek közt a *Logan futása* (1976), *Legenda vagyok* (2007), *Z mint Zakariás* (2015) című filmeket és a *Tizenegyes állomás* (2021-) c. sorozatot.



[abstract]

Humanity's effect on the shape of the natural environment has been a central phenomenon throughout the Anthropocene. While this impact has been increasingly substantial throughout human history, it reached new levels during the industrial and technological revolution in the 19th century. With the nature of this influence revealed as progressively threatening, climate change has grown into one of the anxieties in present-day culture, not only establishing itself as a central political and economic topic within Western cultures, but also eliciting a variety of artistic responses in its wake, shaping the aesthetics of a habitable human future to coincide with a "greener world." This shift in environmental aesthetics can be observed in science fiction, as well, where pristine, technocratic utopias often give way to preferred secondary worlds where the artificial and natural strike a balance.

In my paper I would like to explore eco-positive elements within a group of texts centred on the destruction of humanity, (post)apocalyptic science fiction. These post-anthropocene scenarios frequently operate with the radical transformation—ruination—of the artificial environment, including the urban landscape and the object world, symbolic of the traumatic loss humanity has endured. I will explore how in contemporary visual adaptations, like *Logan's Run* (1976), *I Am Legend* (2007), *Z for Zachariah* (2015) or *Station Eleven* (2021), technological regression does not necessarily only constitute loss, but also a means to reassess humanity's relationship to the natural environment. The resulting eco-friendly practices communicate utopian alternatives that are in stark contrast to the overall dystopian climate of these works of art. The topoi explored will include the romantic ruin, the post-apocalyptic Robinsonade, and the sustainable community as a progressive alternative in the wasteland of the post-apocalyptic aftermath.

*Tán mind elpusztulunk, s az elcsitult világon
Csak miriád virág szelíd sajkája leng:
Szivárvány lenn a fűben, szivárvány fenn az ágon,
Egy néma ünnepély, ember-utáni csend,
Egy boldog remegés, és felpiheg sohajtva
A fájó ősanyag: immár a kinnak vége!
S reszketve megnyilik egy lótusz szűzi ajka,
S kileng a boldog légbe a hószín szárnyu Béke.*
(Tóth Árpád: *Elégia egy rekettyebokorhoz*, 1917)

I. A zöldebb jobb?

Egy fiatal pár üldözői elől menekülve a föld alatti disztópiából kijut a felszínre. A zárt mesterséges térből kiérve először pillantják meg a napot, és Washington zöldellő romjai közt találják meg a megoldást társadalmuk égető problémáira. Egy férfi egyedül él a kutyájával Manhattan szigetén, és miközben az emberiség többségét elpusztító vírus ellenszerét kutatja, növénytermelő-vadászó-gyűjtögető életmódjával egyszerre modern Robinson és az önfenntartó egyén sikerén alapuló amerikai álom megtestesítője. Egy fiatal lány a posztapokaliptikus nyárban szinitársulatával járja a Michigan-tó vidékét, hogy Shakespeare-rel némi örömet és szépséget csempésszen a maroknyi túlélő életébe.



Logan futása (Logan's Run. Michael Anderson, 1976)

A fenti filmek vagy sorozatok – *Logan futása* (Logan's Run. Michael Anderson, 1976), *Legenda vagyok* (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007) és a *Tizenegyes állomás* (Station Eleven. Lucy Tcherniak, 2021) – közös nevezője, hogy egy olyan, alapvetően disztópikus környezetben képzelik

el az emberiség jövőjét, melyben a Föld valamilyen kataklizma következtében elnéptelenedett. A katasztrófa gyakran környezeti változásokkal is jár, vagy épp azok miatt következik be, így a *Mad Max* filmek világában egy elsivatagosodott Ausztrália szolgáltatja a történet háttérét, a *Holnapután* (*The Day After Tomorrow*. Ronald Emmerich, 2004) amerikai szereplői a tengeri áramlatok leállítását követő extrém időjárás miatt jéggé fagyott keleti parton próbálnak biztonságba jutni, a *Vízvilág* (*Waterworld*. Kevin Reynolds, 1995) címéhez méltóan olyan társadalmat mutat be, mely a szárazföld elsüllyedése után az egész világot beborító óceán felszínén próbál túlélni. E három film jól példázza, hogy a science fiction (a továbbiakban SF) műfajában a második világháború után egyre inkább teret nyert az ember környezetre gyakorolt hatása, és főképp az 1970-es évektől igen hangsúlyossá vált az emberiség pusztító környezeti tevékenységére adott műfaji reflexió. Ursula K. Le Guin *A világ neve erdő* [*The Word for World is Forest*] című kisregénye vagy Kim Stanley Robinson *Mars*-ciklusa mind az ember környezetre gyakorolt hatását vizsgálják a kapitalizmus és az imperializmus keresztmetszetében, míg N. K. Jemisin *A megtört föld* sorozata a másság problematikáját járja körbe a végletekig kihasznált távoli jövő Földjén.

A SF extrapoláló eszköztára kiválóan alkalmas arra, hogy a mindenkori kulturális kontextusának jelenségeit elkülönítve és kinagyítva vetítse egy elidegenített jövőbe (vagy akár párhuzamos jelenbe, esetleg múltba), és így reagáljon korának egyéni és kollektív félelmekre. Az extrapoláció és az elidegenítés teszi kiválóan alkalmassá arra, hogy a kizökkentett közönség fogékonyabbá váljon olyan üzenetekre – jelen esetben környezetünk állapotának egyre gyorsuló és immáron visszafordíthatatlannak tűnő hanyatlására –, melyekre egy realista narratíva esetében nagyobb eséllyel elutasítással vagy hitetlenséggel válaszol. Az klímaváltozás, a globális felmelegedés és a környezetszennyezés akut problematikájára adott válaszként létrejövő fikatív világok így nem csupán disztópiák, hanem ökodisztópiák, olyan környezeti hatásokra fókuszáló alkotások, melyek „ötvözik a posztapokaliptikus hagyomány kataklizmikus képi világát a ... disztópikus móddal” (Malvestio 2022: 26).

Az (poszt)apokaliptikus SF-narratívák konvenciói a műfaj történet során igen korán, már a 20. század első felére kialakultak, és a nyugati kultúrkörben elterjedt, alapvetően biblikus – kontextusában ókori közel-keleti – végtörténetek mintázatára alapoznak. Bár a műfaj nevében a Jelenések Könyvére utal, ahol az apokalipszis nem csak az emberiség, hanem a teremtett világ lineáris történetének végállomásként jelenik meg, az SF narratív formuláját tekintve inkább túléléstörténet, ahogy erre Mick Broderick tanulmányában rámutat (Broderick 1993: 362). James Berger hasonló következtetésekre jut, amikor a név által sugallt végpont és a túlélésre fektetett hangsúly látszólagos ellentmondását taglalja: „A vég sohasem a vég. Az apokaliptikus szöveg a világ végét írja le, de a szövegnek nincs vége, sem a szövegben megjelenített világnak, sem a világnak magának. Szinte minden apokaliptikus prezentációban valami marad *a vég után*.” (Berger 1999: 5-6.; kiemelés az eredetiben) Általánosságban kijelenthető, hogy a SF tekintetében szinte mindegyik posztapokaliptikus történet utóhatás-történet is egyben, mely még akkor is előrevetíti egy jövő lehetőségét, ha maga a cselekmény csak a katasztrófával magával foglalkozik. Akár nyomtatott, akár vizuális médiumról legyen szó, a kataklizma leggyakrabban feltételezi, hogy maradnak túlélők, akik akár csoportosan, akár egyéni szinten valamilyen működő rendszerben élnek tovább. Természetesen vannak kivételek: Mordecai Roshwald *A hetedik szint* (1959) című regénye a totális atomháború után a sugárfertőzésben lassan elpusztuló utolsó ember naplója, Cormac McCarthy *Az út* (2006) című regénye pedig középtávon sem kecsegtet élhető

jövővel, bár a regény végén a fiútól túlélőként búcsúzunk el. Filmekben még ritkább, hogy a globális katasztrófa egyben végpont is legyen, legutóbb talán a *Ne nézz fel* (Don't Look Up. Adam McKay, 2021) fogalmazza meg ilyen formában nem csak az emberiség, hanem az egész földi ökoszisztéma pusztulását, metaforikus reakcióként a Covid-19 pandémia alatti információs káoszra, és a média és a tudományos közösség közti kommunikáció kudarcára.



Legenda vagyok (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007)

A posztapokaliptikus SF középpontjában általában egy olyan globálisan traumatikus esemény áll, mely drasztikusan megtöri a világ megszokott rutinját. Ez lehet világháború, pandémia, környezeti katasztrófa, techno-apokalipszis, vagy valamilyen földönkívüli fenyegetés; a pusztulás oka pedig gyakran tükrözi a kortárs szorongásokat. Így a második világháború utáni hidegháborús környezetben az atomkatasztrófa volt a legnépszerűbb kataklizma, míg a 2000-es években a klímakatasztrófa és a világjárvány állnak a slágerlista élén. Az emberiséget megtizedelő esemény lenyomatát hangsúlyosan magán viseli a természeti és az épített környezet is, ez a műfaj vizuális képviselőinek ikonográfiájában kiemelkedő jelentőséggel bír. A kihalt, romos nagyváros, melyet lassan visszafoglal a növény- és állatvilág, az elhagyatott, enyészetnek átadott települések, a klímaváltozás miatt radikális átalakuláson keresztülment természet mind a műfaj eszköztárának alapvető darabjai. A disztópikus környezet figyelmeztető üzenetet hordoz, és mint ilyen kellően félelmetesnek kell lennie. Azonban sok narratíva így is tartalmaz olyan elemeket, melyek kilógnak a szörnyűséges jövő kontextusából. A jelen tanulmány célja, hogy bemutassa, hogy a posztapokaliptikus jövő disztópikus pusztasága hogyan jelenít meg mégis gyakran olyan ökopozitív üzeneteket, melyek egyfajta utópisztikus réteggént lehetséges kiutat villantanak fel jelenünk destruktív mintáiból. Tézisem, hogy ezekben a filmekben és sorozatokban

a technológiai regresszió nem (csak) feltétlen negatív esemény, hanem lehetőség arra, hogy újragondoljuk az ember és természet kapcsolatát. Az alábbiakban három ilyen visszatérő elemre térek ki: a romantikus romra, a robinzonádra és a túlélők által kialakított élhető közösségek által képviselt életmódra, melyek mind közvetlen reflexiónak tekinthetők korunk túltechnicizált, környezetpusztító életmódjára.

II. A romantikus rom

Az első ökopozitív tartalommal is bíró képződmény a romantikus rom. A motívum kultúrtörténeti elemzése Georg Simmel nevéhez fűződik, aki a természet és a pusztuló építmények kombinációjából születő új jelentéstartalomról beszél: „A romnak azonban az a jelentése, hogy a műalkotás eltűnt és lerombolt berkeiben más erők és formák, a természet erői és formái sarjadtak, így abból, ami a művészetből még benne él, és ami már a természetből benne él, új egész, jellegzetes egység keletkezett.” (2021: 106) Simmel a 19. század műltfetiszta nézőpontjából tekint az épített környezet lassú erodálódására: ekkortájt fordul az európai közönség az ókori római és görög, de különösképp az ókori keleti – mezopotámiai és egyiptomi – kultúra felé, ekkor kezd kialakulni a régészet és az epigráfia tudománya, és ekkor keletkeztek azok a gyűjtemények – jórészt az engedély nélkül Európába szállított műtárgyak segítségével –, melyeket ma a nyugati világ legjelentősebb múzeumaiként tartunk számon. Simmel a növényzettel benőtt történelmi emlékekre nem csak a múlandóság megtestesítőjeként, diszfunkcionális térként tekint, hanem új esztétikai jelentéssel bíró műalkotásként értelmezi azokat.

2014-es, *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* című könyvében Malcolm Miles kijelenti, hogy „a klímaváltozás korszakának értelmében a jobb világ egy zöldebb világ, egy olyan világ, ami törődik a tájjal és a teremtményeivel és az ökológiával, ami megőrzi ezeket, és nem egy olyan világ, ami azzal intézi el, hogy ez »csak« környezet” (1). A „zöldebb jobb” nem csak a modern városépítészet szerves része, hanem egybecseng a romantikus rom által közvetített kép esztétikai tartalmával, melynek így óhatatlanul részévé válik a „vissza a természethez!” rousseau-i üzenete.

A halál és élet, mesterséges és természetes kettősségeit ötvöző romantikus rom bevett toposzként, polivalens szimbolikájú elemként van jelen a posztapokaliptikus műfajban is. Egyfelől kiválóan jelzi a globális kataklizma utóéletét és az antropocén korszakának leáldozását, múltba tűnését. Mondhatjuk úgy is, hogy esztétizáltan jeleníti meg a tömeges pusztulást, és a holtak és a közönség közé ékelődve biztonsági hálót képez a felfoghatatlan trauma és a befogadó közt: érzékelhetővé és átélhetővé teszi katasztrófát, de tisztes távolságot nyújt a néző / olvasó számára azáltal, hogy tárgyak révén metaforizálja a szörnyűséget. A romantikus rom képzetén keresztül a növényzettel benőtt városok és épületek egy letűnt kor – általában a befogadói jelen – mementóiként is funkcionálnak, és mint ilyenek, nosztalgikus jelentéstartalommal bírnak. A néző saját, működő épített környezetének ismeretén visszaverődő térvisszhang ezt a nosztalgikus színezetet vetíti rá a befogadói jelenre; a posztapokaliptikum pusztuló nagyvárosaiban saját jövőnkre tekintünk, és a jövő romjaiban saját múlandóságunk is testet ölt. A posztapokaliptikus narratívákban a romantikus rom ekképp a diszfunkcionalitás esszenciája, ahol az emberektől megfosztott üres épített tér kísértetjárta helyként őrzi a kataklizma traumatikus lenyomatát. Ennek egyik hatékony képi megjelenítése a *Tizenegyes állomás* nyitóepizódjában, amikor a téli

város tömött metrószerelvényéről hirtelen snittel a nyárba váltunk, ahol ugyanaz a szerelvény növényzettel benőve, üresen és elhagyatottan pihen az állomáson. Egyszerre félelmetes és békés, szomorú, mégis bizarrul idilli látvány.



Logan futása (Logan's Run. Michael Anderson, 1976)

Ugyanezt az érzéskavalkádot váltja ki a *Logan futásának* Washington-látképe. A Michael York és Jenny Agutter által alakított főszereplő pár a fiatalságot fetisizáló és államideológiává emelő technofuturista kupolavárosból menekülve bukkan Washington romjaira. A posztapokaliptikus hagyományhoz híven az épített környezet bemutatása a szimbolikus tartalommal bír, jól ismert épületekre koncentrálnak: ezek egyrészt széles körű ismertségük, átmediatizáltságuk miatt olyanokban is álemlékként élnek, akiknek személyes tapasztalataik magával a várossal nincsenek, és így felbukkanásuk azonnal lokalizálja a történetet. Másrészt a buja növényzettel benőtt város épületei jól ismert zarándokhelyek: a Lincoln-emlékmű, a Washington-emlékmű és a Capitolium az amerikai történelem ikonikus szereplőit, eseményeit és intézményeit idézik meg, és így az amerikai identitás és az amerikai ideál térbeli kivetülései. A filmben a zöld növényzet kontrasztban áll a hófehér épületekkel, és az egyébként is klasszicizáló, ókori építészetre hivatkozó emlékművek kiválóan megidéznek a romantikus rom toposzát. Egyetlen lakójuk az Öregember (Peter Ustinov), aki idős korát tekintve anomália ebben a világban, ugyanis a film társadalmának alaptétele, hogy tagjai 30 éves korukig maradhatnak csak életben. Az öreg ember és az idős épületek egybecsengő szimbolikája azt közvetíti, hogy az egészséges társadalom korfája túlnyúlik a harmincon, és a korra, a múltra szükség van ahhoz, hogy gyógyuljanak a disztópia által okozott sebek. Washington romantikus romtengere ikonográfiájából fennköltség és béke árad, a növényzet mintegy megtisztította ellentmondásos politikai tartalmától a helyet, míg csak az amerikai utópia ideálja maradt. Ezt az egyértelműen pozitív üzenetet viszi vissza a kupolavárosba a két főszereplő, hogy kiutat nyújtsanak a technokrata disztópiából.

III. Az új határvidék Robinsonjai – a magányos túlélő ökopozitív útja

A *Legenda vagyok* (2007) Manhattanje éppúgy elhagyatott romtenger, mint Washington a *Logan futásában*, itt azonban a romantikus rom toposza nem erősít rá növények lepte, klasszicizáló épületek látképével, a nézőt a modern metropolisz ürességébe betüremkedő növény- és állatvilág fogadja. A film nyitó képsorain az aszfaltot áttörő facseteték és virágok, Manhattan utcáin futó szarvascsorda és a parkok derékig érő fűvében rájuk vadászó oroszláncsalád jelzi, hogy itt egy visszavaduló városban járunk. Az üres metropolisz nem árasztja ugyanazt az esztétikailag is vonzó békességet, amit Washington romjai, inkább testesíti meg az új amerikai határvidék eszményét, ahol civilizáció és vadon találkozik egymással, és ebből a találkozásból születik az egyik alapvetően amerikai hősfigura, az „érdes individualista” (rugged individualist) alakja. Az elnevezés olyan önfenntartó egyént jelöl, aki a világban mások, főképp felsőbb, intézményes hatalom nélkül is kiválóan boldogul, sőt, kifejezetten igényli is ezt a fajta szabadságot és önállóságot.



Legenda vagyok (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007)

Történelmileg a határvidék (Frontier) Amerika talán legfontosabb földrajzi és kulturális képződménye, jelentőségére talán először Frederick Jackson Turner 1893-as tanulmánya hívja fel a figyelmet. Liminális és változékony területről van szó, mely a telepes jelenlét nyugatra

vonulásával együtt mozgott, az állandóság hiánya pedig nem csak földrajzi, hanem kulturális értelemben is fluiditást eredményezett. Olyan köztes helyet jelöl, ahonnan hiányoznak a kialakult és megszilárdult jogi, politikai és társadalmi keretek, és a közösségek védőhálója nélkül nagyobb felelősség hárul az egyénre. Embert próbáló táj ez, a hangsúly a kiteljesedés helyett gyakran a pusztán túlélésen van. Számos amerikai toposz és műfaj kötődik ehhez a környezethez: ez a western eredeti élettere, ahol az igazságszolgáltatás rendfenntartó szervezet híján az egyén kezébe kerül, itt található a nemes vadember figurája, aki az integrálható és fetiszizálható másság megtestesítője, és itt lovagol el a naplementébe a magányos vadnyugati hős is. Az érdes individualizmus képviselőinek természetes közege ez, hiszen a túlélés tematikája szinte kultúrhérosszá avatja az egyszerű telepest is, a tájjal és természettel a pusztán fennmaradásért folytatott epikus küzdelemből születik az önfenntartó egyén amerikai ikonja.

Az amerikai egyén mítosza érdekesen cseng egybe a posztapokaliptikus narratívák „utolsó ember” toposzával. Utóbbi tragikus hős, hisz az emberi faj egyetlen túlélőjeként felfoghatatlan magány és kilátástalanság a sorsa. Ugyan kapaszkodik még a létezésbe, talán még a túlélés motivációja is hajtja, életének azonban nincs kifutása, halála pedig nem csak egyéni, de kollektív értelemben vett végpont is. Az utolsó emberbe oltott érdes individualista egyfajta Robinson-alak, és ezek a történetek nagyon gyakran idézik meg a robinzonád formuláját. A robinzonád műfaja szorosan kötődik a földrajzi felfedezések korához, helyileg pedig a csendes-óceáni szigetvilághoz, mely az utazásnarratívák küldetés- és kalandtartalmán túl az európai kultúra megöltött egyfajta „bűnbeesés előttiséggel és nemes vademberséggel” (Kinane 2016: 3). Történelmi és földrajzi beágyazottsága miatt ezeknek a történeteknek fontos kapcsolatuk van a gyarmatosításhoz is, épp ezért a műfaj a későbbiekben a „posztkoloniális ellenállás eszközévé” (Phillips 1997: 146) válik.

A robinzonád hagyományainak megfelelően a posztapokaliptikus Robinson el-szigetelten él, és önerőből tartja magát életben a visszavaduló tájban. Az életmód szempontjából megfigyelhető egyfajta regresszió, hősünk gyakran nyúl vissza korábbi korszakok önellátó eszközeihez, a növénytermesztő vagy a nomád vadászó-gyűjtögető életformákhoz. A formula a hagyományos patriarchális maszkulinitás szkriptjeinek érvényességét is megerősíti, és bár ökokritikai szempontból nem igazán releváns, de ezeknek a történeteknek a vonzereje részben abból is adódik, hogy a kataklizma utáni lét visszaútként is felfogható egy olyan illuzórikus aranykorba, ahol a férfiak még „igazi férfiak” voltak. A vadnyugati mítoszhoz hasonlóan az ilyen jellegű posztapokaliptikus történetek maszkulin fantáziák is egyben, melyek a sivár jövőt patriarchális utópiaként jelenítik meg.

A maszkulinitás hangsúlyozása mellett gyakori motívum vidék/város kettősség megjelenése is (Gifford 2001: 2), mely egy másik nagy hagyománnyal rendelkező műfaj, a pasztorális narratíva mintáihoz nyúl vissza. A két, egymással szembeállított környezet a posztapokaliptikus narratívákban nem térben, hanem időben különül el: a metropolisz urbánus múltja kerül szembe a visszavaduló város jelenével, mely a természet betüremkedésével az építészeti rombolás ellenére pozitív üzenetet is hordoz. A motívum ökopozitivizmusa a helyzet romantizálásában rejlik: a robinzonád szereplőit a magányos lét idilli pillanataiban látjuk, a nehézségek megoldandó és megoldható feladatként jelennek meg, a sikeres leküzdésük pedig tovább erősíti az egyéni helytállás narratívájának sikerességét. A pasztorális állapot képi megjelenítése több módon

történik, és érdekes átfedéseket mutat. Az egyik legegyszerűbb eszköz az évszakok szimbolikus és kontrasztív használata: a posztapokaliptikus környezet jellemzően a nyárba helyeződik, gyakran oppozícióban a kataklizma előtti télel; ez figyelhető meg a *Legenda vagyok* és a *Tizenegyes állomás* esetében is. Mindkét film képi retorikájában és ritmikájában erőteljesen épít erre a kontrasztra, a múlt és jelen közti gyors ugrások egyértelműsítésében nagy szerepe van a természeti környezet ellentétes időjárási ikonográfiájának. Szimbolikájából fakadóan a nyári táj reményt sugall, és agrárius környezetben ez a mezőgazdasági bőség évszaka is, így pozitív felhanggal jelenik meg a technocentrikus, urbánus létől visszafelé tett lépés.

A *Legenda vagyok* első fél órájának hangsúlyos motívuma a főszereplő, Robert Neville (Will Smith) túlélési rutinja. Neville a pre-apokaliptikus világban virológusként dolgozott a hadsereg kötelékében, New Yorkban élt családjával, markáns távolságra bármitől, ami a természeti léttel összeköthető. A film elején őt követjük, ahogy vadászik, a környező elhagyatott házakban módszeresen gyűjtöget, és láthatjuk a szomszéd park termőfölddé alakított területén is, ahol kukoricát takarít be. Neville – traumatizáltsága és paranoiája ellenére – egyben a sikeres telepes, az amerikai Robinsont megtestesítője, aki Manhattan lakatlan szigetének mostoha körülményei ellenére megteremti a túlélés körülményeit. A kukoricatábla szimbolikája is visszacsatol a telepesélményhez, hiszen ez az egyik olyan Amerikában őshonos növény, amit az indiánok ismertettek meg az európai bevándorlókkal. A filmen végigvonuló pillangómotívum is hangsúlyosan megjelenik a kukoricajelenetben, és míg a film egészét tekintve a metamorfózis fogalmát hívja be leghangsúlyosabban, itt inkább egy idilli nyári nap békéjének kelléke. Megjegyzem, hogy a *Legenda vagyok* esetében kifejezetten a 2007-es filmváltozat hordozza az ökopozitivitást. Az eredeti regény Robert Neville-je depressziós alkoholistaként éli meg posztapokaliptikus magányát, nappal vámpírokat – mutáns poszthumán lényeket – öl, éjjel iszik, és életét saját traumájának foglyaként tengeti napról napra. A regény főszereplője utolsó, önreflexív pillanatában felismeri saját szörny-mivoltát és idejétmúltságát, és szinte megváltásként üdvözli, amikor az általa szubhumánként kezelt vámpírtársadalom kivégzi bűneiért.



Z, mint Zakariás (Z for Zachariah. Craig Zobel, 2015)

Robert Neville-hez hasonlóan a *Z, mint Zakariás* (Z for Zachariah. Craig Zobel, 2015) Ann Burdenje (Margot Robbie) is a számkivetettek életét éli a vidéki Amerikában egy nukleáris katasztrófa után. Az ő „szigetét” nem víz határolja, hanem sugárfertőzés, ez megakadályozza ugyan abban, hogy elhagyja a területet, de egyben védgátként is szolgál a betolakodók ellen. A mélyen vallásos hátterű főszereplő női Robinson, aki Robert Neville-hez hasonlóan földművelésből, gyűjtögetésből és vadászatból tartja fenn magát. Egyszerű, idilli életét először John (Chiwetel Ejiofor), majd Caleb (Chris Pine) érkezése zavarja meg. Johnnal társaság és a párkapcsolat ígérete érkezik, a második férfi azonban óhatatlanul háromszöggé alakítja a kapcsolatrendszerét, és az idill rémálommá válik. Érdekes megfigyelni, hogy hagyomány és innováció ambicionálása a nemi határvonalak mentén rendeződik; Ann életmódja illeszkedik a környezet adta lehetőségekhez, míg John fejleszteni akar: a templom lebontásával épületfához szeretne jutni, hogy a közeli vízesést áramfejlesztésre használja, és végső soron ez a projekt vezet Caleb halálához. A film egyszerűbbnek, stabilabbnak és elégedettebbnek is mutatja Ann elszigeteltségét: mondhatnánk azt is, hogy a posztapokaliptikus ürességben, megszabadítva a patriarchátus normarendszerétől, Ann-nek lehetősége van független (női) individuumként megalkotnia önmagát, hiszen ebben a világban, utolsó emberként ő is lehet érdes individualista anélkül, hogy a maskulin szkripteket kellene követnie. Ann ágenciája a férfiak érkezésével sérül. Egyrészt visszakényszerül a nemi binaritás rendszerébe, ahol nőként az egyetlen sikeres életút a párkapcsolaton keresztül vezet, másrészt veszélybe kerül autonómiája saját környezetének alakításában: bár ellenkezik világképével a számára szakrális aurával bíró imaház lebontása, végül az így kinyert faanyagból megépül a vízerőmű, és bár a film végére ismét ketten maradnak Johnnal, a pasztorális látszatabékét gyanakvás hatja át.

A gazdasági, társadalmi és kulturális regresszió gyakori disztópikus elem a posztapokaliptikus kánonban: a túlélők ősi(bb) társadalmi mintákhoz nyúlnak vissza, az agresszió, erőn és elnyomáson alapuló önkényuralmi rendszer, a szigorú patriarchális társadalmi berendezkedés, a nemi szerepek éles elkülönítése jelzi, hogy a fejlődés nemhogy megakadt, de a globális trauma következtében az emberiség egy olyan állapotba került vissza és szorult bele, melyből nincs kiút. A fent elemzett filmek mind számolnak a világvége utáni regresszióval, az agrárius, vadászó-gyűjtögető létet azonban nem zsákutcaként jelenítik meg, hanem ökopozitív kiútként, élhetőbb alternatívaként. Hatványozottan igaz ez annak fényében is, hogy a *Logan futása*, a *Legenda vagyok* és a *Z, mint Zakariás* esetében a túltechnikizált, túlfejlesztett, rohanó emberi társadalom okozza a saját végét, és ez áll oppozícióban a lassú, békés, természetközeli léttel.

Az utóbbi két film ennek közvetítéséhez a robinzonád formuláját használja, ami addig legitim narratív minta, amíg a főszereplő emberként egyedül van. Amint azonban megtörik az elszigeteltség, és megbomlik az izolációban kialakított egyensúly, a narratív minta is összeomlik. Robert Neville „utolsó ember” identitását kell hogy megkérdőjelezze, amint a mutáns posztumán közösség tagjai emberi intelligenciát mutatnak, és így a helyzet teljesen más olvasatát villantják fel, egy olyan történetét, melyben ő az új emberi közösséget félelemben tartó szörnyeteg. Ann saját robinzonádjában Péntek szerepébe szorul, és az alávett, kiszolgáltatott szubaltern helyzetébe kényszerül, amint megérkezik a két férfi. Az utolsó emberi pár Édenkert- és újrakezdés-szimbolikája megbukik, így ez a film is az egyén – ebben az esetben a nő – izolációs önkiteljesedése mellett teszi le a voksát. Bár a regresszív önellátási gyakorlat pozitív mintázatát ez a negatív spirál nem érinti, az üzenetnek mégis része, hogy ha a civilizáció, az emberi kapcsolatrendszer utoléri a

határvidék érdes individualistáját, akkor sérül a lét pasztoralitása. Felmerül a kérdés, hogy a posztapokaliptikumban az ököpozitív létforma csak az egyedülletben valósítható-e meg, vagy kialakítható-e egy olyan zöldebb világ, amely emberi közösségekre épít?

IV. Fenntartható közösségek – új élet az apokalipszis után

Erre a kérdésre már Ursula K. Le Guin *Always Coming Home* című, 1985-ös kísérleti könyve is pozitív választ adott. A kataklizma utáni évszázadok alatt az USA nyugati partjainál, Kaliforniában élő *kesh* nép decentralizált, kis közösségekben valósítja meg a posztapokaliptikus jövő ököpozitív utópiáját, melyet egyedül az erőteljesen központosított, patriarchális, urbánus *dayao* nép expanziós politikája fenyeget. Annak ellenére, hogy globális katasztrófa kellett az új társadalom létrejöttéhez, a hangsúly itt nem a múlt eltörlésén és a regresszió van, hanem inkább azon, hogy az ember-természet viszonyrendszerének számbavétele után tudatos, ököpozitív döntés születik a különféle gazdálkodási módok és technológiai szintek ötvözésére, a városi lét elutasítására és egy önfenntartásra berendezkedett, kooperáción alapuló társadalom létrehozására.

Le Guin kötetében a kommunális ököpozitív alternatíva a távoli jövőbe helyeződik, ahol már volt idő arra, hogy a kollektív trauma okozta sebek begyógyuljanak. Mi a helyzet azonban azokkal a narratívákkal, amelyek közvetlenül a kataklizma túloldalán vannak? Egy kortárs filmet és egy sorozatot szeretnék megnézni ilyen szempontból. Az első a 2017-es ausztrál *Cargo* (Ben Howling és Yolanda Ramke, 2017), amelyben a zombiapokalipszis után egy család – anya, apa, kisgyerek – az ausztrál *outback*-ben keres menedéket. Először az anya fertőződik és hal meg, majd az apát éri zombiharapás. Átváltozása közben, emberiségének utolsó szikráját kihasználva próbálja juttatni gyermekét és a hozzájuk szegődött őshonos kislányt. A küldetés sikerrel végződik, bár a főszereplő (Martin Freeman) végül átváltozik és meghal: a két gyermek az ausztrál őslakosok közösségébe kerül, akik a történet során sikeresen és biztonságosan navigálnak a zombifertőzött területen. A film érzékelteti, hogy a természettel harmóniában élő – és ilyen szempontból a nemes vadember archetípusát megtestesítő – őslakosok sokkal hatékonyabban tudják elkerülni a fertőzést és a fertőzötteket, sok ezer éves hagyományaik, ököpozitív életvitelük olyan tudással vérteti fel őket, melyek nemcsak a túlélést, hanem a prosperálást is lehetővé teszi. A film megenged egy olyan ökokritikus, posztkoloniális olvasatot, mely a zombiapokalipszist nem tragédiaként, hanem a nyugati kapitalista fogyasztói társadalom jogos, sőt elkerülhetetlen bukásaként értelmezi, és a nyugati kultúra vége a Földnek és a természettel összhangban élő közösségeknek is lehetőséget ad egy szebb, boldogabb jövő építésére.

A *Tizenegyes állomás* (2021) című sorozat nem von éles határokat kulturális vagy etnikai hovatartozás alapján, és nincs olyan allegorikus rétege, mely a kataklizmát az elnyomás alóli felszabadító erőként értelmezné egyes csoportok vagy individuumok számára. Az Emily St. John Mandel 2014-es regényéből adaptált sorozat valós, húsba markoló kollektív és individuális traumaként mutatja be az emberiség 98%-át megsemmisítő világjárványt. Mindenki veszít: barátok, családtagok, egész közösségek pusztulnak el – ilyen szempontból a befogadó itt is saját potenciális halálával kényszerül szembenézni –, és a hátramaradottak gyászukban és magányukban vergődnek, miközben a pusztta túlélés a tét. A történet több szálon mutatja be a halál és az életben maradás nehézségeit. Kirsten (Mackenzie Davis), a sorozat főszereplője kislányként éli meg a járványt, melyben elveszti szüleit. Gyerekszínészként, a *Lear király*

premierje után véletlenül sodródik Jeevan (Himesh Patel) mellé, akivel együtt tölti a pandémia kitörése utáni első évet. Jeevan megsebesül, és útjaik szétválnak: Kirsten az Utazó Szimfónia nevű vándortársulattal tölti az elkövetkező majd két évtizedet, Jeevan pedig családot alapít, és gyógyítóná válik. A másik szál a fiktív Severn City repterén rekedt csoport életét mutatja be, köztük Elizabeth (Caitlin Fitzgerald) és a fia, Tyler (Daniel Zovatto), valamint Clark Thompson (David Wilmot) életét láthatjuk a járvány előtt és után. Mindkét szál szereplői szorosan kötődnek Arthur Leanderhez (Gael García Bernal), aki híres filmszínészként a *Lear király* színpadi premierjén, a pandémia előestjén hal meg szívrohamban. Arthur Clark legjobb barátja, Elizabeth második férje és Tyler apja, aki fiával pont azt a kapcsolatot nem tudta kialakítani, ami a gyerekszínész Kirstennel sikerül, és a kislány számára egyfajta apafigurává válik. Része még a kapcsolati hálónak Miranda (Danielle Deadwyler) is, Arthur első felesége. Miranda nem éli túl a járványt, így tőle a történet a maláj hotelszobában búcsúzik el, de képregénye, a *Tizenegyes állomás* fontos szöveggé válik Kirsten és Tyler számára, mely segít nekik eligazodni a pusztulás utáni világban.

A pandémia összetett szimbolikája jól illeszkedik az ökokritikus narratívák hagyományába: a mesterséges kórokozók révén kiválóan mutat rá az ember természetére gyakorolt hatásának veszélyeire, ugyanakkor ritkán van kihatással az ökoszisztéma egészére, és így megmarad az ember utáni, ember nélküli világ gyógyulásának lehetősége. Jelen esetben azért is hatásos szimbólum, mert atomizálja az egyébként kooperációra és kommunalitásra építő társadalmat: az emberi kapcsolódás, találkozás és kommunikáció a megfertőződés, és ekképp a halál esélyét hordozza magában. Ebben a világban a paranoia és az izoláció az egyetlen dolog, ami az egyén túlélését rövid távon garantálni tudja, így a sorozat az apokalipszist alapvetően magányos élményként mutatja be, melyet vagy egyedül, vagy kisebb, elszigetelt csoportokban vesznek át a túlélők. A halál az orosz rulett véletlenszerűségével sújt le, így a pandémia utáni valóságban teljességgel lehetetlen a hagyományos kötelékek – család, barátok, lakóközösségek vagy szervezetek – biztonsági hálójához visszatérni, a túlélőknek a véletlenszerűen létrejött közösségeik viszonylatában kell új életet kezdeni.

A katasztrófa okozta sokból magához térő hátramaradottak helykereséséről is szól a sorozat, illetve a társadalom újragondolásának és újjáépítésének lehetséges útjairól, összefoglalva arról, hogy egy ilyen méretű traumát miképp lehet sikeresen feldolgozni egyéni és kollektív szinten is. Ami a lakhatás térbeliségét illeti, a *Tizenegyes állomás* sok szempontból radikális szakítást vizionál a járvány előtti világgal. A városok, hagyományos települések lakhatatlanná válnak, részben a technológiai infrastruktúra teljes összeomlása miatt, részben pedig azért, mert a lakóházakat és középületeket a halottak foglalják el, és így az urbánus tér nekropolisszá válik. A város a trauma helyeként csak rövid időre közelíthető meg, ide a túlélők csak sírt rabolni, azaz gyűjtögetni járnak. Az új közösségeknek új tér kell, és ezek a területek jellemzően a Marc Augé által exponált „nem-helyek” közül kerülnek ki. Augé munkásságában ezek olyan helyek, „melyek bizonyos célok (utazás, tranzit, kereskedelem, szórakozás) érdekében létesültek” (Augé 1997: 94), és az otthon fogalmával ellentétben, kifejezetten átmeneti tartózkodásra, bizonyos, a fogyasztói társadalomhoz szorosan kapcsolódó folyamatok elvégzésére hivatottak. A sorozatban ezek a nem-helyek helyé válását figyelhetjük meg, a bevásárlóközpontok, benzinkutak, elhagyatott ipari létesítmények, golfklubok és egy reptér lépnek elő az emberi letelepedés új helyszíneivé. Ezek a pre-pandemikus területek mind a nyugati kapitalista fogyasztói társadalom ikonikus átmeneti helyei, ellentétesek mindennel, ami az „otthon” szimbolikus fogalomkörébe tartozik. Lakhatóvá

tételük épp ezért az új társadalom kialakításának egyik alapvető fontosságú feladata, és mint ilyen, rituális jelentőséggel is bír.



Tizenegy es állomás (Station Eleven. Lucy Tcherniak, 2021)

Az átmeneti terek, a „nem-helyek” és a tárgyi környezet radikális átértelmezése és átalakítása önmagában is ökopozitív irányba mutat. Az irányt egyfelől az organikus és gépi környezet fúziója, célzott hibridizációja segíti elő. Az Utazó Szimfónia nomád közösségként kapcsolja össze a túlélők letelepedett csoportjait, mozgó településük benzinüzemű járművekből – lakókocsikból, kisteherautókból – áll, üzemanyag híján azonban lovak húzzák ezeket. A lóerő eredeti értelemben vett használata nem csak a káros környezeti hatásoktól mentesíti a gépjárműveket, de emberléptékűre lassítja vissza a technocentrikus társadalom rohanó mindennapjait, ami a „slow life” (lassú élet) filozófiájának fizikai értelemben vett beteljesítése. A sorozat másik komplex ökobarátságos térátalakítási projektje a reptér lakóhelyé alakítása. A reptér nem csak átmeneti „nem-hely”, hanem koncentráltan és sokrétűen jeleníti meg a fogyasztói társadalom környezetszennyező mintázatait. A felgyorsult, globalizált életmód ikonikus helyszíne szorosan kapcsolódik a manapság oly sokat kritizált pazarló fogyasztási szokásokhoz – a műanyag mindent átható jelenléte, a gyorsétközés dominanciája, az egyszerűhasználatosság

életmóddá emelése és a repülés, mint kiemelten környezetszennyező közlekedési mód a repteret halmozottan ökonegatív nem-hellyé változtatják. A Severn City reptéren rekedt egy gépnyi ember eleinte átmeneti állomásként kezeli a helyet, és csak lassan nyugszanak bele, hogy ez lesz az új életterük. Ez a mikroközösség marad talán a legközelebb a technocentrikus nyugati társadalmi mintához, mind infrastruktúrájában, mind intézményrendszerében, az életszínvonal fenntartásához azonban környezetbarát technológiákhoz kell fordulniuk: az energiaellátást napelemekkel sikerül megoldani, a kifutópályák környezete termőföldre változik, és a repülőgépek melegházaként is hasznosulnak. A műanyagot felváltják a természetes anyagok, az előcsomagolt ételt pedig a helyben termelt idényzöldség és -gyümölcs. Tizenkilenc évvel a járvány után ez az új közösség is az ökopozitív hibridizáció eredménye, a település vázát a pre-pandemikus technológia adja, azt azonban a csoport túléléséhez új, környezetbarát tartalommal kell megtöltenie az itt lakóknak.

A színiársulat nyári útján keresztül bepillantást nyerhetünk egy-egy közösség életébe, ahol jellemzően agrárius, önfenntartó kommunákat látunk. A sorozat természeti ikonográfiájában visszanyúl a fentebb már említett tél/nyár oppozícióhoz, és ezáltal a pandémia utáni világot zöldségével, nyári hangulatával eleve barátságosabbnak, békésebbnek, idillikusabbnak mutatja. A téli nagyváros pezsgő életét a pandémia káosszá változtatja, a nyári posztapokaliptikum családias méretű települései kifejezetten oldják a metropolisz klausztrófó haláltáncát. A sorozat a kisközösségi létet örömei közepette ábrázolja, a pandémia utáni fosztogatás és erőszak jórészt említés szintjén kerülnek csak elő. A sorozat regényhez képesti legnagyobb változtatásai is a végső utópia irányába mutatnak: Tyler, a Próféta a filmes változatban nemhogy nem pszichopata vallási fanatikus, hanem gyerekeket oltalmazó erő, aki Kirsten és Shakespeare segítségével saját traumáit is fel tudja dolgozni. A sorozat egy másik szálát is elvarr: Kirsten és Jeevan, akik a regényben csak a legelején, a színházban találkoznak, a képernyőn járvány utáni első évet egymás társaságában töltik, majd szétválnak, de a sorozat végére ismét egymásra találunk. Jeevan, aki újságíróból gyógyítóra és sikeres, önfenntartó telepessé válik, szintén a természetközeli életmódban találja meg saját kiteljesedését. A sorozat az ökopozitív fordulatot az egyes közösségekre bízva, üzenete azonban az, hogy a túlélés végső soron csak kapcsolódásban lehetséges, az izoláció mind egyéni, mind csoportos szinten halálos ítélet. Így hiába lesz a reptér a világjárvány után a legfejlettebb ökopozitív mintatelepülés, paranoid elszigetelődése miatt stagnálásra van ítélve, és arra, hogy lakói az itt megélt és ide hurcolt traumák fogságában vergődjenek, amíg vissza nem kapcsolódnak a többi közösség által alkotott hálóba.

Megoldást és feloldozást csak a világ felé nyitás hozza meg, illetve a múlt és a hagyomány, valamint a jelen közti helyes egyensúly megtalálása. Az egyensúly része, hogy a túlélők hogyan viszonyulnak a tárgyi környezethez. Bill Brown *dolog*elméletét érdemes ide bevonni, mely a világot tárgy/dolog, funkcionalitás/diszfunkcionalitás válaszvonal mentén húzza meg:

Egy *dolog* [...] nem képes ablakként működni. Akkor kezdünk szembesülni a tárgy dologiságával, amikor működésképtelenné válik számunkra: amikor a fűró elromlik, a kocsit lerobban, amikor az ablak koszos lesz, amikor mozgásuk a gyártás és forgalmazás, a fogyasztás és kiállítás körforgásában, ha csak pillanatokra is, de megakad. (Brown 2001: 4; a kiemelés az eredetiben)

Ekképp a sorozat világában csak a tárgyaknak van helyük, ha diszfunkcionálissá, dolgokká váltak, akkor muszáj reintegrálni, újra tárgyiasítani őket, hogy az új világ hasznos részeivé válhassanak. Jól illusztrálja a „dologi” környezet visszatartó erejét a Civilizációs Múzeum tárlata, melyben a kiállított dolgoknak a múltba mutató fétisgyűjteményen túl semmilyen funkciójuk nem maradt. A múzeum tárgyiasíthatatlan kollekciójának pusztulása szimbolikusan a reptér közösségének felszabadulását is jelzi.

A gépi és organikus világ hibridizációja, a nem-helyek lakóhelyé tétele mind ennek az újrahaznosítást idéző folyamatnak a része. A színház, mint kulturális objektum szintén átalakuláson megy keresztül, szervesen belesimul az új társadalomba, gyógyírként, kapocsként működik a közösségek számára. A sorozatban a színpadi tér külön ökopozitív üzenetet közvetít azáltal, hogy a kellékek dolgokból reciklálva tárgyakká lényegülnek a jelmezekben: golfkesztyűk, függönyök, üres sörösdobozok és műanyag flakonok találják meg új helyüket és funkciójukat a Shakespeare által színpadra álmodott történetekben. Maguk a színdarabok is új tartalommal telítődnek: Shakespeare drámái a szórakoztatáson túl nem csak a múlt és a jelen közti szakadékot hidalják át, hanem olyan eszközzé válnak, mely segít a túlélőknek saját identitásuk és helyük megtalálásában. Ez a folyamat a sorozatban az utolsó rész Hamlet-előadásában csúcspontot ér el, ahol a tragédia rituális újrajátszása hordozza magában a Clark-Elizabeth-Tyler hármasság kapcsolati sebeinek gyógyulását. A sorozat másik ikonikus szövege a címadó *Tizenegyes állomás* című képregény. A Miranda magánkiadásában megjelent mű a science fictioneszközeivel beszél a magányról és az elszigetelődésről. Kirsten és Tyler is ebbe kapaszkodik a járvány kitörése utáni káoszban, és Tyleren keresztül olyan nyelvezetté válik a posztapokalipszis gyermekei számára, mely lehetővé teszi, hogy az őket ért borzalmat szavakba öntsék, és új mitológiaiaként morális kerettel, iránnyal lássa el őket a pandémia utáni világban.

V. Konklúzió

Mind a *Cargo*, mind a *Tizenegyes állomás* a decentralizált, a természettel összhangban létező kis közösségeken alapuló új világrendben látja az egyetlen lehetséges jövőt. Nem fojtják el az oda vezető út veszteségeit és a traumáit, de a katasztrófában mindkét történet szerint ott lapul egy új társadalom születésének lehetősége is. Ha jobban megnézzük, akkor az individualista túlélésre épülő történetek, a *Z, mint Zakariás* vagy a *Legenda vagyok* is az emberi kapcsolódás szükségességének kérdését taglalják, és talán az előbbi az egyetlen film a felsoroltak közül, mely végső soron pozitívabb lehetőségként mutatja be az egyén egyedül-létét a közösségi életformával szemben. Még a *Logan futásában* megjelenő, gyermekkorától magányra berendezkedett Öregember is örömmel csatlakozik a két főszereplőhöz és ezzel a fiatalok társadalmához, amikor alkalmá nyílik rá. Hasonlóképp viszonyulnak a narratívák a múltból itt maradt tereptárgyakhoz: a romantikus romok jelenléte szinte mindegyik filmben pozitív ikonográfiával bír, legyen szó ismert műemlékekről vagy mindennapi tárgyokról, melyeket bekebelezett a természet. Bár kísértetjárta helyekről van szó, a zölddel benőtt épületek mégis békét sugároznak, és ezzel igennel felelnek Miles kérdésére, hogy vajon a zöldebb világ jobb világ-e.

A tárgyi környezethez való viszonyt mindegyik film másképp kezeli. A *Logan futásában* a könyvtár jelenik meg múltból itt maradt relikviaként, a kötetek az emberiség felhalmozott és az örökifjúság tiszavirág-táncában élő disztópikus közösség számára elveszett tudást jelképezik. A *Z, mint*

Zakariás óvatosan a fejlődés ellen teszi le a voksát, hiszen John technológiai fejlesztései nem feltétlen bírnak pozitív felhanggal. A *Legenda vagyok* nem tér ki különösebben a hátramaradt dolgokra, a főszereplő használja a rendelkezésre álló infrastruktúrát, az ökopozitív termelési folyamatok bevonása főképp a körülmények és a lehetőségek eredményeképp történik. Talán a *Tizenegyes állomás* foglalkozik a legkomplexebb módon a tárgyi környezet átalakításának és újragondolásának szerepével a posztapokaliptikus világban. Legfőbb üzenete, hogy a túlélés a közösségi lét és az ökopozitív életmód együttesével lehetséges csak, ahol a múltból ittragadt, de integrálhatatlan, diszfunkcionális „dolgokká” merevedett környezetnek igazából nincs helye. Mindegyik filmről elmondható, hogy a posztapokaliptikus narratívák mélyen disztópikus ikonográfiáját az utópia ígéretével lazítják, sőt, a katasztrófában látják és látatják azt az ökopozitív jövőképet tartalmazó potenciált, mely kiutat jelenthet az emberiség ön- és környezetpusztító életmódjából.

Bibliográfia

- Augé, Marc (1997): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Ford. John Howe. Verso, New York és London.
- Berger, James (1999): *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. University of Minnesota Press, Minneapolis és London.
- Broderick, Mick (1993): Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster. *Science Fiction Studies* 20.3. 362-382.
- Brown, Bill (2001): Thing Theory. *Critical Inquiry*, 28.1. 1–22.
- Gifford, Terry (2001): *Pastoral*. London és New York, Routledge.
- Kinane, Ian (2016): *Theorising Literary Islands: The Island Trope in Contemporary Robinsonade Narratives*. New York és London, Rowman & Littlefield.
- Le Guin, Ursula K. (1988): *Always Coming Home*. HarperCollins, New York.
- Malvestio, Marco (2022): Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery. *CPOL European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, 5.1. 24-38.
- McCarthy, Cormac (2010): *Az út*. Ford. Totth Benedek. Magvető, Budapest.
- Miles, Malcolm (2014): *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. Bloomsbury, London.
- Phillips, Richard (1997): *Mapping Men and Empire: A Geography of Adventure*. New York és London, Routledge.
- Roshwald, Mordecai (1999): *A hetedik szint*. Ford. Bars Sándor. Móra Könyvkiadó.
- Simmel, Georg (2021): A rom. Esztétikai kísérlet. Ford. József és Nagy Erika. *Orpheus Noster*, 13.3. 105-110.
- Stableford, Brian (2008): Science Fiction and Ecology. In *A Companion to Science Fiction*. Szerk. David Seed. Oxford, Blackwell. 127-141.
- Tóth Árpád (1986): Elégia egy rekettyebokorhoz. In *Tóth Árpád költeményei*. Budapest, Helikon Kiadó. 100-101.
- Turner, Frederick Jackson (1921): *The Frontier in American History*. New York, Henry Holt and Co.

Filmográfia

- Cargo* (Ben Howling és Yolanda Ramke, 2017)
- Holnapután* (The Day After Tomorrow. Roland Emmerich, 2004)
- Legenda vagyok* (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007)
- Logan futása* (Logan's Run. Michael Anderson, 1976)
- Ne nézz fel* (Don't Look Up. Adam McKay, 2021)
- Tizenegyes állomás* (Station Eleven. Patrick Somerville, 2021–)
- Vízvilág* (Waterworld. Kevin Reynolds, 1995)
- Z, mint Zakariás* (Z for Zachariah. Craig Zobel, 2015)

LÁSZLÓ BORBÁLA

Filmes korcsosulás: Eb és ember mediális keveredése a *Kutyám, Tulipán* című animációs filmben

[SZERZŐ]

László Borbála PhD-hallgató a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola angol irodalom- és kultúratudományi alprogramjában. Kutatási területe az animal studies, irodalmi és filmes szövegek nem emberi szempontból való vizsgálata. Leginkább a kutyaábrázolások, illetve ezek fenomenológiai, biopolitikai és bioetikai vonatkozásai érdeklik. Kutatásában az ember-kutya kapcsolat filmes nyomait és transzformációit igyekszik feltérképezni fikciós és dokumentumfilmekben.

[absztrakt]

A jelen tanulmány abból a feltételezésből indul ki, miszerint stílusuktól, műfajuktól, kulturális beágyazottságuktól, illetve sajátos ábrázolási módjaiktól és céljaiktól függően a filmek a harmadik fél szerepét betöltve maguk is hatással vannak kutya és ember kölcsönösen transzformatív viszonyára. A tanulmányban azt vizsgálom, hogy egy konkrét alkotás, a brit író J. R. Ackerley életrajzi regényei alapján, Sandra és Paul Fierlinger által megalkotott *Kutyám, Tulipán* című, 2009-es rajzfilm miként formálja, keveri, hibridizálja az alapvetően hibridnek tekinthető kutya- és emberszereplőt saját kép-, történet- és karakteralkotási eszközeivel, mely folyamatot eb és ember filmes korcsosulásának nevezem. Érvélesem szerint továbbá a kutya-ember kapcsolat filmes eszközökkel való transzformációja e két faj viszonyára a mozin túl is metamorfikus hatással bír. Míg a legtöbb populáris családi kutyás film az antropocentrikus világnézetet és a fajizmust erősíti, Fierlingerék *Tulipánja* igyekszik átrendezni az embert más létezőktől elválasztó és az őt magasabb rendbe soroló ontológiai modelleket. Emiatt *Tulipánt* egy olyan transzformatív alkotásként értelmezem, mely sajátos hibriditásával és önreflexivitásával segíthet több-mint-emberi szempontból tekinteni a világra, azaz rávilágítani az emberek és társállatok kölcsönösen transzformatív kapcsolódásaira.



[abstract]

The article begins with the assumption that, depending on their style, genre, cultural embeddedness, as well as their representational modes and purposes, films themselves, somewhat in the way of third parties, have an impact on the mutually transformative relationship between dogs and humans. In the present paper, I examine how a particular representation, the 2009 animation film *My Dog Tulip*, created by Sandra and Paul Fierlinger based on the biographical novels of the British writer J. R. Ackerley, shapes, intermixes, and hybridizes the already hybrid dog and human character with the help of its own storytelling, image making and character building tools, which process can be considered as the cinematic mongrelisation of man and dog. Furthermore, according to my argument, the transformation of the human-canine relationship through filmic means has a metamorphic effect on the relationship between these two species beyond the screen as well. While most family films and cartoons featuring dogs reinforce an anthropocentric worldview as well as speciesism, the Fierlingers' film attempts to reshape the ontological models that separate humans from other beings and classify them in a higher rank on the species ladder. For all these reasons, I interpret *Tulip* as a transformative piece of cinema that, with its intentional hybridising and self-reflexive quality, can help us look at the world from a more-than-human perspective, that is, to highlight the mutually formative relations between humans and companion animals.

Filmes korcsok: valóság és fikció keverékei

Mit vagy kit látunk, mikor filmbéli kutyákat nézünk? Négy lábú, szőrös testbe bújt embereket, ahogyan az állati fordulat előtti kritika érvelt, vagy egyszerűen kutyákat, ahogy azt egyes kortárs *animal studies* kutatók állítják? Ahogyan arra John Berger, brit művészettörténész, és az ő logikáját követve Akira Mizuta Lippit és Randy Malamud, vizuális állatreprezentációkkal foglalkozó akadémikusok rámutattak (Berger 1979; Lippit 2000; Malamud 2012), a legtöbb film eltárgyasítja az állatokat azáltal, hogy emberi jelentéssel feltöltött szimbólumokká, metaforákká, szórakoztató látványossággá teszi őket. Ebből a szempontból az egyik legrosszabb helyzetben a kutyák állnak. A népszerű családi filmek például előszeretettel irányítják a kamerát az ebek „kiskutyaszemeire”,¹ ami habár a kutya és ember affektív kommunikációját elősegítő valódi jellegzetesség, a hollywoodi filmesek kezében a közönség érzelmi manipulációjának eszközévé vált. A kutyás filmek narratíváját tekintve a főszereplő kis kedvenc gyakran töltődik fel a barátság, hűség és a feltétel nélküli szeretetet jelentéseivel. A filmekben szereplő kutyákat tehát egyrészt valóban valamilyen elvont „emberi” fogalmat vagy érzelmet hordozó konstrukciónak szánják, a filmkritikusok pedig túlnyomórészt így is értelmezik őket. Ahogy Adrienne McLean fogalmaz, „a kutyákat arra bérlik fel, hogy a trénernek, az íróknak, a rendezőknek, a stúdióknak, valamint a közönségnek és a kritikusoknak szándékainak és elvárásainak kivetüléseiként szerepeljenek” (2014: 13).

Másrészt azonban a képernyőn látható ebek valódi, hús-vér kutyák (élőszereplős filmek esetében) vagy (animációs filmek esetében) valódi, hús-vér kutyákat ábrázoló fiktív teremtmények. A kutyákat így sohasem lehet teljesen bezárni az őket kihasználó filmes konstrukciókba. Az utóbbi nézet egyik legfontosabb képviselője, Jonathan Burt szerint az állatok a moziban mindig meghaladják szimbolikus asszociációikat, így mindig a fikció és a valóság határán helyezkednek el (2002: 11-12.). Donna Haraway szavai velősen összefoglalják, hogy a kutyák a filmes ábrázolásokban – akár élőszereplős, akár animációs filmről van szó – mindig is kettős státuszban vannak jelen: egyszerre „hús-vér lények és jelölők, testek és szavak, történetek és világok” (2003: 20).² A filmes kutyák hibridek, valódi és fiktív lények keverékei, csakúgy, mint minden élőszereplő, legyen az emberi vagy nem emberi állat.

A kutyaszereplők azonban „korcsnak” számítanak egy másik szempontból is: csakúgy, mint valódi társaikat, soha nem lehet pusztán kutyának tekinteni őket, hiszen „az emberrel való kényszerű, egységet alkotó, történelmi, próteuszi kapcsolatban álló faj” képviselőiként elkerülhetetlenül magukon viselik ember és kutya koevolúciójának nyomait (Haraway 2003: 11-12.), többek között a fentebb említett „kiskutyaszemek” is ennek köszönhetőek. Ilyen értelemben a filmes kutyák mindig is egy alapvetően „tisztátlan” fajhoz tartoztak, vagyis az emberek és kutyák viszonyából fakadó, fajok közötti határokon átszivárgó „szennyeződések” tükrözik mind természetükben (génjeikben, testükben, viselkedésükben), mind kultúrájukban (szokásaikban, kommunikációs formáikban). A filmek azonban nem csak egyszerűen bemutatják a kutyák emberekkel való

1 Egy 2019-es etológiai kutatás szerint a háziasított kutyák szemeiben megtalálható egy izompár, név szerint a levator anguloculi medialis (LAOM) és a retractor anguli oculi lateralis (RAOL), mely a farkasokban, a legközelebbi genetikai őseikben, nincs jelen (Kaminski et al. 2019: 14678). Amikor ezek az izmok felhúzzák a kutya szemöldökét, a szeme nagyobbak és ezért aranyosabbnak tűnik, mire az ezt látó ember vérében megemelkedik az oxitocin – ugyanaz a hormon, amely előhívja a gondoskodási ösztönöket, mikor emberi csecsemőket látunk. A kutatás eredményei tehát azt mutatják, hogy a háziasított kutyák a velünk való együttes evolúció során fejlesztették ki ezeket az izmokat, hogy aranyosnak tűnjenek, és azt a késztetést keltsék bennünk, hogy törődjünk velük.

2 Ld. még Anat Pick (2015: 311).

keresztfertőződését, hanem maguk is tovább keverik a már alapvetően keverék filmes ebeket. Hiszen egyszerre jelenítik meg őket emberi jelentésekkel feltöltött és emberi szándékokat kifejező fiktív konstrukciókként, illetve szubjektív életvilággal rendelkező valódi lényekként. Feltételezésem szerint stílusuktól, műfajuktól, hangvételtől, kulturális beágyazottságuktól, ábrázolási módjaiktól és céljaiktól függően a filmek a harmadik fél szerepét betöltve így maguk is hatással vannak kutya és ember viszonyára. A kutya-ember viszony szüntelenül zajló metamorfózisában a mozinak hatalmas szerepe van.

A jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogy egy konkrét alkotás, a brit író J. R. Ackerley életrajzi regényei alapján, Sandra és Paul Fierlinger által megalkotott *Kutyám, Tulipán* (*My Dog Tulip*) című, 2009-es rajzfilm miként hibridizálja a főszereplő kutyát, Tulipánt, és vele együtt gazdáját, Ackerley-t. Továbbá arról is igyekszem következtetéseket levonni, hogy a kutya-ember kapcsolat filmes eszközökkel való transzformációja milyen hatással van e két faj viszonyára a mozin túl. Hiszen számos filmes ábrázolás, de főleg azok kanonizált interpretációi az antropocentrikus világnézetet és az egészen Arisztotelész nagy létláncáig visszavezethető faji hierarchiát erősítik, amely az embereket és a kutyákat (illetve más lényeket) teljesen elkülönített kategóriába helyezi. Vannak azonban olyan filmek – és véleményem szerint Fierlingerék *Tulipánja* egy ilyen alkotás –, amelyek radikálisan átrendezik az embert más létezőktől elválasztó és magasabb rendbe soroló ontológiai modelleket. Megkísérlem bemutatni, hogy *Tulipán* egyike azoknak a filmeknek, amelyek „segíthetnek megváltoztatni a több-mint-emberi világban elfoglalt helyünkről kialakult felfogásokat” (Herman 2018: 4), illetve megérteni, hogy létünk és identitásunk elválaszthatatlanul összekapcsolódik a velünk élő nem-emberi lények életével és identitásával.

A kutya-ember kapcsolat: keresztfertőzés, „furcsa rokonulás” és kölcsönös leendés

A kutya-ember kapcsolat filmes transzformációját az *animal studies* állat-ember viszonyokról alkotott nézőpontjából vizsgálom. Az *animal studies* – mely a poszthumanista és egyéb, az ember kivételességét megkérdőjelező és meghaladni kívánó poszt-antropocentrikus irányzatokkal párhuzamosan jött létre (Salzani 2017: 99) – egyik fontos célkitűzése, hogy rávilágítson a különböző életformák együttes fejlődésére, s az ebből következő „kapcsolati struktúrákba való beágyazódásukra” (Nayar 2013: 112). Az *animal studies* szemszögből nézve az emberi és nem emberi állatok nem csak biológiai, hanem kulturális tekintetben is kölcsönös kapcsolatban állnak egymással, melynek eredményeképp elmondható, hogy

a taxonómiai rendszereinket benépesítő lények soha sem tisztán nem-emberiek. Soha sem szabadulnak meg tőlünk. Testüket, viselkedésüket és élőhelyeiket emberi tervek alakítják; ki vannak téve, de ellen is állnak filozófiáink, teológiáink, ábrázolásaink, érdekeink, szándékaink fertőző hatásainak. Másrészt fogalmaink és gyakorlataink szintén soha sem tisztán emberiek. Mert mi sem tudunk szabadulni az állatoktól, bár a humanizmus hagyománya – amelynek romjain máig is élünk – ezt ígérte. Az állati lét üldöz, megfertőz, elvadít minket. (Simmons és Armstrong 2007: 2)

Míg a nyugati humanista gondolkodás az emberi és állati életformák elméleti elválasztásához, egymáshoz való viszonyukat tekintve azok sterilizálásához vezetett, az *animal studies* a fajok közötti keresztfertőzés, keresztteződés és a hibridizáció fogalmait hangsúlyozza.

A kutya-ember páros esetében a keresztfertőzés kölcsönös domesztikációval és „elvadulással” jár, mely a kutyánál például a – mind az evolúciós, mind az egyéni tekintetben értendő – megszelídülésben, az ösztönök egyre kifinomultabb kontrollálásában, míg az embernél például a kíváncsiság, kreativitás, játékosság, érzelmesség és ösztönösség egyre kisebb mértékű visszafogásában nyilvánul meg. Sokáig elfogadott volt az az elmélet, miszerint a házasított kutyában az emberi szelekciónak köszönhetően alakultak ki a szociális rugalmasság és tolerancia idioszinkratikus jegyei (Nagasawa et al. 2015: 334). A közelmúltban megjelenő öndomesztikáció elmélete (*self-domestication theory*) azonban azt sugallja, hogy a farkasokban eredendően meglévő barátkozási hajlam óriási szerepet játszott e két faj koevolúciójában, és nem lehetetlen, hogy az ember saját proszociális viselkedésének fejlődéséhez is hozzájárulhatott (Dale et al. 2017: 47-48.). Pedig ez az egyik olyan tulajdonság, melyről a humanizmus azt állította, hogy az emberiség önállóan kialakított, annak kivételességét bizonyító jellemzője. A hibridizáció, mely a két faj egymásra találásával kezdődött, azóta is folyik, hiszen kutyák és emberek minden találkozással kölcsönösen hatnak egymásra, és, még ha csak végtelenül csekély mértékben is, kölcsönösen fertőzik, keresztezik, formálják egymást. Emiatt akár azt is mondhatjuk, hogy lehetetlen egymástól különválasztani az emberi és a kutyatermészeteket, illetve az emberi és a kutyakultúrákat. A kutyák viselkedésében és kultúrájában ott rejlik a „társalakító kapcsolatok története, amelyben egyik partner sem létezik a másik nélkül, és az egymást alakító kapcsolódási folyamatnak soha sincsen vége” (Haraway 2003: 12). Sem a kutya, sem az ember létezése nem elképzelhető a másik nélkül; mindkettő egyrészt a fajok közötti (*interspecies*), másrészt pedig az interszubjektív kapcsolódás(ok)on keresztül jön létre, és ezekben a kapcsolódási folyamatokban formálódnak, születik újjá szüntelenül.

Eb és ember filmbéli kapcsolatának vizsgálata szintén az emberi és állati életformák közötti különbségek és hierarchiák elmosódását vonja maga után. Matthew Calarco szerint az ember-állat kapcsolatok kulturális reprezentációi azt az általa „elhatárolatlanság onto-politikájának” nevezett rendszert támasztják alá (2015: 47), melynek célja, hogy felváltsa az „ember” és az „állat” különválasztását hangsúlyozó nézeteket egy olyan onto-politikai rendszerrel, melyben az emberi és nem emberi állatok közötti hasonlóságoknak és kölcsönhatási folyamatoknak köszönhetően minden lény pontosan ugyanolyan rangot foglal el. Az emberi és nem emberi állatok közötti egyformaságok, kapcsolódások és keveredések ellenére azonban nem szabad megfelelni arról, hogy még a kutyák is, kiknek létvilágai a miénkkel szorosan összefonódnak, megőrzik másságukat, hozzánk nem teljesen hasonlóak. Kelly Oliver kijelenti, hogy „bár megosztjuk ezt a különleges köteléket más lényekkel, az ő világaik – mind fajként, mind önálló lényként – annyira egyediek, hogy megakadályozzák, hogy valaha is teljesen felfogjuk, megértsük, megismerjük, vagy irányításunk alá vonjuk őket” (2008: 113). Emiatt az ember és a kutya közötti kapcsolódás jelenségét Maurice Merleau-Ponty „furcsa rokonulás” fogalmán keresztül értelmezem, amely az emberi és állati életformák kapcsolatát laterális, azaz nem hierarchikus, hanem egyenrangú felek viszonyaként képzelel el, anélkül, hogy letagadná a köztük lévő különbségeket. Merleau-Ponty „furcsa rokonulás” fogalma tehát inkább a Haraway által felvázolt fajközi kapcsolódásokban kibontakozó létezés ontológiáját támasztja alá, mintsem az elhatárolhatatlanság Calarco által felépített, kissé félrevezető rendszerét.

A „furcsa rokonulás” fogalma Merleau-Ponty azon kísérletének a részeként jött létre, mellyel a karteziánus lélek-test dichotómiát kívánta dekonstruálni.³ Korábbi munkái az ember állatoktól való alapvető különbségét hirdették, melyet azzal magyarázott, hogy az előbbi képes saját akaratából elszakadni (vagy visszatérni) az Agamben által – Walter Benjamin „bloßes Leben” koncepciója nyomán – „puszta életnek” (*bare life / zoe*) nevezett állapothoz (Agamben 1998: 8). Azonban a természet fogalmáról szóló előadás-sorozatában, különösen az 1957-től 1960-ig tartó második és harmadik kurzus során Merleau-Ponty elhatározta, hogy megszabadul a Husserltől örökölt, filozófiájában üledékként még mindig megtalálható antropocentrizmustól. Innentől kezdve az „állatra” nem pusztán a biológiai test, az ösztönök és az észlelés által uralt állapot vonatkozásában tekintett, melyről korábban úgy gondolta, hogy egyedül az „ember” képes azt meghaladni. Felismerte, hogy mivel minden teremtmény osztozik a testiség tényében, melyet Merleau-Ponty a „testköziség” vagy „interkorporitás” kifejezéssel illet (2003: 268), az ember és az állat között egy felbonthatatlan „összefonódásról” beszélhetünk (1968: 274). Emiatt azt javasolja, hogy a filozófiának „ki kellene terjesztenie az állatra azt, amit Descartes mondott az emberi testről mint testről; nevezetesen, hogy az nem tud magába zárkózni, mintha a tér egy töredéke volna, hiszen ahogyan az az élet során megtanuljuk, nem csak testünk és lelkünk alkot egységet, hanem az állatiság és az emberiség is” (2003: 271).

A Merleau-Ponty fenomenológiájából kiolvasható, Haraway ontológiáját idéző ember-állat kapcsolódási elmélet sokat merít Jakob von Uexküll német biológus *Umwelt* (többes számban *Umwelten*) fogalmából is, mely azokra a szubjektív létvilágokra utal, amelyeket kivétel nélkül, fajspecifikus érzékelési adottságaiknak megfelelően, minden földi élőlény kialakít maga köré. Így jönnek létre az Uexküll által színes szappanbuborékként elképzelt sajátos létvilágok, melyek közepén ott függeszkedik az adott élőlény. Ezek a buborékok a többi létező szempontjából szinte hermetikusan zártak, hiszen minden élőlény csak a saját, számára elérhető érzékek prizmáján keresztül képes érzékelni környezetét, mások létvilágai nem feltétlenül nyitottak számára. Ahogyan azt a kutya *Umweltjét* kutató amerikai etológus Alexandra Horowitz írja, ez a faj legfőképp a szaglására támaszkodva hozza létre sajátos létvilágát, habár hallása és az emberek arckifejezését analizáló vizuális érzékelése is igen kifinomult (2009: 46). Az utóbbi tulajdonság arra enged következtetni, hogy bár a sajátos létvilágok valóban zártak, egyesek mégis érintkezhetnek, s kölcsönhatások indulhatnak be közöttük. Ahogyan azt *Tulipán* elemzése során majd láthatjuk, ilyenek a kutya és az ember létvilágai, melyek a két faj évezredes közös fejlődése és az egyének mindennapi együttélése következtében összetapadtak és a (bizonyos mértékben) átjárható buborékhatáron keresztül folyamatosan, kölcsönösen formálják egymást.

Az *Umweltjeikbe* való futó pillantások ellenére a kutyák – leginkább szagokból és hangokból felépülő – létvilága azonban sohasem lesz számunkra teljesen megérthető, leírható, reprezentálható. A kutyák különbözőek tőlünk, de, mivel a testi lét velejáróit éppúgy tapasztalják, mint mi (jóllehet másként), ezért hasonlóak is hozzánk.⁴ Ebből következik, hogy a kutya-ember kapcsolat egyszerre különbségekkel, áthidalhatatlan távolságokkal tarkított és nagyon bensőséges. A

3 Merleau-Ponty fenomenológiája a megtestesült szubjektum felől gondolja el a világot. Ahhoz, hogy értelmezhesük a környezetünket, s kialakulhasson önünk, mindig is alapvetően a világban kell valamilyen pozíciót elfoglalnunk, ezért nem lehetséges a testtől teljesen elszakadó, csakis az elme általi, „objektív” nézőpontból való megismerés. Létünk, megismerésünk, identitásunk a testhez kötött.

4 Ld. Berger (1991: 105).

Merleau-Ponty féle „interkorporeitás”, vagy, Ralph Acampora kifejezését használva, „szomatikus hasonlóság” teljes azonosulást ugyan nem biztosít, viszont lehetővé teszi a létezés és a világ értelmezésének módjai közötti különbségek felismerését, s ezáltal segíthet kialakítani a másik létformája, érzékelési és kommunikációs módjai iránti kíváncsiságot, szimpátiát és empátiát. Ezen tulajdonságok meglétével egy harmonikus fajközi kapcsolat vagy közösség alakulhat ki, mely alázatot, figyelmet és folytonos erőfeszítéseket kíván minden tagjától. Mind Merleau-Ponty, Uexküll és a kutyák létvilágát vizsgáló Horowitz azt tanácsolja, hogy a több fajtól álló, kiegyensúlyozott közösségek létrehozásához meg kell próbálnunk ráhangolódni a másik létező(k) létvilágára. Ahogy azt Acampora írja, meg kell próbálnunk megérteni, hogy „mit jelent *együtt-lenni (be-with)* – különböző, de rokon fajokhoz tartozó egyedekkel” (2006: 27). Az effajta próbálkozások sokkal intenzívebb identitásformáló erővel bírnak a kutya és az ember viszonyában, mint a totális egyesülés, ami puszta illúzió. Eb és ember egymáshoz való viszonyulása nem azonosulás, hanem a hasonlóságok és különbözőségek mindennapi megosztásával kialakuló, folyamatosan formálódó kötelék – elköteleződés a másikkal való együtt-létezés felé.

Ahogy azt Ted Toadvine kifejti, a „furcsa rokonulás” felszínre hozza az emberi és állati létezők közötti „ősi szétválaszthatatlanságot és metamorfózist [...] egy olyan eredetet, aminek következtében az ember az állat, míg az állat az ember tükörképe” (2007: 29). Ilyen értelemben Merleau-Ponty végső, állatokról kialakított nézetei Deleuze „állattá-leendés” koncepciójával is rezonálnak, melyen a szerző az állat-ember kapcsolódásokra jellemző, kétirányú, vég nélküli, molekuláris szinten zajló átalakulásokat érti. A leendés közös alakulás:

az, »amivé« mindkettő lesz, nem kevésbé változik, mint az, »aki« leend (...) Van állat-leendés az emberben, ami nem azt jelenti, hogy utánozza a kutyát vagy a macskát. Ugyanis állat és ember csak egy közös, ám aszimmetrikus deterritorializáció útján találkozik össze. Akárcsak Mozart és madarai: zenéjében van valami madárleendés, amely a madár zene-leendésében ragadható meg. E kettő nem cserét hajt végre, hanem egyetlen közös leendést, egyetlen tömböt ad ki. (Deleuze 1977/1996: 8)

Kutya és ember kölcsönös leendése során sem az történik tehát, hogy az előbbi antropomorfizálódik, míg az utóbbi zoomorfizálódik. Ahogyan a kutya egyre inkább emberibbé, az ember egyre inkább kutyává válik, körvonalaiik összemosódnak. Kettejük együttes és folyamatos változása megy végbe, mely lehetetlenné teszi, hogy külön létezőként tekintsünk rájuk. Ahogy azt Haraway megfogalmazta, semelyik sem létezik a másik nélkül, hanem kettejük egységben való megalakulásáról és átalakulásáról beszélhetünk. Ekként a kutyával közös leendésben részt vevő emberre kutya-leendésként, míg a kutyára ember-leendésként tekinthetünk, mely hajlandóságok eleve ott vannak bennük, viszont csak a másik leendésében ragadhatók meg. Horváth Nóra szavaival élve, a leendések „a köztes létet uralják, kétségbe vonják a fekete vagy fehér alapú, radikális megkülönböztetés rugalmatlanságát” (2021: 119).

A deleuziánus állattá-leendéssel összekapcsolva a „furcsa rokonulás” fogalma jelen tanulmányban arra szolgál, hogy megmutassa: a filmben az emberi szereplő Ackerly éppúgy kutya-leendés, mint a kutyaszereplő Tulipán ember-leendés, akik egy közös, folyamatos metamorfózisban vesznek részt, miközben sohasem válnak teljesen a másikká, ezzel megtartva bensőséges viszonyuk „furcsa” jellegét. Ackerly és Tulipán kapcsolata azonban kiegészül a filmmel is, mely ugyancsak részt vesz a két szereplő bensőséges, de különbségekkel bonyolított viszonyának alakításában. Ahogy arra Nemes Z. Márió rámutat, az állattá-leendés „nem függetleníthető

[...] a mediális kereszteződésektől, ugyanis az antrozoológiai hibriditást a technológiai fúziók artikulálják” (2017: 34). Értelmezésem szerint a filmek nem csak „artikulálják”, azaz feljegyzik, megmutatják, reprezentálják, hanem saját kép-, történet- és karakteralkotási eszközeikkel maguk is tovább keverik az alapvetően keveréknek tekinthető kutya és emberszereplőket. Ezt a folyamatot eb és ember filmes korcsosulásának nevezhetjük.

Eb és ember mediális keveredése a *Kutyám, Tulipán* című rajzfilmben

A legtöbb filmes ábrázolás leegyszerűsíti a kutyát, illetve kutya és ember kapcsolatát. A népszerű amerikai családi filmek – például a *Lassie hazatér* (Lassie Come Home. Fred M. Wilcox, 1943); a *Betyár, a hűségese tolvaj* (Old Yeller. Robert Stevenson, 1957); a *Benji és a Beethoven* filmek; vagy az *Egy kutya négy élete* (A Dog's Purpose. Lasse Hallström, 2017), csak hogy néhányat említsünk – az ebet rendszerint rosszcson, de a családtagokat összehozó, cuki házi kedvencként, az ember legjobb barátjaként ábrázolják. Kiskutyaszemeiket közelikkel felnagyítva, barátságosságukat, hűségüket pedig narrációs eszközökkel kidomborítva az ilyen filmek kétdimenziós képpé lapítják mind a kutyát, mind kutya és ember kapcsolatát. Hiszen legtöbbször szinte egyáltalán nem szentelnek reprezentációs teret a kutya életvilágának, sem pedig eb és ember bensőséges, mégis különbségekkel, félreértésekkel és nehézségekkel teli viszonyának. Az ilyen filmekben a kutyát és gazdáját az előbbi feltétel nélküli szeretete, illetve annak illúziója köti össze, a történet középpontjában pedig az emberszereplő – kutyája által elősegített – jellemfejlődése áll. Így elmondható, hogy a kutyás családi filmek többsége antropocentrikus: a kutyát emberi érzelmek, jelentések, és szándékok kifejezésére használják.⁵

Még kevesebb teret, figyelmet és időt szentelnek a kutyák sajátos létvilágának és emberrel való komplex kapcsolatának a szinte mindenki által fogyasztott, népszerű amerikai rajzfilmek. Malamud érvelése szerint ezek az élő állatokat mesterséges, a valóságot a legkisebb mértékben tükröző „szimulakrum-állatokkal” (2012: 74), vagy Berger kifejezésével élve, „látványosságokkal” cserélik fel, akik az erősen antropomorfizáló ábrázolásoknak és az antropocentrikus történeteknek kitéve „teljes mértékben emberi bábukká”, „emberi/társadalmi szituációk börtönlakóivá” válnak (Berger 1991: 15). E hagyomány leghírhedtebb példájaként mindkét szerző a Disney-ipar állatprodukcióit hozza. Malamud jellemzése szerint a Disney rajzfilmek vizuális ikonográfiája „egyszerű, vicces, giccses”, melyet – az animáció korai időszakában rajzfilmkészítő csapatokkal, manapság pedig számítógépes programokkal – „könnyű sorozatban gyártani” (2012: 27). Csak úgy, mint Berger, Malamud is azt állítja, hogy a rajzfilmekben a hús-vér állatok megismerésének lehetőségét teljesen felváltják a szórakoztató, de a valóságtól szinte teljesen elrugaszkodó rajzfilmfigurák. A kutyaábrázolásokra példaként említhető a Susan McHugh által részletesen elemzett Pluto és Goofy, akik a rajzfilmkutyák archetípusaiként is szolgálnak: míg az előbbi az ember legjobb barátja, a megszemélyesített állatként kitüntetett helyzetben lévő cuki, asszimilált, megszelídített

5 Ugyanez megállapítható a horror műfajáról is (ide sorolható Stephen King azonos című regényének filmes adaptációja, az 1983-as *Cujo*), ahol a kutyák, a többi állattal egyetemben általában fenevadként, szörnyként jelennek meg, azzal a céllal, hogy előhívják – jelen esetben negatív – érzelmeinket: a „másiktól” való rettegetésünket, az iránta érzett gyűlöletünket, mely általában a történet végén feloldást talál a fenevad ember általi elpusztításával. Ez a reprezentációs hagyomány egyrészt ugyancsak leegyszerűsíti a kutyát, másrészt szintén az ember számára fontos érzelmek, indulatok, szándékok kifejezésére használja.

társ, az utóbbi a rakoncátlan, megszelídíthetetlen, s ezért megvetett ember kivételéseként szolgál (2004: 10-11.).

Sandra és Paul Fierlinger *Kutyám, Tulipán* (2009) című animációs filmje különbözik a fentebb bemutatott ábrázolási hagyományoktól. A J. R. Ackerley 1956-ban megjelent *Kutyám, Tulipán* című, a magyar fordítással nem rendelkező *We Think the World of You* (1960) című, illetve az *Apám és önmagam* (1968) című regényei alapján készült film a zsémbes öregúrként megjelenő Joe és a könyvben és filmben egyaránt Tulipánnak keresztelt – a való életben Queenie nevű – németjuhász kutyájának kapcsolatáról szól. Forrásszövegeihez hűen a film bemutatja, hogyan talál a kezdetben bizalmatlan kutya és a botcsinálta gazda a másikban igazi társra, aminek az eredményeként mindkettejük élete radikálisan megváltozik. Ahogy az irodalomtudományban a regényt, úgy a filmtudomány terén a filmet is kritikai elismerés övezi, hiszen a feltétel nélküli szeretet metanarratívája helyett a másik megismerésének és megismerhetetlenségének, hasonlóságának és különbségének és az ezek elfogadásából létrejövő bensőséges kapcsolódásnak a történetét dolgozzák fel. Haraway rövid elemzésében megállapítja, hogy *Tulipán* „egy olyan interszubjektív világban való együttlakozásról szól, melyben a másikat a halandó kapcsolatokkal járó testi részletekkel együtt ismerjük meg” (2007: 34). A Haraway-ihlette interpretációk azt a fajta kutya-ember kapcsolódást látják kirajzolódni Fierlingerék alkotásában, amit „furcsa rokonulásként” értelmezhetünk.

A film azonban nem egyszerűen a vászonra viszi, hanem saját eszközeivel alakítja is Ackerley és Tulipán kölcsönösen transzformatív kapcsolatát. Értelmezésem szerint ezt egyrészt úgy teszi, hogy szándékosan, önreflexíven, játékosan vegyíti a kutya (és a kutya-ember kapcsolat) szentimentális és realiztikus ábrázolásmódjait. A rajzfilm metamorfikus adottságainak köszönhetően ez könnyen megtehető. Az alkotás Tulipánt az Ackerley fejéből kipattant fantázia antropomorf konstrukciójaként ábrázolja, viszont a vele való együttélés testi részleteit – többek között ürítési szokásait és szexuális életének nüanszait – szinte naturalista stílusban jeleníti meg. Így Tulipánt, leginkább az Ackerley eredeti rajzait megalimáló képsorokban, szoknyás mesehősként látjuk szégyenkezés nélkül üríteni és üzekedni. Másképp fogalmazva, egyszerre látjuk – Burt és Pick értelmezései nyomán – valódi kutyaként, akinek a létvilága elérhetetlen még a gazdája számára is, és – Berger, Lippit, Malamud érvelését alátámasztva – antropomorfizált lényként, akinek a létvilága ismerős, hozzáférhető és az emberi fantázia által alakítható. E kétfajta ábrázolásmód hibridizálásával a film a totális azonosítás (antropomorfizáció és zoomorfizáció) helyett egy kölcsönös metamorfózist lendít mozgásba ember és eb között. Fierlingerék alkotása továbbá azzal formálja Ackerley és Tulipán kapcsolatát, hogy vizuális és aurális eszközökkel felerősíti a szereplők interakcióinak affektív, zsigeri megtapasztalásait, melyek az ember és a kutya teljes azonosulása helyett szintén e két lény mediális keveredését idézik elő.

A nyitó jelenetben máris megfigyelhetjük a Tulipán köré épült, antropocentrikus fantázia és a kutya nézőpontjának is teret adó, realiztikusabb ábrázolásmód keveredését. A jelenet elemzése előtt érdemes megemlíteni, hogy a J. R. Ackerley-től, azaz a filmadaptáció forrásszövegének szerzőjétől származó narratíva egyik fő mozgatóeleme, hogy az író-gazda Tulipánra egy munkásosztálybeli otthonban fogva tartott királykisasszonyként, magára pedig a bajba jutott leány megmentőjeként tekint – Hamupipőke és a királyfi történetét idézve. Tulipán kezdetben bizalmatlan viselkedését a regényben Ackerley annak tulajdonítja, hogy előző gazdái egy

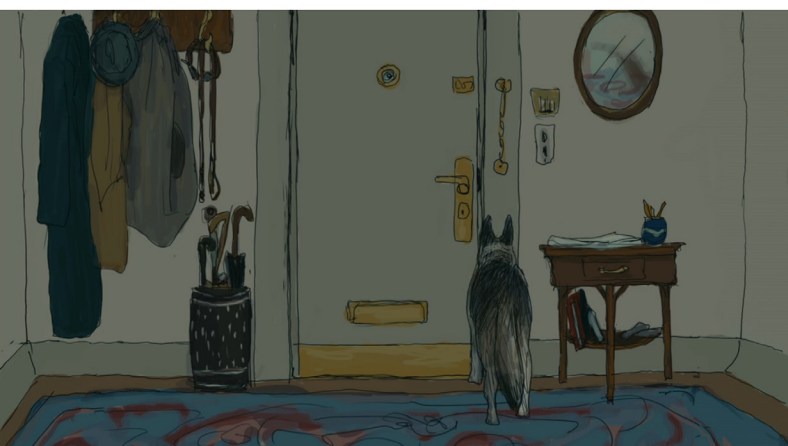
kis hátsókerben tartották, ritkán sétáltatták, és ha a bezártságtól frusztrált állat kárt okozott, alkalomadtán fizikailag bántalmazták is. „Ettől az élettől szabadítottam meg, mikor tizenhét hónapos volt, és ezzel magyaráztam lelki zaklatottságát is” – mondja Ackerley a forrásszöveget idéző filmbeli narrátor szerepében.⁶ Azt, hogy a bezártság, elhanyagoltság és a fizikai bántalmazás traumatizálja a kutyát, nyilván igaz. Viszont mind a regény, mind a film úgy ábrázolja Tulipánt, mint megmentésre váró hiányos entitást, aki csak akkor nyer egzisztenciális beteljesedést, ha lesz egy törődő gazdája. Ez már elferdíti a valóságot, hiszen nem veszi figyelembe a kutya szubjektív nézőpontját, választási és cselekvőképességét. A magát nyíltan homoszexuálisnak valló, s emiatt társadalmilag megvetett Ackerley valószínűleg önmagát, frusztrációit és az azoktól való megszabadulás vágyát vetíti rá Tulipánra; a kutya „megmentésével” Joe bizonyos értelemben saját magát kívánta megmenteni. A film nyitójelenete azonban nem csupán Ackerley ember- és énközpontú fikcióját, hanem Tulipán nézőpontját is igyekszik megjeleníteni. Ezáltal az animáció mediálisan reflektál a forrásszövegek antropocentrizmusára, és rajzfilmes eszközökkel igyekszik az ember és a kutya kettősére helyezni a hangsúlyt.

A nyitószekvencia során azt látjuk, ahogy kutya és gazdája több órás különlet után, kitörő örömmel üdvözli egymást, amikor Ackerley hazaér a munkából délnyugat-londoni lakásába. A képsort kezdetben nem kommentálja a narrátor, csak villogó fényeket és kattogó kamerákat, irodákat és csörgő telefonokat látunk és hallunk: a BBC központjában rendkívüli sajtóesemény zajlik, melyen többek között Churchill, Hemingway és George Bernard Shaw is jelen van – de még ez sem képes visszatartani Ackerleyt, aki kisurran a teremből, le a londoni forgatagba, fel egy piros emeletes buszra, amit nem érez elég gyorsnak, így végül egy fekete taxival siet haza. Eközben a fiktív kamera Tulipánra vált, ahogy az otthon vágyakozva tekint abba az irányba, melyből Joe érkezésére számít, s közben halkán nyüszít. A jelenet a gazda és a kutya nézőpontjainak váltogatásával, illetve az aláfestő, izgága jazz zenével, majd szentimentális hangvétellű crescendóval a másik iránti sóvárgás és az azt követő találkozás örömeinek érzetét kelti. A képsor egyrészt az író-gazdi képzelete által erősen színezett jelenetet ábrázol, melyben a kutya a társa után sóvárgó mesehősként jelenik meg, az Ackerley-vel való találkozás ábrázolása pedig a családi kutyás filmek által klisévé tett örömteli találkozásokat idézi. A nyitójelenet azonban mégsem antropomorfizálja teljesen a kutyát, hiszen a Tulipánt mutató képek és a zene segít elképzelni, hogyan éli meg *a kutya*, amikor egyedül hagyják otthon. Habár nem tud a nem-emberi karakter szubjektív létvilágába férkőzni, a jelenet megpróbálja külső szemszögből megérteni az érzéseit, ami a kutya-ember rokonulás rajzfilmes eszközökkel előhívott mozzanataként értelmezhető.

A jelenet továbbá igyekszik a találkozás affektív, testi aspektusait kidomborítani. Ackerley így vall regényében: „minden nap annyira sürgető volt az az érzés, hogy minél hamarabb újra együtt lehessen vele [Tulipánnal], hogy gyakran tettem meg a fél utat, akár az egész utat taxival, mintsem hogy a Park Lane-en beálló forgalomban, a ténfergő buszon ragadjak. Ujjongással töltött el a gondolat, hogy újra láthatom” (1968). Tehát Ackerley szövegében is megjelenik a kutyát nem emberpótlékként, hanem magához hasonló másikként való észlelése, illetve annak felismerése, hogy az együttélés önmaga és kutyája kölcsönös transzformációjával jár. A film

⁶ A film főszereplőjét és egyben elbeszélőjét alakító Ackerley tehát dialógusra lép az adaptáció forrásszövegének a szerzőjével, azért, hogy játékosan felhívja a figyelmet a regényből átvett narratíva idealizáló és a kutyát antropomorfizáló voltára.

narráció nélkül, az aláfestő zene és a kézzel rajzolt animáció⁷ – gyorsulást, momentumot, és keveredést előidéző – eszközeivel teremti meg a társállat iránti vágyakozás és a vele való egyesülés zsigeri élményeit. Tulipánt tehát nem csak hercegnőként, s Joe-t nem csak herceggént, hanem kutyaként és emberként is látjuk, ahogy egymást kölcsönösen, molekuláris szinten megváltoztatják. A kutyát eltárgyasító ábrázolásmód keveredik egy olyan ábrázolásmóddal, amely a kutya nézőpontját és a kutya-gazda kapcsolódás érzéki megtapasztalásait helyezi előtérbe. A nyitójelenet ezáltal egy kölcsönösen transzformatív viszonyt teremt kutya és ember között, anélkül, hogy a két lényt teljesen hasonlóvá gyúrná.

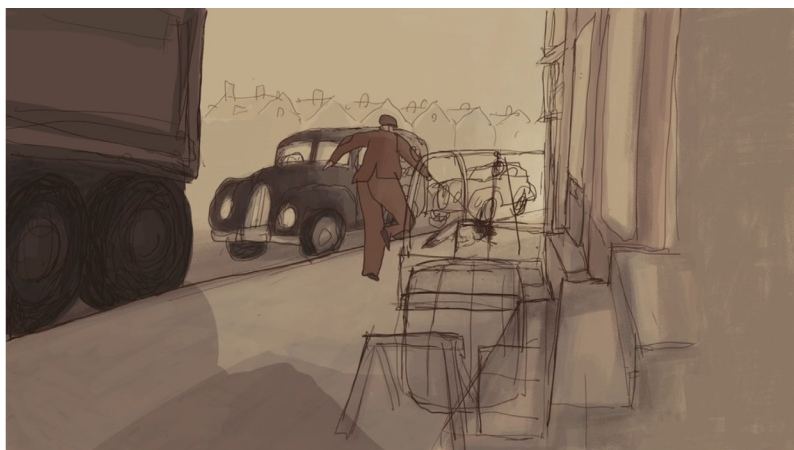


Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

A nyitójelenet után egy szépia tónusúra színezett flashback-szekvenciát látunk, mely során Ackerley – a narráció szerint – megmenti Tulipánt korábbi gazdájától. A hátsódudvarban lezajló „tranzakció” jelenetében a házak, az udvaron található szerszámok, szénrakások és mosott ruhák, a gépiesen mozgó munkásasszonnyal és férfival együtt, leegyszerűsítve, érzelmi töltetet

7 Sandra és Paul Fierlinger animációs stílusa és gyakorlata nagyban eltér a népszerű amerikai rajzfilmek esztétikájától és elkészítési folyamatától. Úgynevezett „papírmentes” animációs technológiát használnak; Paul a vonalrajzokért felelős, míg Sandra végzi el a rétegezést és a színezést a férje által készített „armatúrán”. Ez lehetővé teszi számukra, hogy egy monitoron rajzoljanak és fessenek, szemmel követve a képek folyamatos fejlődését és változását. Becsléseik szerint a filmhez több mint 100,000 külön rajtot készítettek, munkájuk mégis kis léptékűnek, háziiparnak tekinthető, hiszen otthon, szoros együttműködésben dolgoznak, ami szöges ellentéte az amerikai rajzfilmstúdiókban zajló „ipari termelésnek”. Munkáik stílusban is eltérnek a Disney filmekből ismert „giccses” ábrázolásoktól; inkább az európai figurális-lineáris hagyományhoz sorolhatóak, melyre a kevésbé élénk színek használata, a méretarányok és a mélység gyermekies manipulációja, a kontúrokkal és alakokkal való rugalmas, játékos, metamorfikus bánásmód jellemző (Flower 2012: 173).

és jelentést nélkülöző vázlatként jelennek meg, míg Tulipán alakját elevenség, vibrálás, s a kontúrjaiban lezajló folyamatos, parányi átrendeződések jellemzik. Emiatt karaktere jellegzetes kutyaszerűséget/kutyaságot, illetve a jelenethez kapcsolható izgatottságot áraszt. A kutya elevensége átragad az újdonsült gazdára is, akinek muszáj követnie a börtönéből kiszabaduló állat hirtelen nekiindulásait, így alakjának vonalai a kutya mozgását követve szintén nekilövednek, s a póráz minden egyes rántásával kicsit átalakulnak. Habár nem ennyire szembetűnően, Tulipán alakja is elkezd igazodni Joe-éhoz. Mozgásában alkalmanként megtorpan, felnéz az emberre, formája megnyugszik, ahogy Joe lábához vagy annak ölébe simul, mikor az az utca zajától vagy a vonat hangjaitól megrémült ebhez megnyugtatóan odabújik. E képsorok tehát az animáció eszközeit használva, molekuláris szinten lezajló leendéseket hívnak elő a kutya és az ember között, amelyek során mind a két karakterben fizikailag érzékelhető változások indulnak be. Megint azt figyelhetjük meg, hogy a kapcsolatról alkotott szentimentális elképzelések, melyekre a film szépia képek és hangalámondásos narráció formájában utal, kiegészülnek a kutya-ember kapcsolat fenomenológiai ábrázolásmódjával, amely az idealizáló egyesítés helyett kölcsönös leendést hoz mozgásba eb és ember között.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

Szintén Tulipán és Ackerley kapcsolatának kiegyensúlyozását szolgálja az, ahogy Fierlingerék alkotása önironikusan felhívja a figyelmet a kutya antropomorfizáló ábrázolásának komikusságára. A Tulipán örökbefogadásának történetét összegző jelenetben a film például nyomatékosan emeli át azokat a mondatokat az *Apám és önmagam* című regényből, melyekben a szerző

megállapítja: „Az első eseménydús nap végére ő [Tulipán] is metamorfózison ment keresztül, ahogy kolduslányból hercegnővé vált. És én, saját mesekönyvem kissé kopott hóse, voltam az, aki megmentette és elnyerte a szívét.” A kutya és az ember fikciós karakterekhez való hasonlítása ezekben a mondatokban annyira hangsúlyos és ironikus, hogy megváltozik a metafora szerkezete: a hercegnő referensből jellé, míg a kutya jelből referensé válik, azaz a hű társ képét Tulipán saját képére formálja, nem pedig fordítva. A sorokban lapuló iróniát a film vizuális eszközökkel is felszínre hozza: az angliai parkot szavannai tájképre cseréli, melynek előterében Ackerley afrikai hercegként, öltönyétől és beretta kalapjától megfosztva, állatbőr szoknyában és tollfejdísszel a fején járja násztáncát a – továbbra is kutyaként – megjelenő Tulipánnal. A jelenetet záró képen Joe-t már kanapéja kényelmében, újra saját öltözetében látjuk, ahogy olvasás közben megsimogatja a mellé ugró Tulipán hasát. Nehéz elfelejteni azonban, hogy az előbb még a fűben ugrabugrált a két lábra ágaskodó kutyával. Azáltal, hogy a film egy képsoron belül ütközteti a Tulipánt királykisasszonyként, Joe-t pedig királyfiként elképzelő narrációt, illetve a kutya *kutyaként* való ábrázolásához ragaszkodó képeket, miközben az embert saját fantáziájában betöltött szerepébe bújtatja, a jelenet játékosan reflektál a kutyát emberpótléknak elképzelő fantáziára. Ezáltal segít meglátni a romantikus narratíva komikusságát, az antropomorfizált Tulipánt pedig – szó szerint – visszaalakítja kutyává.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

Az ebet antropomorfizáló és dezantropomorfizáló ábrázolásmódok keveredése ugyancsak megfigyelhető azokban a jelenetekben, amelyek Tulipán üritési szokásait ábrázolják. Ezekben

a jelenetekben Fierlengerék megmutatják, hogy az író-gazda egyszerre látja társát magához hasonlóként – ami Tulipán antropomorfizálásában nyilvánul meg – és magától különbözőként – ami a Tulipán sajátos létvilágának kivételes érzékenységgel való ábrázolását vonja maga után. Az első ilyen jelenet Joe és Tulipán egy ködös szeptember reggeli sétáját eleveníti meg, mely során a gazda úgy dönt, megőrökíti az éppen a járdára ürítő kutyát. Ekkor a képzeletbeli kamera az író jegyzetfüzetére vált, amibe – Joe fikciós kezein keresztül – Fierlenger a székelő Tulipánt egyszerre etológiai pontossággal és antropomorfizáló egyszerűséggel rajzolja meg. A képi ábrázolás hibriditását a film verbális narrációjának részét képező Ackerley-idézet is alátámasztja: „Fejét ilyenkor előrenyújtja, füleit hátrahúzza, és egy békés, meditatív kifejezés telepszik az arcára”. Mind az idézett leírásban, mind a kísérő képekben jól érzékelhető az objektív megfigyelés és az antropomorfizálás keveredése, aminek eredményeként a kutyát egyszerre látjuk magunktól különbözőnek és hozzánk hasonlóknak. S csak úgy, mint Joe, akit a kutya ürítésében megfigyelt furcsa hasonlóság arra készítet, hogy a járdára piszkítás szépségét kevésbé értékelő, arra elhaladó kerékpáros szidalmait vehemensen visszaverje, a néző is empatikusabbá válhat az ábrázolt nem-emberi lény iránt. Hiszen az antropomorfizáló és dezantropomorfizáló ábrázolásmód keverésével a film a közönséget is egyre inkább ráhangolja Tulipán egyszerre ismerős és megismerhetetlen létvilágára, s ezért nem csak a kutya és az emberszereplők, hanem a kutyakarakter és a nézők között is „furcsa rokonulást” ösztönöz.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlenger, 2009)

Fierlengerék filmje továbbá előszeretettel helyezi előtérbe a társállattal való együttélés elkerülhetetlen félreértéseit. Annak ellenére, hogy Joe és Tulipán egyre inkább ráhangolódik egymás létvilágára, megmaradnak a kettejüket továbbra is elválasztó, áthidalhatatlan távolságok, melyek hangsúlyozásával a film nem egy idealizált fajközi kapcsolatot, hanem a különbségeket felismerő és tiszteletben tartó viszonyulást hoz létre. Ebben a folyamatban nagy szerepet játszik az az epizód, mely során Joe, bukolikus fantáziájától hajtva, régi háborús barátja, Pugh kapitány vidéki birtokára látogat. A vendégségbe Tulipánt is magával viszi. Ahogyan egyik este lefekvésre készülnek, az ekkora Tulipán szokásait már teljesen ismerni vélő gazda tájékoztat minket, hogy „Tulipán nagyon csendes alvó, habár az éjszaka során egyszer fel szokott kelni, és az ágyamhoz lépve orrát az arcomra teszi. Lehet, hogy álmomban felkiáltok, vagy pont hogy nem, és csak meg kíván bizonyosodni, hogy nem haltam meg.” Azonban miután ez a – Tulipán

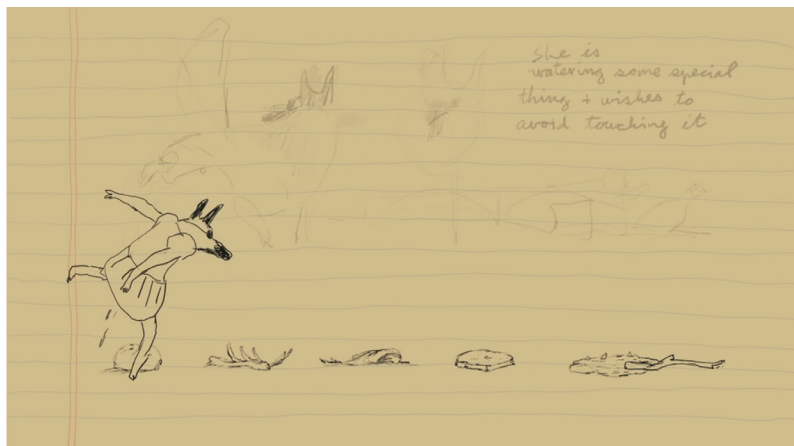
rutinját valóban pontosan leíró – tájékoztatás elhangzik, az éjszaka közepén a kutya a szokásostól eltérő módon, sűrgetően kelti fel Joe-t, aki nem érti, mit akarhat kedvence. Félálmban arra gondol, hogy Tulipán az éjszaka csendjét nyivákolással megtörő macskát akarja felkeresni, és megígérve, hogy ezt reggel megteszik, visszaalszik. Azonban nemsokára a kutyahasmenés eltéveszthetetlen hangjait hallja: „plotty, plotty, plotty”. Annak ellenére, hogy Tulipán a számára elérhető valamennyi eszközt bevetette, hogy tudassa Joe-val, ki kell mennie, az nem értette őt. A félreértés pedig a vendégszoba bemocskolásához és a vidéki vendégség félbeszakadásához vezet. Mindezt a film naturalisztikus módon, a kutya antropomorfizálását mellőzve ábrázolja. Az epizód tehát szándékosan ütközteti a társállatról alkotott túl magabiztos megfigyeléseket és a testi megtapasztalások nyomán kialakuló részleges megértést. Mindennek célja, hogy csak úgy, mint Ackerley, a néző is kiábránduljon a kutya-ember kapcsolatot idealizáló fantáziákból. Az utóbbiak miatt kialakuló félreértések tragikomikusságát az epizód egyszerre komolyságot és derűt árasztó, umpa-umpa ritmusú indulózenével fokozza.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

A vidéki birtokon történt incidenst követően Joe elhatározza, hogy az elkerülhetetlen félreértések ellenére mindent megtesz, hogy elképzelje, milyen egy kutya nézőpontján keresztül érzéklni a világot, s ezáltal visszanyerje Tulipán bizalmát. Joe növekvő empátiáját a kutya-viselkedés szempontjából pontos megfigyelések jelzik. A narrátor például kijelenti, hogy „a kutyák az orrukkal olvassák a világot, míg történelmüket vizelettel jegyzik”. Kijelentését pedig a Tulipán különböző vizelési típusait – a két lábon való szükség-, és a fél lábon egyensúlyozva elvégzett társasági vizelést – bemutató képsor kíséri. A realiztikus vizuális ábrázolást azonban felváltja a Joe jegyzetfüzetének lapján megjelenő antropomorf Tulipán, aki először alaposan megvizsgálja, majd jelzésképpen levizeli különböző állatok potyadékait, mielőtt eldobott ételmaradékok, döglött állatok és megszáradt hányástócsák megjelölésével folytatja a környezetével való kommunikációs rítust. Az ehhez hasonló képsorok Tulipánt mindig emberi formában, napszemüveges, szoknyás mesehősként ábrázolják, aki azonban téveszthetetlenül a kutyákra jellemzően viselkedik. Ezáltal a film egyszerre jeleníti meg a kutya szokásaiban rejlő értelmet, és – emberi nézőpontból nézve – azok abszurditását, s így az eb-leány viselkedése különösen komikusan hat. Egyúttal az alkotás egy olyan „furcsa rokonulást” hoz mozgásba, melynek feltétele nem az egy családba, de még csak nem is az egy fajba való tartozás, hanem a testi létezés hasonló, de mégis eltérő

módokon való megtapasztalása, valamint az eltérő megtapasztalások ellenére tett gesztusok a másik megértésére. Ackerley-hez hasonlóan a film a nézőket is megpróbálja ráhangolni a társállat létvilágára, azonban értésünkre is adja, hogy bizonyos kutya-dolgokat soha sem fogunk tudni nevetés, csodálkozás vagy döbbenet nélkül észlelni.

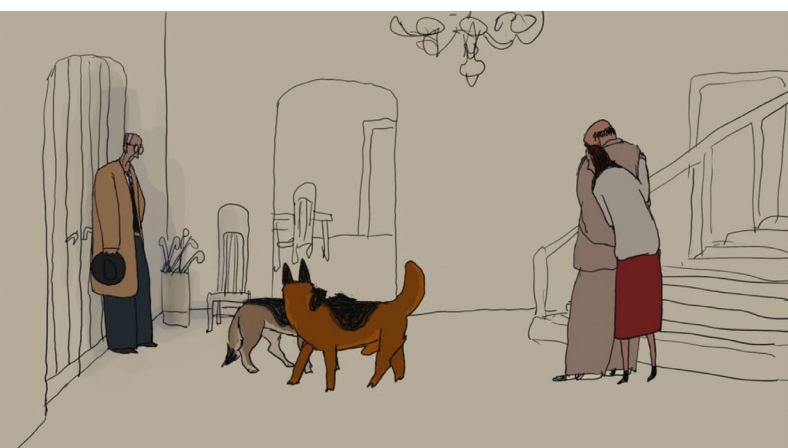


Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

Tulipán esetében talán a szexualitás az az aspektus, ahol a legszembetűnőbb eb és ember film által életre hívott, különbségek ellenére való kapcsolódása. A cselekmény szinte teljes második felét az tölti ki, hogy Joe egyre kétségbeesettebben próbálja az eleinte csakis kivételes pedigrével, majd egyre alacsonyabb státusszal rendelkező kanokkal párosztatni Tulipánt, mielőtt rájön, hogy saját – erotikus és romantikus kapcsolatokkal, illetve családalapítással kapcsolatos elvárásait vetítette ki a kutyájára, mely jelenséget transzferenciának nevezünk. Ahogy azt Haraway a regényről szóló elemzésében megállapítja, Tulipán történetében „egy szexuális frusztrációkban osztozó meleg férfi és szuka kutyája egységét” láthatjuk (2007: 22), melyet McHugh briliáns értelmezéseiben a „falka szexualitás” (*pack sexuality*) kifejezéssel ír le. McHugh kifejti, hogy Ackerley idejében mind a homoszexualitást, mind a kutyák nyílt téren való üzekedéseit társadalmi elítélés övezte, és amellett érvel, hogy a kulturális-társadalmi elnyomásból fakadó frusztrációik megosztásával a meleg férfi és a szuka kutya egy olyan szexuális közösséget vagy falkát alkot, mely mindkettejük számára fontos identitásformáló erővel bír (2000: 23). Az effajta interpretáció veszélye azonban az, hogy csak a két létező közötti azonosságokat veszi alapul. Értelmezésében a karnális vágyak és frusztrációk megosztásából eredő kapcsolódási folyamat azért jöhet létre, mert a film kihangsúlyozza: a közösséget alkotó felek hasonló, mégis eltérő módokon élnek meg testi létük ezen aspektusát, s az eltérések ellenére képesek tiszteletet és törődést tanúsítani a másik igényei iránt.

A gazda és a kutya közötti „furcsa rokonulás” szexuális aspektusát a film a már jól ismert hibridizáló ábrázolásmódjával hívja életre. A fedeztetési próbálkozásokat megjelenítő képsorokban Tulipánt felváltva látjuk valódi kutyaként az egymást követő vőlegény-jelöltekkel üzekedni és szende szoknyás leánykaként a fűben hemperegve vagy a szobában szaladgálva kéretni magát. Az ábrázolásmódok keveredését fokozza, hogy a realiztikus jelenetek a gazdák nézőpontját helyezik előtérbe: végigkövetik, ahogy azok megosztják a kutyák szexuális életével kapcsolatos tudásukat, reményeiket és kiábrándulásait, míg azt, hogy a kutyák miket éreznek,

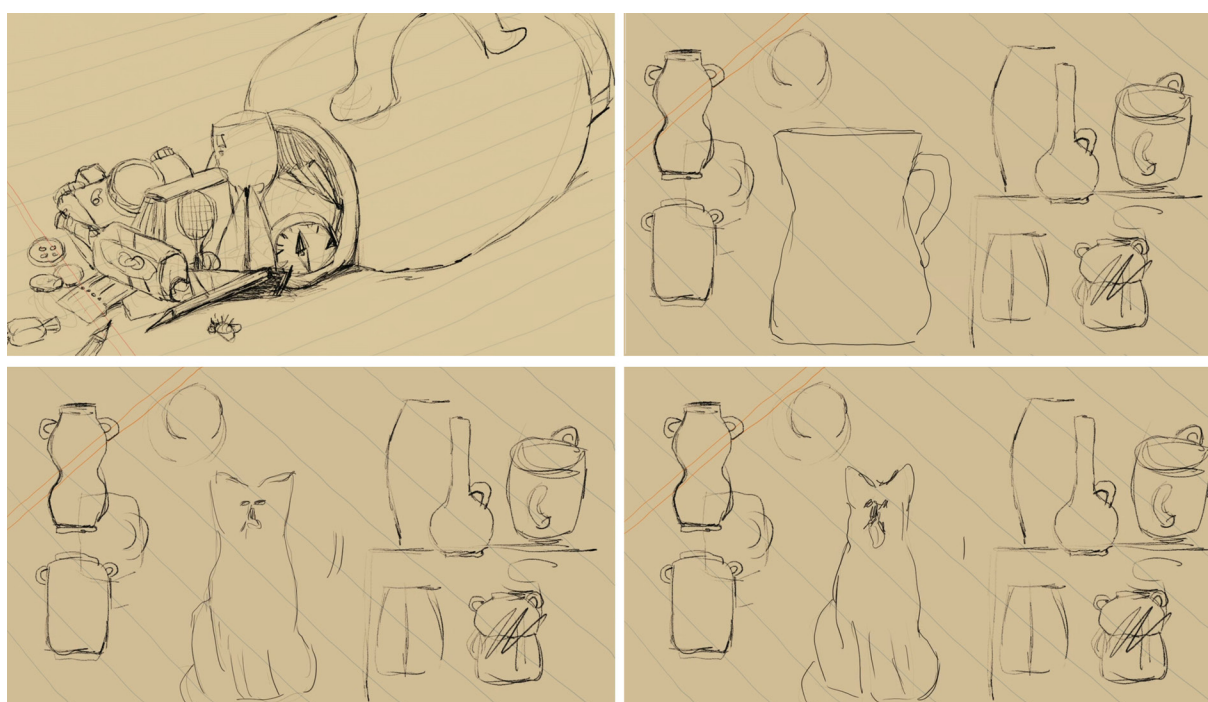
csak akkor látjuk, mikor a gazdáik is látják őket. Ezzel ellentétben a Joe füzetlapjain, kreatív antropomorfizációval és gyermeki egyszerűséggel megjelenített randevúk jelenetei több-mint-emberi perspektívát vesznek fel: a kutyák egyszerre ismerős, érthető, ugyanakkor a gazdák felfogását meghaladó, s ezért az emberi beavatkozást ellehetetlenítő viselkedését helyezik középpontba. Az ilyen epizódok során Tulipán néha megengedi, hogy az éppen soron lévő, kislíruhába bújt kan kutya a szoknyája alá nyúljon, azonban máskor – Joe számára érthetetlen okokból – eltolja magától őket. Az emberi alakként megjelenített kutyákkal a film nem csak a hasonlóságokat, hanem a különbözőségeket is kiemeli, s ezáltal egyrészt felfedi Joe romantikus indíttatású transzferenciájának a kutya igényeit háttérbe szorító következményeit, másrészt kíváncsiságot és empátiát idéz elő Tulipán szubjektív tapasztalatai iránt.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

A balul elsülő próbálkozások során végül Joe is rájön, hogy habár ő és Tulipán hasonlóan szexuális lények, és bizonyos mértékben vágyaik, igényeik, frusztrációik közösek, a szuka kutyának megvannak a szexuális partner választására vonatkozó szubjektív kritériumai. Miután Tulipán végül egy kóbor korcsot választ magának, Joe kiábrándultan konstatálja, hogy az aktus inkább tűnik a partnereket rémülettel eltöltő eseménynek, mint gyöngéd ölekezésnek, ezáltal reflektálva a kutyával való azonosulás képtelenségére. A film pedig elejétől a végéig, realiztikusan, azaz vágás és szégyenkezés nélkül megeleveníti Tulipán és a – Dusty-nak (Koszosnak) keresztelt – kan kutya párosodását, s ezáltal a nézőben is azt a felismerést hivatott kiváltani, hogy az ember kutyával való rokonulása mindig is „furcsa” marad, azaz, hogy bár eb és ember folyamatosan formálják egymást, mégsem válnak soha teljesen ugyanazzá. A film a kutyaélet általában cenzúrázott momentumainak megmutatásával kényelmetlenné teszi a Tulipánnal való azonosulást, s így harmadik félként tovább bonyolítja eb és ember fajközi kapcsolatát a filmen belül és azon túl is. [8. ábra]

A fentebb taglaltak fényében kissé önámítónak hat Joe azon kijelentése, melyet a Tulipán ürítési és szexuális szokásainak megértésére tett próbálkozásai után oszt meg a képzelt hallgatósággal: „Úgy érzem, hogy ha valaha voltak is közöttünk félreértések, ezek mostanra elmosódtak. Igazi kutyának érzem magam.” A narrációt kísérő, füzetlapra rajzolt képen azonban nem Ackerley karakterének kutyává válását – zoomorfizációját –, de nem is Tulipán emberré válását – antropomorfizációját – látjuk. Az író képzeletében a kellemes társaság és szellemi ösztönzés elegyét tartalmazó, vagyis az ideális társat reprezentáló kancsó Tulipán alakját veszi fel. Tehát a jelenet a kutyát nem a gazdája transzferenciális elvárásait beteljesítő, hanem az ember elképzeléseit formálni képes entitássá alakítja: azt jeleníti meg, ahogy Joe képzeletbeli társa valódi kutyává változik. Az animációval létrehívott metamorfózis más szóval a kutyában és az emberben kölcsönösen lejátszódó transzformációként értelmezhető, mely az egyes testi tapasztalatok megosztásából, illetve a különbségek felismeréséből és tiszteletéből fakad. Az antropomorfizáció és a zoomorfizáció helyett eb és ember rajzfilmes eszközökkel létrehozott korcsosulását látjuk.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

Konklúzió

Összegzésként megállapítható, hogy Sandra és Paul Fierlinger alkotása játékosan vegyíti a szentimentális – a kutyát antropomorfizáló – és a realiztikus, dezantropomorfizáló, illetve a fajközi kapcsolattal járó testi megtapasztalásokat hangsúlyozó, fenomenológiai ábrázolásmódokat. Egyszerre jeleníti meg Tulipánt a feltétlen szeretet allegóriájának részeként, az emberi társat pótló állatként és konkrét, valódi kutyaként, aki nem áhítozik az ember szeretete iránt, hanem kötődésének kialakulása feltételekhez kötött. Értelmezésem szerint az ábrázolásmódok tudatos keverésének egyik célja, hogy kritikusan reflektáljon a kutyákról a nyugati társadalmakban és kulturális reprezentációkban kialakult idealizáló narratívákra. Másik célja az, hogy felszínre hozza Ackerley a kutya-ember kapcsolatról alkotott azon megfigyeléseit, melyek a Tulipán sajátos létvilága iránti fokozódó kíváncsiságról, érzékenységről és empátiáról tanúskodnak. Hisz annak ellenére, hogy vissza-visszaesik a kutyát eltárgyasító fantáziájába – mely pillanatokat a film ironikus képsorokkal érzékelteti –, azt is látjuk, ahogy a Tulipánnal való együtt-létezésnek köszönhetően Joe meglátja a kutyában a hasonló másikat / furcsán hasonlót, aki az elképzelt (ember)társat végső soron saját képére formálja. Az eb és az ember kölcsönös leendését pedig a film Ackerley és Tulipán körvonalainak folyamatos átrendezésével éri el, mely során a kutya egyre emberibbé, az ember egyre inkább kutyává válik: lehetetlen külön létezőként tekinteni rájuk.

A film végén elhangzó összegzés megerősíti az alkotás által előidézett, molekuláris szinten zajló, kölcsönös metamorfózist. A zárójelenetben Joe a Temze partján sétál egy szeles őszi napon, és az ekkora az élők sorából eltávozott Tulipánról mereng. Majd leül egy padra és a „kamera” felé fordulva vallja meg a hallgatóságnak, hogy amint Tulipán megjelent az életében, gyökeresen megváltoztatta azt, mert megajándékozta az emberekből hiányzó, „töretlen, őszinte, romlatlan, feltétel és kérdés nélküli szeretettel, amit a kutyák természetüktől fogva kínálnak az embernek”. Visszaemlékezéseit Tulipán szoknyás mesehősként megjelenő szelleme tükrözi, ami ironikusan arra utal, hogy az antropomorfizáló ábrázolások, narratívák elmosásuk a kutyák szubjektivitását és ágenciáját. Ez az összegzés szöges ellentétben áll Tulipán – a film által életre hívott – kutyaságával.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

Az ellentétet azonban sikerül feloldani azáltal, hogy az antropocentrikus idézet kiegészül a Fierlinger által megfogalmazott sorokkal, melyek érzékenyen reflektálnak a kutyák sajátos, elérhetetlen és uralhatatlan létvilágára, s így a kutyára vetített feltétlen szeretet helyett „furcsa rokonulást” idéznek elő ember és eb között:

Milyen feszült és szorongó életük lehet a kutyáknak, hogy érzelmileg ennyire kötődnek az emberekhez, akiknek a szeretetét szüntelenül igyekeznek elnyerni, akik elvárják, hogy tekintélyüknek tiltakozás nélkül engedelmesskedjenek, és akiknek az elméjét soha nem képesek tökéletesen elérni és megérteni. Ostoba szeretetünknek, ostoba gyűlöletünknek kitéve, gondolkodás nélkül befogadva, megértés nélkül nevelve és uralva, megfontolás nélkül továbbadva vagy „elaltatva”, nem gyötri őket, tűnődtem, mint azoknak a teremtményeknek a leszármazottait, akik évezredekkel ezelőtt, az ősi vadonban rabul ejtették az ember szívét, oltalmuk alá vették, megpróbálták megszelídíteni, de kudarcot vallottak — nem gyötri őket fejfájás?

Az inkább nyitott kérdésként, mintsem összegzésként ható lezárás egyértelműbbé teszi az Ackerley kutyákról alkotott felfogásában történt finom változást, melynek eredményeképp Tulipán nem csak az embernek feltétel nélkül behódoló, hanem az embert saját akaratából szerető lényként is megjelenik. Olyan, mintha Fierlingerék fontosnak tartották volna, hogy maga Ackerley is meglássa a sorai között húzódó jelentést, hogy a Tulipánt szeretetpótló, szervilis állatként megkonstruáló mondatai mögött felismerje a kutya sajátos létvilágáról és kapcsolatuk ambivalenciáiról tett megfigyeléseinek jelentőségét. Ezért Joe-val a záró sorokat saját könyvéből „olvastatják” fel. S hogy az üzenet a néző figyelmét se kerülje el, nem csak halljuk, hanem látjuk is, amint az a képbe égetve végigfut a képernyőn.



Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

Miért ragaszkodnak hozzánk a kutyák, miközben annyi szenvedést okozunk nekik? A film végi nyitott kérdés azt sugallja, hogy fontos erről gondolkodnunk, de soha nem fogjuk megérteni és kellőképp értékelni kedvenceink szeretetét. Hozzájuk való viszonyunkban örökké keveredni fog

a fikció és a valóság, az emberközpontúság és a több-mint-emberi kommunikáció lehetősége, a transzferencia és a zsigeri szinten zajló transzformáció, csak úgy, mint ebben a filmben is. Azáltal pedig, hogy erre felhívja figyelmünket, *Tulipán* a kutya és az ember „furcsa rokonulását”, keresztfertőzését és kölcsönös leendését idézi elő. Megmutatja, hogy ezek a folyamatok miért nem járnak teljes egyesüléssel, hogy miért nem válik az egyik soha a másikká, hanem marad mindkettő folyamatosan a másikkal keveredésben lévő korcs. Fierlingerék filmje az idealizáló, a szenttelen és a furcsa hasonlóságokat kidomborító ábrázolásmódok keverésével formálja eb és ember kapcsolatát a mozin innen és túl.

Bibliográfia

- Acampora, Ralph (2006): *Corporal Compassion: Animal Ethics and Philosophy of Body*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Ackerley, Joe Randolph (1968): *My Father and Myself*. New York, New York Review Books. E-book.
- Agamben, Giorgio (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, ford. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Stanford University Press.
- Benjamin, Walter (1996): Critique of Violence. Ford. Edmund Jephcott. *Selected Writings, vol. 1, 1913–1926*. Szerk. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Harvard UP, 236-52.
- Berger, John (1980): Why Look at Animals? *About Looking*. New York, Pantheon, 3-18. Magyarul: Miért nézzük meg az állatokat? *Jelkép*, 1990. 1.2. 105-116.
- Burt, Jonathan (2002): *Animals in Film*. London, Reaktion Books.
- Calarco, Matthew (2015): *Thinking Through Animals: Identity, Difference, Indistinction*. Stanford, Stanford University Press.
- Dale, Joshua Paul, et al. (2017): Szerk. *The Aesthetics and Affects of Cuteness*. New York, Routledge.
- Deleuze, Gilles (1977/1996): Párbeszéddek. Ford. Karácsonyi Judit, Lipták-Pikó Judit, Gyimesi Timea. Budapest, L'Harmattan, 2015.
- Flower, Dean (2012): The Beastliness of “My Dog Tulip”. *The Hudson Review*, 65.1. 165-175.
- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press.
- (2007): *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Herman, David (2018): *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. New York, Oxford University Press.
- Horowitz, Alexandra (2009): *Inside of a Dog: What Dogs See, Smell, and Know*. Scribner. E-book.
- Horváth, Nóra (2021): Az átjárhatóság fogalmának jelentésrétegei Frenák Pál művészetében. *Közösségi Kapcsolódások*, 1.2. 117-124. DOI: 10.14232/kapocs.2021.1-2.117-124
- Kaminski, Juliane, et al. (2019): Evolution of Facial Muscle Anatomy in Dogs. *PNAS*, 16.29. 14677–14681. URL: <https://doi.org/10.1073/pnas.1820653116>.
- Lippit, Akira Mizuta (2000): *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Malamud, Randy (2012): *An Introduction into Animals and Visual Culture*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- McHugh, Susan (2000): Marrying My Bitch: J. R. Ackerley's Pack Sexualities. *Critical Inquiry*, 27.1. 21-41.
- (2004): *Dog*. London, Reaktion Books.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968): *The Visible and the Invisible*. Ford. Alphonso Lingis. Evanston, Northwestern University Press.
- (2003): *Nature: Course Notes from the Collège de France*. Ford. Robert Vallier. Evanston, Northwestern University Press.
- McLean, Adrienne L. (2014): Szerk. *Cinematic Canines: Dogs and Their Work in the Fiction Film*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Nagasawa, Miho, et al. (2015): Oxytocin-gaze positive loop and the coevolution of human-dog bonds. *Science*, 348.6232. 333-336.
- Nagel, Thomas (1974): What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review*, 83.4. 435-450.
- Nayar, K. Pramod (2013): *Posthumanism*. Cambridge, Polity.
- Nemes Z., Márió (2017): Metamorfózis és technoemésztés: Ovidius és a poszthumán elméletek. *Ókor: Folyóirat az Antik Kultúráról*, 16.3. 28-36.

Oliver, Kelly (2008): Strange Kinship: Heidegger and Merleau-Ponty on Animals. *Epoché*, 13.1. 101-120.

Pick, Anat (2015): Executing Species: Animal Attractions in Thomas Edison and Douglas Gordon. *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. Szerk. Michael Hauskeller, et. al. London, Palgrave, 311-321.

Salzani, Carlo (2017): From Post-Human to Post-Animal Posthumanism and the 'Animal Turn'. *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, 2.24. 97-109.

Simmons, Laurence, és Philip Armstrong (2007): Szerk. *Knowing Animals*. Boston, Brill.

Uexküll, Jakob von (1934): *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans*. Ford. Joseph D. O'Neil. Minneapolis, University of Minnesota Press.

--- (1957): A Stroll Through the Worlds of Animals and Men. *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*. Szerk. és ford. C. H. Schiller. New York, International University Press.

Toadvine, Ted (2007): "Strange Kinship": Merleau-Ponty on the Human–Animal Relation. *Phenomenology of Life – From the Animal Soul to the Human Mind. Book I. In Search of Experience*. Szerk. Anna-Teresa Tymieniecka. Dordrecht, Springer. 17-32.

Filmográfia

Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip, Sandra és Paul Fierlinger, 2009).

HÓDOSY ANNAMÁRIA

Veganstrukció, avagy bevezetés a fitoszemiológiába

[SZERZŐ]

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

[absztrakt]

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

In the tradition of Western culture, only humans and „more evolved” beings communicate, and among these, only humans are considered the true agents of their action. Plants were considered to be passive and helpless beings - but this idea is now changing. While plant horrors have always been a popular element of Gothic fiction, in some recent productions, such as *The Event* (2008) or the film under study, *In the Tall Grass* (2019), it is not the carnivorous plants or special mutants or species that become the source of horror, but the everyday green that grows around us. This is not only because of their agency, which undermines the concept of anthropocentrism, but also because of their language, which undermines the ideology of logocentrism. Even Cold War plant horrors often presented the language of plants as the greatest threat to culture, but in the narrative of *In the Tall Grass*, plant behaviour is presented as a deconstruction of anthropocentrism and functions as a semiotic critique of Western „agrilogistics”.

DOI

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

A növények felemelkedése

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

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

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

A jelenség egy logikusnak tűnő magyarázata, hogy amikor az emberek beszélnek vagy énekelnek a növényeiknek, valószínűleg több figyelmet fordítanak a növényre és több időt töltenek el velük,

1 Gagliano Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira: Introduction. In *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Szerk. Gagliano, Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. x.

2 Rusvai Mónika: Rettentő növények: ember-növény hibridek Robert Holdstock *Lavondyss* című regényében. In *Rémesen népszerű – Szörnyek a populáris kultúrában*. Szerk. Limpár Ildikó. Budapest, Athenaeum, 2020. 260.; Vö. még Gagliano, et al.: 265.

3 Wohlleben, Peter: *A fák titkos élete*. Ford. Balázs István. Budapest, Park Kiadó, 2016. 131.

4 Wohlleben: i. m. 76

mint egyébként tennék. Ez segít nekik észrevenni, ha például öntözésre vagy gyomlálásra van szükség. Az is megfontolandó, hogy ha valaki énekel vagy beszél, akkor szén-dioxidot bocsát ki, amit a növény a fotoszintézishez használ fel, ez pedig nyilván hatással lehet a növény növekedésére.⁵ Am olyan kutatások is vannak, ahol a növényeknek előre rögzített felvételeket játszottak le; a személyes törődés vagy a szén-dioxid kibocsátás ilyen körülmények közt nem játszhat szerepet, a növények mégis jobban növekedtek a hang hatására (bár úgy tűnik, az mindegy volt nekik, hogy szidják vagy dicsérik őket).⁶

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

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

A következőkben egy olyan újabb filmről lesz szó, amely hasonlóképp arról szól, hogy a növények az emberek ellen fordulnak. Mindennek ebben az esetben is hangsúlyosan a nem-emberi kommunikáció a feltétele – ami ugyanakkor itt szoros összefüggést mutat az ökokritika „materiális” fordulatával. *A magas fűben* (In the Tall Grass. Vincenzo Natali, 2019) című Stephen

5 Appel, Heidi: Does talking or singing to plants help them to grow better? *NewScientist*, 2021.09.22. URL: <https://www.newscientist.com/lastword/mg25133531-000-does-talking-or-singing-to-plants-help-them-to-grow-better/>

6 Vanderlinden, Colleen: It's True—You Really Should Talk to Your Plants. *The Spruce*, 2022.02.17. URL: <https://www.thespruce.com/should-you-talk-to-your-plants-3972298>

7 Appel: i. h.

King feldolgozásban a növényi diszkurzus nem valamiféle új evolúciós fejlemény vagy egy még fel nem fedezett faj sajátja, hanem a vegetatív világ „mindig már” szövegszerű létének a megnyilvánulása, amely Jacques Derrida szövegfogalmához hasonlóan ebben a megvilágításban „csupán szörnyűségként tud megmutatkozni”.⁸ A növények itt nem azért kapnak hangot, mert az antropomorfizmus az egyedüli módja annak, hogy felemeljék őket a mi szintünkre, és végre velünk egyenrangú ellenfélként lássuk őket, hanem inkább azért, mert ez az egyedüli módja annak, hogy *lerántsuk* őket a mi szintünkre, és megértsünk valamit a mienknél komplexebb kommunikációjukból. Eközben az is kiderül, hogy éppen antropocentrikus – és mint ezúttal kiderül, *logocentrikus* – szűklátókörűségünk az, amely előbb-utóbb a vesztünket okozza. Hogy ez pontosan mit jelent és mire világít rá, azt a következőben a materiális ökokritikának a világegyetem diszkurzusára vonatkozó, misztikusnak tűnő elgondolásai és az ehhez kapcsolódó viták mentén próbálom felfejteni.



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

8 Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Szombathely, Magyar Műhely, Életünk, 1991, 24.

Kommunikatív vegetáció

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

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

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

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

A folyton új impulzusok után kutató populáris filmek esetében persze nem feltétlenül ez vezetett a növények előtérbe helyezéséhez: a *mozgó* növényekkel könnyűnek tűnik hatást kicsikarni a nézőkből, ugyanakkor ez sokszor túl nagy kihívás a képzeletnek. „A sétáló növény egy vicc”,¹¹ az ilyen filmek leginkább vígjátékként nézhetőek¹²– mint például *A gyilkos paradicsomok támadása* (Attack of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1978), vagy folytatása, *A gyilkos paradicsomok* (Return of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1988). Az efféle filmek ahelyett, hogy elgondolkodtatnának a természetet illető előítéleteinkkel kapcsolatban, inkább kinevetetik az ilyen irányú képtelen gondolatokat.

Ezzel szemben húsevő növények márpedig vannak. Ezek a koloniális expedíciók során felfedezett tünemények kedvelt témái voltak a gótikus irodalomnak, hisz a világrend felborulásának a tökéletes példáját kínálják,¹³ s később olyan horrorfilmeket eredményeztek, mint *a Rémségek kicsiny boltja* (Little Shop of Horrors. Roger Corman, 1960), *A triffidek napja* (The Day of the Triffids. Székely István és Freddie Francis, 1962) vagy *A romok* (The Ruins. Carter Smith, 2008). John Wyndham 1951-es regénye, *A triffidek napja* több filmfeldolgozást is megért, de egyikben sem könnyű eldönteni, hogy a film aggodalmat vagy inkább derűt gerjeszt-e a nehézkesen cammogó emberevő fikuszok képeivel. Mégsem lesz vígjáték a filmekből: hisz mi lehetne nagyobb

9 Rusvai: i. m. 260; Vö. még Gagliano, et al.: i. m. viii.

10 Pick, Anat és Guinevere Narraway: Introduction. In *Screening Nature. Cinema beyond the Human*. Szerk. Pick, Anat and Guinevere Narraway. Berghahn Books, 2013. 8.

11 Hall, Matthew: The Sense of the Monster Plant. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London. Palgrave Macmillan, 2016. 248.

12 Knee, Adam: Vegetable Discourses in the 1950s US Science Fiction Film. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London. Palgrave Macmillan, 2016. 153-154.

13 Hall: i. m. 243-4.

és veszélyesebb transzgresszió, mint hogy egy növény, megtagadva azt a rendeltetését, hogy a napfényt az állatok és így közvetve az emberek számára is hasznosítható energiává alakítsa át, inkább a prédájává teszi ezeket az állatokat? Ha ez előfordulhat, sugallják a filmek, bármi megeshet. Miért ne akarhatnának a táplálékláncban az ember fölé kerülni, ha megtehetik?



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

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

amerikai olajválságra reflektál.¹⁴⁾ A növények által jelentett gondot tehát ezúttal az ember – pontosabban a kapitalista energia- és profitéhség – okozza. Elszabadulásuk világosan ennek büntetéseként jelenik meg.



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

14 Az 1973-74-es elődjéhez hasonlóan az 1970-es évek második olajár-sokkjá is a közel-keleti eseményekhez kapcsolódott, de a krízishez az erőteljes globális olajkereslet is hozzájárult. Az iráni forradalom után az iráni olajtermelés 1979 januárjára napi 4,8 millió hordóval (a világ akkori termelésének 7 százalékával) csökkent. Lehet azonban, hogy nem maga az ellátási zavar volt a legfontosabb tényező, amely az olajárakat felfelé hajtotta. Inkább az iráni zavarok okozhatták a további zavaroktól való félelmet, és ösztönözhatték a széles körű spekulatív felhalmozást. Az olajárak 1979 közepén gyorsan emelkedni kezdtek, 1979 áprilisa és 1980 áprilisa között több mint kétszeresére nőttek. (Graefe, Laurel: Oil Shock of 1978–79. *Federal Reserve History*, 2013.11.22. URL: <https://www.federalreservehistory.org/essays/oil-shock-of-1978-79>)

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

A magas fűben című horrorban a CGI azzal hangsúlyozza a növények ezen aspektusát, hogy a levágott fű szinte azonnal visszánő. A *Mocsárlény* sorozat (Swamp Thing. Gary Dauberman és Mark Verheiden, 2019) elején a növényhibriddé alakuló emberi főszereplő a létét illető kezdeti zavarodottságában szagatni kezdi a fejét, kiszakítja az agya helyén levő indákat – ám ez semmit sem változtat az állapotán, és az indák a következő jelenetben már ugyanott vannak; a sebesüléseit rögvest befonják a friss hajtások. Ezekben az esetekben a mozgás a horror egyik legfőbb hatáseleme – amely ezúttal talán azért nem komikus, mert nem az állati mozgást imitálja valószínűtlen módon, hanem a növények legsajátabb jellemzőjét, a lassú, de következetes és folyamatos növekedést gyorsítják többszázszorosára, hogy az állatokéhoz hasonló mozgás érzetét keltse. Ez az effektus ekképp azért ijesztő, mert élesen eltér a növényekkel kapcsolatos régóta fennálló, berögzült elképzeléseinktől.

A növényeket a nyugati kultúrában mindig is az élet legpasszívabb formájának tartották: a középkorban a kövek és az állatok közé kerültek a Létezők Nagy Láncában.¹⁶ A mozgás látványa a növények esetében éppen ezért abszurd - és nevetséges vagy ijesztő. A reflexió és a kommunikáció képességét elvesztő emberről még ma is azt mondják, „zöldség” lett belőle, az otthonülő és az időt passzív szórakozással mulató embert „kanapékrumlinak” (coach potato) csúfolják. Mégsem a mindezt meghazudtoló mozgás – és ezáltal a támadás – lehetősége az, ami a növényhorrorokban a leginkább hatás alá vonja a nézőt, hanem a növényi intelligencia lehetősége. *A lény – egy másik világból* (The Thing from Another World. Christian Nyby és Howard Hawks, 1951) sci-fiben az űrből érkezett idegen életforma azért különösen fenyegető, mert az emberéhez felérő intelligenciája a növények látszólagos fizikai „passzivitásával” társul.

15 Matthews, Graham J: What We Think About When We Think About Triffids: The Monstrous Vegetal in Post-war British Science Fiction. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 117.

16 Ld. részletesebben: Hall: i. m. 247-48.; Gagliano et al: i. m. ix.

Mint a filmbeli tudós megállapítja: „a vegetáció takaros és zavartalan szaporodási technikája. Nincs fájdalom vagy öröm, ahogy mi ismerjük. Nincsenek érzelmek. Nincs szív.” Az idegen világból érkezett és első pillantásra káposztának tűnő gumó veszélye az 1956-os *A testrablók támadásában* (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel) nem más, mint hogy az embereket is efféle „intelligens répává” teszi.¹⁷

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



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

17 Ld. Knee: i. m. 147-8.; Meeker és Szabari: Meeker, Natania és Antónia Szabari: *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*. New York, Fordham University Press, 2020. 151.

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

Az anyag misztikuma

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

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

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

Persze, még mindig jellemző, hogy a Homo Sapiens minden más fajhoz viszonyított „kiválóságát” az emberi nyelvhasználat *speciális* voltával igazolják. A nem-emberi kommunikáció elemzése

18 Hall: i. m. 252.; Farnell, Gary: What Do Plants Want? In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 180.

19 Wheeler, Wendy: The Biosemiotic Turn: Abduction; or, The Nature of Creative Reason in Nature and Culture. In *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Szerk. Goodbody, Axel és Kate Rigby. Charlottesville, University Press of Virginia, 2011. 271.

20 Wheeler, Wendy: Gregory Bateson and Biosemiotics: Transcendence and Animism in the 21st Century. *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, 2010/13.1. 41.

21 Iovino, Serenella és Serpil Oppermann: Introduction. Stories Come to Matter. In *Material Ecocriticism*. Szerk. Iovino, Serenella és Serpil Oppermann. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014. 4.

22 Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest, Prae, 2019, 213.

23 H. Nagy Péter: A fajok eredete. (Moskát Anita: *Irha és bőr*). *Alföld*, 2019/11. 130-131.

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

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

Az anyag ágenciája nem valamiféle „szándék” megnyilvánulása, és ennek megfelelően eleve nem lineáris folyamat: a történéseket „nem valamiféle központi hatóság, terv, irányító kéz vagy másfajta átfogó ellenőrzés okozza. Ehelyett számtalan helyi kölcsönhatás eredményeképp jönnek létre.”³⁰ Az elbeszéléstől várt logika általában szekvenciális, az ok-okozati lánc gondolatán alapul,

24 Abram, David: *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York, Vintage, 1997. 54., 55.

25 Maran, Timo: Where Do Your Borders Lie? Reflections on the Semiotical Ethics of Nature. In *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Szerk. Gersdorf, Catrin és Sylvia Mayer. Amsterdam, Rodopi, 2006. 455., 461.

26 Iovino, és Oppermann: uo. Kiemelés tőlem.

27 Raipola, Juha: Unnarratable Matter. Emergence, Narrative, and Material Ecocriticism. In *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. Szerk. Karkulehto, Sanna, Aino-Kaisa Koistinen és Essi Varis. New York és London, Routledge, 2020. 264.

28 Raipola: i. m. 263.

29 Nash, Linda: *Inescapable Ecologies. A History of Environment, Disease, and Knowledge*. Berkeley, University of California Press, 2007. 8.

30 Raipola: i. m. 269.

így viszont nem képes számot adni az anyagi rendszerek egymással több okból összefüggő, többszörösen összefüggő viselkedéséről. Mint Raipola demonstrálja, hajlamosak vagyunk az ilyen cselekvést is egy központi irányítás alatt álló narratívaként ábrázolni, azt feltételezve, hogy a folyamatban megnyilvánuló kollektív viselkedést a tömeg felett álló entitás irányítja. Ez viszont nem csupán az individualitás iránti emberi elfogultságot jelzi, de komoly félreértéshez is vezethet, ha a klímaválsággal kapcsolatos teendőinket befolyásolja.

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

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

Nemcsak arról van szó tehát, hogy a valóságban nincs olyan „valaki”, aki felelőssé tehető az ökológiai katasztrófát eredményező jelenségekért vagy ágensként felléphetne ezekkel szemben, hanem az is problémaként merül fel, hogy a klímaválságról szóló narratívák csak megerősítik azt az antropocentrizmust, amely viszont minden bizonnyal nagy szerepet játszott a válság létrejöttében. Lehetséges tehát, hogy a nem-emberi világ egy véget nem érő diszkurzusban létezik, ez a diszkurzus azonban „elbeszélhetetlen”,³⁴ vagy legalábbis a „történetek” képtelenek visszaadni a komplexitását – ami az európai nyelvfilozófiában azért nem annyira újszerű elképzelés. Roland Barthes, Jacques Derrida és Paul de Man nyelvfilozófiája meglehetősen hasonló képet ad a szövegről, mint Raipola az „anyagi világ emergens folyamatainak komplexitásáról” – ugyanakkor ezek a szerzők nem csupán azt állítják, hogy a szöveg a „történet” által megragadhatatlan, hanem azt, hogy valójában maga a „történet” is éppoly absztrakció, mint az emberi faj protagonistaként való elgondolása. Az értelmezés során minden történet linearitása szétesik: mindig már különböző szálak egymásba bonyolódó, egymást ellehetetlenítő és végső soron kifejtethetetlen szövedékének mutatkozik. Ennek felismerése a kultúrában annak idején éppúgy egy új korszak kezdetének tűnt, mint ahogyan a holocén antropocénként való „felismerése” is utat nyitott a klímadiszkurzusnak. „Most ez a korszak berekesztődik. A jövő szólít. Derrida a látó szerepében zárja le »Jelvésetét« és kezdi el programját”, írja az európai filozófia történetében meghatározó jelentőségű „nyelvi fordulat” egyik legfontosabb könyvéről, az 1967-es *Grammatológiáról* Vincent B. Leitch.³⁵

31 Clark, Timothy: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London: Bloomsbury, 2015. 14-15.

32 Raipola: i. m. 273.

33 Uo.

34 Abbott, H. Porter: Narrative and Emergent Behavior. *Poetics Today*, 2008/29.2. 238.

35 Leitch, Vincent: Az alapok aláásása: Ádám kiüzetése, avagy a nyomkövetés. Ford. Vástyán Rita. *Hétvilág*,

Az ökoszisztéma mint szörny-szöveg

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

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

1993/7. 108. Kiemelés: H. A.

36 Alaimo, Stacy: *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 2010. 6.

37 „Valójában a szavak erejébe vetett reprezentacionalista hit, vagyis hogy a szavak képesek tükrözni a már létező jelenségeket, az a metafizikai szubsztrátum, amely támogatja a társadalmi konstruktivista, valamint a tradicionális realista hiedelmeket, fenntartva a tarthatatlan lehetőségek végtelen újratermelését.” (Barad. Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press, 2007. 28., 133.) Barad érdekes módon úgy állítja be a társadalmi konstruktivista elméleteket, mintha azok a nyelv reprezentációs funkcióját hangsúlyoznák, holott erről szó sincs. „A radikális konstruktivizmusnak mint ismeretelméletnek (melynek fiziológiai alapját Humberto Maturana, a pszichológiai Ernst von Glaserfeld alkotta meg) fő tétele: a megismerési folyamat során nem a valóságot építjük fel a tudatunkban – mintegy »visszatükrözve« azt – hanem a külvilág ingerei alapján ún. »világ-modelleket« konstruálunk.” (Odorics Ferenc: *A konstruktivista irodalomtudomány*. In Dobos István és Odorics Ferenc: *Beszédhelyzetben*. Budapest, Dialógus Kiadó, 1993. 154.)

38 Hódosy Annamária: *Biomózi. Ökokritika és populáris film*. Szeged, Tiszatáj, 2018. 38-42.

39 Kérchy Anna: *Vegetal Visions. Ecocritical Encounters with Plant Kin in Transmediated Fairy Tales* *Americana*, 2017/13.2. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/56761/2/americana_013_002_003/kerchy.html

40 Gagliano et al.: i. m. xv.

A növényi nyelvnek így igenis van párhuzama az emberi kommunikációban – de ez nem az önreflexív és szándékos nyelvhasználat, hanem a nyelv performativitása: amikor „a jelentés-eltérülésként felfogott cselekvés (...) nem a tudatos nyelvhasználó szubjektum függvénye”, „a beszélői szándéktól függetlenül működik”, ennél fogva pedig „az önreflexív tudat számára pusztán posztulálható, közvetlenül nem hozzáférhető”.⁴¹ Wheeler és Barad amellett kardoskodik, hogy az anyag diszkurzivitása magának az anyagi folyamatoknak a megnevezése; a dekonstrukció „nyelvi” logikáját tehát ekképp a hozzáférhetetlen materiális „valóság” bioszemiotikai modelljének is lehetne tekinteni. Ha így van, akkor a „szöveg” nem a kultúra képviselője a természettel szemben, hanem maga a természet és a kultúra eredendő egymásbafonódottságát feltételező „természetkultúra”, mely kifejezés Donna Haraway-tól került be a kultúrkritikai köztudatba. Ha pedig az ökoszisztéma egy olyan diszkurzív folyamat eredménye, amelyet a fentiek alapján a nem-emberi és emberi világ kommunikációja hoz létre és tart fenn, akkor akár azt is állíthatnánk, hogy „nincs semmi a természetkultúra szövegén kívül.” Az ökológiai háló szövegszerűségének képzete azt is képes megmagyarázni, hogy miért tekinthető a logocentrikus gondolkodás olyan szemléletnek, amely nemcsak az irodalmi gyakorlatok során vezet redukzív szövegértelmezésekhez (amellett, hogy feleslegesen sulykolja a „szerző szándékát” és korlátozza az olvasói kreativitást). Ugyanez a szemlélet az életfenntartó rendszerek „transzkorporeális” hálózatának tönkretételéhez is hozzájárul, azáltal, hogy a természeti folyamatokat (is) *lineáris* módon próbálja értelmezni.

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

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

41 Kérchy Vera: *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film színpadán*. Szeged, Pompeji. Apertúra könyvek, 2019. 19.

42 Barthes, Roland: A műtől a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. In uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 70.

43 Alaimo: i. m. 20.

44 Alaimo: i. m. 2.

úgy Barthes szerint „a Szöveg logikája (...) asszociációk, kapcsolódások és utalások mozgása szimbolikus energiák felszabadulásával jár.”⁴⁵

A dekonstrukcióval ellentétben, amelyet ökokritikai szempontból sokáig inkább káros, mint hasznos irányzatnak volt szokás tekinteni, Deleuze és Guattari némiképp hasonló irányú okfejtései azonnal utat találtak az ökofilozófia és az ökokritika – felé. Az 1980-as *Mille Plateaux* három egymással szorosan összefüggő „ökológiai” típusba sorolja a kultúra megnyilvánulásait, és a kritika is ökofilozófiaként határozza meg a szerzőpáros által propagált szemléletet. Deleuze és Guattari továbbá nem a háló és a szöttes technológiai metaforáját alkalmazzák a nyelv és a kulturális diszkurzusok működésének érzékeltetésére, mint a legtöbb posztstrukturalista, hanem természeti metaforákat használnak. Ami persze korántsem újdonság, és a kultúra történetében egyáltalán nem mindig jelez nyitást az ökológiai gondolkodás felé, ahogyan azt a szerzőpáros hangsúlyozza is. Az a tradicionális elképzelés, hogy „[a] fa a világ képe, a gyökér pedig a világfa képe”, csak egy ideológiai konstrukció. „A természet azonban nem így működik: a természetben a gyökerek csapgyökerek, amelyekre inkább a többszörös, oldalirányú és körkörös elágazási rendszer a jellemző, nem a kétosztatúság. (...) A bináris logika a gyökérfa szellemi valósága.”⁴⁶

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

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

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

A posztstrukturalista nyelvfilozófia tehát minden vele szemben hangoztatott aggály ellenére alkalmasnak látszik rá, hogy ökokritikai célzattal mutasson rá arra a gondolkodásbeli különbségre, amely a nem-emberi világ ellenőrzés alá vonásának igyekezete és a bolygó élő rendszereihez való adaptáció igénye mögött áll. Serpil Oppermann szerint a „posztmodern elméletek” ökológiai értelemben „rekonstruktív” felfogása egyenesen „egy Kopernikuséhoz hasonló jelentőségű »paradigmaváltást« képes előidézni”.⁴⁹ A növényi világ „diszkurzusáról” tett újabb állítások ezt még inkább megerősíteni látszanak. Graham Matthews szerint például az, „ahogyan *A triffidek napja* felveti a növények gondolkodásának lehetőségét, az antropomorfizmus szükségszerű korlátait jelzi, és azt sugallja, hogy a növények gondolkodását csak a metafizikai kategóriák,

45 Barthes: i. m. 69-70.

46 Deleuze, Gilles és Felix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis és London, University of Minnesota Press, 1987. 5.

47 Deleuze és Guattari: i. m. 17.

48 Barthes: i. m. 71.

49 Oppermann, Serpil: *Ecocentric Postmodern Theory: Interrelations between Ecological, Quantum, and Postmodern Theories*. In *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Szerk. Goodbody, Axel és Catherine E. Rigby. Charlottesville és London, University of Virginia Press, 2011. 233.

a dialektikus gondolkodás elutasításával lehet megközelíteni”.⁵⁰ Mint látni fogjuk, *A magas fűben* című filmben ez egyenesen halálos vétségnek mutatkozik: végzetes hibává válik, hogy az emberek logocentrikus logikával próbálják megközelíteni az amúgy alsóbbrendűnek és passzív erőforrásnak látott növények létét – amely azonban ököcentrikus logikát követ. És ez a különbség az, ami miatt a növények kommunikációja (is) „a veszélyes, abnormális és szörnyű jellegét ölti magára”.

***A magas fűben* mint az agri-logocentrizmus kudarca**

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



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

50 Matthews: i. m. 113.

51 Jenkins, Virginia Scott: *The Lawn: A History of an American Obsession*. Washington, Smithsonian Books, 1994. 5.

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

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

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

A gyep az agrárium egyre növekedő monokultúrás gazdaságainak a tükre, hiszen esztétizálta – és így kívánatosá tette – a biodiverzitás hiányát is, amely a nagy területen termesztett egyforma növények esetében kizárólag a profitabilitást szolgálja, és megkönnyítette a gazdasági tevékenységek azon későbbi automatizálását is, amelynek a 20. században azután a fűnyíró és az öntözőrendszer lett a szimbóluma. Van kutató, aki amellett érvel, „hogy az antropocén kezdete egybeesik a kiterjedt mezőgazdasággal”, mivel a letelepedett életmód és a fajok házasítása már ekkor elkezdte radikálisan átszervezni és homogenizálni a helyi ökoszisztémákat.⁵⁵ Ha valami, akkor a fű története tökéletes példája a növényzet megszelídítésére irányuló törekvésnek, annak, ahogyan az élő anyagot az ember nem pusztán az akaratahoz hajlítja, de adott esetben pontosan arra is használja, hogy látványosan demonstrálja az így elért uralmat.⁵⁶ A házak előtti gyepkocka, amely a mező természetes formájával szemben többnyire mértani alakot vesz fel, máig a civilizációnak ezt a vélt hatalmát képviseli. Erhardt Gábor ezt Molnár Farkas egy „bon mot-jával” illusztrálja: „az íves vonal a neurózis, az egyenes a rend”, majd hozzáteszi: „A végletekig leegyszerűsödő formavilág és anyaghasználat mögött egy átláthatatlanul bonyolult szerkezeti, technológiai és világgazdasági rend húzódik. Ezt hívjuk leegyszerűsítve (technikai) fejlődésnek, gazdasági fejlődésnek, amelynek töretlenségében feltétel nélkül hisz az emberiség,

52 Harari, Yuval Noah: *Homo Deus*. Ford. Torma Péter. Budapest, Animus Kiadó, 2018. 60.

53 Robbins, Paul: *Lawn People: How Grasses, Weeds, and Chemicals Make Us Who We Are*. Philadelphia, Temple University Press, 2007. 53-70.

54 Lawn People. *Geography 360: Environmental Geography*. Ohio Wesleyan University. URL: <https://environmentalgeography.wordpress.com/2012/04/04/lawn-people-18/>

55 Horváth Márk: *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus viszonyok*. Budapest, Prae Kiadó, 2021. 147-148.

56 Jenkins: i. m. 117.

a »gazdaságkor« embere.”⁵⁷ Jól érzékeltetik ezt a learatott gabonatáblák is, amelyek mellett *A magas fűben* főszereplői a film legelején autójukkal a – nyílegyenes – országúton elhaladnak, mielőtt egy olyan táblához érnének, ahol, úgy tűnik, a növényzet „bosszút” áll az „agrilogisztika”, vagyis a mezőgazdasági gondolkodás uralmának évezredeiért. „A logocentrizmus (...) az agrilogisztika mítosza”, írja Timothy Morton, majd hozzáteszi, hogy „éppen ezért a logocentrizmus dekonstrukciója a kiútkeresés megkezdésének egyik módja”.⁵⁸

A magas fűben narratívájának fókuszában is a kiútkeresés áll, a szereplők többségének azonban ez nem sikerül. Az első pillantásra növekedésben lévő gabonának látszó zöld növényzet – a haszon- és dísnövények megszokott passzivitását meghazudtolva – nem pusztán *aktívan* akadályozza az odatévedt emberek tájékozódását, de úgy tűnik, kifejezetten a halálukat kívánja. Az „agrilogisztika” itt kudarcot vall, a „dekonstrukció” helyett azonban csak destrukcióval találkozunk.



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

A Stephen King regényéből készült horror cselekménye során egyre-másra emberek tévednek az imént említett „gyilkos” táblába, ahonnan többségük nem is kerül elő élve. Először egy terhes

57 Erhardt Gábor: Illeszkedés az emberi természethez. In *Méregzöld. A természet mint művészet(elmélet)i probléma*. Szerk. Wesselényi-Garay Andor – Smid Róbert. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia és Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021. 29.

58 Morton, Timothy: *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York, Columbia University Press, 2016. 51.

lány, Becky és a bátyja, Cal, akik a fűben összeakadnak egy másik család tagjaival is: Tobinnal, egy kislíával, Ross-szal, a gyerek apjával és azután Ross feleségével is, és hol együtt, hol külön-külön keresgélnek a kiutat és próbálják megfejteni, mi történik egyáltalán. Becky szerelme, Travis, a történetidőt tekintve több mint egy hónappal később, a filmidőt tekintve pedig majd félórával később lép be a képbe, mint a többiek, mégis találkozik mindenkivel, majd feláldozza magát, hogy legalább a kisgyerek kijuthasson. A cselekmény egy időhurkot alkot, ami végül kiegyenesedik, de nem az idő az egyedüli „anomália”.

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

A valláskritika szóba sem jöhet, hiszen mindez a szörnyűség itt következetesen úgy van bemutatva, mint ami a keresztény-humanista értékrenddel élesen *szembeállított* természet démonikus szellemiségéből fakad. Amikor a film nem a keresztény mítosz bizonyos elemeinek a feje tetejére való állításával érzékelteti a fű kultuszának az elvetemültségét, akkor azáltal teszi ezt, hogy a természet kegyetlen voltát hangsúlyozza. Olykor úgy tűnik, az ábrázolás szinte szándékosan arra irányul, hogy a nem-emberi világ amorálisát és az élet körforgásának a tényét végletes erkölcsstelenségként mutassa be. A fű papjaként Ross a saját fia előtt öli meg a feleségét, miközben azzal „vigasztalja” a gyereket, hogy az asszony végül is „csak hús”, ez a „hús” pedig végül is nem más, mint „fű” – hiszen a bomló anyag a földet, az pedig a fűvet táplálja.

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

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

A film ekképp a természettől való rettegés, Simon Estok terminológiájával az „ökofóbia” egy ma már ritkán tapasztalható impozáns példáját adja. Az ökofóbia Estok szerint meghatározó eleme a kultúránknak, és „tudatosan vagy tudattalanul ez áll annak a régre visszavezethető váagnak a hátterében, hogy megváltoztassuk, sőt elpusztítsuk környezetünk azon aspektusait, amelyek (látszólag) fenyegetnek minket”.⁶⁰ Az ökofília esetleges megnyilvánulásai ellenére a természeti világtól való elhatárolódás éppúgy jelen van a mindennapi életünkben, mint a rasszizmus és a szexizmus – amelyektől nem is függetleníthető.⁶¹ Valóban: a „primitívnek” minősített népek másik visszatérő jelzője a „természeti” – amit „anyatermészetnek” is neveznek. Az „undorító” dolgok többnyire organikus jellegűek, és az Estok által fókuszba állított ökofóbia jelei is egyben. Az úgynevezett „abjekt” jelenségek, amelyeket általában visszataszítónak vélünk, olyan testi váladékok, anyagcsere-melléktermékek és organikus maradványok, amelyek Julia Kristeva immár klasszikus feminista pszichoanalitikus értelmezésében a születés, vagyis az emberi lét szükségszerűen „női” eredetének a körülményeit idézik, és így figyelmeztetnek az élet kezdetének „vegetatív” – tehát természeti – létmódjától való távolságtartásra, amely – legalábbis a patriarchális kultúrában – a szubjektum-lét feltételének tűnik.⁶²

A filmnyelvi és a növényi performancia

A *magas fűben* az „anyatermészet” fogalmát a gondoskodás helyett a pusztítást kiemelve emeli be a filmbe. A mező gonoszságának hangsúlyozását nem lehetetlen a klímaválságnak egy olyan narratívájaként felfogni, amely a természet bosszújának - az ökohorrorban jó ideje alapvetőnek mondható - toposzát⁶³ az áldozathibáztatás retorikájával keresztezi. A film ugyanakkor azért is vizsgálatra érdemes, mert végletekig fokozza nem csupán a természetről mint hálózatos rendszerről alkotott képet, de a növényi élet azon jellemzőit is, amelyek ellentmondanak

59 Morton: i. m. 96.

60 Hillard, Tom J.: From Salem witch to Blair Witch: the Puritan influence on American Gothic nature. In Smith, Andrew és Hughes, William (szerk.): *EcoGothic*. Manchester University Press, 2013. 105.

61 Estok, Simon C.: *The Ecophobia Hypothesis*. London, Routledge, 2018. 6-7.

62 Ld. Kérchy Anna. Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. In Kérchy Anna: *A nő nyelvet ölt*. Szeged, JatePress, 2018. 24-25.

63 Murphy, Bernice M.: *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. London, Palgrave Macmillan, 2013. 183.

a (fal)logocentrikus gondolkodásnak. Mindez jól példázza a derridai elképzelést a szöveg monstrositásával kapcsolatban, sőt, magyarázni is képes ezt az ellenszenvet. Legelőször a film ismertetései mutattak erre rá szinte öntudatlanul, amikor pontról pontra kielemezték, miért nem tetszett nekik Vincenzo Natali alkotása. Az ugyanis, ami miatt a kritikusok zavarónak és taszítónak találták a *filmet* magát, mindannyiszor azokat a tulajdonságokat tükrözte vissza, ami miatt a *szereplők* találják zavarónak és taszítónak a *mezőt* a filmben.⁶⁴

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

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

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

64 Vö. Erunder: Totál eltévedtünk A magas fűben (In the Tall Grass – 2019) – kritika. *Corn and soda*, 2019.10.05. URL: <https://cornandsoda.com/wp/total-eltevedtunk-a-magas-fuben-in-the-tall-grass-2019-kritika/>; Kónya Sándor: In the Tall Grass – Kritika. *Pulliwood*, 2019.10.13 URL: <https://www.pulliwood.hu/kritikak/in-the-tall-grass-kritika-269480.html>

65 Kérchy: *Médeia lányai*, 118.

66 Füzi Izabella: A filmolvasás alakzatai (bevezető tanulmány). In Marc Vernet: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Szeged, Pompeji, 2010. 7-24.

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

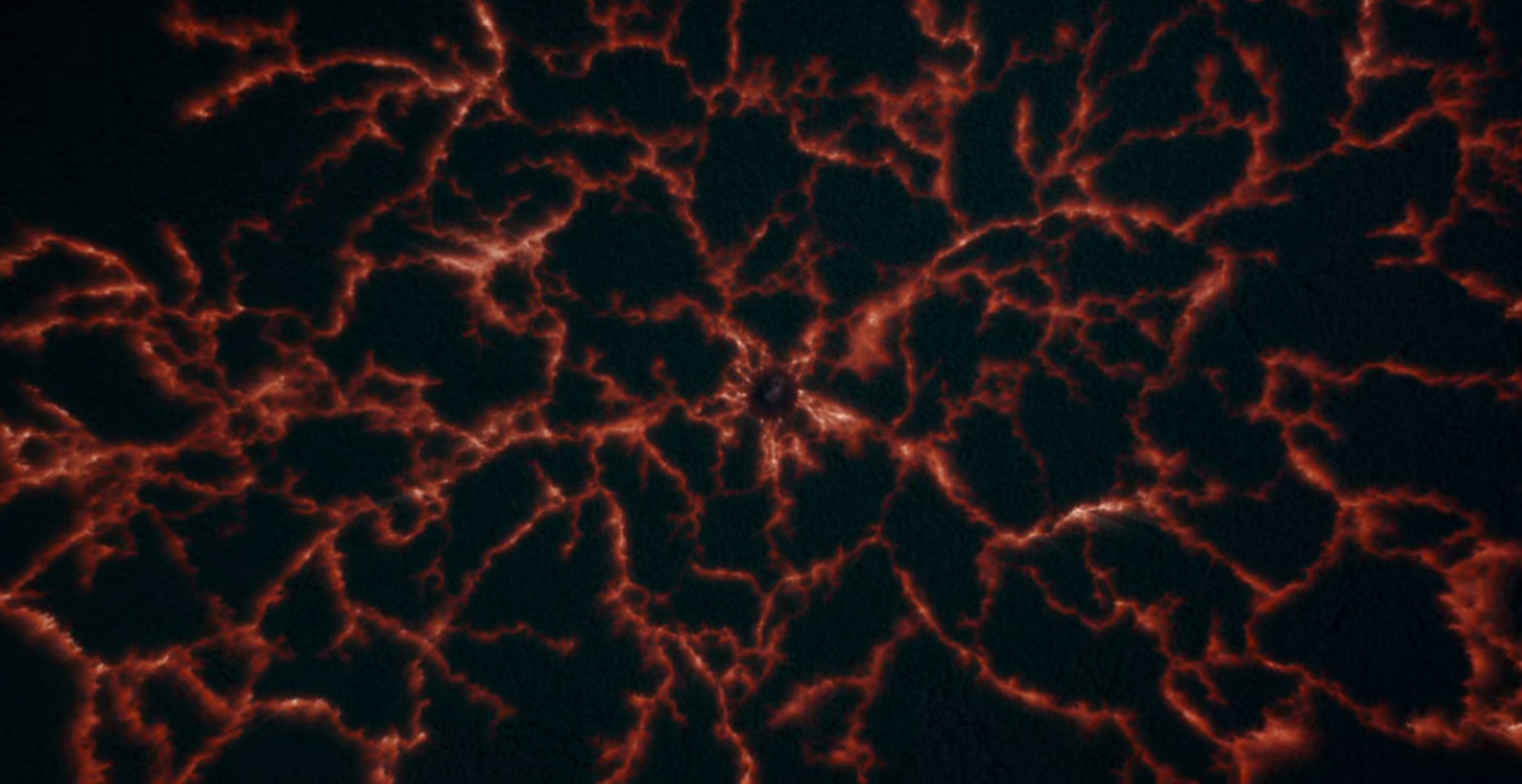
Idővel egyre inkább úgy tűnik, hogy ez a „valódi szerző” a középponti szikla, amelynek, mint a filmbeli megváltás pillanatában látjuk, dobogó szíve van, vagy legalábbis valami önmagát mozgató erővel rendelkezik, amit a filmnyelv szívhez hasonlóként ábrázol. Ebben a pillanatban ugyanakkor azt is látjuk, hogy ebből a „szívből” erek sűrűn szőtt hálózata indul ki az általa életre keltett (vagy életben tartott) térben, amely egyszersmind azokra a korábban látott képekre is emlékeztet, amely a szikkadt talaj repedezettségét emelte ki, s amelynek repedései mintha most izzó lávával töltődnének fel.

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

67 Derrida, Jacques: Az el-különböződés. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Cserépfalvi, 1991. 47-48. Ld. még Derrida, Jacques. Negotiations. In *Negotiations and Interviews 1971-2001*. Stanford, Stanford University Press, 2002. 13.

68 Kiss Attila Atilla: *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*. Szeged, JatePress, 2007, 22.

69 Ricoeur, Paul: Metafora és filozófia-diskurzus. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 83.



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

A kritikusok visszatérő panasza, hogy *A magas fűben* narratívája nem jut valahonnan valahová, azaz nem követ egy lineáris útvonalat – ami a mezőn is lehetetlennek bizonyul. Az útvonalak minden rendszer nélkül kereszteződnek, majd elválnak, majd másként kereszteződnek és újra elválnak. De a fejlődés lineáris „algoritmusának” inherens hibáját mégiscsak az a végtelen ciklus mutatja meg legjobban, amelybe a narratíva, mint kiderül, átfordul, azáltal, hogy az okok okozatként mutatkoznak meg, amit általában úgy élünk meg, mintha kifordulna az idő. Ez az „időanomália” a film egyik legfontosabb szervezőelve. Mint kiderül, a kisfiú, Tobin (akinek a segélykérését halva Becky és Cal bemegy a fűbe), maga úgy került a családjával együtt a növény csapdájába, hogy meghallották Travis hívását, aki viszont Becky keresésére indulva kerül a mezőre majd két hónappal azután, hogy a lánynak és a bátyjának nyoma veszett, és akit a fűben maga Tobin kalauzol el a már halott Beckyhez. Az effajta időparadoxonok jól ismertek az időutazós filmekből (még ha többnyire nem is ilyen komplikáltak), ezúttal azonban az értelmetlenség és az ebből adódó rettegés fokozása mellett talán nem a földi idő relativitását mutatja a tágabb univerzum kontextusában, hanem az *emberi* idő relativitását mutatja a *földi* élet egyéb *nem-emberi* megnyilvánulásainak a kontextusában.

Míg a végtelen ciklus a programozásban többnyire hiba, a biológiában ez a törvény. Végül is az életfolyamatok legfőbb jellemzője éppen a ciklikusság, amire *A magas fűben* narratívájában a halál motívuma segítségével történik leginkább utalás. „Az ökológiai és biológiai rendszerek hurkot alkotnak. És ez végső soron azért van így, mert a lét hurokformát vesz fel. A létezők hurokformája azt jelenti, hogy az univerzum, amelyben élünk, véges és törékeny”, írja Morton.⁷⁰ Az időanomália tehát nem is anomália, hanem az idő „tulajdonképpen” szerkezetét emeli ki, bár ezúttal inkább azt látszik hangsúlyozni, hogy az univerzum, éppen ciklikussága folytán, valójában végtelen és erős, és csak az egyedi élet az, ami törékeny és véges. Röggvest azután, hogy rádöbben, a

70 Morton: i. m. 6.

mező valahogyan változtatja a szerkezetét, Cal rábukkan egy kutya hullájára, amelyet döglegyek lepnek. A kutya a cselekményben ezután nem sokkal később épen és elevenen jelenik meg Tobin és családja kutyájaként, és csak ezután pusztul el. A később elkövetett gyilkosságok kapcsán pedig egyre inkább azt érezzük, hogy ezek a halálesetek azért szükségesek, hogy gazdagítsák a humuszt és táplálják a fűvet (és a gyakran mutatott, nedves és zsíros fekete földből ítélve a rendszer jól működik). Minden egyfajta ökológiai *memento mori*ként szolgál tehát: vajon nem porrá válunk, és a növényzet táplálékai leszünk végül mindannyian? Nem ez az élet híres „körforgása”? Az élet „mint olyan” ára a halálunk és a szenvedésünk. A mezőn bekövetkező horrorisztikus események ily módon valóban a lineáris gondolkodást propagáló „nyugati metafizika” dekonstrukcióját hajtják végre – itt azonban ez nem kiút az „agrilogisztika” csapdájából, hanem maga válik csapdává. A növények erőszakosan követelik vissza azt a teret és azt az ágenciát, amit elvettek tőlük: az előbb-utóbb bekövetkező halálból gyilkosság lesz, a „magas fű” szemiotikai mezejében a hierarchikus oppozíciók nem válnak értelmetlenné, hanem pusztán csak megfordulnak.

Konklúzió

Egy olyan filmtől, amely az ökofóbiára épít, nem várhatjuk, hogy kiutat mutasson az agrilogisztika csapdájából, hiszen a történelem során nagyrészt éppen a természettől való félelem volt az, amely az embereket arra készítette, hogy az urbanizáció és mezőgazdaság révén próbálják uralni a bizonytalan körülményeket. Mindezt a „magas fű” *mibenléte* előre jelzi a filmben. A címadó növény ugyanis nem gabona vagy kukorica (ahogyan első pillantásra gondolhatnánk), hanem a *Miscanthus* prérifű egy fajtája, amelyet a fejlett északi országokban általában díszkertekben láthatunk. Újabban azonban ipari méretekben is természeteni kezdték, hogy biomasszát állítsanak elő belőle, abból pedig bioüzemanyagot készítsenek.⁷¹ Bár ez a fajta „megújuló” energiaforrás az „ökognózis” terméke, rengeteg kritika éri azért, mert voltaképpen több erőforrást kell felhasználni az előállításához, mint amennyit termel, vagyis csak az erőforrások átcsoportosítását szolgálja, hogy a jelenlegi automatizált életmód továbbra is tartható legyen - ahelyett, hogy a gazdaság fenntarthatóságát szolgáltassa.⁷² Olyan vállalkozás tehát, amely látszólag kiutat kínál a klímaválságból, valójában azonban éppúgy „csapdaként” működik az emberiség számára, mint a fű a filmben – csak éppen ezt a történetet többnyire nem horrornarratívaként gondoljuk el.

A truffidek napjának két későbbi feldolgozása már eljátszott az ötlettel, hogy a húsevő növények elszabadulása annak köszönhető, hogy az ő leigázásuktól remélték azt az energia-utánpótlást, amit a fogyó olaj nem tudott megadni. A fenntarthatatlan termelési formák fenntartására irányuló igyekezet pedig visszaüt, sugallják a filmek. *A truffidek* és a *Natali*-film mezője úgy biztosítja önnön túlélését, hogy megfordítja a hatalmi viszonyokat, és az embert teszi energiaforrássá saját fennmaradásához. Mindezzel a növényhorror műfaja tökéletesen illeszkedni látszik az ökohorror azon trendjébe, amelyben a nem-emberi világ „bosszút áll” az emberiség elnyomó uralma miatt, de nem pusztán visszaköveteli, amit elvettek tőle, hanem uralomra tör. Ezzel

71 Ld. például Arnoult, Stéphanie és Maryse Brancourt-Hulmel: A Review on *Miscanthus* Biomass Production and Composition for Bioenergy Use: Genotypic and Environmental Variability and Implications for Breeding. *Bioenerg. Res.* 2015/8. 502–526.

72 Nun Mónika: Bioüzemanyag, a barátunk vagy az ellenségünk? *Xforest*, 2020.07.02. URL: <https://xforest.hu/biouzemanyag/>; A bioüzemanyag is káros a környezetre egy jelentés szerint. *Alternatív Energia* 2010.08.11. URL: <https://alternativenergia.hu/a-biouzemanyag-is-karos-a-kornyezetre-egy-jelentes-szerint/25786>

a meglévő hierarchikus struktúra különböző pozícióiba ugyan új szereplők kerülnek, maga a struktúra azonban többé-kevésbé változatlan formában marad, s így nem okozhat valódi változást. Mégis, a különböző ökohorrorfilmek közt a növényhorror a szokásosnál szubverzívebb jellegű, Vincenzo Natali filmjére talán még inkább igaz. Miért?

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

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

Ám ahogyan Derrida írást illető dekonstrukciója során megmutatja annak a „szupplementáris” kapcsolatnak a megalapozatlanságát, miszerint az „írás” a jelenléttel bíró, önmagában való „beszéd” pótléka, és rámutat, hogy „az abszolút távollét minden jel jellemzője”,⁷³ úgy mutat rá az ökokritika arra, hogy a nem-emberi világ nem az ember szolgája, de még csak nem is létének pusztá segítője, hanem az emberi lét alapvető feltétele. Nem csak az ember magasabbrendűsége, de a természet szférájától való függetlensége is olyan illúzió, amelyet az egyedüli „beszélőként” elgondolt jellege tovább erősít. Ha az írás dekonstrukciója azt eredményezi, hogy „minden jel (a beszélt, az írott és az élmény, a jelenlét is) a megváltozott fogalmú írás, az »általános írás« a eseteként tűnik fel”,⁷⁴ akkor a fitoszemiológia ezt úgy vihetné tovább, hogy rámutat: az „általános írás” *nem* emberi privilégium. Az emberi beszéd maga éppúgy a természet „általános írásának” a esete, mint bármely más entitás jelölési stratégiája. A növényi nyelv „veganstruktív” jellege ezért is különösen megfelelő stratégia az antropocentrizmus kimozdítására. Mint Morton írja, „Az ökológiai valóság a jelek és jelölések azon szétszórt és szaggatott teréhez hasonlít, amely az agrilogisztikus teret megalapozó forgatókönyvek szépen szántott sorai alá íródik”.⁷⁵ És nem engedi át az „utolsó szó” jogát.

73 Kérchy: De Man, 123.

74 Kérchy: i. h. 123-124.

75 Morton: i. m. 50.

Bibliográfia

- Abbott, H. Porter: Narrative and Emergent Behavior. *Poetics Today*, 2008/29.2. 227–244.
- Abram, David: *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York, Vintage, 1997.
- Alaimo, Stacy: *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2010.
- Appel, Heidi: Does talking or singing to plants help them to grow better? *NewScientist*, 2021.09.22. URL: <https://www.newscientist.com/lastword/mg25133531-000-does-talking-or-singing-to-plants-help-them-to-grow-better/>
- Arnoult, Stéphanie és Maryse Brancourt-Hulmel: A Review on Miscanthus Biomass Production and Composition for Bioenergy Use: Genotypic and Environmental Variability and Implications for Breeding. *Bioenerg. Res*, 2015/8. 502–526.
- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press, 2007.
- Barthes, Roland: A múltól a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. In uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 67-74.
- Clark, Timothy: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London, Bloomsbury, 2015.
- Deleuze, Gilles és Felix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis és London, University of Minnesota Press, 1987.
- Derrida, Jacques: Az el-különböződés. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Cserépfalvi, 1991. 43-64.
- Derrida, Jacques. Negotiations. In *Negotiations and Interviews 1971-2001*. Stanford, Stanford University Press, 2002.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Szombathely, Magyar Műhely, Életünk, 1991.
- Erhardt Gábor: Illeszkedés az emberi természethez. In *Méregzöld. A természet mint művészet(elmélet)i probléma*. Szerk. Wesselényi-Garay Andor – Smid Róbert. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia és Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021. 25-45.
- Erunder: Totál eltévedtünk *A magas fűben* (In the Tall Grass – 2019) – kritika. *Cornandsoda*, 2019.10.05. URL: <https://cornandsoda.com/wp/total-eltevedtunk-a-magas-fuben-in-the-tall-grass-2019-kritika/>
- Farnell, Gary: What Do Plants Want? In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 179- 196.
- Füzi Izabella: A filmolvasás alakzatai (bevezető tanulmány). In Marc Vernet: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Szeged, Pompeji, 2010. 7-24.
- Gagliano Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira: Introduction. In *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Szerk. Gagliano, Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. vii-xxxiii.
- Graefe, Laurel: Oil Shock of 1978–79. *Federal Reserve History*, 2013.11.22. URL: <https://www.federalreservehistory.org/essays/oil-shock-of-1978-79>
- H. Nagy Péter: A fajok eredete. (Moskát Anita: *Irha és bõr*). *Alföld*, 2019/11. 130-137.
- Hall, Matthew: The Sense of the Monster Plant. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 243-255.
- Harari, Yuval Noah: *Homo Deus*. Ford. Torma Péter. Budapest, Animus Kiadó, 2018.
- Hódosy Annamária: *Biomozsi. Ökokritika és populáris film*. Szeged, Tiszatáj, 2018.
- Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest, Prae Kiadó, 2019.
- Horváth Márk: *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus viszonyok*. Budapest, Prae Kiadó, 2021.
- Iovino, Serenella és Serpil Oppermann: Introduction. Stories Come to Matter. In *Material Ecocriticism*. Szerk. Iovino, Serenella és Serpil Oppermann. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014. 1-17.
- Jenkins, Virginia Scott: *The Lawn: A History of an American Obsession*. Washington, Smithsonian Books, 1994.
- Kérchy Anna: Vegetal Visions. Ecocritical Encounters with Plant Kin in Transmediated Fairy Tales. *Americana*, 2017/13.2. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/56761/2/americana_013_002_003/kerchy.html

Kérchy Vera: *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film színpadán.* Szeged, Pompeji (Apertúra könyvek), 2019.

Kérchy Vera: *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai.* JATE Press, Szeged, 2014.

Kiss Attila Atilla: *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok.* Szeged, JatePress, 2007.

Knee, Adam: Vegetable Discourses in the 1950s US Science Fiction Film. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film.* Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 145-162.

Kónya Sándor: *In the Tall Grass – Kritika. Pulliwood,* 2019.10.13 URL: <https://www.puliwood.hu/kritikak/in-the-tall-grass-kritika-269480.html>

Lawn People. *Geography 360: Environmental Geography. Ohio Wesleyan University.* URL: <https://environmentalgeography.wordpress.com/2012/04/04/lawn-people-18/>

Leitch, Vincent: Az alapok aláásása: Ádám kiüzetése, avagy a nyomkövetés. Ford. Vástyán Rita. *Hétvilág,* 1993/7. 108-124.

Maran, Timo: Where Do Your Borders Lie? Reflections on the Semiotical Ethics of Nature. In *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism.* Szerk. Gersdorf, Catrin és Sylvia Mayer. Amsterdam, Rodopi, 2006. 455-476.

Matthews, Graham J.: What We Think About When We Think About Triffids: The Monstrous Vegetal in Post-war British Science Fiction. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film.* Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London. Palgrave Macmillan, 2016. 111-127.

Meeker, Natania és Antónia Szabari: *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction.* New York, Fordham University Press, 2020.

Morton, Timothy: *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence.* New York, Columbia University Press, 2016.

Murphy, Bernice M.: *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness.* London, Palgrave Macmillan, 2013.

Nash, Linda: *Inescapable Ecologies. A History of Environment, Disease, and Knowledge.* Berkeley, University of California Press, 2007.

Nun Mónika: Bioüzemanyag, a barátunk vagy az ellenségünk? *Xforest,* 2020.07.02. URL: <https://xforest.hu/biouzemanyag/>; A bioüzemanyag is káros a környezetre egy jelentés szerint. *Alternatív Energia,* 2010.08.11. URL: <https://alternativenergia.hu/a-biouzemanyag-is-karos-a-kornyezetre-egy-jelentes-szerint/25786>

Odorics Ferenc: A konstruktivista irodalomtudomány. In Dobos István és Odorics Ferenc: *Beszédhelyzetben.* Budapest, Dialógus Kiadó, 1993. 152-167.

Oppermann, Serpil: Ecocentric Postmodern Theory: Interrelations between Ecological, Quantum, and Postmodern Theories. In *Ecocritical Theory: New European Approaches.* Szerk. Goodbody, Axel és Catherine E. Rigby. Charlottesville és London, University of Virginia Press, 2011. 230-242.

Pick, Anat és Guinevere Narraway: Introduction. In *Screening Nature. Cinema beyond the Human.* Szerk. Pick, Anat és Guinevere Narraway. Berghahn Books, 2013.

Raipola, Juha: Unnarratable Matter. Emergence, Narrative, and Material Ecocriticism. In *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture.* Szerk. Karkulehto, Sanna, Aino-Kaisa Koistinen és Essi Varis. New York és London, Routledge, 2020. 263-279.

Riceour, Paul: Metafora és filozófia-diskurzus. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció.* Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 65-96.

Robbins, Paul: *Lawn People: How Grasses, Weeds, and Chemicals Make Us Who We Are.* Philadelphia, Temple University Press, 2007.

Rusvai Mónika: Rettentő növények: ember-növény hibridek Robert Holdstock *Lavondyss* című regényében. In *Rémesen népszerű – Szörnyek a populáris kultúrában.* Szerk. Limpár Ildikó. Budapest, Athenaeum, 2020. 260-271.

Vanderlinden, Colleen: It's True—You Really Should Talk to Your Plants. *The Spruce,* 2022.02.17. URL: <https://www.thespruce.com/should-you-talk-to-your-plants-3972298>

Wheeler, Wendy: Gregory Bateson and Biosemiotics: Transcendence and Animism in the 21st Century. *Green Letters: Studies in Ecocriticism,* 2010/13.1. 41.

Wheeler, Wendy: The Biosemiotic Turn: Abduction; or, The Nature of Creative Reason in Nature and Culture. In *Ecocritical Theory: New European Approaches.* Szerk. Goodbody, Axel és Kate Rigby. Charlottesville, University Press of Virginia, 2011. 270–82.

Wohlleben, Peter: *A fák titkos élete.* Ford. Balázs István. Budapest, Park Kiadó, 2016.

Filmográfia

A gonosz törpék (Elves. Roni Ezra, 2021)
A gyilkos paradicsomok (Return of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1988)
A gyilkos paradicsomok támadása (Attack of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1978)
A lény – egy másik világból (The Thing from Another World. Christian Nyby és Howard Hawks, 1951)
A magas fűben (In the Tall Grass. Vincenzo Natali, 2019)
A romok (The ruins. Carter Smith, 2008)
A testrablók támadása (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956)
A triffidek napja (The Day of the Triffids. Székely István és Freddie Francis, 1962)
A triffidek napja (The Day of the Triffids, TV-minisorozat. Ken Hannam, 1981)
Az esemény (The Happening. M. Night Shyamalan, 2008)
Boldogságvirág (Little Joe. Jessica Hausner, 2019)
Fehér éjszakák (Midsommar. Ari Aster, 2019)
Mocsárlény (Swamp Thing. TV-sorozat. Gary Dauberman és Mark Verheiden, 2019)
Rejtélyek szigete (The Wicker Man. Neil LaBute, 2006)
Rémségek kicsiny boltja (Little Shop of Horrors. Roger Corman, 1960)
Sztárom a párom (Notting Hill. Roger Michell, 1999)
The Kettering Incident (Rowan Woods és Tony Krawitz, 2016) Aque planis por senihic illuptasit quissunt.

SZÉPLAKY GERDA

A természetéről mint radikális közösségről. Gondolatok idősebb Jan Brueghel Paradicsom- ábrázolásainak apropóján

[SZERZŐ]

Széplaky Gerda (PhD) az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Képzőművészeti és Művészetelméleti Intézetének egyetemi docense. Filozófiai, esztétikai, művészeti folyóiratok, valamint tanulmánykötetek szerkesztője; kutatócsoportok tagja. Kurátorként kiállításokat rendezett Rómában, Velencében, Kolozsváron, Budapesten. Legfontosabb könyvei: *Az ember teste. Filozófiai írások* (Kalligram, Pozsony, 2011); *Diverzív építészet. Ekler Dezső építésze esztétikai perspektívában* (L'Harmattan, Bp., 2016); *Kant hátán a szőr. Esztétikai írások* (L'Harmattan, Bp., 2017); *Wounding the Color Black. On Zolt Berszán's art* (Asociatia Bazis, Cluj-Napoca, Románia, 2018); *Sötét és néma. Filozófiai esszék – irodalomról, filmről, képzőművészetről* (L'Harmattan, Bp., 2019).

[absztrakt]

Értekezésemben klasszikus Édenkert-ábrázolásokon keresztül vizsgálom azt, hogy az ember miféle módon viszonyulhat az Isten által teremtett világ létezőihez, ezek között is hangsúlyosan a növényekhez. Ehhez az apropót a kétféle teremtéstörténet kétféle meghatározása adja: egyik az uralmi pozíciót jelöli ki az ember számára, másik a gondozását. Kérdésfeltevésemm azonban nem erre irányul, hanem arra, hogy mit jelenthetett a kiűzetés előtt a Paradicsomban, azaz egy hierarchia és hatalmi struktúrák nélküli világban élni. Ennek bemutatásához id. Jan Brueghel 1600-as festményét veszem alapul, továbbá a bibliai textust elemzem. Ezek nyomán rámutatok, hogy a Paradicsom utópisztikus képében egy olyan etikai értékrend van kijelölve, amelynek alapját nem a szellemi felsőbbrendűség nyújtja, sem más antropomorf sajátosságok, hanem az – arisztotelészi természetleírásban is szereplő – növekedéseszmé. Állításom szerint minden, ami növekszik, az élet tiszteletben tartására szólít fel. Ezt tekintem – más növényetikáról gondolkodó filozófusokkal összhangban – új etikai imperatívusznak.



[abstract]

In my thesis, through classical representations of the Garden of Eden, I explore the ways in which human beings can relate to the creatures of the world made by God, with an emphasis on plants. The context for this is provided by the two different definitions of the two kinds of creation: one marking out for man the position of dominion, the other that of care. However, my question is not about this but about what it must have meant to live in Paradise before the exile, in a world without hierarchy and power structures. To illustrate this, I take Jan Brueghel the Elder's painting of 1600 and I analyse the biblical text. In the light of these I point out that the utopian image of Paradise is defined by an ethical value system based not on spiritual superiority or other anthropomorphic features but on the growth-idea, as in Aristotle's description of nature. I argue that everything that grows is a call to respect life. I see this – in line with other philosophers thinking about plant ethics – as a new ethical imperative.

A természet idegensége

A természet valaha, állítólag, maga a Paradicsom volt, az a hely, amelyben az ember otthon érezte magát. Legalábbis az európai kultúra eredetmítoszai erről beszélnek. A latin *paradisus* kifejezés édenkertet, mennyországot jelent; a görög *paradeisosz* szóból származik. Ez korántsem az érintetlen, elvadult természet, hanem a főúri, királyi vadaskert, illetve a díszkert megjelölésére szolgált. A kifejezés jelentéstartalmához igazodnak a művészeti ábrázolások is. Ha megnézzük a keresztény kultúra legkorábbi Édenkert-ábrázolásait, akár Ottó-kori kódexek miniatúráit vagy reneszánszkori, barokk festményeket, azt látjuk, hogy a természet az emberhez idomuló, szép tájként jelenik meg, egységbe rendezett természeti látványként, s nem az emberi kultúrát megelőző, vad és félelmetes világgént. Ezen ábrázolások idillikus hangulata abból fakad, hogy a Paradicsom elsődleges jelentéseként az embert és a természetet összefűző harmonikus viszonyt mutatják fel.



Peter Paul Rubens és id. Jan Brueghel: *Az Édenkert az ember bukásával* (1615)

Idill – ez kifejezés a görög *eidyllion* szóból ered, képecskét, életképet jelent. De mit jelent ez az Édenkert vonatkozásában? A kérdésre választ kaphatunk Peter Paul Rubens és idősebb Jan

Brueghel közösen készített festményéből (amelyen az emberalakokat Rubens, az állatokat és a növényeket Brueghel festette),¹ de számos más, későbbi alkotást is hozhatnánk példaként: az Édenkert-ábrázoláson azt az élethelyzetet látjuk, amelyben a harmonikus és békés világ az emberpár köré van elrendezve, mintegy „lábuk elé helyezve”, testalakjuk mögé, mellé, fölé illesztve. Az emberpár nemcsak térbeli pozíciója, megvilágítottsága révén emelkedik ki a természeti környezetből, a testarányok is az ő nagyságukat reprezentálják (Ádám mellett a ló például szerény méretű állatnak tetszik). Az idill tehát az ember felsőbbrendűségét, a többi létezőhöz viszonyított pozícióját jelenti, amellett, hogy olyan szép természeti képet tükröz, amely már tájként, az ember esztétikai vágyát kiszolgáló látványként is értelmezhető. Ezt láthatjuk – némileg „tovább gondolva” – Johann Wenzel Peter csodálatos, az állatokat tudományos precizitással bemutató művén.



Johann Wenzel Peter: *Ádám és Éva a Paradicsomban* (1829)

¹ Lásd erről: Woollett, Anne T. és Ariane van Suchtelen: *Rubens & Brueghel: A Working Friendship*. Los Angeles, Getty Publications, 2006. 66.

Ezen immár nem érzékeljük a kert lehatároltságát, az idealitás és a szépség az egész természeti látványra kivetül, amit emiatt nem zárt térként, hanem a végtelenbe nyúló tájként érzékelünk – az átfogó, centrális perspektíva és a hegyek távolságát érzékeltető levegőperspektíva révén. A Paradicsom a mennyország idillikus „képecskéjeként” az ideálist is jelöli: a jól teremtett – ember által uralt – világot, a mindenség természetbe vetített, kicsinyített, idealizált mását.

Ugyanakkor erről a helyről tévedés úgy fogalmazni, hogy Isten azt az ember rendelkezésére bocsátotta, hiszen ha az Ószövetségben közreadott szövegtörzset értelmezzük (a későbbiekben ezt megteszem), láthatjuk, hogy az ember itt nem felsőbbrendű, a természetet uraló létező. Ez a kert a létezők békés együttélésének a helye. Kultúránk művészeti képzeletében és praktikus, természetformáló aktusaiban mégsem jelenik meg az egyenlőségeszme, inkább a Paradicsom „díszkerti” jellege hangsúlyos. Az idillikus és ideális szépséget a megszelídítés, a tájjá való transzformálás biztosítja; a *természet mint olyan* reprezentációjáról aligha van szó, inkább az ember antropomorf képzeletvilágának kivetüléséről beszélhetünk.

Mint láttuk, Rubens és Brueghel közös műve, amelynek ikonikus értelmezői és kompozíciószervezői ereje lesz a későbbi művek számára, már a Paradicsomban az emberre helyezi a hangsúlyt, kiemelve őt a többi létező közül. Azonban Brueghel jóval korábban elkezdett foglalkozni a Genézis-történettel, már 1600 körül elkészítette első Paradicsom-ábrázolását, amelyen radikálisan más állítást fogalmazott meg az ember természetben betöltött szerepéről. A témát később újra és újra elővette, időnként más narratívával, például Noé történetével fűzte egybe az Édenkertben felismert tájábrázolási eszményeit. Egy 1612-es művén, amely ugyanazt a címet viseli, mint a Rubenssel közös alkotás, Ádámot és Évát a távolban pillantjuk meg – s a térbeli pozíciótól, valamint az emberi testnek a természethez képesti kicsinységétől teljesen megváltozik a kép jelentése.

Talán Rubens humanista szemlélete kellett a természetet uraló ember narratívájának a megalkotásához? Erre a kérdésre nehéz lenne válaszolni. Az viszont bizonyosnak tetszik, hogy az elsőként megfestett Paradicsom-ábrázoláson különösen radikális az, amit Brueghel állít, vagy úgy is fogalmazhatunk, az „igazságot” az Édenkertben uralkodó rendet illetően az 1600 körül megfestett mű hordozza. Ezen nem egyszerűen az ember háttérbe helyezése lép elő fő kompozíciószervező és jelentésképző erővé, hanem a természetnek valamiféle hidegsége, idegensége is megjelenik, mely tagadja az idill és a harmónia tételezésének jogosultságát. De hogy megértsük az emberábrázolás eme másféle paradigmáját, ahhoz szükséges tisztáznunk néhány fenomén, illetve néhány filozófiai fogalom jelentését. Úgyhogy erről kicsit később...

Nem kívánok belemerülni természet és táj fogalmának összehasonlításába, amiként a természettől való elidegenedés történeti-genealógiai feltárásába sem.² Kiindulópontnak megelégszem azzal a belátással, mely szerint a természetet többnyire a kultúra ellentétéként tételezzük, s ezt megfeleltetjük az Isten által teremtett világ és az emberi *techné* révén megalkotott környezet ellentétével. Ehhez fontos még azt is hozzátenni: a természet mint egészleges fenomén valójában soha nem is volt adott számunkra. Egyrészt, mert a valós természettel szemben már az ókorban, Platónnál kifejeződik a szellemi idegenségérzés, ami aztán jelen is marad az európai

² Megteszem ezt Az Édenkert *mint radikális közösség (Növényi létmód és nem-emberi etika)* című tanulmányomban, amely a felvetett kérdések bősége miatt bővebb kifejtését nyújtja, s amely a hamarosan megjelenő, *Sem Isten, sem állat (Fejezetek az áldozati kultúra dekonstrukciójából)* című könyvem egyik fejezete.

bölcseletben.³ Másrészt, mert a természetet csak emberi eszmék mentén vagyunk képesek megragadni, így az nem tőlünk független entitás, hanem táj. Csak a tájat tudjuk felfogni: mind emberi ésszel, mind vallási, esztétikai érzülettel.⁴ Ennek megfelelően a természethez mint tájhoz olyan értékeket rendelünk, amelyek nem magából a természetből erednek, hanem belőlünk. A modern korban a technika robbanásszerű fejlődése nyomán válik igazán megtapasztalhatóvá, s meghatározó létérzéssé a természet idegensége. De mint Schiller írja, a természetet már a görögség utáni kultúrák a műviség körülményei közé számúzték, ezért lehetett azt kizárólag eltúlzott gesztusokkal megjeleníteni.⁵ Az otthonosságként megélt, hiányzó természet eszmévé alakult át, amit az utána vágyódó ember szentimentális töltetű, erőteljes megnyilatkozások révén próbál fenntartani a maga számára. Schiller arra is rámutat, a természethez mint eszméhez való viszonyban egyfajta morális alapállás és vallásos érzület fejeződik ki. Ebből az érzületből eredeztethetők a természetrepresentációban megnyilatkozó metafizikai és szakrális tartalmak.



id. Jan Brueghel: *Az Édenkert az ember bukásával* (1612)

3 Emlékezhünk rá, hogy Platón *Phaidrosz* című dialógusában Szókratész mennyire otthontalanul mozog Athén városfalain kívül. Phaidrosz meg is jegyzi róla: „nem idevalónak, hanem csakugyan idegennek mutatkozol, akit vezetni kell, annyira nem hagyod el a város határát”. (230 d) Aminek okát Szókratész fel is fedi előtte: „Tanulni vágyó ember vagyok, s a tájak és a fák semmire sem tudnak tanítani; csak az emberek, ott a városban.” (230 e) Szókratész a dialógus egy későbbi részében még pontosabban kifejti, hogy mi az alapja ennek az idegenségnek: a filozófus igazi vizsgálódási területe a *hüperurániosz toposz*, az „égbolt fölötti táj”. (vö. 247 c) Azaz a filozófiai érdeklődés nem a fizikailag érzékelhető természetre irányul, hanem az intelligibilis tájra. Az égbolt alatti táj ontológiai értelemben leértékelődik, mivel méltatlan arra, hogy az elvont elmélkedés tárgya legyen – az „költőknek való”. Lásd Platón: *Phaidrosz*. Ford. Kövendi Dénes és Simon Attila. Budapest, Atlantisz, 2005.

4 Lásd ehhez Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. In uő: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. 141-166.

5 Lásd erről Friedrich Schiller: A naiv és a szentimentális költészetéről. Ford. Székely Andorné és Szemere Samu. In *Friedrich Schiller válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Magyar Helikon, 1960. 30.

Összegezve: az érintetlen és vad természet csak a Paradicsomból való kiűzetés előtti állapotában tételezett létező számára volt adott. De számára is csak olyan otthont kínált, amelyben nem volt kitüntetett szerepe: a természet által biztosított közösségben az ember egy volt a sok között, az emberi minőség beolvadt a sokféle létforma közé.

Az elveszett *physis*

Arisztotelésznél másféle természetfogalom van jelen, mint amit a napnyugati bölcseleti és művészeti tradícióban eddig feltártunk. A természet nála kettős jelentésben szerepel, magában foglalja a teremtő elvet (*natura naturans*) és a teremtett alakzatot (*natura naturata*). Leegyszerűsítve úgy fogalmazhatnánk: a természet nemcsak a létrejött formát jelenti, hanem a célt és az önmozgatást is. A természet önmagából származik és származni enged – ez az, amit a görögök még értettek, a későbbi korok már nem, helyette az ember természettel szembefordított, demiurgoszi erejében kezdtek hinni. Arisztotelésznél persze nem a *natura*, hanem a görög *physis* kifejezés (φύσις) szerepel, ami nem pontosan ugyanazt jelenti. A *physis*t a rómaiak fordították *naturának*, ami „a nasci igéből ered, s annyit tesz: megszületni, származni, ami a görög γεν-őnének felel meg; natura az, ami önmagából származni enged, származtat.” Heidegger hívja fel a figyelmet arra, hogy a *naturaként* való fordítás eltérítette a kifejezést eredeti jelentésétől. A német filozófus az eredendő jelentést kívánja rekonstruálni, ezért az előbbiekhöz hozzáadja a *physis*nek azt a meghatározását is, amely az egészében vett létező, azaz a lét igazságára vonatkozik. E szerint a létnek, azaz a *physis*nek (természetnek) nevezett nagy egész létrejöttében lényegi szerepe van a változásnak, a dinamizmusnak. A dinamizmus az, amit mára elfelejtettünk. A természetet kézhezállónak tekintjük, amivel a *techné* révén bármit megtehetünk; legalapvetőbb létkarakterét, az önmagából való létrejövését, az előtűnés és semmivé válás kettősségét pedig, mely pedig az emberi létezőt is jellemzi, már nem értjük, éppen ezért a létet magát sem értjük.

Arisztotelész a *physis* lényegeként, amit egy nyílt dinamikai rendszerként ír le, a mozgásban-létet határozza meg.⁶ Úgy véli, hogy a megfigyelhető világrend nem egyszer s mindenkorra adott, örök és változatlan egység, hanem állandóan létesül. E dinamikus világfelfogás szerint a stabilitás is csak az együttlétezők állandó mozgásának eredményeként jön létre és marad fenn. A dinamizmust Arisztotelész a földi szférában tételezi, az égbolt ezzel szemben egy örökkévaló, végtelen világ. A földi létezők tulajdonsága az, hogy „keletkezettek és pusztulhatóak”. Ennek megfelelően tesz különbséget az ókori filozófus az égi és a földi testek mozgásaiban: az égi testek örök, romlatlan, körmozgást végeznek, míg a földi testek mozgásai végesek és csillapodók, s vagy görbék, vagy egyenesek. A mozgás és változás lényege úgy írható le, mint a lehetőség megvalósulása, mint a lehetőség átmenetele a valóságosba;⁷ ez a folyamat a *dünamisz*, *energeia*, *entelekheia* fogalmakkal követhető nyomon. Mindezek ismertetésébe nem merülök bele, de mindenképpen szeretném hangsúlyozni: a természetben mint *physis*ben megnyilvánuló élet legfontosabb attribútuma Arisztotelésznél a mozgásban-lét. A mozgásban-lét egyszerre jelent változást, növekedést, nyugalomban-létet; s a gyarapodás mellett fogyatkozást, sorvadást és pusztulást is.

6 Arisztotelész: *A természet / Physica* 185a12. Ford. Bognár László. Budapest, L'Harmattan, 2010. 10.

7 „Vagyis inkább a forma a természet, mint az anyag. Hiszen inkább akkor mondunk mindent [annak, ami], ha megvalósultságban van, mint akkor, ha a lehetőség módján.” Arisztotelész: *A természet*. 193b6

A természet azonban, mint rámutattunk, a görögség utáni kultúrákban csak szellemileg és lelkileg, különböző érzületek és eszmék formájában érhető el az ember számára – közvetlen, érzéki valóságként, jelenlétként és dinamizmusként nem. Márpedig ha a természet közvetlenül nem nyilvánul meg számunkra, *ha arcát nem fordítja felénk*, akkor aligha sarkall arra, hogy valódi etikai viszonyt alakítsunk ki felé. Pedig mi sem sürgetőbb jelenkorunkban, amikor napról napra megtapasztalt pusztulása saját létünket is fenyegeti.

A természet ráadásul a metafizikai korszakban „környezetté” lépett elő. A környezet a praktikum szférájához tartozik, immár az egészségesség eszméje sem uralja, a töredezettség tapasztalata lépett a helyébe. A természet mint környezet a tárgyi világba beolvadva nem tud immár sem teoretikus, sem esztétikai viszonyt felkínálni, nem nyújtja az átélés, az azonosulás, a lét- és önmegértés lehetőségét. A természet – heideggeri fogalommal – „kézhezálló környezővilággá” vált, még inkább, a *techné* használatát igénylő gyakorlatok terepévé züllött.

Hierarchia nélkül

Kérdés, hogy ember és természet összetartozásának – az arisztotelészi (elfelejtett) filozófiai teórián kívül – van-e másféle megalapozása a görög-keresztény kultúrában. S ez az összetartozás valóban olyasféle harmóniát sejtet-e, amelyet idillikus képecskékben lehet megjeleníteni?

A bibliai teremtéstörténetben erre vélünk rátalálni. Ugyanakkor az ott megfogalmazott állítás, mely szerint természet és ember békésen él egymás mellett, paradox. Mert bár azt a viszonyt harmonikusként jellemezzük, az Ószövetség szöveghelyeit mégis többnyire úgy szokás interpretálni, mint amiben a természet ember általi leigázása van rögzítve.⁸ Hogyan lehet a természet mint Édenkert harmonikus, ha a létezők nem egyenrangúak, ha az állat- és növényvilág feletti hatalom az ember kezébe van adva? Jan Brueghel *Paradicsomi táj a bűnbeeséssel* című műve revelatív erővel világítja meg, hogy a Paradicsom miért is nem fogható fel az idill helyeként – antropocentrikus világképünk felől legalábbis semmiképp. Inkább félelmetes ez a hely, hiszen az ember háttérbe van szorítva. Ahhoz, hogy a Paradicsomról bennünk élő, paradox képet megértsük, szükségszerű újraolvasni a két bibliai teremtéstörténetet, s az újraolvasás során a növény és az ember közötti viszonyra helyezni a hangsúlyt. Egyfelől azért, mert a növényi létmódot meghatározó növekedésben emblematikusan fejeződik ki az a mozgás- és változáseszme, amit Arisztotelész a *physis* lényegeként írt le. Másfelől azért, mert a növény – a paradicsomi természet-fenoménben megjelenő – kitüntetettsége még inkább elgondolhatóvá teszi a létezők közötti hierarchia felszámolását vagy legalábbis megkérdőjelezését.

Az első teremtéstörténet szerint a harmadik napon Isten elválasztotta az ég alatti vizeket és létrehozta a szárazföldet, majd ugyanezen a napon, egyfajta csúcspontként, megteremtette az első élőlényeket:

8 A bibliai természetfelfogásról óriási szakirodalom született az utóbbi évtizedekben, a diskurzus gazdagodását sajnálatos módon „segítette” a klímakatasztrófa mind kifejezettebbé válása. Az ökokritikai aspektusú szövegekben erőteljes különbséget tételeznek a szerzők a két bibliai teremtéstörténet között a tekintetben, hogy az uralkodás vagy a gondozás/gondoskodás jelenti-e az ember természethez való viszonyának az alapját. Erre a későbbiekben kitérek. Lásd még ehhez: McGrath, Alister E.: *The Reenchantment of Nature. The Denial of Religion and the Ecological Crisis*. New York, Doubleday, 2002.; White, Lynn jr.: *The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. Science*, [1967/3767](#), 1203-1207; Merchant, Carolyn: *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*. New York, Routledge, 2013.

Akkor megint szólt Isten: »Teremjen a föld zöldellő növényeket, amelyek termést hoznak, és fákat, amelyek magot rejtő gyümölcsöt teremnek a földön.« Úgy is lett. A föld zöldellő növényeket termelt, amelyek termést hoznak fajuk szerint, és fákat, amelyek gyümölcsöt érlelnek, amelyben magvak vannak, a fajtának megfelelően. Isten látta, hogy ez jó. (Ter I, 1, 11-12.)

Ez a teremtés közvetett, hiszen Isten a földnek parancsolta meg, hogy növesszen növényeket, s ami így kibújít a földből, azt Isten elfogadta, jónak látta. Az ekként teremtett világban a növény és az ember közötti hierarchia is csak közvetett: ebben a teremtéstörténetben nincs kimondva, hogy az embernek a föld és a növények felett uralkodnia kellene, ahogyan az állatokkal kapcsolatban a későbbiekben ez rögzítve van: „Ők uralkodjanak a tenger halai, az ég madarai, a háziállatok, a mezei vadak és az összes csúszómászó fölött, amely a földön mozog.” (Ter I, 1. 26) Ugyanakkor Isten egy olyan rendet vezet be az élőlények közé, melynek megfelelően a növényeknek a létezők táplálására kell szolgálniuk, mintegy önkéntes áldozatot vállalva azokért: a maghozó és magot termő növények az ember, a zöld növények az állatok, s minden olyan létező táplálását látják el, amelyek mozognak és lélegeznek.

A második teremtéstörténetben is a föld és az ég létrehozása után teremti meg Isten az élőlényeket: legelőször a növényeket, csak utána az embert.

Azon a napon, amikor az Úristen a földet és az eget megalkotta, még nem volt a földön semmiféle vad bozót, és nem nőtt semmiféle mezei növény, mert az Úristen még nem adott esőt a földnek, s nem volt ember sem, hogy a földet művelje. Egyszer pára szállt fel a földről és megáztatta a föld egész felszínét. Akkor az Úristen megalkotta az embert a föld porából és orrába lehelte az élet leheletét. Így lett az ember élőlényé. Az Úristen kertet telepített Édenben, keleten, és oda helyezte az embert, akit teremtett. És az Úristen a földből mindenféle fát sarjasztott, ami tekintetre szép és táplálkozásra alkalmas; azután kisarjasztotta az élet fáját a kert közepén, meg a jó és a rossz tudásának a fáját. (Ter I, 2, 4-9.)

Az embert tehát az Úristen az eső áztatta földön belül arra az elkülönített helyre helyezi, ami folyók által van öntözve, ekként dús növényvilág felnevelésére képes – ez a Paradicsom vagy Édenkert. Ezt a kertet Isten benépesíti növényekkel, létrehozva a föld legtermékenyebb, legzöldebb, legszebb helyét. Isten ekkor kizárólag eme elkülönített hely „művelésére és őrzésére” szólítja fel az embert. S megfogalmazza a jól ismert tiltást: „A kert minden fájáról ehetsz. De a jó és rossz tudás fájáról ne egyél, mert amely napon eszel róla, meghalsz.” (Ter I, 2, 16-17.) Az állatok csak ezután következnek, őket Isten eleve társként teremti, csak éppen nem megfelelőek az ember számára. Ezért hozza létre az Úristen Ádám oldalbordájából az asszonyt a férfi mellé. Ez a második teremtéstörténet már egyértelmű áldozati hierarchiát ír le az ember és az állat, illetve a férfi és a nő között, ugyanakkor a növényvilág státuszát bizonytalanságban hagyja. Itt még csak az sincs kimondva, hogy a növényeknek táplálékul kell szolgálniuk. Az viszont nyilvánvaló, hogy az Édenkertben, bár rögzítve van a hierarchikus rend a különböző létmódú élőlények között, mégsem lép működésbe az áldozati hierarchiából következő hatalmi harc, ellenkezőleg, a létezők olyan közösséget alkotnak, mely szimbiotikus összetartozásukon alapul, s melyben nemcsak, hogy mindenki függ a másiktól, de az együttélés ennek tudásából táplálkozva ellentétek nélküli létezést, azaz harmóniát szül.

Amikor Isten az első emberpárt, Ádámot és Évát kiűzi az Édenkertből, akkor továbbra is parancsba adja nekik, hogy új helyükön műveljék a földet. Ez az új hely már nem a legszebb

növényzetű kert, hanem egyszerűen csak „föld”, melynek növényzete - általa a táplálék és a létfeltételek – az ember munkájától függenek. E genezisztörténet szerint különbség van tehát áldott, azaz Isten által növesztett, s áldatlan föld között, valamint az e földekből kinőni képes növények minősége között is. Nyilvánvaló, hogy mást jelent a művelés ott, ahol jó föld van és dús növényzet várható, mint ott, ahol a kietlenség ellen kell küzdeni.

Ádám és Éva a Paradicsomban egy „királyi” kert kertészei, mely mintegy magától terem, a Paradicsomból kiűzve a föld megművelése számukra fáradságossá, történelmi perspektívában szemlélve mindinkább hiábavalóvá, a természettel folytatott elkeseredett küzdelemmé válik. A kertészkedés, amely az Édenkertben még együttélést jelentett, a kiűzetés után a minőségek és a képességek különbözőségéből fakadóan egyre inkább a megszerezhető javak cseréjévé, örömtelen haszonhajtássá válik, mely a kölcsönösség szempontjait már nélkülözi, helyébe a tárgyiasítás lép. A tilalom megszegése nemcsak halált hoz az ember számára, hanem felszámolja a békés sokféleséget is. A növények burjánzó társasságát a mezőgazdasági módszerekkel és erőszakkal művelt föld sanyargatása váltja fel, megteremtődik a növényi monokultúra, amelyben a jórészt egyféle haszonnövény mellett minden más, a termést kedvezőtlenül befolyásoló, értéktelen növénné válik, irtandó gyommá. A gyom ebben a kultúrában ellenségnek minősül, mivel nem az ember életfenntartó törekvéseit és gyarapodását szolgálja. A *radikális közösségből* következő, elfogadó gondolkodást felváltja a haszonelvű gondolkodás, amely megkülönböztet és osztályoz, felosztja a természetet jóra és rosszra, hasznosra és haszontalanra. De ez a felosztás a hierarchiából következik, abból az áldozati rendből, amely az ember létezését a Paradicsomból való kiűzetés után meghatározza.

Mi biztosította a valódi, *radikális közösséget* a Paradicsomban? A Biblia így fogalmaz: „az Úristen eltávolította [az embert] az Éden kertjéből, hogy művelje a földet, amelyből lett”. (Ter 1, 2, 23) Azaz nemcsak a növényzet lett a földből, hanem az ember, s tegyük hozzá, az állat is – a föld amellest, hogy mindannyiuk lakhelye, egyúttal a közösséget biztosító eredet. Minél nagyobb az egyenlőség az élőlények között, annál inkább megvalósul; avagy minél radikálisabb a föld által biztosított közösség, annál otthonosabbá válik az élőlények számára a közös világ, amely a társasságon, az együtt-létezésen alapul.

Növénné lenni?

Láthatjuk, a Teremtéstörténetben a növények a létezők közötti összekapcsolódás médiumaiként kitüntetettek a többi élőlény között. Bölcséleti tradícióinkban vajon miért jelennek meg egészen másként? Ahhoz, hogy választ tudjunk adni a kérdésre, tudnunk kell, egyáltalán mit tekintünk növénynek. Képesek vagyunk-e a növényi minőségeket felfogni, megérteni? Képesek vagyunk-e a növényt Másiknak, azaz alapvető jogokkal, mindenekelőtt az élethez való joggal rendelkező létezőnek tekinteni?

A napnyugati humanista tradícióban az ember a többi létező, mindenekelőtt az állat fölött áll. Mi emberek pontosan annyival vagyunk többek az állatnál, amennyivel több van belőlünk Istenből. Az Istenhez való tartozásunk ruház fel azzal a hatalommal minket, amivel a világot uralmunk alá hajtjuk, s ami által egyenesen arra kapunk felhatalmazást, hogy az alantasabbnak minősített létformákat leigázzuk és elpusztítsuk. A poszthumanista bölcsélet elkezdte leépíteni ezt az áldozati hierarchiát: az emberé mellett előtérbe kerültek az állat jogai is. A nyugati filozófiai

tradíció számára az állat mindig is kitüntetett létező volt, igaz, negatív módon, amennyiben az ember szellemi mivoltával szembeni, testes alsóbbrendűséget képviselte. De miféle közösség határozható meg ember és növény között? Ugyan miképpen lehetne növényi sajátosságokkal átszőtt létezőnek tekinteni az embert – amiképpen kezdettől fogva állatias létezőnek tekintettük? Ha nem ismerjük el a növény emberhez való hasonlatosságát, akkor aligha tudjuk az etikai teóriák alanyává tenni.

Az etikában a legradikálisabb elmozdulást az addig uralkodó antropológiai szempontrendszerhez képest az jelentette, amikortól a kantianus alapokon álló erkölcsiség kritériumát immár nem az észbeli képességek adták, hanem – Jeremy Bentham elmélete nyomán⁹ – a szenvedés képessége. Ez hívta életre az állatetikai diskurzust, középpontban Peter Singer az állatok jogairól és felszabadításáról megfogalmazott teóriájával. Singer egy pszichológiai és érdekelvű etikát állított fel, melybe az ember mellett az állat is beletartozik – de a növény már nem. Albert Schweitzer egy jóval korábbi művében veti fel annak az etikának a lehetőségét, amely továbblép az antropomorf alapokon álló, pszichológiai szempontokat érvényesítő morális perspektíván: „az élet tiszteletének” etikáját megfogalmazva minden, akár a legkisebb mértékben is céltudatos lényre kiterjesztette az erkölcsi beszámíthatóságot, így a növényekre is.¹⁰ Ugyanakkor ő is benne marad a pszichocentrikus beállítottságú paradigmában, az individualitásra helyezve a hangsúlyt.

A növényfilozófiák messzebb merészkednek az *animal studies*-nál,¹¹ hiszen a növényi lét vagy akár a „növényi gondolkodás” tanulmányozása révén arra a nem-emberi létformára igyekeznek rámutatni, amelynek alapjai megfeleltethetők az emberi paradigma alapjaival. Azaz egyszerre hordozzák az antropomorf és a non-humán szemléletet. A növényi etika imperatívuszát a növekedés eszméje adja, nem pedig a fájdalom- és örömmézés, amely az állatetikák sarokköve.¹² Az imperatívusz azt jelenti, hogy mindennel szemben, ami növekszik (majd pusztul), erkölcsi kötelességeink vannak. Ember, állat, növény egyaránt növekszik – ennek okán tehető meg a puszta növekedés eszméje egy újfajta etika alapjává. Emlékezzünk rá, Arisztotelésznél is a növekedés, ezzel együtt a mozgás határozza meg a *physis* létezőit. A növényi lét további jellemzője a környezettel – a vegetációs anyagcsere-folyamatok révén – folytatott, egymásrataltságon alapuló, szüntelen kommunikáció.

A növény, mint nem-emberi élőlény, világom peremén helyezkedik el, miközben éppenhogy benépesíti és elárasztja világomat. Élő organizmusként oxigént termel, ekként a lehető legtöbbet teszi azért, hogy én is élő organizmus lehessen. Amikor vegetatív párbeszédbe kerülök vele, akkor nem egyszerűen világom részeként nyilvánul meg, melyet belélegzek, hanem viszonzozza is gesztusaimat és gondoskodásomat.

9 Bentham, Jeremy: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Oxford, Clarendon Press, 1907.

10 Lásd Schweitzer, Albert: *Philosophy of Civilization: Civilization and Ethics*. London, A&C Black, 1923.

11 Ehhez lásd az alábbi összefoglalásokat: Paul, Waldau: *Animal Studies. An Introduction*. Oxford és New York, Oxford University Press, 2013. 6-10.; továbbá: McCance, Dawne: *Critical Animal Studies. An introduction*. New York, State University of New York Press, 2013. 3-8.

12 Az imperatívusz mint erkölcsi parancs itt azt jelenti, hogy minden, ami növekszik, az élet tiszteletben tartására szólít fel. Ahogyan a korábbi erkölcsi teóriákban ezt jelentette az ember-mivolt is (különösen a vallás és a patriarchális filozófia által meghatározott emberi minőség vonatkozásában), vagy ahogyan Peter Singernél ezt jelenti a szenvedésre való képességre mint erkölcsi minimumra való hagyatkozás (az állattól az emberig), úgy itt ezt jelenti a növekedés képessége, ami a létezők sokkal tágasabb spektrumának meghatározását teszi lehetővé: még több élőlény tartozhat azon létezők közé (a növényektől az emberig), amelyekkel szemben erkölcsi kötelességeink vannak.

Michael Marder filozófiája a növény ontológiai vizsgálatát helyezi előtérbe, megkísérelve végrehajtani a metafizika dekonstrukcióját.¹³ Megfelelteti egymással a növényi viselkedés egzisztenciális jellemzőit és az emberi gondolkodás növényi örökségét, így mutatva rá a vegetatív létezés értékeire. Marder egy metafizikán túli bölcseleti keretbe helyezi a növényi életet, melynek kapcsán – a *physis* ciklikusságához kötődő – sajátos időbeliséget és szabadságot, valamint az anyagi-biológiai létezéshez kötődő „tudást” hangsúlyozza. Megfogalmazása szerint a „növényi gondolkodás” nem kognitív, nem konceptualista és nem is imaginárius gondolkodásmód, de ebben nem az emberi gondolkodástól való radikális különbözőséget ismeri fel, ellenkezőleg, visszavezeti az emberi gondolkodást azokhoz a gyökerekhez, amelyek révén az – ősi, kezdeti állapotban – növényyszerűnek nevezhető. A növényfilozófiák éppen arra világítanak rá, hogy az ember gondolkodásmódja talán nemcsak nyelviségében artikulálódhat. S talán létezik valamilyen másféle, a világhoz való viszonyt megalapozó attitűd, mint amit a bölcseletben a görögök óta logocentrikus és nyelvi beállítódásként ismerünk.

A növényekkel kialakítandó, eredendő viszony kérdése az ember növényekkel való azonosságának meghatározását, egyúttal az ember és a növény közötti határvonalak meghúzásának kérdését érinti. Ez az etikai indíttatású vízió egyfajta *növénnyé leendést* vetít előre.¹⁴ A növénnyé leendést az állattá leendés mintájára kell elképzelnünk, úgy, ahogyan azt Deleuze és Guattari fogalmazza meg.¹⁵ Szerintük ez nem valamely folyamat leírására szolgáló metafora, nem is hasonlósági viszonyt jelöl, hanem inkább az elszabaduló sokaságot jelenti. Az állattá leendést megelőzi az összesűrűsödés, egy „emberi hiperkoncentráció”, amely aztán szétrobban a létezés különféle irányiba. Deleuze és Guattari nem azt tartja lényegesnek, avagy valóságosnak, ami létrejön, hanem magát a leendést: a más létformákba, más minőségekbe való átlépést. Lehetséges, hogy az az állat, amivé leend az ember, nem is létezik – mégis megtörténik a nem-emberi lények mássá alakulása. S fordítva: az állatok is képesek lehetnek emberivé válni; ez kulturális kódolás kérdése. Ebben az elméletben az is ki van mondva, hogy az ember már megtanult valamiképpen állattá lenni, azaz képes az állatban felismerni bizonyos alapvető sajátosságokat, ezáltal keveredni is képes azokkal. Ennek mintájára a jövőben talán megtanuljuk felismerni a növényben is az emberi sajátosságokat. Amikor az ember önnön határait áthágva *növénnyé leend*, akkor egy olyan természetinek tekintett, de úgy is mondhatnánk, naiv és magától értetődő létformába lép át, amelynek életeleme a környezettel, a más fajokkal fenntartott párbeszéd. Nem a birtoklás, nem az uralás, hanem a ráutaltság és a kölcsönösség eszméje alapján. De vajon valóban lehetséges a növénnyé leendés útján végigmenni? A Deleuze–Guattari páros írja Kaffkáról szóló könyvében: az állattá válás ugyan kiutat mutathat az ember számára, az ilyesfajta határvonalon történő átszökés azonban halállal végződik.¹⁶ Nos, ezzel jár-e a növénnyé levés?

A növényi, állati, emberi létmód egybemosása – szintén egy Deleuze és Guattari által megalkotott kifejezést használva – sajátos „összegyülekezést” (*assemblage*), azaz „társasságot” hoz létre.¹⁷

13 Lásd ehhez Marder, Michael: *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York, Columbia University Press, 2013.

14 Deleuze, Gilles és Félix Guattari: Rizóma. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion*, 1996/15-16. 1-17.

15 Lásd ehhez Deleuze, Gilles és Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1987. (főként: 10. fejezet)

16 Deleuze, Gilles és Félix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsony Judit. Budapest, Quadmon Kiadó, 2009.

17 Az említett szerzőpárosnál az *assemblage* egy politikaelméleti fogalom, illetve egy olyan metafora, amely arra

A társasság a növényi létmód alapvető sajátossága. A növények azok a létezők, amelyek mindig más növényfajokkal élnek együtt, amelyeknél az „élősködés” nem negatívumot jelent, hanem egymásra hagyatkozást, a Másik (a másik faj) alapvető (vegetatív) elfogadását: tápanyagainak elfogadását és annak viszonzását. A növényeknél, állatoknál, embereknél megfigyelhető egy alapvető és közös tulajdonság: a növekedés – ez az, ami egy növényi etika alapjává is válhat. Angela Kallhoff a növekedést akként az alapfogalomként határozza meg, ami a növény jólétét fejezi ki.¹⁸ A növekedés nem pillanatnyi állapotot jelöl (mint az emberi vagy az állati jólétet), hanem hosszabb folyamatot, így az időbeliség egy másféle szemlélete tükröződik benne. A növény fejlődése, magból való kibontakozása az időben valósul meg.

Marder filozófiai elméletében is megtaláljuk a növény időhöz való viszonyának leírását, melynek ő három különböző értelmezési lehetőségét ragadja meg: az első a növény évszakok által meghatározott heterotemporalitása (ami alatt nem a lineáris, a történelem eszméje felől értelmezhető, az elejétől a végéig tartó, fejlődéselvet követő időiség értendő); a második a növekedés végtelen időbelisége; a harmadik a fejlődés ciklikussága. Ezek, állítja Marder, eltérnek az emberi időtapasztalattól. De ebben nincs igaza. Mert a nőiség időtapasztalatai hasonló alapokon állnak: a menstruáció miatt adott a hónapok által meghatározott heterotemporalitás megtapasztalása; adott továbbá a gyermek „magból” kifejlődő növekedésének átélése; majd, az időskori gondozás révén az élet ciklikusságának a megtapasztalása is. Mindezt persze nemcsak nők tapasztalhatják meg, de leginkább a női létmód sajátosságaiból fejthetők fel, így ezt az időtapasztalatot az emberi létezés feminin karakteréhez sorolhatjuk. A növények növekedésének van tehát az emberi időtapasztalattal egybevágó időisége.

A Deleuze-Guattari páros által is hangsúlyozott társaslét (*assemblage*) azt jelenti, hogy a növény a környezettel folytatott folyamatos anyagcsere révén nem egyszerűen növekszik, hanem folyamatosan alkalmazkodik is, ami csakis a környezettel folytatott állandó kommunikáció alapján lehetséges. A növényi – többek között fajközi – kommunikációról az utóbbi évtizedekben számos kutatás született, ez mára kitüntetett tudományterületté vált.¹⁹ A növényi párbeszédnek egyrészt nem feltétele az egy fajhoz tartozás, másrészt az egyes növények által kibocsátott jelzések nem feltétlenül vagy legalábbis nem közvetlenül a jel kibocsátójának érdekeit szolgálják. Ugyanakkor a levegőben és a földben átadott jelzések, ha növelik is a befogadó ellenálló képességét, a kibocsátónak nem feltétlenül származik belőle látható előnye. Azaz itt olyan egyirányú jelrendszerek léteznek, amelyek nem magyarázhatók evolúciós érvekkel. Fontos az is, hogy a növényi kommunikáció legtöbbször nem diadikus struktúrákban közvetített jelekben valósul meg, a kommunikációs mechanizmusokban többnyire megjelenik egy harmadik vagy

utal, hogy nincs olyasféle rögzített és stabil ontológia, amely az atomoktól a molekulákon át haladna az anyagokig – ehelyett inkább konfigurációk halmazáról lehet beszélni. A társadalmi formációk összetett konfigurációk halmazaként tételezhetők. Lásd Deleuze, Gilles és Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. I. m. Továbbá: úók: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok, 2013; lásd még Manuel deLanda: *Assamblage Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. Ennek mintájára használják a növényetiki elméletek az *assamblage*-fogalmat a természetre, illetve a növényi társulásokra vetítve.

18 Lásd ehhez: Kallhoff, Angela: *Prinzipien der Pflanzenethik. Die Bewertung pflanzlichen Lebens in Biologie und Philosophie*. Frankfurt/New York, Campus Verlag, 2002.

19 Lásd erről például: Wohlleben, Peter: *A fák titkos élete*. Ford. Balázs István. Budapest, Park, 2022; Simard, Suzanne W. és Daniel M. Durall: Mycorrhizal networks: a review of their extent, function, and importance. *Canadian Journal of Botany*, 2004/82. 1140– 1165.; Whitfield, John: Fungal roles in soil ecology: underground networking. *Nature*, 2007/449. 136– 138.

egy negyedik szereplő is. Mindezek okán Karen Houle (*Animal, Vegetable, Mineral*) arra a következtetésre jut, hogy a növény „önmegvalósítása” nem szigorúan individuális, nem is fajspecifikus, hanem egyfajta „radikális közösségben” jön létre, melynek során képességeit harmonizálni kell más növényi egyedek és fajok sajátosságaival.²⁰ Mindezek okán a növények egyik legfontosabb attribútuma az, hogy képesek komplex módon együttélni a világgal, hogy a *physis* részeként képesek egy eredendő társasságban létezni. A növényi lét alapegysége éppen ezért nem az individuum, nem is a diád, hanem a társasság. E társasságra nem a tulajdonlás és a mások feletti uralom a jellemző, hanem a feltételek nélküli – pontosabban a közösségben való létezés érdekeihez kötött – megosztás. Ezt nevezhetjük *radikális közösségi etikának*, melynek alapmintázatát a növényi létmód adja.

Az elválasztottság tudása

Térjünk vissza annak vizsgálatához, hogy az Édenkertben miként valósult meg a *radikális közösség*!

A burjánzó növényzettel megáldott Édenkert elsődlegesen nem azért volt otthonos az emberpár számára, mert gazdag és jó volt a terméshozam, amit a növények táplálékként biztosítottak, vagy mert nem kellett éhezniük – ezt a haszonelvű, illetve az evolúciós gondolkodás felől tételezhetnénk így. Hanem azért, mert biztonságban, szabadon és szégyenkezés nélkül élhettek benne: együtt egzisztáltak az összes többi létezővel. Gondolhatnánk, hogy a szégyen alapját a másik ember tekintete jelenti, fenomenológiai és egzisztenciális síkon ez igaz is volna, ugyanakkor ennek mélyebb ontológiai okai vannak. Ádámnak és Évának férj-feleségként aligha kellett szégyenkezniük egymás előtt; a többi létező, s mindenekelőtt Isten tekintete az, amely elől meztelenségüket elrejtik, miután esznek a tudás fájáról, és rádöbbennek, hogy mit jelent egyfelől a testi létezés, másfelől a más létezőkkel szembeni idegenségérzés. Amikor meghallják Isten lépteit a kertben, fűgefaleveleket tesznek nemiszerveik elé – Isten ebből rögtön tudja, hogy tiltását megszegték. A szégyenérzésben az fejeződik ki, hogy már nem otthonosak a kertben, hogy a többi létező idegen, kívülálló számukra, akiknek tekintete elől rejtekezni kell. Miután Éva és Ádám esznek a tudás fájáról, elsőként még nem is testi mulandóságukat, vágnak és halálnak való kiszolgáltatottságukat ismerik fel, hiszen azokat az attribútumokat majd Isten szavaiból értik meg. Az első pillanatban azt tapasztalják meg, hogy Isten és a többi létező „nézi őket”,²¹ vagyis ők nem azonosak velük, idegenek számukra. Arra döbbennek rá, hogy különbség és elválasztottság van köztük és a többi létező között.

Georges Bataille *Az erotika* című könyvében az embert a folytonosságból kiszakadt lényként nevezi meg. Úgy gondolja, hogy a szaporodó és reprodukált lények különböznek egymástól, melynek legfőbb oka, hogy minden egyes lény „[e]gyedül születik. Egyedül hal meg. Szakadék van az egyik lény és a másik közt, a megszakítottság szakadéka.”²² Bataille nem a vallás

20 Vö. Houle, Karen L. F.: *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics as Extension or Becoming? The Case of Becoming-Plant*. *Journal for Critical Animal Studies* 2011/1–2. 98. kk.

21 Jacques Derrida ezen idegenségérzés, illetve a mások tekintetében rejlő szégyenérzés általános voltát kérdőjelezi meg, amikor arról ír, hogy a cicája nézi őt, miközben akár meztelenre is vetkőzik előtte. Ezt a tekintetet azonban nem tartja szégyent ébresztőnek, mégpedig azért nem, mert a macskát az áldozati hierarchia alsóbbrendű létezőjeként határozzuk meg – a macskának nincs hatalma felettem, nem „szuverén”. Lásd ehhez Derrida, Jacques: *The Animal That Therefore I Am*. New York, Fordham University Press, 2008; továbbá uő: *Séminaire La bête et le souverain I-II*. (2001-2002; 2002-2003). Szerk. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet és Ginette Michaud. Paris, Éditions Galilée, 2008-2010.

22 Vö. Bataille, Georges: *Erotika*. Ford. Dusnoki Katalin. Budapest, Nagyvilág, 2001. 13.

vonatkozásában teszi meg állításait, azok mégis olvashatók úgy, mint az Édenkertből, a létezőkkel való radikális közösségből kiűzetett ember másoktól való elválasztottságának legpontosabb megfogalmazásai. A második teremtéstörténetben azonban nem csak a többi embertől való elválasztottság jelenik meg, hanem az ember minden más létezőtől való elválasztottsága. Kérdés, hogy vajon ugyanezzel az elválasztottság-tudattal élnek-e más élőlények is, akár az állatokra, akár a növényekre gondolunk. Hiszen azok – antropomorf hipotéziseink szerint legalábbis – nem tudnak saját halálukról, s nem halnak meg (egyedül) és nem is születnek meg (egyedül), így nem élhetik át elválasztottságukat sem. Ráadásul mindez nem csak idegenségérzést szül: az elválasztottság tudásából származik a Másik feletti hatalom megszerzésének az akarása is. Az – előzetesen meghatározott – létezők közötti hierarchia ebben a pillanatban nyer létjogosultságot: az ember, miközben újra Isten közelségére, a vele való egyesülésre vágyik, uralni akarja a vele szemben idegenként megnyilvánuló világot, azaz a természetet és annak létezőit. És nem ismeri fel, hogy amit eredetként újra és újra átél vallási és művészeti vízióiban, az nemcsak Istennel való egyesülést jelent, hanem a többi élőlényel való radikális közösséget is.

Szükségszerű feltenni azt a kérdést, hogy a radikális közösség ideája, amely az Édenkertben még „valóság” volt, a kiűzetéssel vajon teljesen felszámolódott-e.

Éva és Ádám egy fa gyümölcsét eszik meg. Egy fáét, amely, akárcsak a többi növény és többi élőlény, a földből lett. A föld összekötő kapocs az élőlények között, olyan alap, amelyből az éltető erő származik. Bár az ember közvetlenül nem szívja fel az életnedűket a földből, de a növényből közvetetten igen. A növényben rejtőző tápanyagokat magába fogadja, s mint azt a Szentírás is kimondja, a tudás is onnan származik. A bibliai narratívában, ugyebár, két fa szerepel, „a jó és a rossz tudásának a fája”, melyeket Isten elkülönített a kert közepén, az elkülönítéssel jelezve, hogy vigyáz az emberre: nem akarja, hogy olyan fáról egyen, amelynek mérgező a gyümölcse, azaz amely halált hoz az ember számára. Ugyanakkor ezt a két fát a kert közepére helyezi, miáltal azok különösen csábítóak lesznek az ember számára. A halált hozó fa nyilvánvalóan próbatétel – de különös, hogy a mérgegyüttal tudást is jelent. Ilyen módon a földből egyszerre származik éltető erő és halált hozó szellemi táplálék, azaz tudás, amelyet éppenséggel növényi rostokon, a gyümölcs húsán keresztül szívunk magunkba.

Ha a Paradicsomból való kiűzetés után az ember a szégyentapasztalatot keresztül immár az elválasztottság bizonyosságával él is együtt, azért az élőlények összekapcsolódása nem szűnik meg teljesen. A föld továbbra is a növekedést és a sorvadást biztosító (élet–halál) energiákat hordozza magában, s olyan közösséget biztosító alapként funkcionál, amelyre az összetartozás eszméje felépülhet, még akkor is, ha mai kultúránkból visszatekintve az összetartozás felfoghatatlan, s persze érvelhetetlen és bizonyíthatatlan. Elképzelhetetlen az, a technikai civilizáció mai fokán, hogy valaha ilyen szimbiózisban léteztünk volna a természettel, hogy ne akartuk volna folyton-folyvást átalakítani, megváltoztatni, „megjobbítani”. Ha mégis megvolt ez az egység valaha, akkor ennek ugyan miféle relevanciája lehetne a jövőnkre nézve? Két radikálisan különböző paradigma jelenik itt meg az ember természethez való viszonyulásának mintázataként: egyik a haszonelvűségre, az érdekre, az ember felsőbbrendűségének akarására épül, másik az egyenlőség, az egymástól való függés és az egymást-átérzés eszméjére. Vajon ez utóbbi értelmezhető-e még?

A létezők között ugyanis látható, megtapasztalható határvonalak húzódnak – ebben áll különválasztottságuk. A különválasztottság érdekellentéteket, áldozati és hatalmi játszmákat szül. Mégse mondhatjuk, hogy a közösség eszméje mint a *physis* meghatározó alap többé nem működik, ha nem is közvetlen egymást-érintésként (az az Édenkertből való kiűzetéssel megszűnt), de egymás *közvetett* átéréseként, egymásba való *közvetett* átjárásként –telepátiaként. A telepátia az empátiával szemben nem a hozzánk hasonló, a hozzánk közel álló megértését jelenti, hanem a távoliba, a tőlünk – akár – idegenbe való átlépést.²³ A telepátia során nem csak a minket közvetlenül megérintővel kerülünk kapcsolatba, hanem minden olyan létezővel, amely élet- és halálerejét a földből nyeri: a porból. *Porból lettél és porrá leszel.*

A föld felől nézve (mely a közös alap általi összetartozást jelenti) nincs relevanciája a hierarchiának – az csak onnantól kezdve határozza meg a létezők működési rendjét, ahonnan az elválasztottság tudása és tapasztalata, s belőle kinőve, a hatalmi játszmák kerülnek érvénybe. A növekedést és a pusztulást biztosító föld perspektívájában azonban, amelyet a létezők közötti viszony telepátikus szintjének nevezhetünk, minden élőlény egyenlő. Gondoljunk csak bele! A Genézis szerint a növény teremtése megelőzi Ádám teremtését, amiből logikusan következik az a belátás, hogy csak egy olyan világ tud élhető szférát biztosítani az ember számára, amely lélegző és táplálékot biztosító növényekkel már be van népesítve. De nem is csak e genetikai elsőbbség igazolja azt, hogy az ember nem helyezhető a növényi létező fölé, továbbá azt, hogy a hierarchia az élőlények közé eredendően nincs bevezetve, s hogy a növény nem tekinthető kevesebb ontológiai értékkel felruházott létezőnek, mint az ember. Már az is a növény kiemelt ontológiai (s persze biológiai) szerepére utal, hogy „ő” az a létező az élőlények között, „aki” gyökerei révén mindvégig közvetlen kapcsolatban marad a földdel. Éppen emiatt nem lesz képes a helyváltoztató mozgásra, ami az arisztotelészi fizikában az élőlények egyik legfőbb attribútuma, mégis, az életet kifejező legalapvetőbb mozgás, a növekedés a növényi létezésben plasztikusan válik láthatóvá.

A mag, miután a földből kihajt, vertikálisan nyújtózkodni kezd az ég felé, mind magasabba törekszik, s közben megtermeli azt az oxigént, ami a szerves létezés alapfeltétele. Táplálék-mivolta révén közvetett kapcsolatot biztosít a földdel a többi élőlény számára is: a növényi rostokban, a gyümölcs húsában, az olajos magokban ott van a föld energiája. Ha a földet mint közös alapot fogadjuk el, s tételezünk egy eredendő összekapcsolódást is, melyet maga a természet, azaz a *physis* biztosít, akkor elgondolhatóvá válik egy láthatatlan, fenomenológialag nem kifejezhető, de telepátikusan megtapasztalható, a földben és a levegőben létrejövő kapcsolat az élőlények között. A patriarchális etikáknak az elválasztottság tudása és a hierarchia, illetve a hatalmi struktúrák működése szerez érvényt. Ezzel – legalábbis teoretikus hipotézisként – szembe lehet állítani azt a telepátián alapuló etikát, melynek kiindulópontja a *physis*hez tartozó létezők láthatatlan összetartozása. Ennek az összetartozásnak a (nem)tudása aligha érhető el az antropológiai fókuszú, egyúttal patriarchális bölcséleti hagyományunk eszméi révén, ehhez arra a fajta egymást-érző képességre van szükség, amelynek alapjai a létezők

23 Itt nincs lehetőségem arra, hogy a telepátia filozófiailag megragadható fenomenóját (és nem okkult fogalmát!) részletesen bemutassam. Megtettem ezt egy másik értekezésemben, melyben az alábbi állítást fogalmaztam meg: „A telepátikus jelenlét: együttlét. A telepátikus közlendő ebben az együttlétben nem megmutatkozni akar, hanem átkerülni, átlépni egyik létezőből a másikba.” Lásd Széplaky Gerda: A láthatatlan mint jelenlét. In *Tudomány vagy tapasztalat. A fenomenológia és a naturalizmus szerepe a filozófiai elméletalkotásban*. Szerk. Bernáth László és Márton Miklós. Budapest, Fakultás, 2018. 144.

radikális közösségében lelhetők fel. Egy, talán soha nem is létezett világban, olyan helyen, ahol a kapcsolódás láthatatlansága ellenére is közvetlenül megélhető a szimbiotikus állapot, az egymástól való kölcsönös függés, az egymásnak-adódás, az egymást-átérzés.

Radikális közösség

Szép példáját adja a hierarchia nélküli közösségnek az Énekek énekében szereplő kert is, melynek példázatában a feminista bibliaértelmezés szerint a patriarchális társadalmi berendezkedés kritikája jelenik meg: egyfelől, mert nincs a kertnek felsőbb ura, másfelől, mert a nemek közti egyenlőtlenések itt elmosódnak, hiányoznak a férfi és a nő közötti társadalmi és anyagi konfliktusok.²⁴ Sőt, nemcsak az emberi társadalmon belül nem működik a hierarchia, hanem a természet többi létezője között sem. Olyasféle világkép rajzolódik ki, mint az Édenkertnél: e világ rendjét szintén az egyenrangúság eszméje szervezi. A versekben az emberek, azaz a szerelmesek és testrészeik leírását a növény- és állatvilágból kölcsönzött metaforák szolgáltatják, amiktől félig állati-növényi létezővé válnak, beolvadnak a környezetükbe. Néhány példa: „Forró vágyam árnyékában ülni, mert gyümölcse édes az ínyemnek.” (Én2, 3); „Szerelmem olyan, mint a gazella, a fiatal szarvas a hasonmása.” (Én2, 9); „Fogaid a megnyírt juhokhoz hasonlóak, amelyek éppen most hagyják el az úsztatót: mind ikreket ellenek, és még egyikük sem veszítette el fiát. Az ajkad, mint a karmazsinszalag, a csacsogó szád szeretni való. A halántékdod, akár egy gránátalmagerezed a fátyolod alatt.” (Én4, 2-3.) A növényi és állati létezők az emberi történelemnek nem egyszerűen néma háttérüket adják, nem körbe veszik őket, hanem társaikká válnak vagy akár alkotóelemeikké, részeikké, átlépnek egymásba.

Az Énekek éneke kertjében – a bibliai vers tanúsítása szerint – fűszernövények, virágok, gyümölcsfák, díszfák növekednek. Ezek mellett megjelenik a vadul burjánzó erdő is, melyben almafa nő, s ott vannak a vadvirágok, a liliom bogáncsok közül bújjik elő. Nincs különválasztva a hasznot hozó növény, azaz az ember által termesztett kultúrnövény a szabadon sarjadó gyomtól; leginkább ennek példázata világít rá arra, hogy mit jelent egy kerten belül a radikális közösség. Gyom-, haszon-, dísznövény egyenrangú. A növények társasságát tanúsító kert nem a napi megélhetést szolgálja, jóllehet, kielégíti az alapvető szükségleteket, de nem annak elve szerint növekszik, s azon túlmenően is elhalmoz. Hogy mivel? Értelmetlen volna a növények esztétikai értékéről vagy hasznosságáról, vagy a gyümölcsök elfogyasztásából fakadó fizikai élvezetekről írni és annak mentén osztályozni, rangsorolni; ebben a kertben minden egyformán értékes: egyenrangú.

Az Énekek éneke szereplőinek nem kell megdolgozniuk az őket körülvevő természet ajándékaiért, mégpedig azért nem, mert azok nem az ő számukra előállított javak – javakként az antropomorf világszemlélet perspektívájában lennének értelmezhetők. Itt egy értékhierarchia nélküli rend uralkodik. Ez a rend a létezők összefonódottságából bontakozik ki. Ennek a világrendnek a perspektívájában az egyes növényekhez tartozó tulajdonságok nem képeznek értéket, egyszerűen csak vannak, adódnak – mint különféle érzéki tapasztalatok forrásai és tartalmai. Az ember itt nem akarja uralni a kertet, különböző hasznos értékeiért nem akarja leigázni, kizsigerelni, átalakítani, viszonyulását nem a csere és a felhalmozás vágya határozza meg, hanem pusztán

24 Lásd Brenner, Athalya: *Das Hohelied*. In *Kompendium. Feministische Bibelauslegung*. Szerk. Luise Schottroff és Marie-Theres Wacker. Gütersloher Verlagshaus, 3. kiadás, 2007. 233–245.

a természetes létszükséglet kielégítése; oly módon történő kielégítése, amely megmarad elfogadásnak: azt veszi el a természettől, amit az magától is nyújt, mégpedig bőkezűn. Ebben a különös világban még a tilalom sincs jelen, nincsenek tabuk, az embernek nem kell tartania a tilalom megszegésének következményeitől, szabadon vállalhatja mezítelenségét, szexualitását, éppen úgy, ahogyan azt Ádám és Éva is vállalhatta az otthonául szolgáló Édenkertben.

Az Édenkert a sokféleség helyszíne: a benne lévő növények közt mindnek van jelentősége, szerepe, önértéke, valamilyen jó tulajdonsága. A társasság nemcsak a növények együttélési formája, ez jellemző a fajok sokféleségéből álló állatvilágra is, melynek egyedei békésen élnek egymás mellett, legalábbis a képzőművészeti alkotások ezt reprezentálják. A ragadozó nem falja fel a gyengébb állatot, hiányzik az érdek által vezérelt ellentét. Kérdés persze, hogy ez miképpen lehetséges. Talán ekkor még nem voltak húsevő állatok? Vagy nem táplálkoztak? Netán az éhes állat szájába beropult a táplálékul szolgáló, szelíd madár? Nehezen tudunk választ adni abból az antropocentrikus világszemléletre épülő perspektívából, amelyben az erőszak és a hatalmi harcok döntenek a szükségletek kielégítéséről, ahol a vadvilágot a ragadozók rendjeként ismerjük el, a kultúrát pedig az ember felsőbbrendűségének kiteljesedéseként. Összegezve: az Édenkert nem a hamis idillképzet megmutatóközi helye, hanem azé a másfajta paradigmáé, amelyben az ember nem rendelkezik semmiféle hatalommal a természet felett.

Háttérben az ember

Ez jelenik meg idősebb Jan Brueghel 1600-ban festett kompozíciójában. A festő a bibliai elbeszélést értelmezve egyenesen dekonstruálja az emberi kultúraként ismert világot. Illetve fogalmazzunk pontosan: az Édenkert-elbeszélésből azt a mozzanatot emeli ki, ami eleve az emberi civilizáció struktúrájának, értékvilágának az aláásását jelenti.²⁵ Ennek az elbeszélésnek ugyanis, mely kulturális képzeletünkben a boldogságeszme vonatkoztatási pontja, nem a paradicsomi állapotba való visszavágyódás a legfontosabb üzenete. Ellenkezőleg, az Édenkert-elbeszélés a legveszélyesebb kritikai erőt hordozza magában: miközben az emberi civilizáció eredetpontjának tekintjük, aközben éppen a lényegét illetően támadja azt. Miközben az emberi kultúráról szóló nagy narratíva szívében helyezkedik el, aközben a leginkább kívül esik rajta, hiszen annak egész rendjét tagadja.

Brueghel festményén elsőként a kompozíciót egységbe foglaló elemek, a természeti képződmények látványa tűnik a szemünkbe: dombok, folyó, égbolt. Majd rögtön „olvasni” kezdjük a figuratív elemekből kibontakozó vizuális elbeszélést. Csupa nem-emberi természeti létezőt látunk: mindenekelőtt lombokat, fatörzseket, leveleket, virágokat, nagyra nőtt fűcsomókat, gyomnövényeket is. Az előtérbe helyezett fa ágain sokféle, színes madár ül, de négylábú

25 A művészetet nem úgy tételezem, mint ami pusztán világunk leírására szolgál – s itt nemcsak arra gondolok, hogy a mimézisizmét irrelevánsnak tartom, hanem arra, hogy a reprezentációnál is hatalmasabb ereje és fontosabb kultúráképző szerepe van. Jelen esetben, egy Édenkert-ábrázolás nem egyszerűen egy vízió képi elbeszélése, hanem olyan vizuális narratíva, amely értelmez, kérdéseket és válaszokat fogalmaz meg, úgy, ahogyan azt például egy filozófiai mű teszi. Egy képzőművészeti alkotás egyszerre reflektál vallási, bölcséleti, művészeti hagyományunkra, társadalmunkra, történelmünkre; egyúttal olyan utópiákat teremt meg és lendít működésbe, amelyek, miközben új értelmezéseket nyitnak fel, észrevétlenül a világról alkotott tudásunk részeivé válnak – olyannyira észrevétlenül akár, hogy csak a kulturális-közösségi tudattalanba épülnek be, időről időre azonban feltörnek, s megingatják, szétrobbantják a kanonikus hagyományt. Mindazonáltal annak kifejtésére, hogy a művészet miféle ontológiai hatalommal bír, most aligha vállalkozhatok – ezt megteszem hamarosan megjelent, új könyvem (*Sem Isten, sem állat*) előszavában.

állatok is felmásznak rá. Alatta „a fajok együttélésének színházát” látjuk: különböző biológiai osztályokhoz, csoportokhoz tartozó egyedek figyelik egymást, birkóznak vagy csak békésen pihennek egymás mellett. Egy leopárdpár egy kígyóval játszik. Kutyák ugatják meg a hattyúkat, amelyek visszasiszegnek rájuk, mindezt nem támadólag teszik, hanem incselkedve. Az állatok nyilvánvalóan azért nem falják fel egymást, mert őket erre nem viszi rá a szükség, nincs közöttük érdekellentét. Aztán nagy sokára felfedezzük a motívumok sokaságában az első emberpárt: a háttérben kapott helyet. Ez a térbeli elhelyezés arra utal, hogy itt az ember még nincs a középpontban, nem vált a természet urává. Éva ikonikus mozdulatából (karját felemeli, a falombba nyúl, hogy leszakítsa az almát) megértjük, hogy az első emberpár éppen a bűnbeesés pillanata előtt áll. Azaz itt még nem harapott bele abba a „mérgezett gyümölcsbe”, amely szétáradva benne létrehozza a szégyen érzését, a másiktól való elválasztottság és különbség ösztönös tudását, ennek nyomán megkülönböztettségének és felsőbbrendűségének akarását, valamint azt a racionalitáson alapuló tudást is, amely révén eljut a technikai fejlődés azon szintjére, ahol képessé válik arra, hogy az egész természetet maga alá gyűrje, s önös érdekeitől vezérelve kizsigerelje.



id. Jan Brueghel: Paradicsomi táj a bűnbeeséssel (1600)

A festmény játszik a perspektívából adódó jelentéssel is. Hiszen az előtérben nem a tudás fáját látjuk, hanem egy görbe törzsű fát, amely erőteljesen megdőlt, látszanak a földből kifordult gyökerei. S mert a földből kiálló gyökér a kép szimmetriatengelyében van, azt gondolhatnánk, hogy ez a „jó és a rossz fája”, amit az Úristen a kert közepére helyezett. De a képi elbeszélésből kiderül, hogy az a háttérben áll: az emberpár fölé magasodik. Így aztán viszonylagossá válik a középpont, pontosabban elveszíti jelentését. Nem egyszerűen az ember nincs a középpontba helyezve, ekként tagadva az antropocentrikus világnézetet, hanem ennek a világnak még csak középpontja sincs: irányvonalak, alá-fölrendelések nélkül minden irányba szétterjed. Egyszerre van megtagadva az antropocentrikus világnézet és az a struktúra, amely értékválasztások mentén szerveződik. Itt nemcsak az élőlények közötti, értékelvű osztályozás hiányzik, hanem a topográfiai hierarchizálás is. Teljességgel másnemű ez a világ, mint az, ami a kiüzetés után egy másik földdarabon – emberi civilizációként – megszületik.

Nyilvánvaló, hogy a két világ összemérhetetlenségében két különböző paradigma szembenállása fejeződik ki. A civilizációnkat meghatározó haszonelvűség paradigmája, mely az áldozati hierarchián alapul, nem mutat átfedést a radikális közösség paradigmájával, melyet az egymást-átérzés határoz meg. A természet mint radikális közösség legfeljebb azt a fajta emberi közreműködést, azaz azt a fajta (nem patriarchális) kertészi attitűdöt viseli el, amely az elfogadás mentén történő gondozásban teljesedik ki. Ez az attitűd szemben áll az Ádám által a kiüzetés után végzett földművelő tevékenységgel, mely szükségszerűen az erőszak, a föld sanyargatásának eszközeit használja. A kiüzetés után nemcsak az ember természethez való viszonya változott meg, hanem a növények is átalakultak, mára már alig-alig hordozzák saját „természetüket”, nem tudják megélni saját ciklikus időbeliségüket. A növények a mai monokultúrában már nem is élőlényekként vannak tételezve, hanem az agrárgazdaság által a fajtaspecifikusság kritériumai szerint előállított tárgyakként. Az ember által irányított és uralt termelékenység arctalan létezőket teremtett belőlük: meg vannak fosztva a más növényekkel (akár gyomnövényekkel) fenntartott társas viszonyaiktól, a keveredés, a mássá válás lehetőségeitől, így egyediségüktől is. A növények már nem a kizsigerelt földből nyerik a növekedést szolgáló tápanyagokat és az életerőt, hanem az ember által előállított kémiai anyagokból, amiből az következik, hogy a növények egyre kevésbé képesek átadni a többi földből teremtett élőlénynek – a porból lett embernek és a porból lett állatnak – azt az energiát, ami élőlény-közösségüket, összetartozásukat közvetlenül megtapasztalhatóvá tenné.

Mint tudjuk, a Bibliában nem ez az élettől megfosztott természetfenomén jelenik meg. A Teremtés első könyvében az élőlények vonatkozásában a *nefesh* szó szerepel: „Teremjen a föld élőlényeket.” A *nefesh*-kifejezés, amelyet léleknek is szoktak fordítani, általában az ember és az állat megnevezésére szolgál, de időnként a természet vonatkozásában is megjelenik. A természet mint élőlény alárendeltsége egy másik teremtett létezőnek, nevezetesen az embernek erősen kérdéses, ennek ellenére legtöbb interpretátor emellett érvel. Még a pásztor-iskolák képviselői sem vonják kétségbe az emberiség természet fölötti hatalmát, azaz fölérendelt pozícióját, éppen csak felelősségteljes, gondozó viszonyulásra szólítanak fel.²⁶ Márpedig több

26 Az ember-állat viszonyt is kétféleképpen határozzák meg azok az értelmezők, akik a két teremtéstörténetet veszik alapul. A pásztor-metaphora a Második teremtéstörténetben szereplő viszony leírására szolgál: e szerint az ember nem a létezők uralására, hanem felügyeletére, gondozására van rendelve. Heidegger kései írásaiban az embert (*Daseint*) „jó pásztorként” mutatja be; ennek a képnek megvannak a vallási-teológiai előzményei, de ő természetesen filozófiai metaforát alkot belőle. Lásd: Heidegger, Martin: Levél a humanizmusról. Ford. Bacso

őszövségi történet szól ennek fordítottjáról: a természetnek az ember fölé kerekedéséről, amikor is a haragos Isten pusztító természeti elemeket, például vadállatokat küld büntetésként az emberre vagy az ember létfeltételeit biztosító környezetre, például sáskajárást bocsát a megművelt földre.²⁷ Jeremiás könyvében szerepel az az elbeszélés, amikor Isten az izraelitákat ellenségeik kezére adja, akik porrá rombolják városaikat, feldúlják földjeiket, majd a büntetés a természet erői által is folytatódik: az elpusztított helyeket dögevő madarak és emlősök özönlik el, a korábbi településeket pedig tövises és bogáncsok lepik. (Jer 15,3; 35,20) Izajásnál Édom földjét pusztítja el Isten (ott az Izraellel szembenálló népeket büntetve) azáltal, hogy ragadozók, gyomnövények és dögevők birodalmává teszi:

Patakjai szurokká változnak, a pora kénkövé, és földje égő szurokká lesz... [...] Szörnyetegek laknak majd arra, fejedelmei sem lesznek többé, királyt többé ott ki nem kiáltanak, főemberei mind semmivé lesznek. Bojtorján nő majd palotáiban, csalán és bogáncs a váraiban. Sakálok nyugvóhelye lesz ott, és struccmadaraknak tanyája. (Iz 34, 9-13.)

Ezekből az elbeszélésekből is láthatjuk, hogy az ember léte (és jóléte) a természettől függ. Ahol sanyarú a föld, ott sanyarú az élet is, mert csak nehezen, nagy munka árán természetből annyi növény, ami elegendő az emberek és állatok táplálására. Ahol megjelenik a zöld növényeket megfajító tövis és bogáncs, ott elpusztul az emberi világ.

E ponton szükségszerű megjegyezni, a Bibliában természetesen van osztályzás a különböző növények között: a fügefafa, a szőlő, a cédrus szimbolikus erővel megjelenített, értékes növények, míg a csalán, a bogáncs, a tövis nemcsak haszontalan gyomnövények, hanem a pusztulás jelképei. De mint láttuk, az Édenkertben, illetve az Énekek éneke kertjében, amelyek a természethez való viszony másik paradigmáját képviselik, az értékhierarchia szerinti osztályozásnak nincs relevanciája. Az csak ott lép életbe, ahol az ember Istennel fenntartott viszonya megbomlik, ahol érezni kezdi magán a tekintetét, s fügefaleveleket húz nemiszerve elé, ahol az elválasztottság érzése diadalmaskodik, mely nem is csak az embernek Istentől való távolságát fejezi ki, hanem az Isten hatalmának alárendelt természettől való távolságát is, sőt, a vele való szembefordulását.

Az ember a zsidó-keresztény narratívában úgy van tételezve tehát, mint akinek együtt kell egzisztálnia az életet biztosító természettel, különben elpusztul. Nem kerekedhet fölé, mert Isten a természetet leigázó ember önteltségét is bünteti. (Ennek egyik példája, amikor Habakuk megjövendöli az önkényes természetpusztítókat, a Libanon vadonjait megalázók megbüntetését. Hab 2,17) A természettel való együtt-egzisztálás legelső foka az elsőként teremtett növényekkel való együttműködés, ami nem a fölöttük való uralmat jelenti, hanem a kölcsönösségen alapuló,

Béla. In uő.: „...költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. Szerk. Pongrácz Tibor. Budapest–Szeged, T-Twins–Pompeji, 1994. Az ökológiai elméletek erősen támaszkodnak erre a heideggeri felfogásra. Lásd ehhez többek között Jonas, Hans: *The Gnostic Religion*. Beacon Press, Boston, 1972., valamint: Devall, Bill és George Sessions: *Deep Ecology. Living as if Nature Mattered*. Salt Lake City, Gibbs M. Smith Inc., 1985.; továbbá: Zimmerman, Michael E.: *Contesting Earth's Future. Radical Ecology and Postmodernity*. Oakland, University of California Press, 1994. A pásztor-metaphora dekonstrukcióját végzem el egy esszémben, mely teljes terjedelmében szintén a *Sem Isten, sem állat* című könyvemben lesz olvasható. Ennek angol nyelvű változata: Széplaky Gerda: *The Unreasonable Animal. What makes the animal more than man?* *Performa*, 2020/12. URL: [http://performativitas.hu/the-unreasonable-animal#epubcfi\(/6/2\[x006 Szeplaky The Unreasonable Animal\]/4\[x006 Szeplaky The Unreasonable Animal\]/2/2\[idContainer000\]/4/1:0\)](http://performativitas.hu/the-unreasonable-animal#epubcfi(/6/2[x006%20Szeplaky%20The%20Unreasonable%20Animal]/4[x006%20Szeplaky%20The%20Unreasonable%20Animal]/2/2[idContainer000]/4/1:0))

27 Lásd erről Kay, Jeanne: Az Őszövségi természetfelfogása. Ford. Könczöl Miklós. In Lányi András és Jávor Benedek: i. m. 201-218.

közös világban való létezését. A közös világot ebben a narratívában a föld biztosítja, melyet egyszerre tekinthetünk metaforának és fizikailag tételezett valóságnak.

Azon a napon, amikor az Úristen a földet és az eget megalkotta, még nem volt a földön semmiféle vad bozót, és nem nőtt semmiféle mezei növény, mert az Úristen még nem adott esőt a földnek, s nem volt ember sem, hogy a földet művelje. Egyszer pára szállt fel a földről és megáztatta a föld egész felszínét. Akkor az Úristen megalkotta az embert a föld porából és orrába lehelte az élet leheletét. Így lett az ember élőlényé. (Ter 2,4-7.)

Az ember ugyanúgy a földből lett, amiből a növény és az állat is. De csak a növény az, amelyben gyökérzetén keresztül megmarad a közvetlen kapcsolódás a közös világot biztosító anyaggal. A növény a földből és a földből felszálló párából szívja fel tápanyagait, a föld tehát lételeme. S mert a táplálkozás teszi lehetővé a növekedést és az életben-létet, s mert a növény táplálékot biztosít mind az ember, mind az állat számára, így a növényen keresztül továbbadott életenergiák fenntartják a föld által eredendően megteremtett élőlény-közösséget is. Az élőlény-közösség, a társasság nemcsak a fizikailag magunkba fogadott tápanyagot, s annak körforgását jelenti, hanem az egymáshoz tartozás, az egymástól való kölcsönös függés, az egymásnak adás és adódás megélését is, ami leginkább a létezők egymástól való elválasztottságát áthidalni képes, a tudomány és a fenomenológia perspektívájában nem értelmezhető különös adottságon, a telepátián keresztül történik meg. A növény elpusztításával vagy akárcsak tárgyi létezővé való átalakításával – ami a technikai apparátussal való leigázás kézzelfogható következményévé vált – nemcsak a táplálkozási lánc szakad meg, hanem a közösség átélésének, a másnemű, más fajú, más rendű létezőkkel való összetartozás megtapasztalásának a lehetősége is.

Bibliográfia

- Arisztotelész: *A természet / Physica* (Bognár László fordítása). Budapest, L'Harmattan, 2010.
- Bataille, Georges: *Erotika*. Ford. Dusnoki Katalin. Budapest, Nagyvilág, 2001.
- Bentham, Jeremy: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Oxford, Clarendon Press, 1907.
- Biblia*. Ford. Szent István Társulat. URL: <https://mek.oszk.hu/00100/00176/html/>
- Brenner, Athalya: Das Hohelied. In *Kompendium. Feministische Bibelauslegung*. Szerk. Schottroff, Luise és Marie-Theres Wacker. Gütersloher 3. kiadás, 2007. 233–245.
- DeLanda, Manuel: *Assamblage Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
- Deleuze, Gilles és Felix Guattari: *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles és Felix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsony Judit. Budapest, Quadmon Kiadó, 2009.
- Deleuze, Gilles és Felix Guattari: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok, 2013.
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari: Rizóma. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion*, 1996/15-16, 1-17.
- Derrida, Jacques: *Séminaire La bête et le souverain I-II*. (2001-2002; 2002-2003). Szerk. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, Ginette Michaud. Paris, Éditions Galilée, 2008-2010.
- Derrida, Jacques: *The Animal That Therefore I Am*. New York, Fordham University Press, 2008.
- Devall, Bill és George Sessions: *Deep Ecology. Living as if Nature Mattered*. Salt Lake City, Gibbs M. Smith Inc., 1985.
- Heidegger, Martin: Levél a humanizmusról. Ford. Bacsó Béla. In uő.: „...költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. Szerk. Pongrácz Tibor. Budapest–Szeged, T-Twins–Pompeji, 1994.
- Houle, Karen L. F.: Animal, Vegetable, Mineral: Ethics as Extension or Becoming? The Case of Becoming-Plant. *Journal for Critical Animal Studies*, 2011/1–2.
- Jonas, Hans: *The Gnostic Religion*. Boston, Beacon Press, 1972.
- Kallhoff, Angela: *Prinzipien der Pflanzenethik. Die Bewertung pflanzlichen Lebens in Biologie und Philosophie*. Frankfurt/New York, Campus Verlag, 2002.

Kay, Jeanne: Az Ószövetség természetfelfogása. Ford. Könczöl Miklós. In *Környezeti etika*. Szöveggyűjtemény. Szerk. Lányi András és Jávor Benedek. Budapest, L'Harmattan, 2005. 201-218.

Marder, Michael: *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York, Columbia University Press, 2013.

McCance, Dawne: *Critical Animal Studies. An introduction*. New York, State University of New York Press, 3-8.

McGrath, Alister E.: *The Reenchantment of Nature. The Denial of Religion and the Ecological Crisis*. New York, Doubleday, 2002.

Merchant, Carolyn: *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*. New York, Routledge, 2013.

Platón: *Phaidrosz*. Ford Kövendi Dénes és Simon Attila. Budapest, Atlantisz, 2005.

Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In Uő: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

Schiller, Friedrich: A naiv és a szentimentális költészetéről. Ford Székely Andorné és Szemere Samu. In Friedrich Schiller Válogatott esztétikai írásai. Budapest, Magyar Helikon, 1960.

Schweitzer, Albert: *Philosophy of Civilization: Civilization and Ethics*. London, A&C Black, 1923.

Simard, Suzanne W. és Daniel M. Durall: Mycorrhizal networks: a review of their extent, function, and importance. *Canadian Journal of Botany*, 2004/82, 1140– 1165.

Széplaky Gerda: A láthatatlan mint jelenlét. In *Tudomány vagy tapasztalat. A fenomenológia és a naturalizmus szerepe a filozófiai elméletalkotásban*. Szerk. Bernáth László és Márton Miklós. Budapest, Fakultás, 2018. 139-168.

Széplaky Gerda: The Unreasonable Animal. What makes the animal more than man? *Performa*, 2020/12. URL: [http://performativitas.hu/the_unreasonable_animal#epubcfi\(/6/2\[x006_Szeplaky_The_Unreasonable_Animal\]/4\[2\[x006_Szeplaky_The_Unreasonable_Animal\]/2/2\[idContainer000\]/4/1:0\)](http://performativitas.hu/the_unreasonable_animal#epubcfi(/6/2[x006_Szeplaky_The_Unreasonable_Animal]/4[2[x006_Szeplaky_The_Unreasonable_Animal]/2/2[idContainer000]/4/1:0))

Waldau, Paul: *Animal Studies. An Introduction*. Oxford és New York, Oxford University Press, 2013. 6-10.

White, Lynn jr.: The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. *Science*, 1967/ 1203-1207.

Whitfield John: Fungal roles in soil ecology: underground networking. *Nature*, 2007/449, 136– 138.

Wohlleben, Peter: *A fák titkos élete*. Ford. Balázs István. Budapest, Park, 2022.

Wollett, Anne T. és Ariane van Suchtelen: *Rubens & Brueghel: A Working Friendship*. Los Angeles, Getty Publications, 2006.

Zimmerman, Michael E.: *Contesting Earth's Future. Radical Ecology and Postmodernity*. Oakland, University of California Press, 1994.

apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET



www.apertura.hu

 **apertúra magazin**
film-vizualitás-kritika



CC BY 4.0



Nemzeti
Kulturális
Alap

