

## Három világ. Lakozás és világszerűség a képernyőn

### 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 grizzlyemberében* (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.

### 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.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.1>

## Három világ. Lakozás és világszerűség a képernyőn

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 világszerűségéről (Weltlichkeit) beszélek, akkor azokra a módzatokra gondolok, ahogyan a filmek önnön világukat felépítik, és ezáltal tételezik a film „megalapozottságának” ontológiai tulajdonságát – a saját felépítménye teljességében való lakozását. Ez a fejezet olyan filmeket vizsgál, melyekben a természet és a világszerűség fogalmi találkoznak, de nem tükörképeként 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 világszerűsége (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 módzata elsősorban a környezeti kérdésekhez való viszonyukon keresztül valósul meg, amit Timothy Morton (2007: 175) a természet „mi az?” kérdésének nevez. <sup>[1]</sup>

A következőkben a filmes világszerűség 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, <sup>[2]</sup> addig Werner Herzog „vadvilág-fantáziái” (*Fata Morgana* (1972), *La Soufrière* (1977), *Tanórak 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 opposícióba állítja a természettel. A világszerűség harmadik alternatívája az *Earthlings* (Shaun Monson, 2005) című filmben fejeződik ki, amely holisztikus aktivista film, és nem rejti véka alá a világról szóló hitvallását. <sup>[3]</sup> 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 világszerűséget radikálisan nem-antropocentrikus fogalmak szerint látja, és a több mint emberi közösség eszméjét hirdeti. [4]

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 világszerűségre 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 módozatáig, 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 koalacsaldra. 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.

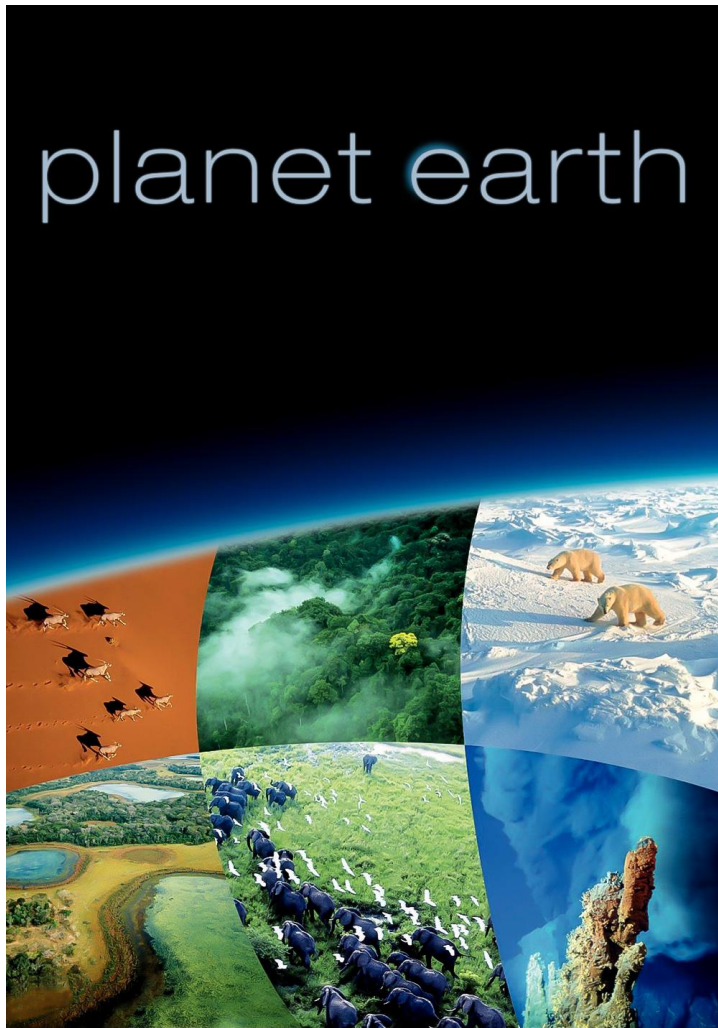
Nem csak az isteni hang, hanem az isteni szem is jellemzi a nagy BBC produkciók szemléletét: a természetfilmek sajátos gyártási eljárások gyümölcsei. Bousé (2000: 1) határozottan állítja, hogy a természet és a természetfilmek voltaképpen alig érintkeznek: „A vadon élő állatok élete, akárcsak a nyílt 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 történetvonalak. „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 immerzívőbb spektakulumot kínálnak. <sup>[6]</sup> A nézőt beszippanó 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. 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).*

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 törékenységére emlékeztetnek, de birtokviszonyt is

érzékeltehetnek, és így az uralkodó emberi perspektívát erősítik meg. Mint Stephen Yearly kifejti, „[a] földgömb fényképes ábrázolását, amelyet földközi pályán keringő űrhajóról készítettek, többször használtak arra, hogy felidézzék a Föld törékenységét, csodáját és elszigeteltségét a térben, valamint azt az érzést, hogy az ott lakozó lények korlátozott élettéren 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: „Túlradó 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 tekintet, a KÜKLOPSZ egyetlen szeméé, aki az egész barlangot ellenőrzi [...] (2002: 22)

A fokozott láthatóság, melyet „okuláris inflációnak” 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.



*Bolygónk, a Föld – az űrből nézett Föld képe.*

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: 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.

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 főmúsortudóként játszó a természetfilmeket. <sup>[9]</sup> 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. <sup>[10]</sup> „Science fiction fantáziái” – 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 „káosról, vizzályról és gyilkosságról” és „elsőprő fajtalanságról”, <sup>[11]</sup> 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 legkísértetesebb nem fikciós filmje ezt nyíltan is megfogalmazza.



*A grizzlyember (Grizzly Man. Werner Herzog, 2005)*

*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 természetfilmjeihez – *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 diskurzus 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.

Jeong és Andrew (2008) egyetértenek abban, hogy Treadwell nem vallott kudarcot az „állattá válásban”, ha az általa követett gyakorlat ennek számít (szerintem nem egészen).<sup>[12]</sup> 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.

Nietzscht 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.<sup>[13]</sup> 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.*

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.<sup>[14]</sup> 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 *Földlakók*ja 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)*

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. <sup>[15]</sup> 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) <sup>[16]</sup> 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. <sup>[17]</sup>

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 Űrhajó képpel nyit és zárul. Az űr 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, kétéltűt, 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 Földlakó azonban hajlamos uralni a Földet, és gyakran úgy bánik más Földlakó társával és élő lényel, mint pusztá tárgyakkal [...] Ha egy lény szenved, nem létezhet 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 kivételettségét. 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-érző „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 Földlakókban.*

Az erőszak ellenpontozásaként a *Földlakók* megerősíti, hogy az állatok osztoznak velünk a világszerűsége 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? <sup>[18]</sup> 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 jelenvalólét világban-benne-létét (mintha az ember lenne az egyetlen lény, mely aktívan alakítja világát), a *Földlakókban* 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 látászögéből alámerülünk a csatornába: a vágóhídon, a cirkuszban, a ketrecekben az erőszak, a gyötrelem és a

mocsok 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 világgként ismerhetünk el, már maga a tény, hogy a nem emberi teremtményeknek „saját világuk” van, ki kellene, hogy billentse az emberi kivételetesség 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 funkcióink 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 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.<sup>[19]</sup> 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 újratemtése *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 pszeudorealista 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 mesterkelt 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 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 űrből 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 mentségként 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.]

## Jegyzetek

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. Készítést érzünk arra, hogy megbízunk 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 Carrie Packwood Freeman és Scott Tulloch írt. [A tanulmány a Narraway és Pick által szerkesztett kötetre utal – *A ford.*]
4. Az *Earthlings* posztere egy növényt, egy tehenet és egy embert (Joaquin Phoenixet) ábrázol azzal a felirattal, hogy „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>
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 közelkerülés 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.)

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.*]
8. Renderel vagy kiolvaszt (állati zsiradékot) [rendering] mind a digitális filmkészítés, mind az állati melléktermékek előállításának értelmében. A renderelés fogalmáról a biohatalom kontextusában lásd Shukin (2009).
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 út* on (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 *Fitzcarraldójának* készítéséről.
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.).
14. Uo. 155-62.
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/](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: 2018. 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.
18. Lásd például Marder (2013) a növényi etika új határaitól; Morton (2007), különösen a *Frankensteinről* és *Szárnyas fejvadászról* (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”. Végso soron nehéz elválasztani a „valódi” és a „mesterséges” életet, amit a híres Turing teszt is szemléltet.
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.

## Irodalomjegyzék

- 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 szőja* (Soylent Green. Richard Fleischer, 1973)

© Apertúra, 2022. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/osz/pick-harom-vilag-lakozas-es-vilagszeruseg-a-kepernyon/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.1>

