

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 angulioctuli 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 fajból 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 pusztán 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 nüanszeit – 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

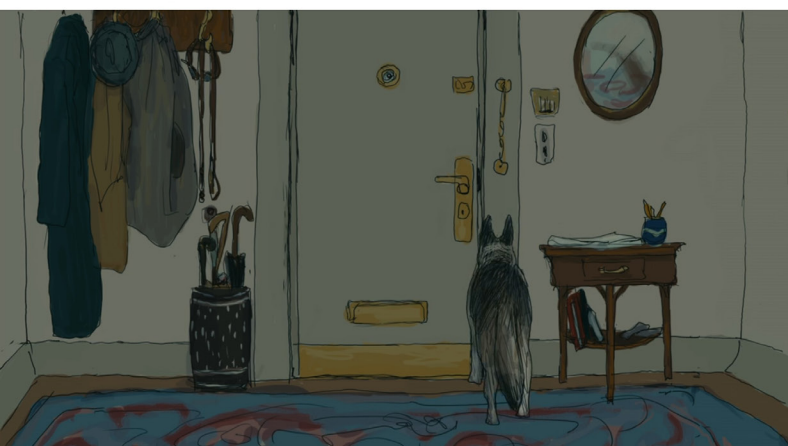
kis hátsókerben tartották, ritkán sétáltatták, és ha a bezártságtól frusztrált állat kárt okozott, alkalomadtán fizikailag bántalmazták is. „Ettől az élettől szabadítottam meg, mikor tizenhét hónapos volt, és ezzel magyaráztam lelki zaklatottságát is” – mondja Ackerley a forrásszöveget idéző filmbeli 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 lehessenek 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 hasonlóná gyúrná.

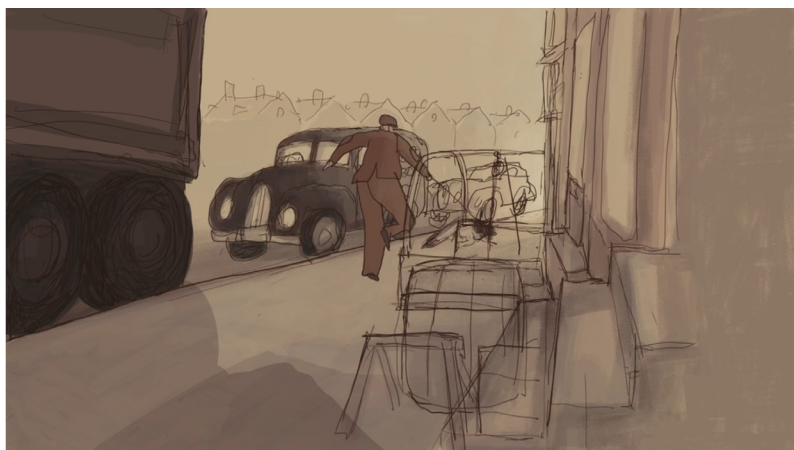


Kutyám, Tulipán (My Dog Tulip. Sandra és Paul Fierlinger, 2009)

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 empátikusabbá 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

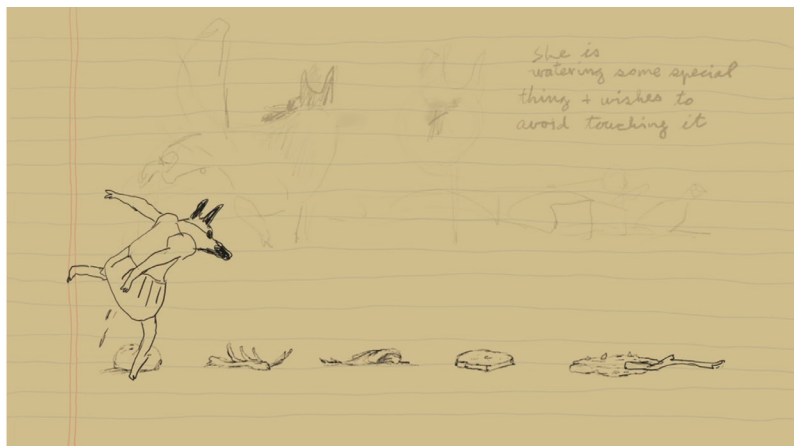
rutinját valóban pontosan leíró – tájékoztatás elhangzik, az éjszaka közepén a kutya a szokásostól eltérő módon, sűrűn kelti fel Joe-t, aki nem érti, mit akarhat kedvence. Félálmban arra gondol, hogy Tulipán az éjszaka csendjét nyivákolással megtörő macskát akarja felkeresni, és megígérve, hogy ezt reggel 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 pároztatni 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,

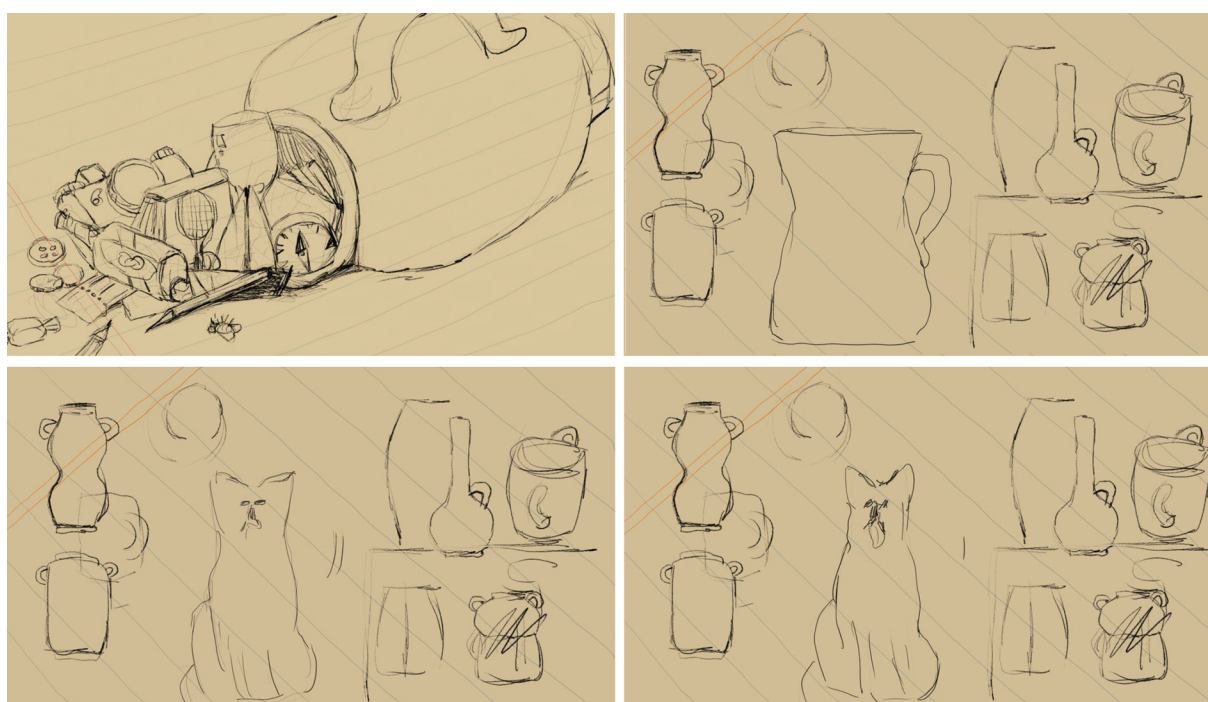
csak akkor látjuk, mikor a gazdáik is látják őket. Ezzel ellentétben a Joe füzetlapjain, kreatív antropomorfizációval és gyermeki egyszerűséggel megjelenített randevúk jelenetei több-mint-emberi perspektívát vesznek fel: a kutyák egyszerre ismerős, érthető, ugyanakkor a gazdák felfogását meghaladó, s 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 ölelkezésnek, 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).