

Kiss Barnabás

Ökológia a forma által

James Benning kísérleti dokumentumfilmjeinek világszemléletéről

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

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

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

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

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

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

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

Lassú film, ökofilm, ökokritika

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Film, fikció, dokumentumfilm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 ibid. p. 6.

15 ibid. p. 7.

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

17 ibid. p. 56.

18 ibid.

A lassúság eszközei

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

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

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

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

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

Benning és a formából adódó lassúság

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

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

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

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



Helikopter a víz fölött
(Sogobi, 2002)

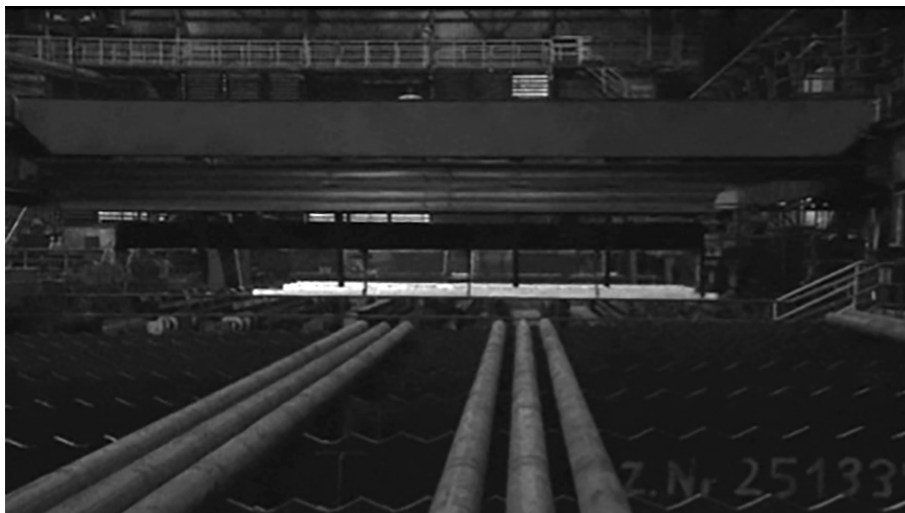
ban abban nyújtanak újat, hogy formájukban gyökerezik az ökológiai törekvés, amit a tartalmuk erősít meg.

Benning és a tartalom lassúsága

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

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

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



Acélgvár (Ruhr, 2009)

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

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

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

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

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

Spekulatív realizmus a korrelativizmus ellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Objektumorientáltság a minimalizmus által

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

29 ibid.

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

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

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

33 ibid.

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



Elsuhanó autó
(*small roads*, 2011)

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

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

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

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

Ökológia az objektumorientáltság által és anélkül

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

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

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

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

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

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

Szemétszelektáló telep (*El Valley Centro*, 1999)Bozóttűz (*Los*, 2001)

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

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

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

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

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

40

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

Barnabás Kiss

Ecology through Form

On the worldview of James Benning's
experimental documentaries

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

A Metropolis ajánlásával

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

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

VINCZE TERÉZ

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

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



KIJÁRAT KIADÓ

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