

Hódosy Annamária

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

### Az antroposzcenikus hagyomány

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Az *Üvöltő szelek* és a haptikus reprezentáció

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

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

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

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



**Üvöltő szelek**  
(Andrea Arnold, 2011)

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

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

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

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

<sup>13</sup> ibid. pp. 42–43.

<sup>14</sup> Williams, Anne: Natural Supernaturalism in *Wuthering Heights*. *Studies in Philology* 82 (1985) no. 1. pp. 104–127. loc. cit. p. 125.  
<sup>15</sup> vö. Hódosy Annamária: A kert mint a gyógyulás és fejlődés színtere. A titkos kert feldolgozásai. *Pannonhalmi Szemle* (2025) no. 1. pp. 99–106.



**Üvöltő szelek**  
(Andrea Arnold, 2011)

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

46

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 *ibid.* p. 32. (kiemelés H. A.)

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

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

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

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

## A Mézkirálynő és az euterrikus esztétika

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**Mézkirálynő**  
(Tamara Kotevska –  
Ljubomir Stefanov, 2019)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**Mézkirálynő**  
(Tamara Kotevska –  
Ljubomir Stefanov, 2019)

Ráadásul az erőforrásoknak azt a növekvő mértékű felhasználását, ami ezt eredményezi, Kenneth Boulding a 70-es években „cowboy-ökonómiaként” állította szembe a fenntartható gazdasággal<sup>32</sup> – és bár ezzel az Újvilágban szabadjára engedett profithajhász szemléletre próbált utalni, figyelemre méltó, hogy a *Mézkirálynő*ben is éppen egy *marhapásztor* család vezeti be a kapitalista mentalitást és pazarlást Hatidže világába. A dokumentumfilm így végül is a kapitalocén allegóriájává válik, mely terminust Jason W. Moore éppen azért alkotta meg az antropocén helyett, mert elgondolása szerint e korszak pusztító jellege annak köszönhető, hogy „a tőke végtelen felhalmozását” privilegizálja.<sup>33</sup> Ez pedig még a dokumentumfilm forgatásának rövid ideje alatt is elégnék bizonyult ahhoz, hogy mind a méz, mind pedig a tej forrását elapassza Hatidže Macedóniájának azon tejjel és mézzel folyó kánaánjában, amelyre a film eredeti címe – *Honeyland* – feltehetően utal.

## Az *Expedíció* és a szimbioszcenikus táj

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

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

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

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

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

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



**Expedição**  
(Alex Garland, 2018)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**Expedíció**  
(Alex Garland, 2018)

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

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

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

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

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

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

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

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

## Konklúzió

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Annamária Hódosy

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

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

## Felhívás recenzió írására

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A pályázatokat a [metropolis@metropolis.org.hu](mailto:metropolis@metropolis.org.hu) e-mail-címre várjuk 2025. szeptember 30-ig!

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

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

A Metropolis szerkesztői  
[www.metropolis.org.hu](http://www.metropolis.org.hu)