

Vécsey Virág

A hollywoodi sorminta

Ismerős ismeretlen természet

Bevezetés

Ahogy Thomas Bergfelder¹ az európai filmipar kortárs trendjeit vizsgáló írásában is megállapítja, a kétezres évek uralkodó műfaja a családokat és fiatalokat egyaránt megcélzó vígjáték volt. Ezt jelezték az olyan sikeres képregény- és gyerekirodalom-adaptációk is, mint például az *Asterix és Obelix: A Kleopátra-küldetés* (*Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre*, Alain Chabat, 2002), az *Asterix és a vikingek* (*Astérix et les Vikings*, Stefan Fjeldmark – Jesper Møller, 2006), az *Asterix az olimpián* (*Astérix aux jeux olympiques*, Thomas Langmann – Frédéric Forestier, 2008) vagy az *Arthur és a villangók* (*Arthur et les Minimoys*, Luc Besson, 2006). Az ebben a szövegben általam elemzett, *Egyesült állatok* (*Konferenz der Tiere*, Reinhard Klooss – Holger Tappe, 2010) című, német animációs film is ebbe a sorba illeszkedik, hiszen kismértékben Erich Kästner azonos című, 1949-es regényét vette alapul, igaz, a komikumot nem nélkülöző családi film inkább tekinthető műfajilag akció-kalandfilmnek, mint vígjátéknak. Megjelenése után a német animáció az USA-ban gyártott filmeket nem számítva² nemzetközi összehasonlításban a tizedik helyen állt a jegyeladási listákon.³ Míg az európai animációs gyártást mennyiség és minőség tekintetében ebben az időszakban

Franciaország negyvenhét saját gyártású filmmel vezette, addig Németországban ugyanebben az időszakban tizenkilenc animáció látott napvilágot.⁴

Írásomban emellett érvelek, hogy az *Egyesült állatok* távolról sem egyedülálló módon a kora 2010-es évek fősodorbeli európai animációs filmjei között egy hollywoodi mintát próbált adaptálni a lehető legnagyobb nézettség elérése érdekében. Ez a minta vagy hatás a film esztétikájában, technikájában, témaválasztásában, karaktertipológiájában, történetvezetésében, helyszínválasztásában és műfajában is megnyilvánul. Ezek a hasonlóságok együttesen az ábrázolt ember–természet viszonyt is meghatározzák, amely explicit módon tematizálódik a filmben. Az animáció, illeszkedve a korabeli hollywoodi produkciókhoz a távoli, egzotikus és embereket nélkülöző, nagybetűs Természet autentikusságát romanticizálja és esztétizálja, miközben az utóbbit megszemélyesítő állatok és a tőlük elkülönülő emberek ellentétét és konfliktusos viszonyát helyezi a középpontba. A következőkben az *Egyesült állatok* mint kora jellegzetes nyugat-európai, fősodorbeli animációs filmjét ökokritikai szempontból elemzem.

Ahogy Thomas Elsaesser beszédes, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* című kötete⁵ bevezetőjében írja, bár a szerzői filmmel és a nemzeti szinten differen-

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.2.4>

1 Bergfelder, Thomas: Popular European Cinema in the 2000s: Cinephilia, Genre and Heritage. In Harrod, Mary – Liz, Mariana – Timoshkina, Alissa (eds.). *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*. London–New York: I.B.Tauris, 2015. pp. 33–58. doi:10.5040/9780755694822.ch-002.

2 A 2010 és 2014 közötti időszakban. Amennyiben az amerikai filmeket is számításba vesszük, akkor a vizsgált időszak top tízes listáján csak USA-belieket találunk. Bővebben lásd: Pumares, Marta Jimenez – Simone, Patrizia – Deirdre, Kevin – Ene, Laura – Talavera Milla, Julio: *Mapping the Animation Industry in Europe*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe), 2015.

3 ibid. pp. 13–31.

4 ibid. p. 28.

5 Elsaesser, Thomas: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. <https://doi.org/10.70807/metr.2025.2.4>

ciált mozival azonosított európai film ellenséges Hollywooddal – sőt gyakran azzal vádolja, hogy elnyomja a kisebb gyártókat –, gazdasági és kulturális értelemben teljesen rá van utalva. Ha a hollywoodi filmek nem vonzótták volna olyan nagy számban a közönséget az európai mozikba, képtelenség lett volna kiépíteni és fenntartani ezek infrastruktúráját. Az amerikai filmek nemzetközi terjesztése nélkül nem létezhettek volna tehát a különböző európai nációk filmes kultúrája sem. A hollywoodi filmek elsődleges felvevőpiacát jelentő Európa ugyanis a saját filmjei bevételéből nem tudta volna finanszírozni önmagát. Ahogy arra Elsaesser⁶ szintén felhívja a figyelmet, ez a függés kölcsönössé vált, az amerikai produkciók ugyanis olyan költséggé váltak, hogy az európai közönség nélkül nem lettek volna rentábilisak.

A különböző európai uniós filmfinanszírozási programok, mint 1987-től a MEDIA program és később az Eurimages, azon belül a Cartoon, az európai filmek és animációs filmek gyártását ösztönözték. 2010 és 2014 között az EU-s filmfinanszírozás 14 százalékát költötték animációra, ebben a korszakban a németek mennyiség tekintetében a negyedik helyen álltak az európai animációs filmgyártó országok listáján.⁷ Az önálló német gyártásban megvalósult *Egyesült állatokra* 5,8 millió belépőjegyet váltottak, 74 százalékban Németországon kívül.⁸ Az animációs film sikere ugyanakkor a hollywoodi recept átvételének volt köszönhető, benne a diverz európai film védjegyeinek tartott művészfilmnek és másságnak nyoma sincs. Az antropomorfizmus kivételével az animációs film olyan, ökokritikai szempontból is fontos, specifikus formai és esztétikai jegyeit sem alkalmazza, mint a metamorfózis, a plazmatikuság vagy épp az élettelen dolgok ágenssé tétele. Ezek épp természet és kultúra bináris ellentétének meghaladásában tudnak fontos eszközként működni,

igaz, alkalmazásuk nem szükségszerűen determinálja az ökológiailag progresszív üzenetek megfogalmazását.⁹

Afrika, afrikaiak nélkül

Az *Egyesült állatok* Afrikában játszódik, a film adatlapja alapján az Okavango-deltában, de ez az információ az animációnak explicit módon nem része. A cselekmény szerint a kiszáradó szavannán az állatok az eltűnt víz nyomába erednek. Először csak Billy, az elszánt rókamangusza és a kevésbé lelkes, Szókratész nevű oroszlán kerekedik fel, de a párhuzamosan futó történetzálak hamar összeérnek, és számos más állat, többek között egy jegesmedve, egy szárazfölditeknős-pár, egy kakas és egy kenguru is csatlakozik hozzájuk. Ahogy a felsorolásból is kiderül, nemcsak a térségre jellemző, őshonos állatfajok működnek tehát együtt annak érdekében, hogy újra legyen víz, hanem a különböző kontinensek olyan tipikus állatai, amelyek a szórakoztató (pl.: tasmán ördög) vagy hírmédiából (pl.: jegesmedve) is ismerősek. A kiszáradás hátterében egy frissen épített duzzasztógát áll, amely elzárja a folyó útját a síkságon élő állatok elől. A gátat egy olyan szállodatulajdonos építtette, aki az ökoturizmusban érdekelt, és akinek a luxushotelje a cselekmény idején éppen egy klímakonferenciának ad otthont. Az akciódús történet végére a több száz állatnak összefogva sikerül megrepesztieni és ledönteni a gátat, és innen meg sem állnak egy New York-i klímakonferenciáig, ahol a jogaikért fognak kiállni.

A történet tehát explicit módon foglalkozik a környezetvédelemmel, ami a korabeli Disney-filmeknek is kedvelt témaválasztása volt. David Whitley¹⁰ a vadonban játszódó filmeket a természetet tematizáló alkotásokkal azonosítja, és így számítása szerint az egész estés Disney mozifilmek közül 1990–2004 között hét mű,

org/10.5117/9789053565940

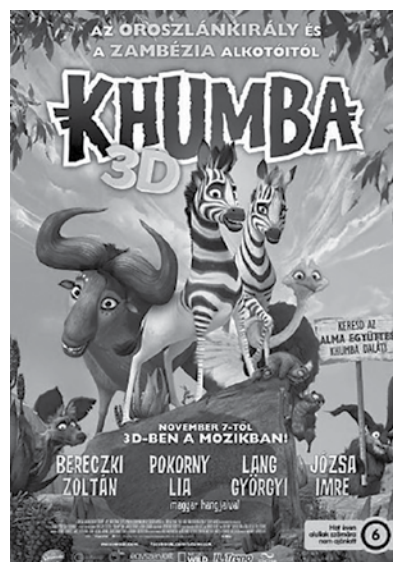
6 ibid.

7 Pumares et al.: *Mapping the Animation Industry in Europe*. p. 11.

8 ibid. p. 28.

9 Animáció és ökokritika elméleti megközelítésének részletes bemutatása szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit, a témához lásd: Vécsey Virág: A zöld forma nyomában. Animáció és ökokritika – szakirodalmi áttekintés. *Apertúra* (2024) nyár. <https://www.apertura.hu/2024/nyar/vecsey-a-zold-forma-nyomaban-animacio-es-okokritika-szakirodalmi-attekintes/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.4.6>

10 Whitley, David: *The Idea of Nature in Disney Animation*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2008. pp. 117–137. <https://doi.org/10.4324/9786611208011>



Szembetűnő formai és tematikus hasonlóságok három, a 2010-es évek elején gyártott animációban

vagyis a filmek fele foglalkozott a természettel. Ha ennek megfelelően tovább számolunk, akkor 2005–2015 között ugyanez a szám tíz, de ehhez hozzáadódik két kimondottan ökológiai témával foglalkozó film, a *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) és a *L'ecsó* (*Ratatouille*, Brad Bird, 2009) is, amelyek nem a vadonban játszódnak ugyan, de környezet- és állatvédelmi szempontokat tematizálnak. A vadon képzete, amely az USA-ban fontos identitásképző szerepet töltött be már a 19. század közepe óta, Európában történeti-földrajzi okokból lényegesen kevésbé volt meghatározó.¹¹ Az amerikai kultúrában ekkoriban nemcsak a romantikus elvágódás helyszíne volt az érintetlen vadon, hanem a nacionalizmus szimbolikus építőköve is, hiszen nem álltak rendelkezésre az épített környezet olyan, nagy múltra visszatekintő és a fehér emberek által létrehozott munkái, mint Európában, az őslakosok kultúráját pedig a gyarmatosító logikából következően természetesen nem tartották erre a célra megfelelőnek. Ennek ellenére az *Egyesült állatok*, akárcsak amerikai animált kortársai közül a legtöbb, zömében a vadonban játszódik, de nem az amerikai vadonban, hanem Afrikában. A szavanna a filmes képzeletben elsődlegesen az olyan, nagytestű emlősállatok lakóhelyeként jelenik meg, mint az oroszlánok, a zsiráfok, a gazellák vagy az elefántok.

A Disney-filmek közül sokáig csak az 1967-es *A dzsungel könyve* (*The Jungle Book*, Wolfgang Reitherman) játszódott az egzotikus, Amerikán kívüli vadonban, de a kilencvenes évektől számuk olyan alkotásoknak köszönhetően ugrott meg, mint *Az oroszlánkirály* (*The Lion King*, Rob Minkoff – Roger Allers, 1994), a *Tarzan* (Kevin Lima – Chris Buck, 1999), a *Némó nyomában* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton, 2003) és a *Vadkaland* (*The Wild*, Steve Williams, 2006). Az *Egyesült állatok* mégis legközelebb nem ezekhez, hanem utóbbi eredetijéhez, a DreamWorks egyik legnépszerűbb animációs franchise-ához, a *Madagaszkár*hoz (*Madagascar*, Tom McGrath – Eric Darnell, 2005; *Madagascar 2, 3 és 4*, Tom McGrath – Eric Darnell, 2008, 2012, 2014) áll, amelynek első két része már az európai animációt megelőzően megjelent. A biodiverzitásáról híres sziget élővilága, ahol a New York-i állatkertből megszökött állatok a természetes gyökereikhez próbálnak visszatérni, nagyon hasonlít ahhoz a botswanai folyó deltájában találhatóhoz, amit az *Egyesült állatok* mutat be.

Az Afrikához köthető trópusi egzotikus helyszínválasztás mellett mindkét film egy része New Yorkban játszódik, ami a globális dél és globális észak, vagy ha úgy tetszik, a Kelet–Nyugat és egyúttal a centrum–periféria, civilizá-

¹¹ Pezzullo, Phaedra – Cox, Robert: *Environmental Communication and the Public Sphere*. London: SAGE, 2018.

ció–természet, emberek–állatok ellentétpárokat erősíti meg. A *Madagaszkár* egyébként olyan sikeres volt, hogy nemcsak Európában készült el öt évvel később az ezt másoló *Egyesült állatok*, hanem Dél-Afrikában is, *Khumba* (Anthony Silverston, 2013), illetve *Zambézia* (*Adventures in Zambesia*, Wayne Thornley, 2012) címmel, amelyeknek már a plakátjai is a DreamWorks kasszasikerére utalnak: „Madagaszkártól nyugatra rejlik a varázslatos Zambézia.” (1. ábra) A Zambiában gyártott film az Egyesült Államokon kívül gyártott, 2010–2014 közötti legsikeresebb animációs filmeket összesítő listán több mint négymilliárd megváltott mozijeggyel a tizenötödik helyen állt.¹²

Az érintetlen természettel, annak flórájával és faunájával azonosított Afrika képe megfosztja a kontinentet annak társadalmától, ugyanis akárcsak a *Madagaszkár* első két részében, úgy az *Egyesült állatokban* sem szerepelnek afrikai emberek, csak afrikai állatok. A fejlődésben lemaradt, múltat idéző, „természetes” kép, amit a Nyugat dédelget Afrika egészéről, a gyarmatosítás öröksége. A Nyugatot ebben a szövegben természetesen nem földrajzi, hanem fogalmi keretként használom. Az a leereszkedő és homogenizáló attitűd, amely a Keletre mint másra és elmaradottra tekintett, és amit Edward Said *Orientalizmus*¹³ című művében írt le Ázsia és Észak-Afrika, valamint Európa (illetve annak kulturális és intellektuális elitje) viszonyában, Afrika egészének vonatkozásában éppúgy fennáll(t), ahogyan azt Valentin-Yves Mudimbe¹⁴ munkájában feltárta. Ennek a másságnak az esszenciája, hogy ezek a területek a Nyugat szemében az európai tudomány, kultúra és kereskedelem fejlődésétől hermetikusan elzártak.¹⁵ Afrika ebben az olvasatban szellemileg elmaradott, érzéki, kulturálisan passzív, politikai értelemben uralható és egzotikus.¹⁶ Az egzotikum ideájában fontos szerep jut a

nem emberi természetnek, amely – mint a romantikus rousseau-i gondolatban – a civilizációtól nemcsak térben áll távol, de mintha időben is elmaradna tőle, hiszen „vissza” kell találni hozzá.

Azáltal, hogy az *Egyesült állatokban* a Okavango-delta kiszáradása ellen csak az ott élő állatok küzdenek, mivel a helyi társadalmat semmilyen módon nem jeleníti meg a film, minden jószándéka ellenére a zöld orientalizmus (*green orientalism*) gyakorlatát erősíti meg. A saidi orientalizmus eme analógiájának az a kiindulópontja, hogy az adott területről csak a Nyugat lehet mindentudás birtokában, legyen az kulturális, technológiai vagy épp ökológiai.¹⁷ Az állatok mellett mindössze két olyan humán karakter szerepel a filmben, akik a környezetpusztítást felismerik; mindketten fehérek és nyugatiak: a szállodatulajdonos lánya, Maja és a televíziós riporter, aki epizódikus narrátorként funkcionál. Az afrikai ember eltávolítása a nyugati reprezentációkban máig tovább él, legutóbb a *Mufasa: Az oroszlánc király* fotorealisztikus 3D-technológiát alkalmazó remake kapcsán (*Mufasa: The Lion King*, Barry Jenkins, 2024) merült fel ennek kritikája.¹⁸ Az Okavango vidéke a mai Botswana területén helyezkedik el, a mocsaras területet egy nagy kiterjedésű száraz térség egyetlen, viszonylag jó vízellátottságú részeként és ettől nem függetlenül már százezer éve is laktak emberek, ma pedig öt különböző etnikum él itt, főleg a mocsaras vidék peremén. Eredetileg a britek és a németek is igényt tartottak rá, majd a tizenkilencedik század végétől a britek gyarmatosították. Botswana függetlenségét végül 1965-ben kiáltották ki, az Okavango folyó deltája pedig egy nemzeti park területe, amely a világörökség listáján is szerepel.

Ahogyan arra Guillaume Blanc¹⁹ felhívja a figyelmet Afrika történelme kapcsán, a nemzeti park, amely eleinte

12 Pumares et. al.: *Mapping the Animation Industry in Europe*. p. 14.

13 Said, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978. [Magyarul: Said, Edward W.: *Orientalizmus*. (trans. Péri Benedek). Budapest: Európa, 2000.]

14 Mudimbe, Valentin-Yves: *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana UIP, 1988.

15 Said: *Orientalism*. p. 206.

16 Mazrui, Ali A.: The Re-Invention of Africa: Edward Said, V. Y. Mudimbe, and Beyond. *Research in African Literatures* 36 (2005) no. 3. pp. 68–82. <https://doi.org/10.1353/ral.2005.0153>

17 Lohmann, Larry: Green Orientalism. *Ecologist-London and Wadebridge Then Slinfold* 23 (1993) pp. 202–202.

18 Monji, Jana, J.: Mufasa: The Lion King lacks cultural sensitivity. *Age of the geek* (2024.12.18.) p.n.d. <https://ageofthegeek.org/2024/12/18/mufasa-the-lion-king-lacks-cultural-sensitivity>

19 Blanc, Guillaume: *The Invention of Green Colonialism*. Cambridge: Polity Press, 2022. pp. 24–32.

a lokális természetet volt hivatott védeni, fokozatosan a nemzet szimbolikus értékévé vált. Ennek a felemelkedésnek azonban rendre az volt az ára, hogy a nemzeti parkká kinevezett területeken élő embereknek el kellett hagyniuk otthonaikat, vagy korlátozniuk kellett megszokott tevékenységeiket. Ez az első észak-amerikai és kanadai nemzeti parkok alapításakor is így volt, de Afrikában a mai napig jellemző gyakorlat, amit Blanc erőltetett naturalizációnak nevez, és amire egyebek között Ruanda, Uganda, Új-Guinea, Namíbia és Botswana példáját hozza fel.²⁰ A szerző nem a nemzeti parkokat támadja, hanem felhívja a figyelmet arra, hogy azok az univerzális, megőrző jellegű természetvédelmi törekvések, amelyek nem veszik figyelembe a helyi társadalmi, emberi sajátosságokat, sohasem lehetnek sikeresek, mert a problémákat nem a maguk komplexitásában kezelik. Továbbmenve azt is állítja, hogy Afrika megmentése az afrikaiaktól egy olyan tipikus kolonialista hozzáállás, amelyet a nyugati ember korábban civilizációs törekvéseivel, az 1960-as évektől pedig környezetvédelmi motivációval igazolt.²¹ Elismeri ugyan, hogy a két törekvés célja nem azonos, de rámutat a zöld kolonializmus gyarmatosítással egyező logikájára. Az a természeti kép, amely az *Egyesült állatokban* megjelenik egy olyan afrikai vadonról, amely bámulatosan diverz, de a helyi közösséget semmilyen formában nem jeleníti meg, megfelel annak a képnek, amely az első ideérkező európai felfedezőkben, geográfusokban és vadászokban alakult ki. Ez az „Érintetlen Éden” képe, amely már korábban is testet öltött kisebb botanikus kertek formájában, mint például Fokföldön, mielőtt a huszadik század folyamán az egész kontinens gyarmattá vált volna.²² Az afrikai természetéről szőtt fantáziák fontos szerepet tölthettek be a birodalmi törekvések történetében; a paradicsomi éden létének bizonyítékát éppúgy bele lehetett ugyanis látni, ahogy a temérdek természeti erőforrást is, amiből gazdasági hasznót húzhatnak. Az afrikai társadalom leválasztása az afrikai természetről indokoltta tette a

mindkettő feletti szabad rendelkezést: a „primitív” társadalmat egyfelől civilizálni kellett, a természetet pedig erőforrásként használni vagy főleg a későbbiekben „sértetlenül”, tehát emberektől megtisztítva megőrizni.

Az *Egyesült állatokban* mindez nem explicit módon jelenik meg, hanem egy olyan környezetvédelmi mese metaforájában, amelyben az állatok és az emberek kerülnek egymással szembe, és előbbiek visszaállítják a természet rendjét. Azzal, hogy ebben a folyamatban nem jut szerep a helyi lakosságnak, a film akarva-akaratlanul megfosztja őket ágenciájuktól, földjüket pedig szimbolikusán a vadonnak adja éppúgy, ahogy a Blanc²³ által leírt nemzeti parkok irányelvei megkívánják. A film reprezentációjában az afrikai ember nem kerül szembe úgy a nyugati emberrel, ahogyan az afrikai állatok, de nem kerül az emberek oldalára sem, hiszen a létezése sem tematizált. Ez a reprezentációs hiány a film hollywoodi „párjára”, a *Madagaskárra* épp így jellemző, igaz, ennek Afrikájában a nyugati embernek is csak nyomait látjuk egy-két rozsdás, ottfelejtett repülő, ejtőernyő vagy hajó formájában, ami utal a gyarmatosító múlt lezárultára, ugyanakkor nem zavar bele az érintetlen, természeti édenről dédelgetett nyugati fantáziába azzal, hogy megjeleníti a helyi társadalmat.

A banális globalizmus természetképei

Az így bemutatott természeti tájak célja nem a reális ábrázolás, hanem ahogyan Whitley²⁴ írja Disney trópusreprezentációi kapcsán, az elvágódás meseszerű helyszíneinek megjelenítése, amelyekről a nyugati ember fantáziálhat. Az *Egyesült állatokban* ez azért érdekes, mert az Okavango-deltát bemutató nyitóképsoroktól kezdve a természetábrázolás kinematografikus megoldásai a természetfilmek dokumentarista eszköztárát idézik. A légi felvételek suhanása a vadon sokféleségének seregszemleszerű áttekintését teszi lehetővé, egyfajta objektivizáló

20 *ibid.* pp. 165–166.

21 *ibid.* p. 28.

22 Shanguhya, Martin S.: Colonialism and the African Environment. In: Shanguhya, Martin S. – Falola, Toyin (eds.): *The Palgrave Handbook of African Colonial and Postcolonial History*. London: Palgrave Macmillan, 2018. pp. 43–81. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59426-6_2

23 Blanc: *The Invention of Green Colonialism*. p. 24–32.

24 Whitley: *The Idea of Nature in Disney Animation*. pp. 117–137.



**Felborult olajszállító hajó
a Sammy nagy kalandjában**

távolságtartással. Külön érdekessége a filmnek, hogy mivel emberi és nem emberi természet éles szembeállításán alapul, az animáció nagyrészt a természetben játszódik, így a kameramozgásukban és plánozásukban a természet szépségét és nagyságát hirdetni hivatott szekvenciák jól elkülönülnek a képi történetmesélés többi részétől, és szinte vágóképekként funkcionálnak. Jól példázzák ezt azok a képsorok, amelyek a film tételmondatait kinyilatkoztatás jelleggel megfogalmazó, több mint hétszáz éves teknős szavait kísérik, amikor a mentőakció megszervezésére összehívják az állatok nagygyűlését. Winifred monológiájában elhangzik, hogy „az ember egy lopakodó tolvaj, aki mindent elrabol a természettől, amit csak akar”, illetve hogy „nem ő [ember] szötte az élet szövetét, ő csak egy szál benne, hiszen mind ugyanazt a levegőt szívjuk” – miközben az érintetlen természet olyan ikonikus képeit látjuk egymásra vágva, amelyek egy globális vadon lélegzetelállító szépségét hivatottak elénk tárni a stockfotók ikonográfiáját használva. Így suhan el a „kamera” – légifelvételt imitálón – a hófödte, jeges gleccserek között vagy éppen a szavanna síksága felett a horizont felé, és így úsznak el fókák a víz alatti felvételeken a nézőtől karnyújtásnyira. Ezek az embert nem ábrázoló, fenséges képek a nagybetűs Természetet globális valóságként szeretnék megjeleníteni. A szimbolikus képek mellőzik a társadalmi és kulturális kontextust, és így olyan abszt-

rakcióvá válnak, amely minden ember számára egyformán távoli, átélhetetlen, ugyanakkor ismerős is. Bronislaw Szerszynski és munkatársai²⁵ ezt a dekontextualizáló ábrázolásmódot írják le banális globalizmusként, amely a társadalmi, gazdasági és politikai vonatkozásaitól megvont természet hamis, de esztétizáló képét kommunikálja. Winifred monológiájában azonban ezeket a fenséges természeti tájakat a természetpusztítás ikonikus képei váltják fel, amikor az Okavango-vidék fölé egy sárga bulldózer karja emelkedik fenyegetően, és egy feneketlen mély gödör sötétségébe vezet a látvány, illetve amikor az emberi pusztítást füstölgő kémények horizontig sorjázó látványa illusztrálja. A környezeti károkozás képei éppúgy a stockképek dekontextualizáló, univerzális jelölőit használják, mint a természet szépségét mutatni hivatottak. Az Okavangóban ásó gigantikus markolóhoz nem tartoznak emberek, akik irányítanák, az általa ásott monumentális gödör belsejében pedig csak föld van, így a pusztítás célja sem egyértelmű – hasonlóan a füstölgő kémények végtelen sorához, amelyek egy meghatározatlan helyszínhez tartoznak, és szintén mellőzik az emberábrázolást. A természet és a természetpusztítás képi megfogalmazásának globalizáló és általánosító jellege annak következménye, hogy az alkotók egy meglévő hollywoodi fősodorba illeszkedő animációt próbáltak meg létrehozni, amely a rendezői kézjegy helyett egy univerzálisan népszerűnek tétélezett mintát követ.

²⁵ Szerszynski, Bronislaw – Urry, John – Myers, Greg: Mediating Global Citizenship. In: Smith, John (ed.): *The Daily Globe: Environmental Change, the Public and the Media*. London: Earthscan Publications. 2000, pp. 97–114.

Ez figyelhető meg a *Sammy nagy kalandjában* (*Sammy's avonturen: De geheime doorgang*, Ben Stassen, 2010) is az azúrkék víz színes élővilágának ábrázolásában vagy a tengeren felborult olajszállító hajó hírmédiából ismert képének felidézésében, amely a végtelen kékségben tinta-ként terjengő fekete olajfoltot mutatja meg (lásd 2. ábra). Winifred a Galápagos-szigeteket már egy sötét olajfoltként írja le, és arra figyelmeztet, hogy „az ember nem fogja fel, hogy amit a Föld bolygó ellen elkövet, azt végső soron önmaga ellen követi el”.

A banális globalizmus ellenére az autentikus természet kérdése is tematizálódik a filmben, amikor az Éden Hotel klimatizált, medencés luxusában megjelenik az üvegfal mögé zárt természet abszurditásának kritikája. A külvilágtól egy hatalmas beton duzzasztógáttal elválasztott hotel tereiben jól elkülönített akváriumokban cápák és más halak úszkálnak, a vitrinekben helyi művészeti alkotások sorakoznak, a szobákban zebra bőrrel bevont fotelokba lehet ülni, és a padlón egy oroszlán kiterített bundája terül el szőnyegként. A főszereplő állatok rettenete és helytelenítő gesztusai világitanak rá a természet megidézésének és dekoratív kiállításának mesterkéltségére és kegyetlenségére. Ez annak fényében különösen érdekes, hogy az animáció egyszerre utasítja el és erősíti meg a helyi emberi és nem emberi természet szegregálásának és performatív ki- és átmenésének gyakorlatát. Hiszen ahogyan a nyugati ember a szállodájában élve vagy holtan a természetes élőhelyükről kiragadott fajokat állítja ki, úgy ragadja ki a film az Okavango-deltabeli állatok emblematikus alakjait a botswanai társadalmi-ökológiai valóságból, annak többi részéről tudomást sem véve.

64 Emberek, állatok, és ami a kettő között van

Ahogy láhattuk, ember és állat szembeállításakor alig tesz tehát különbséget a film ember és ember között úgy, ahogy a *Kojot négy lelke* (Gauder Áron, 2022) vagy a *Furcsa világ* (*Strange world*, Don Hall, 2022) teszi majd

bő egy évtizeddel később. Az ökológiai gondolat magját jelentő relationalista felfogást, amelynek értelmében az ökoszisztéma minden eleme csak hálózatos viszonyrendszereinek összefüggéseiben érthető meg, ember–állat bináris oppozíciójával párhuzamosan hirdeti az animáció akkor is, amikor Winifred az élet szövetének metaforáját használja: „Nem ő [ember] szötte az élet szövetét, ő csak egy szál benne, hiszen mind ugyanazt a levegőt szívjuk.” A teknős, akinek több évszázados kora hangsúlyos a film narratívájában, az örök természetet hivatott megszemélyesíteni, annak minden bölcsességével. Hogy a mindig együtt mutatott teknőspár nőstény tagja tölti be ezt a szerepet, arra utal, hogy az anyatermészet megtestesítője ő, így megerősíti azt a binaritást is, amely a természetet femininnek, a civilizációt pedig maskulinnak tételezi. Az idős nőstény teknős tehát nem hullóként, hanem kulturális konstrukcióként szerepel, így akarva-akaratlanul a kulturális ökofeminizmus esszencializmusára rímel. Ez az ökofeminizmus többi ágával szemben nemhogy nem utasítja el, de kifejezetten hirdeti azt a kulturálisan rögzült mintát, amely szerint a nők eleve közelebb állnak a természethez.²⁶ Az ellentétek és a hálózatos komplexitás ambivalenciája mellett azonban hangsúlyos a felelősségre vonás imperatívusza is, amely nemcsak a teknős, hanem a televíziós riporter szájából is többféleképpen hangzik el. Eszerint az ember azért pusztíthatja el ennyire a környezetét, mert az állatok hagyták ezt, és ha – mint Winifred mondja – az állatok nem védik meg a Földet az oktalan embertől, akkor az az ő felelősségük lesz. Ez egyszerre teremt közösséget a Föld minden állata között, határolja el őket az emberektől, és tulajdonít nekik olyan ágenciát és cselekvőképességet, amellyel az állatok mint biológiai lények nem rendelkeznek. Az animált antropomorf állatok külseje és javarészt a mozgása, akárcsak az Európában elsőként 3D-s technikával készült film egésze is, realista. Ugyanakkor viselkedésük az emberi nem kritikáját és bizonyos vágyott emberi jellemzőket is hordoz. Ezzel illeszkednek azoknak a korabeli hollywoodi animációknak a sorába, amelyek emberi tulajdonságokat vetítenek a vadállatokra, hogy a néző szimpátiáját elnyerjék; ez jellemezte többek között

26 Ld. Oppermann, Serpil: Feminist Ecocriticism: A Posthumanist Direction in Ecocritical Trajectory. In: Gaard, Greta – Estok, Simon – Oppermann, Serpil (eds.): *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*. New York–London: Routledge, 2013. pp. 19–36. <https://doi.org/10.4324/9780203520840-2> Az ökofeminizmus progresszív képviselői (pl.: Plumwood, Vandana Shiva és Maria Mies) ugyanakkor rendre elutasítják és kemény kritikával illetik a kulturális ökofeminizmus esszencialista elképzeléseit.

Az oroszlánkirály, a Némó nyomában és a Mackótestvér (*Brother Bear*, Aaron Blaise – Robert Walker, 2003) című Disney-animációkat is.²⁷ Az állatok nemcsak beszélnek, de megszervezik magukat, közös célokért dolgoznak, emberi tevékenységeket utánoznak (pl. frizurakészítés, katonászkodás), sőt közös hitük is van. Utóbbi különösen fontos, hiszen a szimbolikus gondolkodást igénylő közös hit és a hozzá kapcsolódó rítusok és gyakorlatok csak az emberre jellemzőek.²⁸ Amikor az állatokat már egyre jobban nyomasztja a kitartó szárazság, a szavanna egyik öreg, kiszáradt fájához fordulnak mint jövőlátóhoz, hogy megíjósolja a víz érkezését, és alázatos kérésük mellé az utolsó fűrt banánjukat is felajánlják. A nézők számára rögtön feltárja a film, hogy az odvas fa mélyében egy csaló majom lakik, aki a szavanna fodrásza is egyben, és ő adja ki magát jóvendőmondónak. A hamis próféta többször is szerepel a filmben, végül azonban az állatok számára is kiderül róla az igazság. Mellette egy másik majomnak is kulcsszerep jut: Totó, a csimpánz a szállodában dolgozik, és egyszerre próbál lojális lenni az állatokhoz és az emberekhez, ami viszont a film narratívájának értelmében nem lehetséges, ezért végül meghasonlottságát feloldandó átáll az állatok oldalára. A film egyik kulcsjelentében Szókratész egy ketrecben ülve Totóval a belső szabadságáról beszél, szembeesítve a majmot azzal, hogy ő hiába van bezárva, mégis szabadabb, mint az embereknek dolgozó beszélgetőtársa, aki nem rendelkezhet autonóm módon a sorsa felett. A magyar fordításban az oroszlán majomkodásnak nevezi a csimpánz tevékenységét, ami plasztikus megfogalmazása annak, hogy a csimpánz annyira eltávolodott a saját fajtájától, hogy már csak utánozni tudja állati énjét. Szimbolikus módon mindkét majom ember és állat között helyezkedik el félúton, ravaszságuk ugyanis árulóvá teszi őket a többi állat szemében. Ember és állat egyértelmű, morális előjellel való szétválasztása ellentétes a progresszív ökológiai gondolattal, jó fokmérője viszont a kora 2010-es évek korszemlének ember és természet viszonyának tekintetében. Ebből a szempontból beszédes az is, hogy a két pozitív emberszereplő közül az egyik, még ha empatikus

is, csak passzív kommentátora az eseményeknek, a másoknak pedig minden tettekre valószínűsége ellenére, gyerekként korlátozottak a lehetőségei. Ember és állat együttműködésének lehetőségét kevésbé kínálja tehát az animáció, sőt az emberi fajt kimondottan rossz fényben tünteti fel. Ennek az üzenetnek a megfogalmazásában még a másik nagy sikerű, környezetvédelemre fókuszáló, szintén európai *Sammy nagy kalandjánál* is radikálisabb, amelynek főszereplő teknőse az emberekkel való találkozások történeteként meséli el életét. Sammy azonban megfogalmazza azt, hogy bár az emberek mindig beleavatkoznak az állatok életébe, nem mindegyikük teszi ezt ártó szándékkal, sőt a film zárójelentésben azt a végkövetkeztetést vonja le, hogy az állatoknak egyre inkább szükségük van az emberre ahhoz, hogy az óceánok szépek és élhetőek maradjanak. Közös tehát ezekben a filmekben ember és természet szétválasztása oly módon, hogy a természetet az állatok testesítik meg. Noha évtizedekkel korábban megszülettek az olyan modern környezetvédő mozgalmak, mint a mély-, illetve társadalmi ökológia vagy az ökofeminizmus, ezek üzenetei még a környezetvédelemmel explicit módon foglalkozó popkulturális alkotásokat sem hatották át esszenciálisan, illetve hiánytalanul.

A cél, akárcsak a fentebb említett Disney-filmekben, ezekben az európai animációkban is egy természetes (nek tétélezett) rend helyreállítása, aminek mikéntjében a különböző karakterek különböző környezetvédő attitűdöket testesítenek meg. Az *Egyesült állatokban* Billy, a rókamangusza az idealista harcos, aki az amerikai álom megszemélyesítője, hiszen méreténél fogva a szavanna állatainak sorában a hierarchia alján áll, mégis kitart amellett, hogy vizet szerez. Izgága vakmerőségének ellenpontja a beszédes nevű Szókratész, az oroszlán, aki a türelmes várakozás és pacifizmus képviselője, de lojalitása elkötelezi Billy küzdelme mellett. Winifred mellett Szókratész a film ökológiai és morális üzeneteinek szócsöve, akinek szavait a teknőssel ellentétben nem a kora, hanem az emberektől elszenvedett traumája legitimálja. Szókratész bátyját a film főgonosza, a vadász még kőlyökkorukban lövi le; bosz-

27 Whitley: *The idea of nature in Disney animation*. pp.1–8.

28 A szimbolikus gondolkodás képességével (vagyis azzal, hogy egy dolgot annak jelenléte híján egy másik jellel behelyettesíten) rendelkeznek a főemlősök és például a delfinek is, ugyanakkor közös hitrendszerrel nem beszélhetünk. Erről lásd: Ribeiro, Sidarta, et al.: Symbols Are Not Uniquely Human. *Biosystems* 90 (2007) no. 1. pp. 263–272. <https://doi.org/10.1016/j.biosystems.2006.09.030>

szű helyett azonban Szókratész a békés együttélését tűzi ki célul, ezért vegetáriánus lesz. A húsevés problémája a ragadozók kapcsán többször felvetődik a korszak animációiban, a *Madagaszkárban* például a főszereplő oroszlán, Alex kínzó éhsége miatt az ösztönei és baráti érzelmei ütköznek össze, de az ő dilemmáját végül a halevés oldja fel; a *Sammy nagy kalandjában* pedig az erkölcsi értelembe vett jó embereket megszemélyesítő hippik kapcsán merül fel a húsevés dilemmája. Míg az emberek számára a húsról való lemondás döntés kérdése, addig a ragadozó állatokban eleve csak azért merülhet fel, mert a filmek antropomorfizálják őket. A materiális valóságban létező állatok biológiai tulajdonságait morális alapon megítélni abszurd és értelmetlen volna, mivel azonban itt az állatokra emberi tulajdonságok projektálódnak, a film lényegében a húsevő ember felett tör pácát. Az e filmekben megjelenő antropomorfizmus Claire Parkinson²⁹ szavaival élve affektív munkaként írható le. Parkinson a kritikai állattudomány felől közelít az antropomorfizmushoz: az ember és állat közötti viszonyt tükröző diszkurzív gyakorlatként értelmezi, amely ideális esetben empátiát eredményez. Kevésbé ideális megnyilvánulási formái ugyanakkor egyenesen pejoratívak, kommodifikálóak, tehát gazdasági haszon érdekében antropomorfizálnak állatokat, vagy épp kihasználják az állatok affektív munkáját arra, hogy antropocentrikus igényeket elégítsenek ki. A mediatisált reprezentációknak ez utóbbi formája az állatokról olyan antropomorfizált képet közvetít, amely a nézőt affektív azonosulásra készíteti, ugyanakkor a hús-vér, materiálsan létező állatoktól egyszersmind el is távolítja. Az ilyen ábrázolások elsődleges célja a nézők érdeklődésének felkeltése és megtartása, ami ugyan nem zárja ki az empátikus azonosulást az állattal, de azáltal, hogy olyan agenciával ruházza fel, amivel a valóságban nem rendelkezik, elsősorban a közönség, tehát az emberek érzelmi igényeit elégíti ki. Az illuzórikus autonóm ágencia az *Egyesült állatok* nem emberi szereplői esetében is érvényes, és a vegetáriánus oroszlán erkölcsi példázata jól illusztrálja azt, hogy ennek a diszkurzív módnak a használata elsődlegesen antropocentrikus igények kielégítését szolgálja.

Állat és ember közvetlen találkozására kevés példa akad a filmben, ezek pedig rendre félelmet vagy agressziót szülnek az emberekben, akik – a riporter, Maja és a vadász kivételével – mind fehérgalléros férfiak és nők. Ezen túl pozitív reakcióra egyetlen példát látunk, amikor a konferencián résztvevő egyik nő Billy láttán úgy kiált fel, hogy „de cuki”. Ez a tárgyiasító, de kedves megjegyzés azonban rögtön kontrasztba kerül a következő jelenettel, amelyben az emberek siktva menekülnek az oroszlán láttán. A legellenszenvesebbnek mégsem az üzletembereket és a döntéshozókat állítja be a film, hanem a kulcs szerepet betöltő vadászt. A vadász az amerikai kultúrában a fehér, maszkulin identitás hordozója, aki a vad és félelmetes természetet nem megszelídíti, hanem legyőzi. A vadász karakterének kritikája az amerikai (animációs) filmekben visszatérő motívum, ennek egyik leghíresebb megnyilvánulása épp a Disney-féle *Bambi* (David Hand, 1942) volt, de gonoszként tűnt fel a vadász *A róka és a kutyában* (*Fox and the Hound*, Richard Rich – Ted Berman – Art Stevens, 1981) vagy a *Szépség és a szörnyetegben* is (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale – Kirk Wise, 1991). David Ingram³⁰ arra hívja fel a figyelmet, hogy míg a fehér ember vadászként rendre a hatalmi igazságtalanságot testesítette meg, addig az őslakosok vadászati szokásai pozitív fényben tűntek fel az amerikai filmkultúrában. Az *Egyesült állatok* vadásza azért válik ellenszenvesebbé a szállodatulajdonosnál is, mert minden állatot egyformán gyűlöl és meg akar semmisíteni, motivációit pedig nem ismerjük meg. A vele való érzelmi azonosulást az is gátolja, hogy sosem halljuk beszélni, holott sokat szerepel a filmben, hiszen hozzá köthetőek a legakciódúsabb üldözési jelenetek is.

New York, a civilizáció szimbóluma

Annak ellenére, hogy vizuálisan távolról sem autentikus az *Egyesült állatok*, a történet bizonyos elemei meglepően konkrét formában reflektálnak valós eseményekre és jelenségekre. Az Okavango-vidék, amely valóban kiszárad

29 Parkinson, Claire: *Animals, Anthropomorphism and Mediated Encounters*. NewYork–London: Routledge, 2020. pp. 1–17. <https://doi.org/10.4324/9780429203244>

30 Ingram, David: *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000. pp. 73–88. <https://doi.org/10.2307/jj.28297752>

az év bizonyos időszakában, a filmben azért nem tud újra feltöltődni, mert a nyugati férfi egy gátat is épített úszómedencés luxus szállodájához. A szálloda, amit a beszédes Éden Hotel névvel illetnek, a tulajdonos narratívájában ember és természet harmóniáját testesíti meg, és a fenntarthatóságot garantálja. A vízerőmű ráadásul biztosítja a környék áramellátását is, így nem csak az ökoturizmus révén szolgálja a helyi gazdaságot. Mindez a szállodában rendezett 168. klímakonferencián hangzik el, amely eseménysorozatnak két másik darabja is szerepel a filmben. Nemcsak a nyugati ember gazdasági haszonszerzésnek környezetpusztító oldaláról beszél tehát a film, hanem a greenwashingról is, amely egyértelműen természetkárosító tevékenységeket fest zöldre, illetve a fenntarthatóság lözonggá üresedéséről is, amikor a nyugati üzletember a gát létesítésének helyi társadalmi hasznát magának vindikálja. A klímakonferenciák egyértelmű és konkrét reflexiók az ENSZ által szervezett klímacsúcsokra, hiszen a filmet záró konferencia a New York-i ENSZ-székházban zajlik. A konkrét referencialitás ellenére a film kíméletlenül kritizálja a klímacsúcsokat, ezeket haszontalannak, a résztvevőket pedig nemtörődömnek és felelőtlennek állítja be. A filmben megjelenített három klímacsúcs mindegyike szimbolikus jelentőségű helyszínen játszódik: az első Grönlandon, az olvadó jégapka árnyékában, ahol a közönyös résztvevők türelmetlenül az órájukra pillogva várják a konferencia végét, hogy aztán azonnal beülhessenek fekete terepjáróikba, amelyek kipufogófüstje beteríti a képmeszt. Grönlandról indul útjára egy egyre csökkenő méretű jégtáblán a klímaváltozás ikonikus állata, a jegesmedve, aki később az afrikai állatok küzdelméhez csatlakozik. A második helyszín a már említett Éden Hotel, amely az ökoturizmus álságos greenwashing gyakorlatának metaforája. A *Sammy nagy kalandjában* ehhez hasonló árnyaltabb, gazdasági-társadalmi és környezeti összefüggéseket is felvillantó reflexiója épp a környezetvédő tevékenységeknek van, amikor a hippiközösséget és az állatmentő aktivistákat mutatja be. Ezek a viszonylag konkrét társadalmi, intézményi, politikai vonatkozások az olyan, korabeli hollywoodi produkciókból, mint a *Madagaszkár* első része és a *Mézengúz* (*Bee Movie*, Steve Hickner – Simon J. Smith, 2007), teljesen hiányoznak. Utóbbiak beérik azzal, hogy a veg(etari)anizmuson keresztül tematizálják az állatok kizsákmányolását, de a *Madagaszkár* még ezt is áttételesen valósítja meg, hiszen

Alex, az oroszországi lelkiismereti válságába csomagolja az emberekre vonatkoztatható kérdést. Még a kimondottan környezeti aggodalmak által motivált *Wall-E* és a *Lorax* (*Dr. Seuss' The Lorax*, Chris Renaud – Kyle Balda, 2010) esetében sem jelent meg konkrét, jelen idejű utalás olyan, politikailag motivált eseményekre, mint a klímacsúcsok, vagy épp olyan komplex és a korabeli médiában ritkán tematizált jelenségekre, mint az ökoturizmus. A filmben bemutatott harmadik klímacsúcs a konklúzió is egyben, amelyben a New York-i ENSZ-székház tetejéről bejelentkező tévériporter megdöbbenve tudósít az állatok seregéről, akik „a jelek szerint [...] végre számonkéri rajtunk a tetteinket”. Amellett, hogy ez a narratíva megerősíti állat és ember, tehát a nem emberi természet és az ember ellentétét, két monolitikus tömböt tételezve kétféle enumerációt is megjelenít. Egyrészt szemlélteti a biodiverzitást a sokféle állatról készült seregszemleszerű légi és panorámafelvétellel, másrészt számba veszi New York ikonikus helyszíneit. Utóbbiak messze túlmutatnak a konkrét helyszínen, és az emberi civilizáció csúcának metaforájaként funkcionálnak. A Szabadság-szobor, a brooklyni híd, a Fifth Avenue konkrét helyszínek helyett ebben a filmes kontextusban éppúgy a banális globalizmus képeinek hordozói, mint a korábban említett dekontextualizált természeti képek. A felhőkarcolók és a forgalomtól zsúfolt soksávós utak, a sűrűn beépített városi terek a hollywoodi filmek ikonográfiájában szimbolikusan a nagybetűs Nyugati Társadalom, vagyis a civilizáció lakóhelye és az emberiség egészét érintő fontos események helyszíne. A hely tehát, ahol az összes állat számonkéri az emberiség egészén a környezeti igazságtalanságokat, és helyreállít vagy épp létrehoz egy vágyott, ökológiai szempontból működőképes világot, a Nyugat fellegvára. Ennek oka feltehetőleg egyrészt az, hogy az *Egyesült állatok* a klasszikus hollywoodi filmek és a korabeli animációk által sokszor reprezentált tereket másolja (lásd pl. *Vadkaland*, *Madagaszkár*, *Mézengúz*), másrészt viszont azt a globális hatalmi felosztást, amelynek értelmében igazán fontos kérdések csak Nyugaton dőlhetnek el. Hiába játszódtott tehát a cselekmény szinte teljes egészében Botswanában, a perdöntő ügy helyszíne mégsem lehet ez. Az állatok ugyan megnyerik a csatájukat, és ledöntik a gátat, amely elzárta előlük a vizet, egy ünneplés után a cselekmény helyszíne egy vágással mégis minden indoklás vagy logikus magyarázat nélkül átveődik a civilizált világ fővárosába, ahol a főszere-

replők és minden állat együtt vonul az ENSZ-székházhoz. A nagyzenekari vonások patetikus zenéjére a Hudson folyó kikötőjében sziláscetek tájtják ki szájukat, a Szabadság-szobor fején majmok csimpaszkodnak, az Empire State Building körül madarak rajzanak, az ENSZ-székház üvegfalára a tasmán ördög tapad, a Chrysler Building sasmotívumára pedig egy igazi fehérfejű rétisas száll. Utóbbi kép azért nagyon hatásos, mert az állatra mint kulturális konstrukcióra és mint biológiai lényre is reflektál. A fehérfejű rétisas egyszerre az amerikai szabadság és csúcsragadozóként az erő jelképe, ezt a film kontrasztba állítja a hús-vér állattal, aminek jelenléte merőben szokatlan a városi térben, így a természettől való elidegenedés szimbólumává válik a jelenet.

Akció- és kalandfilm műfaja az animációban

Miután az Éden Hotelbe beszökött állatok közül a vadász foglyul ejti az oroszlánt, a többiek a szavanna összes állatát összegyűjtve indulnak meg a Halál-völgynek nevezett szurdokon át Szókratész kiszabadítására és a gát lerombolására. A hollywoodi akció- és kalandfilmekre jellemző kihívás és felfedezés narratív mintázatát az üldözés és a csata követi.³¹ Amikor az állatsereglet összegyűlik a gát aljában, a vadász az egyfedeles repülőgépről kilőtt rakétával akarja őket megsemmisíteni; ekkor akciófilmeket idéző gyors vágásokkal vált a film a távcsövet tartó vadász közelije, az állatok seregének felülnézete, a pilótafülke irányítópultja, a repülő oldalsó totálja, valamint egy nose cone kameraállása között. Az állatok feje felett elhúzó repülő lelassul, amikor Billy fölé ér és a néző felé halad, ez a felfüggesztett tempó a jelenet drámaiságát és feszültségét fokozza. Az akciódús hatásvadászat, a lenyűgöző, monumentális látványvilág, a mozgás körül kibontakozó spektakulum mind az akció-kalandfilmek központi jelentőségű elemei.³² Ahogy Eve Benhamou³³ írja, 2008 és 2018 között a Disney (és a 2006-ban általa felvásárolt Pixar), a DreamWorks és az Illumination Entertainment is rész-

ben állt a bevált tündérmesékről az akció- és kalandfilmek gyártására, például: *Volt* (*Bolt*, Byron Howard – Chris Williams, 2008), *Kung-Fu Panda 1 és 2* (Mark Osborne – John Stevenson, 2008; Jennifer Yuh Nelson, 2011), *Így neveld a sárkányodat* (*How to train your Dragon*, Dean DeBlois, 2010). A műfaji váltás során újraalkották az akció-kalandfilmek látványvilágát, és az animált forma révén még különlegesebb „szuperképességekkel” ruházták fel a főhőst. Ugyanakkor az animált akció-kalandfilmekben az adrenalindús cselekmény realitását gyakran kérdőjelezik meg a hősök például azaz, hogy a karakterek önnön hajmeresztő mutatványaik lehetetlenségére humoros megjegyzések formájában reflektálnak.³⁴ Az élőszereplős műfaji konvenciók átvétele mellett tehát egyfajta parodizáló kritikai reflexivitásnak is teret ad az animált forma, de az általam vizsgált európai animációkra ez nem jellemző. A Disney filmek olyan műfajoktól független, állandó jellemzőit, mint a zenés betétek, az egymással szeretetteljesen és humorosan perlekedő karakterpárok és a kötelező happy end, viszont átvették. Billy és Szókratész vagy épp Sammy és Ray éppúgy csipkelődik és perlekedik egymással, mint Szenilla és Némó (*Némó nyomában*, 2003), Bagira és Balu *A dzsungel könyvében* (*The Jungle Book*, 1967) vagy Benny és Bridget a *Vadkalandban*. A zenés betétek jellemzően egy-egy újabb kaland felvezetésére szolgálnak, például amikor Benny elindul a szavannán vizet keresni vagy a jegesmedve, a teknősök és a franciaságot megtestesíteni hivatott kakas egy fürdőkádban átszeli az óceánt, illetve ez az összeverbuválódott állatsapat elindul a Halál-völgyben. A zenés betétek a globális természet banális képeihez hasonlóan mindenki számára ismerősen csengő örökzöld slágereket vonultatnak fel, amelyek a kakas által jellegzetes raccsoló akcentussal előadott francia sanzon kivételével mind az ötvenes-hatvanas évek Amerikájának legnépszerűbb zeneszámai (pl. Roger Miller – Charles Trenet: *La mer*, 1965; Ray Anthony: *The Hokey Pokey*, 1953). Az amerikai slágerek mellett vonósokkal kiegészült nagyzenekar erősíti fel a drámai pillanatok pátoszatát. Egyetlen zene lóg ki a sorból, az afrikai törzsi népzene imitáló

31 Tasker, Yvonne: *The Hollywood Action and Adventure Film*. New Jersey: Wiley Blackwell, 2015. pp. 1–23.

32 ibid.

33 Benhamou, Eve: *Contemporary Disney Animation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. pp. 125–148. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474476126.001.0001>

34 ibid.

dobolás, amelyben minden állat részt vesz, hogy a ritmikus rezonancia erejével repesszék meg a gát falát; az autentikus „afrikai” érzés megidézése a kulturális appropriáció ezen gesztusával a nyugat-európai kolonializáló attitűd jellegzetes maradványa.

Konklúzió

Írásomban a kétezertizes évek eleji nyugat-európai, főszórbeli, környezeti témákat feszegető animációkat vizsgáltam ökokritikai és animációs szempontból. Az olyan, magas nézőszámot elérő filmek, mint a *Sammy nagy kalandja*, az *Egyesült állatok* vagy a *Tarzan* a hollywoodi animációs ipar sikeres termékeinek másolásával próbálták felvenni a kesztyűt a piaci versenyben. A legnézettebb európai animációk között így olyan családi filmeket találunk, amelyek esztétikájukban, műfajukban, történetvezetésükben, témaválasztásukban és karaktertípológiájukban is könnyen megfeleltethetők bizonyos mainstream amerikai animációknak.

3D-s technikájuktól feltehetően nem függetlenül ezek a filmek nem élnek az animációs formanyelv olyan sajátosságaival, mint a plazmatikuság vagy a metamorfózis, beérik a beszélő és emberszerű állatkarakterek szerepeltetésével. Utóbbiak a nem emberi természet egészét hivatottak képviselni, vagyis mindent, ami nem ember – paradox, de távolról sem szokatlan módon, antropomorfizáltan. Az antropomorfizmus szituatív eszköz, aminek jelentése ebben a kontextusban leginkább a Parkinson-féle affektív munkára emlékeztet. Az állatok érzelmek katalizátoraiként funkcionálnak, és jellemzően nem biológiai lényként, hanem kulturális konstrukcióként tételődnek, vagyis például az oroszlán az állatok királya, a kis méretű rágcsáló a hétköznapi kisember, a kafferbivaly izomagyú és így tovább. Az érintetlen vadon lenyűgöző szépségét felvonultató, természetfilmek ikonográfiáját alkalmazó képsorok a fenséges, de embertől távoli, társadalmi kontextuson kívül eső természet képzetét erősítik, ami a korabeli hollywoodi animációknak is sajátja volt, de a természeti környezet mediatisált reprezentációt általában is jellemzi.

Ökológiai szempontból az olyan filmek, mint az *Egyesült állatok*, minden környezetvédő igyekezetük mellett inkonzisztensek. Mint láttuk, utóbbi megerősít egy sor

bináris ellentétpárt (ember–állat, emberi–nem emberi természet, nő[es] természet–férfi[as] civilizáció, urbánus–természetes), és alapvetően a gyarmatosítás örökségét hordozó nyugati szemmel tekint Dél-Afrikára, amelyet az érintetlen természet édenjével azonosít, és amiben a helyi társadalom nem kaphat helyet. Annak ellenére, hogy a filmben a természethez fűződő viszony ábrázolása rokonítható a korabeli amerikai animációk fősodrával (pl.: *Madagaszkár 1* és *2*, *Némó nyomában*), mindez nem Hollywoodban, hanem a kolonializmusban és az orientalizmusban gyökerezik, ami eredetileg ugyan Európához és annak is elsősorban a nyugati feléhez köthető, az évszázadok alatt azonban a nyugati ember Afrikához fűződő viszonyában általános attitűddé vált.

A zöld kolonializmussal szemben ugyanakkor meglepően progresszív módon kritizálja a profitorientált gondolkodás ökológia hátrányait, és a politikai döntéshozók zöldre festett közönyére a klímacsúcsok és az ökoturizmus álcája kapcsán reflektál. Amellett, hogy rámutat a gazdasági fenntarthatóság jelszavával kijátszható környezeti fenntarthatóság problémájára, az állati ágencia illuzórikus kiterjesztését kínálja fel lehetséges megoldásnak, amelynek ugyan nincs realitása, affektív antropocentrikus antropomorfizmusa viszont megnyugtathatja a nézőt. Ez különösen vitathatóvá válik akkor, amikor olyan, könnyen megragadható környezeti témákhoz nyúl, mint a vegetarizmus, amelynek kapcsán az oroszlán mint csúcsragadozó lesz a dilemma megtestesítője, és ezzel abszurd és antropocentrikus módon az emberek állatok kizsákmányolása feletti morális kérdéseit vetíti ki az állatokra. A morál és a felelősségvállalás kérdése egyébként is központi elemek ezeknek a narratíváknak, ami az *Egyesült állatok*ban egyenesen azt jelenti, hogy az urbánus világ központjában az állatok számonkérhetik az embereken a tetteiket.

Ezek az ideológiai ellentmondások azonban nem a filmkészítők ökológiai elköteleződésének gyengéire vagy hiányosságaira mutatnak rá, hanem inkább a kora kétezertizes évek nyugati társadalmának természethez fűződő viszonyáról beszélnek. Ezt a viszonyt az általam elemzett film egyszerre reprezentálja és formálja. Írásomban ezen az esettanulmányon keresztül épp erre a viszonyra, illetve a nyugat-európai animációs film ökológiai témák reprezentációját befolyásoló történeti, filmipari, mediális és társadalmi tényezők együttes hatására, működésére szerettem volna rámutatni.

Virág Vécsey

The Hollywood scheme (Un)familiar nature

This paper examines mainstream animated films produced in Western Europe in the early 2010s, using ecocritical methods and an animation studies approach. Through analysing *Konferenz der Tiere* (2010), one of the most-watched films in its category it shows how Western European animations of the era adapted Hollywood models in their aesthetics, design, and choice of action-adventure genre. European animations that thematised the relationship between human and nature carried the heavy legacy of colonialism and orientalism at the time, just like their US counterparts. They typically reinforced binary oppositions such as human and animal, city and nature, wilderness and civilization, which ecocriticism aims to overcome. Western people's fantasies of untouched wilderness often manifest in an Eden inhabited by animals only. This idea of natural wilderness free from humans and therefore local inhabitants dominates the cinematic representations of Africa, from nature documentaries to family animations. Counterpoint to this is the crowded urban space, New York, which appears as a symbolic space of society and decision-making, but the representation of non-Western peoples does not arise in this context either. Conservation efforts and a colonial attitude simultaneously characterise the 3D feature-length animations of the time, lacking specifics of the animated form and aesthetics, with the exception of anthropomorphism. The analysis of these movies illuminates both the historical changes in the relationship between humans and nature and the many factors influencing it.

metropolis

online magazin

[https://
www.metropolis.org.hu/
magazin](https://www.metropolis.org.hu/magazin)

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közzétételére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közzétételére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a

metropolis@metropolis.org.hu

címen!