

Ideológia a vadonban

Naturalizáció és antropomorfizáció a vadállatokat ábrázoló természetfilmekben¹

Természet és ideológia

„Valósággal szenvedtem tőle, hogy a hétköznapi beszédmód lép-ten-nyomon összekeveri egymással a Természetet meg a Történelmet” (BARTHES 1983; 5). Ezzel magyarázza Roland Barthes a *Mitológiák* előszavában a kötet esszéinek születését. A fenti „összekeverést” a szakirodalom *naturalizációként* emlegeti (vö. MARCELLI 2011; 200–202 és ALLEN 2003; 96). A *Mitológiák* esszéinek fő stratégiája, hogy leleplezik ezt a naturalizációs folyamatot, és bemutatják az önmagukat természeti- nek feltüntető konstrukciókról, hogy azok konstrukciók. A kötet feljebb idézett első, 1957-es előszavában Barthes a „Természet” és a „Történelem” marxista szembeállítását alkalmazza a folyamat megragadásakor, néhány évvel későbbi esszéjében, *A kép retorikájában* az olasz Panzani tésztareklámjának vizsgálatokor azonban már a természet és a kultúra szembeállítá- sára épít.² Egy másik vonatkozó szövegrészben, mely a *Mitológiák* magyarrá lefordíthatatlan elméleti részéből származik, a „társadalmi”, a „kul- turális”, az „ideologikus” és a „történelmi” minőségei állnak szemben a természettel.³ Mindebből világos, hogy Barthes oppozíciójának alapja az

¹ A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3-III. kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Program támogatásával készült.

² „Noha a *Panzani* plakátja tele van »szimbólumokkal«, ezek mégis a fényképben maradnak, amennyiben a szó szerinti jelentés érvényes, a tárgyak egyfajta természetes *otlété*: a természet mintha spontán módon hozta volna létre a látható jelenetet. Lopva egy pszeudo- igazságra cserélődik a nyitott szemantikai rendszer egyszerű érvényessége; a kód hiánya megfosztja az üzenetet intellektuális jellegétől, mivel úgy tűnik, hogy a kultúra jelei a természetben találhatóak” (BARTHES 1977; 45–46).

³ „Ez a tükröződés azonban – összhangban Marx ismert képével – a visszájára fordul: a mítosz abban áll, hogy a kultúrát természetté változtatja, vagy legalábbis a társadalmi, a kulturális, az ideologikus és a történelmi »természetivé«. Ami nem más, mint az osztálytagozódás, és annak erkölcsi, kulturális és esztétikai következménye, azt úgy mutatja be (azt állítja), hogy »magától értetődő«; a mitikus átfordítás hatása alatt a megnyilatkozás meglehetősen bizonytalan alapjai a Common Sense, a Józan Ész, a Norma, a Közvélekedés részévé, vagyis röviden *doxává* válnak” (BARTHES 1977; 165).

„emberektől függetlenül természetszerűen adott” (a természeti) és az „emberek által megalkotott” (a konstruált) különbsége, mely mintha magában foglalná a természet és a kultúra modernitásbeli, valamint a természet és a történelem marxista oppozícióját.

A *természeti* fogalmában nemcsak a szó ’valami megfelel a szerves vagy szervetlen anyagi külvilág törvényeinek’ jelentése játszik szerepet, hanem a *természetes* ’nem mesterséges’ és a ’magától értetődő’ jelentései is. Amikor Barthes „mindazokban a jelenségekben, amelyek révén a modern társadalom a természetesség üzenetét közvetíti az emberek számára, a mítoszalkotás gyakorlatát leplezi le” (MARCELLI 2011; 202), bemutatja, hogy ezek a tartalmak nem természetszerűleg adóttak, nagyon is mesterségesek, és a legkevésbé sem annyira maguktól értetődők, mint amilyenek feltűntetik magukat. A mítoszokban, vagyis a vizsgált ideologikus reprezentációkban „a dolgok elveszítik a létrehozásukkal kapcsolatos emlékeiket” (MARCELLI 2011; 202), vagyis a „természeti” az az önmaga konstruált-ságát elleplező minőség, amit Barthes programja szerint száműzni kell a reprezentációk területéről.

Nem csak Barthes kezeli gyanakvással a természet diszkurzív alakzatát. A 20. század filozófiáját, társadalom- és kultúratudományait egyaránt meghatározta az, amit a természeti meghatározottságok szociálkonstruktivista kritikájának nevezhetünk. Miként azt Tamás Gáspár Miklós bemutatja, a baloldali filozófia a kezdetektől arra törekedett, hogy a természeti-nek (vagyis külsőnek, az emberektől függetlennek, megváltoztathatatlanak) tekintett társadalmi törvényszerűségek képzetét lerombolja, jórészt azért, mert „a kapitalizmus meghatározottságai természeti sajátosságoknak tetszenek” (TAMÁS 2001). Emellett kutatók sora bizonyította, hogy az olyan „természeti” és „biológiai” kategóriák, mint a társadalmi (DE BEAUVOIR 1971) vagy a biológiai nem (BUTLER 2007), a faj/etnikum (BOAS 1995), a test (LAQUER 2002), az érzelmek (HARRÉ 1986), vagy akár a természeti „táj” (GREIDER–GARKOVICH 1994) valójában társadalmi konstrukciók.⁴

Nemcsak az bírálható, ha a fennálló társadalmi rendszerek szabályszerűségeit természeti törvényekként reprezentálják, hanem az is, ha a társadalmi igazságtalanságot természeti környezetünkben felismert modellekre alapozva legitimálják, vagy ha egyes csoportokat azért változtatnak „természetivé”, hogy ezzel kulturálisan lefokozzák őket. Ezekre a gyakor-

⁴ Maga a „természet” mint fogalmi metafora szintén konstrukció, és ahogy azt Craig Clunas bemutatja, mivel a természet fogalma nem rendelkezik stabil térbeli vagy időbeli vonatkozásokkal, ezért a fogalomnak nincsen nem-ideologikus (*nonideological*) használati módja (CLUNAS 1997; 21).

latokra számos példát hozhatunk, a szociáldarwinizmustól a fajelméletig, a „természetellenességük” miatt megbélyegzett szexuális kisebbségektől a női nem „természeti lényegének” hangsúlyozásán keresztül a „természetes hierarchiák” dicsőítéséig. A természet és a kultúra/társadalom/történelem kategóriái között húzott fogalmi határ éppen ezért olyan retorikai/ideológiai stratégia, mely azon a belátáson alapul, hogy e határ felszámolása alapozza meg, és a természet diszkurzív alakzata dúcolja alá az elnyomás legtöbb formáját.

Tanulmányomban ugyanakkor nem a 'természet trónfosztásának' esztörténeti vázlatát szeretném felrajzolni, hanem egy olyan jelenséget mutatok be, mely a fenti elméleti keret alapján válik megragadhatóvá. Az ideológiakritikát hagyományosan annak a feltérképezése foglalkoztatja, ahogyan a fenti mintázatok a hétköznapijainkban, avagy Alan Finlayson – szempontomból ironikus – megfogalmazásával élve 'a vadonban' megjelennek (FINLAYSON 2012; 751). A hétköznapi politikai beszéd hemzseg az olyan megállapításoktól, amelyek a természet fogalmát nem leíró, hanem a társadalmi berendezkedésre nézve normatív értelemben használják. A társadalmi kérdésekről folyó közbeszéd nyelvét természeti képek szövik keresztül-kasul, ez a metaforizáció pedig alapvetően meghatározza a társadalomról alkotott elképzeléseinket, pontosabban azt, ahogy a társadalom képét és ezzel magát a társadalmat megalkotjuk.

A természet trópusa a közbeszéd mellett a populáris kultúra területén is őrzi kiemelt ideológiai jelentőségét, különösen a tömegfilmek körében. Természetfilmek párolnak le társadalmi tanulságokat a felvett – és a célnak megfelelően szerkesztve ábrázolt – folyamatokból, katasztrófafilmek „adnak arcot” a természetnek, történelmi filmek ébresztenek bennünk vágyat a természettel harmonikus egységet alkotó életmód iránt, sci-fik fedik el társadalmaink belső konfliktusait egy közelgő, a globális ökológiai katasztrófa az egész emberiséget egységbe szervező erejére hivatkozva. A természet önálló akarattal rendelkező létezővé, természetfölötti bölcsességek hordozójává, nosztalgikus vágyak tárgyává és társadalmi jelenségeinket magyarázó minták tárházává válik a milliók által rendszeresen fogyasztott kulturális produktumokban. Kulcsfontosságúnak tűnik, hogy ezeket a folyamatokat reflektálttá tegyük, mielőtt túlonult *természetessé* válnának.

A természet ábrázolásának tömegfilmes sémái – látszólagos hasonlóságuk ellenére – kellően változatosak ahhoz, hogy a témával foglalkozó szakirodalom könyvtárnyi méreteket öltson. A vizsgálat fókuszát ezért a dokumentumfilmre, ezen belül a természetfilmre („nature documentary”), utóbbinak pedig az állatvilágra koncentráló szubzsánerére, az úgyne-

vezett „wildlife film” kategóriájára szűkítettem. A tanulmány Barthes *Mitológiáikjának* margóján születik, fő kérdésem pedig az, hogy miközben a tömegfilm mindent természetté változtat, vajon mivé változtatja magát a természetet.

A természetábrázolás és az antropomorfizáció

2016. november 4-én a *National Geographic Channel* Twitter oldalra megosztott egy közel háromperces videót, mely rövid idő alatt hatalmas népszerűsége tett szert.⁵ A felvételen két Magellán-pingvin küzdelme látható, az állatok egymást szárnyukkal pofozva és csőrükkel csipkedve addig harcolnak, míg patakokban folyik róluk a vér. A videó népszerűségének oka egyrészt a különössége, hiszen a közvélekedés szerint a pingvinek bájosan ügyetlen, végtelenül kedves és szeretetre méltó állatok, akik okkal a gyermekeknek szóló animációs mesefilmek jellemző szereplői, és akiknek a „természetétől” teljesen idegen az ilyen brutális küzdelem. A népszerűség másik oka a jelenetnek kölcsönzött drámai keret, melyet a videó narrátora ad az eseményekhez. A narrátori hang elbeszélésében a harcot kezdeményező hím „férjje”, a nőtény „feleséggé”, a második hím „családrombolóvá” (*homewrecker*), a fészek – pontosabban a földbe vajt lyuk – „otthonná”, a két hím „rivalizáló szerelmesekké” válik. A narrátor a pingvinek szárnyait baseballütőkhöz hasonlítja, a főhős (a „férj”) „kontrollját veszti”, „kifogást emel”, majd „megalázzák”. A videó utolsó mondata alatt az addig feszült kísérőzene nyugodtabbá válik, a kamera a naplementében gyönyörködik, és a narrátor pozitív kilátásokkal próbálja megnyugtatni a méltatlan helyzet miatt felborzolt kedélyeinket: „egy majdnem negyedmillió kolónia esetében még sok hal van a tengerben”.

Anélkül, hogy komolyabb etológiai fejtegetésekbe bocsátkoznánk az ábrázolt Magellán-pingvinek viselkedéséről, annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy a narrátor némi interpretatív erőszak révén alkalmazza a „szerelmi háromszög” formulát a pingvinek helyzetére. Ez a jelenség legkevésbé sem újszerű: a fenti gyakorlat megítélése kapcsán kialakult vita már a múlt századelőn kezdetét vette, mikor 1903-ban John Burroughs publikálta *Real and Sham Natural History* című esszéjét az *Atlantic Monthly* hasábjain. Az írásban Burroughs főképp a korszakban divatos szentimentális állattörténeteket bírálta, melyek az emberi világ sajátosságai alapján mutatják be az állatvilágot, nem törődve – vagy olykor határozottan szembefordulva – a természettel kapcsolatos korabeli tudományos tudás-

⁵ <https://twitter.com/NatGeoChannel/status/794645411919065088> (A letöltés ideje: 2016.11.29.)

sal. Burroughs kritikájának elsődleges célpontja William J. Long tiszteletes egy évvel korábbi kötete volt, melyben Long személyes állattapasztalatairól számol be, csupa nagybetűvel jelezve, hogy a történeti „IGAZAK”. Long a meseirodalom és a vulgáretológia határán egyensúlyozó kötetének fő állítása, hogy az addig elfogadott állásponhoz képest az állatok viselkedésében sokkal kisebb szerepet játszanak az ösztönök, és sokkal nagyobbat a tanulás folyamata. Kötetének címe (*School of the Woods – Erdei iskola*) is erre a belátásra utal. Burroughs esszéjében keményen bírálja a fenti elképzelést: „[a varjaknak] nincsenek váraik, iskoláik, főiskoláik, vizsgabizottságaik, okleveleik, becsületrendjük, kórházaik, templomaik, telefonjaik, postaszolgálatuk, vagy bármi ilyesmi. Bizony, a legszegényebb őserdei falu is a civilizáció több kellékével rendelkezik, mint a varjak vagy más vadállatok legjobban szervezett közössége” (BURROUGHS 2001; 118).

Burroughs szövege nyomán robbant ki a több évig tartó, és még ma is sokat elemzett konfliktus, melyet többnyire „természethamisítás-vita” (*nature fakery controversy*) néven emlegetnek. A vitában Burroughs, valamint az oldalára álló Theodore Roosevelt (ROOSEVELT 1920) elsősorban a tények és a fikció összekeverése, valamint az állatvilág tudománytalan és szentimentális ábrázolása ellen emelt szót. Ennek ellenére a vitát tárgyaló későbbi szakirodalom egyetérteni látszik abban, hogy – noha az „antropomorfizmus” kifejezést egyszer sem használják – kritikájuk fő célpontja az állatvilág antropomorfizálásának gyakorlata (vö. LYON 2001; 66 és DONALDSON 2000; 179). A „természethamisítás” lényege, hogy a bírált szerzők az állatok és az emberek viselkedését analóg rendszerként kezelik, miközben azt állítják, hogy autentikus képet nyújtanak a vadvilágról.

Noha a 20. században minden állattal (is) foglalkozó természet-tudomány esetében általánosan elfogadott alapelvnek számított, hogy a természeti létezők és az állatok emberi tulajdonságokkal történő felruházását kerülni kell⁶, az utóbbi évtizedekben az etológia területén az antropomorfizáció gyakorlatának részleges rehabilitációja figyelhető meg. Az *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals* című tanulmánykötet bevezetőjében a kérdés legelismertebb szakértője, Frans B. M. de Waal bemutatja az antropomorfizálás etológiai megítélésének alakulástörténetét (DE WAAL 1997). De Waal szerint az antropomorfizáció megítélését az állatok viselkedését vizsgáló kutatók két táborának konfliktusa határozta meg, melyek közül az egyik a „kognitív parszinómia”, a másik pedig az „evolúciós parszinómia” maximáját tekintette tudományelméleti szem-

⁶ Előbbit „pathetic fallacy”, utóbbit „anthropomorphic fallacy” néven emlegeti a szakirodalom.

pontból irányadónak. A kognitív takarékoság elve azt írja elő, hogy a kutató ne feltételezze magasabb mentális képesség meglétét abban az esetben, ha az adott jelenség alacsonyabb szintű mentális képességek alapján is magyarázható. Ezzel szemben az evolúciós takarékoság elve azt feltételezi, hogy ha egyes fajok hasonló utat jártak be a törzsejlődés során, akkor a mögöttes mentális folyamatok hasonlóságát feltételezni a „gazdaságos” megoldás (DE WAAL 1997; XIV). De Waal ugyanakkor leszögezi, hogy az etológiában az antropomorfizáció pusztán mint a tudományos vizsgálatot segítő előfeltevések létrehozásához szükséges gyakorlat képzelhető el, mely csupán mintegy irányt ad egy minta szigorú vizsgálatának (DE WAAL 1997; XV). Még a legradikálisabb antropomorfizmus-párti etológus sem tekinti az állati és az emberi viselkedésminták összekapcsolását célnak, legfeljebb a vizsgálatot olykor előremozdító eszköznek. A természetfilmek jóval radikálisabb antropomorfizáló összekapcsolásokat hajtanak végre, mint amik a területet vizsgáló kutatók munkája során egyáltalán felmerülhetnének.

Az antropomorfizáló ábrázolás természetfilmes divatját az a rendezői konszenzus alapozta meg, mely szerint a nézők sokkal többre értékelik a drámai konfliktust az autentikus ábrázolásnál. A természetfilmek alakulástörténetéről átfogó képet nyújt Jan-Christopher Horak *Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV* című tanulmánya (HORAK 2006). Horak szerint az antropomorfizáló ábrázolás akkor nyert igazán nagy teret, amikor az 50-es évek végén és a 60-as évek elején a Disney cég *True Wildlife Adventures* sorozata hatalmas sikert aratott, és erre a sikerre támaszkodva a Disney rövid idő alatt monopolizálta a természetfilmek amerikai piacát (HORAK 2006; 466). A munka elsősorban a vágószobában zajlott: a Disney operatőreinek gyakorlatilag korlátlan mennyiségű nyers film állt a rendelkezésére, a hatalmas mennyiségű felvett anyagból pedig a vágók szerkesztettek kerek történeteket (HORAK 2006; 466).⁷ A *True Wildlife Adventures* filmjei addig soha nem látott mértékben torzították az ábrázolt valóságot, „megteremtve az idő és a tér egységét ott, ahol nem volt, szintetikus történeteket konstruálva a heterogén filmes alapanyagból” (HORAK 2006; 466). A Disney gyakorlata rövidesen a természetfilmes ábrázolás domináns kódjává vált.

A következőkben két filmet vizsgálok az antropomorfizációs logikához való viszonyuk szempontjából. Az első minden idők második legnagyobb bevételt hozó dokumentumfilmje, *A pingvinek vándorlása* (*La*

⁷ Ezekről a rendezői beavatkozásokról átfogó képet nyújt Gregg Mitman kötete, mely mindaddig a természetfilmes ábrázolással kapcsolatban született legfontosabb elemző munka (MITMAN, 1999).

marche de l'empereur, Luc Jacquet, 2005), melyről Jan-Christopher Horak azt írja, hogy még a korábbi állapotokhoz képest is sikerült „új magasságokba emelnie az antropomorfizmust” (HORAK 2006; 460). A második Werner Herzog ugyanazon évből származó filmje, *A grizzlyember* (*The Grizzly Man*, 2005), mely az antropomorfizáló szemlélet neurotikusnak nevezhető példáját elemezve fogalmazza meg a „wildlife filmek” jellemző természetábrázolásának kritikáját.

Pingvinek és medvék

A pingvinek vándorlása eredeti francia változatának négy narrátora van, ezek közül az első csak egy rövid felvezető szöveget mond el, a másik három a filmben szereplő pingvinek gondolatait osztja meg a nézőkkel. Ezt a narrációs rendszert vette át a magyar változat is, míg az Egyesült Államokban bemutatott változat szinkronjának egyetlen narrátora Morgan Freeman.⁸ Az egyetlen narrátort alkalmazó változat esetében magán a kísérőszövegen is sokat változtattak, de a film még így is kiemelten magas határfokon működteti az antropomorfizáció alakzatát. A narrátor interpretációja mellett elsősorban a szöveget kísérő „intim” közelképek járulnak hozzá ahhoz, hogy az ábrázolt állatok drámai karakterekké alakuljanak (PIERSON 2005; 702). Az antropomorfizáció maximumát ugyanakkor az eredeti mintát követő hangalámondásos narráció nyújtja.

A három elbeszélő az apa, az anya és a gyermek: ők az ideális pingvincsalád tagjai. Az apa és az anya közösen, kétmondatonként váltva mondják el a film elején az alábbiakat: „Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy kert. Egy termékeny, mindent ontó föld, ahol könnyű volt az élet, sok holddal ezelőtt, mielőtt beköszöntött a tél. Ám egy napon egy minden élőlényt fenyegető nagy fehérség tört ránk. Akik tudtak, elmenekültek, de az őseink úgy döntöttek, maradnak, bármi áron, és ellenszegülnek a mindent átható fagynak. Sok idő eltelt azóta, a föld már százszor is megváltozott, de mi még mindig itt vagyunk, őrszemekként. Ez a mi történetünk.”

A pingvinek tehát rendkívül tudatos elbeszélők, akik a nézőknek címzik első mondataikat. A bevezetőben feltűnik egy idilli táj képe, mely egy-

⁸ Morgan Freeman számos dokumentumfilm narrátora, olykor pedig az úgynevezett *hostja*, vagyis házigazdája. A National Geographic *Isten nyomában Morgan Freemannel* (*The Story of God with Morgan Freeman*, 2016) című dokumentumfilm sorozatának *hostjaként* például nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy megválaszolja az emberiség transzcendenciával kapcsolatos összes „nagy kérdését”. Morgan Freeman alakított már professzorokat, szenátorokat és nyomozókat, kétszer pedig magát Istent is eljátszotta, tehát olyan színészcél van szó, akinek a hangja az amerikai közönség számára magát a bölcsességet jelöli.

részt arra az időre utalhat, amikor az Antarktisz a Pangea nevű őskontinens részeként egészen más éghajlati jellemzőkkel bírt, mint manapság. Másrészt az anyapingvin elbeszélésében egy „kertről” van szó, mely „megalkotott” természeti környezetet sejtet, és az Édenkert toposzát idézi fel. Akármelyik értelmezést is tekintjük helytállónak, annyi bizonyos, hogy a pingvineknek meglehetősen messzire nyúlik a kulturális emlékezete. Ez az idilli állapot „sok holddal ezelőtt” állt fenn, vagyis a pingvinek holdban mérik az időt, miként az ősi kínai, hindu vagy héber naptárak vagy az észak-amerikai indián törzsek többsége. A hold mértékegysége tehát a pingvin kultúra ősi jellegét jelöli, a pingvinek törzse természeti népként tűnik fel. Ennél is érdekesebb, hogy miközben a pingvineknek a fagyra és a télre van szavuk, a havat és a jeget inkább „valami nagy fehérségnek” nevezik, mely valószínűleg a civilizációval szembeállított naiv és tiszta primitivitás vonzó képzetét hivatott felkelteni. Végül a bevezető alapján úgy tűnik, hogy a pingvinek közös döntést hoztak, amikor nem hagyták el a megváltozó hőmérsékletű élőhelyüket, és valamiféle küldetéstudat miatt választották a rossz életkörülményeket. Noha önmagukat „őrszemeknek” tekintik, a filmből nem derül ki, hogy pontosan mi felett őrködnek. A „sarkvidék őrszemei” szerkezet a kortárs ökoideológia által áthatott narratívák körében jártas befogadó számára azt sugallja, hogy a pingvinek talán a Föld állapotát felügyelik, és a globális felmelegedés okozta éghajlati változásokra hívják majd fel a figyelmünket, de – ahogy azt több kritika is kiemelte (AUFDERHEIDE 2007; 121) – ez a kérdéskör nem kerül elő a filmben.

Sokáig lehetne elemezni azokat a – többnyire konzervatív – ideológiai sémákat, melyek alapján *A pingvinek vándorlása* a felvételeit elrendezi. Az ábrázolt családi idill például viszonylag gyorsan összeomlik, ha tudjuk, hogy a császárpingvinek minden párzási időszakra új párt választanak maguknak (AUFDERHEIDE 2007; 121), és minden bizonnyal Burroughs-nak is volna pár szava a filmhez, különösen azokhoz a részekhez, amikor a fiókat képviselő narrátori hang a pingvinek „bölcsoédjéről” beszél. A film ilyen szempontú bírálatát a kritikusok és kutatók jórészt már elvégezték előttem, így én inkább arra a jelenetre hívnám fel a figyelmet, ahol a film antropomorfizációs logikája leküzdhetetlennek látszó akadályokba ütközik.

A film egyik jelenetsora azt ábrázolja, hogy a pingvineket egy ragadozó madár támadja meg, mely főleg a fiókákra vadászik. Ekkor a pingvincsalád tagjai közül csak a fióka van a helyszínen, aki a többi állathoz hasonlóan megpróbál a jégtáblák közötti repedésekbe és idősebb madarak mögé bújni. A jelenet esetében a kispingvinek drámájánál sokkal megrázóbb az a küzdelem, melyet a vágó vív a körülményekkel, aki úgy próbálja megszerkeszteni a felvételeket, hogy a film azt sugallja, az idősebb pingvineket va-

lóban megrázza – de legalábbis foglalkoztatja – a fiókáik elvesztése. Elkeseredett harc ez a szemmel láthatóan közömbös állatok látványával szemben. A vágó mindent megtesz, hogy valamiképpen érzelmi mélységet adjon a kerettörténetnek látványosan ellentmondó folyamatoknak: miközben feszült ritmusban váltogatja a beállításokat, próbálja felmutatni a gondoskodás jeleit, végül pedig már bármit, ami jóindulattal úgy is értelmezhető. Kiemelt hangsúlyt kapnak például azok a felvételek, melyeken egy-egy idősebb pingvin a fiókák felé indul, azt viszont már csak a képmező periferiáján láthatjuk, ahogy ezek az állatok pár lépés után tétován megállnak, visszafordulnak, elzavarják maguk körül a fiókákat, vagy pár méterről tétlenül nézik az eseményeket. A ragadozó madár támadása túlságosan nagy szenzáció, hogy kimaradhasson, a film mégsem hajlandó tudomást venni az állatvilág olyan folyamatairól, melyek nem illeszkednek az ember szerű madarak narratívájába. A filmnek azért kell a lehetőségekhez mérten elfednie a nyilvánvaló tényt, hogy a pingvinek „közössége” nem szervezi meg magát utódai védelmében, mert nem ábrázolhatja a pingvineket szívtelennek, de ezen a ponton az állatok már túlságosan is emberek ahhoz, hogy a film arra hivatkozhasson, hogy nem emberek.

Werner Herzog dokumentumfilmje, *A grizzlyemberben* nagy hangsúlyt fektet arra, hogy leleplezze azokat a különbségeket, melyeket *A pingvinek vándorlása* és a legtöbb kortárs „wildlife film” megpróbál elfedni. *A grizzlyember* jórészt a fanatikus medverajongó, Timothy Treadwell felvételeiből áll, aki tizenöt évig élt sértetlenül az alaszakai grizzlyk közelében, és életének utolsó öt évében nagyjából százórányi anyagot vett fel. Treadwell nemcsak azzal váltott ki széles körű érdeklődést, hogy ilyen sokáig sikerült túlélnie a medvék közvetlen szomszédságában, hanem azzal is, hogy végül épp az egyik általa védelt medve vetett véget az életének.

Herzog egyrészt megszerkeszti Treadwell archív anyagait, másrészt kommentárokat fűz a felvételekhez, végül kiegészíti a férfi életének és halálának történetével. *A grizzlyember* narrátora maga a rendező, aki már a film első perceiben megfogalmazza, hogy mi ösztönözte a film elkészítésére: „Mivel magam is filmeztem az őserdők vadonjában, felismertem, hogy a természetfilmen [*wildlife film*] túl, a felvett anyagban lenyűgöző szépség és mélység története szunnyad. Felfedeztem egy filmet az emberi eksztázisról és a legsötétebb belső zűrzavarról.”

A grizzlyember tehát nem „wildlife film”, inkább életrajzi dokumentumfilm Timothy Treadwellről, mely – egyebek mellett – a természetfilm műfaji kódjaira is reflektál. Herzog Treadwell természetszemléletét pszichológiai és társadalmi okokkal motivált szentimentális tévképzetnek tekintti, melynek vizsgálata nem az állatvilág, hanem a tévképzet logikájának és okainak megértéséhez vihet közelebb bennünket.

A film nagy figyelmet szentel azon eseteknek, amikor a medvékért rajongó Treadwell olyan eseményekkel találkozik, melyek nem illeszkednek a vadon világról kialakított korábbi képébe. Treadwell szerint a medvék körül „minden tökéletes” és „jó”, így amikor egy farkasok által szét-tépett rókakölyök tetemére vagy egy másik medve által elpusztított medvebocs letépett mancsára bukkan, elbizonytalanodik és összezavarodik. Treadwell számára az a tapasztalat bizonyul a legmegrázóbbnak, amikor egy elpusztult medvebocs koponyáját találja a patakban. A patak alacsony vízállása miatt az éhező medvék elkezdtek felfalni saját bocsait. Treadwell először csatornát épít a folyón, hogy ezzel a beavatkozással indítsa el a pisztrángok vonulását, majd imádkozni kezd az esőért, miközben kétségbeesetten ismételteti a kamerájának, hogy „ez így nincs rendben, ez így nincs rendben”.

Herzog tehát egyrészt kiemeli azokat az eseményeket, melyek nem illeszkednek Treadwell természetképébe, vagyis – a narrátor szavaival élve – amikor a férfi „szembekerült a vad természet zord valóságával”. Elmagyarázza például, hogy a grizzlyket nem csak az éhség bírhatja rá bocsaik elpusztítására, hiszen „a hím medvék néha megölik a kölyköket, hogy megállítsák a nőtények szoptatását, és ezzel újra párosodásra készvé tegyék őket”. Másrészt a rendező a kommentárban megfogalmazza Treadwell szemléletének kritikáját.⁹ Az alábbiakat annak a medvének a premier plán snittje alatt mondja el, mely valószínűleg Treadwell és barátnője későbbi haláláért felelős: „[É]n egyetlen Treadwell által felvett medve arcán sem fedezek fel rokonságot, megértést, kegyelmet. Csakis a természet túlaradó közömbösségét látom. Számomra nem létezik olyasmi, hogy a medvék titokzatos világa, és ez az üres tekintet nem tükröz mást, csak a félig unott érdeklődést az étel iránt.”¹⁰

⁹ Miként a film egyik kritikusja találóan megállapítja: „Ami *A grizzlyembert* ilyen lenyűgöző dokumentumfilmmé teszi, az a folyamatos dialógus Herzog narrációja és Treadwell kommentárja között, de a filmnek nem célja, hogy eldöntse a vitát a természet helyes szemléletét illetően. Azt a medve már eldöntötte” (TOBIAS 2015).

¹⁰ E részek esetében felsejlik Herzog saját természetképe, melyet korábban *Az álom hangja* (*Burden of Dreams*, Les Blank, 1982) című filmben fejtett ki a dzsungel kapcsán: „Alaposan körbenézve van itt valamiféle harmónia. Ez a gyilkosság nyomasztó és kollektív harmóniája. És ehhez a kinyilvánított hitványsághoz és aljasághoz és obszcenitáshoz képest, szóval ehhez az egészhez képest, mi úgy hangzunk és úgy nézünk ki itt, mint egy buta elővárosi regény rosszul kiejtett, befejezetlen mondatai. [...] Alázatossá kell válnunk ezelőtt a túlburjánzó szenvedés és a túlburjánzó paráznság előtt. Túlburjánzó növekedés és túlburjánzó rendetlenség. [...] De amikor ezt mondom, akkor a dzsungel iránti legmélyebb tisztelet beszél belőlem. Nem arról van szó, hogy gyűlölöm. [...] Szeretem, mindannak ellenére, amit a józan ész diktál.”

Noha Herzog bírálja Treadwell álláspontját, felvételeit pedig Treadwell intenciójával szemben használja fel, mély tisztelettel ábrázolja a férfi életét és halálát, lenyűgözőnek találja Treadwell különösségét, és méltatja az archív anyagokban található – Herzog szerint gyakran „véletlenül” – zseniális felvételeket. Emellett a film megfogalmazza a természetfilmek mainstream antropomorfizációs logikájának kritikáját: a kiegészítésekből, a szerkesztés aktusából és a kommentárokból születő, az eredeti felvételekre épített második szint *dezantropomorfizálja* a medvék világát, mely így az önértelmezés eszköztárává, az én-teremtés díszletévé, Treadwell leleplezett fantáziaképévé alakul.

A pingvinek vándorlása nem akar szembesülni és szembesíteni azzal, amivel Treadwellnek többször is szembesülnie kellett, és mindent megtesz, hogy az állatok antropomorfizálása a legmagasabb hatásfokkal működhessen. Amikor az állatvilág valósága felülírja a szentimentális kerettörténetet, *A pingvinek vándorlása* elkendőzi *A grizzlyember* által nyomatékossított különbségeket.

Antropomorfizmus és ideológia

Az állatvilág antropomorfizálásának gyakorlatát vizsgáló szakirodalomokban és publicisztikai írásokban olykor feltűnik az érv, hogy az antropomorfizmusnak megvan a maga „haszna”: ismerőssé teszi a radikálisan idegen természetet, érzelmi kapcsolatot épít ki a nézőkben, és ezzel segít a természetvédelem iránti elköteleződés felébresztésében.¹¹ Ezen álláspont képviselői nem számolnak azzal, hogy az említett érzelmi viszony a természet meghamisított képével alakul ki, ahogy azzal sem, hogy az antropomorfizáló gyakorlat akár komoly ökológiai problémákhoz is vezethet. Ahogy azt Gregg Mitman hangsúlyozza, az amerikai fogyasztókat „kevésbé érdekli az egyes ökoszisztémák megóvása, mint az olyan élőlények helyzete, melyek intelligensek és bájosak, mint a delfinek” (MITMAN 1999; 179). Az antropomorfizáló ábrázolást elsősorban az olyan „karizmatikus” vadállatok érdemlik ki, mint a delfinek, a pandák, az elefántok vagy a pingvinek (HOROWITZ–BEKOFF 2007). Ennek eredményeként az utóbbi évtizedekben olyan jogi szabályozások születtek, melyek az ember-szerűvé tett állatok túlszaporodásához vezettek. Az állomány ritkításának megakadályozása egyes területek ökoszisztémáinak felborulását eredményezte, melynek hatására Botswana-ban az elefántok ezresével pusztulnak el egy-egy nagyobb szárazság idején, Ausztráliában pedig a koalapopulá-

¹¹ Ezen elképzelés egyik élharcosa a közismert angol primatológus, Jane Goodall. Vö. <http://www.janegoodall.org.au/similarities-to-people/> (A letöltés ideje: 2017.01.17.).

ció túlszaporodása okoz egyre nagyobb problémát (SINGH 2005; 13–14 és JURSKIS 2016).

Az antropomorfizáló ábrázolás hatása ugyanakkor túlmutat az egyre látványosabb ökológiai következményeken. Az állatvilág antropomorfizálása kulturális univerzálénak tekinthető, a gyakorlat legalább negyvenezer éves hagyománnyal rendelkezik, és hosszú ideje elsősorban a gyermekeknek szóló kulturális produktumok esetében igazán jelentős. E területen elsősorban gyermekpszichológusok fogalmazták meg az ábrázolásmód kritikáját, olyan általános következtetésekre jutva, mint hogy a gyermekek az állatokkal kapcsolatos konceptuális tudását nagyban – és talán hátralevő életükre nézve alapvetően – meghatározza a képeskönyvek antropomorfizált állatvilága (GANEVA et al. 2014). Emellett olyan konkrét eseteket is feltárnak, mint hogy a négyéves gyerekek 69%-a a kutyák agresszív, támadó arckifejezéseit nevetésként vagy mosolygásként értelmezi (MEINTS et al. 2016). E tanulmány ugyanakkor nem vállalkozhat az antropomorfizáló állatábrázolás általános kritikájára. A vizsgált mező esetünkben a „wildlife film”, mely elsősorban abban tér el az antropomorfizáló ábrázolás más hagyományaitól, hogy az antropomorfizáció itt csak a legritkább esetekben reflektált vagy felvállalt. Az állatvilágot ábrázoló természetfilmek erősen fikcionalizáló jellegük ellenére dokumentumfilmeknek tüntetik fel magukat, a „wildlife filmek” a közönség széles köre által *beleértett* célja a természet autentikus reprezentációja. Kulcsfontosságú tényező, hogy a nézők többsége szerint ezek a filmek valóban olyannak ábrázolják az állatokat, amilyenek, vagyis ez a szubszánér különösen alkalmas arra, hogy az állatok emberszerű jellegét magától értetődőnek és természetesnek tüntesse fel.

Tanulmányom szemléletét Roland Barthes írásai mellett alapjaiban meghatározza az a módszer, melyet Clifford Geertz *Az ideológia mint kulturális rendszer* című tanulmányában az ideológiák vizsgálatához javasol (GEERTZ 1994). Az antropológus az ideológiákat mint „egymásra ható szimbólumok rendszereit vagy egymásba fonódó jelentések mintáit” értelmezi (GEERTZ 1994; 36), és a retorika elméletét jelöli meg az ideológiák adekvát vizsgálatához nélkülözhetetlen területként. Mint írja, „anélkül, hogy tudnánk, miképpen működnek azok az [...] elemek, mint a metafora, az analógia, az irónia, a kétértelműség, a szójáték, a paradoxon, a hiperbola, a ritmus; és annak a felismerésnek a híján, hogy ezeknek valamilyen szerepe lehet az egyéni attitűdöket nyilvánossá alakító folyamatokban, a szociológusok nem rendelkeznek azokkal a szimbolikus eszközökkel, amelyekkel pontosabbá tehetnék megfogalmazásaikat” (GEERTZ 1994; 42–43). A szimbólum és a szimbolikus logikák jelentőségének hangsúlyo-

zása mellett Geertz folytonosan jelzi, hogy a trópusok tágabb körének bevonása lendíthetné előre igazán az ideológiai folyamatok értelmezését. Elfogadva Geertz álláspontját, a „wildlife film” vizsgálatakor érdemes alaposabban szemügyre vennünk az antropomorfizáció alakzatát és viszonyát a naturalizáció logikájához.

Paul de Man *Antropomorfizmus és trópus a lírában*¹² című tanulmányában azt írja, hogy az antropomorfizmus „nemcsak trópus, hanem *azonosítás* is a szubsztancia szintjén. Az egyik entitást fölcseréli egy másikkal, és ezáltal a fölcserelésük előtt egyedi entitások létezését implikálja, valamint valami másnak *vesz*, amit aztán *adottnak* lehet tekinteni” (DE MAN 2002; 371). Az antropomorfizmus tehát abban az értelemben nem trópus, hogy az azonosítottat szubsztanciálisan adottnak tekinti: „az antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát, s mint ilyen, kizár minden egyebet” (DE MAN 2002; 371). Az antropomorfizmus tehát trópus, de „nemcsak trópus”, hanem „interpretációk rendszere” is (DE MAN 2002; 371). Barbara Johnson összefoglalásában „antropomorfizmust használni annyi, mint ismertnek venni azt, hogy mik az emberi [*the human*] sajátosságai” (JOHNSON 2004; 136). Ez a kijelentés magyarázza azt is, hogy de Man strukturális szempontból miért kapcsolja a tulajdonnévhez az antropomorfizmust: az antropomorfizmus nem az ember *fogalmára* épül, vagyis az embert nem valami meghatározásnak alávetett [*subject to definition*] tartalomként használja, hanem olyan adott dologként, mely „kivonja magát a definiálás alól”: ami „előfeltételezett, nem pedig meghatározott” (JOHNSON 2004; 137).

A barthes-i *naturalizáció* és a de man-i *antropomorfizáció* abban a tekintetben mindenképpen hasonló, hogy egyik sem pusztán trópus, sokkal inkább interpretációs rendszer vagy reprezentációs séma. Mindkettő egy előfeltételezett tartalomra utal (antropomorfizmus – ember, naturalizáció – természet), mindkét retorikai logika a szubsztancia szintjén hajt végre azonosítást, és mindkettő „megfagyasztja” a tropologikus átalakítások mozgását. Amennyiben az ember-állat bináris opozíció mentén keressük az antropomorfizáció ellentétét, úgy a *zoomorfizmus* (zoomorphism) terminusához jutunk, ez a fogalom a reprezentáció azon módját jelöli, amikor embereket (vagy az emberek egy csoportját) jelenítik meg ál-

¹² Paul de Man esszéjében egy rendkívül komplex retorikai viszonyrendszert vizsgál, gyakorlatilag két vers metaretorikai párbeszédét tárja fel. Eközben maga de Man is használja a „naturalizáció” terminust, noha egyáltalán nem barthes-i értelemben. A „naturalizáció” a szövegben egy labilis retorikai struktúra szilárd alapokra helyezését, természetben való rögzítését jelöli (DE MAN 2002; 386).

latokként (WERNESS 2006; X). Ha azonban – Barthes-hoz hasonlóan – olyan topologikus teret felételezünk, mely a „konstruált” és a „természeti” oppozíciójára épül, akkor felismerhetővé válik az antropomorfizáció és a naturalizáció – részleges – retorikai szimmetriája. Az antropomorfizáció a természeti létezőket teszi az emberivé, míg a naturalizáció az ember alkotta dolgokat teszi természetivé. A két retorikai logika ellentétes irányból fenyegeti a „természeti” és a „konstruált” különválasztására létrehozott határvonalat: az első társadalmi vívmányokkal ruház fel természeti létezőket¹³, a második természetinek tüntet fel társadalmi vívmányokat.

E modellen keresztül ragadhatjuk meg leginkább a „wildlife film” ideológiai hatóerejének forrását. A vadállatokat antropomorfizáló természetfilmek a „társadalmiasított” természetet „természetesítik”, pontosabban az antropomorfizált természetet naturalizálják. Erre jó példa *A pingvinek vándorlása*, mely a család konzervatív modelljének eszméjét először rávetíti a pingvinek világára (antropomorfizáció), majd ezt követően a természetben talált, modellértékű struktúráként mutatja fel (naturalizáció). A film az antropomorfizáció és a naturalizáció ellentétes irányú öltéseinek segítségével varrja bele – a vizsgált természeti jelenségek kapcsán nem azonosítható – társadalmi mintákat a természet képébe: külsőnek, adottnak és megváltoztathatatlanok feltüntetve egy nagyon is történeti, társadalmilag konstruált struktúrákat.

Azok a természetfilmek, melyek az állatokat fogalmi gondolkodással, emberi viselkedésmódokkal, erkölcsi tartással, eszmékkel és ideológiákkal ruházzák fel, hozzájárulnak ahhoz, hogy a természetet olyan területnek tekintsük, melyben a társadalom értelmezéséhez hasznos, mély és egyszerű igazságokra ismerhetünk. Az ideológiakritika az ilyen filmek vizsgálatakor egyrészt bemutathatja az ábrázolás torzításait; másrészt feltárhatja a természeti rendszerek azon sajátosságait, melyek aláássák az adott film „társadalmi” üzenetét; végül rávilágíthat azokra a természetben megfigyelhető tendenciákra, melyeket a természetfilmek rendszeresen elhallgatnak.¹⁴ A szoros retorikai olvasás azokra a topológiai szinten zajló fo-

¹³ Valamint tárgyakat, elvont létezőket és a többi.

¹⁴ Utóbbira jó példa az azonos nemű egyedekkel folytatott szexuális viszony jelensége. *A University of Oslo* és az oslói *Natural History Museum* által szervezett *Against nature?* című kiállítás (<http://www.nhm.uio.no/besok-oss/utstillinger/skiftende/againstnature/index-eng.html> – a letöltés ideje: 2017.01.16.), valamint a vonatkozó szakirodalom tanulsága szerint utóbbi az állatvilágban nagyon is általánosnak számít, és legalább 1500 faj esetében megfigyelhető. A párzás során az ázsiai elefántok esetében 45%, a zsiráfok esetében pedig 30–75% a valószínűsége annak, hogy a szexuális viszony két azonos nemű egyed között jön létre (BAGEMIHLE 1999; 427–430, 391–393), a háziasított bárányok esetében pedig a kosok tizede egyálta-

lyamatokra is rávilágíthat, melyek az ideológiai felépítmény megkonstruálásának lehetőségét megteremtik. A természetábrázolás domináns alakzata a „wildlife film” esetében az *antropomorfizáció*, a tágabban értett „természetfilm” (*nature documentary*) esetében pedig minden bizonnyal a *megszemélyesítés* és a *prosopopeia*, utóbbi azonban már külön vizsgálatot érdemelne.

A fentiek alapján úgy tűnik, hogy amennyiben megőrizzük a természet és a kultúra közötti határvonalat, úgy ez egyszerre szab gátat a naturalizáló és az antropomorfizáló logikának. E határvonal fenntartása nem jelenti azt, hogy ne érezhetnénk az állatok iránt empátiát, ne bírálhatnánk az állatokat érintő etikátlan bánásmódot, vagy ne szembesülhetnénk és szembesíthetnénk másokat a természetrombolás különböző aspektusaival és következményeivel. A „természeti” és a „konstruált” közötti határvonal hangsúlyozása ugyan a mainstream állatvédelmi beszédmódot is korlátozza, de nem szükségszerű, hogy eközben az utóbbival éppen ellentétes szándékokat megalapozza. A határvonalhoz való ragaszkodás olyan reprezentációs és diszkurzív sémák létrehozására ösztönözheti az alkotókat, melyekkel úgy lehet állást foglalni a vadvilág védelme mellett, hogy közben nem adnak teret az antropomorfizáció és a naturalizáció kettős mozgásának, elkerülve ezzel azt a retorikai logikát, melynek segítségével a társadalomról alkotott elképzelések számos befogadó számára észrevétlenül öltöztethetők be a természet álruhájába.

Irodalom

- ALLEN, Graham (2003): *Roland Barthes*. Routledge, London/New York
- AUFDERHEIDE, Patricia (2007): *Documentary Film*. Oxford University Press, Oxford/New York
- BAGEMIHL, Bruce (1999): *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*. St. Martin Press, New York
- BARTHES, Roland (1977) *Image Music Text*. Fontana Press, London
- BARTHES, Roland (1983): *Mitológiák*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- BOAS, France (1995): *Race, Language and Culture*. University Of Chicago Press, Chicago
- BURROUGHES, John (2001): Real and Sham Natural History. In MAZEL, David (szerk.): *A Century of Early Ecocriticism*. The University of Georgia Press, Athén (Georgia)/London, 114–120.

lán nem hajlandó az anyajuhokkal párosodni (LEVAY 2011; 70–71). Noha az emberi szexualitást semmi esetre sem tekinthetjük az állatok párzási szokásaival analóg rendszernek, az a tény, hogy a természetfilmek a fenti jelenséget következetesen nem ábrázolják, nagyban hozzájárulhat ahhoz, hogy a nézők mit tekintenek „természetesnek” és „a természet rendje ellen valónak”.

- BUTLER, Judith (2007): *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*. Balassi Kiadó, Budapest
- CLUNAS, Craig (1997): Nature and Ideology in Western Descriptions of the Chinese Garden. In WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim (szerk.): *Nature and Ideology – Natural Garden Design in the Twentieth Century*. Dumbarton Oaks, Washington, 21–33.
- DE BEAUVOIR, Simone (1971): *A második nem*. Gondolat, Budapest
- DE MAN, Paul (2002): Antropomorfizmus és trópus a lírában. In Uó: *Olvasás és történelem*. Osiris Kiadó, Budapest, 365–394.
- DE WAAL, Frans B. M.: *Foreword*. In MITCHELL, Robert W. – THOMPSON, Nicholas S. – MILES, H. Lyn (1997): *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals*. State University of New York Press, New York
- DONALDSON, Elizabeth (2000): The Egg and the Nest – Gender Politics, John Burroughs, and Popular Ornithology. In WALKER, Charlotte Zoë (szerk.): *Sharp Eyes – John Burroughs and the American Nature Writing*. Syracuse University Press, Syracuse/New York, 178–191.
- FINLAYSON, Alan (2012): Rhetoric and the Political Theory of Ideologies. *Political Studies*, 2012. december, 60/4. 751–767.
- GANEA, Patricia A. – CANFIELD, Caitlin F. – SIMONS-GHAFARI, Kadria – CHOU, Tommy (2014): *Do cavies talk? – The effect of anthropomorphic picture books on children's knowledge about animals*. *Frontiers in Psychology*, 2014. április 10., <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.00283/full> (A letöltés ideje: 2017.02.26.)
- GEERTZ, Clifford (1994): Az ideológia mint kulturális rendszer. In Uó: *Az értelmezés hatalma – Antropológiai írások*. Századvég Kiadó, Budapest, 22–62.
- GREIDER, Thomas – GARKOVICH, Lorraine (1994): *Landscapes: The Social Construction of Nature and the Environment*. *Rural Sociology*, 59/1. 1–24.
- HARRÉ, Rom (1986): *The Social Construction of Emotions*. Basil Blackwell, Oxford
- HORAK, Jan-Christopher (2006): Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV. *Film History*, 18. évf. 4. sz. 459–475.
- HOROWITZ, Alexandra C. – BEKOFF, Marc (2007): Naturalizing Anthropomorphism: Behavioral Prompts to Our Humanizing of Animals. *Anthrozoös*, 20. évf. 1. sz. 23–35.
- JOHNSON, Barbara (2004): Antropomorfizmus és trópus a lírában és a jogban. In FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Figurák*. Gondolat/Pompeji, Szeged, 133–158.
- JURKSIS, Vic (2016): Too Many Koalas, Too Little Science. *Quadrant*, július 15., <http://quadrant.org.au/opinion/doomed-planet/2016/07/many-koalas-little-science/> (A letöltés ideje: 2017.02.26.)
- LAQUER, Thomas (2002): *A testet öltött nem*. Új Mandátum, Budapest
- LEVAY, Simon (2011): *Gay, Straight, and The Reason Why: The Science of Sexual Orientation*. Oxford University Press, Cambridge
- LYON, Thomas J. (2001): *This Incomparable Land – A Guide to American Nature Writing*. Milkweed Editions, Minnesota

- MARCELLI, Miroslav (2011): *A Barthes-példa*. Kalligram, Pozsony
- MEINTS, Krestin – RACCA, Anais – HICKEY, Naomi (2016): How to prevent dog bite injuries? – Children misinterpret dogs facial expression. *Injury Prevention*, http://injuryprevention.bmj.com/content/16/Suppl_1/A68.1 (A letöltés ideje: 2017.02.26.)
- MITMAN, Gregg (1999): *Reel Nature – America’s Romance with Wildlife on Film*. Harvard University Press, Cambridge
- PIERSON, David P. (2005): „Hey, They’re Just Like Us!” – Representations of the Animal World in the Discovery Channel’s Nature Programming. *Popular Culture*, 38. évf. 4. sz. 698–712.
- ROOSEVELT, Theodore (1920): Nature Fakers. In FULTON, Maurice Garland (szerk.): *Roosevelt’s Writings*. The Macmillan Company, New York, 258–267.
- SINGH, Praveen (2005): *Narrative in wildlife films: how it shapes our understanding of the natural world and influences conservation choices?* Montana State University, <http://scholarworks.montana.edu/xmlui/bitstream/handle/1/2285/SinghP0505.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (A letöltés ideje: 2017.02.26.)
- TAMÁS Gáspár Miklós (2001): Új kelet-európai baloldal. *Eszmélet*, nyár, http://eszmélet.hu/tamas_gaspar_miklos-uj-kelet-europai-baloldal/ (A letöltés ideje: 2017.02.26.)
- TOBIAS, Scott (2015): The human nature of Werner Herzog’s Grizzly Man. *The Dissolve*, július 7., <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/1093-the-human-nature-of-werner-herzogs-grizzly-man/> (A letöltés ideje: 2017.02.26.)
- WERNESS, Hope B. (2006): *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*. Continuum, New York/London



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA