

Lukas Brašiškis

## KINEMATOGRAFINIS GYVŪNAS: NUO ANTROPOMORFIZAVIMO IKI ZOOMORFIZMO

Niujorko universitetas  
Kino studijų fakultetas  
721 Broadway, New York, NY 10003, USA  
El. paštas: lb2892@nyu.edu

Straipsnyje svarstomi gyvūno reprezentacijos kine bei kino gyvūniškumo klausimai. Pirmoje dalyje apžvelgiama gyvūno vaizdavimo kaita kino istorijoje akcentuojant antropocentrinę tendenciją. Antroje dalyje pristatomas gyvūno vaidmuo kino teorijoje išryškinant André Bazino ir šiuolaikinių jo tekstų tyrinėtojų mintis apie ontologinį kino ir gyvūno ryšį. Galiausiai analizuojant Denis Côté filmą *Žvėrynas* (2012) aptariamos estetinių taktikų, galinčių suardyti antropocentrinės reprezentacijos konvencijas ir sukurti zoomorfinę demokratišką ekrano erdvę, galimybes.

RAKTAŽODŽIAI: kinematografinis gyvūnas, posthumanizmas, antropomorfizavimas, zoomorfinis kinas, Denis Côté, André Bazinas, Anat Pick.

*„Ar įmanoma nufilmuoti gyvūną paliekant jį tuo, kas jis ir yra – gyvūnu?“*

Denis Côté

Humanitariniam mąstymui Vakarų kultūroje įprastas nežmogiško gyvūno siejimas su lingvistiniams ar sociologiniams pjūviams bei struktūralistinei analizei nepasi-  
duodančiu studijų objektu šiuolaikinėje akademijoje nebėra problema, trukdanti

studijuoti gyvūną ir gyvūniškumą, greičiau atvirkščiai – spekuliatyvūs klausimai vis dažniau įkvepia tarpdisciplinines, į nežmogiškus objektus orientuotas, studijas. Per pastarąjį dešimtmetį susiformavo filosofijos, gamtos mokslų, meno, klimato tyrinėjimų, medijų archeologijos ir kitų akademinų disciplinų perspektyvas derinantis posthumanistinių studijų laukas. Žmogaus ir gyvūno santykis šiose studijose neretai yra permąstomas iš esmės kritikuojant nusistovėjusį požiūrį bei akcentuojant antropocentrinio, neįveikiamą skirtumą tarp žmogaus ir nežmogaus steigiančio, mąstymo atsisakymą. Sekdama Michelio Foucault dvasia, naujoji į nežmogiškus objektus orientuotų studijų banga oponuoja kalbiniam nežmogiškumo simbolizavimui ir siekia permąstyti modernybės pamirštą nebylų gamtos vaidmenį, cituojant prancūzų filosofą, parašyti „šios tylos archeologiją“ (Foucault 1988: xi)<sup>1</sup>.

Šiuolaikinės kino studijos – ne išimtis. Ar kino aparatas bei jo produkuojami vaizdai pasižymi nežmogiška ontologija? Kaip audiovizualinės medijos keičia gyvūno matymą ir kokį santykį tarp žmogaus ir gyvūno jos įtvirtina/griauna? Kokias naujas tarprūšines komunikacijos kryptis kinas gali įtvirtinti bei kokius nežmogiškus pasaulius jis gali atverti mūsų patyrimui? Ir galiausiai: ar įmanomas gyvūno pozicionavimas kine ir koks jis galėtų būti? Šie ir panašūs klausimai vis dažniau nuskamba kino teorijai ir kino filosofijai skirtose tarptautinėse konferencijose bei akademinuose tekstuose. Keldami minėtus klausimus kino teoretikai ir filosofai renkasi skirtingus metodologinius kelius. Vieni atsigręžia į kino teorijos praeitį ir ją interpretuoja naujai, kiti koja kojon žengia su šiuolaikine į nežmogiškus pasaulius besiorientuojančia filosofija, treči bando derinti abi kryptis. Šiandienos diskusijose

<sup>1</sup> Į objektus orientuotos nežmogiškos filosofijos atstovus vienijantis kritikos objektas – pokantinėje filosofijoje vyraujančio žmogaus ir pasaulio koreliacionizmas (dėl Immanuelio Kanto transcendentinių argumentų poveikio susidariusią situaciją filosofijos moksle, kai tapo visuotinai pripažįstama, kad žmogui pažinūs ir dėl to filosofijos mokslui įdomūs yra tik žmogaus sąmonės fenomenai, bet ne sąmonės išorėje egzistuojantys objektai-savaime) (Bryant, Srnicek, Harman 2010: 8–18). Nepaisant bendros pohumanistinius filosofus (dar vadinamus spekuliatyviaisiais realistais bei spekuliatyviaisiais materialistais) suvienijusios kritikos, išsamiau vieningą judėjimo kryptį ir judėjimo atstovų darbo metodus apibrėžti yra gana sudėtinga. Pažymėtina, kad pastaraisiais metais pohumanizmo stovyklai save priskiria vis daugiau filosofų, socialinių mokslų atstovų ir menininkų. Nors šiam mokslo ir meno srityse vykstančiam atsigręžimo į nežmogiškus objektus procesui apibūdinti prigijo bendras „spekuliatyviojo posūkio“ terminas (Bryant, Srnicek, Harman 2010: 4), tačiau, išskyrus judėjimo atstovus vienijančius tikslus (koreliacionizmo kritika ir posthumanizmo advokatavimas), judėjimą sudarančių mokslininkų tyrimų metodai varijuoja, o kartais net prieštarauja vieni kitiems. Amerikiečių filosofas Alexanderis Galloway'us pastebi, kad į objektus orientuota filosofija (-os) yra metodologiškai ir ideologiškai kompleksiškas darinys. Nehumanistinę (-es) filosofiją (-as) Galloway'us klasifikuoja pagal tris skirtingas prieigas, pasirenkamas nežmogiškam pasauliui suvokti: 1) įrodymų nereikalaujančią, nežmogaus koeegzistavimą su žmogumi kasdienybėje teigiančią „empirinę“ prieigą, 2) žmogiškas teises ir privilegijas nežmogiškam pasauliui ekstrapoliuoti siekiančią „racionalią“ prieigą bei 3) žmogaus trūkumus nežmogiškų objektų atžvilgiu diagnozuojančią „negatyvią“ prieigą (Galloway savo poziciją pristatė 2016 m. seminare „The Nonhuman: Aesthetics and Politics of Personhood“ Harvardo universitete, Vizualinių ir aplinkos studijų fakultete). Reikia pripažinti, jog analizuojant meno kūrinius, taip pat ir filmus, „empirinę“ prieigą nežmogiškam pasauliui suvokti yra taikoma dažniausiai.

apie gyvūną kine ir kino gyvūniškumą – kinematografinį gyvūną – dažnai akcentuojami du esminiai klausimai: estetiškos reprezentacijos klausimas bei sąlygų ir diskursų, kurių dėka gyvūnas tampa matomas ekrane, klausimas. Apžvelgdamas pavyzdžius iš kino istorijos bei kino teorijos, šiame tekste trumpai aptariu abu klausimus, bei, analizuodamas Denis Côté filmo *Žvėrynas* (2012) atvejį, bandau parodyti jų aktualumą šiuolaikinėje kinematografinėje praktikoje.

## Gyvūnas kino istorijoje

1881 m. birželio 15 d. zoopraksiskopu pavadintu aparatu „išjudinęs“ šuoliuojančiam žirgai paraleliai sustatytomis stereoskopinėmis kameromis užfiksuotus dvylika statiškų kadru, išradėjas ir fotografas Eadweardas Muybridge'as viešai pristatė eksperimentą, pavadintą „Gyvūnas judėjime“<sup>2</sup>. Per pristatymą buvo demonstruojama fotografinė žirgo judėjimo iliuzija. Šiuo proto-kinematografiniu eksperimentu Muybridge'as įsiterpė ne tik į mokslines, bet ir į etines bei estetines diskusijas, pavyzdžiui, įrodydamas, kad aštuonioliktojo amžiaus pabaigos ir devynioliktojo amžiaus pradžios romantinėje tapyboje vyravusi šuoliuojančių žirgų vaizdavimo konvencija visas keturias ristūno kojas vaizduoti pakilusias ore, buvo iš dalies teisinga. (Tik iš dalies, nes to meto paveiksluose šuoliuojančių ristūnų kojos būdavo vaizduojamos ištiestos, o Muybridge'o fotografijos parodė, jog žirgai virš žemės pakyla jas sulenkę.) Pažymėtina, kad Muybridge'as savo išrastu metodu fiksavo ir demonstravo ne tik žirgų, bet ir beždžionių, bizonų, kupranugarių bei kačių judėjimo subtilybes, atverdama iki tol žmogaus regėjimui nepažiniais buvusius gyvūnijos aspektus. Taigi gyvūnai kaip kino aparato dėmesio objektas į kino istoriją pateko dar jos priešistorės metu. Broliams Lumière pristačius viešai filmus projektuojantį kinematografo aparatą, gyvosios gamtos vaidmuo kine nesumažėjo: gyvūnų vaizdai užpildė įvairių žanrų ankstyvojo kino kūrinis: aktualijų filmus, vaidybinius filmus bei animacinius filmus.

Vis dėlto pažymėtina, kad dvidešimtojo amžiaus pradžioje kinas vis dažniau ir dažniau pradėjo dauginti žiūrovui „paruoštus“ gyvūno vaizdinius. Kitais žodžiais tariant, nuo dvidešimtojo amžiaus pradžios gyvūnų reprezentacija populiariajame kine nebesiekė atskleisti žmogui svetimų ar nepažinių gyvūnijos aspektų, greičiau atvirkščiai, ji buvo instrumentalizuota žmogiškosios kasdienybės refleksijos, ideologijos sklaidos ir kultūrinių industrijų tikslams. 1931 m. parašytame trumpame tekste Walteris Benjaminas diagnozuoja šią gyvūnų vaizdavimo kine regresiją.

<sup>2</sup> Pastebėtina, jog kontinentinėje Europoje panašius fotografijas išjudinti siekiančius eksperimentus kūrė ir prancūzų fiziologas Etienne'as Jules'is Marey.

Akcentuodamas Disnėjaus animacinių filmų studijoje sukurto Peliuko Mikio personažui priskiriamas žmogiškąsias ypatybes vokiečių filosofas šių filmų populiarumą aiškina paprastai: „taip yra paprasčiausia todėl, jog publika šiame gyvenime atpažįsta save“ (Benjamin 2014: 21). Po keturiasdešimt šešerių metų, esė „Kam žiūrėti į gyvūnus?“ Johnas Bergeris pratęsia Benjaminio mintį teigdamas, kad modernybės amžiuje žmogus, žvelgdamas į gyvūnus, juose mato save patį. Pagrindinis dėmesys šioje britų meno kritiko ir kultūros teoretiko, šiandien gyvūnų studijose programine pripažįstamoje esė yra skiriamas gyvūno ir jo vaizdo pozicionavimui moderniojoje kultūroje. Lygindamas vojeristinį zoologijos sodo fenomeno aspektą su gyvūnų reprezentacijomis meno istorijoje, Bergeris teigia, kad modernybės laikais žmonių poreikiams tenkinti pajungti (prijaukinti arba pasmerkti skerdyklai) laukiniai gyvūnai buvo ištrinti iš kasdienio gyvenimo. Modernioje kasdienybėje netekę autonomijos, Bergerio nuomone, gyvūnai buvo suspektaklinti – tapo zoologijos soduose ar populiariojoje ikonografijoje eksponuojamu perkamu ir parduojamu reginiu (Berger 1980: 24).

Kino ekspresijos industrializacija svariai prisidėjo standartizuojant ir komercializuojant gyvūnų vaizdinį. XX amžiaus pradžioje naujosios aktorijos antropologijos ir psichologijos mokslų srityse vykdyti vizualinės žmogaus percepcijos tyrimai sukūrė sąlygas atsirasti pirmiesiems kino montažo kodams, kurie neilgai trukus buvo pritaikyti plačiajai auditorijai skirtų kino pasakojimų gamyboje<sup>3</sup>. Sekdami psichologinės žiūrovo identifikacijos su ekrane matomais vaizdais atradimais, komercinio kino kūrėjai netrukus sukūrė tęstinio montažo kodų sistemą, kurios vienas pagrindinių tikslų – konstruoti antropocentrinį pasakojimą. Ši sistema, kurios centrinis elementas yra apgražos montažo planas, iki šiol yra plačiai taikoma ne tik užtikrinant sklandų žiūrovo identifikavimąsi su ekrane matomų žmonių istorijomis, bet ir antropomorfizuojant ekrane pasirodančius nežmogiškuosius objektus. Tiek klasikiniai, tiek šiuolaikiniame Holivude sukurti laukinių ir prijaukintų gyvūnų istorijas pasakojantys filmai, tokie kaip *Bethovenas* (1992), *Liūtas Karalius* (1994), *King Kongas* (2005) ar *Katės ir šunys* (2013), paminint tik kelis iš begalės

<sup>3</sup> Kaip pažymi kino istorikai, dar 1919 metais rusų kino avangardo atstovas Levas Kulešovas ėmė eksperimentuoti su montažo galimybėmis manipuluoti žiūrovo reakcijomis. Žinomiausiame savo eksperimente jis sumontavo tris skirtingas vaizdinių sekas, kuriose vienas kadras – stambus aktorius Ivano Možuchino planas – visada išlikdavo tas pats, tuo tarpu antrasis (sriubos lėkštė, patraukli moteris bei karste gulinti mergaitė) buvo kaskart keičiamas. Kalbėdamasis su skirtingas vaizdų sekas mačiusiais žiūrovais Kulešovas padarė išvadą, jog priklausomai nuo antrojo dėmens, pirmąjį sekos dėmenį – Možuchino veido ekspresiją – jie interpretuoja skirtingai. Šio eksperimento metu sukauptas žinias Kulešovas, tikėdamas, jog filmas yra statinys, sudėtas iš tarpusavyje sklandžiai besijungiančių plytų (filmo kadru), vėliau naudojo tobulindamas savo filmų montažą ir taip svariai prisidėjo prie tęstinio pasakojimo montažo kodų plėtotės.

galimų pavyzdžių, sėkmingai taiko apgražos montažo planą nežmogiškų „aktorių“ žmogiškoms reprezentacijoms pateikti.

Tendencija antropomorfizuoti gamtą, ją pajungiant į sklandų pasakojimą, pastebėtina ne tik vaidybiniuose filmuose. Kaip teigia Sabine Nessel, daugelis dokumentinių filmų taip pat kuria ir palaiko asimetrinį žmogaus ir gyvūno santykį. Įdėmiau pažvelgus į gamtos dokumentikos žanrui priskiriamus filmus, juose galima išvelgti nemažai paralelių su Bergerio aprašytu (ir vėliau Randy Malamudo knygoje *Reading Zoos* išplėtoto) zoologijos sodo fenomenu. Įrėmindami gyvūnus taisyklingoje kompozicijoje, montuodami jų veiksmus į tęstinį pasakojimą, išryškindami atraktyvias jų kasdienybės detales (dažniausiai naudojant galingas optines priartinimo technologijas), „įgarsindami“ (uždedant ekrane matomą nežmogišką veiksmą dramatinizuojantį garso takelį) bei „paaiškindami“ („įdarbinant“ užkadrinį balsą) nufilmuotas situacijas, vadinamieji dokumentiniai-educaciniai filmai apie gamtą iliustruoja Bergerio esė aprašytą pasyvų žmogiškajam spektakliui pajungtų gyvūnų būvį. Tokiam būviui, kaip teigia Malamudas, būdinga žiūrinčio ir matomo nesutapimu pasižyminti gyvūno apropiacija (Malamud 2007: 2–4). Kine ši nesutapimą sąlygoja ne tik neperžengiamą ribą tarp kino žiūrovo ir vaizduojamosios gamtos brėžiantis ekranas, bet ir konkrečių estetinių elementų, tokių kaip tęstinumą užtikrinantis montažas ar vaizdo interpretacijai poveikį darantis garso takelis, taikymas. Todėl tiek populiariajame vaidybiniame kine, tiek konvencinėje dokumentikoje, gyvūnas nebėra tiesiog gyvūnas, jis tampa jo paties prezentaciją ir rodymą organizuojančios tvarkos dalimi (Nessel 2012: 46).

## Gyvūnas kino teorijoje

Trumpai aptarti keli kino istorijos momentai iliustruoja, kad gyvūnų vaizdavimas kine yra glaudžiai susijęs su technologine ir estetine kino prigimtimi. Kaip teigia Jonathanas Burtas, vizualinio gyvūno kūnas buvo labai svarbus modernių technologijų plėtrai, ypač modernybės suvokimą formavusiam kinui. Pasak Burto, iki šiol tiesioginis žmogaus–gyvūno santykis yra susipynęs su medijuotomis jo formomis, todėl mąstant apie kiną, neišvengiamai mąstoma ir apie gyvūną (Burt 2002: 112). Tad gyvūno figūros vaidmuo kino teorijoje stebinti neturėtų. Dar 1924 m. vengrų kino teoretikas Béla Balázsas viename savo knygos *Matomas žmogus ir kino dvasia* poskyrių identifikuoja išskirtinę gyvūno poziciją kino technologijos atžvilgiu teigdamas, kad, priešingai nei žmogiškasis aktorius, gyvūnas priešais kamerą niekada nevaidina (Balázs 2010: 60–61).

Šį Balázso pastebėjimą vėliau išplėtojo ne vienas mąstytojas apie kiną, bet neabejotinai svariausias indėlis apmąstant gyvūniškumą kine priskiriamas André Bazinui. Kaip akcentuoja prie Bazino teorijos teiginių pastaraisiais metais sugrįžtantys šiuolaikiniai kino teoretikai, prancūzų kino kritiko ir teoretiko tekstuose gyvūnas ontologiškai siejamas su kinematografiškumu ir atvirkščiai<sup>4</sup>. Žinomiausioje savo esė „Fotografinio vaizdo ontologija“ Bazinas pabrėžia, kad, kitaip negu tradicinių dailiųjų menų vaizdai, fotografinis vaizdas nėra pirminę formą žmogaus rankomis įgaunantis jo minties vaisius. Nors, pasak Bazino, estetinių kūrėjo pasirinkimų svarba negali būti nuvertinta, fotografinis vaizdas visų pirma gimsta susidūrus optiniam aparatui ir pasaulio objektui ir tai fotografiniam (bei kinematografiniam) vaizdui garantuoja išskirtinį ontologinį statusą (Bazin 2009: 7–9). Prancūzų kino kritiko ir teoretiko žodžiais, „nesuinteresuota kino optika“ gali užtikrinti naujo pasaulio suvokimo ir naujų ryšių su pasaulio objektais galimybę, „nuvilkdama kasdienius įpročius, žinomas sąvokas ir visus kitus griuvėsius, į kuriuos mano žinojimas yra suvyniojęs pasaulio objektus“ (Bazin 2009: 9). Kaip pažymi Jennifer Fay, Bazinas kiną suvokia kaip žmogiškosios percepcijos trūkumų kompensaciją (Fay, 2008, 51). Serge Daney savo ruožtu teigia, kad „pasakojimas apie gyvūnus Bazinui tampa kino esme“ (Marguilles 2003: 32). Daney išskiriamame prancūzų kino kritiko ir teoretiko tekste „Montažo galimybės ir trūkumai“, Bazinas pabrėžia ilgo plano svarbą perteikiant žmogaus ir gyvūno santykį. Kaip pavyzdį pateikdamas Charlie Chaplino filmo *Cirkas* (1928) sceną, kurioje liūto ir jo prižiūrėtojo interakcija yra nufilmuota vienu ilgu planu, Bazinas teigia, jog šis į skirtingas dalis nesukarpytas, erdvėlaikiškai homogeniškas planas iliustruoja kino galimybes atsiverti nehierarchiniams ryšiams tarp heterogeniškų dalyvių ekrane. Kitais žodžiais tariant, erdvėlaikinis tęstinumas prancūzų kritikui ir teoretikui čia svarbus ne tiek dėl priešais kameros esančios objektų mimetinės reprezentacijos, kiek dėl išsaugoto žmogiškų ir nežmogiškų objektų (šiuo atveju prižiūrėtojo ir liūto) susidūrimo nenuspėjamumo. Plėtodamas mintį apie kiną, kaip demokratišką erdvę visiems jame pasirodantiems objektams, tekste „Teatras ir kinas“ Bazinas rašo, kad kitaip negu klasikiniam teatre, kuriame žmogiškas veikėjas visada užima centrinę vietą, „kino ekrane, individas neprivalo būti dramos centru [...], todėl kine gali nebebūti žmogiškųjų aktorių, nes tokia pasaulyje žmogus nebeturi privilegijuoto statuso gyvūnų ir objektų atžvilgiu“ (Bazin 2009: 194). Taigi, naudojant šiuolaikinę terminologiją, galima teigti, kad Bazinas advokatauja posthumanistiniam kinui, kuriame žmogus neturi privilegijų nežmogiškų objektų, taip pat ir gyvūnų, at-

<sup>4</sup> Jennifer Fay, Seung-hoon Jeongas, Akira Mizuta Lippitas, Anat Pick, Belinda Smaill – tai tik keli šiuolaikiniai kino teoretikai, savo tekstuose pabrėžiantys gyvūno svarbą Bazino kino teorijoje. Plačiau apie André Bazino minties potencialo reaktyvaciją šiandienos kino tyrinėjimuose žr. Brašiškis 2013: 167–182.

žvilgiu. Interpretuodama kino kritiko ir teoretiko tekstus, Fay teigia, kad Bazino apmąstymai šiandien tampa ir vėl aktualūs siekiant parodyti žmogaus vizijos ribas ir atskleisti pasaulį, kuriame žmogus ir gamta bei objektai egzistuoja lygiavertiškai, arba, dar daugiau, parodyti pasaulį, kuriame gyvūnai ir daiktai egzistuoja skyrium nuo žmogaus (Fay 2008: 42). Kitaip tariant, kino, kuriame nežmogiškieji objektai nebėra vien sužmoginti veikėjai ar žmogiškajam pasakojimui tarnaujantys foniniai scenografijos elementai, galimybė leidžia permąstyti žmogaus santykį su acentrišku ir heterogenišku pasauliu. Tekste „Apie Jeaną Painlevé“ Bazinas atkreipia dėmesį į tai, kad mechaninei technologijai tarpininkaujant gimęs kino vaizdas jo žiūrovui gali parodyti pasaulį taip, kaip nei kasdienė žiūrovo percepcija, nei vaizduotė jo parodyti negali. „Ar rastume tokį puikų choreografą, tokį emocingą tapytoją, poetą, kuris galėtų įsivaizduoti šiuos modelius ir šias formas, šiuos vaizdus? Kamera, ir tikrai kamera, turi raktą nuo šio pasaulio, kurio grožis gimsta iš gamtos ir atsitiktinumo, iš to, kas dažnai oponuojama menui“, – apie vandens gyvūnijos mikropasaulius fiksuojančius Jeano Painlevé filmus entuziastingai rašo Bazinas (Bazin 2009: 21). Ištrauka iš teksto apie Painlevé patvirtina dalinio kino automatizmo arba, kitais žodžiais, mechaninės vaizdų reprodukcijos, vaidmens svarbą Bazino teorijai.

Šis vaidmuo aptariamas ir amerikiečių filosofo Stanley Cavello veikalo *Pamatytas pasaulis. Kino ontologijos refleksijos* „parašėse“. Cavello kino teorijoje iš dalies mechaninei vaizdų reprodukcijai yra priskiriamos dvi, iš pirmo žvilgsnio viena kitai prieštaraujančios funkcijos. Viena vertus, Cavellas teigia, jog neleidamas pasauliui matyti į jį žvelgiančio žiūrovo, kinas pastarąjį (jo paties neatsiklausus) patalpina į vojeristinę poziciją projektuojamos realybės atžvilgiu (Cavell 1979: 20–23, 40), antra vertus, filosofas pabrėžia, kad būtent dalinis kino automatizmas užtikrina galimybę pasauliui pasirodyti naujai (Cavell 1979: 40–41, 72). Šią kontradikciją Cavellas išsprendžia pripažindamas būtiną sąlygą, kinui leidžiančią gamtą žiūrovo žvilgsniui pateikti nepažeidžiant jos ir žmogaus ontologinės lygybės. Ši (gana baziniška) sąlyga yra kino automatizmo ir projektuojamo pasaulio tapsmo santykis (Cavell 1979: 119–120, 165–167).

Taigi tiek Bazinui, tiek Cavellui ontologinis ryšys tarp kino ir gyvūno yra dvipusis: kinas parodo gyvūno specifiškumą, tuo tarpu gyvūnas padeda atskleisti kino specifiškumą. Atkreipęs dėmesį į gyvūno ir žmogaus santykio reprezentacijas bei kino gyvūniškumą spekuliatyviai permąstančius diskursus, toliau pažvelgsiu į kanadiečių režisieriaus Denis Côté filmą *Žvėrynas* (2012), kuris, mano manymu, ne tik kritikuoja įprastą gyvūno pozicionavimą ekrane, pasiūlo kitokias estetines gyvūno ir žmogaus santykio reprezentacijos formas, bet ir iliustruoja kino bei gyvūno ontologinį ryšį, taip tapdamas aukščiau aptartų teorinių minčių praktine iliustracija.

## Tarp gyvūno reprezentacijos kritikos ir demokratinio jo pozicionavimo: Denis Côté zoomorfinio filmo *Žvėrynas* atvejis

Denis Côté filmas *Žvėrynas* yra nufilmuotas zoologijos sodu žiemą virstančiame Kvebeko safario parke, todėl filmą galima būtų priskirti zoologijos sodus vaizduojančių dokumentinių filmų subžanrui. Brolių Lumière filmų *Liūtas, Londono zoologijos sodas* (1896) yra vienas pirmųjų šiam subžanrui priskiriamų filmų. Keturiasdešimties sekundžių trukmės ankstyvojo kino darbe vaizduojamas Londono zoologijos sode palei savo narvo grotas nervingai vaikštinėjantis liūtas, kurį vis paerzina už narvo stovintis zoologijos sodo sargas. Daugiau nei po šimto metų, pirmasis į video sklaidos platformą YouTube įkeltas video *Aš zoologijos sode* (2005) taip pat buvo nufilmuotas zoologijos sode. Aštuoniolikos sekundžių trukmės vaizdo klipe vienas iš YouTube platformos įkūrėjų Jawedas Karimas yra filmuojamas priešais narvą, kuriame matomi drambliai. Kadro centre stovintis vaikinys juokais komentuoja apie šių gyvūnų straublio ilgį. Galima teigti, jog tiek viename pirmųjų kino filmų, tiek pirmajame į YouTube platformą įkeltame klipe kamera objektyvizuoja gyvūnus, juos žiūrovui pateikdama kaip spektaklį ar kinematografinę atrakciją (perfrazuojant žymųjį Thomo Gunningo terminą ankstyvajam ikimontažiniam kinui apibūdinti). Tiek nufilmuoti žmonės, tiek žiūrovai šią atrakciją stebi saugiai. Tokiu būdu šie zoologijos sodo subžanrui priklausantys filmai funkcionuoja panašiai kaip kolonijinio laikotarpio palikimas – zoologijos sodai, kurie veikia kaip mokslinis gyvūnų kompendiumas, kuriantis ir palaikantis neteisingą supratimą apie gamtos administraciją, kontrolę bei įsisavinimą (Malamud 2007: 57–59, 123).

Akcentuodamas tris gyvūnų apropiaciją tradiciškai simbolizuojančius procesus – gyvūnų vaizdavimą tapyboje, jų eksponavimą zoologijos sode bei iškamšų gamybą – *Žvėryne* Côté pasirenka zoologijos filmų subžanrui neįprastas gyvūnų vaizdavimo taktikas. *Žvėryno* veiksmas vyksta trijose skirtingose erdvėse. Filmą prasideda klasėje, kurioje susikaupę studentai mokosi tapyti laukinius gyvūnus. Ši filmo dalis simbolizuoja žmogaus siekį gyvūnus pajungti antropocentrinei reprezentacijos sistemai. Stambiais planais nufilmuotas studentų mokymosi procesas sukuria erdvės ir laiko neapibrėžtumo jausmą, kuris yra plėtojamas antroje, taip pat simbolinę reikšmę turinčioje filmo erdvėje – gyvūnų iškamšų gaminimo cecho – ir labiausiai išskleidžiamas trečioje filmo erdvėje – zoologijos sode. Toliau analizuodamas filmą, stengsiuosi parodyti, kad estetinių taktikų dėka *Žvėrynas* gali būti traktuojamas kaip: 1) hierarchinio žmonių ir gyvūnų santykio refleksija, 2) gyvūnų vaizdavimo konvencijų kine apvertimas, 3) zoomorfinio kino pavyzdys.

Valandos ir dvylikos minučių trukmės, iš kurių 54 minutės nufilmuotos zoologijos sode, filme pasirodo platus Kvebeke natūraliomis aplinkybėmis negyvenančių gyvūnų spektras. Filme *Žvėrynas* vaizduojami įvairiausi narvuose uždaryti gyvūnai, tarp kurių: liūtai, meškos, beždžionės, vilkai, žirafos, antilopės, zebrai, stručiai, hienos. Nemačius filmo galima būtų pamanyti, jog žiūrovui tiesiog rodant egzotiškų gyvūnų įvairovę siekiama šiuos kolonizuoti ir klasifikuoti vienakrypčiam žvilgsniui. Visgi filmo estetinių sprendimų analizė parodo, jog tokia interpretacija nebūtų teisinga: nors kontempliatyvus, ilgaisiais planais nufilmuotas filmas ir siekia suteikti laiko įvairių gyvūnų pasirodymams priešais kamerą, būdas, kaip tai daroma, akivaizdžiai oponuoja edukacinę misiją sau priskiriantiems konvenciniams filmams apie gamtą. Pirma, gyvūnai *Žvėryne* tik rodomi, žiūrovas apie juos neinformuojamas: nenaudojamas užkadrinis balsas, nepateikiama jokia ekstra diegetinė informacija apie ekrane rodomus gyvūnus ar instituciją, kurioje filmas buvo kuriamas. Antra, filmas pasižymi objektų ekrane atpažinimo apsunkinimo (jų sukeistinio) taktika, kuri prieštarauja dokumentiniame kine įprastam gyvūno vaizdavimui. Vienas iš tokios taktikos pavyzdžių yra kameros pasyvumas, t. y. ji dažniausiai necentruoja ir neseka kadre esančių veikėjų, leidžia jiems įeiti ir išeiti už jo kada tik panorėjus. Priešais statišką kamerą pasirodančius gyvūnus *Žvėryne* dažnai užstoja į kadra įkomponuojami architektūriniai zoologijos sodo interjero elementai. Filme taip pat gausu stambių fragmentuotų gyvūnų planų (tokių kaip ūsai, kailio fragmentas, besikilnojanti krūtinė ir panašiai), kurie dažnai nėra jungiami į tęstinę visumą. Eksperimentinė kadro kompozicija – žmogiškosios perspektyvos taisyklių nesilaikymas ar gyvūno kūno dalių apvertimas kadre – taip pat yra filme dažnai naudojama estetinė strategija. Galiausiai dažnai nenuspėjamas garso šaltinis (aiškios skirties tarp diegetinių ir nediegetinių garsų neįvedimas) taip pat svarbus kuriant neįprastą filmo ritmą. Viso to rezultatas yra tas, kad *Žvėrynas* apriboja konvencinį žiūrovo suvokimą: gyvūnai čia filmuojami ir jų vaizdai montuojami taip, kad žiūrovas negalėtų jų lengvai identifikuoti ir priskirti vienai ar kitai rūšiai ar veislei. Nenuspėjamas filmo ritmas bei minėtos estetinės audiovizualinės taktikos apsunkina žiūrovo identifikaciją su ekrane matomais vaizdais, suardydamas saugią ir komfortišką poziciją, kurioje jis arba ji atsiduria stebėdamas(-a) gyvūnus anksčiau aptartuose „zoologijos sodo“ filmuose. Kitais žodžiais tariant, užuot pozicionavęs gyvūnus kaip žmogaus matymui egzistuojančius objektus, taikydamas netradicines erdvėlaikinės estetines priemones, *Côté* filmas kuria neantropocentrinį gyvūnų patyrimą, kuriam apibūdinti puikiai tinka Anat Pick pasiūlytas *zoomorfinio kino* terminas. Bazinišką mąstymą pratęsiančios teoretinės idėjos pabrėžia filmo (tiek ilgųjų planų, tiek neracionalaus montažo – Bazino apmąstytų nereprezentacinio realizmo bruožų (Brašiškis 2013: 173–175)) potencialą transformuoti

kine matomo pasaulio vaizdą į demokratišką, žmogaus figūrą absorbuojančią lygiaverčių ekrano dalyvių plokštumą. Pasak Pick, nekonvencionalia pasakojimo estetika pasižymintis zoomorfinis kinas sukuria audiovizualinę erdvę heterogeniškų, žmogiškų ir nežmogiškų perceptinių pasaulių koegzistencijai (Pick 2011: 106). Derindama Bazino mintis apie kino nesuinteresuotumą su estų biologo Jakobo von Uexküllio idėjomis apie perceptinius gyvenamuosius pasaulius, Pick teigia, jog zoomorfinis kinas ignoruoja hierarchines skirtis tarp rūšių. Nors pati zoomorfinio kino teorija ir reflektuoja šių hierarchijų egzistavimą, Pick tiki zoomorfinio kino galimybėmis žiūrovo patyrimui pateikti gyvenamųjų pasaulių multipliškumą ir biodiversiškumą, destabilizuojant tradicinę skirtį tarp žmogaus ir nežmogaus (Pick 2015: 221–222). Kvestionuodamas įprastus atsakymus į klausimą, ką reiškia matyti gyvūną kine, *Côté Žvėrynas* visiškai atitinka zoomorfinio kino apibrėžimą. Britų kino filosofo Johno Mullarkey'aus nuomone, heterogeniškų objektų atžvilgiu demokratiškas zoomorfinis kinas žiūrovą gali priartinti prie buvimo objektu-ne-žmogui patyrimo, ar, mažų mažiausiai, patyrimo, kaip materialus pasaulis pasirodo ne žmogui iki to momento, kol jis tampa aiškia žmogaus sąmonės reprezentacija. Tokį kiną Mullarkey'us prilygina platesnės pasaulio objektų vizijos ir jos etinių implikacijų galimybes svarstančių objektyviosios fenomenologijos atstovų mintims. Britų filosofo žodžiais, objektyviosios fenomenologijos, skirtingai nuo kasdienei žmogiškajai percepcijai patenkinti pajungtos subjektyviosios fenomenologijos, siekis yra nežmogiškiems objektams sugrąžinti jų integralumą. Todėl objektyviosios fenomenologijos tikslus atliepiantis kinas susiduria su paradoksalia užduotimi – siekiant nežmogiškosios realybės vaizdavimo tolydumo (tai yra, sąlygų, kai ekrane matomi žmogiški ir nežmogiški objektai dalijasi lygiomis teisėmis), suardyti žmogiškajai percepcijai atpažįstamos realybės vaizdą (Mullarkey 2012: 42–43). Būtent tai, atsisakydamas įprasto antropocentrinio reprezentacijos modelio, padaro *Côté* filmas *Žvėrynas*. Zoologijos sode nufilmuotoje dalyje žiūrovui pateikiamos standartiniu apgražos plano principu besivadovaujantį kino suvokimą griauinančios nestabilios perspektyvos į gyvūnų pasaulius. Tokiu būdu, *Côté* filmas veikia kaip kinematografinio antropomorfizavimo ar biopolitinio gyvūnų matymo modelio kritika. Todėl *Žvėryną* galima vadinti ne tik zoomorfiniu naujų gyvūno pozicionavimo būdų ieškančiu kūriniu, bet ir gyvūnų vaizdavimo konvencijas reflektuojančiu metafilmu.

Apibendrinant, pastebėtina, kad nuo Eadweardo Muybridge'o proto-kinematografinių eksperimentų iki šiuolaikinio kino ir net YouTube vaizdo klipų, kinematografinis gyvūnas vaidina svarbų vaidmenį kino istorijoje ir inspiruoja kino teoriją. Klasikiniai teoriniai darbai apie gyvūną kine ir kino gyvūniškumą šiandien rezonuoja su šiuolaikinėmis filosofijomis ir atveria naujus horizontus tarpdiscipli-

ninėms vizualinių medijų suteikiamų galimybių pasaulį patirti iš neantropocentrinės perspektyvos studijoms.

Gauta 2016 11 25  
Priimta 2016 12 05

## Literatūra

- Balázs, B. 2010. *Early Film Theory: Visible Man and the Spirit of Film*. New York: Berghahn Books.
- Bazin, A. 2004. "Theater and Cinema", in Braudy, C. (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, p. 418–429.
- Bazin, A. 2009. *What Is Cinema?* Berkeley: University of California.
- Benjamin, W. 2014. "On Mickey Mouse", in Apgar, G. (ed.). *A Mickey Mouse Reader*. The University Press of Mississippi, p. 20–22.
- Berger, J. 1980. "Why look at animals?", in Berger, J. *About Looking*. London: Writers and Readers, p. 1–26.
- Brašiškis, L. 2013. „Nereprezentacinio kino realizmo galimybė: nuo André Bazino iki šių dienų“, in Milerius, N.; Žukauskaitė, A.; Baranova, J.; Sabolius, K.; Brašiškis, L. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universitetas, p. 167–182.
- Bryant, L. Srnicek N., Harman G. 2010. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Re.press.
- Burt, J. 2002. *Animals in Film*. London: Reaktion.
- Côté, D. 2013. "Interview with the Filmmaker Denis Côté", *Bestiaire*. DVD, Contre-Allée.
- Cavell, S. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Daney, S. 2002. "The Screen of Fantasy (Bazin and Animals)", in Margulies, I. (ed.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, p. 32–42.
- Fay, J. 2008. "Seeing/Loving Animals: André Bazin's Posthumanism", *Journal of Visual Culture*: 41–64.
- Foucault, M. 1988. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books Edition. Random House.
- Jampolskij, M. 2011. *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, vertė N. Arlauskaitė. Vilnius: Mintis.
- Malamud, R. 2007. *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity*. Basingstoke: Macmillan.
- Margulies, I. (ed.). 2003. *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Mullarkey, J. 2012. "The Tragedy of the Object", *Angelaki, The Journal of the Theoretical Humanities*, 7/4: 39–58.
- Nessel, S. 2012. "The Media Animal: On the Mise-en-scène of Animals in the Zoo and Cinema", in Nessel, S.; Pauleit, W.; Rüffert, Ch.; Schmid K.H.; Tews, A. (eds.). *Animals and the Cinema: Classifications, Cinephilias, Philosophies*. Berlin: Bertz and Fischer, p. 33–49.
- Pick, A. 2011. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Pick, A. 2015. "Animal Life in the Cinematic Umwelt", in Lawrence, Michael and Laura McMahon (eds.). *Animal Life and the Moving Image*. London: British Film Institute, p. 221–238.
- Von Uexküll, J. 2010. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weil, K. 2012. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?*. New York: Columbia University Press.
- Wolfe, C. (ed.). 2003. *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lukas Brašiškis

**CINEMATOGRAPHIC ANIMAL:  
FROM ANTHROPOMORPHIZATION TO ZOOMORPHISM**

*Summary*

The article deals with the questions of animal representation in cinema and cinema's animality. Firstly, it delineates the changes in the representation of animals that have occurred throughout the history of film. The tendency to anthropomorphize the animal is emphasized. Secondly, focusing on the ideas by André Bazin and their contemporary interpretations, the ontological relation between cinema and animality is discussed. Finally, by means of the analysis of Denis Côté's film *Bestiarium* (2012), the possibility of unconventional aesthetics that can break the anthropocentric system of representation and establish a zoomorphic democratic screen space is discussed.

**KEYWORDS:** cinematographic animal, posthumanism, anthropomorphization, zoomorphic cinema, Denis Côté, André Bazin, Anat Pick.