

Dokumentum- és játékfilmes stratégiák az „igazság” felkutatásának szolgálatában Neill Blomkamp *District 9* című filmjében

Bülgözdi Imola

irodalmár, amerikanista, egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

Neill Blomkamp dél-afrikai rendező első nagyjátékfilmje nemcsak kasszasikerként, hanem 2010-es Oscar-jelölései által is felhívta magára a figyelmet. Bár az előbbi nem meglepő, hiszen számos tudományos-fantasztikus film válik közönség kedvenccé, az, hogy Oscar-esélyesként indulhatott a legjobb film kategóriában, valóban figyelemreméltó, tekintve, hogy mindaddig csupán három alkalommal került sci-fi a kategória legjobbjai közé.¹ Blomkamp alternatív történelmi szára épülő filmje a technológiai fölényt hódításra használó, és az emberiséget fenyegető földönkívüliek megszokott trópusát mellőzve, egyértelműen a dél-afrikai apartheid intézményének rasszista örökségéről mond kritikát, de újonnan felmerült szempontok miatt is érdemes megvizsgálni. A 2015-ös, Debrecent is érintő európai menekültválság releváns keretet ad a földönkívüliekkel kapcsolatos dilemmák újragondolására, és egy dokumentarista stratégiákat is alkalmazó mű esetében az „igazság” értelmezhetősége újabb bizonytalanságokat szül a posztigazság korában. Jelen tanulmány a tartalom és a forma közti feszültségből adódó kérdést kívánja körüljárni: a fiktív események feltárására párhuzamosan használt dokumentum- és játékfilmes stratégiák, valamint a nézői befogadásra kifejtett hatásuk mit is árul el az igazság mibenlétéről, és mediatisált reprezentációs lehetőségeiről?

A *District 9* a spekulatív műfajok más szubzsánerébe is besorolható, hiszen ál-dokumentumfilmnek, vagyis *mockumentary*-nek is tekinthető, amelyet Kapás Zsolt Zsombor így jellemez: a mű „dokumentarista eszközök intenzív alkalmazásával fikciós eseményeket jelenít meg,” amelynek célja lehet kritika, megtévesztés, és „önreflexiót megcélzó szándék.” Maga a műfaj jó száz éve jelent meg (lásd Rhodes és Springer), de az 1999-es *Ideglélés – The Blair Witch Project* révén került be a fősodorba –, amelyet a 21. században számos hibrid, tényeket és fikciót változó arányban és eszközökkel ötvöző film követett.² A dokumentumfilmek tényfeltáró szerepe egyértelmű a nagyközönség számára, ám érdemes

¹ *Mechanikus narancs* (1971), *Star Wars: Egy új remény* (1977), *E.T. – A földönkívüli* (1982)

² A műfajok kortárs változásaihoz lásd még O. Réti Zsófia tanulmányát a jelen válogatásban.

elgondolkodni a sci-fi művek fiktív világa, valamint keletkezésük történelmi és társadalmi valóságának kapcsolatán is, mivel „mindenekelőtt saját koruk tudományos, technológiai, társadalmi és kulturális jelenségeire reflektálnak meghökkenítő és elgondolkodtató módon” (Pintér). Ez a kapcsolat még szembetűnőbb a District 9 esetében, hiszen a film címe történelmi eseményre utal: az 1970-es évek folyamán Fokváros hatos körzetéből városfejlesztés ürügye alatt hatvanezer fekete lakost erőszakkal kitelepítettek, majd „fehér” negyedde nyilvánították (Malan és Heyningen 53.).

A valós történelmi párhuzamon kívül Blomkamp alternatív történelmi szálát visz a filmvászonra, tovább bonyolítva a fikció és valóság viszonyát. A filmben nem a fekete lakosságot, hanem a földönkívülieket szeretnék eltávolítani Johannesburg közeléből, ahol 1982-ben hatalmas, irányíthatatlanná vált űrhajó jelent meg. Az egymillió beteg, legyengült úrlény ellátását a kormány és a nemzetközi segélyszolgálatok az anyahajó árnyékában kialakított szükségmenhelyen kezdték meg. A District 9 huszonhat évvel később, 2008-ban veszi fel a fonalat, amikor az ideiglenes menekülttábor immár majdnem kétmillió, fegyveresen őrzött nyomornegyeddé duzzadt. Tekintve, hogy a néző számára nyilvánvaló, hogy áldokumentumfilmet lát, Blomkamp szándéka világos: azon kívül, hogy rávilágít a rasszista előítéletek, és a migráció okozta problémákra, a dokumentarista stratégiák hitelességét is megkérdőjelezi.

A film három fő eseményhez kapcsolódóan alkalmaz ilyen reprezentációs stratégiát: egyrészt archív felvételek segítségével felidézi az idegenek érkezését, és a korabeli sajtóból szemlélve bemutatja jelenlegi helyzetüket, másrészt helyszíni forgatáson dokumentálja az áttelepítési procedúrát, harmadrészt pedig a művelet vezetője, Wikus van de Merwe rejtélyes eltűnését igyekszik feltárni. Már maga a főszereplő családneve kétségbe vonja a dokumentumfilmek objektivitását, hiszen de Merwe a dél-afrikai viccek jól ismert, korlátolt gondolkodású búr karaktere, aki a fehér felsőbbrendűség szubjektív szemüvegén keresztül látja a világot. A tényként bemutatott fikció, valamint az objektív nézőpontként beállított személyes meggyőződések és előítéletek révén a néző szembesül a médiában terjedő féligazságok és álhírek az egyén saját világképébe való beépülésének problematikájával is. Erre a jelenségre különösen nehéz elfogulatlanul reflektálni a posztigazság korában, amely „olyan körülményeket jelöl [...], amelyek között az objektív tények [...] kisebb befolyással vannak a közvéleményre, mint az érzelmek és a személyes meggyőződések” (Paár). Naivitás lenne azt feltételezni, hogy korábban a politikát, a közbeszédet, vagy akár a döntéshozást csupán objektív tények vezérelték, figyelmeztet Patrick Friedlund, de kétségtelen, hogy a 21. században került görcső alá a posztigazság kora, amelyet „hazugságok és tévinformációk terjesztése, megbotránkoztató túlzások és a valóság eltorzítása jellemez” (Friedlund 216.). Az idegenek és Wikus sorsát különböző perspektí-

vákon keresztül megközelítve Blomkamp arra invitálja a nézőt, hogy saját be-
rögzült nézeteinek igazságtartalmát és érzelmi töltését is felülvizsgálja.

A mű dokumentumfilmként indul: a háttértörténet után rátér a földönkívüliek
profilalkotására fiktív TV híradókat, biztonsági kamerák felvételeit, szakértői
interjúkat felhasználva, és az utca elégedetlen emberét is megszólaltatva. A pro-
fil szerint a „rákok” – külsejük miatt ragadt az űrlényekre ez a gúnynév – erő-
szakos, észérvekre nem hallgató, szubhumán létforma, nemkívánatos egyedek,
ráadásul táboruk a bűnözés melegágya. Ez a kép egyértelműen egybevág a feke-
te és barna bőrű emberek gyakori média-reprezentációjával, első lépésként arra
ösztönözve a nézőt, hogy a valós hírközlések objektivitásában kételkedjen. Az
ál-dokumentumfilm jelene visszatekint a kitelepítés kezdőnapjára is, amelyen
videokamerás stáb követi Wikust a kilences körzetbe, és helyszíni közvetítés
formájában számol be az ott történteokról. A kézikamera használata a műfaj korai
alapvetésére reflektál, miszerint a dokumentumfilm célja a valóságtükrözés,
hiszen ez a technika azt üzeni a nézőnek, hogy az „igazat” látja. Az így készült
film azt az illúziót hivatott kelteni, hogy „egy valós pillanat filmen való megje-
lenítése, még akkor is, ha az a pillanat teljesen megrendezett” (Rhodes és Parris
8.), de Wikus maga megbontja ezt az illúziót, hiszen többször rászól a stábra,
hogy vágják, amikor ügyetlenkedik. Mindebből levonható, hogy a District 9
azért indít ál-dokumentumfilmként, hogy a műfaj jellegzetességeit kiaknázva
rámutasson „a valóság pontos reprezentálhatóságába vetett hit támadhatóságára,
a történelmi és szociális kontextusokhoz kötődő értelmezési mechanizmusok
léte” (Kapás). Mindez nagyban befolyásolja a nézői befogadást, érvel Cynthia
J. Miller, hiszen a mockumentary a nézőben diszkomfort-érzetet kelt azáltal,
hogy nemcsak a világ megismerhetőségét kérdőjelezi meg, hanem – társadalom-
kritikus látásmódja révén – a befogadó személyes értékítéletét, sőt, akár széles
körben elterjedt, igaznak tartott hiedelmeket is (Miller xvi.).

Szekfű András arra hívja fel a figyelmet, hogy a dokumentumfilm valóság-
tükröző funkciója a fizikai, vagyis látható (és hallható) valóságra teljesül, hiszen
a film elsősorban a valóság vizuális aspektusát képes rögzíteni. Ezzel szemben a
valóság nem okvetlenül látható rétegeit, például lelki folyamatokat, társas viszonyokat,
betegséget, vagyis a valóság „biológiai, pszichológiai és társadalmi as-
pektusait a felvétel csak akkor fogja rögzíteni, ha azok (valamilyen további jel-
folyamat révén) a vizuális aspektusban is megjelennek” (Szekfű 128.). Jelen
esetben az idegenekről kialakított negatív médiakép csupán a valóság fizikai
aspektusán alapul, és annak is nagyon szűk szeletét használja fel. A további ré-
tegek felfedése már játékfilmes reprezentációs stratégiák révén történik, miután
a mockumentary megalapozta a valóság megismerhetőségében kételkedő nézői
hozzáállást. Szekfű arra is rámutat, hogy számos szerző keveri a dokumentum-
és a játékfilm konvencióit „pontosan a céllal, hogy lerombolja a közönség
feltételezett, megkövesedett befogadási szokásait” (Szekfű 134.). Ezen felül az

ál-dokumentumfilm, mint műfaj, „kérdéseket vet fel a *formával* kapcsolatban – legfőképp a dokumentumfilm és a játékfilm funkciói keveredésének megengedhetőségét, hasznát, és veszélyét” firtatja (Lipkin, Paget és Roscoe 14.), vagyis Blomkamp két stratégiára támaszkodva kérdőjelezi meg az igazság reprezentációjának lehetőségét. A mű az első húsz percben kizárólag dokumentarista stratégiákat alkalmaz, a néző mindig tudatában van a kamera jelenlétének, legyen az archív, dátummal és időponttal ellátott videófelvétel, vagy a film jelenében készülő interjú. A film diegetikus világában az első, nem mediatizált képkocka húsz perc elteltével jelenik meg, amikor bepillantást nyújt a másik faj életének az emberiség számára ismeretlen szeletébe. Mindaddig a földönkívülieket kizárólag emberek által irányított kamerán keresztül láttuk, viselkedésükkel és társadalmi helyzetükkel kapcsolatban a megszólaltatott szakértők és laikusok szavaiból lehetett következtetéseket levonni. Ez még inkább meglepő, mivel úrutazásra képes intelligens lényekről van szó, akik annak ellenére nem kaptak lehetőséget, hogy elmondhassák saját történetüket, hogy értenek angolul, és a velük kapcsolatot tartó emberek értik a nyelvüket.

A filmnyelv élesen elhatárolja egymástól az idegenek saját világát az első húsz percben felépített degradáló médiaprofiltól. Az archív felvételek alapján arra lehet következtetni, hogy az emberiség nem is törekedett arra, hogy érdemi kommunikációt folytasson velük, elkönnyelve, hogy a „rákok” szubhumán életforma, bár technológiájuk messze meghaladta a földit. Az emberi normáktól eltérő viselkedésük miatt azt feltételezték, hogy a vezetők nem élték túl a megpróbáltatásokat, a dolgozók pedig nem alkalmasak szellemi tevékenységekre. Mindezt megcáfolja a film földönkívüli főszereplője, aki húsz év fáradtságos munkájával előállította az anyahajóba való bioüzemanyagot, és évtizedekig sutfija alatt rejtette a hiányzó parancsnoki egységet. A játékfilmes konvenciók belépésével tulajdonképpen a film diegetikus világán belül az igazság jelenik meg a vásznon: hamarabb jut a néző tudomására, hogy a Christopher Johnsonnak átnevezett úrlény azon munkálkodik, hogy működésre bírja az űrhajót, mint az idegenügyi csapatnak, akik épp aznap kezdik meg a kilences körzet tájékoztatását az áttelepítésről. Eközben Wikus véletlenül rábukkan az üzemanyagot tartalmazó fiolára, és szokásos gondatlansága folytán magára fecskendez belőle, aminek hatására elkezdődik metamorfózisa.

A sci-fi műfaján belül bőségesen találunk példát a kontaminációtól való félelem és az általa okozott elváltozások trópusára, amely nagyon fontos szerepet kap a District 9-ban is. Frances Pheasant-Kelly tanulmánya orvosi humántudományos szempontból veti elemzés alá Wikus esetét, és arra a konklúzióra jut, hogy a film nemcsak a Dél-Afrikát sújtó AIDS járványt helyezi előtérbe, hanem globális szinten aggasztó tudományos fejleményeket is kritikával illet, mint például a génmanipuláció és az alany beleegyezése nélkül folytatott tudományos kísérletek (Pheasant-Kelly 243.), és Wikus átváltozása révén Blomkamp a bioló-

giai horror eszközkészletét is beveti. Eddig a mockumentary főszereplőjeként kizárólag az áttelepítést dokumentáló kamera lencséjén keresztül láttuk, de ahogy fokozatosan ember-földönkívüli hibriddé válik, a filmnyelv is követi a metamorfózist, megmutatva, hogy az elméletileg objektív dokumentarista kamera jelen esetben nem képes, vagy egyáltalán nem is szándékozik a valóság bizonyos rétegeit bemutatni.

Ezt kiválóan példázza az a jelenet, amelyben Wikus először szembesül a testében végbemenő furcsa folyamatokkal. Az első képen az iroda biztonsági kameráján keresztül láthatólag megsérült, fáradt, de a karakter érzelmi reakciója már játékfilmként kerül a néző elé: a második kép a döbbenetét tükrözi, amikor egyben levált körmét vizsgálja.



1. ábra



2. ábra

A biztonsági kamera veszi a fizikai valóságréteget, de ebben a jelenetben a játékfilmes eszköztár láthatatlan kamerája, és a folyamatos vágás képes a biológiai és a pszichológiai valóságréteget is a nézők elé tárni. Blomkamp a két

stratégiát felváltva használja, mintegy két párhuzamos valóságot létrehozva: amint kiderül, hogy Wikus testében az emberi és földönkívüli DNS egyaránt jelen van, státusza gyökeresen megváltozik. Az áttelepítés vezetője, aki mellesleg a cég vezérigazgatójának a veje, egy nap leforgása alatt sokmilliárdot érő sejtalmazzá válik, hiszen a vállalat titkos célja mindig is az volt, hogy az idegenek biológiailag, DNS-re kódolt fegyvereit működésre tudja bírni. A sikertelen illegális genetikai kísérletek után Wikus ölkébe hullott kincs, ezért emberként megszűnik létezni a cég szemében, olyannyira, hogy élve készülnek felboncolni a minél nagyobb haszon reményében. Teljes dehumanizációját az objektívnek tartott dokumentarista szemszögből látjuk a 3-as képen, ahol a laboratóriumi kamera rögzíti a sokkos állapotban lévő, lekötözött embert, aki saját halálos ítéletét hallgatja meg.



3. ábra

A cégvezetés gondolkodás nélkül feláldozza Wikust, pontosan úgy, ahogy az addigi kísérletekben az űrlényeket, szembesítve a nézőt azzal, hogy az utóbbiak dehumanizációja teljesen természetesnek tűnt az ál-dokumentumfilmes narratívában. A játék- és dokumentumfilmes narratívák ütköztetése révén Blomkamp azt is megmutatja, hogy az objektivitásra való törekvés potenciálisan megfosztja a szubjektumot emberi mivoltától, hiszen érzései, félelmei, gondolatai mit sem számítanak az üzleti érdekekkel szemben. Wikusnak sikerül elmenekülni a laboratóriumból, de ahogy áldozatból cselekvő szereplővé válik, és elhagyja a cég által ellenőrzött teret, a film ismét átvált a játékfilmes narratívába, ami nagyban befolyásolja a nézői befogadást.

A mockumentary az irónia, a hiperbola és paródia eszközeivel megteremti a reflexív távolságot a néző számára, aki észérvek alapján megkérdőjelezi nemcsak a valóságtükrözést, hanem a valóság reprezentációjának eszköztárát is,

hiszen az archív felvételek ellenére evidens, hogy 1982-ben nem érkeztek a Földre földönkívüliek. Mindezt az ál-dokumentumfilm kifejezetten szubverzív céllal teszi, ami diszkomfortérzetet kelt a nézőben. Ezzel szemben a játékfilm immerzív élmény: a befogadás előfeltétele a valóságillúzió megteremtése, a játékfilmes konvenciók legtöbb esetben a nézői azonosulást segítik elő, és a főszereplő(k) iránt érzett empátia is pont a mockumentary stratégia affektív válasza ellen dolgozik. A két műfaj együttes alkalmazásával Blomkamp egy komplex művet hozott létre, amely befogadáskor lehetőséget ad a reflexív távolság megőrzésére, miközben a nézőben bizonyos fokú empátia alakulhat ki még egy annyira távoli létforma iránt is, mint a másságot megtestesítő földönkívüliek.

A befogadói nézőpont kialakítását nagyban elősegíti a nem túl szimpatikus főszereplő, aki az ál-dokumentumfilmes részben pontosan úgy viselkedik, ahogy a neve megjósolja. De Merwe felsőbbrendűnek tekinti magát, lekezelően bánik az idegenekkel és beosztottaival, de meghunyászkodik a cég katonai különítménye előtt, sőt, érzéketlen viccet gyárt még a földönkívüli embriók elégetéséből is. Saját anyja is úgy jellemzi, hogy nem okos, de nagyon jó fiú. Kezdetben Wikus egyetlen pozitív jellemvonása a felesége iránt érzett odaadó szeretet, ami szöges ellentétben áll hivatalos minőségében tanúsított érzéketlenségével. Ennek dacára, ha a szereplő egyik napról a másikra elveszti emberi mivoltát és hadiipari felhasználásra szánt sejtalmazzá válik, a befogadó jó eséllyel bizonyos fokú empátiával fordul felé. A két különböző filmnyelv és narratív stratégia együttes használata megakadályozza, hogy a történet szentimentalizmusba fulladjon, a fizikai metamorfózis visszataszító látványa pedig szintén a nézői azonosulás ellen dolgozik, megőrizve a mockumentary által megalapozott reflexív távolságot a játékfilmes történetmesélés közben.

Wikus csak a kilences körzetben tűnhet el a cég szeme elől, hiszen számkivevetté vált, amint a hírekben bemonadják, hogy körözik, mert fertőző nemi betegséget kapott az idegenektől. A dél-afrikai társadalom kiváltságos fehér tagja hirtelen a ranglétra alján találja magát, a „másik” pozíciójában, a földönkívüliekkel egyazon szinten. Kétségbeesett menekülése közben elkövet mindent, amivel az úrlényeket vádolják: lop, kukázik, bujkál a biztonsági kamerák és a rendőrség elől, majd önvédelemből ölni is kénytelen. Wikus megtapasztalja az átlagemberek ellenségességét, a teljes kiszolgáltatottságot és létbizonytalanságot, amelyben a földönkívüliek több évtizede tengődnek. A metamorfózis nemcsak a biológiai horror látványelemeként, és a befogadó távolságtartására szolgál: Wikus szó szerint megtudja, milyen a másik bőrében élni – tulajdonképp egy másik létformát tapasztal meg, hiszen a test-elme-érzékelés nem választható el egymástól. A fizikai és biológiai változás következtében korábbi tapasztalataitól eltérő valóságot él meg, mivel „az érző és mozgó test a korporeális tudat egy adott formáján keresztül lép kapcsolatba a világgal” (Blackman 83.), vagyis Wikus megtestesült elméje egy hibrid testen keresztül kénytelen újraértelmezni az em-

beri világot, amely a vesztére tör. Ilyen körülmények között nincs más választása, mint segíteni Christopher Johnsonnak visszaszerezni az üzemanyagot, az úrlény viszonzásképp megígéri, hogy visszafordítja a metamorfózist, hogy Wikus hazamehessen imádott feleségéhez.

Miller arra is rámutat, hogy az ál-dokumentumfilm, mint műfaj, nemcsak a dokumentumfilmek igazságtartalmát és valóságtükröző képességét kérdőjelezi meg általában, hanem a néző ontológiai stabilitását is megbontja (Miller xiv.). A két különböző narratív stratégiával elmesélt párhuzamos történet felhívja a figyelmet a valóság és igazság relativitására, és a mediatizáció szerepére, miközben a film történelmi, földrajzi és társadalmi beágyazottsága révén a 21. század valós problémáira irányítja a néző figyelmét. A nigériai gengszterek ugyanúgy az idegenek fegyvereit és hatalmat akarnak, mint a dél-afrikai kormány által megbízott fehér vezetőség cég, csak migráns státuszuk és bőrszínük miatt ők is a kilences körzetbe, vagyis a társadalom perifériájára szorulnak. A gyarmatosító, majd a posztkoloniális hatalmi rendszer fenntartása eddig is megkövetelte a másság perifériára szorítását, de a menekült- és migrációs válság miatt globális jelenséggé vált az embertömegek mozgása, ami a fejlett országok számára előnyös világrendet veszélyeztet. A fenyegetettség-érzést a film folyamatosan fenntartja az anyahajó mellett eltörpülő Johannesburg visszatérő látképével, de távozása sem jelent igazi megoldást, hiszen csupán Christopher Johnson és fia vág neki az útnak, és a Földön rekedt idegeneket végül még sanyarúbb körülmények közé telepítik, elodázva a probléma megoldását. Ezt a negatív képet árnyalja Wikus pszichológiai metamorfózisa, amely abjekt úrlénnyé változásával egyidejűleg következik be: miután ő maga is kísérleti alannyá válik, az embertelen bánásmód ráébreszti, hogy intelligens érző lényeket kínoznak és gyilkolnak hatalomvágyból mind a tudomány, mind a rendfenntartás nevében. Bár külsőleg jobban és jobban hasonlít az úrlényekre, egyre empatikusabban viszonyul hozzájuk, vagyis a rasszista viccek érzéketlen karikatúrájából „emberré” változik, aki a megtestesült tapasztalás révén képes a másság megismerésére és bizonyos szintű megértésére. Attól függetlenül, hogy a film végére külsőre megkülönböztethetetlen a földönkívüliektől, Wikus megőrzi emberi énjét, türelmesen várva Christophert, annak reményében, hogy egyszer visszatérhet az emberek közé.

A reflexív távolság és a diszkomfort-érzéssel párosult részleges empátia kiváló feltétele a kritikus, de megértő nézői befogadásnak, ami helyet ad a világ nemcsak racionális, hanem affektív alapon történő megismerésének is, de egyúttal ráébreszt mindkét stratégia veszélyeire. Mint láthattuk, Blomkamp kibillenti helyéről az objektív valóság és az igazság fogalmát is a mockumentary stratégiák alkalmazásával, megmutatja, hogy a hatalom érdekeit szolgáló média-reprezentáció csak a valóság bizonyos rétegeit képes és hajlandó közvetíteni, majd a metamorfózis segítségével tovább bontogatja a világ megismerhetőségébe vetett hitet. Wikus sorsából arra következtethetünk, hogy megtestesült tapasztalás-

talás híján, a másik – legyen az úrlény, menekült, más nemzetiségű, etnikumú vagy vallású ember – valósága elérhetetlen, megismerhetetlen számunkra. Bár ez a végkifejlet lehangolónak tűnhet, a film előremutató üzenetet hordoz: a párhuzamos dokumentarista és játékfilmes narráció segítségével kimondja, hogy a külvilág által alkotott kép és a kilences körzet lakói világának ütköztetése csakis akkor lehetséges, ha az abjekt, perifériára szorított másik valóságának létét tételezi. Wikus hibriddé válása azt is bizonyítja, hogy az emberi és földönkívüli létforma megférhet egymás mellett, létjogosultságot adva a hatalom által elhallgattatott, dehumanizált másik nézőpontjának, valóságának, és igazságának, amit a film lezárása is kiemel, hiszen az utolsó képkockákon az úrlénnyé átváltozott Wikust szemétkupacok között látjuk, amint virágot készít feleségének, miközben apja és sok munkatársa perverz árulóként tekint rá.

A reduktív objektivitást és az igazságalapot nélkülöző szubjektív értékítéletet egyaránt elítélő film szokatlan élmény a befogadó számára, aki nemcsak a 21. századi média valóságábrázolásának kritikájával szembesül, hanem saját nézőpontja affektív csapdáira is felfigyelhet, amelyeket a posztigazság kora szégyentelenül kiaknáz. Blomkamp sikeresen elkerüli a szentimentalizmust és az „empátia veszélyeit” amelyeket Megan Boler a szereplővel való teljes azonosulás és a katartikus élménykövető megkönnyebbülésben lát, ami az érzelmi folyamatok lezárásával nem ösztönzi a befogadót arra, hogy saját valóságára vonatkoztassa a műben megfogalmazott társadalomkritikát (Boler 255-63.). A District 9 komplex, sőt, egymásnak szándékosan ellentmondó gondolatokat és érzéseket vált ki a befogadóban, egyaránt hagyatkozva az elemző gondolkodás és az affektus funkcióira, ezzel is hangsúlyozva, hogy a posztigazság korában támogatott, elsősorban érzelmekre és meggyőződésekre alapuló világlátás nagyban korlátozza nemcsak az álhírek és súlyos torzítások felismerését, hanem a másság megértését is, ami a mindenkori hatalom érdekeit szolgálja.

Felhasznált irodalom:

- Blackman, Lisa. *The Body: The Key Concepts*. Berg, 2008.
- Boler, Megan. “The Risks of Empathy: Interrogating Multiculturalism’s Gaze,” *Cultural Studies*, vol. 11, no. 2, 1997, 253–273.
- District 9*. Rendezte Neill Blomkamp. TriStar Pictures, Block/Hanson, WingNut, 2009.
- Fridlund, Patrik. “Post-truth Politics, Performatives and the Force”, *Jus Cogens*, 2020, vol. 2, 215–235.
- Kapás Zsolt Zsombor. Mockumentary, a dokumentarista jelhasználat reflexiója, Apertúra, 2011 Ősz, <https://www.apertura.hu/2011/osz/kapas-muckumentary/>
- Lipkin, Steven N., Derek Paget, Jane Roscoe. “Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons,” *Docufictions: Essays on*

- the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, szerk. Gary D. Rhodes, John Parris Springer, McFarland, 2006, 11–26.
- Malan, Antonia, Elizabeth van Heyningen. Twice Removed: Horstley Street in Cape Town’s District Six, 1865-1982, *The Archaeology of Urban Landscapes: Explorations in Slumland*, szerk. Alan Mayne, Tim Murray, Cambridge University Press, 2001, 39–56.
- Miller, Cynthia J. “Introduction” *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*, szerk. Cynthia J. Miller, Scarecrow Press, 2012, xi–xxi.
- Paár Tamás. Az igazság nyomában (Lee McIntyre: Post-truth. MIT Press, Cambridge – London, 2018), Múút, 2020.05.15, <https://www.muut.hu/archivum/35116>
- Pheasant-Kelly, Frances. “Towards a Structure of Feeling: Abjection and Allegories of Disease in Science Fiction ‘Mutation’ Films,” *Medical Humanities*, 2016, vol. 42, 238–245.
- Pintér Károly. Álmodok a gettóból: A science fiction rövid műfaj története. Magyar Narancs, 2012.10.27. <https://magyarnarancs.hu/konyv/almok-a-gettobol-81826>
- Rhodes, Gary D., John Parris Springer. “Introduction” *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, szerk. Gary D. Rhodes és John Parris Springer, McFarland, 2006, 1–9.
- Szekfű András. A dokumentumfilm „alapszerződése,” *Magyar Művészet: A Magyar Művészeti Akadémia Elméleti Folyóirata 1*, 2014, 126–135.