

Pécsi Tudományegyetem – Bölcsészettudományi
Kar

Az emergens kultúra politikai aspektusai a Bacurau című filmben

Országos Tudományos Diákköri Dolgozat

Tony Jr.

Pécs

2023. 01. 11.

Tartalom

Bevezetés	3
A reziduális kultúra szerepe a posztmodern kulturális dominanciáján belül.....	5
A science-fiction szerepe a kései kapitalizmusban	9
A kapitalista realizmus.....	15
Konklúzió.....	19

Bevezetés

Dolgozatomban Fredric Jameson posztmodern értelmezését és Raymond Williams kultúraelméleti koncepcióját, Mark Fisher *hantológia* koncepcióját, illetve Darko Suvin science-fiction interpretációját alapul véve, arra a kérdésre keresem a választ, hogy a posztmodern viszontagságai között termelt esztétikai produktumok, milyen formában képesek politikai tartalommal rendelkezni. A kérdésemet egy kortárs kulturális produktumon, a *Bacurau* (2019) filmen keresztül vizsgálom.

Mivel modernitás utópikus elgondolásai, teleologikus tér- és időérzékelése már nem elgondolható a posztmodern fragmentált tapasztalatában. Jameson szerint, mivel már nem adott a magas kultúra szférája, amely a modernista utópikus impulzusok alapja, a posztmodern domináns kultúráján belül csak utópikus terek konstitúciójáról beszélhetünk. Jameson az utópikus gondolkodás az elgondolhatóságának lehetőségét megteremtő zsánerként a science-fiction-t határozza meg, amely az elidegenítés esztétikumán keresztül képes a társadalmi viszontagságok esetlegességének a felmutatásával ennek a rekonstruálására ösztönözni.

A *Bacurau* című film, amely Kleber Mendonça Filho és Juliano Dornelles közös rendezésében készült, állításom szerint egy olyan kortárs kulturális produktum, amely narratív textusként formailag zárt totalitást képez térben és időben, ugyanakkor egy lokális, modernista hagyományt idéző fiktív teret is létrehoz a nonfiguratív reprezentációkon keresztül, emellett pedig egyszerre nyit teret a jövő irányába is. A tárgyalt film esetében a történeti idő megszűnésének, felbomlásának lehetünk tanúi: egy olyan diegetikus térnek a konstitúciójáról, amely egyszerre anakronisztikus és alkalmazza a science-fiction jövőbe mutató időkezelését. Fredric Jameson szavaival élve: egy nosztalgikus állapot szimptomatikus kifejeződése, egy *pastiche*, amelyben már nem állítható vissza a történeti korszakok közötti különbség.¹

A dolgozat első felében Jameson posztmodern kultúráról tett kijelentéseit ismertetem röviden, majd a film által reprezentált, lokális posztkoloniális hagyomány jellegzetességet mutatom be, amelyet, Jameson és Williams elméleti kerete alapján, reziduális kulturális formának határozok meg. Ezt követi majd Darko Suvin formalista science-fiction értelmezése, amelyet Fredric Jameson a kései kapitalizmus kulturális hegemoniájában az emergens, a jövőbe mutató formák elképzelhetőségét teszi lehetővé a jelenlegi társadalmi viszontagságoktól való

¹ Fredric, Jameson, *A kései kapitalizmus kulturális logikája*, In: Uő: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 38. old.

elidegenítésén keresztül. A dolgozat utolsó részében Mark Fisher *hantológia* koncepcióját mutatom be, amely Fredric Jameson elméletének fogalmi tovább gondolásának tekintendő, a jelenlegi esztétikai termelés a múlt formáihoz való kötöttségét ragadja meg.

A reziduális kultúra szerepe a posztmodern kulturális dominanciáján belül

Jameson *A kései kapitalizmus kulturális logikája* című kötetében különbséget tesz a modernitás és a posztmodern idő- és tér tapasztalása között.² A modern temporalitásainak a perspektívájából tekintve az új tapasztalat, a temporális térbeliesedése, ennek töredezettsége, gyakran a veszteség érzésével társul. A posztmodern ilyen megközelítése nosztalgia a modernitás „abszolútumai”, telelogikus idő- és tértapasztalása iránt. Olyan formák ezek, amelyek a kortárs kultúrában már nem fölfejthetők, szinte elérhetetlenek számunkra. Nem a pszichológiai értelemben vett nosztalgiáról van tehát szó, vagyis az eltűnt idő újra felidézéséről, a mélyemlékezésen keresztül, amely elsősorban egy modernista forma, hanem sokkal inkább a múlthoz tartozó *formák* után való kötődésről, amelynek oka az esztétikai termelés azon funkciójának az eltűnése, amely a modernításban a jövő dimenziójának az elképzelését tette lehetővé.³

A film elején egy erős kulturális utalással van dolgunk: a rendezőpáros a film helyszínéül nem a Brazíliáról alkotott képzeink alapjául szolgáló nagyvárosokat választotta, hanem a brazil síkságot, a sertão-t, a cselekmény lefolyásának diegetikus tereként. A sertão jelenti kulturális reprezentációk tekintetében a „Másikat” a modern Brazília képéhez képest, az emberi szenvedés, a szerencsétlenek, a miszticizmus színtere.⁴

A sertão filmek hagyománya a dél-amerikai posztkoloniális kulturális mozgalomhoz köthető, amelynek tagjai a hatvanas években kísérletet tettek egy olyan ellenkultúra létrehozására, amely a harmadik világbeli viszonytagságok között, a kolonializmus fennmaradó, látens hatalmi gyakorlatainak kritikáját fogalmazhatná meg. Ennek legfőbb filmes képviselőit, brazil kontextusban, a Cinema Novo köré csoportosuló alkotók tették ki. A mozgalom egyik kiemelkedő képviselője Glaubert Rocha volt. A rendező sajátos esztétikai elmélete az „éhség esztétikája”, amelyet a sertão-filmek jelenítenek meg, a brazil rurális, elszigetelt és elszegényedett, északnyugati vidékeken készült mozgóképi alkotásokat jelentik. Esztétikai programszövegében Rocha abból a problémafelvetésből indul ki, hogy a dél-amerikai művek, mint egzotikumok kelnek el a „civilizált” világban. Ennek elkerülése érdekében Rocha úgy gondolja, hogy a filmek olyan új formáit kellene létrehozni, amelyek ellenállnak a dél-amerikai sors egzotikumként való

² Jameson, Fredric, *Utópizmus az utópia vége után*, In: Uő: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 165–167.

³ Fredric, Jameson, *A kései kapitalizmus kulturális logikája*, In: Uő: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 37–46.

⁴ Bentes, Ivana: *Politics and Aesthetics of Myth in „Black God, White Devil”*. Portuguese Literary and Cultural Studies, 2000, 4/5., 659.

befogadásának.⁵ Rocha válasza erre a jelenségre az átlagos brazil fizikai és szellemi „éhségének” realista ábrázolása. Jellemző vonása ennek az ábrázolási formának az erőszakosság, amely nem a primitivitás kifejeződése, hanem az egyetlen forradalmi eszköze a nincsteleneknek, csupán ez tudja a szembesíteni a kizsákmányolót az általa tett cselekedetekkel.

A Bacurau filmben ennek a hagyománynak a felidézése, a film kommersziális jellegét tekintve, annak a jele, hogy a posztmodern domináns kultúrájában létrejövő produktumok kolonizálták a múltnak azon momentumát, amikor lehetséges volt anticipálni a jövőt, más szóval a múltból merített kulturális formák már nem rendelkeznek utópikus töltettel.

Ezt a mozzanatot egyben a film narratívája is alátámasztja. A cselekményben egy olyan történetet látunk kibontakozni, amelyben a brazil síkságon élő falut egy „betolakodó” külső fejvadász csoport veszi be, akik pontokat gyűjtenek a megölt emberekért. Attól függetlenül, hogy a film narratívája működteti a Cinema Novo által rögzített sémákat – például a falu a szabotőröktől egy erőszakos mészárlás során szabadul meg –, ugyanakkor egyértelmű számunkra az is, hogy a film kortárs viszonytárságok között játszódik. Erre a technikai felszereltségből következtethetünk: a falu lakói mind használnak okostelefont, az iskolákban okos táblákkal folyik az oktatás, ráadásul modern fegyverekkel is rendelkeznek. Az explicit referencia hiánya az, ami a múltat tekintve anakronisztikussá teszi a film narratíváját, ennek eredménye pedig egy olyan múlt lesz, amelynek a be nem teljesített felszabadulásról tett ígérete, az ezt ígérő modernista formák utáni nosztalgiában jelenik meg számunkra.

Fredric Jameson *A posztmodern elméletei* című szövegében az utóbbiról tett kijelentések, az arról folytatott vitának az előfeltételeként azt a feltevést határozza meg, hogy a posztmodernről való beszéd önmagában elfogad „strukturális különbségeket a kapitalizmusnak azokhoz a korábbi pillanataihoz képest, amelyekből kialakult”⁶: a posztmodern ebben az értelemben annak az elismerése, hogy a modernitás esztétikai programja a század második felére fokozatosan elhalványult, illetve, hogy a kései kapitalizmus merőben eltér a kapitalizmus korábbi korszakaitól.⁷ A posztmodern az ő szemléletében elválaszthatatlan a kései kapitalizmus kulturális termelésétől,

⁵ Rocha, Glauber: *The Aesthetics of Hunger*.

https://www.amherst.edu/media/view/38122/original/ROCHA_Aesth_Hunger.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2022. 04. 22.)

⁶ Jameson, Fredric: *A posztmodern elméletei* In: *Uő: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010, 73.

⁷ Roberts, Adam: Fredric Jameson, London – New York, Routledge, 2000, 112.

annak *tüneteként* jelenik meg, vagyis a posztmodern egyszerre politikai és esztétikai kérdésként kezeli.

Egy olyan posztmodern koncepciót alkot tehát, amely nem negatívként, és nem pozitívként ítéli meg azt, hanem lehetővé teszi ennek kulturális produktumain keresztül megismerését, a posztmodern társadalmi kulturális termelésen keresztül vizsgálatát. A posztmodern homogén korstílusként való értelmezése, annak pusztán jellemvonásainak a bemutatása helyett, kulturális dominanciaként jellemzi és ragadja meg azt.⁸ Az új kultúra populáris jellege azon alapul, hogy egy tágabb kulturális mezőbe olvasztja bele a modernitást meghatározó magas- és tömegkultúrát, amelyet posztmodern *realizmusnak* nevez.⁹ Jameson elmélete releváns a vizsgálódás szempontjából, mivel keretet ad a filmen látottak értelmezésére, ugyanis a posztmodern gazdasági berendezkedés által meghatározott kulturális dominanciáját a történetiség elvesztésének előfeltételeként kezeli.

Megjegyzendő, hogy Jameson, amellet, hogy a posztmodern kulturális realizmusként, dominanciaként definiálja, teret ad ezen belül különböző kulturális impulzusoknak, amelyeket reziduális és emergens kulturális formáknak nevez:

„Ami a posztmodern szisztematikus leírását illeti (a sajátomat is ideértve), kijelenthetjük, hogy amikor sikert érnek el, azzal el is buknak. Minél hatásosabban tudjuk hangsúlyozni és izolálni az újabb kulturális domináns antipolitikus jellegzetességeit – például a történetiség elvesztését -, annál inkább sarokba szorulunk, és ennek a kultúrának bármiféle új átpolitizálása *a priori* elképzelhetetlenné válik. Ugyanakkor a posztmodern totalizáló leírásaiban mindig fenn van tartva egy kis hely az ellenzéki kultúra különféle formáinak: ilyenek a marginális csoportosulások, a radikálisan eltérő visszamaradó (reziduális) vagy előtűnő (emergens) kulturális nyelvek, amelyek létét eleve megalapozza a kései kapitalizmus szükségszerűen egyenetlen fejlődése, amelynek Fejlett Világa saját belső dinamikája révén saját magán belül létrehoz egy Harmadik Világot. A posztmodernizmus ilyen értelemben »csupán« kulturális domináns. Ha a kulturális *hegemonia* fogalmával írjuk le, azzal nem a társadalmi mező valamiféle masszív

⁸ Jameson, Fredric, *A kései kapitalizmus kulturális logikája*, in: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 25–26.

⁹ Uo. 82.

és egyforma kulturális homogenitását indítványozzuk, hanem éppen arra utalunk, hogy együtt létezik egyéb ellenálló és heterogén erővel, és küldetése az, hogy ezeket leigázza és bekebelezze.”¹⁰

Az emergens, illetve reziduális fogalmak Raymond Williams-től eredeztethetőek. A brit gondolkodó a New Left Review egyik alapítója volt, szellemi formálódása pedig a brit szociáldemokráciához köthető. Az *Alap és felépítmény a marxista kultúraelméletben*¹¹ című tanulmányának célja egy olyan kultúraelmélet megalkotása, amely lehetővé teszi az „élet termelésének és újratermelésének” a kritikai vizsgálatát az alap és felépítmény közti ok-okozati viszony újra konceptualizálásával. Williams elméletében az egymást váltó hegemoniák meghatározott korszakokhoz kötődnek, egy adott kor domináns kultúrájává válnak. Williams a hegemon/domináns kultúra mellett megkülönböztet két különböző kategóriát: a reziduális- és az emergens kultúrát. Amíg a reziduális kultúra magába foglalja a múlt átörökölt tapasztalatait, addig az emergens a lehetséges jövő tapasztalatait és gyakorlatait jelöli.

A fent kifejtett fogalmi kerettel könnyen megállapíthatjuk, hogy az általam választott film a Cinema Novo formaiságának a beemeléseével egy reziduális kulturális formát idéz meg. A korábbi kulturális mozgalmak hagyományának kifejeződése a filmben, a reprezentációkon keresztül, egy a már elfeledett múlt iránti nosztalgia kifejeződése, amely, tekintve a film kommerciális jellegét, annak a jele, hogy a posztmodern domináns kultúrája magába integrálta az egykor emergensnek tekinthető formákat.

A reziduális kulturális forma mellett azonban megkülönböztethetünk a filmben egy olyan sémát is, amelyet Jameson a kései kapitalizmus emergens formájának tekint, vagyis olyan formának, amely képes megfogalmazni a kortárs viszonytárságokkal szemben kritikát megfogalmazni. Ez a science-fiction zsáner formanyelve, amely a kései kapitalizmus viszonytárságai között képes a kognitív és elidegenítő aspektusán keresztül.

¹⁰ Jameson, Fredric, *Utópizmus az utópia vége után*, In: Uő: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 170. old.

¹¹ Williams, Raymond, *Alap és felépítmény a marxista kultúraelméletben*, Ford. Szarvas Márton, In: Fordulat, 2021/1, 41-64. old.

A science-fiction szerepe a kései kapitalizmusban

Húnek maradvány az előbb kifejtett elméletekhez, adódik az a következtetés, hogy a posztmodernitás domináns kultúráján belül olyan kulturális textusok, formák kibontása és artikulálása az előremutató, amelyek az utóbbi realizmusán belül az utópikus gondolkodás csíráivá képesek válni. Ezek a formák azonban nem „adják” magukat számunkra. A politikai fantáziákat működtető narratív „textusokról” ugyanis le kell hámozni az ideologikus tartalmakat, és egyúttal rekonstruálni kell az ezeket működtető vezérelveket.¹² A politikai fantáziák konstrukciók, történetileg meghatározott formák, amelyek empirikus formában nem léteznek, ebből adódóan rekonstruálni szükséges őket empirikus textusokban, hasonlóan, ahogyan az egyén tudattalan fantáziái rekonstruálódnak az egyéni álom, értékrend, viselkedés szimptomatikus és fragmentált „textusaiban”.¹³

A *Bacurau* filmben, amint már említettük, a *pastiche*, a nosztalgia az, ami elsősorban meghatározza a kulturális produktum működését, amely egy tágabb, kulturális jelenségnek a szimptomája. Az anakronizmus, a különböző történelmi korszakok egymásba csúszása és a történelmi referencia hiánya a filmben annak a következménye, hogy valahogyan az általunk érzékelt idő megszűnt folyamatnak lenni, a múlt elérhetetlenné vált számunkra, folyamatos jelenként érzékeljük.

A *Bacurau*-ban azonban a retrospektív, nosztalgikus időpercepció mellett megfigyelhető egy, a narratíva zárt idején túlmutató formanyelv is, amely a science-fiction-hez köthető: az anakronizmusok mellett olyan kizökkentő, elidegenítő motívumok is találhatóak a filmben, amelyek reflexív távolságot alakítanak ki a befogadó és a film között. Erre példa a fejvadászok által használt drón, amellyel nyomon követik a falu lakóit, illetve egymás tevékenységét. Erről először képet az expozíció után kapunk. A cselekmény terének és idejének a bemutatása után, egy vágást követően, egy haza utazó helybéli látunk, aki arra figyel fel, hogy egy repülő csészéalj alakú valami repül mögötte, és követi őt. Az utóbbi egyrészt anticipálja a fejvadászok érkezésével bekövetkező feszültséget, másrészt az idegenséggel, az ismeretlennel való találkozás motívuma is a mágikus realista motívumokkal átszőtt expozíció után.

¹² Jameson, Fredric: *Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?*, In: Uő: *Archeologies of the future*, The desire called utopia and other science fictions, Verso, London, 2007, 283.

¹³ Uő.

Jameson kritikai pozíciójának az egyik legfontosabb eleme az, hogy minden történelmi korszak rendelkezik az utópikus gondolkodás igényével, a kései kapitalizmus kulturális dominanciájában ezek csupán más formát öltenek a korábbiakhoz képest. Ebben a legfontosabb szerepet az olyan kulturális produktumok töltik ki, amelyek a brechti értelemben vett *elidegenítés* mechanizmusát alkalmazzák. Jameson, Darko Suvin science-fiction-ről tett kijelentései alapján, az utóbbinak tulajdonítja azt az aspektust, amely a cselekmény szintjén magába tudja foglalni egyszerre a diegetikus tér formális határainak a meglétét és a jövő irányába mutató jellegét.¹⁴

Suvin a már említett tanulmányában a sci-fi zsánert, mint kognitív elidegenítést definiálja.¹⁵ Suvin szerint az utóbbi esszenciális tulajdonsága az, hogy minden esetben egy tükörként szolgál a nézőt körülvevő empirikus valósággal szemben. A science-fiction nem csupán a technikai vívmányok futurisztikusságáról ismerhető meg: mint zsáner elsődleges motivációja az emberi kreativitás, a képzelet határait feszegető új világ megtalálása, amely elemei egymáshoz való viszonyát tekintve koherens, ugyanakkor célja egy alternatív, az empirikus valóságtól eltérő világ megteremtése.¹⁶ A science-fiction tehát egy totalizáló, a maga szabályszerűségeit illetően zárt világot teremt a fikció segítségével: az empirikus valóságunktól eltérő normatív rendszerbe nyújtott betekintés hozza létre az elidegenítés esztétikumát.¹⁷

Az *elkülönösítés* [отстранение] koncepciója először Viktor Sklovszkij *Művészet, mint fogás* című tanulmányában jelenik meg.¹⁸ Sklovszkij azt a formalista tendenciát kritizálja, amely a művészetet képekben való gondolkodásként határozza meg. Ez a tendencia ugyanis elmondása alapján, csupán a már meglévő képeket használja fel újra, vagyis „sokkal inkább a hagyományos képek elrendezésére, mintsem újak kitalálására irányul.”¹⁹ Mivel a művészetek által mozgósított képek sora előre adott, történetileg meghatározott, a befogadót egy olyan pozícióba helyezi, amely automatizáltan, vagyis reflexió nélkül fogja a művészetet érzékelni.²⁰ Sklovszkij szerint a művészetnek ezzel ellentétben a feladata viszont az „élet érzékelésének a visszakapása” lenne, a sematikus befogadásból való kizökkenés, a dolgok elkülönösítésén keresztül: „A kép célja nem

¹⁴ Uo.

¹⁵ Suvin, Darko: *On the Poetics of Science Fiction Genre*, In *College English*, 34.3, 1972, 372–377.

¹⁶ Uo. 373–374.

¹⁷ Uo. 374.

¹⁸ Sklovszkij, Viktor Boriszovics: *A művészet, mint fogás*, Ford. Szőke Nóra, In Molnár Angelika – Freisli Mihály (szerk.): *A szó feltámasztása – Orosz irodalomelméleti tanulmányok*. Savaria University Press, Szombathely, 2016, 19–31.

¹⁹ Uo. 20.

²⁰ Uo. 23.

az, hogy a jelentést az értelmezésünkhöz közelítse, hanem az, hogy segítségével különösen fogjuk fel a tárgyat: célja tehát a »láttatás«, és nem a »felismerés«²¹.

Suvin azonban, Bertolt Brecht színházelméleti értekezései alapján használja az *elidegenítés* fogalmát. Brecht, materialista alapokra helyezve az elméletet, az elidegenítés elsődleges céljaként „a minden folyamat alapját képező társadalmi gesztus”²² különössé tételét tűzi ki. A gesztust egy bizonyos korszakban lévő emberek között fennálló társadalmi viszonyok képezik.²³ Brecht az elidegenítésen keresztül a befogadót nem csak kizökkenteni akarja a sematikus befogadói állapotból, hanem felismertetni vele a fennálló társadalmi viszonyok történetiségét, és ezáltal az utóbbi esetleges voltát: „A színésznek a folyamatokat történeti folyamatokként kell játszania. A történeti folyamatok egyszeri, múló, bizonyos korokhoz kötött folyamatok. Az emberalakok viselkedése bennük nem abszolút értelemben emberi, nem változhatatlan, ennek a viselkedésnek bizonyos sajátosságai vannak, és kritikának van alávetve a mindenkor rákövetkező korszak álláspontja felől nézve. A folytonos fejlődés tehát elidegeníti tőlünk az előttünk jártak viselkedését.”²⁴ Brecht ilyenformán a számunkra természetesnek, adottnak tetsző társadalmi viszonyokkal szemben alakít ki az elidegenítés esztétikumán keresztül egy reflexív állapotot, azáltal, hogy feltűnővé teszi azt.²⁵

Suvin esetében egyszerre játszik közre az elidegenítés használatakor a Sklovszkij által adott elmélet és a brechti V-effektus definíciója. E két szegmensnek köszönhetően, a science-fiction megalkotott, a maga szabályszerűségeit illetően zárt világába adott betekintés eredményezheti az elkülönösítő hatást. Az utóbbi egyszerre kognitív és kreatív minőséggel rendelkezik: kognitív, mivel alternatív társadalmi rendszerek lelhetőek fel benne, valamint új normák rendszerével találkozik a befogadó; és kreatív, ugyanis a fiktív normarendszer szabályszerűségeinek a megismerésére készíti.²⁶ A brechti elem Suvin meghatározásában az általunk tapasztalt empirikus valóság természetszerűségének, magától értetődő voltának a lebontása: a science-fiction emellett minden kor normarendszerét, beleértve a sajátját is, egyedinek, esetlegesnek, alakíthatónak látja.²⁷ Az utóbbinak Suvin szerint tehát fontos eleme a

²¹ Uo. 27.

²² Brecht, Bertolt: *Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása*. Ford. Walkó György. In: *Uő: Színházi tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1969, 158–165.

²³ Uo. 163–164.

²⁴ Uo. 164.

²⁵ Uo.

²⁶ Suvin, Darko, i.m. 374.

²⁷ Uo. 375.

kogníció és elidegenítés interakciója: egy képzeletbeli, ugyanakkor az empirikus valóságunktól eltérő, koherens világ megalkotásával az általunk tapasztalt valóságot esetlegesnek, alakíthatónak tünteti fel.

A science-fiction azon túl, hogy egy formális határokkal rendelkező zárt narratíva, a jövő térbeli dimenziójának a megmutatása sem rendelkezhet az utóbbival.²⁸ A jelen utópiatermelésének meghatározó alapelve nyomán a befogadó akklimatizálása a technicizálódáshoz, a fejlődés gyors tempójához, nem egy jövőkép direkt megmutatásával történik, hanem ennek a reprezentációs formának a jövőhöz való viszonya valójában sokkal komplexebben tárul elénk: nem konkrét képeket nyújt az olvasó számára a közeljövőben materializálódó jövőről, hanem a jelentől *idegenít el*, hogy az utóbbiról alkotott tapasztalatainkat újra strukturálja.²⁹

A science-fiction kései kapitalizmuson belül elfoglalt helye azonban nem csupán a jövő dimenziójának az életben tartása a posztmodern homogén terén belül, hanem egyben szorosan összefügg az utópikus gondolkodás hiányával és szimptómája is ennek.³⁰ A science-fiction formanyelvi létrejöttének az előfeltétele a szisztematikus ideológiai és kulturális „zárttság”, vagyis Jameson a science-fiction-t nem csupán egy jól behatárolható irodalmi zsánerként azonosítja, hanem a modernitás végével bekövetkezett történeti váltás szimptómájaként, a posztmodern viszontagságaira adott válaszként értelmezi. A science-fiction az ideológiák végével azonosított posztmodernitásban, teret kapott az utópikus gondolkodásra való ösztönzésre.³¹ A science-fiction zsánerének kialakulása tehát a posztmodern „állapotra” adott válasz, amely egyrészt a történeti gondolkodás aszkézisének, a történeti perspektíva újjáélesztése a temporális térbeliesedésének korában, a társadalmi valóság esetlegességének a felmutatásán keresztül; másrészt kaput nyit a jövő lehetséges alternatív elképzelései felé.

Az általam választott filmre azonban természetesen nem lehetne azt mondani, hogy a hagyományos értelemben vett science-fiction alá tartozna. Sokkal inkább a terek összetett reprezentációin keresztül nyilvánul meg a textus utópisztikus igénye, mivel nem az empirikus világunktól eltérő zárt totalitással találkozunk. Egy olyan jelenséget érhetünk tetten, amelyet Jameson az *utópikus tér konstitúciójának* nevez, amely az utópisztikus jövővárás koncepcióját,

²⁸ Jameson, Fredric: *Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?*, in: *Archeologies of the future*, The desire called utopia and other science fictions, Verso, London, 2007, 283.

²⁹ Uo. 286.

³⁰ Uo. 288-292.

³¹ Uo. 286-289.

elméleti, nonfiguratív módon helyezi előtérbe.³² A film a temporális dimenziók keresztezésével, ezek átszövésével hoz létre egy olyan diegetikus teret, amely ugyan nosztalgiával tekint vissza a múlt formái után, elmosza a történeti határt múlt és jelen között, viszont azzal, hogy a cselekményt a közel jövőbe helyezi és egy zárt, az empirikus világunktól eltérő totalitást alkot, az ebből eredő elidegenítő hatáson keresztül teret nyit egy lehetséges jövő elképzelésének.

Az utópia kérdése azonban felvet sajátos problémákat a Jameson által felvetett posztmodern korszakolásban, ugyanis a posztmodern hagyományos, 1950-es években meghonosodott elméletei az utóbbit az ideológiák végével azonosítják, a hatvanas évek utópisztikus impulzusai pedig elapadtak a 1970-es és a 1980-as évekre.³³ Jameson szerint azt kell megvizsgálnunk közelebbről, hogy a hatvanas évek utópisztikus víziói felbukkanása után, „hogyan alakult ki egy egész sor térbeli utópia”, vagyis a posztmodern térbeliesítő tendenciáját szükséges elemeznünk.³⁴ A térbeliesítés, ha „valóban csorbítja az időről és a Történelemtől való gondolkodás képességét”, egy új, utópisztikus töltetű térre nyithat ajtót. A posztmodern textusok esetében egy olyan olvasat lehetősége érvényesül, amelyben a jövő elképzelhetősége nem annak direkt megmutatásán keresztül válik lehetővé, hanem absztrakt módon konstituálódik. A megteremtett utópikus tér egyik elsődleges aspektusa a nosztalgikus reflexszerűsége, vagyis az „emergens”, utópikus jellege a múltból érkezik és a lehetséges jövő felé mutat:

“[...] csupán a nosztalgikus reflexből elindulva ezek a tételek lassan felveszik a tudatos ellenállás pozitív és aktív értékét, mint döntések és szimbolikus aktusok, amelyek most már elutasítják a domináns poszter-és-dekoráció kultúrát, és ezáltal inkább emergensként, mint reziduálisként határozzák meg magukat. Ami eddig egy fantáziamúltban való gyönyörködésnek tűnt, az most már inkább egy utópisztikus jövő konstrukciójának látszik.”³⁵

A posztmodernben bekövetkezett térbeli fordulat lesz tehát az előfeltétele az új, utópisztikus tartalmaknak, amelyek a modernitás formái után való nosztalgiából erednek, vagyis a múltból érkeznek és utópikus impulzussá válnak a posztmodernitás apolitikus domináns kultúráján belül.

³² Jameson, Fredric, Utópizmus az utópia vége után, In Uő: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 173.

³³ Uo. 171.

³⁴ Uo. 171-172.

³⁵ Uo. 179.

A *Bacura*ban állításom szerint ezt a mozgást figyelhetjük meg a múlt és a jövő terei között: a Cinema Novo posztkoloniális, emancipatorikus diskurzusa és formanyelve referencia hiányában összemosódik a jelennel, azonban formailag a film lehetővé teszi az elidegenítés esztétikumán keresztül a reflexív távolság megteremtését, és a jövő lehetséges formáinak az elképzelésére késztet. A mészárlásban kicsúcsosodó feszültség, az agresszió ugyan megszabadítja a helyieket a külső fenyegetéstől, lemészárolják a fejedelmeket, viszont a film egyszerre közli is számunkra azt, hogy a felszabadulás a jelenlegi viszonyok között elérhetetlen. A mészárlás után az utolsó életben maradt fejedelmész, látván, hogy vesztek, öngyilkosságra készül. Mielőtt ezt megtehetné, egy idős asszony jelenik meg előtte, egy kísértet formájában. A nő alakja a film egyik nyitójelenetéből lehet számunkra ismerős: ő a falu nemrégiben elhunyt vezetője, a falu lakói a mártírká temetési szertartásának keretében gyűlnek össze, arcképét pedig egy autón vetítve láthatjuk, amelyet a gyászoló tömeg követ a temetőbe. A temetés allegorikus jelenetében a koporsót a földön elhelyezve, nem a sírgödörbe leengedve látjuk, majd egyszer csak víz csordogál ki a koporsóból, a tető széléinél. Az itt fellelt allegória értelmezésében azt jelenti, hogy az eltemetetlen, el nem hantolt múlt átszordul a jelenbe, a film későbbi jelenetével (a mártírká megjelenése) összefüggésben pedig kísértetté válik, amelynek következtében a történeti idő megszűnik létezni, elgondolhatatlanná válik, egy örökké tartó jelen foglyaivá válunk.

Az kísértő el nem gyászolt múlt kortárs kultúrában megjelenő jelenségének legfontosabb teoretikusa Mark Fisher. A következő fejezetben az ő munkásságát tekintem át, ezen belül is hantológia koncepcióját fogom bemutatni, amelyet a fent elemzett film által allegorikusan ábrázolt jelenség megragadására igencsak előremutató elméleti háttérnek tartok.

A kapitalista realizmus

Mark Fisher alapélménye közé tartozik a második világháború után megjelenő, angol jóléti szociáldemokrácia hanyatlása, továbbá az ezzel egy időben, angolszász területeken elkezdődő neoliberalizációs folyamatok is, amelyeknek elkötelezett kritikusává vált. Fisher munkássága elsősorban ahhoz az ideológiakritikai hagyományhoz köthető, amelyben a kritika tárgya a naturalizáció, egy sajátos ideológiai misztifikáció, a magától értetődő, természetesnek tetsző, történetileg esetleges, konstruált voltának a leleplezése.³⁶

Fisher *Kapitalista Realizmus*³⁷ című esszékötetét elsősorban Fredric Jameson munkássága ihlette, de emellett fontos szerepet kap a pszichoanalízis hagyománya, Gilles Deleuze, Felix Guattari munkássága és Slavoj Žižek gondolatisága is. Fisher első könyve elsősorban a már említett ideológiakritikai hagyományhoz köthető. A *kapitalista realizmus* minden korábbi történeti korszakhoz képest intenzívebb az esetlegességek naturalizációjának tekintetében. A fogalom arra a jelenségre utal miszerint a jelenkor kapitalizmusa minden korábbi korszakához képest természetesebb, magától értetődőbb, ebből adódóan pedig látszólag kikezdzhetetlen.

A *Kapitalista realizmus* címszava a Jameson által meghatározott posztmodern kultúra és kései kapitalizmus között megállapított összefüggésekre utal, amelyek tulajdonképpen ugyanazt jelentik; viszont Fisher mellett érvel, hogy a Jameson által leírt folyamatok intenzifikálódtak, elmérgesedtek, így új fogalmakat kell alkotnunk ezeknek megragadására.³⁸ A Jameson által írott szövegek kontextusát még egy olyan világ képezte, amelyben nem voltak olyan mértékben elgondolhatatlanok a kapitalizmust meghaladó formák, mint manapság: akkoriban még a létező szocializmus emléke a kapitalizmus ellenpólusát tudta képezni valamilyen formában, és ekkoriban folytak le angolszász területeken a neoliberalizációs folyamatok, amelyek a szociáldemokráciák „osztályegyezségének” felbontásával példátlan szabadságot adtak a tőkének. A kapitalista kultúra mai formájában már nem az egykor forradalmi tartalmak inkorporációjáról beszélhetünk, hanem ezek prekorporációjáról, vagyis a jelen kapitalizmusa a rendszer képére alakítja a lehetséges ellenállás formáit. Eleve az utóbbi képére formált vágyak, igények és remények termelésének

³⁶ Ld. András, Csaba: *Előszó a kapitalista realizmushoz*, in: Fisher, Mark: *Kapitalista realizmus*, Budapest, Napvilág, 2020, 6-14. old.

³⁷ Fredric, Jameson, *A kései kapitalizmus kulturális logikája*, In: Uő: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010, 38.

³⁸ Fisher, Mark, *Könnyebb elképzelni a világvégét, mint a kapitalizmus végét*, In: Uő: *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?*, Budapest, Napvilág, 2020, 24.

lehetünk a tanúi.³⁹ A sokat idézett „könnyebb elképzelni a világvégét, mint a kapitalizmus végét” kijelentés annyit tesz, hogy jelenleg nem csupán egy életképes politikai, gazdasági alternatíva elképzelhetetlen, hanem egy koherens alternatíva is elérhetetlennek látszik.⁴⁰

Fisher szerint Jameson annak ellenére, hogy egyenlőként kezeli a kései kapitalizmus kulturális logikáját a történetiség felbomlásával, nem fejt ki a kettő között fennálló kapcsolatot.⁴¹ Fisher szerint ennek egyik oka a neoliberális gazdaság szolidaritásellenessége, az ennek következtében létrejövő kompenzatorikus ragaszkodás a megszokotthoz.⁴² A kései kapitalizmus munkakultúrája egyszerre stimulál túl és merít ki, amelynek következménye az, hogy egyszerű megoldásokat keresünk a nosztalgia mámorában. A jelenség másik okaként Fisher a kulturális szféra neoliberális elvek mentén való átalakítását említi, amely anyagi alap nélkül nem képes a piaci logikáktól független lenni.⁴³

Fisher érdeme, fogalomalkotás tekintetében, Jameson munkásságának, az általa diagnosztizált folyamatoknak a tovább gondolásában rejlik. Napjaink kortárs kulturális termelésének – főleg a nosztalgián alapuló mechanizmusának – a leírására Jacques Derrida *hantológia* fogalmát emeli be.⁴⁴ Fisher szerint ugyanis a *hantológia*, Derrida egyéb koncepcióihoz képest, mint a *nyom* és a *differencia*, tartalmaz megfontolásokat az időre vonatkozóan is. Derrida hantológia-koncepciója a *Marx kísértetei*⁴⁵ című könyvében kerül említésre. A fogalom egy szójátékra épül az ontológia filozófiai diszciplínájával, amely a létezők metafizikai diszciplínája. A *hantológia* az ontológiával szemben olyan létezőkkel foglalkozik, amelyeket nem a jelen aktualitásában ragadhatóak meg: önmagukban nem hordoznak létezés, csupán ahhoz viszonyítva nyernek jelentést, „ami már nincs, vagy még nem következett be”.⁴⁶

Derrida szerint a múlt abban az értelemben kísért minket, hogy a modernitás által tett ígéretek be nem teljesült voltát nem tudtuk valójában elgyászolni. A XXI. században a *hantológia* nem egy objektumhoz való kötődés, ragaszkodás formájában ragadható meg, hanem ami valójában elveszett, az egy tendencia, a modernitás emancipatorikus programja.⁴⁷ A *hantológia* tárgya

³⁹ Uo. 26.

⁴⁰ Uo. 16.

⁴¹ Fisher, Mark, *The Slow Cancellation of the Future*, In: Uó: Ghosts of My Life, Winchester, Zero, 2014, 23.

⁴² Uo.

⁴³ Uo. 23-24.

⁴⁴ Uo. 25-30.

⁴⁵ Derrida, Jacques, *Marx kísértetei*, Pécs. Jelenkor, 1995.

⁴⁶ Fisher, Mark, I.m. 26-27.

⁴⁷ Uo. 31.

valójában azok az elsősorban nyugati szociáldemokráciákban elkezdődött pluralizációs folyamatok, amelyeket a kor az osztályok közötti kiegyezés korszakában csupán egy olyan helyzetnek tekintett, amelyből további előnyöket lehet kicsikarni.⁴⁸

A múlt formái tehát abban az értelemben válnak virtualitássá, kísértetekké, hogy a modernitás által anticipált jövő valójában sosem következett be. Épp ellenkezőleg, az 1970-es, 1980-as években elkezdődött neoliberalizációs folyamatok precedens nélküli teret adtak a tőke terjeszkedésének a lehetőségeire, végül pedig, a kétpólusú világrend felbomlásával, szabad utat adtak a kapitalizmus univerzálissá válásának. A kortárs tömegkultúrát elárasztó nosztalgia Fisher szerint annak a tünete tehát, hogy a múlt által anticipált jövő képét valójában sosem „gyászoltuk” el véglegesen. Ennek következménye az, hogy a múltban ragadtunk, és a jövőre irányuló képzeletünk teljesen impotenssé vált.

A *Bacurau*-ban a harmadik világbeli viszontagságok alól felszabadulást ígérő posztkoloniális hagyományra való utalás tehát egyáltalán nem véletlenszerű. A huszadik század közepén megfogalmazott forradalmi esztétika mára már elképzelhetlenné vált a kortárs rendezők számára. Ennek történeti okai, egyrészt az 1970-es és 80-as évek dél-amerikai katonai diktatúrák szolidaritásért és nemzeti kultúráért küzdő mozgalmak ellen irányuló intézkedései, másrészt pedig a piaci átalakulást követő, addig az állami intézmények által biztosított filmgyártás csődje.⁴⁹ A tőkének kiszolgáltatott kortárs dél-amerikai filmipar, amelynek terméke a *Bacurau*, párhuzamba állítható azokkal a kortárs kultúrára jellemző jelenségekkel, amelyeket Fisher diagnosztizál. A film a nosztalgiára rájátszó formák halmozásával, a történeti tér és idő felszámolásával egy, a kortárs kultúrában jelenlévő, fent kifejtett hantológikus állapot szimptomája.

A rendezőpáros több interjújában is említi, hogy a film „kritikai” aspektusát a kortárs kultúrharcos diskurzusban határozzák meg. A film forgatása ugyanis Jair Bolsonaro jobboldali brazil elnök megválasztása utáni időszakra tehető, amikor a brazil politikai diskurzust (amely persze nem tér el sokban az általános politikai kortárs beszédmódtól), elsősorban a kultúrharcolok árkai határozták meg. Ezzel szemben Fisher írásai lehetőséget teremtenek arra, hogy ettől a beszédmódtól eltávolodjunk, és felmutassuk ennek az ideologikus voltát, amely valójában annak

⁴⁸ Uo. 35.

⁴⁹ Árva Márton: Acsarkodó kutyáktól vándormadarakig, In: Uő: Kino Latino: Latin-amerikai filmrendezőportrék, Budapest, Prizma, 2020, 9.-10.

a tünete, hogy képtelenek vagyunk a már meglévő, prekorporált identitásformáktól elvonatkoztatni, és egy radikálisan más világot elképzelni.⁵⁰

⁵⁰ Fisher, Mark, *What is Hauntology?*, Film Quarterly, 66/1, 2012, 2.

Konklúzió

A film kétségtelenül egy olyan kornak a terméke, amikor a kapitalista realizmusnak köszönhetően a jövőről alkotott lehetséges képzeleteink teljes mértékben alá vannak vetve az eleve adott ellenállási formáknak, amelyek valójában képtelenek a jelenlegi berendezkedésen túlmutatni. A modernitás ígéretei, be nem teljesült jövőképe a múlt iránti nosztalgiába ringat bennünket: „Freud fogalomhasználatában mind a gyász és a melankólia egy veszteség következménye. Viszont amíg a gyász a lassú, kínzó megvonása a libidónak a tárgyától, addig a melankólia esetében a libidó kötve marad ahhoz, ami már eltűnt”⁵¹ – írja Fisher.

A *hantológia* jelenségére alapozott kultúra azonban nem zárja ki azoknak a formáknak a jelenlétét, amelyeket Jameson a kései kapitalizmus kulturális logikájában megnyilvánuló politikai fantáziák szubtilis, inexplicit formáinak tekint. Jameson számára az utópikus gondolkodás szükségszerű velejárója minden történeti kornak, így a poszt-fordista kései kapitalizmusnak is. Ennek megnyilvánulása a science-fiction, amely az elidegenítés esztétikumán keresztül reflexív távolságot teremt a jelen viszonyosságainak újra strukturálására, és ebben a tekintetben emergens formává is válik.

A *Bacurau* esetében a jövő anticipálása elméleti módon történik meg a modernista reziduális hagyomány és a science-fiction elidegenítő aspektusának az egymás mellé való helyezésével: a múltból érkező impulzus válik a jövőre irányuló impulzussá. A már lehetetlennek tűnő negáció, a már reziduálissá vált ellenállás megvalósíthatatlansága mintha a jövő dimenziójában találná meg újra a tagadás lehetőségét. A *Bacurau* a zárt narratíván belül a jövő dimenziójának a felmutatásával túllép az utóbbi formális határain, és az elidegenítés esztétikumán keresztül egy lehetséges jövő elképzelésének a lehetőségét teremti meg. Egy a Jameson értelmében használt utópikus tér konstitúciójáról beszélhetünk, amely a reziduális, modernista hagyomány és a science-fiction időkezelésének egymás mellé helyezésével.

⁵¹ Fisher, Mark, *Not giving up the ghost*, in: *Ghosts of My Life*, Winchester, Zero, 2014, 29. old. (saját fordítás)

Filmográfia

Bacurau (*Bacurau*, 2019)

Bibliográfia

András Csaba, *Az emancipatorikus kultúra és a képzelet paralízise*, In: Kellék filozófiai folyóirat, 64. Szám, Kolozsvár–Nagyvárad–Szeged, 2020, 169-196. old.

Árva Márton: *Acsarkodó kutyáktól vándormadarakig*, In: Uő: Kino Latino: Latin-amerikai filmrendezőportrék, Budapest, Prizma, 2020,

Bentes, Ivana (2000): *Politics and Aesthetics of Myth in "Black God, White Devil"*. Portuguese Literary and Cultural Studies, 4.5. 659. old.

Brecht, Bertolt: *Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása*, Ford. Walkó György, In uő: Színházi tanulmányok, Magvető, Budapest, 1969, 158–165.

Derrida, Jacques, Marx kísértetei, Pécs. Jelenkor, 1995.

Fisher, Mark, *Könnyebb elképzelni a világ végét, mint a kapitalizmus végét*, In: Uő: Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?, Budapest, Napvilág, 2020.

Fisher, Mark, *The Slow Cancellation of the Future*, In: Uő: Ghosts of My Life, Winchester, Zero, 2014

Fisher, Mark, *What is Hauntology?*, Film Quarterly, 66/1, 2012, 2.

Fredric, Jameson, *A kései kapitalizmus kulturális logikája*, In: Uő: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010.

Jameson, Fredric, *A kései kapitalizmus kulturális logikája*, In: A Posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 23-72. old.

Jameson, Fredric, *Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?*, In: Archeologies of the Future, The desire called utopia and other science fictions, Verso, London, 2007, 281-295. old.

Jameson, Fredric, *Utópizmus az utópia vége után*, in: A Posztmodern, avagy a Kései Kapitalizmus Kulturális Logikája, Budapest, Noran Libro, 2010, 73-84. old.

Roberts, Adam: Fredric Jameson, Routledge Critical Thinkers, Essential guides for literary studies, London – New York, Routledge, 2000.

Rocha, Glauber: *The Aesthetics of Hunger*.
https://www.amherst.edu/media/view/38122/original/ROCHA_Aesth_Hunger.pdf, (utolsó
letöltés dátuma: 2022. 04. 22.)

Sklovszkij, Viktor Boriszovics: *A művészet mint fogás*, Ford. Szőke Nóra, In Molnár Angelika – Fresli Mihály (szerk.): *A Szó feltámasztása – Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, Savaria University Press, Szombathely, 2016, 19–31. old.

Suvin, Darko, *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, College English, Vol. 34, No. 3, 1972, 372-382. old.

Suvin, Darko: *A Tractate on Dystopia*. In uő: *Defined by a Hollow*. Peter Lang AG, Bern, 2010, 381-412. old.

Williams, Raymond: *Base and Superstructure in the Marxist Cultural Theory*, In: *Culture and Materialism*, Verso, London – New York, 2005, 31–49. old.