

A HUNGAROFUTURISTA FILM ALTERNATÍV VALÓSÁGAI

Növényi politika

NEMES Z. MÁRIÓ

H A TÖRTÉNELEM RETUSÁLHATÓ ÉS REMIXELHETŐ FIKCIÓVÁ VÁLIK, A RACIONÁLIS ELLENÉRVEKNÉL ERŐSEBB ÉS HATÁSOSABB ELLENSÚLY A KARNEVÁLI SZELLEM.

Tavaly októberben az MTA-n tartott előadásában Varga Balázs a kelet-európai szovjet típusú rendszerek emlékezetének filmes reprezentációját vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy az utóbbi évek mainstream magyar filmgyártásában egy új – nemzetközi kontextussal is bíró – alkotói trend válik érzékelhetővé. A *Liza, a rókatündér* (2015), a *Lajkó – Cigány az űrben* (2018) vagy a *Drakulics elvtárs* (2019) műfaji hibridjei ugyanis olyan viszonyulást jelenítenek meg a szocialista (fél)múlttal szemben, mely nem a „megértés módusában” beszél a konkrét történelmi korszakról. Ezekben a filmekben fel sem merül a hiteles vagy a hiteltelen valóság közti distinkció kérdése, a történelem leginkább atmoszférikus díszletként jelenik meg, illetve a korszak elemeinek szabad barkácsolása figyelhető meg egy alternatív történelmi vízió előállításának jegyében. Varga ennek kapcsán arra utal, hogy a „tanúk kora után” vagyunk, hiszen a filmek meg sem próbálnak valamiféle társadalmi emlékezetet előállítani, inkább remixelhető fikcióként tekintenek a történelmi film anyagára. Hans Ulrich Gumbrecht az *1926 – Élet az idő peremén* című kötetében a múlttal kapcsolatos viszony megváltozását a történelmi tudás hasznosságának eróziójából vezeti le, miszerint nem vagyunk már képesek jelentésteli történetként viszonyulni a történelemhez, és ez meggátolja a „tanulás” vagy a hermeneutikai attitűd kialakítását. Ez azonban nem egyszerűen a múlttal kapcsolatos közömbösséghez vezet, hanem az érzéki kapcsolódási mód túlsúlyához: „Az interpretációval és a hermeneutikával ellentétben az elmúlt világok közvetlen megtapasztalása

iránti vágy inkább a felszínnek érzékelhető jellegzetességeit célozza, mint a szellemi mélységet.”

Az elmúlt világok „érzéki felszínként” való filmes színrevitele összefüggésbe hozható a retrokultúra dominánsá válásával is. Aleida Assmann szerint az 1980-as években nem csupán a huszadik század ért véget, hanem a modernizáció időszemlélete is érvényét veszítette. Ez azt jelenti, hogy az eljövendőre irányuló euforikus várakozás, mely a történelem egyenesvonalú fejlődésének hitére épült, elvesztette ideológiai vonzerejét. Ez az utópikus jövőstruktúra immár múlttá – egy elveszett jövővé – vált és betagozódott a jelen elárasztó múltkínálat totalitásába. Ugyanis a jövő elapadásával párhuzamosan a posztmodern historizmus radikalizálódását tapasztaljuk, mely a jelent egy múltaktól elárasztott és kitágult, egyszerre végtelenül gazdag és végtelenül üres kiterjedésként formálja meg. A fenti leírás Assmanntól Gumbrechtig nagy vonalaiban hasonlóképp ismétlődik, ugyanakkor a különböző teoretikusok véleménye eltér a diagnózis értékelése tekintetében. A jelenleg Magyarországon is rendkívül népszerű Mark Fisher hantológia elmélete például „temporális patológiaként” definiálja ezt az állapotot és a digitális kapitalizmus ellenőrző gyakorlatainak tulajdonítja a jövő előállításában beállt krízist. Ennek értelmében a kapitalista realizmus az alternatív társadalmi víziók kiiktatására és a status quo biztosítására használja a nosztalgikus retrokultúrát, hiszen a társadalmi képzelet hibernálása együtt jár a felforgató újdomságok befagyasztásával.

Egy ilyen kontextusban a Varga Balázs által felsorolt filmek megítélése meglehetősen ellentmondásos, hiszen tekint-

hetjük őket egy olyan „történelem utáni” tömegkultúra produktumainak, melyek a megértő viszony hiányát egy korszak aurájának szimulációként való teremtésében leplezik el, vagyis lehetőséget adnak arra, hogy múltunkat reflektálatlanul otthonos „retro-árúként” fogyasszuk és tüntessük el. Ugyanakkor ez nemcsak a múlt, hanem a jelen megértését vagy kritikáját is ellehetetleníti, hiszen a temporális patológia az ál-történelmi giccs és a politikai történelemhamisítás gyakorlatait is felerősíti. Persze kérdéses, hogy a posztmodern historizmusnak ebben az igazság utáni pillanatában esztétikai szempontból beszélhetünk-e egyáltalán „történelemhamisításról”, hiszen úgy tűnik a történelem elbeszélése – főként illiberális körülmények között – teljesen kiszolgáltatódott a politikai-ideológiai fikciótermelésnek. A mai magyar kontextus felé fordulva, a Nemzeti Együttműködés Rendszere kifejezésben mindig is azt találtam ironikusnak, hogy az „együttműködés” által sugallt közöségteremtő aktivitás az alternatív realitások termelődésében látszik leghatékonyabban megnyilvánulni. Vagyis mintha közmegegyezéssel valóságunk szétszerelésében működne leginkább együtt. Ez pedig éppen, hogy továbbhajtja azt a történelmi-kulturális közöst, aminek törésmentes összerendezése a nemzeti emlékezet visszatérő vágyalma.

A történelem utáni illiberális „valóság” gyártása tehát feltételezi a kollektív történelmi-társadalmi narratívák szét-szerelését, melynek eredménye egy nacionalista Disneyland, ahol végső soron minden science-fictionné válik, a történelem meg retrofuturizmus lesz. Utóbbira talán nincs is jobb példa, mint *A pozsonyi csata* című kurzusmű, ahol a nemzeti múlt már nyíltan retro-videójátékként és/vagy trash-animációként jelenítődik meg, melynek reflektálatlanul önparodisztikus dimenziói ugyanakkor nem feledtetik, hogy a nacionalista giccs esetében egy múltját veszített társadalom ideológiai átprogramozása lép a megértés módusának helyébe. Ebben a kontextusban úgy tűnik, hogy a tanúsítás vagy az emancipáció stratégiái nem képesek az alternatív világokra szétesett társadalmi-kulturális buborékok közti közvetítés feladatát ellátni. A globális-lokális kommunikációs zavar és ismeretelméleti válság („Oda az igazság” – hogy ezzel a dilemmát megelőlegező Jancsó Miklós utolsó filmjére utaljak)

állapotában a pszeudo-történelmi remix nem egyszerűen hanyatlási jelenség, hanem ez egyetlen „közös” esztétikai nyelv, mely – legalábbis saját reményeim szerint – a történelemről való kritikai gondolkodásra, illetve új jelentések, előállítására is alkalmas lehet. Innen nézve a *Drakulics elvtárs* nem is vizsgáljuk rosszul, hiszen a retrovízió történelemfosztása ebben az esetben összekapcsolódik a szocializmus gótikus rémregénnyé átírásának szándékával, annak a kortárs tapasztalatnak a felmutatásával, miszerint társadalmi állapotunk egyik alapja az a hatalmi-politikai vámpirizáció, mely egy hamis örökkévalóság nosztalgiájába próbálja beletemetni a jelent.

Ebből a perspektívából a *Drakulics elvtárs* „spontán hungarofuturizmusnak” tekinthető. A hungarofuturizmus (HUF) a kulturális képzeletet kondicionáló mítoszfikció és esztétikai stratégia, illetve összművészeti mozgalom, mely a nacionalista ideológia kisajátító gyakorlataira ellen-kisajátítással válaszol. A HUF célja a képzelet formáinak áthangelése térben és időben. Ez egyszerre történik a történelmi narratívák eltérítésével, kisajátításával és a jövőre vonatkozó sejtések vírusos kitermelésével. A HUF ugyanis hisz az idő kikökkentésének erejében és az elmúlt, vagy talán sohasem volt jövőbe vetett bizalom helyreállításában. A magyarságtudat hegemon elbeszéléseivel szemben egy alternatív magyarságtudat, a posztmagyarság felfedezése a cél. Ha nincs konszenzus a nemzeti történelem, értékek és kultúra kapcsán, akkor a disszenzust kell radikalizálni, ha a világunk

nem közös, akkor az alternatív világok közti feszültségeket kell a robbanásig hajszolni. Ha az illiberális kultúra alapvető működése a testrálás, mindhacking és átkódolás, akkor ezeket a stratégiákat kell a rendszer ellen fordítani, és addig fordítani, forgatni és hajlítani míg a Disneyland önmagába nem omlik.

A hungarofuturizmus nem zárt koncepció, hiszen közösségi projekt(um) voltából fakadóan állandóan kivetülésben és terjeszkedésben van. Ez a vírusos terjedés egyszerre érinti a kultúra térbeli és időbeli aspektusait, mégpedig a polivalencia módján, hiszen a konkrét mozgalmi működésen kívül a kortárs magyar kultúra számos pontján megfigyelhetőek spontán hungarofuturizmusok, „alvó sejtek”, melyek a HUF-diskurzustól látszólag függetlenül és reflektálatlanul hoznak létre a koncepcióval rokonítható műveket. De a polivalencia kiterjed a kultúra időbeliségére is, mert retrofuturista szempontból el kell vetnünk a lineáris történelmi elbeszéléseket, mely a HUF múltbeli (vissza)terjedését gátolná meg. Az, hogy valami vagy valaki hungarofuturista (lehetett) a HUF-kiáltvány (2018) megjelenése előtt, az nem veszélyezteti a koncepció „eredetiségét”, és nem is valamiféle lineáris hatástörténelmi viszonyt jelez, hanem kultúránk idejének a posztmagyar tekintet általi felforgatásával kecsegtet. Vagyis a HUF esetében nem csupán műalkotások „produkciónjáról” van szó, hanem *olvasási módok* termeléséről is. A HUF nem egyszerűsíthető le a HUF nevében, tudatosan és

reflektáltan létrehozott művek összességére, hiszen a HUF mint értelmezési gyakorlat által új kontextusba helyezett tartalmak ugyanúgy a diskurzus részévé válhatnak. Nem feltétlenül HUF-ként születik valami, hanem az értelmező kisajátítás által HUF-fá válik. Ez a spontán hungarofuturizmusok bekebelezésének, az alvó sejtek „felébresztésének” és aktiválásának a programja. Ennek fényében újracsoportosíthatóvá válik a magyar kultúratörténet, vagyis létre lehet hozni alternatív hungarofuturista kánonokat. Filmművészeti kontextusban beszélhetünk olyan alkotókról, akik tudatosan reflektálnak a mozgalom esztétikájára, ilyen például Lichter Péter, akinek a *Georg's Poem* (2018) vagy a *Barokk Femina* (2020) című munkája hungarofuturista vagy a – rendező saját terminológiáját használva – „hungarodadaista” filmnek tekinthető, de ide tartozik a Buharov testvérek új műve, a *Melegvizek országa* (2022) is. Ugyanakkor az ilyen filmek mellett beszélhetünk alternatív hungarofuturista filmtörténetről is, melynek egyik klasszikusként a már emlegetett Jancsó Miklóst lehetne megjelölni.

Ebben az összefüggésben a Jancsó-életműnek az a hetvenes-nyolcvanas évek során végbement fordulata válik izgalmassá, melynek során a történelem vizsgálatának parabolikus (a mi perspektívánkból nézve „megértő”) modellje helyett egyre inkább felerősödik az a nem-jelentéscentrikus posztmodern szemlélet, mely a „metafizikai abszurd” és a „történelmi blöddli” irányába tolja el a rendező esztétikáját. A nemzeti történelem érzéki-abszurd attrakcióvá változtatásának szempontjából az olasz-jugoszláv koprodukcióban készült *Magánbűnök, közerkölcsök* (1976) emelném ki, de HUF kontextusban minden bizonnyal az életmű utolsó korszaka válik megkerülhetetlenné, ahol Gelencsér Gábor szerint „a rendszerváltás utáni Magyarország parabolikus modellje, a vadkapitalizmus, a politikai és gazdasági hatalom összefonódása, a végképp kiismerhetetlen manipulációs technikák, a követhetetlen szerepcserék már csak e fogalmak kifordított, groteszk, józan ésszel beláthatatlan, széteső, struktúrátlan, időzijeles formájában, csupán iróniával szemlélhetők, mely irónia – s ez talán Jancsó legbölcsebb és legbelátozóbb gesztusa – saját modernista stílusára is kiterjed.”

„A jövő előállításában beállt krízis”

(Igor és Ivan Buharov: *Melegvizek országa* – Szabó Domokos)



Egy lehetséges HUF-kánon számára Jancsó metafizikai-társadalmi börlészke mellett a nyolcvanas évek poszt-neo-avantgárdja és újérzékenysége is nyomtatékos lehet. Itt főként a „karneváli szemlélet” jelentőségére lehetne utalni, mely megszünteti a kulturális-művészi nyelvhasználatok közti hierarchiát és a szubjektumot performatív módon eljátszott szerepek viszonyában hozza létre. Bódy Gábor filmjei vagy a Vajda Lajos Stúdió művészeinek médiumhalmozó tevékenysége mind különböző, de inspiráló példák arra, hogyan lehet a kulturális jelen idő kizökkentésével alternatív realitást, ezáltal kognitív diszszonanciát termelni egy monolitikus társadalmi rendszeren belül. Ez az alternatív szigetvilág képezi a Buharov testvérek művészetének forrásvidékét is, akik a neoszürrealista montázsgondolkodás és a talált tárgyak poétikája felől hozzák létre sajátos, a kortárs magyar közegben „anakronisztikusnak” tűnő filmjeiket. Az anakronizmust ebben az összefüggésben neoavantgárd hagyomány ízesülhetetlen jellegére utal, arra az irritációs potenciálra, mely mindig egy adott kor ellenében, annak megkérdőjeleződéseként működik. Ez az aspektus hungarofuturista szempontból is alapvető, hiszen az anakronizmus mint tudatosan alkalmazott esztétikai stratégia a különböző korok és „stílusok” egymásba törésével a történelmet magát is szürrealista montázsként értelmezi újra és fosztja meg ideológiai értelmezettségétől.

Amikor Stóhr Lóránt a Buharovok munkásságát elemezve filmjeik politikumát tárgyalja az Erdély Miklóssal is összefüggésbe hozható attitűdjüket a következőképp jellemzi: „Politikai értelemben sokkal inkább a neoavantgárd ideológiákat megkérdőjelező, kifigurázó, negligáló művészetkoncepciójához, a totalizálásnak folyamatosan ellenszegülő utópikus mű-és világképhez kötődnek.” Ez az utópikus szemlélet úgy képes bekebelezni metafizikai-spirituális állításokat, anarchista társadalomkritikát, pszeudo-primitivista hiba-esztétikát, hogy az így létrejövő Buharov-film permanens kódarállóként működik, melyet hungarofuturista szempontból ideológiapusztító csodafegyverként is értékelhetünk. Fontos azonban kihangsúlyozni, hogy ezt a fegyvert az illiberalizmus keretei között bevetve nem egyszerűen a fennálló „hazugságának” leplezését tapasztaljuk, hanem egy esztétikailag „élhető” ellen-fikció megteremté-



sét, mely a társadalmi fantázia felszabadításából táplálkozik.

A *Melegvizek országán* középpontjában a „spirituális polgári engedetlenség” gyakorlatai állnak, melynek egyik kontextusát Dr. Opál

Sándor paratudományos bioenergetikai kutatásai képezik, aki szerint az élő szervezetben termelődő bioelektromosság már évezredek óta a hatalmi-katonai érdeklődés fókuszában áll. A film töredékes narratívájában ezért is kerülnek előtérbe a paranormális háttérhatalom ügynökei, akik megpróbálják ellenőrizni a bioenergia társadalmi felhasználását. Ugyanakkor ez a növényekkel, földönkívüliekkel, illetve a kozmosz nem-antropocentrikus hatóerejével (is) asszociált energia inkább tűnik forradalmának abból a szempontból, hogy nem alkalmazkodik a fennálló hatalmi struktúrákhoz, és mindig valamiféle felforgató idegenség felé tolja el a hétköznapi valóság szerkezetét. A film egyik központi alakja Torzsa Zoltán (Szabó Domokos) informatikus, akinek motivációi nem tisztázhatóak a folyamatosan átrendeződő összeesküvés-rendszerben, de annyi bizonyos, hogy fontos szerepet játszik az energia „felébresztésében”, illetve közösségi használatának elterjesztésében. A spirituális engedetlenség szempontjából utóbbi aspektusnak döntő jelentősége van, hiszen Buharovék ezoterikus-politikai víziójában a központi kérdés a világ-reformhoz való „lakossági” hozzáférés, melyhez egyszerre kell „befelé” és „kifelé” elmozdulni.

Ennek kapcsán érdemes egy filmtörténeti párhuzamra is rámutatni. Enyedi Ildikó *Simon Mágusának* (1999) elején az Erdély Miklós alakját megidéző má-

„Ideológiapusztító csodafegyver”

(Igor és Ivan Buharov: Örök szándékmező hangolás – performansz, 2019)

gus egy gyilkossági ügyre derít fényt. Az „irracionálisnak” tűnő megoldás azon alapszik, hogy a tetthelyen található szobanövényt kell szemtanúként használni, hiszen a mikrofoszultségméréssel és oszcilloszkóppal tanulmányozható bioenergia-ingadozása alapján azonosíthatóvá válik az elkövető. Simonnak, mint okkult nyomozónak ez a bravúrja – annak ellenére, hogy folyamatosan próbálja demisztifikálni magát – a titkos tudás, illetve a neoavantgárd „csoda” individualista szemléletét erősíti. A Buharov testvérek ezzel szemben nem fetisizálják a beavatott és/vagy kiválasztott művészindivídium szerepét, hiszen a bioenergia társadalmi újraelosztásának programján keresztül a fantázia kollektív forradalmának lehetősége mellett tesznek hitet. A kémiai megvilágosodás, pszichedelikus-ezoterikus tudás demokratizálása ebben az összefüggésben tehát nem egoista menekülés egy egyre abszurdabbá váló valóságrezsimből, hanem a társadalmi tudat olyan reformálása, mely képes lehet elgondolni valamilyen radikálisan „más” – még ha ehhez növénygyűjtésre is kell válni. Mindez nem a „megértés módusában” megy végbe, hiszen a növények politikáját nem értelmezni, hanem gyakorolni kell.

MELEGVIZEK ORSZÁGA – magyar-szlovák, 2021. Rendezte, írta, kép: Igor és Ivan Buharov. Kép: Bordás Róbert, Horváth Árpád, Nagy Zágón. Zene: Ivan Buharov. Vágó: Dunai László. Szereplők: Szabó Domokos, Bagdi István, Cserhalmi György, Hajdu Szabolcs, Kecskés Karina, Thuróczy Szabolcs, Török-Illyés Orsolya, Fátyol Hermína. Gyártó és forgalmazó: Álomvadász Kft.