

# Nincs mit szépíteni:

globalizáció és rasszizmus  
Raoul Peck *Irtsd ki mind a vadakat* című dokumentumfilmjében



**JUHÁSZ** Tamás

Ezen nincs mit szépíteni, állítja Raoul Peck az HBO-n idén áprilisban bemutatott, a gyarmatosítás és globalizáció történetét faji-etnikai szemszögből elénk táró minisorozatában. Valóban, a forgatókönyvíró–rendező–narrátor Peck kísérletet sem tesz arra, hogy a modernitás megszokott apológiájaként akár csak érzékeltesse is azt a sok „szépet” és „jót”, amit a fejlett nyugati civilizáció az elmúlt két évszázadban létrehozott, sokak szerint ellensúlyozva ezzel azt az emberi szenvedést és környezeti kárt, ami mindennek során keletkezett. Nem mérlegel, és csak kötelező gesztusként mond köszönetet az HBO-nak, a globalizációkritikáját milliók számára bemutató és a film létrejöttében egyébként is lényeges szerepet játszó globális platformnak. Számára a (művészi) „szép” a címet is sugalló Joseph Conrad tenger- és vérszagú írásművészetére szorítkozik, és a (tudományos) „jó” azt a haditechnikai fejlettséget jelenti, ami már Conrad idejében, azaz a 19. és 20. század fordulóján lehetővé tette, hogy egy gépfegyver egy másodperc alatt kilenc lövedéket röptsen akár 900 méterre (ami mindenképpen „jó” például közelharcot preferáló, őslakos ellenállókkal szemben). Fredrick Jameson híres megfogalmazásából, mely szerint a kapitalizmus „egyszerre katasztrófa és fejlődés”,<sup>1</sup> a katasztrófa része érdekli: Peck egyfajta meg nem alkuvó, akkurátus könyörtelenséggel tárja nézői elé, hogy miképpen vezetett először kulturális–intézményes rasszizmushoz, később pedig sorozatos genocídiumhoz a fehér faji felsőbbren-

dűség eszméje által átjárt gazdasági és tudományos fejlődés, gyarmatosítás és globalizáció.

Filmes története vállalt személyes elfogultsággal összeállított, gyors tempóban váltakozó, látszólag impresszionisztikus módon felvillantott képsorozatok montázsa, ami ugyanakkor egyfajta metanarratíva igényével emelkedik az esetleges, az egyéni, a tudományosan (bizonyos részleteiben talán) vitatható kategóriái fölé. Univerzalitás és személyesség e kombinációja az egyik legérdekesebb sajátossága a sorozatnak. Peck nem kevesebbet fűz össze alapvetően egyetlen történetté, mint a középkori kereszties hadjáratokat, a spanyol inkvizíció tevékenységeit, az amerikai kontinens meghódítását, az Afrikára irányuló rabszolga-kereskedelmet és a gyarmatosítást, a Holokausztot, sőt még Hiroshima és Nagaszaki bombázását is.<sup>2</sup> Forrásként elsősorban három történész — Sven Lindqvist, Michel-Rolph Trouillot és Roxanne Dunbar-Ortiz — írásaira támaszkodik, ugyanakkor alig jeleníti meg vagy idézi őket. Alighanem azért, mert a beszélő fejek, az idézetek, a hagyományosan távolságtartó kísérőszövegek az ismeretterjesztés vagy egyfajta filmes tudományos esszé irányába vinnék el a dolgot, márpedig, ahogy ezt a rendező ki is mondja alkotásában, a lényeg nem a kutatás folyamata vagy eredménye (hiszen, bár fontos részletek mindig előkerülhetnek, a különféle elnyomó hatalmak tájékozottabb lakosai alapvetően minden korszakban tudták, államuk milíciái miket művelnek távoli

vidékeken). A lényeg a történet, a maga tragikus mélységével, kortárs relevanciájával, a szembesülés és az etikai állásfoglalás alkotóra és nézőre egyaránt kiterjedő kényszerével.

Peck változatos narrációs eszközökkel éri el, hogy a felkavaró tartalmak valóban magukra vonják a néző figyelmét. Archivált fotográfiákat és mozgóképfelvételeket villant fel, ezeket színészek által eljátszott, megrendezett jelenetekkel keveri, gyakran folyamodik a dokumentarista keretektől távolabb álló animációs technikákhoz, és előszeretettel idéz a populáris kultúra területéről, hogy ezzel is érzékeltesse, a különféle filmek és kalandregények miképpen teremtettek romantikus, egzotikus vagy hősi narratívát azokból a történelmi eseményekből, melyek igazi mozgatórugói a kapzsiság és hatalomvágy volt: ahogy James Baldwin megfogalmazta, az amerikaiak mészárlásból csináltak legendát.<sup>3</sup> E különleges kollázsban önmagában is sajátos elidegenítő hatása van, mivel nem engedi, hogy egyetlen, jól ismert műfaj elvárásai szerint nézzük az előttünk pergő képsorokat. Mivel a rendező vállalt politikai aktivizmusának célja, hogy nézőit felkavarja, megrendítse, és megláttassa velük azt, amit eddig is láttak-tudtak, de a „hivatalos” nyugati történelemírás belüli marginalizált szerepük miatt afféle sajnálatos kitérőként, „történelmi háttérként” vagy mellékszálként fogadtak el (ilyen például az amerikai őslakosok kiirtása annak a nagyobb, fontosabb, máig tartó történetnek a kontextusában, amelyben az Egyesült Államok globális szuperhatalommá vált), a tartalom szintjén is mehökkentő defamiliarizációs elemekkel találkozhatunk. Így például Kolumbusz először partra szálló embereit a helyiek rövid úton meggyilkolják, és mindezt tudomásul véve az egész flotta visszahajózik Európába, máskor pedig az afrikai dzsungel ösvényeit járó fekete bőrű misszionárius arra lesz figyelmes, hogy egy helybeli, szintén sötét bőrű rabszolgavadász hajtja maga előtt friss zsákmányát, egy csoport fehér bőrű gyereket (a genocídiumok művészi megragadásához hasonló reprezentációs stratégiát választott Martin Amis is a holokausztról szóló, 1991-es *Időnyíl* című regényében: történetét fordított időrendben mondja el, így például egy koncentrációs tábor orvosi laboratóriumából a kezelték friss léptekkel, húsz évvel megfiatalodva sétálnak ki).

E filmes technikák egyik különösen figyelemre méltó eleme, hogy a rendező, egyfajta szimbolikus szemkontaktust tartva közönségével, a saját családjához és szakmai fejlődéséhez kapcsolódó felvételeket is elhelyez történelmi narratívájába, ezzel a hangsúlyos jelenléttel érzékeltesse, hogy mondandóját személyes, részben átélt élmények alakítják. Láthatjuk őt szülőházájában, Haitiban (melynek turbulens történelme például a *Haitian Corner* és a *Lumumba* című filmjeinek a témáját határozzák meg), a Kongói Demokratikus Köztársaságban (ahová Haitiből a Duvalier-diktatúra elől menekültek a szülei, olyan állásajánlatokat elfogadva, amelyek a belga gyarmatosítók vonakodó, megkésett elvonulása után üresedtek meg), Brooklynban (ahol iskolái egy részét végezte, és ahol még bőven érzékelhette azokat a faji problémákat, amelyeket később a James Baldwinról szóló, *I Am Not Your Negro* című alkotásában ragad meg), és Berlin-

ben (ahol filmakadémiára járt, és ahol Németország náci múltját megkerülhetetlen horizontként érzékelt). Bár e felvételek közül inkább csak a gyermekkoriak azok, ahol Peck ténylegesen a kamerába néz, a befogadó számára mégis szimbolikus párhuzam alakul ki ezen felvételek, és azok között a fotográfiák között (a rendező nagy számban válogatott ilyeneket különféle archívumokból), ahol megnyomorított, néha haláluk küszöbén álló indiánok, zsidók, afrikai őslakosok vagy más népcsoportok bámulnak rezignált engedelmességgel a nyugati fotográfus lencséibe. Ahogy Richard Brody megjegyzi kritikájában, e megörökített tekintetekkel az áldozatok egyben tanúkká is válnak,<sup>4</sup> azaz a dokumentumfilm által képzett vádirat erejét erősítik azzal, hogy jelen voltak, a különféle borzalmakat (látható módon) látták. E tanúságtételben csatlakozik hozzájuk a rendező, az ügy súlyosságának teljes tudatában, a tanúskodást mégis vállalva és legjobb cinematográfiai tudása szerint előremozdítva, hiszen, jelenti ki a film egy pontján, a semlegesség nem elfogadható álláspont.

Ideális esetben a semlegességből vagy közönyből az első érzelmi lépések a részvét felé vezetnek a nézőt. Maga a filmes műfaj különösen alkalmas lehet erre, mivel, ahogy azt Eva Sorum írja a modern empátia történetét áttekintő monográfiájában, az empátia létrejöttének esztétikai feltétele is van, a szenvedést láthatóvá tevő perspektíva megteremtésével vagy elfogadásával („perspective-taking”) kezdődik.<sup>5</sup> Az érzelmi nézőpont létrejötte ugyanakkor csak lehetőség, aminek a rendező tudatában van, és ezért igen érdekes módon kapcsolja össze részvét és vizualitás fogalmait. Egyfelől: sokkoló képeket mutat. Másfelől: tisztában van vele, hogy bár a kép ugyanaz mindenki számára, mégsem ugyanazt látjuk. Azért nem, mert nem ugyanabból a (kulturális–érzelmi) perspektívából nézzük: ha nem lenne az egyik leg-

<sup>1</sup> Fredrick JAMESON: *Postmodernism, or, The Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, DC, 1991, 47.

<sup>2</sup> Ahogy a felsorolás mutatja, a fehér felsőbbrendűség híveinek nemcsak azt nehéz biológiai–etnikai alapon meghatározni, ki nem számít fehérnek, de azt is, ki számít annak (így például a filmben sokszor felbukkanó íreket a rendező egyszerre jeleníti meg mint az amerikai indiánok véreskezű üldözőit és a gyarmatosított népet, az angolság lenézett etnikai Másikját. Valóban, őket még Ralph Waldo Emerson sem tekintette fehérnek). Peck csak viszonylag vázlatosan foglalkozik a fehérség koncepciójának létrejöttével, a dokumentumfilm jobb megértéséhez ezért hasznos kísérőolvasmányokat adnak a huszadik század vége felé megjelenő, úgynevezett „whiteness studies” szerzői. Műveik közös gondolata, hogy a fehérbőrűség — hasonlóképpen a többi „rassz” meghatározásához — nem valamiféle alapértelmezett történelmi állapot, hanem olyan kulturális–ideológiai konstrukció, amelyet különféle gazdasági és politikai érdekek hoznak létre. Ahogy Eric Williams megállapította már 1944-ben: „a rabszolga-kereskedelmet nem a rasszizmus hozta létre, a rasszizmus a rabszolga-kereskedelem következménye”. (ERIC WILLIAMS: *Capitalism and Slavery*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1994/1944, 7.) Ennek értelmében bárkivel, bárhol, akár Európán belül is létrehozható a faji felsőbbrendűséggel magyarázott, gyarmatosító-gyarmatosított viszonyrendszer. (Lásd JUHÁSZ Tamás: *Idegen nő, idegen szöveg. A Bibliotheque Pascal és az európai posztkolonizális jelensége*, Apertúra, 2012. tél.)

<sup>3</sup> James BALDWIN: *The Cross of Redemption. Uncollected Writings*, szerk.: Randall KENAN, Pantheon Books, New York, 2010, 76.

<sup>4</sup> Richard BRODY: „*Exterminat e All the Bruties*,” *Reviewed: A Vast, Agonizing History of White Supremacy*, The New Yorker, 2021. április 9.

<sup>5</sup> Eve C. SORUM: *Modernist Empathy: Geography, Elegy, and the Uncanny*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019,

felkavaróbb képsor, a 3. epizód egyik részét akár e tétel didaktikus, túlzottan pontos bemutatásának is felfoghatnánk. E trópusi közegben felvett jelenetben először egy fiktív, színész által eljátszott, a század elején aktív fotográfust láthatunk, aki a megörökítendő, de az adott kameraállásból nem látható emberekhez beszél, és a szokásos módon instruálva, jobbra-balra igazgatva, egymás segítségére biztatja őket („Give him a hand”). A kameraállás változásával azonban egyszerre derül ki szavainak borzalmas kétértelműsége és saját perspektívájának bármiféle empátiára képtelen, pusztán technikai jellege: az immár nem színészekből álló, hanem archív, eredeti fotón ábrázolt csoport tagjai olyan afrikai őslakosok, akik társaik csokorba szedett, a gyarmatosítók által büntetesként levágott kézfejeivel pózolnak. A fotográfus ezek esztétikus elosztására, azaz egy-egy kéz átadására vagy cseréjére kéri őket („Give him a hand”). A régió történetét ismerők itt azt a gyakorlatot ismerhetik fel, amire a sorozat más pontokon is utal: a belga gyarmatosítók rendkívül kegyetlen módon bántak a leigázott kongói lakossággal, és egyebek mellett kézlevágással büntették például azokat, akik az igen jövedelmező gumifanedy gyűjtésében nem teljesítették a megkövetelt mennyiséget.

Ez a rész egyike azoknak, amelyek a címválasztást (részben Sven Lindqvist 1992-es, azonos című könyvének keresztül) inspiráló és a Belga Kongóban zajló folyamatokat fiatal felnőtteknek személyesen is megtapasztaló Joseph Conradot idézik meg. A lengyel–brit író hatása a doku-sorozatra számos ponton érzékelhető, amit nem csupán a tematikus érdeklődés bizonyos hasonlóságai, hanem az ezeket lehetővé tevő életutak hasonlósága is magyarázhat. Mindkét alkotó politikai okok miatt hagyta el még gyermekkorában azt az országot, amelyek sorsát gyakran határozták meg a közeli nagyobb hatalmak (egyik oldalon a cári Oroszország, a másik oldalon az Egyesült Államok) érdekei, mindketten a többnyelvűség állapotában bontakoztatták ki tehetségüket, és mindketten tekinthetők egyszerre gyarmatosított–alávetett ország és hódító–gyarmatosító ország polgárainak (Lengyelország és a Brit Birodalom az egyik esetben, Haiti és Franciaország–Egyesült Államok a másikban).

E hasonlóság miatt is gondolhatta Peck — a huszadik-huszonegyedik század olyan jelentős alakjához hasonlóan, mint például Ford Coppola, Barack Obama, Peter Jackson vagy Edward Said —, hogy Conradnak (sajátos élettörténete és művészi–intellektuális intuíciója révén) különösen mély és komplex ismeretei voltak a gyarmatosítás jelenségéről. Ezek egyik lényeges eleme az a (Peck által inkább csak az erkölcsi felháborodás szemszögéből vizsgált) tétel, mely szerint a kolonizáció egyben a modernitás és globalizáció története is: ahogy Maya Jasanoff írja Condról szóló könyvében, „függetlenül attól, hogy története hol játszódik, a szerző minden írásában a globális világban való létezés következményeit próbálja megragadni”.<sup>6</sup> Conrad kulcsfontosságú novellája, a *Sötétség mélyén* (*Heart of Darkness*, 1899/1901) éppen ezt érzékelteti már első, narratív keretként szolgáló néhány oldalán is. Itt egy, a Temze-torkolatban lehorgonyzott hajó fedélzetén zajló beszélgetést követhetünk nyo-

mon, melynek során London világkereskedelmi szerepének kiemelése, az akkoriban még elefántcsontból készített dominók képzete, illetve a később következő főtörténet „sötét Afrika” motívumának művészi összekapcsolása London civilizált, mégis „sötét” jellegével erőteljes nyitányává válik annak az írásnak, amely az európai kulturális és gazdasági hegemonia alighanem legerőteljesebb, leghíresebb irodalmi kritikájává vált. A dokumentumfilmben ábrázolt, több nem összefüggő jelenetben is felbukkanó és ezért egyfajta általános, allegorikus jelentéssel felruházott, Josh Harnett által játszott „fehérbőrű gyilkos Akárki”<sup>7</sup> szintén a Conrad-novella Kurtz nevű, hangsúlyosan globális főszereplőjére utal, hiszen bár a név németes hangzású, Conrad nem egyetlen nemzetet hibáztat a gyarmatosítás folyamatáért, helyette afféle meghatározhatatlan, pán-Európai hátteret vázol fel ördögi karakterének. Peck gyors tempójú, számos helyszín, több kontinens és idősík között cikázó filmje a maga decentralizált történeti jellegével is a hódítás és kizsákmányolás globális és visszafordíthatatlan jellegét ragadja meg.

Eközben Conrad végig jelen van. Akkor is, amikor a rendező–forgatókönyvíró a regényíró által közvetlenül nem tárgyalt témát, az amerikai őslakosok szinte teljes kiirtásának történetét mondja el. Hiszen Conrad, akinek a személyes dél-amerikai tapasztalata annyiban állt, hogy tengerész korában hajója (valószínűleg) egy-két napra lehorgonyzott Venezuela partjainál, „profetikus”<sup>8</sup> képességekkel rendelkezett, és megírta azt a *Nostromot*, amely bizonyos vélemények szerint a világirodalom egyik legpontosabb modern Dél-Amerika-ábrázolása lett. Bár a monumentális mű elsősorban a térség véget nem érő politikai instabilitására fókuszál, lényeges szál benne a nem indián címszereplő által képviselt, de valójában az amerikai őslakosokhoz köthető archaikus kultúra és gazdasági berendezkedés felszámolása,<sup>9</sup> azaz egy olyan, bizonyos történelmi helyzetekben genocídiumot megelőző–előkészítő fázis, amelyre az *Irtsd ki mind a vadakat* is számos ponton reflektál. És akkor is jelen van Conrad, amikor egy, a címet hordozó, szuperkanonikus novellájánál jóval kevésbé ismert munkájának, *A haladás előrsének* (*An Outpost of Progress*, 1897) a borítója villan fel egy pillanatra. Az Afrikában magára maradó, kulturálisan teljesen izolált, depresszióba süllyedő két európai története előrevetíti a doku-sorozat befejezést. Eszerint a fehér felsőbbrendűség eszméje változatlanul jelen van korszakunkban, és bár a huntingtoni értelemben vett civilizációk harca során kibontakozó politikai populizmus kifejezetten táplálja azt, ezzel párhuzamosan a rasszizmus egyfajta egyre nehezebben viselhető teherré is válik, amelynek ledobása valamiféle, a záróképek erősen szimbolikus jellege miatt egyelőre

<sup>6</sup> Maya JASANOFF: *The Dawn Watch: Joseph Conrad in a Global World*, Penguin, New York, 2017, 22.

<sup>7</sup> Lisa Wong MACABASCO: *‘Sometimes, it’s shocking’: Raoul Peck on his bold new colonialism series*, *The Guardian*, 2021. 04. 07.

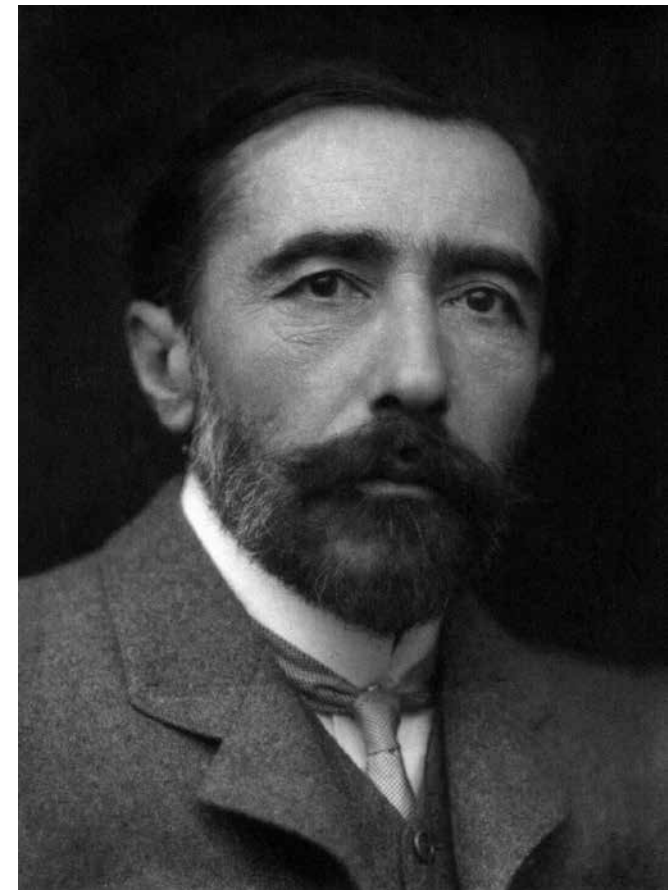
<sup>8</sup> Maya JASANOFF, *The Dawn Watch*, 7.

<sup>9</sup> Lásd JUHÁSZ Tamás: *The End of Potlatch. An Anthropological Approach to Nostromo. Choice in Economic Contexts: Ethnographic and Theoretical Enquiries*, szerk.: Donald WOOD, Elsevier, Oxford, 2007, 285–298.

meghatározhatatlan, csak a művészi képzelet szintjén látszó új kezdetet ígér.

E kezdet nem csupán a múlttal való szembenézést, annak esetenként radikális újraértelmezését követeli meg, hanem a múltnak a jelenben való továbbélésének, új konfigurációinak, meglepő alakváltozásainak a felismerését is. Így a számos történelmi alakot megnevező–megidéző, számokkal és tényekkel dolgozó Peck legfontosabb figurája tulajdonképpen a névtelen, láthatatlan, derridai értelemben vett kísértet. Ő az, aki kontrollálhatatlan módon áramlik múlt és jelen között, akinek szellemeszerű jelenléte egyszerre fed fel a múlt (ez esetben kolonialis) utópiái által okozott sebeket és ezen jövőképek kudarcát, akinek kényes, nehezen megközelíthető alakjával kizárólag az igazság fogalmának újraértelmezése által lehet párbeszédbe lépni.<sup>10</sup> Történetmondása során Peck mintha maga is afféle kísértetfigurává válna: távoli, testetlen hangon beszél hozzánk, idegenszerűségét fokozza, hogy a nem anyanyelvként beszélt angol nyelvet használja, és minden ismertsége–sikere ellenére is tisztázatlan, hogy tulajdonképpen honnan, milyen pozícióból beszél közönségéhez (a dokumentumfilm utolsó epizódjában ténylegesen szó is esik a kísértetéről: itt a rendező–narrátor a szüi indiánok között az 19. század végén elterjedő, és egyfajta tömeges vallási kifejezéssé váló, a résztvevők „indiánságának” teljes restorációját ígérő, úgynevezett szellemtáncok megrendítő történetét mondja el).

Az élők és halottak között húzódó határvonal instabil voltán kívül Peck egy másik, hagyományosan szintén megkérdőjelezhetetlen különbségtétel korlátaira is felhívja a figyelmet. Bár csak közvetve, afféle mellékszálként teszi ezt, talán nem is teljesen szándékoltan, ezzel mégis egy újabb, különösen izgalmas, kortárs dimenziója tárul fel a filmnek: ahogy a címben szereplő „vadak” (*brutes*) szó is sugallja, a film a gyarmatosítás, a modernitás és a globális expanzió által okozott ökológiai pusztításra is kitér, végső soron állat és ember viszonyát vizsgálva. E kapcsolat történetileg igen sokszínű, komplex módokon kapcsolódik gyarmatosító és gyarmatosított viszonyához, hiszen az alap gondolat, mely szerint az őslakos népek állatias, emberi mivoltukban hiányos lények, annak a hierarchikus (azaz végsőig kizsigerelő) rendnek a megteremtését tette lehetővé, amely ember és állat között a mai napig létezik. Így tehát Conrad címadó novellájának is van olyan igen érdekes kritikai olvasata, amely szerint Kurz enigmatikus feljegyzése („Irtsd ki mind a vadakat — Exterminate all the brutes”) tulajdonképpen nem a bennszülöttek kiirtására vonatkozik, hanem az afrikai elefántokéra, mégpedig annak a jelenségnek a részeként, amikor a századfordulón zajló tömeges elefántmészárlás elválaszthatatlan volt az őslakosok mészárlástól.<sup>11</sup> Mindennek pedig, akárcsak a filmet bejáró kísérteteknek, egyszerre van köze a múlthoz és a jövőhöz, hiszen, egy bizonyos, optimista állatvédelmi érvelés szerint, azért számíthatunk az állatvilághoz való viszonyunk gyökeres átértékelésre, mert ugyan csak hosszú idő eltelte után, de a múltban általánosan elfogadott, alig-alig megkérdőjelezett rabszolgaság intézményének esetében is eljött az a pillanat, amikor az időben



Joseph Conrad (George Charles Beresford fotója, 1904. Forrás: Wikipédia)

visszatekintve a rabszolgaság már barbárnak és elfogadhatatlannak tűnt. Így az ember és az élővilág közötti kapcsolat átértékelése is egyike lehet azoknak a döcögős, oly távolinak tűnő, egyelőre inkább művészi és nem annyira társadalmi cselekvés szintjén megnyilvánuló új kezdeteknek, melyeknek lehetőségét Peck műve lezárásakor érzékelteti.

<sup>10</sup> Jacques DERRIDA: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, ford.: Peggy KAMUF, Routledge, New York, 1994, 28.

<sup>11</sup> Lásd Ryan Francis MURPHY *Exterminate the Elephant in „Heart of Darkness”* című tanulmányát (*The Conradian*, 2013/2, 1–17). Murphy érvelése szerint Kurtz üzenetében a „brute” szót nem bennszülöttekre, hanem elefántokra értette, néhány kortárs gondolkodó azon különleges nézetét tükrözve ezzel, amely szerint — bármennyire is sajnálatos folyamatról lenne szó — mégis jobb lenne, ha az afrikai elefánt kipusztulna, ugyanis az értékes, nagy mennyiségben és globális szinten kereskedett elefántcsont hiányában az afrikai őslakosság elpusztításának egy jelentős motivációja is eltűnne (hiszen, amint arra már a híres felfedező, Henry Stanley is rávilágított, a két folyamat elválaszthatatlan egymástól. A rendező történeti víziója szintén párhuzamba állítja az egyes állatfajok és emberi populációk eltűnésének lehetőségét).