



# új szem

I. évf. / 1. szám

2023

új szem

2023/1

*új szem*

társadalmi, kulturális és kritikai folyóirat a kolozsvári *a szem* második folyama

Szerkesztők

Ábrahám Tekla

András Csaba

Csabay István

Császár Andrea Mária

Csöngé Tamás

Dobrai Zsolt Levente

Gecse Barbara

Gondos Emőke

Holpár Anna

János Tamás

Jaksa Csaba

Lukács Laura Klára

Marin Diana Karola

Ónya Balázs

Orsós György

Székely Örs

Borítóillusztráció:

Zichy Emma

Felelős kiadó:

Autarkeia Egyesület – PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégium

Kolozsvár – Pécs

2023

## Tartalom

FILM ÉS BALOLDAL.....	1
Filmszem rovat: Szerkesztői előszó.....	1
Konkol Máté: Holnapra leforgatjuk az egész világot.....	2
Simor Kamilla: A szolidaritás filmi élménye.....	8
Vas Máté – Vida Kamilla: A film lehetőséget ad, hogy vitázzunk róla, milyen világban akarunk élni.....	16
Zsupos Norbert: Egy másfajta élet értelme.....	24
Árva Márton: Magok a földben.....	31
Benke Attila: Lehet-e egy népszerű tömegfilm baloldali, sőt antikapitalista?.....	39
TANULMÁNY.....	48
Borbély András: Új magyar politika Erdélyben?.....	49
Borbély András: Halálszignál, életjel: Simon Magda.....	55
KRITIKA.....	64
András Csaba: Brechti szabotázs.....	65
Dobrai Zsolt Levente: Ragyogás a világjárvány idején.....	70
Fenyvesi Balázs: Fasizmus – Egy cseppfolyós fogalom bővületében.....	75
Ilyés Zalán-György: Marx anarchikus gesztusáról.....	81
Szerzőink.....	90

# FILM ÉS BALOLDAL

## *szerkesztői előszó*

Az alább közölt esszék a *Filmszem* rovat első cikksorozatát nyitják meg. A szövegek egy felhívásra születtek, amelyet 2022 őszén küldtünk körbe a kortárs magyar baloldali szcéna több, filmmel és/vagy kultúrával foglalkozó szereplőjének. A megszólítottak között helyet kaptak oktatók és hallgatók, alkotók és kutatók, közéleti személyiségek és filmes szakemberek, valamint olyanok is, akik érzésünk szerint határozottan idegenkednek a filmtől.

Felkért szerzőink közül nem mindenki tudta vállalni az esszé megírását, és tudjuk, hogy sokakat lenne érdemes még megszólítanunk. Azon fogunk dolgozni, hogy az itt megkezdődő közös gondolkodásba a későbbiekben minél többen bekapcsolódhassanak. A rovat szerkesztősége örömmel fogadja a további válaszokat vagy az eddigi válaszokhoz kapcsolódó hozzászólásokat – ahogy bárminemű, a filmekhez baloldali perspektívából közelítő írást – a [filmszem@ujszem.org](mailto:filmszem@ujszem.org) címen.

Az esszék publikálásával a célunk valami olyasmi létrehozása, mint a hajdani *Kettős Mércé* blog [WTF baloldal](#) cikksorozata – csak itt nem a „baloldaliság” meghatározása a cél, hanem a baloldal filmhez való viszonyának körbejárása. A kérdésünk egészen pontosan így hangzott: Hogyan viszonyuljon a filmhez a baloldal? Mi volt, mi ma, és mi lehet a film politikai relevanciája?

Felkeresett szerzőinknek jeleztük, hogy a válaszban nem szükséges a kérdés minden részéhez kapcsolódni: már arra is rendkívül kíváncsiak vagyunk, hogy ki melyik részét tekinti elsősorban átgondolásra és megválaszolásra érdemesnek.

*A Filmszem rovat szerkesztői*

Zsupos Norbert  
**Egy másfajta élet értelme**

*Il faut confronter les idées vagues avec des images claires.[1]*

*As a philosopher, I could venture to talk about cinema not because I was an expert in it  
but because it was something that mattered to me.[2]*

A film és a baloldali politika közötti szoros kötelék meghatározását több szempont nehezíti. A legkézenfekvőbb nehézséget minden bizonnyal a kifejezések pontos megragadása jelenti. Nemcsak abban a nominális értelemben, hogy „mi a film?” vagy „mi a politika?”, esetleg „mit nevezünk politikai filmnek?” vagy „mi a baloldali film?”, hanem abban a szélesebb értelemben, hogy milyen történeti és társadalmi viszonyok keresztmetszetében beszélhetünk a két homályos terület kapcsolatáról. Ha még általánosabban és „távolabbról”, a művészi gyakorlatok és a hatalom viszonya szempontjából vesszük szemügyre a fogalmak közötti kapcsolatot, további nehézségekbe ütközünk. És nem pusztán azért, mert a kifejezések által jelölt területeket – meghatározott történelmi és gazdasági keretek között – olyan változó szükségszerűségek determinálják, amelyek következtében akár egymással ellentétes következtések vonhatók le, hanem azért is, mert mindkét terület, de legalábbis a kettő között fennálló viszony *megnevezhetetlen* halmazt alkot. E definíciós nehézségekből származnak végül az olyan kísérletek, amelyek a film és politika kapcsolatát mindenekelőtt a *propaganda* kérdése alapján járják körül.

Úgy gondolom, az emancipációs politikáknak, amennyiben azok elméleti erejét és cselekvési hatalmát a szolidaritás és egyenlőség jegyében határozzuk meg, elengedhetetlen figyelembe vennie a filmnek mint specifikus művészi gyakorlatnak a hatalomhoz való, alapvetően megnevezhetetlen, ugyanakkor a politikai közösségek szempontjából konstitutív viszonyát. Ezt a viszonyt megragadva, illetve megértve kerülhetünk közelebb ahhoz a „mélyebb”, láthatatlan kötelékhez, amellyel magának a politikumnak a lényegét megismerhetjük, egyúttal a politika feltételeire rákérdezhetünk. Ezzel nemcsak azt a redukciót kerüljük el, amellyel a filmet valamilyen „eszköznek” tekintjük, hanem azt a még sematikusabb eljárást, hogy egyfajta „hierarchiát” teremtünk a művészi gyakorlatok sokasága között, amely politikai valóságunk egyik, meghatározó horizontját teremti meg.

Az alábbiakban a film és politika kapcsolatán keresztül a film emancipációs erejét vizsgálom. Ha a politikum lényegét a politikai közösségekre ható, azokat szabályozó és

reprezentáló szenvedélyek és affektusok szempontjából ragadjuk meg,[3] ebben az értelemben a film kitüntetett, tulajdonképpen megkerülhetetlen szerepet tölt be. Először a művészi gyakorlatok és hatalom viszonyát ezen szerepen keresztül mutatom be annak érdekében, hogy kiemeljem a film *specifikus*, a politikai gyakorlatokra ható mechanizmusát. Másodszor a film kritikai aspektusára helyezve a hangsúlyt azon fogalmakat emelem ki, amelyek képesek megalkotni és keretet biztosítani az emancipációs politikák feltételeinek. Közvetlenül nem teszek utalást konkrét művekre: előzetes hipotézisem, hogy a filmek – függetlenül a szerzői szándéktól, műfajtól, narratívától vagy éppen az ideológiai tudattól – olyan szituációkat hoznak létre, amelyben a politikai közösségek új eszmékkel és szenvedélyekkel, egy másfajta élet *értelmével* és *lehetőségével* találkoznak. E szituációkban kitermelt új gondolatokat, szenvedélyeket és vágyakat a film formanyelve oly módon biztosítja, hogy egyszersmind a film politikai szubjektivitását létrehozza.

A művészi gyakorlatok függése a hatalmi struktúráktól régi probléma. A művészet modern fogalmának kialakulásától kezdve olyan létező belső feszültségről van szó, amely minden esetben felbukkan, ha a művészet és politika kapcsolatát próbáljuk felfejteni. Nemcsak azért, mert valamennyi művészi gyakorlat feloldhatatlan viszonyban áll a különböző hatalmi rezsimekkel, hanem ezzel együtt azért, mert e kapcsolat konstitutív alapját éppen a kritika, a *más* és az *új* afirmációja, valamint a szabadság sajátos értelemmel felvértezett játéka jellemzi. Jóllehet ez utóbbi fogalmak a művészet lényegére vonatkoznak, alárendelődnek a különböző értelmezéseknek, hovatovább az értelmezésekkel együtt születnek meg, és teremtik meg a művészi gyakorlatok heterogén struktúráját. Ha a modernitás eltérő, mégis egymással korreláló – művészi és politikai – gyakorlatait abban a dialektikus keretben figyeljük meg, amely a kritika mellett egyaránt magában foglalja *restaurációs* logika valamennyi megnyilvánulását,[4] azt láthatjuk, hogy minden művészi gyakorlat kritikai aspektusa és politikai ereje azon az afirmáción és játékon mérettetik meg, amely egyszersmind létrehozza a mű szingularitását.

A művészi gyakorlatokban gyökerező kritikai aspektus előfeltételezi, ám egyúttal megerősíti az emancipatorikus cselekvés politikai szubjektumát. E szubjektum azonban csak oly módon létezhet, amennyiben nem pusztán „objektív szereplőnek” tekintjük, amelyet elsősorban a történelmi és gazdasági szükségszerűségek határoznak meg, hanem sokkal inkább olyan politikai szereplőnek, amely felismerve e szükségszerűségeket „magáévá teszi” a művészi gyakorlatok kritikai erejét. Amikor Alain Badiou egyik korai, a lehetséges „proletárművészetéről” szóló írásában a művészet és politika szoros összefüggését vizsgálja, a proletariátust nem egyszerűen kizsákmányolt, a kapitalista termelési módnak alárendelt, objektív tömegnek mutatja be. Hogy miért? Ha csupán abban az objektivitásban rögzítjük a

proletariátus társadalmi szerepét, amelybe a gazdasági struktúrák kényszerítik, a művészi kifejezés nem maradna több annál a realista törekvésnél, amely egyszerűen kritika nélkül *megjeleníti* és *elhelyezi* ebben az objektív keretben. Annak érdekében, hogy a „proletárművészet” létező művészi gyakorlatként jelenjen meg, elengedhetetlen azt a politikai szubjektumot *aktív*nak tekinteni, amely ezen gyakorlatok feltételét alkotja. Mindez, Badiou meglátása szerint, mindenekelőtt a fennálló hatalmi struktúrákkal szemben elgondolt szubjektivitáson keresztül lehetséges, azáltal, hogy a proletariátust az „erejét koncentráló és megtisztító szubjektumként” fogjuk fel.[5] Noha Badiou megállapítása meghatározott történeti időszakra – az 1960-as évek francia baloldali pártok (különösen a *PCF*, a francia kommunista párt) helyzetére, illetve a munkásosztály korabeli állapotára – reflektál, aminek középpontjában a művészet és kritika viszonya áll, az a mód, ahogy a művészi gyakorlatokra, azon belül a filmművészetre fókuszál, megvilágítja a művészi gyakorlatok kritikai aspektusát, továbbá a művészet és politikai szubjektumának lehetséges kapcsolódását. Ha ezen a vonalon haladunk tovább, nem pusztán az a kérdés, miként jöhet létre az a politikai szubjektum, amely egyszerre „történelmi és politikai szereplő”, hanem ezzel együtt az, hogy a művészet kritikai oldalát milyen módon ragadhatjuk meg a legközvetlenebb módon.

Művészet és politika kapcsolatát alighanem a filmművészet terepe reprezentálja leginkább. Kétségkívül egyetérthetünk Gilles Deleuze azon megállapításával, miszerint a jelentéktelen művek hatalmas aránya ellenére a film mégis a gondolkodás sajátos és egyedülálló képességével bír, ami néhány kivételes filmművész, valamint alkotás esetében tapasztalható meg,[6] ez az aránytalanság közel négy évtizeddel később még látványosabb. A film elkerülhetetlenül ki van téve azon gazdasági és politikai kényszereknek, amelyek – ha minden elemét nem is feltétlenül – elkészítésének körülményeit szükségképpen befolyásolják. Milyen kritikai erővel bír ennek ellenére a film, amely feltételezésünk szerint képes felszabadítani a politikai képzeletet a fennálló szituáció alól? Milyen módon teszi hozzáférhetővé a film azt a kritikai gondolkodást, amely képes ellenállni a későkapitalizmus spektakuláris viszonyainak, egyszersmind megalapozni az egyenlőségen és szolidaritáson alapuló kollektív kapcsolatokat?

A film mint specifikus művészi gyakorlat, mely kritikai aspektusát tekintve talán közelebb áll a képzőművészethez,[7] nem egyszerűen a gondolkodás, a fogalomalkotás meghatározott módját jelenti, hanem azokat a lehetséges tapasztalatokat foglalja magában, amelyek megalapozzák az emancipációt előteremtő politikai szubjektivitás feltételeit. A film politikuma ebben az értelemben egyetlen pillanatba sűrítve megjelenhet a film világán belül. Ez a pillanat éppúgy reprezentálja a filmet befogadó, értelmező szubjektumok valós viszonyait, mint a film világában játszódó fiktív, de szintén valós viszonyokat. A filmművészet politikumát ebből a



szempontból a *közvetlensége* adja. Ez a közvetlenség a film létezésének egyik, ha nem legalapvetőbb módja. A filmben megszülető politikum elválaszthatatlan az általa közvetlenül és meghatározott módon feltételezett szubjektivitástól. Az a váratlan, de mindig bekövetkező pillanat, amely a film világában konstruktív módon létrehozza az egyenlőség és szolidaritás feltételeit, aprólékosan, elemről elemre alkotja meg a film idejével együtt keletkező szubjektivitást. A nehézséget mindenekelőtt az jelenti, milyen fogalmakkal ragadhatjuk meg ezt a közvetlen pillanatot, amit a filmben megszülető, a film világát konstituáló politikum tesz láthatóvá.

Ezt a közvetlenséget a film két, elsőre talán egyértelmű sajátosság alkotja: a *vizualitás*, valamint mindaz, amit „*el akar mondani*” annak, aki nézi.[8] Ezek nem egyszerűen a közlés, a bemutatás közvetlenségét, a képek vagy a látvány reprezentációját jelölik, hanem azt a *reflektív viszonyt*, ami leginkább összekötheti a többi művészeti formával – és egyúttal el is különíti azoktól. A film reflektív viszonya nem pusztán a film és a filmet néző alany kapcsolatára redukálható. Ez a reflexivitás, melyet éppen úgy magukon viselnek a német expresszionizmus filmjei, mint például a Dogma-filmek, a *jelenlét* meghatározott struktúráját és kontingens logikáját fejezi ki a film fikciós világában. Ha valóban létezik tetten érhető, a jelenlétet és gondolkodást konfiguráló logika *bármely* film világában, e logikai konstrukció minden esetben a politikai gyakorlatokat mozgató kérdésekhez kapcsolódik: Hogy éljünk együtt? Milyen feltételek mellett élhetünk együtt? És milyen eszközökkel változtatható meg az a világ, amelyben élünk?

A film közvetlensége alighanem a „legkézzelfoghatóbb” eszközökkel kínál választolni a politikai gyakorlatok mögött húzódó motivációkra, vágyakra és szenvedélyekre. Ez nem azt jelenti, hogy pusztán „reprezentációról”, a vágyak és szenvedélyek reprezentációjáról van szó, hanem ezzel együtt azt, hogy a film világában megszülető szubjektivitás a filmet befogadó közösség révén konstruálódik meg. Ezek az aspektusok még hangsúlyosabban kidomborodnak akkor, ha a film világát lokálisan – de nem kevésbé univerzálisan –, egy adott téma, szituáció, közösség szempontjából vesszük figyelembe. Ily módon nemcsak arra találhatunk választ, milyen elemekből épül fel a film világa, amely a saját valóságunkkal áll kölcsönhatásban, továbbá milyen politikai tapasztalatot közvetít a befogadó közösség számára, hanem egyúttal arra is, hogy a film reflexív viszonya milyen kapcsolatban áll az emancipatorikus politikai cselekvés feltételeivel.

A filmi világ, az e világot működtető sajátos logika olyan élet értelmének a körvonalazásával építkezik, amely nem különbözik attól a világtól, amelyben vágyaink és szenvedélyeink politikai formát öltenek. A különböző, a filmekben körbejárt világok arról az

örömről „beszélnek”, [9] amit a megalkotott politikai közösség egalitárius törekvése, a közösség tagjainak szolidaritáson nyugvó cselekvése képvisel. Az egyenlőség ezen eszméjét egy olyan helyen mutatja be Jacques Rancière Tarr Béla filmjeiről írt monográfiájában, [10] ahol nemcsak a film világában megfigyelhető kapcsolódásokra, látható és kialakuló szenvedélyekre esik a hangsúly, hanem arra a formanyelvre, amely a film szerkezetét létrehozza:

Ez az egyenlőség azt jelenti, hogy ugyanakkora figyelem irányul minden elemre és arra, ahogy belépnek a folytonosság mikrokozmoszába, és a folytonosságok maguk is egyenlő intenzitásúak. Ez az egyenlőség teszi lehetővé, hogy a film megfeleljen annak a kihívásnak, amit az irodalom intéz hozzá. Hiszen az nem képes átlépni a látható határait és megmutatni, mit gondolnak a monászok, amelyekben a világ visszatükröződik. Nem tudjuk, miféle belső képek lelkesítik át a kamera által körüljárt szereplők tekintetét és összezárt ajkait. Nem tudunk azonosulni érzéseikkel. Valami sokkal lényegesebbhez jutunk hozzá, ahhoz a tartam-időhöz, amelyben a dolgok beléjük hatolnak és hatást gyakorolnak rájuk, az ismétlődés kiváltotta szenvedéshez, egy másfajta élet értelméhez, amelynek méltósága van ahhoz, hogy álmódoszanak róla és hogy kitartsanak csalódásaikban. [11]

Rancière leírása szerint ezen egyenlőségen keresztül kerülünk közelebb ahhoz a „tartam-időhöz”, amelyben a film világot alkotó emberi és nem emberi kapcsolatok sajátos módon láthatóvá válnak, továbbá a kapcsolatokat befolyásoló, megerősítő vagy romboló érzelmek és szenvedélyek értelmezhetőek lesznek. Függetlenül attól, hogy a fenti idézet mindenekelőtt Tarr-filmjeire (különösen a *Sátántangóra* [1994] és a *Werckmeister harmóniákra* [2002]) összpontosít, a Rancière által bevezetett gondolatok a film világában létrejövő *egyenlőség ideájáról* általánosan vonatkoztatható a filmre mint művészi gyakorlatra. Ha elfogadjuk, hogy a film a gondolkodás, a fogalomalkotás sajátos gyakorlatával azonosítható, mely bizonyos értelemben „ideákat teremt”, [12] a film világot meghatározó és működtető logika azon ideákat hozza létre, amelyek *közvetlenül* reprezentálják a filmi világban körvonalazódó kapcsolatokat és élethelyzeteket. Ez a közvetlenség, ahogy korábban bevezettük, egyúttal nemcsak láthatóvá teszi ezeket a kapcsolatokat, de hozzáférhetővé, tulajdonképpen megtapasztalhatóvá teszi a film által teremtett ideákat. Ahogy Rancière megfogalmazza, nincs arra rálátásunk, pontosan milyen belső motivációk vezérlik és láthatatlan vágyak hajtják a filmben megszülető szubjektumokat, azonban az egymáshoz kapcsolódó, egymásra ható és reflektáló viszonyaik egy másik, lehetséges valóság politikumát alapozhatják meg az általuk kifejezett ideákon keresztül.

Az emancipációs politikák szempontjából a film politikuma értelmezésem szerint ebben a másik valóságban, életben nyílik meg. Ez a film világában artikulálódó „másfajta élet”, amely akár egyetlen pillanatba sűrítve megjelenik a filmet befogadó, a film világával azonosuló (vagy attól eltávolodó) közösség előtt, magában foglalja a film politikumát kifejező és fenntartó gyakorlatokat. A film formanyelvét, de éppen úgy narratíváját, a gesztusokat vagy a különböző beállításokat meghatározó logika elválaszthatatlan ezen gyakorlatoktól. Mindez, tehát a film világát működtető logika, illetve a film politikumát tükröző gyakorlatok teszik felismerhetővé azokat az azonos szituációkat, élethelyzeteket, továbbá az azonos cselekvési formákat, amelyek ennek a másfajta életnek értelmet és vágyakat termelnek.

---

[1] Godard, Jean-Luc: *La chinoise* (1967).

[2] Badiou, Alain: Cinema has given me so much – An Interview with Alain Badiou by Antoine de Baecque. In Badiou, Alain: *Cinema*. Ford. Spitzer, Susan. Polity, Cambridge, 2013. 5.

[3] Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág, 2017. 45–82.

[4] A fenti megfogalmazásban restaurációs logika alatt mindenekelőtt Alain Badiou értelmezésére támaszkodom. E kifejezéssel nemcsak azokat a politikai gyakorlatokat, illetve hatalmi berendezkedéseket jelölöm, amelyek a művészeteket pusztán eszközként, a hatalmi logikát reprezentáló objektumként tekintik, hanem azokat, amelyek a művészi gyakorlatokat óhatatlanul alárendelik a gazdasági struktúráknak. Ld. Badiou, Alain: *A század*. Ford.: Mihancsik Zsófia. Budapest: Typotex, 2010. 52–73.

[5] Badiou, Alain: Art and Its Criticism – The Criteria of Progressivism. In: Badiou: *Cinema*. 40.

[6] Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép. Film 1*. Ford.: Kovács András Bálint. Budapest: Palatinus, 2008. 5–6.

[7] Sipos Balázs: Filmről és szocializmusról. *Mérce*, 2020. URL: <https://merce.hu/2020/02/22/filmrol-es-szocializmusrol/>. Hozzáférés 2023.01.05.

[8] Bukatman, Scott: A látvány, az attrakciók és a vizuális élvezet. Ford.: Kisantal Tamás. In: Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig*. Budapest: Kijárat, 2011. 143–156.

[9] András Csaba: Az emancipáció öröme. *a szem*, 2019. URL: <https://aszem.info/2019/02/az-emancipacio-orome-ember-a-felvevogeppel/>. Hozzáférés: 2023.01.05.

[10] Rancière, Jacques: *Utóidő – Tarr Béla filmjeiről*. Ford. Sutyák Tibor. Budapest: Műcsarnok, 2011.

[11] Rancière: *Utóidő*. 40–41.

[12] Badiou, Alain: Cinema as Philosophical Experimentation. In: Badiou: *Cinema*. 202–207; 216–222.

## Szerzőink

### **András Csaba**

A PTE BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének adjunktusa.

### **Árva Márton**

Az ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének adjunktusa, filmkritikus.

### **Benke Attila**

Szerkesztő, filmtörténész, filmkritikus. Az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, média- és kultúraelmélet doktori programjának volt hallgatója.

### **Borbély András**

Költő, esszéista.

### **Dobrai Zsolt Levente**

Mozgalmár, fordító, szerző, munkás.

### **Fenyvesi Balázs**

Szociológia mesterszakos hallgató az ELTE TáTK-n.

### **Ilyés Zalán-György**

Filozófia mesterszakos hallgató a kolozsvári Babeş – Bolyai Tudományegyetemen.

### **Konkol Máté**

Filmrendező, videovágó, a Társadalomelméleti Kollégium volt tagja.

### **Simor Kamilla**

A PTE BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszék tanársegédje, illetve az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola hallgatója.

### **Vas Máté**

Az ELTE Történelemtudományi Doktori Iskola hallgatója, író, újságíró.

### **Vida Kamilla**

Költő, videós újságíró, kulturális szervező.

### **Zsupos Norbert**

Filozófia mesterszakot végzett a PTE BTK-n, 2022-ben.