

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 idősakra – 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 képzőművészetéhez,[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 világot 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 világot 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 monások, 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.