



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 címen.

Az esszék publikálásával a célunk valami olyasmi létrehozása, mint a hajdani *Kettős Mércse* 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 kapcsolódnunk: már arra is rendkívül kíváncsiak vagyunk, hogy ki melyik részét tekinti elsősorban átgondolásra és megválaszolásra érdemesnek.

A Filmszem rovat szerkesztői

Árva Márton

Magok a földben

Az utóbbi idők egyik lenyűgöző mozgóképében, David Attenborough *Zöld bolygó (The Green Planet, 2022)* című sorozatában van egy emlékezetes jelenetsor egy Dél-Afrika területén honos, élénkpiros színű virágról. A *Cyrtanthus ventricosus* akár évtizedekig is észrevétlenül várakozhat a föld alatt, hogy végül a bozóttüzek pusztítása után kihajtsa a felperzselt földből, a legzordabb körülményekkel is dacolva. Ez a tűzililiom a többi itt élő virágos növényvel közösen rendkívül vékony, de annál sűrűbb gyökérszálak révén olyan kollektív hálózatot tart fenn, amivel felül tud kerekedni az élővilágot nélkülözésre kényszerítő, mostoha környezeten.[1] Ramón Grosfoguel ehhez a sokszálú összekapcsolódáshoz hasonló képet idéz fel, amikor amellet érvel, hogy a jelenlegi elnyomó világrendszerből a kimozdulás a szubjektivitás és a társas képzeletvilág megváltoztatásával lehetséges. Szerinte a modern/gyarmati világ különböző (gazdasági, kulturális, szociális stb.) hierarchiáit egyetlen komplex „heterarchiaként” kell szemlélnünk, és a gondolkodás, az ismeretszerzés, illetve általában véve a világban való létezés ránk erőltetett kategóriáit kell elutasítanunk.[2] A film azért nyújthat ebben segítséget és inspirációt, mert a testet öltött világba vetettség és az absztrakt gondolati rendszerek, szimbólumok élményszerű megragadására egyaránt alkalmas. A körülötte kialakuló közösségek, intézmények és események pedig a politikai létezés kitüntetett terei.

A film testet öltött nézőpontokat kínál, átélt élményeken keresztül állít elő illetve közvetít tudást, ismeretet, érzelmi és testi impulzusokat.[3] A konszenzuális valósággal többé (dokumentarista vagy realista irányzatok) vagy kevésbé szoros kapcsolatban álló (a fantasztikum vagy az absztrakció felé húzó irányzatok) világokat teremt, és ezáltal segíti a befogadó találkozását ezekkel a világokkal, az ezeket összetartó – vagy éppen szétfeszítő – adottságokkal illetve emberi konstrukciókkal. A film tehát „a világalkotásnak, a világ értelemmel felruházásának (*worlding*) és a világban való politikai részvételnek hatékony eszköze”,[4] vagyis a viszonyulás, az állásfoglalás terepét hozza létre: kereteket ad arra, hogy kialakítsuk szimpátiáinkat, elköteleződéseinket, vonzásainkat-taszításainkat a legkülönbözőbb közegekkel, szereplőkkel, érvekkel, ideológiákkal, társadalmi-politikai rendszerekkel. Ugyanakkor a film emberi – készítői, terjesztői, befogadói – közösségek létrejöttét, fenntartását, alakítását biztosító intézmény, fizikai vagy virtuális hely. Emberek összetartozásának apropója téren és időn átívelve (fórumok, diskurzusok, rajongások, ügylapú filmes események), illetve ennek az összetartozásnak a képviseléséhez, védelméhez, kiharcolásához hozzájáruló eszköz,

technológia, fegyver. Számtalan példa van arra, hogy mozik, fesztiválok, vetítések zarándokhelyként vonzzák a tömegeket, szubkultúrákat, kisebbségeket, ahogy arra is, hogy ezek az események politikai megmozdulásokká, tüntetésekké váljanak, filmkészítők militáns politikai csoportokkal szövetkezzenek, konfliktusba kerüljenek a karhatalommal.[5]

Ennek megfelelően indokolt a filmet születésétől kezdve politikai események és tendenciák metszetében, azok részeként megközelíteni. A film a modernitás médiuma, létrejött a 19. század végi Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban egyszerre köszönhető a gépesítés technológiai innovációjának és annak a szellemi-politikai projektnek, amit a (nyugati) modernitás jelent, annak emancipatorikus és elnyomó aspektusaival együtt. Vagyis a mozgóképrögzítés (majd a hang) technológiai feltételeinek, majd a különböző, alapvetően máig érvényes felhasználási formáinak és műfajainak létrejötté egy olyan szellemi indítatásból (az „instrumentális vagy technológiai racionalitásból”) ered, amelynek ígérete, hogy „lehetővé teszi a modern »emberiség« számára, hogy megismerje és irányítsa a világot”.[6] A kamerára korai használói a mikroszkóphoz hasonló tudományos segédeszközként tekintettek,[7] ami a világ felfedezését és kategorizálását tudományos-technológiai alapokon, „objektív” módon szolgálja.[8] Ez persze magában foglalja azt a törekvést, hogy a technológia révén igazságosabb társadalmak alakuljanak ki, de annak szelektív definiálását is, hogy ki tartozik a fent hivatkozott „emberiséghez”, és ki/mi nem.

A film születésének kontextust adó imperialista törekvések gyakorlatában mindez eredendően a médium hegemon politikai elképzelésekhez és ideológiákhoz idomítását jelentette, illetve, hogy ezeket az ideológiákat értéksemlegesként láttassák. Így a nyugati tőkés csoportok által birtokolt és használt film hatékony eszköze lett a rasszista, patriarchális, heteronormatív, kapitalista, imperialista, nacionalista, antropocentrikus stb. hierarchiák, kirekesztések és társadalmi gyakorlatok igazolásának és széleskörű terjesztésének.[9] A mainstream film így már születése pillanatában egyrészt „ismeretelméleti közvetítővé”[10] vált a nyugati néző és a kizsákmányolt nem-nyugati világ között, vagyis pontosan definiált tartalommal, sztereotípiákkal és értékítéletekkel töltötte fel az *objektív* által az alávétett területekről és emberekről rögzített képsorokat, igazolva a kizsákmányolás és a szolgasorba taszítás népi gyakorlatait. Másrészt – a nyugati világon, főleg az Egyesült Államokon belül – a társadalmi osztály kategóriáját és az osztályszolidaritást tudatosan a háttérbe szorítva honosította meg az egyéni, személyes boldogulás történeteit, és a nagytőke szövetségeseiként igyekezett megszilárdítani „a vállalati kultúra legitimitását és ezáltal a munkáshatalom delegitimitációját”.[11]

Kritikus, az egyenlőtlenségek mérséklése iránt elkötelezett filmesek mindig is voltak, de jelentős változást ebben a modern hierarchiákra és (etnikumok, fajok, társadalmi nemek stb. közötti) elválasztásokra épülő filmes gyakorlatban rendszerint a technológia szélesebb körű elérhetősége, könnyebb kezelhetősége, vagyis demokratizálódása hozott. Ebből a szempontból két kulcsmomentumot érdemes kiemelni – a neorealizmust és az 1968 körüli fejleményeket –, melyek máig meghatározzák a politikai motivációkkal (is) bíró filmes törekvések alapvetéseit. A 30-as évek realista vizsgálódásait a második világháború után (nemcsak Olaszországban, hanem hamarosan világszerte) kiterjesztő neorealizmus a nagy stúdióbefektetések helyett az alkotás olcsóságát ünnepelte, melynek révén „plebejus művészek” is lehetőséghez juthattak, akik az alávetett társadalmi osztályok, a városok peremvidéke és a „nemzeti valóság” megmutatásával igyekeztek politikussá tenni a filmet.[12] A '68 körüli film pedig az akkoriban elterjedt, könnyebb és mozgékonyabb technológiával (kézikamera, szinkronhang, keskeny filmszalagok stb.) felszerelve tevékenyen összefonódhatott a diák-, munkás-, radikális baloldali, antikoloniális, ellenkulturális, feminista vagy queer mozgalmakkal. Mindennek legfontosabb következményei egyfelől a politikai és az esztétikai avantgárd összekapcsolása (tehát a radikális politikai diskurzusok és a film formai lehetőségeivel történő kísérletezés találkozása), másfelől a kollektív, önreprezentációs, részvételi mozgóképkészítés elterjesztése.[13] A filmes törekvések kontextusában a reprezentációra érdemes politikai szubjektumok körének bővülése[14] és a kreatív kifejezési formák politikai összefüggésbe hozása továbbra is a két legmeghatározóbb irányvonal. Az elmúlt évtizedekben leginkább utóbbinál érzékelhető egy – vitatott és ellentmondásos – fejlemény: a kommersz vagy konzervatív mainstream formák adaptálása progresszív áthallással (lásd például a komoly társadalmi érzékenységgű alkotók árulásként és trójai falóként egyaránt értelmezett tömegfilmes/hollywoodi kirándulásait, José Padilhától Jordan Peelen át Chloé Zhaóig).

Mindezek fényében a progresszív, baloldali gondolkodásnak és cselekvésnek a kifejezés, a diskurzus és az (ön)szerveződés szintjén is lehetősége van arra, hogy figyelembe (használatba) vegye a filmet, illetve kölcsönhatásba lépjen a filmmel. Ahogy Dudley Andrew írja, „a filmben az olyan technikai tényezők is, mint a »nézőpont« ideológiai és politikai állításokról tanúskodnak, szó szerint irányt adva az adott kultúra viszonyulásának a környező világhoz.”[15] Ennek a legegyszerűsebb következménye, hogy a film episztemológiai értelemben valóban működhet közvetítőként, vagyis a filmélmény által új (akár a hétköznapi élet keretei között elérhetetlen) tudáshoz, élményekhez juthatunk. A film képes más testet öltött pozíciókba helyezni a nézőt, így nemcsak elvont értelemben, hanem zsigerileg is átélhetővé válik a társadalmi osztályok, kisebbségi csoportok, társadalmi nemek és szexuális identitások,

geopolitikai helyzetek vagy másképpen eltérő perspektívák szempontjából befogadható ismeret, érzélem, érzet, valóságérzékelés. Az eltérő nézőpont megélése pedig nyilvánvalóan hozzájárul a létezésben velünk osztozókkal történő közösségvállaláshoz (ebből a szempontból talán a legújabb fejlemény a poszthumán, növényi vagy állati érzékelés megragadására tett kísérletek elterjedése, mint amilyen a már említett *Zöld bolygó*, a *Cow* [2021], a *Gunda* [2020] vagy a *Sensory Ethnography Lab* filmjei).

Az új élmények befogadása olykor az ismeretszerzés struktúráját is érintheti, így a filmélmény megvilágíthat a modern/gyarmati fogalmi és érzékelési rendszeren (és az ezzel összefüggő, fent leírt kirekesztő racionalitáson) túlmutató gondolati sémákat is. Walter D. Mignolo „az idő gyarmatosításaként” hivatkozik arra a folyamatra, melynek során a nyugati hatalmak a kozmikus, illetve biológiai ismétlődéseket a ma ismert lineáris, előrehaladó, fejlődésalapú időkonceptióvá alakították és intézményesítették, majd ezt az elképzelést a világ összes kultúrájára ráerőltették, ezzel párhuzamosan pedig a nem-nyugati népek a nyugati modernitáshoz viszonyított *fizikai térbeli* eltérését *történelmi időbeli* eltérésként fogalmazták át (így lettek „barbárokból” „primitívek”).[16] Ez az időkonceptió a domináns nyugati történetmesélés, így a klasszikus, ún. kanonikus elbeszélés alapja is.[17] Óslakos kultúrák számára azonban ez az időfogalom korántsem magától értetődő, a fenntarthatóságra alapuló andoki kultúrák ciklikus időszemléletéhez illeszkedő filmes elbeszélést pedig például a bolíviai Jorge Sanjinés és az Ukamau filmcsoport munkáiban figyelhetünk meg.[18] Az időről alkotott fogalmaink megkérdőjelezése elengedhetetlen a politikai képzelet felszabadításához, és végső soron az utópikus gondolkodáshoz is: ahogy Fredric Jameson is felhívta rá a figyelmet, a fejlődés büvköre inkább korlátozó tényező, amikor a jövőt csak a jelen felturbózott (vagy éppen összeomló) verziójaként, nem pedig valami radikálisan másfajta logika alapján működő lehetőségként képzeljük el.[19] Az idő értelmezésén túl azonban a környezet érzékelésének más alapvető módozatai is politikai jelentőséggel bírnak. A modern érzékszervi hierarchiák szintén a nyugati filozófiai hagyományból táplálkozva határozzák meg a látás (mint a környező világ kontrolljának leghatékonyabb eszköze) elsőségét, ami a film politikai működése szempontjából további lehetőségeket vet fel.[20] A képeken látható információk redukálásával, a hallás és tapintás érzeteinek felerősítésével például szintén megmutathatók a világhoz viszonyulás alternatív módozatai, mint például a patriarchális viszonyokat előszeretettel kritizáló Lucrecia Martel filmjei esetében.[21]

Emellett a film a létező elnyomások leleplezésének és bírálatainak fontos eszköze, az emlékezet és az információmegosztás médiuma. A Pinochet-rezim által feketelistára tett, és az 1973-as puccs óta száműzetésben élő Miguel Littín 1985-ben álruhában, hamis

dokumentumokkal jutott be Chilébe, hogy lefilmezze, mit okozott 12 év katonai diktatúra,[22] egyben a munkások és bányászok elleni erőszakos elnyomás hagyományát is felidézte. Az így készült *Chilei vádirat (Acta general de Chile, 1986)* nyomán jobban érthetővé válik az államcsíny, amely egyszeri tragédia helyett rendszerszintű történeti folyamatok eredményeként jelenik meg, és amelyre adekvát reakciót nem egyszerűen egy új választás kiírása, hanem a gazdasági és politikai kultúra gyökeres megváltoztatása tud csak kínálni. Egy másik száműzött chilei, Patricio Guzmán legfrissebb munkájában (*Mi país imaginario, 2021*) már az ellenállás, a tüntetések, a feminista performanszok stratégiáit is megosztja, és hasonló funkciót tölt be számos dokumentumfilm *A sztrájk ABC-jétől (ABC da greve, 1990)* a *Minden nap forradalomig (Everyday Rebellion, 2013)*, amelyek az önszerveződéshez és a tiltakozáshoz kapcsolódó praktikus tudást teszik elérhetővé.

Ezt a politikai tudást a mozgalmakkal szövetségre lépő, konkrét politikai munkát végző alkotók, illetve a tényleges mozgóképes önszerveződés és önreprezentáció filmjei kamatoztathatják, amelyek rendszerint kategorikusan le is választják a filmes tevékenységet a fent említett példák nagy részében jelen lévő kereskedelmi funkcióról (vagyis, hogy a filmeket piaci terjesztésre, fizető nézőknek szánják). Ahogy a közösségi és részvételi mozgóképek példája rámutat, kisközösségek a film- vagy videókészítés folyamatán keresztül képesek (újra)artikulálni kulturális hagyományaikat, csoportkohéziós történeteiket, illetve mozgóképeken keresztül sikerrel képviselhetik magukat a politikai nyilvánosságban is.[23] A mozgóképkészítés, -terjesztés és -befogadás így politikai (vagy azzá váló) mozgalmak munkájába integrálódik, praktikus információkat közöl a közösségen belül vagy más közösségekkel, illetve a politikai kommunikációt segíti, akár az ellentétes érdekeltségű felek, döntéshozók irányába is. A filmek, mozgóképek így egyszerre tudják a lokális értelemben vett közösségeket építeni (megszólítva és kapcsolatba hozva azokat, akik egy térben vannak, például a saját csoportjukat videózzák vagy elmennek egy vetítésre) és segíteni a tágabb, interszubjektív értelemben vett közösségvállalást, erősítve a szövetséget a bolygó különböző részein helyet foglaló, szociopolitikailag hasonló képzelet- és vágyvilágú csoportok között. Ilyesmire tesz kísérletet például a *Re-Work: Solidarity from the ground* nevű friss projekt, ami német és magyar szövetkezeti elképzelések hálózatos összekapcsolására törekszik bő negyedórás videók segítségével (magyar részről a Gólya Szövetkezet, a Kunbábonyi Tízek Közösségi Szövetkezet és a Jánoshida2030 projekt részvételével).[24] A videók a megszólított szervezetek közös célkitűzéseire és közös problémáira irányítják a figyelmet, azzal a céllal, hogy a nemzetközi közösségépítést és interakciót segítsék. A munkák célzott internetes megosztásával az érintett közösségek és egyéb politikai vagy demokratikus/szociális gazdasági

szervezetek között jön létre tudáscsere. A mozgóképek tehát első lépésben egy eddig hiányzó nemzetközi diskurzus és szövetség virtuális terét teremtik meg, később pedig a résztvevő magyar és német szervezetek saját helyszíneire tervezett vetítések ezt a párbeszédet folytatják majd a fizikai térben is.

Ezek alapján a film „politikai tájképének”[25] elengedhetetlen összetevői az értelmező és használó közösség, illetve az egészséges diskurzus intézményei is, melyek azonban gyakran túl kevés figyelmet kapnak a mozgóképes alkotások mellett. A fent említett hagyományok, gyakorlatok és tudás megismer(tet)ése és megért(et)ése alapvető fontosságú a progresszív, baloldali kezdeményezések számára, és ennek a filmklubok, folyóiratok, fórumok, műhelyek és az oktatás is kiemelt terepei.

Sara Ahmed szerint a test és a tér akkor tud szimbiotikusan együtt létezni, tehát az egyén akkor tud szabadon mozogni a környezetében, ha a két elem mozgása egyfelé mutat, és nem gátolja ebben semmilyen diszkrimináció, elnyomás vagy akadály: ha a környező tér mintegy meghosszabbítja, kiegészíti a test alakját és orientációit.[26] A mozgókép politikai hatásával, mozgósító erejével foglalkozó szerzők ezt azzal egészítik ki, hogy a film által megtámogatott politikai implúzusokhoz nemcsak tényekre és érvekre, hanem egyfelől kollektív azonosulásra, érzelmi elköteleződésre és zsigeri megszólítottságra van szükség, másfelől fizikailag is létező, materiális mozgással/mozgalmisággal (*movement*) rendelkező közegre, ami a politikai diskurzust a térben is megtestesíti.[27] Valószínűleg nem túlzás azt állítani, hogy a progresszív politikai vágyak – a *Cyrtanthus ventricosus* földben szunnyadó magjaihoz hasonlóan – olykor évtizedes várakozásra vannak ítélve az ellenséges és alapvető szükségleteiket elfojtó környezetben. De a filmes alkotó-, terjesztő-, értelmező- és (politikai) képzeletmozgósító munka eközben is fáradhatatlanul szövi a közösségvállalások, elköteleződések és szövetségek rengeteg apró szálát, amelyekből a mozgások/mozgalmak kibontakozhatnak.

[1] Ld.: Landy-Gyebnár Mónika: Gyökerek Dél-Afrika virágos kertjében. *National Geographic*, 2022. URL: <https://ng.24.hu/termeszet/2022/02/16/gyokerek-del-afrika-viragos-kertjeben/>. Hozzáférés: 2023.08.28.

[2] Grosfoguel, Ramón: Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy – Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1. évf., 1. sz. (2011). 9–14. (URL: <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>. Hozzáférés: 2023.08.28.)

[3] Sobchack, Vivian: *The Address of The Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- [4] Schoonover, Karl – Galt, Rosalind: *Queer Cinema in the World*. Durham–London: Duke University Press, 2016, 20. (Fordítás tölem.)
- [5] Mestman, Mariano: Third Cinema/Militant Cinema – At the Origins of the Argentinian Experience (1968–1971). *Third Text* 25. évf., 1. sz. (2011). 29–40.
- [6] Rutsky, R. L.: *High Techne – Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 2. (Fordítás tölem.)
- [7] Ez a kezdettől fogva jelen levő filmtrükkök ellenére alapvetően máig így van, ebben a digitális nyersanyag és a tökéletesedő deepfake-képsorok is csak részben hoztak változást.
- [8] Shohat, Ella – Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media* (második kiadás). London–New York: Routledge, 2014. 104–114.
- [9] Rutsky: *High Techne...*, 3., Shohat – Stam: *Unthinking Eurocentrism...*, 85–93.
- [10] Shohat – Stam: *Unthinking Eurocentrism...*, 93.
- [11] Wagner, Keith B.: Historicizing Labor Cinema – Recovering Class and Lost Work on Screen. *Labor History* 55. évf., 3. sz. (2014). 309–325. (Fordítás tölem.)
- [12] Saverio, Giovacchini – Sklar, Robert: *The Geography and History of Global Neorealism. Global Neorealism – The Transnational History of a Film Style*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011, 10–11.
- [13] Gerhardt, Christina – Saljoughi, Sara (szerk.): *1968 and Global Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2018.; Mestman, Mariano (szerk.): *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.
- [14] Epplin, Craig: Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas’s *Japón*. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 28. évf., 2. sz. (2012). 296.
- [15] Idézi Schoonover – Galt: *Queer Cinema in the World*. 25. (Fordítás tölem.)
- [16] Mignolo, Walter D.: *The Darker Side of Western Modernity*. Duham–London: Duke University Press, 2011. 149–180.
- [17] Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. 169–216.
- [18] Wood, David M. J.: Andean realism and the integral sequence shot. *Jump Cut* 54. sz. (2012). URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/WoodSanjines/index.html>. Hozzáférés: 2023.08.28.
- [19] Jameson, Fredric: Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? *Science Fiction Studies* 9. évf., 2. sz. (1982). 147–158.

[20] Marks, Laura U.: Thinking Multisensory Culture. *Paragraph* 31. évf., 2. sz. (2008). 123–137.

[21] Vincze Teréz: Kritikai érzékek. In: Árva Márton (szerk.): *Kino Latino – Latin-amerikai filmrendezőportrék*. Budapest: Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány, 2020. 229–248.

[22] Lásd a készítésről szóló kötetet: García Márquez, Gabriel: *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Mexikóváros: Diana, 1986.

[23] Müllner András: Bevezető a Replika A részvételi videó című tematikus blokkjához. *Replika* 124. sz. (2022). 7–17. (URL: <https://replika.hu/replika/124>. Hozzáférés: 2023.08.28.); Schiwy, Freya: *Indianizing Film – Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick–New Jersey–London: Rutgers University Press, 2009.; Stites Mor, Jessica: *Transition Cinema – Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.

[24] Az első fejezetet itt: <https://youtu.be/a3RXSxgjuIc>, a másodikat itt: <https://youtu.be/Zkr8fzvI73w>, a harmadikat pedig itt: <https://youtu.be/okadRi3R5DQ> tették elérhetővé az alkotók. A videók első nyilvános vetítése Budapesten volt, szeptember 7-én 19 órakor a Gólyában.

[25] Stites Mor: *Indianizing Film...*, 12.

[26] Ahmed, Sara: A Phenomenology of Whiteness. *Feminist Theory* 8. évf., 2. sz. (2007). 158.

[27] Schiwy, Freya: An Other Documentary Is Possible – Indy Solidarity Video and Aesthetic Politics. In: Navarro, Vinicius – Rodríguez, Juan Carlos (szerk.): *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave-Macmillan, 2014. 157–161.; Aguayo, Angela: *Documentary Resistance – Social Change and Participatory Media*. New York.: Oxford University Press, 2019. 27–31.

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.