

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 válnak, filmkészítők militáns politikai csoportokkal szövetkeznek, konfliktusba kerülnek 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 létrejött 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 alávett területekről és emberekről rögzített képsorokat, igazolva a kizsákmányolás és a szolgasorba taszítás népiértő 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 szövetségeseként igyekezett megszilárdítani „a vállalati kultúra legitimációját és ezáltal a munkáshatalom delegitimációját”.[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 epiztemológiai 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] Őslakos 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 foglaimak megkérdőjelezése elengedhetetlen a politikai képzelet felszabadításához, és végső soron az utópikus gondolkodáshoz is: ahogy Fredric Jameson is felhívta rá a figyelmet, a fejlődés bűvköre 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 bírálatának fontos eszköze, az emlékezet és az információmegosztás médiuma. A Pinochet-rezsim 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 Tízék 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 terei.

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/mozgalmissággal (*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/termeszett/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/a3RXSxgiuIc>, 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.