



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 bűvöletében	75
Ilyés Zalán-György: Marx anarchikus gesztusáról	81
Szerzőink	90

András Csaba

Brecht szobozás

Háromezer számozott darab (Császi Ádám, 2022)

„Az empátia a politikai kizsákmányolás esztétikai formája.”

Todd Cronan

Császi Ádám 2022-es filmje, a *Háromezer számozott darab* egy színházi rendező (Horváth Kristóf) roma társulatának németországi vendégszerepléséről szól. A filmben ugyanakkor a helyzetek és a viszonyok a fontosak, nem pedig a történet – utóbbi csak laza keretet ad a színházi szituációkra emlékeztető jeleneteknek, melyeken keresztül megismerjük a fiktív színészek múltját, a társulat belső viszonyait és berlini fogadtatásukat. A film a kezdetén azt állítja, hogy igaz történeten alapul, a végén pedig azt, hogy a valósággal való minden egyezés a véletlen műve, a kettő között pedig elidegenítő fogások áradatát zúdítja a nézőre.

Két irányba ágaznak a *Háromezer számozott darab* politikai olvasatai. Az egyik lehetőség szerint a film *belső* kritikája az uralkodó kortárs liberális szemléletnek, melyet ugyan megbolygat, de melyen végeredményben nem kerül kívül. Ezt erősítik az alkotók egyes megszólalásai, akik interjúikban [néha részben visszasimítják](#) alkotásukat abba a diskurzusba, ami ellen az felszólalni látszik. Ha így közelítünk, akkor a film – ahogy azt Földiák Vince a [Partizán hírlevelében](#) megfogalmazta – „posztmodern alkotáshoz méltóan [...] a saját farkába harap”, miközben alapvetően továbbra is „identitáspolitikai [...] keretekben mozog”. A másik lehetőség szerint a film *kívülről* fogalmazza meg az uralkodó kulturális sémák kritikáját. Nefelejcs Gergő e perspektívát képviselő [írásának](#) szemléletes képeivel „felhasítja a vásznat” és „kettőtöri az asztalt”. E közelítésmód szerint többről van szó, mint ami a liberális humanizmus politikai szótárával elbeszélhető. Írásomban a második irányhoz csatlakozom; olyan értelmezést javaslok, mely alapján a *Háromezer számozott darab* nem pusztán a kultúripar részleges önkritikája, hanem kritikai kultúra. Ezt azért is fontos már ezen a ponton hangsúlyozni, mert egyáltalán nem mindegy, hogy a néző kizökkentését célzó működésmódot a „nagy tétekkel bíró önreflexív játék” vagy pedig a „brecht elidegenítő hatás” fogalmaival írjuk-e le.

Bertolt Brecht [szerint](#) – akire a rendező is [hivatkozik](#) – „mindennapjaink, közvetlen környezetünk folyamatai és személyei természetesnek tetszenek nekünk, mert megszoktuk

őket”, így „elidegenítésük arra szolgál, hogy feltűnőkké váljanak”. Brecht esztétikai programjának politikai célja, hogy a passzív szórakozás lehetőségétől megfosztott befogadók ne „belemerüljenek” a színre vitt darabokba, hanem olyan pozícióba kerüljenek, mely lehetőséget ad komplex társadalmi folyamatok megértésére. A *Háromezer számozott darab*nak ez a célja, és a végletekig hajtja az elidegenítő logikát: látványos fogások sorozatával teszi idegenné azt, ami annyira ismerős, hogy szinte láthatatlan. A váratlan kameramozgások, a frontálisan a nézőhöz beszélő színészek, a tüntetően művi mise-en-scène vagy a *Himnusz*nak a nézők reflexeire építő bejátszása mind-mind ezt a hatást célozzák.

Utóbbiakban ugyanakkor nem merülnek ki a film brechti vonásai. A *Háromezer számozott darab* filmnyelvét meghatározó egység a [társadalmi gesztus](#), amely Brecht színházi stratégiájának alapfogalma. A *gestus* egy attitűd megtestesülése, valami olyasmi, ami az emberek viszonyaiban történik, és ami az elidegenítő hatás nyomán társadalmi viszonyok megnyilvánulásaként nyer értelmet. A film csaknem minden jelenete ilyen gesztusok köré szerveződik. Az összes ábrázolt szituáció egy-egy példa, melyen általános társadalmi viszonyok tűnnek át, a jelenetek határait pedig e gesztusok jelölik ki.

Az elidegenítés és a gesztusokra épülő formanyelv mellett a *Háromezer számozott darab* harmadik, s talán legfontosabb brechti vonása az empátia radikális elutasítása. Brecht az empátiát jellegzetesen „polgári technikának” [tekinti](#). Szerinte az empátián alapuló művészet esetében a mindent felülíró érzelmi hatás gátolja a társadalmi viszonyok megértését: a néző saját „személyes” érzelmeire koncentrál, ahelyett, hogy a politikai hatóerők működését mérlegelné. Ennek a kritikának a mai viszonyokra aktualizált változatával találkozunk Lakatos Szintia (Farkas Franciska) emlékezetes monológjában: „Sajnálsz? Hát persze, hogy sajnálsz. Akkor te jó ember vagy.”

A film folyamatosan azon dolgozik, hogy minél nehezebben igazodjunk el benne. Már a kezdetektől bizonytalanná válik például, hogy a jelenetek közül melyeket kellene a filmbeli előadás részének, az előadást megelőző „valódi” valóságnak vagy a bemutatás körülményeit ábrázoló epizódnak tekintenünk. Az egyik jelenetben a berlini színház színpadán járunk, a másikban egy ismeretlen város kiállításán találjuk magunkat, a harmadikban mintha az egyik karakter emlékeinek jellegzetesen filmes megjelenítését látnánk, a negyedikben a rendező és a társulat vendéglátója egy svédasztalos rákvacsora mellett bocsátkozik identitáspolitikai licitbe. Sosem lehetünk biztosak abban, hogy nem épp a darabban beszélgetnek-e a darabról, hogy meddig tartanak a színre vitt fikció határai, és hogy elkülöníthetők-e egyáltalán egymástól a történet különböző szintjei.

Ha nem gondoljuk, hogy a *Háromezer számozott darab* mindezzel valamiféle körvonalazható koncepció kritikáját adja, akkor csak látványos káoszt látunk magunk előtt: olyan rendszert, amely keresztbe-kasul tagadja önmagát. A film akkor nem üres tűzijáték, ha észrevesszük, hogy kirajzolódik benne a kritika tárgya, és hogy ennek határai is kivehetők. Ez a tárgy pedig a kultúripar, melybe egyaránt beletartozik a reklám, a valóságshow, a magyar alternatív színházi előadás, az interaktív kiállítótér, a nemzetközi sajtókonferencia, a „pop up party” és a Deutsches Theater. Továbbá a néző, a kultúripar által formált szubjektum, aki valószínűleg a *Háromezer számozott darab* főhőse.

Az eltérő jelenetek mintha folyamatosan egyetlen térben játszódnának, melyben a kamera sokszor – egy falfelületet letapogatva vagy egy gázvezetékét követve – akadálytalanul siklik tovább. Az egyik jelenetben annak a bevásárlóközpontnak a neonfénye világítja meg a szereplőket, amely az egyikük múltidéző elbeszélésében szóba kerül. A látómezőn kívüli környezet gyakran átalakul: ahol korábban falat láttunk, ott most emberek állnak, egy másik fal helyén pedig már a következő helyszín felé nyílik út. Mintha a film terei egy jellegzetesen escheri logika szerint nyílnának egymásba. Ezek a filmnyelvi megoldások azt az értelmezést erősítik, hogy itt valójában nem lényegileg más terekben, hanem egyetlen térben járunk. Nefelejcs Gergő kritikájában remekül ráérez erre, mikor azt írja, a film „témáját tekintve a *reprezentációt* veszi célba”: valóban *a* reprezentáció kibogozhatatlan rendszerében bolyongunk.

Utóbbi nem részleteiben, hanem a maga totalitásában válik a kritika tárgyává: a *Háromezer számozott darab* nem a romák valamely ábrázolását bírálja, hanem az ábrázolás ma adott lehetőségeit, vagy még pontosabban azt a reprezentációs mátrixot, amibe be kell lépnie. Egyaránt elutasítja a rasszista toposzokat, a szenvedés reflektálatlan és agyonreflektált áruba bocsátását, a morális megtisztulást váró nézői magatartást, az érzékenyítés liberális paradigmáját, a polgári képmutatást, az excelszemléletű erénygazdasági rendszert, a naiv idealizmust és a cinikus önreflexióból adódó önfelmentést. Mark Fisher terminusával élve, a film a *prekorporáció* alaphelyzetével küzd: lehetséges útjait már előre kijelölték, a lázadás és a tagadás unalomig ismételt sémái készen várják, hogy újra elsőként lehessen eladni őket. A *Háromezer számozott darab* láthatóan tisztában van azzal, hogy csak a céljaira alkalmatlan klisék, valamint az utóbbiak kritikájára épülő, ám egy fokkal sem hasznosabb klisék közül válogathat, ezért is feszíti ezeket egymásnak.

A jeleneteken ugyan kétségtelenül áttűnik a valódi szenvedés, de folyamatos izgága önmegkérdőjelezését követve az is világossá válik, hogy a film elsősorban a megjelenítés konvencióiról és e megjelenítések fogyasztásának gyakorlatairól szól. Kritikája a kultúriparnak

elsősorban nem a populáris szegmensét, hanem – brechti szellemben – sokkal inkább a polgári magaskultúrát célozza. A *Háromezer számozott darab* leginkább attól idegenkedik, ahogy az elitkultúra a szenvedést szimbolikus tőkévé alakítja. Bemutatja, hogy ebből ráadásul a szenvedők részesülnek a legkevésbé, de elsősorban nem a részesedés mértékét, hanem magát a transzformációt utasítja el. Itt is szorosan kapcsolódik egymáshoz az egész filmben összefonódó etnikai és osztályszempont. A film a nyomor kulturális kiárusítását a prostitúcióhoz hasonlítja, ami leglátványosabban a testvére kiszabadítására induló Orsós Christopher (Pászik Christopher) által bejárat művészeti installációban nyilvánul meg. Ahogy azt Lesti Ágnes találóan [összefoglalja](#), a film szerint „a kiszolgáltatottság [...] nem egy bemutatandó élmény, hanem egy megoldandó ügy”.

Császi Ádám alkotása tehát azzal szembesül, hogy eszköztelen; vagy még inkább azzal, hogy lehetséges eszközei rendszeresen tőle idegen érdekek szolgálatában állnak, ezért más utat választ: a keretek lerombolását. A film belülről zúzza szét azt a reprezentációs rezsimit, amelynek kezdetben a részeként tűnik fel. A *Háromezer számozott darab* a kortárs kultúripar bevett hatásmechanizmusai közé rejtett pokolgép, melynek felrobbanása után a néző csak úgy kapkodja a fejét az ábrázolási sémák szétszóródó szilánkjai között.

Számos kritikában felmerül a kérdés, hogy a film kínál-e valamiféle kiutat ebből a helyzetből – már a termékeny pusztításon kívül, amit véghezvisz. Meg kell jegyeznünk, hogy a legtöbb kortárs kultúrakutató és esztéta szerint [pokoli nehéz ilyet kínálni](#). A film egyes részei arra utalnak, hogy nincs menekvés. A fiktív színészek például mintha folyton kívül akarnának kerülni saját reprezentációjukon: elhagyják a színpadot vagy a próbafolyamatot, megszakítják a jelenetet, kisétálnak a képből, kimozdulnak a fókuszról. Azok menekülnek a filmből, akikről az elvileg szól; a *Háromezer számozott darab* láthatóan az ő oldalukon áll.

A szatirikusan szétbomlasztott reprezentációs mező másikját a film utolsó snittje jelenthetné. Ekkor a korábban háromezer darabban Berlinbe szállított lepusztult házat a német színház szakemberei gondosan visszatelepítik a cigánysor szélére. Innen a kamera hosszú kocsizásra indul, és hosszában végigszeli a cigány falut, ahol gyerekek játszanak, emberek beszélgetnek a kapukban, zajlik a hétköznapi élet. Ennek a felvételnek a minősége elüt attól, amit korábban láttunk: a kamera már nem a neonfények által bevilágított urbánus terekben hányja megszokott bukfenceit, hanem Jean-Luc Godard és Tarr Béla filmnyelvét idéző hosszú beállításban, válogatás nélkül képezi le azt a milliőt, ahonnan a korábban bírált kultúripari gépezet a házat és a szereplőket saját céljaira kölcsönözte. Az ábrázolásmód a filmezés dokumentarista, szociografikus és realista hagyományait idézi, így arra gondolhatnánk, hogy a következetes leíró szemlélődés lesz a kultúripar reprezentációs sémáinak alternatívája.

Csakhogy eddigre a rengeteg elidegenítő fogás már cinikussá tett minket. A cigánysor szerkesztetlennek tűnő, hosszú realista snittje egy nemzetközi fesztiválokot megjáró szerzői filmben talán nem éppen úgy funkcionál, mint a pontosan újraépített ház a Deutsches Theater színpadán? Nem les ránk a következő sarkon a film, csak azt várva, hogy ellankadjon a figyelmünk, és az arcunkba vágassa, hogy ez sem járható út?

Most az egyszer a film nem támad hátba minket, de azt sem állítja, hogy ez lenne a megoldás. Nefelejcs Gergő ennek kapcsán szintén nagyon pontosan látja, hogy a film végén nincs katarzis, mivel a *Háromezer számozott darab* nem száll be az autentikus és felelős reprezentáció legmagasabb minőségéért folyó versenybe. Az utolsó jelenet nem ábrázolási javaslat, hanem viszonyítási pont: nem az a mód, *ahogy* néznünk kell, hanem az a hely, *ahonnan* kell néznünk. Az a pont, ahonnan nézve az ugandai nemváltó gyerekkatonák berlini sikerétől kezdve a mi mozibeli társadalmi érzékenységünkig minden pontosan annak tűnik, ami.

Bertolt Brecht az 1930-as évek elején [hevesen tiltakozott](#) *Koldusopera* című drámájának megfilmesítése ellen, mert az adaptáció nem mert eléggé elszakadni művétől, és lényegében csak annak fantáziátlan lefilmezésére épült. Mint [írja](#), a *Koldusoperát* „filmmé lehetett volna változtatni, ha annak szociális tendenciáját tették volna az átdolgozás alapjává”, ám ehhez „meg kellett volna találni a módját, hogy a polgári ideológia elleni merényletet a filmben is megrendezzék”. Császi Ádám is egy darabot, a Tudás Hatalom társulat tagjai által közösen írt *Cigány magyar* című drámát adaptálja, ám a megfilmesítés során a darab közegét, környezetét is filmre viszi, és olyan szerkezetbe rendezi az anyagot, ami a kortárs polgári kultúra kritikájává teszi a filmet. Ezzel pontosan azt a „polgári ideológia elleni merényletet” hajtja végre, amit a *Koldusopera* adaptációjakor Georg Wilhelm Pabst elmulasztott.

A *Háromezer számozott darab* Brecht színházi esztétikájához hű, bátor mozgalmi film. Képviselet helyett részvételben, empátia helyett reflexióban, egyének helyett társadalomban, identitás helyett viszonyokban, etika helyett politikában gondolkodik. Következésképpen végigvitt kritika: az uralkodó reprezentációs rezsím ellen elkövetett látványos szabotázsakció.

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.