



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

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 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 kapcsolódnunk: már arra is rendkívül kíváncsiak vagyunk, hogy ki melyik részét tekinti elsősorban átgondolásra és megválaszolásra érdemesnek.

A Filmszem rovat szerkesztői

Konkol Máté

Holnapra leforgatjuk az egész világot

Rendezői ars poetica bal szemmel

I. Filmes mozgalmak, mozgalmas filmek

Amatőr, trash, naiv, független, gerilla, no budget, személyes, demokratikus filmezés kell. Mindenkinek, aki valaha gondolt rá, most azonnal el kell kezdenie csinálni egy filmet, producer nélkül, saját eszközt operálva, részletes előkészítés nélkül, akár önmagát alakítva benne. Készül havonta 1000 film, amiből 100 jó is lesz, és kész a sznobéria elleni forradalom. Mert mindenki csak arról beszél, hogy milyen filmet csinálna. Nincs több kifogás.

Valahogy így fogalmaztam, amikor késő kamaszkorom végén vagy fiatal felnőtt korom elején, 2017 augusztusában a pesti Beat on the Brat klubban mulatva beszélgettem filmes barátaimmal. Persze a művészet versengő, alulfinanszírozott, bátortalan és magányos realitásában más sem volt, csak „kifogás”. Akármennyire is azt gondolom, hogy (a jelzőhalmozás ellentmondásainak ellenére) akkor volt igazam, utána is csak fontolva haladtam. Pályázatokra és producerekre vártam hónapokon, éveken át, ahelyett, hogy alkottam, hibáztam, majd juszt is nekiveselkedtem volna. Pedig jobb termékeny amatőrnek lenni, mint szökőévente alkotni egy mesterművet. Ha nem lesz egyharmar 90 perces filmem, annyi baj legyen – legyen inkább sok és elérhető mozgóképünk, ami gyakorlatba ülteti az elméletet, és a készítésétől az utóéletéig elvhű.

Visszatekintve szintén nagy hiba volt elhinnem, hogy egyéni, forradalmi lelkületű kitörési kísérletek változáshoz vezetnek, nem csupán egyéni tőkefelhalmozáshoz a kulturális mezőben. Községek alkotására sem a liberális, sem a jobboldali kultúrpolitika nem ösztönözte az elmúlt évtizedekben a magyar pályakezdeket, arra pedig még kevésbé, hogy intézményeket szervezzenek (kivételek felbukkantak, lásd [MAFSZ](#)). Ugyan igaz, hogy ha lenne is egy Alternatív Filmalap, egy új Balázs Béla Stúdió vagy hasonló kezdeményezés, az csak a hegemon ellenpólusaként, ahhoz viszonyulva pozícionálná magát – mégis sokkal több lenne, mint amit a magyar „függetlenfilmek” 2010 óta megtettek.

A lehetőségek horizontján innen van tehát az a kép, amivel a [Fordulat 30. lapszámában](#) ([Kultúra és kapitalizmus](#)) megjelent tanulmányomat zártam:

A kulturális termelés tehát sosem válhat teljesen autonómmá, de függését mérsékelheti, és erejét integrálhatja tágabb társadalmi mozgalomba is. Alulról szerveződve, alternatív intézményeket építve, a mozgóképkészítők bázisát kiszélesítve megvalósulhat az, hogy minden

kisvárosban legyenek szociálisan involvált, szabad alkotók, akik helyi problémákat tematizálnak termékeny munkával – és nem közönségben gondolkodnak, hanem közösségben.

Jöjjenek el a politizáló amatőrfilmesek, és „nekik lesz igazuk”, ahogy a költő mondja.

Mindez nem fog menni, (egyrészt) amíg a mozgóképről azt gondoljuk, hogy hosszúnak kell lennie, és a moziban kell vetíteni, (másrészt) amíg pályázatok és mecénások határolják a materiális gondolkodásunkat, (harmadrészt) amíg misztikus tabu lengi körül azt, hogy ki milyen tevékenységből fizeti a számláit. A nagyjátékfilmek és a támogató szervek presztízse, valamint a *day job* nemkívánatos témája tapasztalatom szerint a legtöbb magyar filmes alkotó fantáziáját, önképét és közösségi viselkedését uralja, korlátozza. Ma már utópisztikusnak hangzik, ami egyszer már létezett: a filmrendezői állás. Forradalmár barátaim előtt ez a titkolt, konformista vágyam: hogy mást se kelljen csinálni a megélhetésemért, mint évente 1-2 filmet rendezni, na meg tanítani. „Majd visszatérünk rá a kommunizmusban.”

II. A magyar filmek nézőpontválsága

(Ez nem kitérés, ez maga a mű.) Az alig észrevehető ideológia egy részéről szeretnék szót ejteni: olyan nézőként, akin a szakmai szemüveg mellett a baloldali- és a genderszemüveg is rajta van, számomra központi fontosságú az a kérdés, hogy a fiatal, szimpatikus, pályakezdő rendezők kiket tesznek meg főszereplőjüknek (vagy: [mit vágnak be Kassák-dokumentumfilmjükbe](#)). Mert, ahogy a vicc tartja, „ásványvízből lehet menteset kérni, de ideológiából nem”.

A film a közellikkel esztétizál és fetisizál is, abban az értelemben, hogy akit, amit sokáig vagy gyakran látunk, azt megszokjuk, megszeretjük. Különösen, ha az első szám első személyben elmesélt történet is ennek a sokat látott filmkarakternek az álláspontját erősíti. Vagyis ha a főszereplő egy nénit utcára tevő végrehajtó (*Kilakoltatás*), egy erőszakoló (*FOMO* és *Kojot*) vagy éppen az áldozatot meghazudtoló férj (*Legjobb tudomásom szerint*), a film az ő nézőpontjuk mellett teszi le a garast. Még ha a nézőpont igaza rendre meg is kérdőjeleződik a film végére, a néző eltöltött két órát azzal, hogy ezekkel a férfiakkal kellett azonosuljon. A bántalmazók és [gázlángozók](#) motivációinak, szempontjainak, „lélektanának” és nehéz múltjának fejtegetése mentegetéshez vezet (filmekben innen és túl egyaránt), nem pedig társadalmi párbeszédhez. Hartung Attila első filmjéről Halász Júlia [Jaj, ez a szegény fiú megerőszakolt egy magatehetetlen lányt.:\(](#) címmel írt nagyon pontos kritikát, Kostyál Márkéről pedig Pál Móni, [Nagyon kellett Magyarországnak egy olyan macsó film, mint a Kojot](#) címmel.

A puszta leírás persze még talán lehetne vélemény nélküli, de itt kifejezetten oldalválasztásról és állásfoglalásról tanúskodik az ábrázolás módja, ezért hát az etikai kérdés.

A filmkészítőknek azért is tulajdonítok nagy felelősséget, mert a mozgó és hangos képek érzelmi és érzékszervi hatása más kommunikációs formáéhoz nem mérhető, befogadásuk nem olyan intellektuális munka, mint az irodalomfogyasztás. Az áldozatokkal, túlélőkkel, kizsákmányoltakkal pedig majd vállaljon szolidaritást a dokumentumfilm? (Visszataszító kifejezést használva: „nyomorpornót” ma nem illik rendezni.)

Ez strukturális probléma onnan nézve, hogy ha még az új rendezőgeneráció több tagja is ennyire a birtoklás, a megalázás, az erőszak kultúrájának keretein belül látja és láttatja a világot, akkor előfordulhat, hogy munkáik önkéntelenül is a kapitalizmus, a patriarchátus és az önkényuralom fönnyaradásához járulnak hozzá. (A trash vígjátékok és a hungaro-pannonnépi-nemzeti magyar imázsfilmekről nem is beszélve.) Épp ezért elengedhetetlen lenne szakmabelieknek is elvonatkoztatni attól, hogy egy új filmet kik és milyen ötlettől vezérelve készítették, és inkább magáról az eredményről beszélni; a szándék helyett a következményről.

III. Curriculum, vitaest

1.

Hogyan csapódnak le a fentiek a saját munkámban? Egyrészt van a megélhetés kérdése. Ahogy jelen rovat névadója mondja,

filmszem vagyok, Ádámnál is tökéletesebb embert hozok létre. [...] Egyiknek a kezét, a legerősebb, legügyesebb kezét kölcsönzöm. A másiknak a lábát kérem el, a legformásabb, leggyorsabb lábat, a harmadiktól pedig a fejét, mely a legszebb, legkifejezőbb fej. A montázs segítségével tehát egy új, tökéletes embert alkotok.

Ezek a sorok hetente többször eszembe jutnak, ugyanis míg 100 éve Vertov a szovjet film alkotója és teoretikusa volt, nekem a pénzkereső tevékenységem során ugyanennek az új embernek a kapitalista mását kell létrehoznom: vágjuk ki a lélegzetvételt, a pislogást, a nyelvbotlást, a szünetet, az elgondolkodást, a készülétlenséget. Sőt, a legjobb, ha modellekről készült stock-videókat használunk.

Ez a tanult türelmetlenség az élet sok területén okoz nehézséget, ráadásul alkotóként is folyamatosan kell azzal foglalkoznunk, hogy kitűnjünk az algoritmus által zúdított tartalmak közül. Mekkora az elérés? Mennyi az átkattintás? Naponta kell posztolni? És melyik platform naprakészen tartására lesz szükségem (vagy: energiám)? Az önmenedzsment (pályázatok írása, fesztiválnevezések), a *personal brand* építése, a *termékek* marketingje és a social media legalább annyi időt elvesznek, mint maga a kreatív folyamat, és a figyelmet is elterelik arról, hogy van-e terünk és időnk egyedül „elmélkedni, dudorászni, olvasni, zenét hallgatni, főzni,

csak úgy magunk elé nézni” – vagy éppen inspiráló közösségben mozogni, alkotótársat találni. Nem elég csinálni valamit, úgy is kell tünni, mint aki csinálja. Bár ne kéne.

2.

Így hát a végére hagytam a saját projektjeimet. Legutóbb megjelent rövidfilmünk a [Budapest, zárt város](#), ami eredetileg az első nagyjátékfilm-tervem főbb témáinak sűrítéseként készült. Divatosan, iparosán fogalmazva egy generációs közérzetfilm vagy coming-of-age történet – miközben nekem nagyon sok dilemmámról, a húszas éveim közepéről szól: identitáskeresés, lázadozás, ismerkedés, önpusztítás, a menni/maradni kérdés. Folyamatosan szóló zene és kilátástalanság. Azon a héten forgattuk, amikor bekerültem a Társadalomelméleti Kollégiumba, átmeneti hónapokban, személyesen és közéletileg is (épp a 2019. őszi ellenzéki sikerek és a koronavírus előtt). Egy bő évig készen tartogattuk, majd 2021-ben mutattuk be, amikor már egy egészen más stílusú és szemléletű filmterven dolgoztam. A *Budapest, zárt város* azóta szerepelt néhány kisebb fesztiválon és számomra nagy élményt jelentő közönségtalálkozó vetítésen, de egyelőre csak nem nyilvános linken nézhető. Rendszerszintű jelenség, hogy sok más rendezőhöz hasonlóan azon gondolkozom régóta, hogy mikor, hol és hogyan lenne érdemes publikálni. Magyarországon a streaming-multik és a Filmio jelenléte ellenére nincs megszervezve a rövidfilmek forgalmazása, és a röviddek esetében is A-kategóriás fesztiváloktól várja „a szakma” a kapuőrök legitimációját, „a valódi látványt jelző kürtyszó” felharsanását.

3.

A *Fordulat*-tanulmányomban írtam arról a szomorú helyzetről is, hogy még azok a magyar filmek is individuális és öntudatlan sorsokat mutatnak, amelyek megemlítenek társadalmi vagy aktuálpolitikai témákat: a szerzői- és függetlenfilmek történeteiben sincs öntudatra ébredés vagy közösségi cselekvésre való kísérlet. A reprezentációig gyakran jutnak el, de azon túl szinte soha. Nálunk nem létezik olyan irányzat, amit Nyugat-Európában például Ken Loach és a Dardenne testvérek munkái is képviselnek (habár a közelmúltból az *Egy nap* [Szilágyi Zsófia, 2018] üdítő és fontos kivétel). Emancipatorikus, elkötelezett, olykor vállaltan didaktikus realizmus. (Egyébként óriási szükség lenne arra, hogy a didaxisról lefejtsük a pejoratív jelentésréteget, és ne értelmiségi fanyalgás legyen annak a következménye, ha egy író vagy rendező a sorok közé írt üzenet vagy az ideológiamentesség hazugsága helyett eleve előbújt az álláspontjával.)

Létező a kérdés, hogy ezek mennyire forradalmi alkotások, és mennyire „csupán” érzékenyítő, alacsony belépési küszöbű, könnyen nézhető szocdem drámák. Godard például a képviselői filmezés ellen azzal érvelt, hogy a reprezentáció erőszak az alannyal szemben.

[Nézzük meg mindegyik filmjét](#), mert valóban forradalmi alkotó, aki nem vádolható *kitchen sink* realizmussal (a konyhai lefolyó az *Egy napban* egyébként visszatérő téma, kíváncsi lennék, hogy a műfaj miatt, vagy sem). A magam részéről azonban a disszenszus – az esztétikai innovációk és a (szociológiai-társadalmi) fantáziánk kitágítása – helyett egyelőre a konszenzuális emancipációt választottam, mert „ha a tömeg érzéki-esztétikai felszabadításáról beszélünk, akkor mindenképpen tömegkultúráról kell beszélünk”.

Ennek, illetve a „personal is political” szemléletnek a jegyében készült legutóbbi rövidfilmünk, a [Ki mint veti ágját](#), ami egy 19 éves lányt követ, ahogy felkerül Budapestre. Narratív formába öntött esszéfilmként az ő sorsán keresztül igyekeztünk minél több témát problematizálni, ami egy munkásosztálybeli fiatal felnőtt nőt érinthet: a kulturális migráció magányát, a patriarchális erőszak különböző formáit, a karkai bürokráciát, a munkahelyi kizsákmányolást, a mérgező családi mintákat. Szőke Abigél játssza a főszerepet, Hegyi Barbara az édesanyját, a forgatókönyvet Andella Mirtillel és Vida Orsolyával közösen írtuk, az egyik zeneszerző Bárdits Éva (ex-Holnaplányok), a folyamatban konzulensként és mellékszereplőként egyaránt vettek részt érintettek és a fiatal baloldali közeg női tagjai is. Operatőr alkotótársam sokadszorra is Papp Tamás volt. Egy éve forgattuk a filmet, és a korábbiakkal ellentétben teljes mértékben a megtakarításaimból finanszíroztam – ami „elterjedt vélemény szerint nem tartozott a legjobb húzások közé”, de nagyon felszabadító volt, valahogy ahhoz hasonlóan, ahogy egy bölcs mondta: „én azért készítek filmeket, hogy pénzt veszítsek”. Eddigi munkáim közül erre igaz először, hogy teljesíti a célokat, azaz metszi egymást a filmkészítői, a mozgalmi és a pedagógiai tevékenység. Utóbbi végett januárban kezdjük el szervezni, hogy legyenek rendszeres *Ki mint veti ágját*-vetítések iskolákban, segítő szakemberek jelenlétében, a filmbeli problémákat azokkal megbeszélve, akikről szól.

4.

Idén nyáron egy olyan rövidfilm forgatására készülünk, ami bizonyos szempontból az előző kettő folytatásának és lezárásának is tekinthető. A szabad ötletelés fázisában járunk jelenleg, és egy fiatal mozgalmi csoport dilemmáiról és működéséről fog szólni. Mivel néhány újonnan belépő tag szemszögén keresztül látjuk majd a szervezetet, a „harmadik epizódban” is szerepel majd többünk személyes élményanyaga amellelt, hogy nyíltan, kimondottan foglalkozik közélettel a film.

Vida Orsolyával közösen elkezdünk írni egy nagyjátékfilmet is. A *Tanerő* egy gimnázium falain belül játszódik a közeljövőben. A generációs történet politikai thrillerbe fordul, amikor érettségiző diákok azzal szembesülnek, hogy még a mostaninál is rosszabb irányba változtat a hatalom a köz- és felsőoktatáson. Az antimilitarista és tanársztrájkos pályázatunkra hónapokig

vártuk a Nemzeti Filmintézettől a teljesen egyértelmű választ, tudva, hogy ha valaha elkészül a projekt, az csak az állami forrásoktól függetlenül lesz lehetséges. Addigra jó eséllyel az általunk elképzelt, ma még disztópikusnak szánt intézkedések egy része meg is fog valósulni.

Mindezeket egybevetve és az eredeti körkérdésre is válaszolva, azt gondolom, hogy a (mai) (magyar) baloldali filmes teendője kettős jellegű: emancipatorikus filmek készítése és filmes mozgalmak szervezése. Tehát amíg jobb szemünk a kamera keresőjén keresztül nézi a rögzített kivágatot, bal szemünket tartsuk rajta a képből éppen kimaradó világon. Ez a mi munkánk, és nem is kevés.

Idézeteket tartalmaz Fehér Renátótól, Vida Kamillától, ifjabb Pliniustól, Buka Virágtól, a Bëlgától, Dziga Vertovtól, Tamás Gáspár Miklóstól, Jean-Luc Godard-tól, Lovasi Andrásról, Bagi Zsolttól, Douglas Adamstól, Alejandro Jodorowskytól és József Attilától.

Simor Kamilla

A szolidaritás filmi élménye

Sandrát kirúgják a munkahelyéről. Az elbocsátás jogszerűtlensége miatt azonban munkatársai döntés elé kerülnek: ha a többség Sandra kirúgása mellett szavaz, mindenki 1000 eurós bónuszhoz jut, ha viszont a nő további munkaviszonyát támogatók száma magasabb, senki nem kap jutalékot. Sandrának két napja van arra, hogy a belga városkában egyenként felkeresse és meggyőzze munkatársait, hadd dolgozzon tovább a cégnél. A filmvégi szavazás eredménye döntetlen, így habár a munkáját nem kapja vissza, megnövekedett támogatottsága és cselekvőképessége miatt örömkönnyekkel a szemében távozik a cégtől. A *Két nap, egy éjszaka* (*Deux jours, une nuit*, Jean-Pierre és Luc Dardenne, 2014) főszereplője addig soha nem érzékelt formájában éli meg az összefogás és együttérzés erejét. Ám nemcsak ő, hanem a film nézője is gazdagabbá válik: megtapasztalhatja a szolidaritás[1] filmi élményét, amit a baloldaliként jellemezhető filmek alapvető vonásának tartok.

Habár a *baloldali film* koncepciójának számtalan megközelítési lehetősége adódik – kezdve a filmtörténeti jelentőségű mozgalmi alkotásoktól, az experimentális és esszéfilmeken át az utóbbi években egyre népszerűbb antikapitalistaként jellemzett tömegfilmekig –, jelen felvetésemben azokra a területekre fókuszálok, amelyek tétjét leginkább számottevőnek és kiterjedtnek tartom korunk társadalmi-kulturális kontextusában. (Esszémben az alkotások interpretációjára helyezem a hangsúlyt az alkotói intenció kiemelése helyett, ezért elsősorban a filmek baloldali *olvasatáról* írok, és nem a baloldali film kifejezést használom.) E filmeket – szemben az experimentális-esszéisztikus-avantgárd jellegű alkotásokkal – a többé-kevésbé könnyű elérhetőség (moziban, később streaming szolgáltatókon is megtekinthetők), illetve a hagyományos értelemben vett tömegfilmeketől különböző, ám mégis szélesebb közönség által is „fogyasztható” filmi-művészeti kódok működtetése jellemzi. Az alsóbb társadalmi osztálybeli szereplők mindennapjait követhetjük végig, e filmek egy része azonban túlmutat a hétköznapi szituációk pusztán szociografikus bemutatásán. Esszémben arra teszek kísérletet, hogy rámutassak, mi jelenti számomra e kortárs filmek baloldali, politikai jellegét.

A *prekariátus*[2] *mozija* (cinema of precarity) kifejezés Lauren Berlanttól ered, aki a 2011-es *Cruel Optimism* kötetében e filmek azon formai és tematikai aspektusaira fókuszál, amelyek a realista esztétika korábbi formáival (például az olasz neorealizmussal vagy a ’30-as évekbeli hollywoodi melodrámaival) rokoníthatók.[3] Interpretációjában e filmek főszereplőinek – azaz a fordista munkaszervezési módot követő rendszerben tevékenykedő emberek – sorsán keresztül a néző betekintést kaphat abba, milyen törekenyek és diszfunkcionálisak a

közintézményeink, illetve miért nem tudják ellátni eredeti feladataikat. Berlant szerint e filmek szereplőinek helyzetét leginkább „zsákutcaként” (*impasse*) lehet jellemezni, annak ellenére, hogy időnként, még a legmélyebb válsághelyzetekben is tetten érhető egy-egy olyan karakter, aki apró optimizmussal próbál változtatni a dolgok állásán. A prekariátus moziaként jellemezhető kortárs filmekben kevésbé a hasonló történelmi és társadalmi háttérű emberek összetartó erejéről, politikai cselekvőképességéről van szó: a szereplők már nem a korábbi, szakszervezetet alapító, szerveződő osztályharcos munkások, hanem olyan egyének, akiket megfosztottak attól a nyelvtől, amellyel képesek lennének megnevezni a velük történt események rendszerszintű okait.[4] Felismervén a jelenbeli szétzilálódó kapcsolatok rendszerét, e filmek alkotói inkább a szolidaritás új, lehetséges feltételeit vizsgálják meg.[5]

A prekariátus kortárs filmi reprezentációjával egyre többen foglalkoznak a film- és kultúraelmélet területén is. Ezen vizsgálatok közös metszéspontjában olyan kérdések állnak, mint hogy milyen tétje van a prekariátus filmi reprezentációinak, és ezek hogyan hatnak ránk mint nézőkre? Hogyan változtatják meg a közönség politikai gondolkodását, és van-e ráhatása a (reál)politikára?[6] Milyen mértékben lehet és meddig érdemes filmi szinten feltárni a prekariátus kiszolgáltatottságát, mettől válik e bemutatás megalázóvá? Melyek azok a filmi kódok és kifejezőeszközök, amelyeket „megfelelőnek” tartunk e társadalmi csoportok bemutatásához?

Habár az e kérdésekre adható válaszok sokkal összetettebbek annál, mint hogy a jelenlegi esszé keretein belül kielégítően tárgyaljuk őket, néhány szempontot lényegesnek tartok kiemelni. Meglátásom szerint egyfelől ezek a filmek konkrét jeleneteken, szereplői állapotok és érzések reprezentációján, illetve ezek képpé tételén keresztül képesek megragadni és megfoghatóbbá tenni azokat a jelenségeket, amelyek fikciós reprezentációik nélkül pusztán hírek és statisztikák volnának a nézők számára. Ezen alkotások segíthetnek abban, hogy a prekár élethelyzeteket testekhez és arcokhoz tudjuk kapcsolni, illetve hogy ezen ismereteket működésbe hozzuk például akkor, ha hasonló eseményről hallunk vagy olvasunk.[7] Másfelől viszont a személyesség és az ezen keresztül megerősödő elköteleződés hangsúlyozásán túl éppen a perszonális szinttől való eltávolodást, azaz a rendszerszintű értelmezési keretet tartom e filmek lényeges vonásának.

Erre a problémára hívja fel a figyelmet Guido Kirsten is, aki a prekariátus helyzetével foglalkozó filmek befogadása esetében a *diszkurzív olvasat* jelentőségét emeli ki: a filmek diegetikus figurációinak viszonyrendszerét a való világunk struktúráihoz és intézményeihez hasonlítja. Ezáltal nem csupán a filmbéli világ fiktív és egyedi történéseire koncentrálnak, hanem referenciálisan olvassuk azokat, vagyis vonatkozási pontokat keresünk saját társadalmi

valóságunkhoz képest (például a családi struktúrákkal, a nemek közötti viszonyokkal, politikai rendszerekkel stb. kapcsolatban). Ezen olvasati mód működését Kirsten a *Sajnáljuk, nem találtuk otthon* (*Sorry We Missed You*, Ken Loach, 2019) példáján keresztül mutatja be:

A diszkurzív olvasat magában foglalja az elbeszélés érvvé [...] való átfordítását: ami a filmben a családdal történik, az nemcsak egy történet, hanem demonstráció is. Míg a narratív olvasat során a látott állapotokat és eseményeket kauzális cselekvéslánccá állítjuk össze, addig a diszkurzív olvasat során laza szillogizmusok jönnek létre.[8]

Kirsten szerint a filmben zajló események bemutatásai premisszákká válnak, amelyek pedig olyan következtetéseket vonnak maguk után, mint például, hogy a hagnigazdaság és a nullaórás szerződések nemcsak gazdasági bizonytalansághoz és stresszes mindennapokhoz vezetnek, hanem még a családi életet is szétzilálhatják.[9] Ezzel összhangban úgy gondolom, e filmek egyik legfontosabb jellemzője, hogy a társadalmat ábrázolják az egyén sorsának dramatizálásán keresztül. Ám ahelyett, hogy univerzális emberi értékeket mutatnának fel, mindig felhívják a figyelmet az adott probléma történeti-társadalmi beágyazottságára.

Természetesen fontos hangsúlyozni, hogy a prekariátus mozija kategória mind tematikus, mind pedig stilisztikai szempontból igen heterogén. A középosztályból lecsúszó, munkájukért küzdőktől (*Mennyit ér egy ember?* [*La Loi du marché*, Stéphane Brizé, 2015]) a banlieue lakosain át (*Nyomorultak* [*Les Misérables*, Ladj Ly, 2019]) a menekültek kiszolgáltatott helyzetéig (*Berlin, Alexanderplatz* [Burhan Qurbani, 2020]) igen sokféle megközelítés összpontosulhat ebben a csoportban, így közös nevezőre hozásuk nem mindig problémamentes. Ezenkívül pedig nemcsak tematikájuk, hanem politikai vagy morális értelemben vett elköteleződéseik is eltérőek lehetnek: Martin O'Shaughnessy mutat rá arra, hogy nincs egyértelműen mechanikus kapcsolat a társadalmi-gazdasági kontextus reprezentálása és a filmforma között. Vannak olyan filmek, amelyek a nosztalgia jeleit mutatják a baloldali hagyományos politikája és az ortodox marxista megközelítés irányába, mások viszont e nosztalgiát elutasítva kiindulópontjuknak a baloldali projekt hiányát tekintik, ezért etikai vagy erkölcsi alapokat keresnek ahhoz, hogy kezdeni tudjanak valamit a jelenbeli problémákkal.[10] Én is úgy vélem, hogy azért szükséges e filmek közti különbségekre összpontosítani, mert nem szabad elsiklanunk az egyedi megvalósítási formák, illetve a szemléletmódbeli eltérések felett: a témaválasztás természetesen utalhat az alkotók társadalmi viszonyulásaira, szolidáris álláspontjukra, ám pusztán ez alapján, a tényleges filmi megvalósítás vizsgálata nélkül még nem feltétlenül olvasható az adott film *baloldaliként*.

Meglátásom szerint érdemes elkülöníteni két csoportot az e tematikát és filmnyelvi kódokat használó alkotások között is: a *szociografikus*ként jellemezhető és az ezen túlmutató filmeket.

Míg az előbbi szereplői egyéni és társadalmi helyzetének aprólékos leírása, mindennapi tevékenységének részletes bemutatása jellemzi, addig az utóbbi, habár természetesen felhasználja a szociografikus ábrázolás eszközeit, mégis valamilyen módon túllép a helyzetismertetésen és a hétköznapiok dramaturgiáján. Ennek révén a szereplők bizonyos mértékű ágenciához jutnak, amellyel viszont az alkotók nem azt akarják hangsúlyozni, hogy a karakterek egyéni szinten boldogulnak, s nem is azt, hogy társadalmi csoportjuk kiemelkedő reprezentánsai volnának. Sokkal inkább arról van szó, hogy filmi kifejezőeszközökkel kísérletet tesznek a szereplők saját perspektívájának megjelenítésére, amelyen keresztül a nézőből nem csupán a sajnálat és szánalom érzését váltják ki.

A pusztán szociografikus ábrázoláson való túllépés fontos eszközének tartom a humort, amelynek jelenlétét meglátásom szerint a prekariátus mozijának kategóriája nem szükségszerűen zár ki. Ahhoz azonban, hogy ezt baloldali keretek között értelmezzük, fontos különbséget tenni a szereplőkkel és szereplőkön való *nevetés*, illetve a *kinevetés* között. A kettő közötti legfőbb eltérést abban látom, hogy míg az utóbbi esetben a vicc forrása szinte kizárólag az adott karakter osztályhelyzetére jellemző habitusok sztereotip felnagyítása, addig az előbbi eléréséhez egy sokkal árnyaltabb, a társadalmi beágyazódás részletezését nem nélkülöző bemutatás szükséges. A humor mint jelenség elsőre ízléstelennek, morálisan elítélendőnek tűnhet egy napról napra élő, kiszolgáltatott társadalmi csoportot bemutató filmben, ám úgy gondolom, több kortárs rendező, köztük Sean Baker alkotásai is jól példázzák, a tréfa nemcsak a nevetetés eszköze, hanem az ezen keresztül felpislákoló szolidaritás katalizátora is lehet. Baker filmjei a kortárs amerikai társadalomról szólnak, főszereplői munkájukat elvesztő alkoholista középkorúak, afroamerikai szexmunkások, elmagányosodott idősök, pornószínészek, drogfüggő anyák gyermekei – egytől egyig a mindennapi megélhetésért vagy az áhított középosztályba való felemelkedésért küzdenek. Baker aprólékosan és empátikusan mutatja be azt a társadalmi kontextust, amelyben karakterei élnek, ám e szociológiai jellegű megfigyelésekben nem, vagyis nem elsősorban a sajnálatra, szánakozásra koncentrál. Ágenciát biztosít a szereplőknek, amelyen keresztül azok *saját* nyelvükön, hangjukon szólhatnak meg. Ennek sikerességét egyfelől az biztosítja, hogy Baker a legtöbb esetben olyan amatőr színészeket választ filmjeihez, akiknek hasonlít a való életbeli sorsa az eljátszandó szerephez. Az így megvalósuló hiteles ábrázolás egyik oka az, hogy a filmek nem konvencionálisnak ható, sajnálatot gerjesztő „szegényábrázolási” kódokat működtetnek,[11] hanem a színészek saját egyéni gesztusai, frázisai, mozdulatai szintjén kifejeződhet az adott társadalmi csoport kollektív tapasztalata is. Ezek a megnyilvánulások pedig nem nélkülözik a humort sem a mindennapokból.

E filmek fontos alapkövének tartom azt a felismerést, hogy a szereplők – és egyben az általuk megjelenített, valós társadalmi csoportokba tartozó emberek – nem úgy tekintenek önmagukra, mint szálni való, szegény egyénekre. Azáltal, hogy önnön perspektívájukból mesélhetik el a – film szintjén fikciós – történetüket, egyrészt saját hétköznapi tapasztalataik érvényesülnek a cselekmény láttatásakor, másrészt pedig megismerhetjük azt, hogy miként látják, hogyan interpretálják ők maguk a saját fogalmaikkal azt a viszonyrendszert, amelyben helyet foglalnak. Ezt azért is tartom különösen fontosnak, mert percepció szinten lényeges e különbséget megragadnunk: például a néző által patriarchális, kizsákmányoló gépezetnek tartott pornóipart Mikey, a *Vörös rakéta* (*Red Rocket*, 2021) főszereplője az élete egyetlen olyan területének tartja, ahol érvényesülni tudott és elismerték; a külső szempontból felelőtlennek és meggondolatlanak tűnő bevásárlásokat Halley, a *Floridai álomból* (*The Florida Project*, 2017) ismert, rossz körülmények között élő fiatal anyuka gondoskodásként fogja fel, és úgy véli, a lehető legjobb gyermekkort teremti meg lányának. Azáltal pedig, hogy a néző betekintést nyerhet, miként észlelik ugyanazokat a jelenségeket másként a szereplők, nyilvánvalóbbá válik az is, miért cselekednek úgy, ahogy azt a filmekben látjuk, illetve mit jelenthet ez számunkra saját életük szempontjából. A szélesebb társadalmi kontextus megteremtése arra is teret enged, hogy a néző ne a hagyományos jó-rossz dichotómiában gondolkodjon egy-egy kevésbé szimpatikus figura esetében: külső szemlélőként Mikey-t például lehet maszkulin, nőket tárgyiasító, környezetét kihasználó emberként azonosítani, ám Baker filmje éppen arra világít rá, hogy a férfiak esélye sem volt eddigi életében ezekkel a jelzőkkel akár csak fogalmi szinten is találkozni, nemhogy társadalomelméleti szempontból reflektálni saját cselekedeteire. Tehát a nézői szolidaritás élményének elmélyítéséhez, úgy vélem, a humor is hozzájárulhat: ez önmagában nem a viccet jelöli, hanem segíti láthatóvá tenni azt a szereplői perspektívát, amelynek révén megismerhetjük a karakterek saját világnézeteit, illetve azt a viszonyrendszert és módot, amelyen keresztül interpretálják a velük történt eseményeket.

A Baker-filmektől egészen eltérő filmnyelvet és kifejezőeszközöket alkalmazó *Két nap, egy éjszakát* szintén találó példának tartom arra, hogyan lehet bizonyos reprezentációs megoldásokkal túlmutatni a puszta szociografikus ábrázoláson. A film abban segíti elő a szolidaritás filmi megtapasztalását, hogy Sandra perspektíváján keresztül nem csupán a nő, hanem az ellene szavazók álláspontját is (meg)érthetővé teszi. Világossá válik számunkra, hogy mit jelent az 1000 eurós jutalom egy olyan embernek, aki menekültként érkezik az országba, és munkaviszonya nélkül kitoloncolják, vagy pedig annak, akinek másodállást kell vállalnia azért, hogy fizetni tudja számláit. Annak tétjét, hogy munkatársai szolidaritást

vállalnak Sandrával, éppen a két nap alatt meglátogatott emberek sorsának ismeretében érthetjük meg: azáltal, hogy tudomást szerzünk arról, milyen lemondásokkal jár számukra Sandra mellett kiállni, hozzáférhetőbbé és átélhetőbbé válik számunkra a nő filmvégi öröme is. Úgy vélem, egyben ez az apró boldogság az, amelyben a film megnézése előtt nem biztos, hogy osztolni tudtunk volna: a néző számára szükséges végigjárni Sandrával együtt az idevezető utat ahhoz, hogy valami olyasmit tapasztaljon meg, amiben valószínűleg előtte még nem volt része. Fontosnak tartom, hogy a néző ennek révén az *öröm* élményében részesül: habár egyáltalán nem lebecsülendők azok a filmek sem, amelyek láthatóvá teszik a kiszolgáltatott embercsoportok problémáit, és ezen keresztül érthető módon sajnálatot keltenek a nézőben, meglátásom szerint ehhez képest a *Két nap, egy éjszaka* új utakat tár fel. Egyfelől rámutat arra, hogy az egyén gondolatait, cselekedeteit, viszonyulásait alapvetően determinálja a társadalmi helyzete (erre mutat rá a Philip Mosley által megalkotott, a Dardenne testvérek filmjeire alkalmazott *felelős realizmus* koncepció is),[12] másfelől azonban fellebbenti annak lehetőségét is, hogy igenis keletkezhet rés a gazdasági meghatározottság szigorúnak tűnő rendjén, ezen keresztül láthatóvá válhatnak a változás apró csírái is. Ez a film abból a szempontból nyújt számunkra perspektívát, hogy felmutatja a szolidaritás lehetőségét egy olyan közegben, ahol addig talán nem is volt elképzelhető a jelenléte.

Mind a Baker-filmek, mind pedig a Dardenne testvérek bizonyos alkotásai[13] megtapasztalhatóvá tesznek a nézők számára valami olyat, amelyben addig, saját életük során nem, vagy kevésbé volt részük. Bagi Zsolt konszenzuális tömegkultúra koncepcióját alapul véve, e filmeknek célja lehet a közös érzéseink termelése, illetve a látható újrastrukturálása: különböző perspektívákat tehetnek hozzáférhetővé számunkra, illetve kitágíthatják az érzékelhető világ határait.[14] A baloldali olvasat tehát e filmek esetében azt jelentheti, hogy perspektívánk társadalmi értelemben vett szélesítése által kialakulhatnak, megerősödhetnek politikai elköteleződéseink és vízióink is. Az alsóbb társadalmi rétegek mozivászonra kerülésének problémáját többféleképpen interpretálhatjuk, mint ahogy ezen csoportok filmi reprezentációja is szerteágazó. A kiszolgáltatottság állapotának ábrázolása azonban nem zárja ki a szánalmon kívüli nézői reakciókat: e filmek olyan új lehetőségeket és szempontokat mutathatnak be számunkra, amelyek több esetben a meglepetés erejével is hathatnak ránk. Hisz ki gondolná, hogy a néző egy belga ipari városkában is megtapasztalhatja a szolidaritás felszabadító örömét!

[1] Elemzésemben azért a *szolidaritás* és nem az *empátia* fogalmát használom, mert meglátásom szerint míg az utóbbi az egyéni, személyes dimenziók esetében érvényesül, az

előbbi esetében a hangsúly átkerül az egyénről az egész közösségeket érintő rendszerszintű tényezőkre, a probléma pedig *politizálódik*. Varma amerikai újságírói gyakorlatokkal kapcsolatos meglátásai, úgy vélem, a jelen filmek vizsgálatánál is fontos adalékkal szolgálhatnak: az ő interpretációjában az empátia az azonosuláson keresztül alakul ki, azaz az egyén kísérletet tesz arra, hogy beleélje magát a másik helyzetébe. Habár e hasonlóságok keresésére tett próbálkozás megteremtheti az empátia alapját, nem képes a probléma politikai dimenzióinak bemutatására. Fontos hangsúlyozni, hogy az empátia és a szolidaritás elméletben nem zárja ki egymást, ám – ahogy Varma is megjegyzi – „a személyessé tétel a kontextus kiüresítését jelenti az individualizmus javára, míg a politizálás a marginalizáció kontextusba helyezésére utal az intézményi tényezők háttérével”. Varma, Anita: *Evoking Empathy or Enacting Solidarity with Marginalized Communities? – A Case Study of Journalistic Humanizing Techniques in the San Francisco Homeless Project*. *Journalism Studies* 21. évf., 12. sz. (2020). 1705–1723., 1706–1708.

[2] Jelen írásban e kifejezés használatakor kevésbé a kizárólagos „bizonytalan léthelyzetre”, sokkal inkább – Ferge Zsuzsa interpretációja alapján – e bizonytalan helyzetek közötti kapcsolatokra, ezek egy struktúrán belüli viszonyrendszerére fókuszálok. „Az érdekes az, hogy miért nyert fokozatosan teret és új értelmet a prekaritás? Miért lépett a mindenütt megszokott, a helyzetet jól kifejező létbizonytalanság helyébe? Azt hiszem azért, mert nem egyszerűen történelmileg jól ismert létbizonytalanságokról van szó, hanem sokféle létbiztonság egymással összefüggő rendszerének megrendüléséről, pontosabban tudatos pusztításáról. Mindkét jellemző fontos: az is, hogy veszteségről van szó, meg az is, hogy sokféle, egymással összefüggő biztonság rendül meg.” *Prekariátus és Magyarország – Beszélgetés Ferge Zsuzsával*. *Fordulat* 19. sz. (2012). 116–126., 117.

[3] Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011. 201.

[4] Fontosnak tartom kiemelni, hogy Martin O’Shaughnessy ennek vizsgálatára a *töredék esztétikájának* (aesthetic of the fragment) koncepcióját alkalmazza, amely kifejezés nem csupán a társadalmi töredezettségre utal, hanem a társadalmi-politikai konfliktusok filmi reprezentációjának formai és tematikai változására. O’Shaughnessy, Martin: *The New Face of Political Cinema – Commitment in French Film since 1995*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2009. 14; 99–101.

[5] Berlant: *Cruel Optimism*. 201.

[6] Az 1999-es belgiumi Rosetta-terv elfogadásának katalizátora elvileg az ebben az évben megjelent *Rosetta* (Jean-Pierre és Luc Dardenne) c. film volt: a törvény – reflektálva a film tematikájára – megtiltotta, hogy a munkáltatók a tizenéves munkavállalóknak a minimálbéréből

kevesebbet fizessenek. A filmmel való párhuzam azonban inkább csak az akkori kormány eszköze volt a politikai törekövésére, ugyanis a törvénytervezetet már korábban elkezdték kidolgozni, tehát nem kifejezetten a film hatásaként könyvelhető el. Kirsten, Guido: Studying the Cinema of Precarity – An Introduction. In: Cuter, Elisa – Kirsten, Guido – Prenzel, Hanna (szerk.): *Precarity in European Film Depictions and Discourses*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2022. 1–29., 7.

[7] Kirsten: Studying the Cinema of Precarity. 9.

[8] Uo. 11.

[9] Uo. 10.

[10] O’Shaughnessy, Martin: Precarious Narratives in French and Francophone Belgian Cinema. In: Cuter – Kirsten – Prenzel: *Precarity in European Film Depictions and Discourses*. 31–47., 45.

[11] A 2022-ben megjelent *To Leslie* (Michael Morris, 2022) c. amerikai film szemléletét és ábrázolásmódját tekintve tökéletes ellenpontja annak a perspektívának, amelyet Baker képvisel. Habár főszereplői hasonlóan rossz körülmények között élő amerikaiak, a *To Leslie* a társadalmi helyzet alaposabb bemutatása helyett szinte kizárólag az egyéni felelősségre helyezi a hangsúlyt. A film azt sugallja, hogy az alkoholizmus csupán jellembeli gyengeség; csak az nem dolgozik, aki nem tisztességes és becsületes; a nyomorúságos körülmények között élő emberek helyzetét pedig könnyedén meg tudja változtatni olyasvalaki, aki emlékezteti őket arra, hogy mindenre képesek, csak akarni kell.

[12] A Philip Mosley által felelős realizmusnak nevezett, kifejezetten a Dardenne testvérek alkotásaira alkalmazott koncepció lényege, hogy habár a szerzők nem vitatják el az egyéni felelősség számonkérhetőségének legitimitását, fontosnak tartják kiemelni az egyének társadalmi beágyazottságát és az ebből következő (részleges) determinációt is. Habár egyéni sorsokat mutatnak be a szereplők problémáinak dramatizálásán keresztül, társadalmi-gazdasági hátterük folyamatosan látható marad. Mosley, Philip: *The Cinema of the Dardenne Brothers – Responsible Realism*. London – New York: Wallflower Press, 2013. 8–9.

[13] Meglátásom szerint Jean-Pierre és Luc Dardenne filmjei közül több inkább az általam „pusztán szociografikusként” jellemzett csoportba sorolható, és kevésbé az ezen túlmutató kategóriába, pl. *Rosetta* (1999), *Az ifjú Ahmed* (*Le Jeune Ahmed*, 2019)

[14] Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete – Kulturális felszabadtás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág, 2017. 107–109.

Vas Máté – Vida Kamilla

A film lehetőséget ad, hogy vitázzunk róla, milyen világban akarunk élni

Más művészetekhez képest egészen eltérő befogadói viszonyulást tesz lehetővé a film. A totalitása, a hang, kép, nyelv együttes hatása, valamint bizonyos vonatkozásban a könnyű hozzáférhetősége, és az, hogy nem a pillanatban jön létre, mint a színház, egyszerre jelent függetlenséget, korlátokat és teszi sokkal inkább *ügyhöz* hasonlóvá a filmeket.

Ebben a totalitásban olykor akadályoztatva van az aktív befogadás. Megtörténhet, hogy a néző úgy válik külső szemlélővé, hogy nem intim, hanem hivatalos jellegű a filmélmény. Nem az alanyi költő hangjával maradunk egyedül, hanem egy másfél-két órába sűrített polifon világnézetet kapunk. Közösen vagyunk jelen a moziban, ahol tömegek ismernek meg „világnézeteket”: a film a róla való beszéd által inkább *ügyként*, és kevésbé alkotásként válik közössé. Ez a sajátossága rendkívüli lehetőségeket rejt magában médiumként.

Minden művészeti alkotást lehet *ügyként* kezelni, így a politikai gondolkodás szerves részévé lehet tenni a kultúráról való gondolkodást. A filmben azonban ez sokkal inkább tetten érhető. Az egyeduralkodó ideológia termeléséről, vagy az ezzel kapcsolatos dilemmákról szóló viták nagyobb téttel rendelkeznek egy rendkívül költséges, de a lakosság számára hozzáférhetőbb médium kapcsán. A kultúráról való gondolkodást a filmekről való elmélkedés során is gyakoroljuk. Ez azonban nem szentségteleníti meg a filmet mint médiumot, nem arról van szó, hogy ezek a szempontok kiszorítanák az esztétikai olvasatokat, hanem a film apropót teremt az embereknek a közügyek tárgyalására, hiszen a filmekről való beszéd a közösségi érintkezéseink gyakori formája.

Esztétika és politika nem szétválasztható vonatkozások, ugyanis az esztétikai döntések egyben politikai döntések is. Például hogyan ábrázolok egy távoli kort, miért az adott zenéket választom, milyen jellemzőket domborítok ki egy-egy eszköz használatával? Ha szándékosan ferdíték, azt milyen nagyobb igazság megmutatásáért teszem? Hol kezdődik a nagyobb igazság keresése, és hol végződik a propaganda?

Vegyünk két példát, hogy érthetőbbek legyenek a kérdések.

I.

Marie Kreutzer *Fűző* (2022) című filmje nem tündérmeseként mondja újra Sissi történetét, hanem egy Osztrák–Magyar Monarchia szorításában vergődő nőt ábrázol, akinek férje nekiszegezi: a te feladatod az, hogy reprezentálj.[1] Nehezen hihető, hogy ezzel a nyelvi

megoldással adta Ferenc József a felesége tudtára, hogy mit vár el tőle. Ahogyan az is, hogy Rudolf trónörökös 1877-ben azon töpreng, hogy szétesőben van a Monarchia. A *Fűző* lepattogzott vakolatú kastélybelsőkről mesél, amelyek jégtáblaként tüntetik fel a birodalmat, amely a válság felé sodródik.

Közben a csontok deformálódását is okozható fűzőt egyre szorosabbra húzzák Erzsébeten. A császárnétól időtlen és tökéletes megjelenést várnak el, miközben testileg és lelkileg is szenved, emellett újszerű szemlélete szintén koridegennek hat.[2] Könnyű kitapintani az analógiát, miszerint a birodalomtól szintén változatlan tökélyt vár el a politikai elit, miközben az állam öreg, a díszletek szétmállanak.

Olykor Erzsébet lázad: bemutat, dohányzik, és ha Ferenc József az asztalra csap, akkor a császárné ökle is lesújt. Sokkal közelebb áll hozzánk, mint saját történeti valóságához. A filmben még a „nincs objektív kép” kijelentés is elhangzik, amikor Sissiről filmfelvétel készül, melynek során teli torokból kiáltozni kezd, amikor megtudja, hogy nem rögzít hangot a készülék. Kreutzer filmje kevésbé a történeti valósággal, inkább a romantikus Sissi-feldolgozásokkal felel. Itt is távol vagyunk Erzsébettől és korától, csak épp az irány más, ahová számúzik a nézőt.

Sissi régiesre áthangszerelt popszámokkal kísért lázadása nekünk szóló udvarlás és a múlt gyarmatosítása. Mintha egy természeti nép azért érdemelné meg az empátiát, mert majdnem úgy gondolkodnak, mint az európaiak. Épp ezért a film legyen buzdítás, hogy a jelenközpontúságból kiszakadva érteni, és ne idomítani akarjuk azt, ami a horizontunkból kilóg: legyen az a múlt, távoli kultúra, vagyis a másik ember, aki nem mi vagyunk. Egy közösség képes együtt cselekedni, de ehhez szükség van arra, hogy kíváncsiak legyünk a másokra. Különben csak monológok ütközhetnek, mint jégtáblák a zajló Dunán.

II.

Szintén 2022-ben debütált a mozikban a *Blokád*. Habár a film olyan benyomást keltett, mintha a taxisblokád a rendszerváltás és Antall József történetét mondaná el, végül csak ezek torzóit kaptuk.[3] Elsősorban szobrot állít Antallnak, akinek a becsületességén túl csak érzelmi elfojtása a nagyobb, de a *Blokád* utóbbiból is erényt kovácsol.

Bár a rendszerváltás rengeteg honfitársunk megélhetési válságával járt, mindezt sikerült kiradírozni a filmből. Valószínűleg Göncz Árpád ármánykodásai helyett erre kellett volna „pazarolni” a játékidőt, de ennek híján csak az válik világossá, hogy Antall és az MDF tényleg nehezebben tudna mennybe menni a bármire kapható főgonosz nélkül. A filmnek nem sikerült

magáévá tennie a blokád alatt gyakran elhangzott mondatot: „ebben a történetben nincsenek hősök”.^[4]

A rendszerváltás után fél évvel beköszöntött kormányválság megértése mindenképp fontos lenne, és a téma egyértelműen méltó feldolgozásért kiált. A jelenlegi kormány válságkezelése szintúgy más lenne olyan ismeretek nélkül, amelyek a taxisblokád miatt épültek be a döntéshozók emlékezetébe. Mindenképp fontos, hogy egy politikai közösség tanulékony legyen, a gyakorlatot pedig ne az elmélet távoli rokonaként kezelje, hanem a két szféra egységesítésében legyen érdekelt.

Rendkívül érdekes, ahogyan a *Blokád* finoman összecseng a NER rendszerváltásról formált képével. Valójában a blokád nem a taxisokról, és még csak nem is azokról szólt, akik a váratlan veszteségek és be nem váltott remények miatt szimpatizáltak a megmozdulásokkal.

Habár Antall egész életében történeti analógiákban gondolkodott, 1848-at megfeleltette 1956-tal, a Bach-korszakot pedig a Kádár-rendszerrel, a forgatókönyv mégis a szájába adja, hogy Göncz hisztérikus művészember, hiszen azt hiszi, a blokád hasonló történeti szituáció, mint az 1956-os forradalom volt.^[5] Ahogyan Rudolf trónörököséből is az utókor kesztyűbábja lett, amikor a *Fűző* a Monarchia széthullását jóslatja meg vele, úgy Antall is mindent ért és tud. Nem lenne átélhető azt megmutatni, hogy politikai szereplőknek mennyire behatárolt a látótere, holott az események sűrűjében gázolnak? Amíg az Ószövetség Istene még esendő, például hirtelen haragra gerjed, addig az Újszövetség Istene a teológusok nyomán később időtlen és tökéletes lett.^[6] Ebből az „evangéliumból” is csak Antall esendősége hiányzik, viszont a mozdíthatatlan tökélyű bálvány ott van.

Miért hoztuk fel ezt a két példát? Meglepőnek találtuk, hogy amíg a *Fűző* vállaltan rúgta fel a történeti hitelesség kívánalmát, addig a *Blokád* – bár a hiteltelenség éppúgy igaz rá – elvárja, hogy még higgyünk is neki. A sajtóvetítés után Köbli Norbert forgatókönyvíró először amellettt érvelt, hogy minden úgy történt, ahogyan látjuk, utána már mentette, amit tudott: „vigyázat, csalok” – fogalmazta meg – „miért csalok?” Köbli úgy folytatta: mert a film mágia, amellyel a nagyobb igazság kereshető.^[7] Tóser Ádám rendező velős magyarázatot adott: „ez csak egy film.” Mondhatta volna azt is: ez csak a rendszerváltás. Nem érdemes róla jól mesélni, hanem annyit kell róla beszélni, hogy a nagyobb igazság betemesse azt az igazságot, ami kicsi, de legalább nem hamis.

A *Fűzőre* és a *Blokádra* egyaránt igaz a nagyobb igazság iránti szenvedély, ahogyan a nézők sem csak múlatják az idejüket, amikor jegyet váltanak, hanem az elmúlt időkhöz igyekeznek közelebb kerülni. A *Fűző* számtalanszor szól nekik, hogy itt most nem ez a tétje az utazásnak. A *Blokád* ugyanúgy önfeledten játszik, mégis azt a benyomást kelti, mintha komoly munkát

végzett volna el. Ahogyan az önmagát becsapó is könnyebben ver át másokat, úgy ez a film is egészen addig titkolja a trükközést, amíg a kártyapartner igazán feszengeni nem kezd. Nem úgy ültünk le az asztalhoz, hogy a szabályok be lesznek tartva? „Dehogynem” – feleli a hamiskártyás, és mormogva hozzáteszi: „nem érted a lényegét”. [8]

A film lehetőség, hogy a lényegről gondolkodjunk. Szembesüljünk egymás igazság iránti szenvedélyeivel, megpróbáljuk magunkat és egymást kiásni az átköltött valóságok alól. Nem ugyanezt tesszük nap mint nap? Van értelme bármi másnak is?

Ha a művészet esszenciális értelméről gondolkozunk, és ha elvetjük a defetista nihilt, akkor egészen magától értetődő magyarázatokra találunk: a művészetnek éppen az a lényege, hogy megmutatja az értelemhez való közeledési kísérleteket. Valamint empátiát fejleszt és közösséget teremt. Közösséget, amennyiben az ember közösségi lény: szinte minden politikai oldal és vallási meggyőződés szerint a közösség önérték. Bár ez ellentmondásban áll azokkal a politikai mozgásokkal, melyek vállaltan rombolják a közösségi tereket, például a várost, és építenek arra gazdaságot, hogy az emberek elsősorban az önzés, ne pedig a szolidaritás által igyekezzenek előrébb jutni. Egyezzünk meg abban, hogy a közösség a baloldal számára önérték.

Tehát a filmekről szóló viták helyei akár agoraként is felfoghatók. Ezek olyan fontos társadalmi terek, ahol az élet értelméről, az ábrázolás, a történetmesélés mikéntjéről, a jó társadalomról tudunk beszélgetni. Kevés már az ilyen apropó, kevés már az ilyen hely.

Egy számunkra érdekes vitát úgy is lehetne nevezni, mint a hatás vitája. Mi a fontosabb: rámutatni, hogy az adott mű előállítási körülményei, esztétikai kompromisszumai illeszkednek-e a fennálló rend logikájába, vagy pedig azt „ünnepelni”, hogy a hatás, a formálódó vita – akár roncsolt formában is, de – tömegekhez juthat el, akik kapcsolódni tudnak egy baloldali dilemmához?

Valójában milyen következtetéseket vonhatunk le az *Élősködők* (2019) vagy a [Squid Game](#) (2021) sikeréből? Örülhetünk a viták sokaságának, vagy elborzadhatunk, mert tömegek értelmeznek *félre* baloldali közhelyeket? [9] *A szomorúság háromszöge* kapcsán számtalan kritika skandalta, hogy Ruben Östlund filmje nem állít semmi újat, mert az nem novum, hogy társadalmi egyenlőtlenségek vannak. Valóban nem az.

A recepciót, másként mondva a kritikusok feszengését érdemes hozzákapcsolni a vállaltan didaktikus filmhez, és úgy értelmezni *A szomorúság háromszögét*: nem azért okoz a jelenlegi rendszer sokaknak szenvedést, mert ne tudnánk arról, hogy ez így van. Tudjuk, és mégis tesszük – ahogyan Slavoj Žižek költötte át a marxi-jézusi mondatot. [10] Pont azért lesz nehéz dolga a filmeknek, amelyek rendkívüli módon szétszakadt társadalomról beszélnek, mert

valóban: az információ nem új, ahogyan a helyzet sem az.[11] Kinek a hibája, hogy nehéz újat mondani akkor, ha az idő megfagy, a dolgok rendje pedig megkövül?

Ezzel nem tagadjuk, hogy a kortárs kultúrában meglepően tör előre az osztályharc-giccs mint ábrázolási eszköz.[12] Ehhez elég az *Arcane* című 2021-es fantasysorozat első részét megtekinteni, ahol a tehetős városrész felett kék az ég, az óváros lakói azonban takonyzöld homályban nyomorognak. Ahogy látjuk, ez a fantáziavilág épp azáltal nyer hitelesítést a befogadó előtt, hogy a növekvő társadalmi egyenlőtlenséget, mint háttérelemet használja fel a világépítés során. Kétségtelen, hogy az eszképzizmus is politikai ügy, hiszen nem egyszer olyan másvilágokba „menekülünk”, ahol a társadalom nem kevésbé igazságtalan.

Mi a helyzet a politikai képzelettel? A befagyását jelenti az, hogy hiteltelennek érzünk olyan társadalmakat, amelyek emberhez méltó körülményeket biztosítanak? Vagy épp azáltal is felszabadul, hogy tulajdonképpen nincs menekvés, mert nem tudunk mást elképzelni, mint amiben létezünk? Hiába lépne át valahová a megpihenni vágyó elme, az ismerős fenyegetettségben inkább otthon érzi magát. Művekkel szembesülni, eszmét cserélni és politizálni pedig egyaránt hosszú bolyongás, amely nem számol le a hazatérés lehetőségével.[13]

Hol húzzuk be a potmétert az esztétikai minőség, a társadalmi felelősség, a politikai kompromisszumok számegegyezésén? És melyek azok az alkotások, amelyeknél ezt a potmétert kitépjük és azt mondjuk: mit bánom én, csak élvezzük, mert jó?

Vajon van ilyen? Vannak nagy művek? Létezik ez az emelkedettség, ahol minden beszéd értelmetlenné válik és történjen bármi: a korszakos mű, korszakos mű marad? Vagy a kanonizáció folyamata számtalanszor önkényes és olykor politikai erőket is szolgál?

Mi már nagyon várjuk a *Most vagy soha!* című Petőfi-filmet. Tanulságos lesz hozzánézni az 1953-ban vászonra vitt *Föltámadott a tenger*, amely azt a Rákosi-korszakra jellemző történelemszemléletet erősítette, mely szerint a magyar szabadságharcok mind előképei a sztálinista rémuralomnak.[14] Várjuk az alkotást, és – ha naivan is, de – reméljük, hogy nem kell újfent azzal szembesülni, hogy több mint fél évszázaddal később még mindig nem a történelem számít, hanem a nagyobb igazság, amelyet a történelemnek gondolunk. Tudjuk, hogy az árbockészen áll. És a szirének is. Aki csak azt a dalt hallgatja meg, ami tetszésére van, végül csak a saját elfogultságainak a tudósa lesz. Az pedig soványka tudás.

A történeti emlékezethez pedig hozzátartozik, hogy bizonyos kérdéseket sokkal relevánsabbnak érzünk az idő előrehaladtával, más elemekről pedig hajlamosak vagyunk megfeledkezni. Semmi baj, így működik a memória. Ahogy az egyén sosem tapasztalhatja meg saját életét a maga teljességében, úgy minden társadalom ugyancsak arra ítéltetett, hogy változó

mértékben, de lemaradjon a múlt teljességéről. Azonban csak a teljesség felé érdemes menetelni, hiszen a táj is csak a toronyban állva, nem pedig a pincemélyben gubbasztva látható be.

Viszont aki önös érdekeiből kifolyólag másokra a felejtés átkát szórja, könnyen úgy járhat, mint a törött pálcát meglendítő Gilderoy Lockhart: az átok visszahull rá, és már maga sem tudja, mit kellene felejtetni. Ha megtörtént a baj, nincs mese: a restaurátor fehérre mázolta a festményt. Így távolról szemlélve már azt sem lehet tudni, hol végződik a fal, és hol kezdődik a kép. Ezért aki történeti emlékezetet akar ápolni, annak csak egy tanácsunk van: kezdje a történelemnél![15] A következő lépés csak könnyebb lehet.

A végszavak legyenek: hatás és közösség. Baloldaliként ezért is lehet fontos filmeket nézni.

[1] Az írás vonatkozó része a *Semmi kóla* podcast divattal kapcsolatos adásán alapul, amely [itt](#) meghallgatható.

[2] Erzsébet magánéletéről lásd Bihari Dániel újságíró beszélgetését Vér Eszter Virág történésszel: Miért írt kurvácskákról Ferenc József Sissinek? [24.hu, 2021. URL: https://24.hu/tudomany/2021/12/26/sisi-szerelem-ferenc-jozsef-levelek/](https://24.hu/tudomany/2021/12/26/sisi-szerelem-ferenc-jozsef-levelek/). Hozzáférés: [2023.12.22.](#); Kurrens divattörténeti írásokért, melyek közül több Erzsébet császárnéval, valamint korával is foglalkozik, lásd: F. Dózsa Katalin, Szathmári Judit Anna, Vér Eszter Virág (szerk.): *Divat, egyén, társadalom. A divattörténeti tudományos konferencia tanulmánykötete*. Budapest: ELTE Eötvös, 2017.

[3] Az írás vonatkozó része a *Semmi kóla* podcast taxizással kapcsolatos adásán alapul, amely [itt](#) meghallgatható.

[4] A [kötet](#) – melyben az idézet is szerepel – és amelynek hatása a *Blokád* számos pontján visszaköszön: Szekér Nóra, Nagymihály Zoltán (szerk.): *Taxis „blokád” I–II. 1–990–10–25–28. Egy belpolitikai válsághelyzet története. Tanulmányok, interjúk, segédletek*. Lakitelek: Antológia, 2015. A kötet a Rendszerváltás Történetét Kutató Intézet és Archívum közreműködésével készült, amelynek alapítványi fenntartója 2020-tól Lezsák Sándor kormánypárti képviselő.

[5] Antall József történelemképéről, politikai gondolkodásának fejlődéséről lásd: Rainer M. János: *Jelentések hálójában. Antall József és az állambiztonság emberei, 1957–1989*. Budapest: 1956-os Intézet, 2008. (A kötet [itt](#) is elérhető.)

[6] Michel, Kai – Van Schaik, Carel: *Az ember három természete – A Biblia evolucionista elmélete*. Budapest: Typotex, 2019. 374–375.

[7] Persze van fehér és fekete mágia is, habár erre az aspektusra az alkotók már nem tértek ki.

[8] A Zábó Jimmy életét feldolgozó *A Király* (2022) című sorozat úgy próbálta meg feloldani ezt a dilemmát, hogy minden rész elején látható volt egy felirat, mely szerint a történet „igazságok és hazugságok alapján” íródott.

[9] Ezzel a filmes trenddel foglalkozó, bíráló hangvételi írásra példaként lásd: Kapelner Zsolt: A szegények meg fognak enni minket: három film a szociális kérdéstről, *Mérce*, 2020. URL: <https://merce.hu/2020/02/10/a-szegenyek-meg-fognak-enni-minket-harom-film-a-szocialis-kerdesrol/>. Hozzáférés: 2023. 02. 26.; A témával kapcsolatos véleményünket jobban tükrözi ez a videóesszé, amelyen szerkesztőként Kósa Leventével közösen dolgoztunk: A Squid Game többet mond arról, hogy a kapitalizmus rossz, *Partizán*, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VNuEbm3OcnE>. Hozzáférés: 2023.02.26.

[10] Kiss Viktor: *Ideológia, kritika, posztmarxizmus – A baloldal új korszaka felé*. Budapest: Napvilág, 2018. 99–130. (A vonatkozó rész [itt](#) is hozzáférhető.)

[11] A kultúrán belül a nosztalgia, vagyis a régi formák preferálását és a politikai képzelet hiányát kötötte össze Mark Fisher kortárs klasszikussá váló kötetében, mely magyarul is hozzáférhető: Fisher, Mark: *Kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?* Ford. Tillmann Ármin – Zemlényi-Kovács Barnabás. Budapest: Napvilág, 2020.

[12] Az osztályharc-giccsre hozható fel példaként a rendszerkritikát vásári mutatvány szintjére silányító *A menü* (2022) is, amely úgy pazarolja el remek színészeit – mindenképp a kielégülésre képtelen, „óceánt felfaló” tehetségeket meggyűlölő séfet alakító Ralph Fiennest – mintha egy csomag garnélát fűrészpörban hempergetnének meg, utána pedig petróleumban sütnék ki. A szatíra infantilis cselekményszövege inkább bénító, mintsem felszabadító erejű. Nem beszélve az Ari Aster filmek zárlatát majmoló végső rítusról. Persze értjük: a rendszer egyre szilárdabb, a szabályszerűségei túl jól működnek, és aki lázad, csak örült lehet, a mobilizáció pedig háromnegyedrészlet véletlen, egynegyedrészlet pedig szorgalom vagy szélhámosság kérdése. Már csak arra vagyunk kíváncsiak: lesz final girl a klímakatasztrófa után?

[13] Természetesen a mese társadalmi feszültségeket kezelő funkciójáról sokan értekeztek már, többek közt Robert Darnton történész, ahogyan a mítosz szintén reflektált a továbbmesélő közösség szükségleteire. Erről megbizonyosodhatunk, ha olyan vallással foglalkozó tudósok műveit olvassuk, mint Georges Dumézil, Mircea Eliade, vagy épp Joseph Campbell. Éppígy, persze nem mindig vagy épp nem célzatosan, a spekulatív irodalom számtalan kortársakat feszítő problémát épít magába, és foglalkozik azokkal a fantasztikum keretei között. Véleményünk szerint semelyik kor sem vizsgálható a maga teljességében, ha a kutatásból

kizárjuk a korabeliek meséit, mítoszait és fantáziavilágát, ahol ideákra, utópiákra, és a továbbköltésre érdemes rend szerkezetére éppúgy ráakadhatunk.

[14] A Rákosi-korszak Petőfi-filmje kapcsán lásd: Takács Rita: „Ez remekmű lesz, vagy semmi” – Föltámadott a tenger #71. *Nemzeti Filmintézet Magyarország*, 2022. URL: <https://nfi.hu/filmarchivum/kutatasoktatas/konyvtar/120-ev-120-kep/ollo/ez-remekmu-lesz-vagy-semmi-foltamadott-a-tenger-71.html>. Hozzáférés: 2023.02.26.; Murányi Gábor: Rákosiék éppúgy nem sajnálták a pénzt Petőfi-filmjüktől, mint most Rákay Philipétől a Fidesz, *HVG* 360, 2022. URL: https://hvg.hu/360/202206_foltamadott_atenger_illyes_revai_pudovkin_es_atobbiek_remekmurendelesek. Hozzáférés: 2023.02.26. Ahhoz kapcsolódóan, hogy a Rákosi-korszak miként silányította propagandatermékké a magyar történelmet, lásd: Hermann Róbert: Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc a magyar történetírásban. *Aetas*. 1999/1–2. sz. 62–85.; „Rákosi a kommunistákat, de főleg saját magát, Dózsa, Rákóczi és Kossuth örökösének tartotta. Ebben Révaira alapozhatott, aki remek pszichológiai érzéssel hamar rájött, hogy a meglévő nemzeti hősokeket felhasználva, azokat »átprogramozva« sokkal gyorsabb és erősebb hatást érhet el, mint új példaképek kreálásával. Így lettek a fentiek mellett a Hunyadiak, de alkalom adtán még Szent István is, a haladásért és a kizsákmányolás ellen folytatott harc hősei, vagyis Rákosi méltó és közvetlen elődei.” Az idézet forrása: [Gözy Zoltán, Dévényi Anna: A történelem tanításának tartalmi és módszertani változásai – Egyetemi jegyzet a Történetírói irányzatok és hatásuk a történelemtanításra című kurzushoz](#). Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Történettudományi Intézet Pécs, 2011.

[15] Hiszen „kutya nehéz ügy...”

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 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 álmódozzanak 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.

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 legkülönbélebb 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 legegyszerűbb 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.

Benke Attila

Lehet-e egy népszerű tömegfilm baloldali, sőt antikapitalista?

Baloldali eszmék a műfaji filmekben akkor és most

Korunk meghatározó, jóllehet, már közel sem olyan jövedelmező műfaja a képregényfilm. Hollywood két nagy stúdiója, a Disney és a Warner Bros. Discovery ezeket a filmeket tekintik prioritásnak már a 2000-es évek eleje óta, és ahogy azt a különféle rendezvények, mint a Comic-Con is bizonyítják, a szuperhősök ma ugyanúgy tömegeket képesek megmozgatni, akár az ó-Hollywoodban a westernek, melodrámák és musicalek. Nyilvánvalóan már csak a jellemzően a nézők által jól dekódolható populáris műfajokra (fantasy, bűnügyi filmek, akciófilm, vígjáték, horror stb.) alapozó tömegfilm fogalmából következően is ellentmondásnak tűnhet a felvetés, hogy lehet-e a tömegfilm antikapitalista, hiszen Hollywood a kapitalista tömegtermelés része, műfaji filmjeit elsősorban az anyagi haszonszerzés reményében gyártja. Hollywoodban a profitmaximalizálás végett is legalább az 1930-as évektől, az úgynevezett „Hays-Breen-kódex”, a tulajdonképpeni öncenzúra kodifikálásától kényszerülnek arra, hogy a filmek ne legyenek felforgatók, ne kezdjék ki a hagyományos ideológiai apparátusokat (család, egyház, kormányzat stb.). Ezért az amerikai tömegfilm története jellemzően úgy alakult, hogy a stúdiók az adott politikai széljárásnak megfelelően engedtek be (új) baloldali vagy (új) jobboldali eszméket a filmekbe: a hatvanas-hetvenes évek előbbi, a Reagan-korszak utóbbi ideológiáinak kedvezett. A 2016-os *Amerika Kapitány: Polgárháború* ha burkoltan is, de konfrontálja ezeket a szemben álló oldalakat, a jobboldali republikánus és a baloldali demokrata eszméket a rendpárti technokrata Vasember és a törvényen kívüli, a társadalmi igazságosságért küzdő Amerika Kapitány konfliktusában.

Ebben az esszében azt a kérdést járom körbe, hogy lehet-e a széles közönségréteghez szóló tömegfilm antikapitalista, egyáltalán képes-e befolyásolni, a társadalom, a rendszer megváltoztatására sarkallni egy film tömegeket. Baloldaliság alatt kevésbé politikai ideológiákat, inkább eszmei-filozófiai törekvéseket értek: szociális érzékenységet, jobbító szándékot, a társadalmi egyenlőség érdekében tett pozitív lépéseket, a fennálló kapitalista társadalmi-gazdasági rend emberségesebb, igazságosabb és racionálisabb alternatíváinak a kutatását. Nevezzük ezt „progresszív baloldaliság”-nak.

Szuperhős-filmek és társadalomkritika

A nyolcvanas évek tömegfilmjeit elemző Judith Hess Wright nyomán[1] megállapíthatjuk, hogy alapvetően a szuperhős-filmek is a *status quo*, vagyis a társadalmi rend, illetve a kapitalizmus fenntartását szorgalmazzák. Közel sem tekinthetők pusztán eszképpista, üres szórakoztató alkotásoknak, mivel sokuk, ha mégoly indirekten is, de reflektál az aktualitásokra, így például a 9/11 traumájára vagy arra a kollektív paranoiára, hogy a modern technikai eszközök révén ismeretlen, rejtett erők vagy maga a kormányzat lehallgatja az embereket. Christopher Nolan *Sötét lovag*-trilógiájában (2005–2012) hangsúlyos, hogy a gonosztevők (Rasz al-Gúl, Joker, Bane) terrormerényleteket és puccsot hajtanak végre, az *Amerika Kapitány: A tél katonája* (2014) és a *Polgárháború* gyakorlatilag politikai thrillerekként működnek beépülő „téglákkal” és az amerikai politikára vonatkozó ideológiai kérdésekkel, Zack Snyder *Batman Superman ellen* című filmjének (2016) nyitójelenete pedig magát a 2001. szeptember 11-ei terrortámadás traumatikus képeit eleveníti fel Bruce Wayne szemszögéből, Superman és a betolakodó destruktív idegen, Zod tábornok küzdelmében. A legfrissebb példa a 2023 júniusától a Disney+-on látható minisorozat, a *Titkos invázió*, amelyben a skrull nevű alakváltó faj Földön élő menekültjeinek radikális csoportja készül különleges képessége révén átvenni a hatalmat a bolygón.

A fenti példák szemléltetik, hogy a szuperhős-filmek sem feltétlenül ringatják illúzióvilágba a nézőt, hanem szembesítik az aktuális problémákkal vagy a populista retorikában megjelenő félelmekkel. Persze az Amazon A Fiúk (*The Boys*, 2019) című sorozatát leszámítva, melyben a szuperképességekkel rendelkező sztárok a fogyasztói kapitalizmus gépezetét működtető, ellenszenves figurákként jelennek meg, a fősodor szuperhősei felülkerekednek ezeken a problémákon. A szuperhősök általában „rendpártiak”, akik ellenállnak a felforgató elemeknek, sőt azon dolgoznak, azért küzdenek a cselekmény során, hogy kiiktassák ezeket. A 2013-as *Az acélember* Zod tábornoka persze potenciális zsarnok, ahogy a 2018-as *Fekete Párduc* Koncolónak nevezett trónbitorlója is, aki illegálisan ragadja magához a hatalmat az afrikai Vakanda felett a jogos trónörököstől, T’Challától. A rendet veszélyeztető gonosztevőnek nincs igaza, még a *Bosszúállók: Végtelen háború* Thanosa is csak egy szimpla tömeggyilkos, mert az anyabolygóját az univerzum népességének megfelezésével akarja megmenteni.

A fősodorbéli sikerfilmek közül a legmesszebbre a „különutas”, csak tág értelemben szuperhős-filmeknek (inkább képregényfilmeknek) tekinthető 2019-es *Joker* és a 2022-es *Batman* merészkedtek. Batman ellenfele Rébusz, aki nem is olyan örült, mint amilyennek cselekedetei (gyilkosságai) alapján tűnik, sőt sok mindenben hasonlítanak a frusztrált igazságosztóval, például abban, hogy a rendőri korrupciót fel akarják számolni, illetve szembe

mennek a szegényeket elnyomó, a gazdagoknak kedvező törvényekkel, és így önbíráskodóvá válnak. Ám ahelyett, hogy a címszereplő Rébuszhoz hasonló anarchista lázadóvá érne Batman helyett Bosszú néven, a cselekmény végére belátja, hogy neki nem felforgatni kell a társadalmi rendet, hanem megvédeni, a békés és biztonságos konformizmusba kell vezetnie az embereket. Merészebb a *Joker*, ami már-már anarchista film. Megidézi a nyolcvanas évek amerikai rögválóságát, a Reagan-korszakban jellemző „önzóséget”, illetve azt, hogy a közönyös felső középosztály és a szegények között hatalmasra nőtt a szakadék. A címszereplő, a képregényekben alapvetően szimpla gonosztevő, a filmben sebzett lelkű, empátiára méltó antihős az elnyomottakat képviseli, sőt maga is marginalizált figura, sérelmei miatt kialakult örületében egy hatalmas elitellenes, anarchista tömegmozgalom élére áll. Ám a *Joker* sem merészkedik el addig, hogy működőképes alternatívaként mutassa be a lázadást, sőt kapitalizmuskritikáját is semlegesíti az által, hogy az egyszerre katartikus és rémálomszerű tömegtüntetést egy elmeógyógyintézeti zárójelenetben vezeti le.

Úgy tűnik tehát, hogy összességében igaza van Max Horkheimernek és Theodor W. Adornónak, akik szerint általában a tömegkultúra egyfajta szelepfunkcióval bír, azaz éppen, hogy nem készítet lázadásra, hanem legyen szó könnyűzenéről vagy moziról, megnyugtatja a közönséget és a „rebellis hangokat”, konformizmusra kondicionál.[2] A világ több tíz, sőt százmillió rajongója beöltözik kedvencének még felnőttként is, és ha nem is tudatosan, de ezáltal mintegy közösséget vállal a rendpárti szuperhősökkel. A Superman- vagy Amerika Kapitány-rajongók minden bizonnyal egyetértenek bálványozott fiktív hőrszakkal abban, hogy bármilyen módon is megkísérli valaki megbontani a hősök által védett rezsimegyensúlyát, azt ki kell iktatni. A tömegfilmnek lehet ilyen társadalmi hatása: ha nem is teljesen tudatosan, de az emberek belátják bálványozott kedvenceik történeteit, befogadva, hogy az újra és újra megvédett rend ellen nem érdemes lázadni. Hiszen nem lehet rossz az, amit a morálisan jó hősök megvéd, nem igaz?

De valóban minden műfaji film csak csitítja a kapitalizmuskritikát, illetve konformizmusra neveli a nézőt? A kérdésre a válasz természetesen nem, hiszen nem csak Jean-Luc Godard (*Week-end*, 1967), Ingmar Bergman (*Egy nyár Mónikával*, 1953), Pier Paolo Pasolini (*Teoréma*, 1968) vagy Michelangelo Antonioni (*Zabriskie Point*, 1970), a modern filmművészet nagyjainak a kiváltsága, hogy több alkotásukban is képesek voltak megkérdőjelezni, sőt kikezdeni és kritizálni a kapitalista politikai-gazdasági rendszert. Egyrészt a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi filmje, illetve egy bizonyos filmes áramlata, a „hollywoodi reneszánsz”, másrészt ugyanezen korszak olasz műfaji filmjei, különös tekintettel a westernekre jó példák a tömegfilm baloldaliságára és radikalizálódására.

Hollywood lázad: A hatvanas-hetvenes évek amerikai műfaji filmjei

A hatvanas évek során Hollywood válságba került, és az addigi stúdiórendszer stabilitása több okból is megrendült: a nagy stúdiók egy 1948-as bírósági trösztellenes döntés értelmében elveszítették mozihálózataikat, a televízió és kertvárosiasodás miatt megcsappant a mozifilmek iránti érdeklődés, sorra buktak meg a régivágású műfaji filmek stb. A stúdióvezetők tanácstalanok voltak, ezért több fiatal alkotónak (köztük Dennis Hoppernek és Peter Fonda-nak, az 1969-es *Szelíd motorosok* készítőinek) is lehetőséget biztosítottak, akik nyitottak voltak az ellenkultúrára, a hippimozgalomra, a hatvanas évek baloldali-liberális, sőt forradalmi áramlataira. Robert B. Ray filmteoretikus is amellet érvelt könyvében (*A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*), hogy alapvetően két műfaji-ideológiai áramlat alakult ki a korszakban Hollywoodban: a progresszív eszméket felvonultató és társadalomkritikát megfogalmazó „balos ciklus” és az inkább konzervatív, rendpárti „jobbos ciklus”.^[3] Persze a jobboldali ciklus filmjei, mint Clint Eastwood *Piszkos Harryje* (1971) vagy Charles Bronson *Bosszúvágya* (1974) is társadalomkritikát fogalmaznak meg, de ez nem érik általános rendszerkritikává, hanem inkább a városi bűnözés, a gyenge kezű(nek tartott) „liberális kormányzat”, a rendőrség, és burkoltan, de az ellenkultúra ellen szólalnak fel (a *Piszkos Harry* és a *Bosszúvágya* gonosztevői is a hippiket idéző hosszú hajat és színes ruhákat viselnek).

A baloldali ciklus filmjei mások, alapjaiban támadják az amerikai politikai rendszert, a hagyományos amerikai értékeket, így a patriarchális családot, az „osztály nélküli társadalom”^[4] és az individualizmus, az önmegvalósítás eszményét, sőt a westernnek az amerikai nemzeti identitás alapját képező történelmi ellentmondásokat (például az önazonosság és a rendszer megszilárdítása, illetve a társadalmi és gazdasági fejlődés az indiánok kiirtása árán) is láthatóvá teszik. Az 1969-ben bemutatott, a Columbia Pictures által felkarolt *Szelíd motorosok* hatalmas sikert aratott, pár százezer dollárból készült és 60 milliót termelt, ami azt jelzi, hogy a film rezonált az akkori fiatal közönséggel. Hősei inkább anarchistáknak tekinthetők, de leginkább a szabadságvágy motiválja őket, amikor motoron nekivágnak az országútnak, hogy eljussanak a New Orleans-i Mardi Gras fesztiválra. A cselekmény során belefutnak egy hippikommunába, ami gyakorlatilag a kommunista eszményeket hivatott megvalósítani önellátó gazdálkodással, a közösség tagjainak egyenjogúságával. Majd a cselekmény végén bigott, fasisztoid vidéki emberekbe botlanak, akik gyűlölik a hippiket és az ellenkultúrát, ezért meggyilkolják a szabadelvű főhősöket. Felmerülhet a kérdés, hogy nem rendszerpárti film-e Fonda és Hopper műve, hiszen az említett kommuna tagjai közel sem boldogan élnek, sőt küszködnek, így tulajdonképpen a kommunizmus mint működésképtelen alternatíva tárul a nézők elé, miként a

két szabadelvű anarchista hős életmódját sem életképes megoldásként mutatja be a film.[5] Emellett persze az is igaz, hogy a fennálló rendet az agresszív és fasisztoid csöcselék képviseli.

Szintén a Columbia áll a sikeresnek tekinthető (1,6 milliós költségvetés, 18,1 milliós észak-amerikai bevétel) férfimelodráma, az *Őt könnyű darab* (1970) mögött, amelyet az a Bob Rafelson rendezett, akinek gyártócége a *Szelíd motorosok* is dolgozott, valamint értelmiségi munkáshősét Jack Nicholson játssza, aki Dennis Hopperék művének legemlékezetesebb epizódszerepében tűnt fel. A film hőse, Bob Dupea határhelyzetű figura, aki értelmiségi családból származik, zongorázott is, de lecsúszott, kudarcot vallott, így olajmunkásként keresi a kenyerét. Bob hangsúlyosan frusztrált, mert nem tud megfelelni a hagyományos kapitalista amerikai ideálnak, az önmegvalósítás eszményének, ezért kifejezetten destruktív karakter, aki az egyszerű barátnője mellett nem találja a helyét, az értelmiségi körökben pedig nem is álmodhat arról, hogy családot alapítson. Bob a *Bonnie és Clyde* (1967) és a *Szelíd motorosok* lázadó hőseivel ellentétben nem bukik el, hanem bár a bizonytalan választva, de kilép addigi életéből, kamionstoppal hagyja ott várandós barátnőjét egy útszéli vendéglőben. Ezzel Bob szembemegy a klasszikus melodramák ideológiájával, miszerint a hősnek fel kell áldoznia magát és önös érdekeit a családért. Az *Őt könnyű darab* továbbá a hagyományos hollywoodi filmekkel ellentétben nem elfedi, hanem láthatóvá teszi a súlyos osztálykülönbségeket és a társadalmi igazságtalanságot, az értelmiségi réteg és a munkásosztály között tátongó szakadékot.

Arthur Penn Dustin Hoffman főszereplésével, Thomas Berger 1964-es regényéből készült *Kis nagy embere* (1970) közel sem volt olyan sikeres (15 millióból készült, 31,5 milliót termelt Észak-Amerikában), mint az eddig elemzett alkotások, gyártási-forgalmasági szempontból nem is hollywoodi, hanem független film (a National General Pictures forgalmazta), a filmtörténészek mégis a hollywoodi reneszánsz egyik legfontosabb alkotásának tartják. Penn műve következetesen szembemegy a hagyományos westernfilmek műfaji-ideológiai konstrukciójával, így az indiánok pozitív figurák, áldozatok, míg a lovasság tagjai – élükön a korábbi filmekben (például az 1941-es *Az utolsó emberigben*) nemzeti hősként ábrázolt, itt örült George Armstrong Custer tábornokkal – az elnyomó imperialista rendszer képviselői. Ugyan Hoffman hőse, Jack úgy kerül őslakosok közé gyerekkorában, hogy szüleit Pawnee indiánok mészárolják le, de a Cheyenne-ek befogadják. Az őslakosok a *Kis nagy emberben* többek között az ellenkultúrát szimbolizálják, működőképes és békés, a fehérekénél idillibb társadalmi, kommunista jegyeket mutató rendszerben élnek, amelyet a kapitalista Egyesült Államok agresszorai tarolnak le a cselekmény során. Jack is akkor az igazi önmaga, amikor az indiánokat segíti, közöttük él – amikor tipikus angolszász fegyverforgatónak öltözik, karikatúra

benyomását kelti, ez az identitás határozottan fals kényszeridentitás az őslakosok kultúrájával szemben. Penn műve egyértelművé teszi, hogy ennek az alternatívának az elfojtása és az őslakosok erőszakos „pacifikálása” tette „nagyjá” Amerikát.

„Ne kenyeret vegyél, hanem dinamitot!” – Az olasz westernek és a baloldal

Az olasz műfajfilmek a hatvanas-hetvenes években erősen politikusak voltak, sőt, a korabeli amerikai kritikusok által „spagettiwestern”-nek is csúfolt műfajváltozat kifejezetten baloldali indíttatású volt. Az italowesternek rendezői, mint Sergio Corbucci (*Django*, 1966; *A zsoldos*, 1968), Sergio Sollima (*Számadás*, 1966; *Szemtől szemben*, 1967) Damiano Damiani (*Golyó a tábornoknak*, 1966), Giulio Petroni (*Tepepa, a hős bitang*, 1968) és Giulio Questi (*Se sei vivo spara* [angol címváltozat: *Django Kills*], 1967) szocialistának vallották magukat. Ráadásul Petroni, Questi, Sollima és Franco Solinas, több western (*Számadás*, *Golyó a tábornoknak*, *A zsoldos*, *Tepepa*) és más politikai műfaji film forgatókönyvírója (*A kápó*, 1960; *Az algíri csata*, 1966; *Queimada*, 1969) még az antifasiszta ellenállás tagja is volt a második világháború idején. Az alkotók küldetésüknek tartották, hogy a maguk módján, filmjeikkel mint „röpiratokkal” kiálljanak a baloldali eszmék, az 1968-as mozgalmak mellett, felszólaljanak a neofasizmus és az amerikai imperializmus (így a vietnámi háború) ellen.

Sollima *Számadása* és *Szemtől szemben* című filmje már csak közös főszereplőjük, a forradalmi westernekben gyakran szereplő kubai színész, Tomas Milián miatt is szorosan kapcsolódnak. Milián előbbiben egy, a korrump hatalmasságok által gyilkossággal vádolt, üzött vaddá vált parasztot, Cuchillót, utóbbiban pedig egy anarchista banditaközösség vezérét, Bennetet játssza. A *Számadás* egyszerre kritizálja a kapitalizmus egyenlőtlen, kizsákmányoló osztályviszonyait és az amerikai imperializmust, illetve kolonializmust. A film másik főhőse *A pár dollárral többért* (1965) sztárja, Lee Van Cleef által megformált Corbett egy fejevadász, aki ugyan az uraknak pénzért dolgozik, de a Cuchillo utáni hajsza során rájön, hogy hazugságokkal áltatták őt megbízói. A *Szemtől szemben* középpontjában pedig Milián antihőse mellett a szintén Leone Dollár-trilógiájában is szereplő Gian Maria Volonté, egyébként elkötelezett, harcos baloldali színész-aktivista Brad Fletcher nevű tanárhőse áll. Brad alapvetően liberális és pacifista nézeteket vall, ezeket is tanítja diákjainak, ám a vadnyugaton szembesül az elnyomó hatalommal, amely ellen Milián hősének, Bennet kommunája is harcol. Hozzájuk csatlakozik Volonté tanára, aki radikalizálódik és a forradalom vezérévé válik a cselekmény során, a társadalmi igazságtalanságok és a zsarnokság hatására.

A spagettiwesterneken belül külön irányzatot képviselnek az úgynevezett Zapata-westernek (*Golyó a tábornoknak*, *A zsoldos*, *Tepepa*, *Egy kincskereső Mexikóban*, 1970; *Egy*

marék dinamit, 1971), amelyek az 1910 és 1920 közötti mexikói forradalom idején játszódnak (ezért is az elnevezés: Emiliano Zapata a leghíresebb, legendás mexikói forradalmár volt). Damiani, a *Golyó a tábornoknak* rendezője határozottan elutasította, hogy filmjét a westernek közé sorolják, mert szerinte a műfajfilmek eleve alkalmatlanok politikai kritika megfogalmazására.[6] Ez utóbbiban nincs igaza az alkotónak, a *Golyó a tábornoknak* felvonultatja a western tipikus jegyeit, vadon és civilizáció konfliktusával, akciódús lövöldözésekkel, a határvidékre (ebben az esetben Mexikóba) érkező idegennel, aki ezúttal egy amerikai kormány által megbízott bérgyilkos, Tate. Neki kell likvidálnia egy forradalmi vezetőt, a címszereplő tábornokot, csak mert az USA gazdasági-politikai érdekei ezt kívánják. Őt a radikális kommunista színész-aktivista, a svéd Lou Castel formálja meg. Társává válik a helyi mexikói bandita, a Tate által becsapott Chunchó (őt Volonté játssza), aki ugyan a forradalom ügye mellett áll, tudtán kívül mégis hozzásegíti a bérgyilkost a lázadó tábornok meggyilkolásához, amelyet követően, tettével szembesülve politikailag radikalizálódik, illetve öntudatra ébred. Ennek a változásnak a mottója Chunchó végső felkiáltása, amit egy, a Tate által lenézett vasútállomási cipőtisztítóhoz intéz, akit előzőleg alamizsnával szánt meg a hős: „Ne kenyeret vegyél, hanem dinamitot!” A filmet abban a „forró” korszakban mutatták be, amikor Olaszországban, Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban is utcára vonultak a baloldali érzületű fiatalok, hogy tüntessenek a társadalmi igazságtalanságok, az elnyomás, a kapitalizmus és az imperializmus ellen, különös tekintettel az egyre inkább elharapózó vietnámi háborúra, ami az USA részéről egyre nyíltabb beavatkozást jelentett a délkelet-ázsiai ország belpolitikájába (persze a másik oldalon, a Szovjetunió az észak-vietnámi kommunistákat támogatta).

Sergio Leone inkább cinikusnak és szkeptikusnak tartotta magát – az *Egy marék dinamit* is erről tanúskodik, amelyben keserűen ironikus ítéletet mondott a Zapata-westernekről –, így abban sem hitt, hogy a filmekkel képesek bármilyen hatást is gyakorolni a társadalomra. Damiano Damiani rendező éppen az ellenkezőjét gondolta ennek, így vélekedett erről a kérdésről, rációval ezzel a *Golyó a tábornoknak* kapcsán a műfajfilmekről tett állítására:

Meg tudjuk változtatni a társadalmat a film médiumával, ami maga is a terméke? Azt hiszem, igen, képesek vagyunk rá. Úgy vélem, ahhoz, hogy politikai értelemben öntudatra ébresszük a közönséget, egy olyan médiumot kell felhasználni, ami könnyen hozzáférhető az emberek számára.[7]

Az olasz westernek társadalomra gyakorolt hatását pedig a ZWAM nevű madagaszkári fiatal politikai mozgalom bizonyítja. A ZWAM a „Zatovo Western Andevo Malagasy” rövidítése, ami körülbelül azt jelenti, hogy „fiatal madagaszkári western-rabszolgák”. Ez az

1972-ben kibontakozott politikai diákmozgalom az autoriter elnök, Philibert Tsiranana ellen irányult, tagjai nagy rajongói voltak az olasz westerneknek, ezért a tüntetéseken Clint Eastwood Dollár-trilógiában látott hőséhez hasonló ruhákban vonultak fel. Azért Eastwood hősét választották példaképnek, mert úgy tartották, a filmekben ő képviseli a valódi igazságot a hivatalos törvényekkel szemben. Igaz, maga Eastwood amúgy jobboldali, republikánus nézeteket vallott (ma már inkább libertárius), ugyanakkor háborúellenes és antirasszista is volt.

Persze nem szabad túlértékelni a hatvanas-hetvenes évek „lázdó” amerikai és olasz műfaji filmjeit, mert ezeket legalább annyira katalizálták maguk a baloldali, ellenkulturális társadalmi mozgalmak, mint amennyire maguk a filmek és alkotóik népszerűsítették a tüntetéseket, illetve bátorították a forradalmárokat. Ugyanakkor meglátásom szerint arra kiváló példák, miként képviselheti hatékonyan a tömegfilm a baloldali ideológiákat. Visszatérve a kortárs fősodorbeli műfajfilmekhez, megállapítható, hogy a *Joker* ha mégoly bátoritanul, demonstrálja, hogy napjainkban is be lehet csempészni a baloldaliságot a mainstreambe. Ez a film nemcsak Oscar-díjat hozott Joaquin Phoenixnek, a címszereplőt játszó sztárnak, hanem hatalmas, megdöbentő sikert aratott: nagyjából 70 millióból készült és 1 milliárd dollár fölötti összevételt termelt. Ráadásul a filmben a lázdók által viselt maszkokat több valódi, közelmúltbeli tüntetésen (Chile, Hongkong) reprodukálták az utcára vonuló demonstrálók, tehát Todd Phillips műve inspirálta ezeket a bátor és felelős állampolgárokat. Ezért is múlik sok a 2024-ben érkező *Folie à deux* alcímű folytatáson, ám féltő, hogy a külsőségek (Phillips musicalként valósítja meg) és a *Joker* szerelmét, Harley Quinnt megformáló Lady Gaga sztárperszónája tompítják a társadalomkritikus élet.

[1] Wright, Judith Hess: A zsánerfilmek és a status quo. Ford.: Vermes Katalin – Toronyai Gábor. In: Nagy Zsolt: *Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. 76–88.

[2] Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. Ford.: Bayer József. In: Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, 1990. 147–200.

[3] Ray, Robert B.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930–1980*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985. 269–325.

[4] Az amerikai kultúrkörben egészen mást jelent ez a fogalom, mint a marxista elméletben, illetve talán pontosabb lenne a „meritokrácia” kifejezés. Az amerikai szakirodalomban előforduló „classless society” inkább arra utal, amiről már Frederick Jackson Turner történész is írt 1893-as, a vadnyugati határvidék (frontier) lezárulását és az amerikai identitást értékelő

alaplívében, hogy az Egyesült Államokban nem a származás, hanem az akarat, a hit és a kemény munka számít. Turner szerint a sokféle országból származó telepesek Nyugaton, a civilizáció határmezsgyéjén a természettel és az őslakosokkal folytatott küzdelmek közepette saját identitást alakítottak ki, elszakadtak az európai gyökereiktől, így a tradicionális társadalmi osztálykülönbségektől is. Az amerikai ideál a „self-made man”, aki bármire képes, így kellő motivációval és kitartással felemelkedhet az alsóból a felső osztályba. Az „amerikai álom” tulajdonképpen erről szól, hogy mindegy, ki, minek született, ha kitartóan dolgozik, sikeres, gazdag emberré válhat. Bővebben: Turner, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History* In: *History, frontier and section – Three essays*. 1993. 59–92; Campbell, Neil – Kean, Alasdair: *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*. London/New York: Routledge, 2000. 1–19.

[5] Erről lásd bővebben Pápai Zsolt fejtegetését. Pápai Zsolt: *Az ideológia vége. A hollywoodi film és az ellenkultúra. Filmvilág* 5. sz. (2008). 9–11.

[6] Fisher, Austin: *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2014. 121.

[7] Grant, Kevin: *Any Gun Can Play – The Essential Guide to Euro-westerns*. Farleigh: FAB Press, 2014. 194. (Fordítás tőlem.)

TANULMÁNY

Borbély András

Új magyar politika Erdélyben?

A romániai népszámlálási adatok lesújtó eredményeire adott eddigi politikusi válaszok, ha lehet, még az eredményeknél is lesújtóbbak. Először Kelemen Hunor, az RMDSZ szövetségi elnöke próbálta elkendőzni a tényt, hogy a magyarok népességfogyásának aránya kétszerese a románokénak. Majd Markó Béla próbálta a drámai népességcsökkenés okát a kettős állampolgárság megadására egyszerűsíteni. Legutóbb a Székely Nemzeti Tanács pedig azzal az üzenettel hirdette meg a „székely szabadság napját”, hogy „beadványban kérje Bukaresttől” a népességfogyás megállítását.

Úgy tűnik, az erdélyi magyar politikai vezetőinknek a leghalványabb ötlete sincs arról, hogy mit kellene ebben a helyzetben gondolni, hogyan kellene cselekedni, sőt egész egyszerűen nem értik a problémát, továbbá feladatukat, felelősségüket.

Idézzünk fel néhány történeti adatot. Erdélyben, ahol a romániai magyarok 99%-a él, az impériumváltás vagyis Trianon óta az etnikai térszerkezet gyakorlatilag egyenes irányú tendenciát mutat: míg 1910-ben a románság az erdélyi lakosság valamivel több, mint felét teszi ki, ez az arány azóta folyamatosan emelkedett, és a 2011-es népszámláláskor 75%-ot mutatott.

Eközben a magyarok aránya az 1910-es 31%-ról 2011-re 19%-ra csökkent. Noha a magyar lakosság részarányát tekintve Erdélyben szisztematikusan fogyott, abszolút lakosságszámát tekintve 1910-től egészen 1982-ig folyamatosan gyarapodott, s becslések szerint ekkor tetőzött 1 millió 732 ezernél. Majd onnantól kezdve kezdett el erőteljesen csökkenni. 2011-ben 1 millió 216 ezerrel számoltak, az idei legoptimistább becslés 1 millió 111 ezerre teszi a magyarok számát Erdélyben.

Noha ezt a csökkenést magyarázhatjuk különféle társadalmi okokkal (természetes népmozgalmi veszteség, elvándorlás, asszimiláció, munkamigráció, stb.), nem lehet megkerülni a kérdés politikai vetületét. A nemzetállami keret ugyanis létrehoz egy hatalmi aszimmetriát, amely nyílt magyarelles politikai hiányában is egyértelműen a „címzetes nemzet” javára befolyásolja a társadalmi önreprodukción. Egyszerűen azért, mert a címzetes nemzet magától értetődően birtokolja az államot mint a legnagyobb társadalmi és politikai intézményt, amelyen keresztül a maga javára tud hatni a társadalmi önreprodukción folyamatokra.

Míg ez az aszimmetria az impériumváltás előtt a magyaroknak kedvezett, aminek következtében az erdélyi magyar lakosságnak még a két világháború között is sikerült megőriznie dominánsan városi jellegét és erős pozícióit a hagyományosan magyar erdélyi városokban, mára ez a tendencia is megfordult, és a magyarok a kevésbé urbanizált területek, perifériák, falvak, s persze a külföldi munkáskolóniák felé sodródtak és sodródnak. (Kivétel persze a Székelyföld, amely már a 19. századtól kezdve perifériának számított, s ahol az urbanizáció és egyfajta középosztályosodás csak az államszocializmus hatására indult el az '50-es évektől, majd állt is le a '70-es évek végén). Egészen az 1970-es évekig a városi magyarok arányszámukat tekintve felülreprezentáltak a román városi lakossághoz képest. Onnantól kezdve viszont a magyarok városi pozíciói folyamatosan csökkennek.

A magyar városi polgárság és munkásság pozícióinak gyengítése a kutatások szerint[1] kimutathatóan a nemzetállam ideológiailag ugyan különböző, de e tekintetben többé-kevésbé egységes kisebbségpolitikai rezsimeinek célja és tendenciája volt (kivételt talán az '50-es és '60-as évek egyenlősítő diktatúrája képez, amelynek során a magyar kommunisták állami pozíciókhoz jutnak, illetve a magyar lakosság részesül a modernizálódó közoktatás, iparosítás, stb. mobilitási előnyeiből). És ez a tendencia 1989 után, illetve napjainkban is érvényesül. Ugyanebbe a folyamatba illeszkedik a magyar nyelvű diplomások arányának csökkenése.

Mindezt csak azért idézem föl, hogy jelezzem: a probléma egyfelől szerkezeti és örökölt, magának a – különben összetett – kisebbségi helyzetnek a következménye; másfelől viszont politikai jellegű, ami azt jelenti, hogy a kisebbség „megmaradásának” kérdését sohasem lehet pusztán etnikai kérdésnek tekinteni, mivel az egyúttal osztályprobléma. Amennyiben kihagyjuk a kisebbségi politikából a társadalmi vagy osztálydimenziót, a közösség erkölcsön és politikán inneni ködös metafizikai ábránddá, és politikai manipulációk áldozatává válik. Ezt az elmúlt száz év felelős erdélyi magyar politikusai és gondolkodói mindig tudták is, mára azonban elfelejtődött.

Joggal várhatnánk tehát politikusainktól érdemi választ, víziót, vagy legalább egy koherens politikai koncepció kísérletét, gyerekes mutogatásaikkal, hárításaikkal semmire sem megyünk. Szó szerint létkérdésről van ugyanis szó.

A népességfogyás és a társadalmi pozícióvesztés problémájára eddig egyetlen komolyan vehető, bár sajnos nem eléggé hangsúlyozott válasz született. Vélhetően azért, mert meredeken szembe megy az erdélyi magyar politika konszenzuális reflexeivel, közösségi képzelőerejével. Ezt Kiss Tamás szociológus vetette fel egy interjúban, illetve egy szakmai kerekasztal-beszélgetésen is szóba került.

Ennek, ahogyan én értelmezem, négy alapeleme van:

1. A romákkal kapcsolatos politika

A jelenlegi adatok alapján Erdélyben nagyjából 110 ezer magyarul beszélő roma él, és mint Kiss Tamás mondja: „mielőbb érdemes lenne elgondolkozni azon, hogyan tesszük befogadóbbá a kisebbségi intézményrendszerünket a magyar anyanyelvű romák számára. A magyarul beszélő népességnek 8-9 százaléka roma, a nagy többségük magyarnak is vallja magát, a magyar elemi és általános iskolákban pedig 15 százalék a roma tanulók aránya. De a többségük olyan szegregált cigány iskolában tanul, amelyek felszereltsége, a tanzemélyzetének a képzettsége messze alatta marad a nem roma oktatási helyszínéneké.”

Ez azt jelenti, hogy amennyiben magyar közösségként legalább azon a szinten újra akarjuk termelni magunkat, ahol most tartunk, a magyarul beszélő romákat egyértelműen és vitán felül a magyar közösség részének kell tekintenünk, meg kell nyitnunk számukra az intézményeket, és el kell kezdenünk a szisztematikus szegregációs folyamatok felszámolását. A romák folyamatos megalázásának, a helyzetükért őket magukat vádoló butaságnak véget kell vetni, és komolyan kell végre venni ezt a minden izében közösségi ügyet. Különben ez erkölcsi okokból is kötelező lenne.

Erre a feladatra korántsem vagyunk felkészülve, s mint a legutóbbi jóindulatú, de katasztrofális kimenetelű kísérlet mutatja, sokkal nagyobb szakmai felkészültségre, továbbá nyílt politikai felelősségvállalásra van szükség a vezető pozícióban lévő politikusok, polgármesterek, képviselők és közintézmények részéről is. Ebben a kérdésben a konfliktusokat, persze, nem lehet megúszni, de ez most már mindannyiunk ügye és érdeke.

2. A bevándorlókkal kapcsolatos politika

Ugyanott a szociológus megjegyzi: „Románia most egy migrációs átmenetnek a küszöbén van. Az ezzel kapcsolatos első nagy hazai vita egyébként éppen a Gyergyóditróban alkalmazott Srí Lanka-i pékek esete kapcsán zajlott le a román közvéleményben. Ennek az volt a kicsengése, hogy Románia más országokkal, elsősorban Magyarországgal szemben egy utilitarista keretben kezelné ezt a kérdést. E szerint nem baj, ha elmegy a román munkaerő Németországba dolgozni, majd hozunk helyette másokat, akiknek a kulturális kötődéseik lényegtelenek, merthogy munkaerőként tekintünk rájuk, nem nepáliként, Srí Lanka-iként, arabként. Ez a hozzáállás a jelenleginél jóval nagyobb mértékű bevándorlást fog eredményezni, és minél korábban érdemes lenne elgondolkozni azon, hogy mi lesz akkor, ha mondjuk Marosvásárhelyen a foglalkoztatottaknak a 15-20 százaléka bevándorló lesz. Mi történik majd ezeknek a bevándorlóknak a gyermekeivel? Száz százalékban román iskolába fognak járni, vagy pedig az erdélyi magyar intézményrendszer és a magyar elit lesz olyan állapotban és lesz olyan képessége, hogy ezeknek a gyerekeknek egy részéből úgymond magyart faragjon?”

A munka és migráció kérdése, illetve az ezzel kapcsolatos válságok a globális kapitalizmus által meghatározott problémák. Ezzel kapcsolatban teljesen fölösleges akár Bukarestre, akár Orbán Viktorra mutogatni, és még gyerekesebb a magyar vendégmunkásokat „árulózni”, amiért elmentek külföldre dolgozni, vagy az ideérkezőket megbélyegezni. Ha a munkamigráció kérdésével bármit is kezdeni akarunk, akkor először is meg kellene érteni, hogy mi az és mi működteti.

De a legjobb esetben is csak arra van esélyünk, amit Kiss Tamás a fentiekben sugall (tekintsünk most el a „magyarfaragás” finoman szólva frivol megfogalmazásától): felkészülni arra, hogy a migráció – érinthetetlen, idegen, démonizált enklávéként épülve be a magyar és a román nyelvű társadalom közé – lehetőleg ne dezintegrálja a magyar közösséget. Ehhez ki kell dolgozni azokat a közpolitikai és intézményi kereteket (pl. magyar vagy többnyelvű, és multietnikus szakszervezeteket, az ideérkező munkások gyerekeit befogadni képes magyar iskolákat stb.), amelyek lehetővé tehetik a bevándorlók hosszú távú inklúzióját. Ez egy etnikailag heterogén, de nyelvileg-kulturálisan valamennyire egységes, vagy legalábbis a változásokat a maga javára kontrollálni képes közösség lehetőségével kecsegtet.

3. Nyelvi-kulturális autonómiára épülő politika vs. etnicista autonomizmus

Az előbbi két pont egyfelől megköveteli, hogy túllépjünk a jelenleg legerőteljesebben a Székely Nemzeti Tanács és az autonomista mozgalom „őshonos kisebbségekről” szóló koncepciója által képviselt etnicista konszenzuson. Hiszen nem egy etnikailag egységes, hanem egy nyelvileg-kulturálisan egységes közösség megteremtésének az ideje jött el, ez biztosíthatja a magyar nyelvű és kultúrájú közösségek jövőjét Romániában.

Vagyis az autonómia jelszava akár maradhat is, de a program társadalmi tartalmát radikálisan újra kell gondolni. Az etnikai autonómia helyett egy multietnikus, de nyelvi-kulturális értelemben magyar arculatú, a társadalmi és osztályfolyamatokat a maga javára befolyásolni képes, inkluzív, kezdeményezni képes autonóm közösséget, vagy inkább autonóm közösségek szövetségét kell elképzelnünk és megvalósítanunk.

Az új nyelvi, kulturális és politikai közösségbe, vagy közösségek szövetségébe tehát bele kell férjenek a különböző – és különböző osztályhelyzetű – etnikumok (a magyar romák, a globális gazdasági perifériáról érkező munkások leszármazottai, a székelyföldi románok, a vegyes etnikumú családok stb.). Ehhez pedig olyan intézményekre van szükség, amelyekben képesek leszünk megtanítani őket magyarul, képesek leszünk gazdagodni mi magunk is az által, amit ők hoznak, továbbá képesek leszünk meggyőzni őket a magyar kulturális közösségbe tartozás vonzerejéről, hogy az ők gyerekeik esetleg majd magyarnak vallhassák magukat. Persze, mindez feltételezi egy demokratikus (önfenntartásra, önrendelkezésre képes, a

gazdasági demokrácia elemeit is tartalmazó) társadalom akarását, mely a mi számunkra is vonzóbb lehet, mint ez a mostani nyomasztó – patriarchális-etnicista, fölfele szervilis, lefelé taposó; a „fehérkeresztény” privilégiumokért versengő – tákolmány.

4. Neoliberális konszenzus vs. egalitárius osztálypolitika

Másfelől az RMDSZ által követett neoliberális-jobboldali „társadalompolitika” (ami valójában csak egy szűk magyar középosztályi rétegre koncentráló „családpolitika”, melyet Magyarországról importálnak, de amelynek semmi köze az itteni társadalmi kihívásokhoz) radikális bírálataira és leváltására is szükség van. Mégpedig egy átfogó, a középosztály alatti, vagyis a magyar (a klímaválság által is sújtott) falusi és városi szegényeket, a magyar romákat, a magyar és a gazdasági perifériáról érkező vendégmunkásokat, az asszimilációs pályára állt „szórványokat”, továbbá az etnicista „magyarságpolitikától” idegenkedő középosztályt és értelmiséget megszólítani, megerősíteni és integrálni törekvő társadalom- és osztálypolitika irányából.

Az RMDSZ-nek valójában nincs önálló társadalompolitikája: amit akként ad el, az a bukaresti neoliberális konszenzusba, és a budapesti neokonzervatív-posztfasiszta irányvonalba való belesimulás, afféle posztmodern pastiche. De nem engedhetjük meg magunknak, hogy az úgy országosan, mint globálisan amúgy is periférikus és kiszolgáltatott székelyföldi, közép-erdélyi, partiumi és szórvány magyarságot a lokális és globális „rassz”- és „gender”-politikák tovább darabolják. Az etnikai és „rassz”-alapú versengés korának, amely mögött többek között az őrjöngő munkaerőpiaci verseny és önzés áll, ha lenni akarunk, most kell véget vetni.

Tisztázni kell, hogy erdélyi magyarnak lenni, a nyelvi-kulturális identitáson túl, az országos és globális gazdasági-társadalmi rendszerben elfoglalt – kedvezőtlen, de még nem feltétlenül a legkedvezőtlenebb, tehát kollektív cselekvésre képes – osztálypozíciót is jelent. Az új politikának szolidáris platformot kell képeznie az elnyomott és kizsákmányolt romák, a külföldre kényszerített (román és magyar) vendégmunkások, a kis- és nagyipari, illetve mezőgazdasági dolgozók, a perifériáról ideérkező vendégmunkások, a létbizonytalanságban tengődő falusi napszámosokkal, a prekárius helyzetű diákok, s nem utolsósorban a leértékelt reprodukciós munkákat végző nők (óvónők, tanítók, tanárok, anyák, egészségügyi alkalmazottak, kül- és belföldi beteg- és idősgondozók, szociális ellátásban dolgozók) között. Hisz rajtuk múlik közösségünk jövője.

Az erdélyi magyarság még nem egy olyan elit vagy uralkodó osztály nélküli „osztálynép”, amilyen az erdélyi románság volt az osztrák-magyar impérium idején. De amennyiben a meglévő gazdasági és politikai elitek a jelenlegi tendenciák folytatásaként asszimilálódnak vagy a neoliberális romániai mainstreambe, vagy a magyarországi neoliberális-posztfasiszta

szisztémába, melyben erdélyi magyarként a demográfiai tartaléksereg szerepét osztják ránk, akkor könnyen azzá válhat. A gazdaság új társadalmi és ökológiai integrációját különben a klímaválság által támasztott kihívások is indokolnák.

Röviden: egy új kulturális, egy új politikai, egy új gazdasági és ökológiai, és egy új társadalmi konszenzus kialakítására van szükség.

Amivel ehhez most rendelkezünk: a román nemzetállami struktúrába integrált – noha aszimmetrikusan integrált – magyar politikai intézményrendszer a jelenleg RMDSZ által dominált önkormányzatok szintjén; az állami közoktatásba integrált, a magyarok által többé-kevésbé kontrollált párhuzamos iskolahálózat; egy nem túl erős, nem túl autonóm, töredezett, de mégiscsak létező civilszervezeti intézményi háló (beleértve ebbe az egyháziakat is); illetve a társadalom autonómiája iránt nem elkötelezett, lényegében piacfundamentalista elvek szerint szerveződő, a különböző politikai elitekkel többé-kevésbé összefonódott, ám fragmentált uralkodó gazdasági réteg. A többit ez után kell létrehozunk.

Kiss Tamás elképzelése radikális, észszerű és erkölcsileg sincs benne semmi kifogásolható. És persze félelmetes, inspiráló, hatalmas munkát, tervezést, erőfeszítéseket igénylő. De kitörést jelenthet az örökösen bezárkózó, védekező, hol a bukaresti, hol a budapesti politikát utánzó sumákolásból, a szegregációból és önszegregációból. Az igazi autonómia programjának, egy magyar kulturális forradalomnak a csírája. Olyan pont, ahonnan indulva elkezdhetnénk dolgozni egy új közösség létrehozásáért, alapelveinek, értékvilágának, intézményeinek, kultúrájának, politikájának, jövőjének meg- és újrateremtéséért.

Azt is mondhatnám: úgy kell befogadnunk a világot (a világ nyomorát és szenvedését, de a fölszabadító és fölemelő tudást is a világról, a világteremtő képességet), továbbá átalakítanunk magunkat, hogy megpróbálunk közben azonosak maradni. Ez a mi munkánk. És nem is kevés.

[1] Az adatokhoz lásd: Kiss Tamás: Etnikai rétegződési rendszer Erdélyben és Romániában – A magyarok társadalmi pozíciói, *Regio* 2. sz. (2014). 187–245. Bárdi Nándor, Éger György, Filep Tamás Gusztáv (szerk.): *Magyarok Romániában (1990–2015)*, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület – Kriterion Könyvkiadó, 2020.

Borbély András

Halálszignál, életjel: Simon Magda

Mi a helyzet Simon Magdával?

Amikor fontosabb műveit írni kezdte, az 1950-es években, az akkori népnemzeti konzervativizmus ideológiai kurzusa[1] elutasította, mert nem volt „tősgyökeresen” népi. Vagyis – amint Méliusz Józseftől megtudhatjuk – azért, mert egyfelől a polgárinak, „osztályidegennek” számító Móricz Zsigmond népi irodalmi irányának követőjét látták benne, akihez hasonlóan – másfelől Simon Magda maga is polgári származású lévén – nem írhat hitelesen a falusi és a tanyai világról. Méliusz tehát a „tősgyökeres népiségnek” ezzel az elvakult logikájával száll szembe, amikor Simon Magdát az 1960-as évek végén rehabilitálni igyekszik: „A történelem mély drámáiban megviselt érzékenysége nem bírta ki, hogy éppen annak a felelősségteljes népiségnek a nevében, amit az ő krónikássága és szociografizmusa is képvisel, az arcába vágják: »Hogy jön maga ahhoz, hogy bebújjon egy béres bőrébe és onnan beszéljen? Ez magának nem lehet élménye.« Nem lehet élménye, mert nem »ősparasztiak a gyökerei.«”[2]

Ráadásul olyan szatmári zsidó, aki kritikával illeti a *Tanyai lelkek* című riportregényében a 30-as évek uradalmi zsidó bérlőjét, mert az afféle gyarmati-rasszista apartheidet tart fenn a bihari uradalmi földbérletén a cselédekkel szemben. S akit aztán a nagyváradi gettóba zárnak, ahonnan elhurcolják Auschwitzba. Igaz, a zsidó bérlőt is elhurcolják, aki ott sajnos elpusztul. Simon Magda szerencsére túléli.

Mivel életművének jelentős része a bihari cselédek 30-as és 50-es évek közti társadalmi sorsának alakulásához kapcsolódik, nem illik bele abba a – manapság alighanem dominánsnak tekinthető – értelmiségi karakterbe se, melyet Bretter így jellemez: „írások miatt ujjong vagy dühöng, reflexiói annyiban konkrétak, amennyiben az írások kiváltotta élmények azok. A konkrétumnak a tényekkel azonosított formája hiányzik írásaiból; olyan profán szavak, mint a hagyma és a paprika, legfeljebb kávéházi tréfák emlékeként kerülhetnének be írásaiba.”[3] Simon Magda írásmódja ezzel szemben nagyon is konkrét, tárgyias, tényorientált, vagyis: nem a breteri értelemben vett kávéházi író, hanem a tanyákat és a falvakat járó, cselédekkel, béresekkal, summásokkal, kommenciósokkal, a 30-as évek legkiszolgáltatottabb társadalmi rétegével (leszámítva a romákat) rendszeres figyelmességgel riportozó, nézőpontjukat, élet- és tudatvilágukat alaposan fölmérni törekvő megfigyelő. Nyelve valóban tárgyiasan konkrét,

pontosabban annak riportprózai megfelelője, amit az irodalomtörténetben olykor tárgyas-intellektuális lírának szoktak nevezni.

Simon Magda írásmódjának műfaji genezise a korban igencsak elterjedt sajtóműfajhoz, az irodalmi riporthoz kapcsolódik. E manapság alighanem kiveszőben lévő műfaj a jelenleg elterjedt véleménypublicisztika műfaji ellenpontjának tekinthető: nem véleményt közöl, hanem lehetőleg objektív, leíró pillanatfelvételt készít a társadalmi élet mindennapjaiból kiemelt részletről, amelyből ugyanakkor nem hiányzik az átéltség és az önreflexió sem. A riport tárgya a naturalista prózában is fontos szerepet játszó *détail*, a társadalmi folyamat egészéből kiemelt jellemző esemény, helyzetrajz, jelenet vagy részlet. A korabeli riport, annak társadalmi és esztétikai funkciója így a korszak realizmus *versus* naturalizmus, sőt realizmus *versus* avantgárd körüli esztétikai vitái felől is jól értelmezhető.[4] Izgalmas lenne például az avantgárd szubjektivizmusának lukácsi kritikáját összevetni mondjuk Geo Bogza *O sută șapte zeci și cinci minute în Mizil* [Százhetvenöt nap Mizilben] című expresszionista riportjával, amely percenként rögzített szubjektív benyomások sorozatából alkotja meg egy település szociografikusan külponosított társadalmi panorámáját.

Simon Magda riportpoétikája nem ilyen. A *Brassói Lapokban* 1935-ben megjelent rövid írásából, mely az [Ami egy riport előtt történik](#) címet viseli,[5] részletesen kiolvasható, hogy milyen, mivel embrionális formában tartalmazza az életmű belső programját.

A szöveg alapján egy olyan beszédhelyzetre lehet következtetni, amelyben a tapasztalt és a kezdő újságíró közti mentori viszony tanulságait foglalja össze a tanítvány egy *metariport* formájában. A tanítvány, aki tehát a szöveg narrátora, gyakran elkíséri tapasztaltabb kollégáját a riorthelyszínekre, aki közben a riport műfaji és tartalmi sajátosságai kapcsán okítja őt.

A kis szöveg őt, csillaggal elválasztott részből áll. Az első részben a tanítvány mestere riportra vonatkozó tömör megjegyzéseit idézi fel. Ezek a megjegyzések a riport társadalmi valóságához, „az egész élethez” való viszonyát taglalják. Az első állítás a riportról: „Az egész élet egy nagy riport –, magyarázta barátom lelkesen. – Minden ember, minden élet, minden esemény, ha még olyan jelentéktelennek látszó is, riportanyag.” E szerint az első, átfogó meghatározás szerint tehát a riportműfaj hatóköre és a társadalmi élet egésze egybeesik, fedik egymást.

Rögtön ezután ezt az átfogó jelleget, egybeesést, riport és élet hiánytalan megfelelését, sőt azonosságát korlátozza, szűkíti a tapasztaltabb újságíró-barát: „Csakhogy a nagyközönséget nem minden érdekli ám! Kit érdekel, ha Varga Juliska cselédleány marószódaoldatot iszik? Senkit. De ha báró Hetveny Szvetozár kártyaadósságai miatt főbelövi magát, az igen, az valami.

Az bekerül a világsajtóba. Az érdekli az embereket. De a Varga Juliska élete és halála senkit nem érdekli.”

A riport itt már a közönség már előzetesen megformált érdeklődése által irányított műfajnak mutatkozik, és ami félreérthetetlenül a riport hőségének társadalmi státusa felől van kijelölve: a báró élete vagy halála elsőbbséget élvez a cselédlány életéhez és halálához képest. Vagyis a közérdeklődés által irányított riport reprodukálja a társadalomban eleve meglévő hatalmi viszonyokat, ideológiai érdek fejeződik ki benne. Nem egyszerűen a közérdeklődés irányítja tehát a riport témaválasztását, hanem a társadalom hatalmi viszonyai, melyek a közönségigényben fejeződnek ki.

A következő megjegyzés a fentieket definíciószerűen összegzi: „A riport legtöbbször egy befejezett tényt, eseményt, életet regisztrál, vagy vázol odavetett, nagy színpadon. Valamit, ami már előzőleg felkeltette a közérdeklődést. Vagy, ami számíthat a közérdeklődésre.” Az első rész konklúziója, illetve a tapasztalt újságíró tanítása két pontban foglalható össze: 1. A riport a meglévő, a közérdeklődésben is kifejeződő hatalmi viszonyok reprodukciója azáltal, hogy lemond „az egész élet” riportba foglalásáról, s témaválasztását, szelektációs szempontjait a közérdeklődéshez szabja, mintegy elébe menve az elvárásoknak. 2. A tapasztalt újságíró azonban, anélkül, hogy expliciten megfogalmazná, lehetőséget ad arra is, hogy a kezdő tudatosítsa magában a műfaj korlátait, ideológiai tartalmát. E tanításnak tehát van egy implicit tartalma is, mely úgy foglalható össze, hogy a „nagyközönség” és a „közérdeklődés”, amihez a riportíró témaválasztásában igazodik, valójában nem a közérdeket fejezi ki, hanem csak a domináns társadalmi osztály érdekeit, nézőpontját. Amit tehát „közérdeklődésnek” nevez az újságíró, az a közérdek meghamisítása, ahogyan a „nagyközönség” igényeinek való megfelelés is meghamisítja azt a riport kezdeti meghatározásában benne rejlő lehetőséget, hogy „az egész életet” fejezze ki.

Ezután az újságíró a társadalmi élet *váratlansági mutatóját* ecseteli, s különböző példákon mutatja be, hogy az élet gondtalannak látszó felülete alól milyen nem sejtett módon törhetnek felszínre az előre nem látott tragédiák. Különös módon szinte mindegyik példa a hirtelen bekövetkező halálhoz kapcsolódik, ezáltal a szöveg elején említett „egész élet” és a példákban felvillantott „váratlan halál” között valamilyen rejtett, szimbolikus feszültség is felszínre bukkan. Ezen a szinten a szöveg a *látzat* és – a riportter számára eredeti formában hozzáférhetetlen (mert a hatalmi viszonyok által irányított, szelektált, előzetesen értelmezett) – *valóság* közti feszültséget hozza játékba. Mintha azt sejtetné, hogy a valóság, más szóval az „egész élet”, aminek kifejezésére a riport eredetileg hivatott, végső soron csak a váratlan halálesetekről való utólagos beszámoló formájában hozzáférhető a riportter számára. Mintha a

társadalmi élet *váratlansági mutatója*, amire a riporternek a figyelmét összpontosítania kell, az élet egészlegességének a riportban megmutathatatlan, tragikus szignálja lenne.

Ez a tragikus szignál, a váratlanság, a riporter ismerethiányára, az életösszefüggés nem ismerésére hívja fel a figyelmet. A riporter tehát nem tudja megmutatni „az élet egészét”, a *váratlansági mutató* azonban mégis jelez valamit, amiről előzetesen ugyan nem tudhatott, nem láthatott előre, de amire utólag mégis figyelmezzé, érzékennyé válhat. Ezen a ponton jelenik meg az elvi lehetőség arra, hogy a riportban rögzített *détail*, élettöredék hiányzó összefüggését, „az élet egészét”, miután a riporter reflektált a műfaji kód sajátosságaira és korlátaira, utólag megpróbálja rekonstruálni. Ezzel megjelenik annak a lehetősége is, hogy a riport hatalmi viszonyokat reprodukáló jellegét meghaladja. Ez azonban megköveteli a riport, illetve a riporter nézőpont és módszer átalakítását is.

Térjünk most át a riport második, csillaggal elválasztott részére. A második rész úgy viszonyul az elsőhöz, mintha az ott megfogalmazott, a riportra vonatkozó elméleti ismeretek gyakorlati alkalmazására adna példát a tanítvány-riporter. A jelenet a következő: mester és tanítvány megegyeznek, hogy együtt ebédelnek egy vendéglőben, a mentor azonban nem jelenik meg a találkozón. Miközben a tanítvány várakozik, megjelenik egy nő a vendéglőben. A tanítvány ekkor a megfigyelő pozíciójába helyezkedik és részletesen leírja az ismeretlen nő gesztusait, öltözetét, viselkedését. Föltűnik neki különös szórakozottsága, mintha valamilyen öntudatlan állapotban vagy kábulatban lenne, mintha nem lenne jelen a saját testében. A jellemzés visszatérő eleme, hogy az idegen nő valamiképpen a halál jeleit viseli magán: „Ott ült szinte mozdulatlanul, valami élettelen fásultságban”; „Szép volt, szabályos volt és élettelen volt, mint egy kozmetikai intézet reklámja”; „Végül feketekávét ivott tejszínhabbal. Akkor már tudtam, hogy végzetes terve lehetnek. Egy nő, aki a mai fogyókúra világban tejszínhabos feketét iszik? Meg mertem volna esküdni, hogy öngyilkos lesz...” A következő csillagozott rész egyetlen mondatból áll („Aztán elfelejtettem az egészet.”), ezért elemezhetjük az előző résszel egybevonatan.

A megfigyelési szituáció arra utal, hogy a tanítvány nem fogadta el mestere riportra vonatkozó tanításának explicit tartalmát, nevezetesen azt, hogy a riport az élet szükségszerűen utólagos, hiányos, töredékes rögzítése. Magáévá tette viszont annak implicit tartalmát, nevezetesen, hogy a valóság tüzetes megfigyelésével képessé válhat a csak utólagosan bekövetkező esemény anticipálására. Sőt a különválasztott, kiemelt mondat („Aztán elfelejtettem az egészet.”) úgy is értelmezhető, mint annak jelzése, hogy a narrátor osztozik az idegen nő szórakozottságában, figyelmetlenségében, jelenléthiányában. Továbbá arra is rámutat, hogy a nő megfigyelése inkább csak mellékes unaloműző tevékenység volt, s a

megfigyelt anticipatív halálszignál ellenére sem tulajdonított annak valódi jelentőséget. Ez azt jelzi, hogy az, ami a riport, pontosabban a riportert figyelmét felkeltő riportesemény *előtt* történik, magában foglalja ugyan a jövőre, a következményre utaló szignált, ám ezt *in actu* nem lehet felismerni, értelmezni, csak utólag.

A felejtés arra a hétköznapi életfolyamatot beburkoló közömbösségre utal, amely megakadályozza, hogy a jelent a jövő szignáljaként fogjuk fel. A hétköznapi jelenlétnek ezt az ambivalenciáját, mely tartalmazza ugyan a jövő szignálját, de a jelenben azt még lehetetlen fölismerni és értelmezni, egy korábbi ponton az unalom és a kielezett figyelem eldöntetlenségként ragadja meg a szöveg: „Volt valami benne és rajta, ami érdekes volt, vagy csak talán unalmamban néztem meg magamnak olyan alaposan és aprólékos részletességgel, mint talán még soha senkit.” Jelen és jövő viszonyát tudattalan és tudat, vagy álom és ébrenlét viszonyának analogonjaként is felfoghatjuk, ami azzal a kihívással szembesíti a riportert, hogy megtanulja a jelen titokzatos, hieroglifaszerű jeleit a hétköznapiság unalmán áthatolva egy lehetséges jövő szimptomáiként olvasni. A szövegbeli narrátor pozíciója tehát itt már nem az életeseményeket utólag kész sémák alapján, a hatalmi viszonyok által kijelölt értelemirányt helyben hagyva rögzítő riportere, hanem a jelen és a jövő közti viszonyra, az életösszefüggés egészének megértését lehetővé tevő titokzatos jelekre figyelmessé váló megfigyelő és önmegfigyelő riportere.

Azt a pontot érhetjük itt tetten, amikor a kezdő riportert már nem fogadja el a „kész tényeket”, hanem a tények *keletkezésére*, a hétköznapi jelen közömbösségbe burkolt anyagában bontakozó, *létrejövő történelemre* figyel.

A szöveg következő, csillaggal elválasztott része az elmaradt találkozó másnapjának eseményeit beszéli el. A mester újra terepre hívja a tanítványt: „– Bizarr ötletem támadt, riportot fogok írni egy hullaház halottairól” – mondja. A hullaház meglátogatásának jelenetében újra visszatér az előzőekben már jelzett közömbösség, ám jelentése megváltozik, illetve kibővül.

Először is a közömbösség, unalom, banalitás itt nem az elbeszélő, hanem a mester attitűdjét jellemzi, s ezzel együtt eltűnik belőle az ellenpont, megszűnik az unalom és a figyelem ambivalenciája. Másrészt a közömbös beállítódás hatását az elbeszélő egy politikai-gazdaságtani metaforával, az áruformával világítja meg: „Az ajtót olyan közömbösen nyitotta ki, mintha egy áruval telt raktárt mutatna meg. Az »áru« ott feküdt sorjában. Fehér lepedőn, meztelenül, lábukon egy-egy cédulával.” Ez a leírás óhatatlanul felidézi *A tőke* híres kezdő mondatát: „Azoknak a társadalmaknak a gazdagsága, melyekben tőkés termelési mód uralkodik, mint »óriási árügyjtemény«, az egyes áru pedig mint e gazdagság elemi formája

jelenik meg.”[6] Sőt, *A spektakulum társadalmának* a marxi nyitómondatot parafrázáló kezdetét is: „Azoknak a társadalmaknak a teljes élete, melyekben a modern termelési mód uralkodik, mint óriási *spektakulumgyűjtemény* jelenik meg. Minden, amit az ember valaha közvetlenül megélt, reprezentációvá foszlott.”[7]

Az intertextusok által megnyitott jelentésösszefüggések hatására a hullaház képe úgy jelenik itt meg, mint a társadalmi élet egészének metaforája. A „mintha” hasonlító kötőszó ezen túl arra is utal, hogy a halott testeket és a halottasházat egy szubjektív attitűd változtatja árujellegűvé, tehát az árujelleg nem egyszerűen tárgyi vonás, hanem szemléleti forma, látásmód: a mentor látásmódja, aki a halott testekben csak árukat lát, akik számára csak bizarr képi anyagot jelentenek egy olyan riporthoz, amely maga sem egyéb, mint az árutársadalom árujellegének, tehát a hatalmi viszonyoknak a reprodukciója. A halott test tárgyiségének az áruformával, az áruformának pedig a mentor „riportfilozófiájával” való összekapcsolása révén megjelenik a szövegben a riport kritikájának egy újabb aspektusa, mely szerint az életösszefüggés, az előzmények és a jövő, vagyis a történetiség iránt érzéketlen, az életet töredékként bemutató riport, melyet a mentor képvisel, maga is csak áru, afféle halálszignál, nyelve pedig az áru nyelve, amely közvetett módon ugyan, de cinkosa a társadalmi életet elhaláloztató hatalmi viszonyoknak.

A halállal (és a társadalmi élet egészével) szemben közömbös attitűddel szögesen ellentétes viszonyulást fejez ki most már a narrátor-tanítvány reakciója: „Lassanként beljebb merészkedtem. Félhomány volt és nagy csend. A hullák borzalmas mozdulatlanságukban feküdtek. A legszélsőnek az arcába néztem. Aztán rémülten, eszelősen felsikoltottam. Az étterembeli nő volt, akit tegnap olyan különös precizitással megfigyeltem. Ott feküdt a fehér lepedőn meztelenül, testének minden titkát kiszolgáltatta. Az arca olyan volt, mintha élne.”

Ez a reakció nem pusztán érzelmi tónusában tér el a másik riporter reakciójától. A felismerés pillanatában az előző nap titokzatos előjeleinek az értelme is megvilágosodik, továbbá különös módon referencialitásuk is megváltozik: az a test, amely az előző napon, még élőként, a halál titokzatos jeleit viselte, most halottként az élet jeleit viseli. Ez arra utal, hogy a különböző időpontokban elkülönülten, *détail*-ként érzékelt üres vagy halott jelek *összekapcsolása*, összefüggéssé rendezése avatja a halál szignáljait életjelekké a felismerés pillanatában. Ez teszi lehetővé, hogy a tegnap még árujellegű élő test („mint egy kozmetikai intézet reklámja”), illetve a tegnapi megtört fényű arc egésze most az élet jelévé változzék.

Vajon mitől tűnik élőnek és rémületesnek ez a halott arc? Bizonyára nemcsak azért, mert a tegnap megfigyelt, akkor még idegen nő ma már bizonyos mértékben ismerős a narrátornak. Hanem talán azért is, mert a halott nő arcában kénytelen ráismerni tegnapi közömbös önmagára,

arra, aki bár tudattalanul felfogta a halál előzetes szignáljait az idegen nő viselkedésében, de aztán mégis közömbös maradt, megfedkezett róla. A halott arc azért tűnhet élőnek, mert egyfajta tükörfunkciója van: önmagával szembesíti a narrátort. Vagyis a felismerés pillanata nem csak azt jelentheti, hogy felismeri a tegnapi nőt, hanem azt is, hogy felismeri benne saját magát. Ez az öneszmélés a szövegben persze rejtett, nem explicit, inkább a jelek és jelcserék szövegbeli összefüggéséből következtethetünk rá.

A szöveg a következő, csillaggal elválasztott megjegyzéssel zárul: „Az esti lapok már óriási betűkkel ordították a szenzációt. A lány gazdag, előkelő vidéki család gyermeke volt. Mindössze hat hete tartózkodott Pesten. Panzióban lakott és állandóan egy fiatalember társaságában látták, öngyilkosságát a legteljesebb homály fedte. Amíg meg nem érkezett egy levél a szülőkhöz. És azután megindult az utóbbi évek legérdekesebb bűnpere... Dehát mindez már nem ide tartozik. Én csak azt akartam elmondani, ami a riport előtt történik.”

Melyik riportra gondol a narrátor az utolsó mondatban? Föltehetően arra, amit a megelőző bekezdés foglal össze, s amelyet a mester írt az esetről. Ez a riport azonban, az összefoglalás szerint, a napisajtó szokásos szenzációhajhász sémáival rendezi el az esetet: gazdag vidéki lány, szerelem, rejtély, váratlan levél, bűnper. Vagyis a szokásos ponyva. A narrátor szelíd, de határozott ellenállást tanúsít mindezzel szemben, amikor jelzi, hogy ez a riport: érdektelen, s a lényeges az, ami előtte történt, de ami hétköznapi közömbösségbe burkolózik. Az *Ami a riport előtt történik* című szöveg a szenzációéhes közönségigénynek való megfelelés helyett a riport olyan formáját keresi, illetve vetíti előre, amely: 1. tudatosítja a közérdeklődésben kifejeződő osztályérdeket, 2. fölismeri az árutársadalom életet és halált elközömbösítő hatalmát, és amely 3. nem elégszik meg az élettöredékről készített pillanatfelvétellel, de az átélt élet belső összefüggéseire, a tudattörténetre is kíváncsi. Ez Simon Magda riporteri programja 1935-ben.

A II. világháború után megjelent könyvei ezt a programot valósítják meg. A *Borsi krónika* úgy, hogy tíz évi rendszeres riportozással 17 riportot készít *ugyanabban* a faluban, ami így valóban lehetővé teszi a falusi élet társadalmi életösszefüggésként való körvonalazását egy évtizednyi időszakban. A *Tanyai lelkek* (1956) és a *Cselédkenyéren* (1968) más, de a korai programba illeszkedő riporteri poétikát alkalmaz: mindkét könyv kiindulópontja, hogy Simon Magda újra fölkeresi egy-egy harmincas években írott riportjának helyszínét, mintha tényleg és szó szerint az *Ami a riport előtt történik* tanulságát vette volna komolyan, miszerint nem szabad megelégedni az élettöredékekkel és a szenzációval még egy riporternak sem, vissza kell térni a helyszínre és kitartó figyelemmel föl kell tárnunk lehetőleg a teljes életösszefüggést, s annak kell formát adni. Ebből az elkötelezettségből születik meg a korabeli rendiesen kapitalista romániai társadalom egyik legkiszolgáltatottabb rétege, a tanyai cselédek tudati

változásait elemző és *belülről* érteni igyekvő két riportregény. A *Cselédkenyéren* az életösszefüggés rekonstrukciójának kompozicionálisan tökéletesen lecsiszolt csúcspontja. Ez már nem riport, hanem kisregény, amelyben valóban maradandó esztétikai formát ad Simon Magda a társadalomrajz és a tudattörténet szintézisének.

És mintha a fentiekben elemzett 1935-ös szöveg halálmotívumát folytatná, 1944–1966 között megírja *A nagy futószalagon* című riportot az Auschwitzban átéltekről, ahová a nagyváradai gettóból hurcolják el Simon Magdát a nácik. Ezen kívül három drámát, a brechti tándráma sajátos változatait hagyta ránk, amelyek szintén a falu tudati és osztálykonfliktusait elemzik.

Simon Magda írásmódjának genezise tehát a polgári riport társadalmi beszédműfajának önreflexiója, kritikája és átdolgozása. A riportokban rögzített pillanatfelvételeket, *détail*-okat a későbbi művekben dialektizálja, azaz megszünteti naturalista, a társadalmi folyamatból kiragadott fényképszerűségüket, hogy beillesse egy hosszabb, 3-4 évtizedet átfogó mikrotársadalom- és tudattörténeti folyamatba. E háború utáni riportkönyveket ezért akár *teleologikus riportoknak* is nevezhetnénk, utalva arra, hogy egyrészt a riportforma átdolgozása során a „pillanatfelvételek” elszigetelt rögzítését, a *détail*-t felváltja az ezek sorozatából összeálló *folyamatábrázolás*.

Másfelől ez a folyamat egy bizonyos politikai tendenciával, a társadalmi folyamatban immanensnek feltételezett értelemirányulással is rendelkezik, nevezetesen az egyik társadalmi rendszerből (30-as évek rendies-kasztszerű kapitalizmusából) a másik társadalmi rendszerbe (az 50-es évek államkapitalizmusába) való átformálódás emancipációs értelmével, melynek politikai-gazdaságtani kerete a kollektivizálás. Simon Magda állítása, hogy a kollektivizálás talán előnytelen volt a magántulajdonnal rendelkező parasztok nézőpontjából, de a tulajdon nélküli szubparaszti tömegek számára az emberhez méltó élet- és munkafeltételek közé jutás esélyét jelentette. Ez az emancipációs értelem tehát nem egyszerűen ideológiai előfeltevés, vagy valamilyen külső, a föltárt életösszefüggésektől idegen „ideológia”, hanem a végigkövetett személytörténetek életösszefüggésének belső, társadalmi értelme.

Simon Magda életműve meglepő belső koherenciát mutat, szikár és szép. Egy valamiben azonban minden bizonnyal tévedett: noha a primordiális nyomort és megalázottságot, amiben az uradalmi cselédek éltek, felszámolta a kollektivizálás, az állami gazdaság a gyarmatias úrszolgá viszonyból nem a kommunizmusba, hanem az elidegenült üzemmunka és kooperáció keretei közé telepítette át a „tanyai lelkeket”. Ez a folyamat is pontosan nyomon követhető szövegeiben. És ezért van, hogy amikor Simon Magda olykor kritikátlanul ünnepli ezt az elidegenült kollektív munkát és kooperációt, mi kicsit azért csóváljuk a fejünket. Mégis fontos

észbe tartanunk: ő tudta és le is írta, hogy *mihez képest* volt *felszabadulás* az államkapitalista mezőgazdasági üzem a cselédsorról érkezőknek.

De ami talán a legcsodálatosabb Simon Magdában: az évtizedeken át kitartott figyelem és hűség azok iránt a tanyai árvalelkek iránt – például az én nagyszüleim iránt is –, akik végül is társadalmilag idegenek voltak számára, s nem valószínű, hogy egyáltalán föltűnt nekik, hogy van valaki egy távoli városban, aki titokzatos módon hűséges hozzájuk, róluk és velük alkotja meg vékonyka életművét, s talán jobban érti őket, mint ők saját magukat.

Milyen kár, hogy Simon Magdát elfelejtettük.

[1] Az időszak irodalmát egy Balázs Imre József által szerkesztett 2007-es kötet a „sztálinizmus irodalmának” titulálja (Vö. Balázs Imre József (szerk.): *A sztálinizmus irodalma Romániában*. Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2007.), ugyanezt a korszakot Méliusz – demokratikus szocialista álláspontból – ideológiailag és tartalmilag konzervatív-jobboldaliként értékeli az *1968. július 9.* című szövegében. (Méliusz József: 1968. július 9. In: Méliusz József: *Az illúziók kávéháza*. Bukarest: Kriterion, 1971. 313–344.) Vagyis akkor a „sztálinizmus irodalma” jobboldali irodalom lenne?

[2] Méliusz József: Egy csokor szegfűt Simon Magdának. In: Méliusz József: *Az illúziók kávéháza – Vallomások 1966–1971*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1971. 87–92., 90.

[3] Bretter György: Furcsa: történik velünk valami és mi magunk történünk. In: Bretter György: *Itt és mást – Válogatott írások*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1979. 244–253, 245–246.

[4] Vö. például Lukács György: Elbeszélés vagy leírás. In: Lukács György: *A realizmus problémái*. Budapest: Athenaeum, é. n. 236–284. Lukács koncepciójának kritikai újraértelmezéséhez lásd: Bagi Zsolt: *A körülírás – Nádas Péter: Emlékiratok könyve*. Pécs: Jelenkor, 2005. 66–101.

[5] Simon Magda: Ami egy riport előtt történik. *Brassói Lapok* 41. évf., 93. sz. (1935). 15.

[6] Karl Marx: *A tőke*. I. kötet. Budapest: Kossuth, 1973. 41.

[7] Guy Debord: *A spektáculm társadalma*. Ford.: Erhardt Miklós. Budapest: Balassi Kiadó – Tartóshullám, 2006. 3.

KRITIKA

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 bejárt 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.

Dobrai Zsolt Levente

Ragyogás a világjárvány idején

Mertens, Peter: *Au uitat de noi* [Megfeledkeztek rólunk]. Kolozsvár: Idea, 2022. 112 old.

„A csillagokat csak a sötétben lehet látni. A koronavírus okozta válság idején hirtelen sötét lett. Nagyon sötét. Viszont kaphatunk az alkalmon, hogy megfigyeljük a csillagok ragyogását. A válság segített megérteni, kik azok a személyek, akik igazán hozzájárulnak a társadalom működéséhez. Nem a nagyvállalatok túlfizetett igazgatói, a mágnások vagy a pénzügyi mutyik szakértői. Az évek során azt mondták nekünk, hogy ők képezik a jólétünk alapját. De ez egyáltalán nem igaz. A munkások osztálya a továbbiakban is az, amelyik miatt működnek a dolgok. Egyszerű munkás férfiak és nők miatt. Ők azok az emberek, akik soha nem szerepelnek talk-showkban vagy a folyóiratok borítóin, kivéve, amikor »róluk« van szó. Akik naponta eladják munkájukat. Akik a termékeket felrakják a polcokra. Akik lepakolják a teherautókat. Akik kimossák az ágyneműket. Akik az idősekkel foglalkoznak. Akik leszedik az epret. Akik a boltokban dolgoznak. Akik az állati holttestek húsát vágják fel. Akik elhordják a szemetet. Akik működtetik az üzemeket. Akik kioltják a kigyulladó épületek tüzét. Akik a folyósokat takarítják. Akik a gyerekekkel foglalkoznak. Nélkülük nem éltük volna túl a pandémiát. Nem lett volna mit együnk, nem lett volna ki gondoskodjon rólunk, nem lettünk volna biztonságban.” (15. o.)

Beköszönt a tél az öreg kontinensen és vele együtt a rendszer elkerülhetetlen és nélkülözhetetlen újabb válsága. Az egyébként konstans és igen gyakran láthatatlan maradó válság újabb kitörési pontja, epizódja ez. A tőkés viszonyok által meghatározott világrendszer – a kapitalizmus – nélkülözhetetlennek mutakozó lélegeztetőgép-mechanizmusa. Ez alakítja és formálja ciklusokban, lüktetve ennek a rettenetes korpusznak az idegzetét, szövetét, vázát – ahogy tetszik. Régi – a politikai testre/(világ)közösségre vonatkozó – naturalizáló metaforák ezek. Ahogy régiek azok a klasszikus politikai írások és ábrázolások is, amelyek a társadalmat egy háztartáshoz vagy egy piramishoz hasonlítva illusztrálják. Régiek és mégis máig élők, kézenfekvő, beszédes, olykor bizonyító erejű példaként, hasonlatokként működnek.

Peter Mertens, belga szociológus és a Belga Munkáspárt [Parti du travail de Belgique (PTB)] egyik meghatározó politikusa, *Megfeledkeztek rólunk* [1] c. kötetének elején (18. o.), amelyben a COVID-19 okozta egészségügyi és ösztársadalmi válság osztályszempontú elemzését vázolja, szintén egy háztartáshoz hasonlított társadalom képéhez nyúl vissza. A

koronavírus osztályjellegének (egyszerre tényszerű és szimbolikus) ábrázolásaképpen arról a háztartásról beszél, ahol a bejárónőnek az épület alsó szintjein kell dolgoznia védőfelszerelések nélkül, amíg a ház módosabb gazdái meghúzódhatnak az emeleten, biztonságban; egyrészt a több háztartásba bejáró dolgozóktól, másrészt a társadalom alapvető működését ellátó emberektől és eszközöktől távol, a tiszta elszigeteltségben. Ezt a ház-metaforát is, mint egyébként könyvében a legtöbb tárgyalt történetet, Peter Mertens a dolgozó emberek által a koronavírus idején megosztott tapasztalataik mentén írja le. Ez esetben is egy neki címzett, a munkáltatója által semmilyen védelmi eszközzel fel nem szerelt nő munkáslevele [2] volt a kiindulópontja – amelyet kiegészített Jan Jambon, Flandria 2019-ben megválasztott jobboldali populista, regionális kormányfőjének egyik nyilatkozatával, miszerint a flamand nacionalista politikus pontosan azt javasolta a háztulajdonosoknak, hogy húzódjanak meg az emeleten mialatt a bejárónő lent elvégzi a teendőit. Az alulfizetett, egészségügyi és/vagy szociális védelemben nem részesülő prekárius dolgozók milliói voltak hasonló helyzetben a vírus kirobbanásának, a rá adott állami válaszok és a korlátozások első hónapjaiban. Védőfelszerelések, prevenciók intézkedések és szociális (egészségügyi, anyagi) támogatások híján voltak kénytelenek megnövekedett kockázati körülmények között dolgozni, hol a saját életüket, hol a másokét kiteve a megbetegedés vagy a halál fenyegetésének. Mertens kötete elsősorban róluk/rólunk szól és hozzájuk/hozzánk szól.

Az otthon tehát nem ugyanazt a valóságot jelenti mindenki számára – írja Mertens. Egy városzéli negyed kis apartmanjában élni, nyilván, nem ugyanaz, mint egy kertvárosi luxusházban lakni. Nehezebb egy szobában összezsúfolt három-négy gyereket nevelni, mint ugyanannyit egy kertes ház környékén. A jövedelmet érintő veszteségek vagy bizonytalanságok több stresszel járnak azok számára, akiknek kevés megtakarításuk van, vagy egyáltalán nem rendelkeznek ilyennel. Egy 44 ezer gyereket kérdező kutatás eredményére hivatkozva pedig Mertens tovább ismerteti az egyenlőtlenségek osztályaspektusait, illetve azoknak a városban előforduló térrendezéssel és téreloszlással kapcsolatos sajátosságait. A Belgiumban készült kutatás a gyerekek tanulással és a COVID-19 alatt bekövetkezett családi dinamikákkal kapcsolatos panaszait mérte fel. A leggyakoribb panaszok a tanulásra és az online oktatásban való részvétel esetében tapasztalt szűkös terekre vonatkoztak, a családi konfliktusok és erőszakos incidensek számának megnövekedésére. A nehezebb anyagi helyzetben lévő családok gyerekei 44%-ának nem volt akihez segítségért fordulnia az iskolai teendők megértésében-elvégzésében, amíg a jómódú családok esetében ez az arány – noha szintén nem alacsony, de – fele akkora, 21%-os. A nélkülözhetetlen munkákat végző emberek mindennapi és munkahelyi érintkezései a vírussal szemben. Több kutatás

foglalkozott vele és nem egy tanulmány eredménye kimutatta, mondja Mertens, hogy azokban a negyedekben, ahol zsúfolt az együttélés, ahol kevés a zöldövezet stb. magasabb volt a megbetegedések és elhalálozások száma. Az egyenlőtlenségeknek térbe „kódolt” (pontosabban megtervezett, megépített és akarva-akaratlanul fenntartott) jellege van – hangsúlyozza Mertens.

Továbbá a védőfelszerelések hiánya, a hatósági intézkedések következtelenségei mind-mind veszélybe sodorták több millió nélkülözhetetlen munkát végző dolgozó és/vagy családtagjaik életét. A történetet ismerjük, hiszen mi is mind átéltük valamilyen formában. Sőt, kicsit mintha úgy lennénk vele, hogy nem is igazán akarunk a vírus okozta kellemetlenségekre visszagondolni, jó, hogy túl vagyunk rajta, mindez már a múlté. Pedig a COVID-19 okozta válságperiódus újra felszínre hozta azokat a társadalmi egyenlőtlenségeket, problémákat, szociális, politikai és gazdasági mechanizmusokat, amelyek mind a mai napig ott húzódnak meg társadalmaink alapvető folyamataiban – ami, nyilván, azt jelenti, hogy a következő kiéleződő válság idején újra szembesülni fogunk velük. Mindez akkor is igaz, ha ezeket ma már (megint) nem látjuk, vagy nem úgy látjuk, mint egy évvel, másfél évvel ezelőtt (immár kikerülve a satu szorításából). Márpedig mindaz, ami egy-egy hivatalosan (a pénzüintézmények, a politikai képviselői szervek és a fősodró média által) beismert válság idején felszínre kerül, ott húzódik meg, ott lappang és él több száz millió és milliárd ember interakciójában, komplex rendszert alkotva, egyik napról a másikra. Ezen berögződött, (intézmények és intézkedések által) normalizált interakciók összessége pedig hozzájárul ahhoz, hogy ezek a „kisebb” és „időszakos” válságok (mikor éppen hol szakad a szál: ma az energiapiacra vagy az ingatlanpiacra, holnap megint az egészségügyben, holnapután a banki szektorban vagy az előállított termékek piacán, ciklikusan visszatérve fel-fel ütik a fejüket) konstans és nélkülözhetetlen elemei, velejárói legyenek annak a rendszernek, amely ezek sodrásában igyekszik újraszervezni magát úgy, hogy az alapvető, végtelen növekedésselvű és versenyalapú mechanizmusai ne sérüljenek túlságosan. Válságból tehát nincs hiány!

A pandémia idején voltak hangok, akik azt hangsúlyozták, hogy nem térhetünk vissza a normalitáshoz, mindahhoz, ami addig sokunknak, legtöbbszörünknek talán normálisnak tűnhetett az egészségügy, a közlekedés, a piacok, a hatóságok megszokott működése és végső soron minden dolgozó ember magatartása stb. tekintetében. És mégis, minden részleges vagy teljes szemléletváltást tükröző intézkedés és magatartásváltozás ellenére, úgy tűnik, hogy visszatérni a normához nem is volt olyan nehéz. Mára a különböző nemzeti kormányok – még ha csak vélhetően átmenetileg is, és egy nagy léptékű energetikai következményekkel járó orosz-ukrán háború kontextusában – a fosszilis és nukleáris energiaforrásokhoz térnek vissza. A megújuló energiaforrásokra, a legkevésbé szennyező közlekedési infrastruktúrára, az állami

egészségügy prevenciós kapacitásának megerősítésére fordított közpénzek felett ismét – piacorientált szemléletű politikusok és a profitráta növelésében érdekelt tőkések nyomására – a régi vágányban zajlik az alkudozás. Nos – mondhatnánk egyfajta Candide-i optimizmussal – legalább van még tere az alkunak... Ha pedig hihetünk a szemünknek, és persze, könyvünk szerzőjének, akkor az alkudozásnak ez a tere egyre bővülni látszik – többek között – a szakszervezeti tevékenység újbóli feléledésének köszönhetően. A több mint 40 éve folyamatosan visszaépülő szakszervezeti önszerveződés manapság, úgy tűnik, új erőre kap, s így megy ez már a 2008-as pénzügyi válság óta. Dicséretes dolog, viszont ennek az újabb szakszervezeti lendületnek áttörő osztársadalmi, politikai vagy rendszerszintű eredményeit egyelőre nem látni.

Mégis marad helye a reménynek. Amelynek a táptalaja csakis a cselekvésben, a politikai küzdelemben, más szóval, a munkásosztály önszerveződésében van (nem az elvont képzetekben, az elmélkedő köldöknézetekben). A munkásosztály pandémia alatti győzelmeiről Mertens szintén beszámol: kezdve az elhíresült brüsszeli Saint-Pierre kórház dolgozóinak tiltakozó akciójával, akik anno hátat fordítottak Sophie Wilmésnek, a terepre először kiszálló belga miniszterelnöknek, beindítva ezzel az egészségügyi dolgozók határokon átívelő sztrájkhullámain, egészen az egészségügyi ellátás hatékonyabb működtetésére adott közösségi és szervezeti-intézményi válaszokig. A koronavírus-válság kezelésében például Belgiumban kiemelkedő szerepe volt még az 1971 óta működő Médecine pour la Peuple (Medicine for the people) orvosi és klinikai hálózatnak is, amelyet a Belga Munkáspárt hozott létre és azóta működtet. A hálózat megalakulásának egyik alapvető célja az volt, hogy ingyenes egészségügyi ellátást biztosítson az embereknek, főleg azoknak, akik saját zsebből nem tudnák megfizetni az ellátás és gondozás árát.

A Megfeledekettek rólunk több fejezetben a belga idősgondozói rendszert is elemzi, azt, hogy a neoliberális piaci szemlélet és nyelvezet konkrétan miként gyűrűzött be a szociális szférába, miközben javaslatokat is tesz arra vonatkozóan, hogy hogyan kellene ezen javítani. Mertens hasonló „dialektikával” jár el az ázsiai országok víruskezelő metódusainak elemzésénél is, amikor Japán, Kína, Dél-Korea és az indiai Karella államot tárgyalja. Majd a könyvét végigkísérő, a nemzetállami és EU-s intézményekre irányuló kritikai hangvétel (amely kitér a 10 évig eltartó görögországi pénzügyi válságra adott katasztrofális és megalázó „válságkezelő” válaszokra is, összehasonlítva azokat az olasz és spanyol gazdaságok, implicite a teljes euroövezet gazdaságainak megsegítését célzó pandémiás intézkedésekkel) egy „prométheuszi terv” (99-104. o.) alternatív politikai víziójának felvázolásával ér véget – amely átalakítaná a teljes Európai Unió jövőjét: a kulcsfontosságú energia, közlekedés, digitalizáció

és egészségügy (ehhez sorolja a várostervezést és a lakhatást is) területein egyfajta közösségivé tétel felé elmozduló, demokratikus, föderális, de ugyanakkor lokalizáltabb irányítást javasol.

Peter Mertens könyve tehát egyfajta emlékeztetőként, újbóli szembesítésként is olvasható mindazzal, amit elfelejteni-elfedni próbálunk a pandémia által felszínre hozott vagy annak következményeként időközben terítékre került közös dolgainkra és jövőnkre vonatkozó döntéseinkkel kapcsolatosan. Emlékeztető és szembesítés azzal, hogy a válság – legyen szó az 1929-es nagy gazdasági világválságról, a 2008-as pénzügyi válságról vagy a 2019-cel induló nagy lezárással (Great Lockdown) járó világválságról, de akár a jelenlegi energiapiaci és Ukrajna megszállásához vezető geopolitikai válságról is – nem szűnik meg, mindössze intenzitásában és „geográfiájában” változó mértékben nyilvánul meg. Okainak feltérképezése pedig a kapitalista világrendszer alapvető működési mechanizmusainak megértésével kezdődik; csakis ezután gondolkozhatunk komolyan alternatíváról és cselekedhetünk mérvadóan úgy, hogy ennek a gépezetnek a meghaladását kilátásba helyezhessük.

[1] Teljes címe magyar fordításban: „Megfeledkeztek rólunk. A munkások, az egészségügy és a következő válság.” Eredeti kiadás: *Ils nous ont oubliés – Les travailleurs, la santé et la crise qui vient*. Montreuil: Les Temps de Cerises, 2020. Román fordítás: *Au uitat de noi. Muncitorii, sănătatea și următoarea criză*. Ford.: Țichindeleanu, Ovidiu. Kolozsvár: Idea Design & Print, 2022.

[2] A munkáslevél olyan levél, amelyet egy sajtóorgánum, kiadvány oldalain közölnek, vagy olyan levél, amelyet – függetlenül a címzettől – egy dolgozó ember ír munkakörülményeiről, rendszerint azzal a szándékkal, hogy leírja az általa észlelt problémákat vagy, hogy segítséget kérjen azok javításával kapcsolatosan. A COVID-19 idején íródott egyik ilyen jellegű, magyar nyelvű írást [itt](#) olvashatjátok.

Fenyvesi Balázs

Fasizmus – Egy cseppfolyós fogalom bővületében

Stanley, Jason: *Így működik a fasizmus. A „mi” kontra „ők” politikája*. Ford.: Piróth Attila. Bègles: Théâtre le Levain, 2021. 204 old.

Jason Stanleynek, a Yale Egyetem filozófiaprofesszorának 2018-as könyvét 2021-ben Piróth Attila fordításában adta közre magyarul a 2020-as kiadás alapján a franciaországi Bègles-ben működő Théâtre le Levain (Kovács Színház). A szöveg részletei magyarul már korábban is megjelentek a Mércén, a fordítóval pedig Antal Attila beszélgetett a PTI podcastjában. A könyv, ahogyan arra szerzője is kitér, egy reakció a 2016-os Trump-kampány és az azt követő elnökség eseményeire. Ezzel a mű beleillik azoknak a köteteknek a sorába, amelyek a Trump-jelenség, az egyre autoriterebbé váló putyini Oroszország vagy az olyan félperifériás hanyatló demokráciák, mint az erdogani Törökország példáján keresztül próbálják értelmezni azt a cseppfolyós jelenséget, amelyet az ekörül kibomló vitában gyakran a populizmus vagy a neo- és posztfasizmus versengő címkéivel azonosítanak. Ide tartozik a teljesség igénye nélkül Steven Levitsky és Daniel Ziblatt tollából *A demokráciák halála*[1] vagy Federico Finchelsteintől a *Fasiszta hazugságok*[2] is. A téma iránti hazai érdeklődést bizonyítja az a megélenkült fordítási és kiadási hullám, amelynek a Stanley-fordítás is része: 2018-ban a Libri kiadta Jan-Werner Müller *Mi a populizmus?*[3] című művét, és még ebben az évben jelent meg magyarul *A demokráciák halála* a Kossuth Kiadó gondozásában, amit a már említett *Fasiszta hazugságok* követett 2020-ban. A magyar társadalomtudósok között a jobboldali populizmus támasztotta kihívással szemben egy baloldali elméleti választ kívánt adni Antal Attila 2017-es, *A Populista demokrácia természete*[4] című műve.

A vita magyarországi változata a 2010 után kiépülő Orbán-rendszer természetét illetően, mind a közéletben, mind a társadalomtudományok területén az érdeklődés középpontjába került. A rendszerről egymással versengő értelmezések élnek. 2019-ben jelent meg Scheiring Gábor *Egy demokrácia halála* [5] című politikai gazdaságtani elemzése, míg egy évvel később ezt követte Körösi András és szerzőtársainak *Az Orbán-rezsim*[6] című munkája, amiben a plebisciter vezérdemokrácia fogalma mellett érvelnek. 2021-ben pedig a Magyar–Matlovich szerzőpáros *A posztkommunista rendszerek anatómiája*[7] című művét adták ki magyarul. A szerzőpáros előbbi tagja már 2015-ben jegyzett egy kötetet *A magyar maffiaállam anatómiája* címmel.[8] A közéletben és a híradásokban viszont a hibrid rezsim mellett látszik kialakulni

egy ki nem mondott megegyezés. Legyen szó maffiaállamról, versengő autokráciáról vagy hibrid rezsimről, nem közömbös, hogy milyen fogalmat használhatunk az említett sokszínű és eltérő történelmi-politikai tapasztalatok formálta országokat uraló rezsimekre, így az Orbán-rendszerre sem. Stanley művében a faszizmus kifejezés mellett tör lándzsát. A recenzió szerzője a szövegben a nemzeti vagy jobboldali populizmus kifejezést használja a tárgyalt rendszerek és mozgalmak jellemzésére. Ez a fogalom a két szó közötti hasonlóságok mellett a talán fontosabb különbségekre, a megváltozott történelmi-politikai realitásra helyezi a hangsúlyt.

Stanley művében a fasiszta retorikát, taktikákat és a faszizmushoz köthető magatartást vizsgálja. Műve elsősorban narratívákat és a mögöttük meghúzódó, azokkal (gyakran) ellentétes vagy ideologikusan elferdített valóságot tanulmányozza. A szerző tíz egymásra épülő attribútum mentén tesz kísérletet a fasiszta retorika visszatérő motívumainak kategorizálására. Ezek a mitikus múlt, a propaganda, az értelmiségellenesség, a pótvalóság, a hierarchia, az áldozati tudat, a Törvény és Rend, a szexuális szorongás, Szodoma és Gomorra és az Arbeit macht frei elve. A formátum (és a tartalom) többeknek ismerős lehet Umberto Eco klasszikus, a Mindenkori faszizmus[9] című esszéjéből is.

A szerző értelmezése alapján a mitikus múlt tétele azt foglalja magába, hogy a fasiszta gondolkodásban meghatározó szerepe van egy értékekkel telített, fiktív elemektől sem mentes dicső múltnak, amely ellenpontozza az értékeitől megfosztott jelent. A propagandáról szóló fejezet rámutat, hogy a demokráciaellenes mozgalmak hogyan használják fel a demokratikus intézményeket és a választópolgárok részéről erősödő átláthatóság iránti igényt saját politikai céljaik előmozdítására. Az értelmiségellenességet tárgyaló pontot a szerző egy tágabb kritikus gondolkodással szembeni ellenszenvként elemzi, amely értelmezés a (történelmi) fasiszta mozgalom abszolút hűségen és szigorú, alá- és fölérendeltségen alapuló hierarchikus felépítéséből fakad. A valóság felszámolásának nulladik lépéseként a fasiszta mozgalom megkezdte az intézményesített tudástermelés és annak képviselőinek hiteltelenítését. A megszüntetett vagy elfoglalt kulturális és oktatási intézmények, mint az egyetemek vagy múzeumok, semlegesítése után a nyilvános vita ellehetetlenül, majd megszűnik. A közös valóság megszűnése nyomán pedig az egyre potensebb mozgalom létrehozta a saját pótvalóságát. A hierarchia igenlését tárgyaló ötödik pont rámutat arra, hogy a fasiszta retorika számára kulcsfontosságúak az olyan hierarchikus rendszerek, amelyek nemi vagy etnikai és rassz-alapon az egyének és csoportok között egy szigorú és megváltoztathatatlan alá- és fölérendelést feltételeznek.

Az áldozati tudatról szóló fejezet azt taglalja, hogy a fasiszta olvasat a világot folyamatos harcként képzelel el, ahol a külső és belső ellenség folyamatosan fenyegeti és elnyomja a saját

csoportot. Az USA déli államaiból eredő Törvény és Rend (Law and Order) szlogenjét megidéző fejezet már azt tárgyalja, hogy a bűnbakként felcímkezett csoportokkal szemben milyen nyelvi, majd szakpolitikai fellépést fogantatosít egy Stanley értelmezése szerint fasiszta adminisztráció. Ahogyan a Törvény és Rend politikája is a városi nyomornegyedekben találja meg ellenségképét és retorikájának visszatérő motívuma a tisztaság (hiánya), úgy a szexuális szorongást tárgyaló fejezet is az etnicizált/rasszizált Másik „deviáns” szexualitása és a csoporthatárok áthágása, a „keveredés” iránti, az uralkodó csoportban élő irracionális szorongásról szól. A Szodoma és Gomorra nevével ellátott fejezet a város és vidék közötti ellentét olvasatának szerepét vizsgálja a fasizmus mitológiájában. Itt a vidék az autentikus kultúra utolsó menedéke, amit egydimenziós „egyszerű” és dolgos emberek laknak, szemben a multikulturális nagyváros képével, aminek lakói kihasználják a vidéket. Ezen leegyszerűsítő értelmezéssel szemben a város és a vidék fogalmi viszonylagosak, az ellentét két pólusa csak egymás tükrében nyer értelmet. Az utolsó fejezetben a szerző a nemzetiszocialisták a „lusta zsidók” lágerekben való „munkára fogásáról” szóló értelmezésén keresztül mutatja be, hogy az NSDAP ideológiája mélyén munkáló szociáldarwinista gondolat, amely a világot a nemzetek és „fajok” közötti túlélésért folyó zéró összegű játszmaként fogja fel, sok szempontból rokon a kontroll nélküli, szabad verseny ideológiájával, ami az értéket a gazdasági értékre redukálja. Zárásként a szerző a kortárs fasizmus legnagyobb veszélyét abban ragadja meg, hogy az politikai normák és konszenzusok felrúgásával normalizálja az emberellenes viselkedést a leginkább kitett embertársainkkal szemben.

Stanley egy rugalmas fasizmus-definíciót használ, amelyet az alábbiakban foglal össze: „Könyvemben a »fasiszta« szót választottam az olyan típusú (etnikai, vallási, kulturális) ultranacionalizmus címkéjeként, amelyben a nemzetet a nevében megszólaló tekintélyelvű vezető saját személyében képviseli.” (Stanley, 2021, 23. old.). A rugalmas definíció és a könyv előnye, hogy mozgalmak és események széles körét tárja olvasói elé, sok példával illusztrálva az elemzett pontokat, ami segíti a megértést. A szerző könyvében a fasizmust nem egy egységes ideológiának, hanem egy hatalmi technikának, a hatalom megszerzésének eszközeként látja. A fogalom használatát számára pedig a tárgyalt mozgalmak retorikája és a „Mi” és az „Ők” világos elkülönítést célzó szakpolitikai javaslatok (pl. kerítés a mexikói határra) indokolják. A szöveg azonban a kortárs eseményeket részesíti előnyben egy átfogó jelenkori körképpel vagy történeti áttekintéssel szemben. A könyv olvasása során gyakran olyan érzete támadhat az olvasónak, hogy a történelem szerepe a műben kizárólag a jelen eseményeinek aláhúzására irányul. A szerző sem a fasiszta, sem az antifasiszta mozgalmak történeti áttekintését nem végzi el a könyvben, bár ez vélhetően egy ilyen rövid szövegben nem

is lett volna megvalósítható. A (történeti) fasiszta mozgalmakon belüli különbségek érzékeltetésének eltekintése miatt azonban nagyon eltérő történeti-politikai beágyazottságú mozgalmak és portrék kerülnek egy platformra. Egy címke alá kerül a szlovák Tiso félperifériás-klerikális fasizmusa, a Trump által eltérített Republikánus Párt és az indiai Modi-féle hindu nacionalizmus is. Az ezek közti eltérő kontextusokra azonban kevés vagy semmi reflexió nem történik.

A műről érdemes megjegyezni, hogy ez egy nagyon „amerikai” szöveg. Ez alatt az értendő, hogy a szerző elsősorban az amerikai (közel)múlt eseményeivel foglalkozik. Törekszik arra, hogy felmutassa a Trump-adminisztráció retorikájának káros leképeződését a szakpolitikában a militarizált határrendészet túlkapasaitól a mexikói határon tapasztalt hétköznapi erőszakig. Ennek kritikáját sikeresen végzi el. Arra azonban kevésbé tér ki a szerző, hogy a határ militarizálása nem kizárólag a Trump-adminisztráció sajátja. Az intézményekbe beiródott elnyomásokra (rasszizmus, szexizmus vagy az osztály-alapú megkülönböztetés) egyébként érzékeny szerző a folyamatot nem helyezi történeti távlatba, így tompul kritikájának éle.

A szerző kötetében a jogállam és a jog uralmának elsőbbségét hirdető liberális állaspontját veszi fel, és képviseli következetesen. Ez a liberális állaspont azonban többször megnehezíti, hogy a nyelvi struktúrákon túl a szerző, pár kivételtől eltekintve, kitérjen a fasiszta politikának megágyazó gazdasági és anyagi hatásokra. Így inkább a tünetre fókuszál a probléma gyökerével szemben. Stanley soraiból a demokrácia iránti mély elkötelezettség és szolidaritás érződik az elnyomott csoportok iránt, legyenek azok bevándorlók, szexuális vagy vallási kisebbségek. A szöveg amerikai kontextusba ágyazottsága abban is tetten érhető a magyar viszonyokban szocializálódott olvasó számára, hogy a szerző a magyar közélet és társadalomtudomány fősodrával szemben nagyobb figyelmet szentel a rassz problematikájának és a szexuális kisebbségeket érő diszkriminációnak.

A szöveg Amerika-fókuszán túl annak hiányosságai akkor ütköznek ki leginkább, amikor a szerző a félperifériás és egykori gyarmati országok példáit használja fel érveléséhez. A műben fontos szereplő Magyarország és a 2010 után kiépülő Nemzeti Együttműködés Rendszere. Stanley Orbán Viktort és rendszerét a tárgyalt példák alapján kritizáló állaspontja azonban a magyar kontextus csekély ismeretéről tanúskodik. A szerző beleesik abba a (meddő) hibába, hogy a bajok forrását 2010-ben találja meg, figyelmen kívül hagyva a magyar történelem és eszmetörténet olyan korábbi hagyományait, amelyből a hazai autoriter vagy nemzeti populista jobboldal merít és építkezik. Elmulasztja tárgyalni a 2010 után kiépült rendszer a korábbi neoliberais hegemoniára adott válasz-jellegét, és beágyazni az Orbán-rendszert a régiós és történeti mintázatokba. Ahogyan a magyar (vagy a tárgyalt orosz, török

vagy indiai) társadalom, elit és gazdaság a kapitalista világgazdaságba való előnytelen beágyazottságáról és ezek esetleges hatásáról sem esik szó.

A kötetben fontos szerepet tölt be az amerikai mentalitással azonosított (kis)közösségi eszme. A szerző ezeknek a közösségeknek a mobilizálásában, szerveződjenek azok lakó- vagy munkahely szerint, mint a szakszervezetek, látja a fasiszmissal szembeni küzdelem egyik lehetséges frontját. Rámutat, hogy a fasiszta mozgalmak elsősorban az elidegenedett és atomizált, gyakran a domináns csoportba tartozó leszakadó egyénekre „vadásznak” a közösségi szolidaritás illúziójával házalva. Ahogyan azonban azt Stanley is megállapítja, a valódi, társadalmi határokon átívelő szolidaritás csak az egyetemes emberi méltóság felkarolása, az önmagukat megszervező közösségek és a választópolgárokat bevonó demokrácia nyomán lehetséges. Stanley saját, a korai nemzetiszocializmus éveiben zsidókat mentő elődei története nyomán kiemeli, hogy az önkénnyel szembeni ellenállás történeteiből szükséges erőt meríteni. Ezek példaként állnak előttünk, hogy mindig van alternatíva, van mozgáster.

A kötet elsősorban sajátos eszmetörténeti kordokumentum, amelybe kitapinthatóan beleíródtak keletkezésének körülményei, félelmei és eseményei. A könyvet elsősorban a téma iránt érdeklődő aktivistáknak ajánlanám, akik közérthető stílusban olvasnának a kortárs szélsőjobboldali és jobboldali populista mozgalmakról, valamint az általuk használt nyelvezetről, taktikákról. Emellett hasznos olvasmány lehet mindazoknak, akik elsősorban a Trump-adminisztráció liberális kritikája iránt érdeklődnek történeti szemlélettel kiegészítve. Fontos esemény, hogy Stanley könyvét lefordították magyarra, ám a recenzió írója szerint lennének mind az ismeretterjesztő, mind a tudományos irodalom terén más művek, amelyek termékenyebb kiindulási pontnak bizonyulnának a cselekvés elméleti megalapozásához.

[1] Levitsky, Steven – Zibblatt, Daniel: *A demokráciák halála*. Ford.: Felcsuti Péter. Budapest: Kossuth, 2018.

[2] Finchelstein, Federico: *Fasiszta hazugságok*. Ford.: Nagy Gergely. Budapest: XXI. Század, 2020.

[3] Müller, Jan-Werner: *Mi a populizmus?* Ford.: Konok Péter. Budapest: Libri, 2018.

[4] Antal Attila: *A populista demokrácia természete*. Budapest: Napvilág, 2017.

[5] Scheiring Gábor: *Egy demokrácia halála*. Budapest: Napvilág, 2019.

[6] Körösenyi András – Illés Gábor – Gyulai Attila: *Az Orbán-rezsim*. Budapest: Osiris, 2020.

[7] Magyar Bálint – Madlovics Bálint: *A posztkommunista rendszerek anatómiája*. Budapest: Noran, 2021.

[8] Magyar Bálint: *A magyar maffiaállam anatómiája*. Budapest: Kossuth, 2015.

[9] Eco, Umberto: *Öt írás az erkölcsről*. Ford.: Dorogi Katalin. Budapest: Európa, 1998. 25–49.

Ilyés Zalán

Marx anarchikus gesztusáról – Az eredet destrukciója Reiner Schürmann: Reading Marx című könyvéről

Reiner Schürmann: *Reading Marx – On Transcendental Materialism*. Zurich: Diaphanes, 2021.

Mindenki ismer olvasásra méltó könyveket, melyeket (szinte) senki nem olvas. A vakság vagy indifferencia ezen sajátos változatának hatásai nemcsak egyes írásokat, hanem teljes életműveket és korszakokat is érinthetnek. Arról, hogy ennek a jelenségnek mi az oka, többen is írtak, így erre most nem térnek ki a maga részletességében.[1] Az viszont kétségtelen, hogy a már említett vakság hatásai Reiner Schürmann műveit sem kerülték el: kevesen ismerik *Le Principe d'anarchie – Heidegger et la question de l'agir* című művét, melyről olyan filozófusok nyilatkoztak elismerően, mint Giorgio Agamben,[2] aki szerint Schürmann könyve legalább annyira fontos (és határozottan izgalmasabb), mint Jacques Derrida Heidegger-olvasata, de még kevesebben ismerik a monumentális *Des Hégémonies brisées*-t, Schürmann főművét, melyről mindenféle túlzás nélkül kijelenthetjük, hogy páratlan vállalkozás a nyugati filozófia történetében. Az itt említett művek részletesebb ismertetésére ugyan nincs lehetőség, de jelen írás szempontjából hasznos lehet pár szót szólni az utóbb említett műről. Ebben a műben Schürmann úgy tekint a nyugati gondolkodás és cselekvés történetére, mint korszakok sorozatára, melyet különféle princípiumok uralkodása és hanyatlása irányít. Ezek a princípiumok képezik az egyes korszakok eredetét: „Az »eredet« most egészen mást jelent: egyrészt egy epochális ökonómia kialakulását vagy kezdetét, másrészt azokat a módozatokat, amelyekben a dolgok, szavak és cselekvések jelen vannak egymás számára, vagyis keletkezésüket [*uprise*] vagy jelenlétbe kerülésüket egy ilyen ökonómiában.”[3] Az eredet tehát egyszerre jelenti egy epochális ökonómia (az egyszerűség kedvéért ezt korszaknak neveztük) kialakulását vagy kezdetét, valamint annak módját, ahogyan a különféle dolgok, szavak és cselekvések jelenvalóvá válnak egy adott korszakon belül.[4] Ahogy arra főművének címe is utal, Schürmann-t a különféle korszakokat irányító eredetek feltérképezésénél csak egyvalami érdekelt jobban: az egyes korszakok hanyatlása, mely jelen esetben a korszak kialakulásáért felelős eredet destrukcióját, „megtörését” vagy „széttörtését” jelenti. Minden korszak magában rejti önnön destrukciójának magvait, a gondolkodásnak pedig különös

jelentősége van a magok „gondozásában”: „a dolgok egy rendje csak akkor válik elgondolhatóvá, amikor az időbeli kódja lejár.”[5] Ennek az elgondolhatatlanságnak pedig az az oka, hogy a legtöbb ember számára a lehető legtermészetesebb dolog, hogy minden úgy történik, ahogy azt már születése óta megszokhatta. Egy korszak tehát akkor válik elgondolhatóvá, ha rákérdeznek annak különféle aspektusaira: a korszakok eredeteire irányuló faggatózás és egyáltalán az eredetek feltárására irányuló törekvések teszik lehetővé a különféle korszakok vagy hegemoniák szétrombolását.

Schürmann *Anti-Humanism – Reflections of the Turn Towards the Post-Modern Epoch* című esszéjét[6] úgy is olvashatjuk, mint az imént leírtakra adott konkrét példát. Ebben arra próbál fényt deríteni, hogy miként fordulnak el egyes gondolkodók (név szerint Karl Marx, Friedrich Nietzsche és Martin Heidegger) a modernizmustól és miként szegeznek a tekintetüket valami radikálisan újra: egy olyan „eredetre”, amelyet talán nem is nevezhetünk eredetnek.[7] A tanulmányban felvázoltak rekonstrukciója helyett inkább arra hívnám fel a figyelmet, ami Schürmann életműve szempontjából fontos: az imént felsorolt gondolkodók nem ugyanúgy jutnak el azokhoz a belátásokhoz, amelyek a már említett fordulat lehetőségfeltételeit képezik, így ha teljes képet akarunk nyerni arról a szakadékról, mely a modernitás és a poszt-modern között húzódik, egyenként kell megvizsgálnunk az általuk bejárt utakat. Ezt Schürmann annyira jól tudta, hogy a Heideggerről szóló könyv megírásán túl több éven keresztül tartott a New York-i *New School* tanáraként előadásokat az említett filozófusokról. A *Diaphanes* kiadónak és Schürmann kutatóinak köszönhetően az előadások egy részét (köztük a Nietzschéről és Marxról tartott előadásokat) már könyv formájában is olvashatjuk, így mindenki számára lehetővé vált a már említett utak részletes vizsgálata, rekonstrukciója és újrarájáratása. Ezek a művek tehát válaszok, mégpedig a következő kérdésre: hogyan olvassuk Nietzsche, Marx vagy Heidegger filozófiáját ahhoz, hogy azok a már említett fordulat különféle kifejeződéseiként tűnjenek fel számunkra? Ha elfogadjuk Schürmann hipotézisét, miszerint a három gondolkodó jelentősége a nyugati gondolkodás történetének szempontjából a modernitás és az eredet destrukciójában áll, akkor műveik csak az imént felvázolt kérdésre adott válaszokként nyerhetik el valódi értelmüket.

Jelen írásban a marxi filozófiáról tartott előadásokat fogom tüzesebben megvizsgálni. Az imént leírtakból pedig már világossá válhatott, hogy az előadásokban kirajzolódó olvasat korántsem hagyományos. Ez olyannyira igaz, hogy Schürmann előadásainak szinte fele a különféle marxista olvasatok kritikájával, valamint saját olvasatának filológiai megalapozásával foglalkozik. Az első előadás kezdőmondatai (melyek egyébként az előadássorozat címére [*Reading Marx*] vonatkozó reflexiókként is olvashatóak) szinte mindent

elárulnak: „A kurzus címét természetesen Althusser ihlette (*Olvasni A tőkét*) – de polemikusan. „Olvasni Marxot” alatt azt értem: Karl Marxot, nem pedig Engelst, Maót, Gramscit, Lukácsot, Marcuse-t, Althussert és társaikat olvasni. Más szóval: a kurzus céja mindenekelőtt az, hogy szándékosan szétválassza Marx gondolkodását a marxista gondolkodástól.”[8] Schürmann három implikációt sűrít ebbe a kijelentésbe: egyrészt azt, hogy különbség van a marxi és a marxista gondolkodás között, másrészt azt, hogy a marxismus mint olyan egy létező és többé-kevésbé jól körülhatárolható entitás (azaz rendelkezik általános vonásokkal, melyek eltérnek a marxi gondolkodás legfőbb vonásaitól), harmadrészt pedig azt, hogy a marxista olvasatokat vezérlő szempont (a forradalmi helyzet sürgőssége) eltér attól az ontológiai szemponttól, amely felől Schürmann szerint Marx művei elnyerhetik valódi értelmüket. Ha elfogadjuk azt, hogy a marxi filozófia a lét és a gondolkodás történetének közegében tesz szert valódi jelentőségére, akkor egyáltalán nem meglepő, hogy művei nem stratégiai, hanem ontológiai perspektívából olvasandóak: nem a „Mit kell tenni?”-re, hanem a „Mi a lét?”-re vagy „Mi a valóság?”-ra adott válaszok. Ennek megfelelően Schürmann a marxizmust cselekvéseméletként [*theory of action*], a marxi gondolkodást pedig a transzcendentális filozófia nagyon sajátos változataként határozza meg: „Marx egyedülálló helye a filozófia történetében abból ered, hogy a jelenségek ilyen [transzcendentális] megalapozottságát ő nem a megismerést létrehozó viszonyként látja, mint Kant; [...] hanem a megalapozás a munkában, a gyakorlatban és a szükségletek kielégítésében történik.”[9] A marxista olvasat megfordítja a megalapozás sorrendjét és a termelőerőket, illetve osztályviszonyokat próbálja a munkát megalapozó elsődleges realitásokként kezelni. Ami viszont ennél is fontosabb, az a Kanttal való összehasonlítás: Immanuel Kanttal ellentétben Marx nem a tudatot, hanem a munkát, a gyakorlatot és a szükségletek kielégítését határozza meg a jelenségek transzcendentális megalapozására alkalmas elsődleges valóságként.

Első látásra úgy tűnhet, hogy Schürmann kijelentései ellentmondásosak, hiszen a gyakorlat fogalma nemcsak Marx filozófiájában bír különös jelentőséggel: a marxista gondolkodók is centrális fogalomként tekintenek rá. A marcusei „nagy visszautasítás”, amit alkotója a felesleges elnyomás elleni tiltakozásként vagy a szabadság végső formájaként határoz meg, mindenképpen egy gyakorlati gesztusra utal. Ez a gesztus azonban sosem egyéni: a libidó (mely a nagy visszautasítást a társadalmi praxishoz köti) csak társadalmi jelenséggé léphet az önszublímáció útjára. A nagy visszautasítás *társadalmi* gyakorlat. Marcuse mellett megemlíthetjük Althussert is, aki a gyakorlatot az osztályharccal azonosította. A gyakorlat tehát nála is valami átfogó, már-már univerzális társadalmi, politikai és történelmi valóságot jelöl. Ezekkel a praxis-fogalmakkal állítja szembe Schürmann Marx gondolatait, aki *A német*

ideológiában Althusserhez hasonlóan az étellel koextenzív valóságként határozza meg a gyakorlatot, ugyanakkor kijelenti, hogy az minden esetben *individuális*. „Más szóval ez a fogalom az alapvető emberi szükségletek kielégítésének konkrét módját jelöli. Azt a módot, ahogyan az ember az éhségét, a menedékszükségletét és néhány más ilyen rendű dolgot kielégít – vagyis a praxist.”[10] Marx tehát mindig a szubjektív szükségletekhez köti a gyakorlatot: ahhoz az elemi emberi tevékenységhez, mely során az ember a saját életével foglalkozik vagy önmagát megélhetésének biztosításáért, életének fenntartásáért küzd. Az itt felvázolt különbséget a következőképpen tudnánk filozófiai fogalmakkal leírni: míg 1845 után Marx elutasítja és cáfolja az univerzális valóságot, addig a marxisták gyakorlat-fogalma olyan univerzálisra vonatkozik, mint a Társadalom, az Ember, a Történelem, vagy a Struktúra. A Társadalmi Gyakorlat, a Társadalom Mozgása, a Történelem Menetelése mind olyan univerzális hiposztázisok, amelyek a gyakorlatot az általánosban helyezik el.[11]

Ha már említést tettünk a Marx filozófiájában 1845-ben végbemenő fordulatáról, illetve arról, hogy Schürmann hosszasan foglalkozik saját olvasatának filológiai megalapozásával, érdemes lehet pár mondatban kitérni erre a megalapozásra. Schürmann már az első előadásában is világosan kijelenti, hogy a marxi korpusz semmiképpen sem nevezhető homogénnek: számos törés figyelhető meg benne, amelyek közül az 1845 tavaszán bekövetkező a legjelentősebb. Ezzel egyébként Althusser is egyetért, aki ezt episztemológiai törésnek hívja, és az ideológiától a tudományos elmélet felé való fordulásként határozza meg. Schürmann egészen máshogy közelíti meg ezt az eseményt, amit már csak azért sem nevez törésnek, mert nem zár ki mindenféle kontinuitást Marx korai és középső korszaka között: már a korai írásokban is felfedezhetőek a transzcendentalizmus vagy individuális praxis problematikájának nyomai. Ez persze azt implikálja, hogy korai műveit annak tudatában kell olvasni, hogy azok alapvetően két, eltérő jelentőségű problematika mentén bontakoznak ki. A két problémakör, melyet Schürmann a *major* és *minor* jelzőkkel különböztet meg egymástól, bizonyos értelemben éppen azt a különbséget rejtik magukban, amelyre már a marxi és a marxista gondolkodás szembeállításakor is kitértünk: míg a korai művek fő problematikáját az univerzális valóságának gondolata határozza meg (éppen ezért töltenek be kulcsfontosságú szerepet ezekben a művekben olyan fogalmak, mint a „nembeli lény”, az „ember”, a „társadalom” vagy a „történelem”), addig a konkrét individuum valósága csak bűvópatakként, mellékproblémaként lelhető fel ezekben az írásokban. A már említett fordulatot tehát nem törésként, hanem a problematikák jelentőségének megcserélődéseként kell leírnunk: 1845 tavaszától már nem az objektív ideális univerzalitása, hanem a konkrét és individuális gyakorlat határozza meg a valóságot. Az olyan univerzális, mint az „ember”, „társadalom” és

„történelem” megszűnnek létezni: puszta szavakká, üres kategóriákká válnak. Ebben az értelemben pedig „a konkrét egyén ontológiája a nominalizmus hagyományához tartozik”. [12] 1845 tavaszán tehát nem egy episztemológiai törés, hanem egy ontológiai fordulat megy végbe Marx filozófiájában. Amennyiben ezt a fordulatot mégis törésként vagy szakításként akarjuk leírni, annyiban azt kell mondanunk, hogy ekkor Marx minden olyan entitással szakít, mely meghaladja az egyén szintjét. „Szakítás az ember filozófiájával mint az univerzálé filozófiájával és annak kategóriáival.” [13] Schürmann három előadást szánt ennek a fordulatnak a tüzetesebb elemzésére. Ezek összefoglalására vagy rekonstrukciójára jelen írás műfaji meghatározottságai miatt nincs mód, de mindenképpen érdemes végigkövetni a fejtegetéseit, amelyek olyan fogalmak elemzésén keresztül próbálják szemléltetni a problematikák jelentőségének felcserélődését, mint a polgári társadalom, a „munka” vagy az „elidegenedés”. Mindhárom elemzés azt vázolja fel, miként utalnak ezek a fogalmak egyszerre valami univerzális és végtelenül konkrét valóságra, és miként tolnak el a jelentésbeli hangsúlyok az utóbbi felé.

A transzcendentalizmus számos formáját ismerjük: Kant transzcendentális idealizmusától kezdve Gilles Deleuze transzcendentális empirizmusáig számos formában bukkant fel a gondolkodás ezen módja a nyugati filozófia történetében. Éppen ezért nagyon kevés olyan dolgot lehet kiemelni, amely a transzcendentális filozófia összes formájában közös. Egyet azért kiemelhetünk: a filozofálás módja csak akkor nevezhető transzcendentálisnak, ha az a jelenségeknek a megjelenésük lehetőségfeltételeire való visszavezetésére irányul. A transzcendentális filozófiák arra tesznek kísérletet, hogy a különféle jelenségeket (legyenek azok történetiek, politikaiak vagy gazdaságiak) azon feltételek által alapozzák meg, amelyek nélkül ezek nem jelenhetnének meg. A transzcendentális filozófia legtöbb változata ezeket a feltételeket a szubjektumban helyezi el. Kérdés, hogy miként kell erre a szubjektumra tekintenünk. Immanuel Kant, a transzcendentális filozófia atyja, a megismerés alapjaként tekintett rá, így főművében a tudat formális struktúráinak feltérképezésére vállalkozik, melyek minden megismerési aktus elengedhetetlen feltételeit képezik. Marx teljesen másképp közelíti meg a kérdést: nem a megismerő, hanem a *cselekvő* szubjektivitásra próbálja visszavezetni a különféle jelenségeket. Az utóbbiak közé tartoznak azok a konstituált egészek, univerzálék (osztályok, állam) is, amelyek egyébként az egyéni praxisban gyökereznek. Marx tehát az egyének konkrét gyakorlatát tekinti „az igazság eredeti helyének”. [14] Ebből a perspektívából nyeri el értelmét az önálló, autonóm idealitások kritikája, melyek éppen autonóm mivoltukban keltik annak látszatát, hogy képesek a valóság megalapozására. Schürmann marxizmus-kritikája is ebből a megfontolásból fakad: ahogy azt már említettem, előadásainak egy részében

éppen arra próbál rámutatni, hogy a különféle marxista gondolkodók miként építik valóságosnak tekintett univerzálékra gazdasági, társadalmi és politikai elméleteiket. Az igazság „áthelyezésének” persze az igazság természetére nézve is vannak következményei: többé nem lehet a tudat reprezentációja. „Sem a tudat, sem a tudás, sem az elmélet nem tarthat igényt arra, hogy az igazságot konstituálja. Az igazság [...] az egyéni szükségletek kielégítése révén konstituálódik.”[15] Marx nem a filozófiával, hanem a tudat filozófiájával számol le, és azt az egyéni szükségletek gyakorlati kielégítésének filozófiájával helyettesíti. Ezzel persze nem a marxi gesztus radikalitását próbálja Schürmann elvitatni, sőt, éppen erre a radikalitásra próbál rámutatni, ugyanis az imént leírtak alapján nem nehéz belátni, hogy Marx egy több mint kétezer éves hagyománnyal szakít akkor, amikor a filozófia lényegét nem a teóriában, hanem a cselekvésben jelöli meg.

Mi a teória? A legkönnyebben úgy határozhatnánk meg, mint az objektumok szemlélését (bár kétségtelenül nem ez a legpontosabb meghatározása a teóriának): „Önmagában véve a cselekvésnek semmi köze ahhoz a szemlélődő tekintethez, amely Marxig a nyugati filozófusok attitűdje volt.”[16] A filozófia, mint *theorein* a szemlélődésen alapszik. Marx gesztusa tehát a szemlélődés és cselekvés megkülönböztetésében és elválasztásában áll. Az alapvető szükségletek kielégítésére irányuló cselekvés oszthatatlan: csak a szemlélődő tekintet számára jelenik meg egy cselekvő szubjektum elfoglaltságaként, amely valamiféle objektumra irányul. A cselekvő egyén számára nem objektumok sokaságaként tárul fel a világ, hiszen a cselekvő személy cselekszik és nem szemlélődik. Ezzel szemben a szemlélődő filozófus objektumok sokaságát reprezentálja tudatában, így az igazság és valóság alapját is ebben keresi. A szemlélődés bizonyos értelemben ellehetetleníti a cselekvést: distanciát feltételez a szemlélő szubjektum és a szemlélt objektum között. Míg tehát a szemlélődő filozófusnak vissza kell lépnie a tárgytól ahhoz, hogy lehetővé váljon számára a szemlélése, addig a cselekvő egyén közvetlenül hozzá van kötve a tárgyhöz, amelyre a cselekvése irányul. Ha igaz Giorgio Colli gondolata, miszerint két pont akkor érintkezik, ha csak egy reprezentációs vákuum választja el őket egymástól, akkor a cselekvéstől, mely minden esetben közvetlen, elválaszthatatlan az általa implikált reprezentációs hézag.[17] „Ha két dolog között reprezentációs viszony van (pl. alany–tárgy, férj–feleség, úr–szolga, távolság–közelség), akkor nem mondhatjuk, hogy érintkezésben vannak: de ha minden reprezentáció megszűnik, ha nincs közöttük semmi, akkor és csak akkor mondhatjuk, hogy érintkezésben vannak.”[18] Az érintkezésben, a közvetlenség formájában minden reprezentáció szertefoszlik.

A cselekvéshez tehát két módon viszonyulhatunk: vagy cselekedjük, vagy szemléljük azt. Az előbbi eset, a megélt gyakorlat kizár mindenféle távolságot és dialektikát. Az, hogy Marx

ezt azonosítja a valósággal és az étellel, nem jelenti azt, hogy az utóbbinak ne lenne jelentősége, ugyanis a Schürmann által „regionális elmélet”-nek nevezett történelemnek, politikai gazdaságtannak, politikai elméletnek vagy az ideológiák elméletének éppen a konkrét gyakorlat reprezentálhatósága, szemlélhetősége képezi az alapját. Schürmann olvasata tehát nem feledkezik meg Marx elméleti munkásságáról, csak arra hívja fel a figyelmet, hogy annak a konkrét és individuális gyakorlat képezi az alapját. Az elméletek csak akkor kerülhetnek ki az ideológia mocsarát, ha a marxi értelemben vett gyakorlatból indulnak ki. Ez egyébként nemcsak az úgynevezett „regionális elméletekre” igaz, hanem a társadalmi és forradalmi cselekvésre is: ezeknek a gyökere nem az elmélet vagy a szemlélet, hanem a lehető legkonkrétabb értelemben vett gyakorlat. Mindemellett persze fontos, hogy a különféle elméletek, valamint a társadalmi és forradalmi gyakorlatok valamiféle univerzalitást feltételeznek: „a totalitás vízióját”. Éppen ezért gyökereznek ezek a konkrét, egyéni praxis *reprezentálhatóságában*. A teória, ahogy azt már láttuk, visszalépést és szemlélődést jelent; az elmélet tehát a gyakorlattól való visszalépés, a gyakorlat szemlélése, reprezentációja – az önmagát egyénileg fenntartó élet újbóli megjelenítése, *re*-prezentálása a tudatban.

Már utaltam arra, hogy a különféle elméletek úgy kerülhetnek el az ideológiává válás csapdáját, hogy a konkrét gyakorlathoz kötik magukat. Egy reprezentációt tehát akkor nevezhetünk ideológiainak, ha az nem az individuális praxisban gyökerezik. Ha egy elmélet nem *érinti* a valóságot, azaz nem „az aktuális viszonyokat fejezi ki”, ideológiává válik. Az ideológiává vált elmélet elszakadt a valóságtól. „Az ideológia szigorú értelemben a reprezentációk egész tartományát jelöli, *amennyiben azok autonómmá válnak*, azaz amennyiben [valami] önmagukban-valót alkotnak – mint például [...] »Haza, Császár, Állam«. Azt is mondhatnánk, hogy az ideológiai fogalmak hiposztatizált elméleti kategóriák.”[19] A reprezentációknak a valóságtól való elszakadása a különféle elméleti kategóriák önállósulását vonja maga után; ennyiben pedig minden olyan elmélet, amely a különféle univerzális valóságosságán alapszik: ideológia. A fentiek során már láttuk, hogy a reprezentáció mindenféleképpen „a totalitás vízióját” feltételezi: a konkrét individuum gyakorlatát úgy reprezentálja, hogy az különféle univerzális törvényeknek alávetve jelenik meg a szemlélődő tekintet számára. Ha a reprezentáció nem egy tárgyra, hanem egy másik reprezentációra irányul és aláveti azt az előző mondatban összefoglaltaknak, akkor az éppen az utóbbi magánvalóságát, autonómiáját fogja előidézni: a négyzetre emelt reprezentáció így teljesen elszakad a valóságtól, hiszen önmagával helyettesíti azt. Mindemellett fontos megjegyezni, hogy az ideológiai reprezentációk önállósulása a tudat működés módját is befolyásolhatja, így az „emocionális személyes viszonyt” alakíthat ki ezekkel a reprezentációkkal, melyek ezáltal „fantasztikus

képzetekké” válnak.[20] Az ideológiai reprezentációk legfőbb veszélye azonban mégsem a tudat működés módjának befolyásolásában áll: Max Stirnert, aki azt hiszi, hogy úgy juthat el a valósághoz, ha ezeket a személyes viszonyokat és fantasztikus képzeteket megszünteti, éppen azért kritizálja Marx, mert nem veszi észre, hogy olyan viszonyokat akar megszüntetni, amelyek fikatív, irreális és univerzális kategóriákra utalnak. Stirner a tudat eszközeivel akarja destruálni a tudati valóságot, de éppen ezért a tudat rabja marad. Az ideológia legfőbb veszélye a reprezentációk önállósulása – a valóságtól való teljes elszakadás.

„Az egyének léte önnön életük produkciója.”[21] Az emberek létét saját egyéni gyakorlatuk határozza meg: a valóság nem több és nem kevesebb a szükségleteiket kielégítő, dolgozó egyének sokaságánál. Mivel ezt a gyakorlatot mindig különféle anyagi feltételek határozzák meg, ezért, ha pontosak akarunk lenni, nem beszélhetünk gyakorlatról, csak gyakorlatokról. „Mivel a gyakorlat testi aktivitás, ezért soha nem lehet ugyanaz két [különböző] egyénben.”[22] Ha tehát az igazság és valóság eredete a munka, akkor semmiképpen sem beszélhetünk egységként az eredetről. „Nincs eredet, csak az eredeti cselekvések burjánzása, amelyek révén az egyének kielégítik alapvető szükségleteiket.”[23] Az egységes eredet széttöredezik, majd cselekvő *monádok* sokaságává robban. Marx gesztusa tehát nem episztemológiai, hanem léttörténeti jelentőséggel bír; azon túl, hogy a modernitás destrukcióját, „széttörését” ismerhetjük fel benne, egy jóval radikálisabb gesztusnak is tanúi lehetünk általa: az eredettel való leszámolás gesztusának. Ez az a gesztus, melynek fényében az anarchia elnyerheti valódi értelmét.

[1] Vö. Giorgio Agamben: *On the Difficulty of Reading*. In: Giorgio Agamben: *The Fire and the Tale*. Stanford: Stanford University Press, 2017. Illetve Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Budapest: Helikon, 1980.

[2] Vö. Giorgio Agamben: *What Is a Command?* In: Giorgio Agamben: *Creation and Anarchy – The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

[3] Reiner Schürmann: *Reading Marx – On Transcendental Materialism*. Zurich: Diaphanes, 2021, 110.

[4] Fontos, hogy az eredetet ne egyszerű (kiinduló)pontként, hanem egy jelenség keletkezésének eseményeként próbáljuk elgondolni, mely végigkíséri és meghatározza az adott jelenség alakulását egészen a jelenség megszűnéséig. Érdekes lehet a gyermekkor pszichoanalitikus értelmezésére gondolni: ez is egy olyan esemény, amely egyszerre esik egybe egy egyén keletkezésével és határozza meg annak további életét. Gyermekkori traumáink, vágyaink és élményeink folyamatosan ható erőként irányítanak minket felnőttkorunk során.

- [5] Schürmann: *Reading Marx...*, 113.
- [6] Reiner Schürmann: Anti-Humanism – Reflections of the Turn Towards the Post-Modern Epoch. In: Reiner Schürmann: *Reading Marx...*, 97–114.
- [7] Kétségtelen, hogy minden eredet radikálisan új, ennyiben pedig látszólag semmi értelme a különféle jelzők halmozásának. Azt, hogy ennek ellenére miért írom erről a „valamiről”, hogy „radikálisan új”, azzal magyarázom, hogy ez a „valami”, a nyugati gondolkodás történetében először, nem egy egységes eredet, hanem az eredet mint sokaság. Korunk alapítóeseménye az eredet sokasággá robbanása, így ez az első olyan kor, melynek szigorú értelemben véve nincs eredete.
- [8] Schürmann: *Reading Marx...*, 13.
- [9] Schürmann: *Reading Marx...*, 15. (Kiemelés tőlem.)
- [10] Schürmann: *Reading Marx...*, 16.
- [11] Vö. Schürmann: *Reading Marx...*, 18.
- [12] Schürmann: *Reading Marx...*, 19.
- [13] Schürmann: *Reading Marx...*, 19.
- [14] Schürmann: *Reading Marx...*, 23.
- [15] Schürmann: *Reading Marx...*, 24.
- [16] Schürmann: *Reading Marx...*, 53.
- [17] Giorgio Colli: *La ragione errabonda – Quaderni postumi*. Adelphi, 1982, 349.
- [18] Giorgio Agamben: *Filosofia del contatto*. *Quodlibet*, 2022. URL: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-filosofia-del-contatto>. Hozzáférés: 2023. 04. 10.
- [19] Schürmann: *Reading Marx...*, 84.
- [20] Schürmann: *Reading Marx...*, 80.
- [21] Schürmann: *Reading Marx...*, 71.
- [22] Schürmann: *Reading Marx...*, 71.
- [23] Schürmann: *Reading Marx...*, 106.

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.