

## A válság mozija: A 21. századi európai rendezői film

Kalmár György

Budapest: Gondolat, 2023.



Amikor két évvel ezelőtt Kalmár György 2020-ban megjelent *Post-Crisis European Cinema* (A válság utáni európai mozi) című kötetét – amely nem mellékesen az újonnan megjelent *A válság mozija* angol nyelvű verziója – recenzáltam, a könyv előszavára reflektálva arról beszéltem, hogy 2020 hogyan vette át 2016-tól a „valaha volt legrosszabb év” címét. Kalmár *A válság moziját* is egy hasonló felütéssel kezdi: számot vet a 21. század válsághelyzeteivel, ezek kezdőpontjának kijelölve a 2001-es terrortámadásokat. Sajnálatos módon a krízisek listája csak bővült 2020 óta, így Kalmár is kénytelen volt kiegészíteni

szomorú listáját (2008-as gazdasági válság, Trump elnöksége, a Zika-járvány, Brexit, szíriai krízishelyzet stb.) a COVID-járvány emberi és gazdasági tekintetben is pusztító hatásával, illetve az orosz-ukrán háború tragédiáival (csak remélni merem, hogy az elmúlt hét bankcsődjeiről szóló hírek nem vezetnek egy újabb 2008-hoz, és nem kell hozzáadnunk még egy elemet az ijesztően bővülő válságlistához).

Kalmár már a 2020-ban megjelent angol kötetben sem úgy definiálta a „krízis utáni” (post-crisis) mozt, mintha egy valódi krízis-utániségben hinne. Ehelyett számára a krízis utániség azt az időszakot jelenti, amikor a válság és annak szeretőgató hatásai, következményei szerves részévé válnak az egyén és a társadalom életének, és átrendezik a normalitásról vallott nézeteit, gyakorlatait. Éppen úgy, ahogy az elmúlt három évben a COVID és minden következménye átrendezte az életünk legtöbb területét, mára valószínűleg ez a poszt-COVID (ami nem COVID-menteset jelent) élet vált az új (kaotikus) normálitássá. Az elmúlt három év újabb és újabb krízishelyzeteket hozott, amelyek (sajnos) remekül illeszkednek azon töréspontok sorába, amelyek Kalmár értelmezésében átrendezik a 20. századból megörökölt kulturális és ideológiai logikáinkat, nagy narratíváinkat.

*A válság mozija* öszinte, prekonceptiókat leromboló betekintést nyújt a 21. századi krízishelyzetekbe, az európai rendezői film válságprezentációiba, illetve a fehér

férfiak ezekben betöltött szerepébe, ugyanakkor Kalmár korábbi munkáihoz is szervesen illeszkedik. Kalmár először *A női test igazsága: Esettanulmányok a női test és az igazság figuratív kapcsolatának történetéből* című könyvben (2011) foglalkozott a társadalmi nem kérdéseivel, akkor még irodalmi és filozófiai kontextusban, majd a *Testek a vásznon* című könyvében (2012) alkalmazta ezt az elméleti szempontrendszert a filmek elemzésében. *A Férfiasság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmekben* című monográfiában (2018) az elemzési módszertan további finomodásának lehetünk tanúi, hiszen a test- és genderelméleti kérdések nem csupán a médiumspecifikus kifejezőeszközök reflektálásával egészülnek ki, hanem egy konkrét korszak és szociokulturális miliő kontextusával is. Ezt a módszertant láthatjuk működni *A válság mozija*-ban is, ezúttal a 21. századi európai rendezői film, a maszkulinitás és a kortárs válságjelenségek kontextusában.

*A válság mozija* bevezető fejezetében Kalmár Francis Fukuyama és Svetlana Boym elméleteit használva közelíti meg a 21. század időbeliségét. Fukuyama „a történelem vége” megközelítését elveti, hiszen a válságok sora épphogy a történelem végének ellenkezőjét érezteti. Ehelyett Boym off-modern fogalmát vezeti be (a kifejezés fordíthatatlanságát szépen megoldja a „megbicsaklott modernitás” szókapcsolattal), amely a lineáris, egy irányba – előre – ha-

ladó modern idő koncepcióját kérdőjelezi meg; a modernitás fejlődés-központú ösvénye vagy nem oda vezetett, ahova képzeltük, vagy nagyon eltévedtünk rajta. Az idő megbicsaklása szépen érzékelhető már Kalmár címadásában is: a 2020-as angol kötet címében még válság utáni filmről (post-crisis cinema), 2023-ban viszont már a válság mozijáról beszél.

Időfelfogása mellett Kalmár a kötet központi alakját, a fehér, heteroszexuális férfit is „off”-ként – offtopik-ként – jellemzi. Felvázolja, hogy a 20. század második felének ellenarratívái sikerrel kérdőjelezték meg az európai kultúr- és politikai-történet patriarchális berendezkedéseit, viszont ez a siker azzal is járt, hogy a fehér, heteroszexuális férfi kiszorult mind az intellektuális gondolkodás, mind a szociológiai kutatások peremére. A gazdasági, társadalmi és intellektuális paradigmaváltások (a neoliberalis kapitalista modell elterjedése, a kék galléros munka kiszervezése, a középosztály lecsúszása, a jóléti állam visszaszorulása, a feminista kritika, LMBTQ kritika, posztkolonialista kritika, feketekutatások stb.) azonban éppen a fehér férfi helyzetében okoztak válságokat, amelyek alulreprezentáltságuk és alulkutatottságuk miatt sokáig észrevétlenek maradtak, kitermelve egy radikalizálódó ellenállást a 20. század második felének identitáspolitikájával szemben.

Kalmár ebben a megbicsaklott és válságokkal terhelt időben kulcsfontosságúnak tartja az európai art house mozit, mivel véleménye szerint a

szerzői film tud a krízisek legnagyobb vesztesei felé empátiával közeledni, felfedni az elhallgat(tat)ott frusztrációkat, és bevilágítani a vakfoltokat.

Habár Kalmár jelentős figyelmet szentel elemzései elméleti háttérnek megalapozottságára, nem politikai, ideológiai, szociológia vagy episztemológiai fogalmakon keresztül próbálja értelmezni a válság filmjeit, hanem a válságot igyekszik megérteni a filmek által felvázolt helyzeteken keresztül. Ehhez félre kell tennie saját – beismert – előítéleteit, előfeltevéseit, amire az olvasót is buzdítja. *A válság mozija* hat tematikus fejezeten keresztül kutatja a krízis tüneteit és okait. Ezek olyan társadalmi problémák, mint a visszavonulás (retreat), a feldolgozatlan múlt, az eszképzizmus, a migráció, a jobboldali radikalizálódás és az öregedő férfi frusztrációja.

A bevezető utáni első tematikus fejezet, „A visszavonulás rítusai” filmes utazásokon – visszatéréseken – keresztül értelmezi a válságban vereséget szenvedett és visszavonuló férfi alakját a *Delta* (Mundruczó Kornél, 2008), *A világ nagy és a megváltás a sarkon ólálkodik* (Stephan Komandarev, 2008) és a *Lesülve* (Argyris Papadimitropoulos, 2016) című filmekben. Kalmár nem téveszti szem elől a három különböző film nagyban eltérő maskulinitás-formációinak lokálisan meghatározott voltát, mégis mindhárom filmet tudja a visszavonulás-film (amelyet a visszatérés-film egy alkategóriájaként határoz meg) műfaján belül

értelmezni. Egyfajta regresszív folyamatként interpretálja a filmbeli férfiak utazását, amelyet egy vereség elszenvedése, trauma, csalódás – egyszóval válsághelyzet – indít meg. Amellett érvel, hogy ez a regresszió nemcsak térbelileg értelmezhető (visszatérés nyugatról keletre, a városból a falura), hanem egyrészt temporálisan is – ezek a férfiak a múltba térnek vissza –, másrészt pedig személyiségükben, karakterükben is egy visszafejlődés megy végbe. Nem felállnak az elszenvedett vereség után, hanem megpróbálnak visszatérni, visszabújni a biztonságosnak ítélt marginális közegekbe.

A „Feldolgozatlan múltak” című következő fejezet a válság(ok) európai emlékezetpolitikát átalakító hatásait vizsgálja. Három olyan filmet elemez – *Amen* (Costa-Gavras, 2002), *A dicsőség arcai* (Rachid Bouchareb, 2006), *Hidegháború* (Paweł Pawlikowski, 2018) –, amelyek nagyon eltérő – de hasonlóan problematikus – európai történelmi örökségeket ábrázolnak. Olvasata szerint az *Amen* és *A dicsőség arcai* az Aleida Assmann által „megbánás és büntudat politikája”-ként jellemzett emlékezetpolitika variációi, míg a *Hidegháború* egy új emlékezetpolitikai modellként értelmezhető. Míg az első két film az európai emlékezetpolitika „azért emlékezzünk a múltra, hogy ne ismétlődhessen meg” attitűdjét alkalmazza, addig a *Hidegháború* középpontjában nem a politika vagy a történelem áll, hanem egy lehetetlen szerelem története. Kalmár azonban figyelmeztet arra,

hogy habár Nyugat- és Kelet-Európa politikai szeparációja számos hasonló romantikus történet toposza, a filmben szorosan összekapcsolódik a pár és az őket körülvevő tér és idő. Az emberi (szerelmi) kapcsolat és a politika elválaszthatatlan egymástól, a „se veled, se nélküled” állapot nemcsak a szerelmespárra, de Európára is érvényes, és örökös frusztrációkat okoz. Ezáltal a film Kalmár olvasatában Nyugat- és Kelet-Európa kapcsolatának allegóriája is.

Az „Addikció és eszképzizmus” című fejezetben Kalmár menekülési módok – különböző addikciók – variációit tárja fel, a *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), a *T2 Trainspotting* (Danny Boyle, 2016) és a *Tiszta szívvel* (Till Attila, 2016) című filmekben keresztül. A függőséget nem az egyén rossz génjeinek vagy erkölcsi gyengeségének következményeként értelmezi, nem egyéni pszichopatológiaként tekint rá, hanem az egyénen lecsapódó társadalmi és kulturális problémák által kiváltott szorongás tüneteként. Emiatt a függőségfilmekben keresztül lehetővé válik a „normalitás” és az attól eltérő „anomáliák” kulturális értelmezése. A *Billy Elliot*-ot egyfajta ellenpólusnak tekinti, ahol a legnagyobb problémát a krízis hiánya jelenti – még akkor is, ha a film a Nagy-Britanniát sújtó nyolcvanas évekbeli válságokba ágyazza narratíváját –, ahol még lehetséges a menekülés, az eszképzizmus beteljesülése, el lehet jutni a vágyott helyre, állapotba. Ezzel szemben a *T2* és a *Tiszta szívvel* egy

sokkal szkeptikusabb attitűdöt képvisel, utóbbi filmben már annyi is elég a happy endhez, hogy egy fulladástól megmenekülünk.

A következő tematikus fejezet a szó szerinti el-vágyódás, a migráció ábrázolása felé fordul. Kalmár nem szűkíti vizsgálatát a 2015-ös migrációs válságra, hanem már a 2008-as gazdasági világválságtól indítja elemzéseit, amelyekben a Máság ábrázolásának stratégiáira, a Másággal való találkozás episztemológiai és filmes következményeire fókuszál. Ismét három filmet olvas (*Terraferma*, Emanuele Crialesse, 2011; *Morgen*, Marian Crisan, 2010; *Jupiter holdja*, Mundruczó Kornél, 2017), és megállapítja, hogy a vizsgált alkotások kettős szorítás között próbálják filmre vinni az illegális migráció témáját. Kalmár szerint a filmek igyekeznek megfelelni egy humanitárius kötelességnek vagy felelősségnek – hangsúlyozniuk kell az emberi szenvedést a migráns alakjában –, de el kell kerülniük azt, hogy a Másik szenvedése egy „katasztrófaturizmus”-szerű látványossággá váljon. Ennek következtében a filmek kerülnek a magányos bevándorló férfi alakját (nehogy felkeltsék az európai néző szexuális erőszaktól való félelmét), szereplőik viselkedése pedig nem tár fel valódi kulturális különbségeket vagy az európai normáktól való eltéréseket. Így Kalmár szerint a filmek a Máságnak csak egy idealizált verzióját, európai fantáziáját képesek ábrázolni, ennek következtében pedig a krízis narratívája a narratíva krízisévé válik.

A „Jobboldali radikalizmus” című fejezetben Kalmár az európai politikában felfedezhető erőteljes jobbratulódást vizsgálja, a meghaladottnak hitt, „premodern törzsi reflexek” (55) és kirekesztő ideológiák fősodorba való visszaszűrődését próbálja megérteni. Három filmen keresztül vizsgálja a radikalizálódó fehér férfi alakját – *Ez Anglia* (Shane Meadows 2006), *A Hullám* (Dennis Gansel 2008) és a *Július 22.* (Peter Greengrass 2018). Kalmár szerint a filmek válságok és megszorítások által sújtott, radikalizálódó férfialakjai és történeteik eltérő stilisztikai, etikai és politikai megközelítéseket nyújtanak a radikalizálódó új jobboldal értelmezéséhez. A radikalizált férfi alakja mindhárom filmben megragadja és el is borzasztja a nézőt. Az *Ez Anglia* és *A hullám* karaktereinek transzgressziói azonban még ábrázolhatók a filmvászonon, viszont a *Július 22.* készítőinek etikai és társadalmi felelőssége, hogy az áldozatok védelme mellett foglaljanak állás, így a tömeggyilkos csak egy dehumanizáló és elidegenítő perspektívából ábrázolható.

Ahogy az utolsó tematikus fejezet címe is mutatja – „Dühös öreg férfiak” – egy újabb 21. századi válságot vizsgál, az elöregedő társadalmak problémáját, frusztrált, dühös öregembereket ábrázoló filmekben keresztül – *Tirannoszaurusz* (Paddy Considine, 2011), *Én, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016) és *A férfi, akit Ovénak hívtak* (Hannes Holm, 2015). Megjegyzni, hogy a téma – csakúgy, mint a válogatott filmek –

meglehetősen friss, a 2010-es években fordult egyre több figyelem az öregedés és az öregedő férfiak felé. A fejezet felvázolja az öregség ábrázolásában megfigyelhető változó trendeket és szociokulturális hátteret. Kalmár értelmezésében mindhárom film krízishelyzetként kezeli az öregséget, és a főszereplők egész generációjukat érintő válsághelyzetek megtestesítőivé is válnak.

Kalmár a kötet konklúziójában is megtartja az előszóból ismert önreflexív hozzáállását. Nem akar úgy tenni, mintha átlátná, értené az Európát és a nyugati civilizációt sújtó válságsorozat minden elemét, okát, tünetét és következményét, és nem is akar jól megfogható, körülhatárolható, végleges „intellektuális” következtetéseket levonni: „Ki hisz ma még a végkövetkeztésekben és konklúziókban, miután annyi nagy meggyőző erővel bíró, nagy elbeszélésnek kellett búcsút mondjunk? Milyen átfogó tanulságokat lehet levonni egy olyan könyv végén, amely a közelmúlt alapvető kulturális változásairól szól, egy átmeneti korszakról, melynek még nem látszik a vége, ahogy az sem, hogy mi jön utána?” (303) Kalmár egy „krízis előtti” szerkesztett kötet, a *Screening Europe* (1992) és egy kortárs klaszszikus, Elsaesser *European Cinema and Continental Philosophy* (2019) című könyvének összehasonlításán keresztül igyekszik felvázolni a lehetséges konklúziókat. Azt is megállapítja, hogy az európai művészfilm

sikerrel tölti be – és veszi át részben a hanyatló politikai újságírástól – azt a társadalmi és kulturális felelősséget, hogy a válság, a változás, az emberi tragédiák hiteles ábrázolója legyen.

A kötetet nemcsak az európai mozi kutatóinak vagy egyetemi hallgatóknak tudom ajánlani, hanem bárkinek, aki szeretné mélyebben megérteni az elmúlt húsz év válsághelyzeteit, saját helyzetét a világban, és készen áll mindezt előfeltevéseitől, berögzült gondolkodási mintáztaitól elszakadva tenni. Ahogy Kalmár a kötet Előszavában elmeséli, igyekezzünk mindannyian összevarni az internetes keresők algoritmusait, hogy a Youtube nekünk ajánlott videóit között megtaláljuk Jordan Petersont és ContraPoints kultúrákritikus videóit, hipermaszkulin erőemberek lelkesítő beszédeit és Yuval Noah Harari izraeli, vegán, meleg történész elemzéseit, vagy az én esetemben például feminista kultúrákritikusok és az amerikai „tradwife” (traditional wife – hagyományos feleség) mozgalom tartalmait is. Ezt a listát pedig mindenki nyugodtan egészítse ki a saját szemléletének ellenpontjaival.

**Antalóczy Fanni**  
filmkutató

Eszterházy Károly Katolikus  
Egyetem, Eger