

[K r i t i k a]

A megbicsaklott modernitás mozija

KALMÁR GYÖRGY: *A VÁLSÁG MOZIJA. A 21. SZÁZADI EURÓPAI RENDEZŐI FILM*. BUDAPEST: GONDOLAT KIADÓ, 2023.

Kalmár György könyve tökéletesen időszerű munka, hiszen mi lehetne aktuálisabb ma, mint egy könyv a válságról. A címben szereplő válság azonban nem egyszerűen a bennünket legaktuálisabban körülvevő krízisekre – mint a pandémia vagy az ukrán háború – utal, hanem egy átfogóbb, történetileg távlatos jelenségre: a 20. század végi neoliberális kapitalizmus, a demokrácia és a liberalizmus válságára, és ennek folytán azokra az eseményekre, amelyek régóta húzódozó társadalmi problémákat kristályosítottak ki olyan sokkoló események formájában, mint a 9/11-es terrortámadások, a 2008-as globális pénzügyi válság, a Brexit vagy Donald Trump elnökké választása.

Kalmár könyve „*azoknak az átható társadalmi-kulturális változásoknak a filmes ábrázolásait vizsgálja, melyeket a 21. századi válságok sora váltott ki Európában*” (p. 17.), és kettős stratégiát javasol arra, hogyan gondolkodhatunk a filmek által, a filmekben keresztül. Miközben kritikai észrevételeket tesz a válság körülményei között készült európai filmek minőségéről és átalakulásairól, egyben azt is felveti, hogy a mozit kritikai eszközként használva Európa válságra adott válaszait is tanulmányozhatjuk. Úgy vélem, manapság különösen nagy szükség van intellektuális alapozású, kidolgozott eszközökre a jelen káosza – Foucault kifejezésével élve –, az „ismeretelméleti töréspont” megértéséhez (p. 27.), és Kalmár könyve pontosan ezt az igényt próbálja kielégíteni. Miközben érvelése a társadalomtudományokra és a filozófiára egyaránt támaszkodik, alapvetően a filmelemző gondolatmeneteken keresztül kínál magyarázatot a dolgok állására. A könyv olvasásának befejezése után ugyanarra a következtetésre jutottam, mint a szerző: „*a válságban van valami jó is, a*

tanulás, a komoly átgondolás, a világ másként látásának a lehetősége, amit butaság lenne kihagyni.” (p. 14.)

A könyv fő célja, hogy megmutassa, milyen történetek vannak jelen az európai filmművészetben¹ a nagy narratívák elvesztése után, és milyen (új) identitások alakultak ki a 21. század új társadalmi-politikai kontextusában. A szerző a fehér heteroszexuális férfiakról szóló filmek vizsgálatát javasolja, mivel úgy tűnik, hogy a kevésbé privilegizált fehér férfiközösségek állnak a jelenlegi válság háttérét jelentő drámai ideológiai és politikai változások középpontjában. Kalmár Svetlana Boym „off-modern” kifejezésével jelöli a válság utáni időszakot, amikor a modernitás projektje kisiklott, és a különböző történelmi vagy mítikus időkbe visszavágyó nacionalista, jobboldali populista csoportok „kulturharcban” állnak a „színtén meglehetősen zavarodott (és emiatt gyakran irracionális, dogmatikus és harcias) modern haladás-hitekkel”. (p. 25.)

Az első fejezetben Kalmár tömören érvel emellett, hogy az úgynevezett '68-asok nemzedékének eredetileg felforgató, emancipatorikus, establishment-ellenes diskurzusa hogyan vált az egyetlen „helyes” beszéd- és gondolkodásmóddá; hogy az egyre dogmatikusabb, sőt olykor irracionálisabb diskurzus hogyan volt képtelen válaszolni az új társadalmi kihívásokra. Ennek következtében mind a fehérségről, mind a férfiaságról szóló új diskurzusok megpróbálták szakítani ezeknek a válság előtti, dogmatikus paradigmáknak az ideológiai korlátával: némelyiket az ellenszenv vezérli, mások a feminizmus második hulláma elleni visszacsapásként érthetők, némelyik pedig pontosan rámutat a válság előtti paradigmák elégtelenségeire.

Miközben az első fejezetben a „férfiaság válságáról” és azokról a feministákról olvastam, akik hajlamosak elfelejteni, hogy „*a maskulinitásra éppannyira jellemző a látványos dominancia és siker, mint az ugyanilyen látványos kiszolgáltatottság, kudarc és alulteljesítés*” (p. 43.) – a válság előtti időkben edzett, harcoss feminista énem készteztét érzett az ellenvetésre. De tisztában vagyok vele, hogy ez nem a megfelelő hely arra, hogy azon vitakozzunk,

¹ A művészet alatt itt kifejezetten művészfilmeket értek. Itt jegyzem meg, hogy érdekes a könyv címválasztása – a „rendezői film” kifejezés kicsit archaikus érzést kelt. A magyar filmes beszédben az 1960-as, '70-es években volt jellemző az akkoriban a népszerű és művészi igényű filmek viszonyáról kialakuló vitákban a rendezői film kifejezést használni azokra a típusú, művészi igényű darabokra, amelyekre az utóbbi harminc év magyar filmtudományi szóhasználatában sokkal gyakoribb – a francia kritika és az úgynevezett szerzői elméletek nyomán – a „szerzői film” kifejezés.

melyik társadalmi csoport sebezhetősége látványosabb, és összességében egyetértek Kalmárral abban, hogy a társadalmi változások (és nem a feministák!) által okozott férfiassági problémák megvitatása kulcsfontosságú. Valamint tökéletesen egyetértek a fejezetben említett Jordan Petersonnal is abban, hogy a férfiaknak ideje lenne összeszedniük magukat. (p. 40.)

A bevezető után minden fejezet három filmelemzést tartalmaz, amelyek egy közös motívum köré csoportosulnak. Kedvencem talán a második fejezet, ahol Kalmár a visszavonulás filmjeit tárgyalja – térbeli visszavonulás-történeteket Európa keleti és déli peremvidékéről. Ezek a filmek olyan fehér férfiak történeteit mesélik el, akik kivonulnak az önfelszabadítás nyílt, nyilvános tereiből, hazatérnek, vagy valamilyen távoli helyre vonulnak el, messze kudarcaik helyszínétől. Kalmár a könyv folyamán végig nagyon tanulságos és gondolatébresztő filmelemzésekkel szolgál, de különösen jól sikerült darabokban bontja ki ebben a fejezetben a térben meghatározott férfidentitás fogalmát.

Koherencia szempontjából a harmadik fejezet tűnik a könyv legproblémásabb pontjának. A fejezet témája Európa viszonya a múltjához és annak filmes reprezentációjához. Ez a téma joggal kap helyet a könyvben, hiszen a történelmi emlékezet kérdései strukturálisan hasonlóak azokhoz a problémákhoz, amelyek a társadalmi változások kezelésére hivatott, de elavult, válság előtti stratégiákból fakadnak. Ahogy arra Kalmár rámutat, Európa negatív alapmítoszána (a holokausztnak) büntudat alapú, kritikus, önvizsgálatra serkentő megközelítését a háború vége körül született nemzedék propagálta, azonban mára e stratégia megalapozói és az emlékezésre kötelezett későbbi nemzedékek között egyre mélyülő generációs szakadék problémákat okozhat.

A fejezet első elemzése (*Ámen* [Amen], 2002, Costa-Gavras) azt az intézményesített, áldozatközpontú történelmi narratívát példázza, amely a holokausztot az európai identitás negatív alapjaként kezeli. Az elemzésből azonban nem derül ki egyértelműen, hogy ez a példa mit tud mondani a történelmi emlékezet válság utáni szakaszáról. Ugyanilyen zavarban vagyok a fejezet következő példája kapcsán is: *A dicsőség arcai* (*Days of Glory*, 2006, Rachid Bouchareb). A második világháborúban a francia zászló alatt harcoló algériai és marokkói férfiakról szóló történet nem a fehér férfiak tapasztalatáról szól, és nem kapcsolódik a válság utáni témához sem – legalábbis a szerző magyarázatai ezzel kapcsolatban nem elég meggyőzőek.

Mindeközben Haneke egy évvel korábban készült *Rejtély* (*Caché*, 2005) című filmje kiváló példa lett volna minden vonatkozó témát illetően: történelmi emlékezet, fehér férfi, büntudat és válság.

Bár a fejezet harmadik elemzése (*Hidegháború* [*Zimna wojna*], 2018, Pawel Pawlikowski) érdekes értelmezéssel szolgál, amely a filmet történelmi allegóriaként olvasva Kelet- és Nyugat-Európa viszonyát szerelmi kapcsolatként interpretálja, nem vagyok meggyőződve arról, hogy ez a film beleillik a könyv általában vett koncepciójába. A film Európa zaklatott múltját alapvetően másképp ábrázolja, mint a fejezet másik két filmje, azonban a különbségnek nem sok köze van a válság utáni idők értelmezéséhez. Sokkal inkább van köze a kelet- és nyugat-európai emlékezetkultúra közötti különbséghez, valamint a fogyasztói kapitalizmusból és a liberális demokráciából való posztkommunista kiábránduláshoz. Ez utóbbi motívum némileg összekapcsolja a filmet a válság témájával, de ez nem oldja meg a fejezet koncepcionális problémáját.

A könyv célkitűzése szempontjából a legerdekesebb fejezetek az ötödik és a hatodik, amelyek a jelenlegi válság kulcsfontosságú összetevőire koncentrálnak: a migrációra és a jobboldali szélsőségesesre. Európa felkészületlensége a 2015-ös menekültválság idején, a vezetők hozzá nem értése példázza, mi történik, amikor egy társadalmi-politikai hozzáállás egyik napról a másikra idejétmúlttá válik. Az ötödik fejezet azt mutatja be, hogy az európai és a klasszikus filmforma hogyan reagál az efféle kihívásokra. A legizgalmasabb, ahogy Kalmár az elemzéseken keresztül megmutatja, hogyan törlik a filmek azokat a képeket, amelyek idegengyűlöletet kelthetnének, vagy a populista ideológusok kezére játszhatnának – a migráns karakterek megpuhulnak, nem valós vagy radikális Mások többé, hanem idealizált európai Máság-fantáziák. A fejezetben elemzett három film (*A tenger törvénye* [*Terraferma*], 2011, Emanuele Crialese; *Morgen*, 2010, Marian Crisan; *Jupiter holdja*, 2017, Mundruczó Kornél) közül csak az utóbbi utal a migráció okozta lehetséges veszélyekre. Úgy tűnik, hogy a szerzői/művészfilm is hajlandó lemondani a radikalizmusról annak érdekében, hogy a rasszista vagy idegengyűlöllő értelmezések létrejöttét mindenáron elkerülje.

A hatodik fejezetben a jobboldali szélsőségek kerül a középpontba. Itt is érdekes, hogy a filmekben hogyan működik egy bizonyos fajta öncenzúra. Kalmár szerint például *A hullám* (*Die Welle*, 2008, Dennis Gansel) azt sugallja, hogy az establishment-ellenes társadalomkritika veszélyes, és elkerülhetetlen a kapitalizmus és a demokrácia jelenlegi változatának elfogadása, valamint az, hogy értelem nélküli életet éljünk. Hasonlóképpen a *Július 22.* (*July 22*, 2018, Paul Greengrass) kapcsán Kalmár azt mutatja ki, hogy a film kerüli a radikalizálódó férfi pszichológiai, társadalmi, kulturális motivációira történő utalásokat, és téveszmés szörnyetegként állítja be őt. Azzal, hogy teljességgel mellőzi azon politikai hibák bemutatását, melyek ok-okozati összefüggésben álltak a tragédiával, a film mintha azt bizonyítaná, hogy az elfogadott, mainstream politikai gyakorlatok kritikája tabu. Ezek az előzékeny kihagyások ugyanakkor kontraproduktívvá teszik a filmet a társadalmilag bomlasztó politikai szélsőségek elleni küzdelemre irányuló erőfeszítések tekintetében is.

Kalmár a könyvben végig amellet érvel, hogy korunk egyik leglényegesebb problémája a vakság a tekintetben, hogy a 20. század végének kritikai fogalmai, szellemi eszközei elavultak és használhatatlanná váltak. Mivel könyvének határozott törekvése, hogy valamennyi strukturális problémát feltárja, a filmekben jelen lévő összes ideológiát igyekszik kritikával illetni. Mivel pedig az európai minőségi filmek többnyire a progresszív-liberális gondolkodásmódban gyökereznek, kritikájuk gyakran vezethet az európai kulturális establishment értékeinek és gyakorlatának, valamint az egyetlen „helyes gondolkodásmódnak” a kritikájához. Ennek következtében az elemző könnyen találhatja magát egy sorban korunk „rossz” politikusaival (Le Pen, Orbán, Trump). Mivel Kalmár és jómagam is ugyanahhoz a kelet-európai generációhoz tartozunk, amely érintette a fogyasztói kapitalizmusból és a liberális demokráciából való posztkommunista kiábrándulásnak, így logikusnak tűnik, hogy mindkettőnket izgat a jelen válságát megelőző, szinte megkérdőjelezhetetlennek tűnő paradigmák dogmatikusságának leleplezése. Nem meglepő hát, hogy minden veszély ellenére, lelkesen támogatom a szerző projektjét, amely a filmekben és a filmekben keresztül minden egyes ideológiai paradigmát kritikával szemlél.