

Kalmár György: *A válság mozija – A 21. századi európai rendezői film*. Budapest: Gondolat, 2023. pp. 327. ISBN 978 963 556 412 5

A 21. század eddig azt ígérte, hogy nem csak a fehér férfiakról fog szólni – hőseink immár nem veszik magától értetődőnek saját kiemelt helyzetüket, vagy éppen hős(ies)ségüket. Ezt nemcsak a következő évtizedekre vonatkozó éghajlati és bevándorlási előrejelzések erősítik meg, hanem a most kibontakozó emberi jogi kezdeményezések új hulláma is, mint a #MeToo vagy a #BlackLivesMatter mozgalmak, melyek a hegemon fehér maszkulinitás paradigmáját aláásó szubjektumpozíciókat tettek láthatóvá. Bár a fehér nyugati férfi szubjektuma láthatóan elvesztette központi jelentőségét a világtörténelemben, Kalmár György legújabb, *A válság mozija – A 21. századi európai rendezői film* című kötetében amellett érvel, hogy „az új évszázad legdrámaibb ideológiai és politikai változásai mögött egyes (jellemzően kevésbé kiváltságos) fehér férfiközösségekben bekövetkezett közelmúltbeli változások állnak” (17). A 2001. szeptember 11-i terrortámadásokkal kezdődött világpolitikai válságsorozat többszörösen paradigmaváltó eseményekkel folytatódott: Donald Trump elnökké választása, a Brexit, a COVID-válság, vagy az orosz-ukrán háború is egyaránt arra készítette az értelmiségieket, hogy új kérdéseket tegyenek fel, és azokra új irányokból keressenek válaszokat. Előző könyvének (*A férfiasság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben* – Budapest: Gondolat, 2018) elméleti belátásait ebben a kötetben a magyarról az európai kontextusra terjeszti ki Kalmár, sikeresen hangolja össze két, egymást kiegészítő célkitűzését. Egyrészt egy „elméletileg tájékozott és társadalmilag elkötelezett interdiszciplináris” (18) nézőpontból tárja fel a fehér európai férfiak megváltozott helyzetét ebben az új, válságok által meghatározott világrendben, másrészt pedig a társadalmi-kulturális változásokra adott filmes válaszokat elemzi. Mindeközben a fehérférfi-identitások válsága egyértelműen Európa imaginárius földrajzának kontextusában, az észak-dél, de főleg a kelet-nyugat tengelyek mentén gondolható el, mely az előző kötet gondolatmenetéhez is kapcsolódik.

Kalmár kötete három párhuzamos szinten működik. Míg a bevezető fejezet a válságnarratívák makroszintjét és a vitatott férfiasságkonstrukciók szerepét vizsgálja, addig az azt követő elemző fejezetek egyszerre két feladatot látnak el. Egyrészt szoros olvasatokat kínálnak a kiválasztott filmekről, másrészt egy harmadik, köztes gondolati szint beiktatásával sikeresen kapcsolják ezeket a mikroelemzéseket a kötet legátfogóbb belátásaihoz. Ez a megoldás sajátos és jól megalapozott módszertani alapvetésen nyugszik: Kalmár a válság utáni európai filmet „a világ megértésének kulturális

eszközéként” elemzi, amely által új, eredeti belátásokat tehetünk a minket körülvevő, változó világról (9). Az elsőre merésznek tűnő módszertani döntés itt zökkenőmentesen működik, és főként a kötet rendkívül szerteágazó szakirodalomkészletének, illetve a szerző szintetizáló törekvéseinek hála, hiteles, 2023-ban is aktuális művet hoz létre. Kalmár a társadalmilag felelős kutatást a témával kapcsolatos összes vélemény játékba hozásával igyekszik elérni. Ennek megfelelően a szöveg szakirodalma az Európai Bizottság jelentéseitől a filmelméletig, Jordan Peterson megszólalásaitól Iman Amrani *Modern Masculinities* YouTube-sorozatáig egy rendkívül széles, ugyanakkor aktuális szövegbázist ölelnek fel. Miközben a maszkulinitás népszerűsítő és kritikai diszkurzusa ennyire sokféle és széttartó, a politikai spektrum valamennyi szegmenséből ugyanaz a zsigeri felismerés fogalmazódik meg: „egy olyan kulturális diszfunkció felismerése, amely szisztematikusan pszichológiai problémák sorát okozza a férfiaknál” (42). *A válság mozija* a férfiaság válságdiszkurzusát empatikusan, ám teljes egészében kritikusan használja a kötet filmelemzéseinek alapjaként.

Ez, a Kalmár által „az ördög ügyvédjének” (14) nevezett pozíció lehetővé teszi számára, hogy a fehér férfiaságot nem magától értetődő kiváltsággént tárgyalja, hanem „problémássá, magyarázatra szorulóvá, vitathatóvá, kihívásokkal telivé és az önreflexió tárgyává vált” (33) jelenséggént. A könyv és a benne tárgyalt filmek főszereplői nem hősök vagy gazemberek, hanem „a kortárs társadalmi változások vesztesei” (51), olyan emberek, akiket a közelmúltban marginalizáltak vagy kizsákmányoltak. A fehér férfiaság válságában megtestesülő általános irányvesztettséget a kötet hat elemző fejezetben vizsgálja, amelyek mindegyike egy-egy konkrét kihívást jelöl ki a fehér európai férfiak identitáspolitikája számára.

Ezek közül az első a visszavonulás témája, amelyet a második fejezet tárgyal részletesen három kelet-európai „visszavonulási film” elemzésével. *A világ nagy és a megváltás a sarkon ólálkodik* (Komandarev 2008), a *Delta* (Mundrunczó 2008) és a *Lesülve* (Papadimitropoulos 2016) olvasataiban Kalmár olyan elmozdulást térképez fel, amely szembemegy a hagyományos, a jelöletlen fehér férfiaság fénykorát jellemző heroikus narratívákkal. A legkisebb fiú ezekben az elbeszélésekben nem a királylány és a fele királyság birtokában zárja a történetet, hanem, ráébredve, hogy kudarcot vallott, az otthon hagyott rémeivel kell, hogy farkasszemet nézzen. A gazdagság, a szerelem, vagy a hírnév hajszolása helyett ezek a filmek Kalmár olvasatában az identitás keresését olyan, Európa szimbolikus geográfiája által meghatározott, regresszív utazások sorozataként mutatják be, melyek során a főszereplők a nyugati centrum feltételezett hegemon férfiaságával szemben a társadalom – és Európa – peremvidékein keresnek menedéket. Ezek a hazatérésnarratívák a fehér férfiaság válságán kívül „a modernitás nagy

progresszív elbeszéléseiből való jellegzetes kiábrándultságról is árulkodnak” (58), ekként aláhúzzák az általános társadalmi válság és a hegemon, fehér maszkulinitás válsága közti viszonyt: az egész kötet legnagyobb tétjét.

A harmadik fejezet, amely a „feldolgozatlan múltakra” összpontosít, a nyugatról keletre visszavonulás toposzához hasonlóan szintén Európa imaginárius földrajzának újraértékelését javasolja, a kelet-nyugati választóvonal újragondolását javasolja az emlékezetpolitika szempontjából. Talán ez a kötet egyetlen olyan része, ahol a válságok sorozata, mint paradigmaváltás nem kerül teljes mértékben feltárára. A fejezetben vizsgált három film közül kettő, nevezetesen az *Ámen* (Costa-Gavras 2002) és a *Dicsőség arcai* (Bouchareb 2006), a 2000-es évek első évtizedében készültek és az etikus emlékezés paradigmájához, valamint a vallomás és a megbékélés imperatívuszához tartoznak, vagyis részei annak a folyamatnak, amely az 1960-as évektől kezdődően az európai emlékezetpolitikát informálta. Abba a moralizáló, és az európai identitás alapkövét adó áldozatközpontú filmes hagyományba tartoznak, amelynek „alapvető szabályait az (öröklött) trauma, a (kötelező) büntudat és egy sor jól körülhatárolható tabu határozza meg, amelyek aligha lehetnek garanciái a szabad, eredeti, színvonalas művészi produkciónak” (132). A válogatás harmadik és egyben legújabb filmje, a *Hidegháború* (Pawlikowski 2018) a válságfolyamatok eredményeként már egy másik emlékezeti hagyományhoz kapcsolódik: ahhoz, amely a kelet-európaiság régióspecifikus belátásai felől dinamizálja a nyugat-európai emlékezési gyakorlatok sokszor rutinná fásult megbánáspolitikáját. Szemben a kora kétezres évek kánonjával, amelyet az első két film illusztrál, a harmadik, lengyel film sem a hősiesség, sem az áldozatiság nagy narratíváit nem használja bármiféle végső igazságtétel megalkotására. Sőt – összhangban a heroizmus nagyelbeszéléseinek rendszerszintű kudarcával –, a töredékes, marginális, személyes „apró dolgokra” (138) helyezi a hangsúlyt.

A negyedik, addikcióval és eszkepizmussal foglalkozó fejezet abból a belátásból indul ki, hogy bárminemű függőség sosem kizárólag az „egyéni pszichopatológiáról, rossz génekről, morális gyengeségről” (144) szól, sokkal inkább a rendszerszintű, társadalmi válsággal való megküzdésnek, válságreakciónak tekinthető. Az előzőekkel ellentétben ez a fejezet egyetlen, a kétezres évek elején készített filmet, a *Billy Elliot*-ot (Daldry 2000) állít szembe két újabb példával, a *T2: Trainspotting*-gel (Boyle 2017) és Till Attila *Tiszta szívvel* (2016) című filmjével, amelyekben a függőségek minden fajtája a diszfunkcionális társadalmak tüneteként és az azokból való menekülés eszközeként jelenik meg. Ezzel magyarázható, hogy a fejezet egyetlen, tényleges kábítószer-addikciót tematizáló filmet, a *T2: Trainspotting*-ot elemzi két olyan példával, amelyekben a fojtogató társadalmi környezettel szemben nem a narkotikumokba, hanem a *Billy Elliot* esetében a táncba, a *Tiszta szívvel*

példájában pedig akciódús fantáziákba menekülést jelenítik meg. Mindhárom esetben olyan férfikarakter kerül a középpontba, akit a későkapitalizmus valamilyen tekintetben az út szélén felejtett: akár társadalmi osztályuk, szexuális orientációjuk, vagy éppen testi fogyatékoságuk miatt. Ahogyan Kalmár fogalmaz, „a függőség, hasonlóan más, menekülést célzó, eszképpista viselkedésmódokhoz, valójában elkeseredett válasz a szorongásra: sikertelen belső vívódásokra adott egyéni válasz, amely mögött, ha közelebbről megvizsgáljuk, mélyen gyökerező társadalmi és kulturális problémák tárulnak fel” (144). Míg a legkorábbi példában – a 2008-as válságot megelőző „individualista, liberális humanizmus” (150) logikájára támaszkodva – elképzelhető volt valamiféle menekülési útvonal a főhőst maga alá temető társadalmi környezetből, addig a válság utáni film ebben az értelemben egyértelműen hantológias (még ha a derridai-fisher kifejezés nem is szerepel a kötetben): ez utóbbi példákban semmilyen lehetőség nem nyílik a szebb jövő (vagy éppen jelen) elgondolására.

A válságparadigma másik aspektusa, az európai migrációs krízis, amely a kétezzer-tízes évek közepe óta alapjaiban kérdőjelezi meg nemcsak az érkezők, de az őket fogadók önértését is az ötödik fejezet témája. Ennek megfelelően a migráció diszkurzív mintázata nagyon hasonlít a harmadik fejezetben elemzett, szintén identitásformáló emlékezetpolitikához, amennyiben a reprezentáció itt is a témához kapcsolódó morális elvárások foglya. Kalmár szerint a migrációval foglalkozó kortárs filmek egyfajta etikai felelősséget is magukra vállálnak. Ennek értelmében ezek a munkák arra töreksenek, hogy kerüljék a migránsok olyan reprezentációit, amelyekre bárminemű jobboldali populista ideológiák építhetnének, akár az esztétikai függetlenség árán is. Vagyis, állítja Kalmár, „az európai szerzői filmek jó része hajlamos feláldozni hagyományos értékeit” (218) – ilyenek a tudatos tabudöntések, az esztétikum kiemelése az ideológia konformizmussal szemben; ezáltal a „liberalizmus és felvilágosult humanizmus” (Uo.) szintén hagyományosnak tekinthető értékrendjét képviselik. Kalmár szerint tehát az európai szerzői film kerüli a bevándorlók fenyegető, szexuálisan aktív vagy akár az európai éntől radikálisan különböző ábrázolását. Ez a kettős elvárás ebben a kontextusban „a filmes reprezentáció válságával” (186) fenyeget, amennyiben a mozi nem képes a Másik levinas-i ’radikális kívülállóságával’ számot vetni. A kötetben elemzett migrációról szóló három film közül kettő, a *Terraferma* (Crialesi 2011) és a *Morgen* (Crisan 2010) éppen erre az etikai-esztétikai dilemmára hívja fel a figyelmet. Kalmár szerint a három példa közül egyedül a harmadik, a *Jupiter holdja* (Mundruczó 2017) képes számot vetni a bevándorlás biztonsági kockázataival, kikezdve a filmes történetmesélés egyes konvencióit, a filmnyelv szempontjából is újfajta esztétikai reflexió létrehozására vállalkozva.

A kétezres évektől tapasztalható válságfolyamatok egyik alapvető következménye tehát az addig stabilnak vélt identitáskonstrukciók megrendülése, egyfajta egyéni és társadalmi szintű irányvesztettség. Ebben a kontextusban a szélsőjobboldali mozgalmak térnyerése logikus következménynek tekinthető, amennyiben éppen ezen identitástöredékek sokszor militáns védelmében érdekelt, értelemadó ideológiaként működnek egy alapvetően értelmét veszített világban. A hatodik fejezet, „A jobboldali radikalizmus,” a radikalizálódó európai fiatalok ember(telen)arcát vizsgálja: itt az ideológia olyan szent ügyé válik, amely hősiességgé avatja a nevében elkövetett erőszakot. A három választott példa közül kettő – *Ez Anglia* (Meadows 2006) és *A bullám* (Gansel 2008) – a szélsőjobboldali ideológiák megjelenését a társadalmi-gazdasági válság és a legkiszolgáltatottabb társadalmi rétegek kizsákmányolásának közvetlen következményeként jeleníti meg, ezáltal teszi érthetővé és akár rokonszenvessé az érintett szereplőket. Ezekkel a filmekkel szemben a *Július 22.* (Poppe 2018), amely a norvég ifjúsági táborban 2011-ben elkövetett mészárlásról szól, tudatosan, egyfajta etikus döntésként törekszik arra, hogy lehetetlenné tegye az elkövetővel való azonosulást és azt, hogy bármilyen tekintetben hősként tűnhessen fel. Ebben a tekintetben különösen releváns Kalmár állítása arról, hogy „valamiféle átalakult, titkos hősiesség máig az európai identitás és az európai rendezői film fontos része maradt” (49), még akkor is, ha ezúttal ez a befogadás is diverzitás európai értékrendjével összhangban negatív előjellel jelenik is meg.

Az utolsó, hetedik fejezet az öregedés és a maszkulinitás kapcsolatát vizsgálja, miközben, az első fejezethez hasonlóan, a fehér férfiaság teljes válságát magába sűríti. A filmek fehér férfifőszereplői, ezek a „dühös öreg férfiak”, akiket a rosszul vagy egyáltalán nem működő modern állam magára hagyott, úgy érzik, hogy a világ megváltozott: „[r]endre azzal szembesülnek, hogy nem fontosak, kihasználják őket, és figyelmen kívül hagyják őket. Nem értik a globalizált kapitalizmus gyorsan változó, 'alapértelmezetten digitális' világát” (299). Korábbi privilegizált helyzetük elmúlt, és társadalmi marginalizációjuk azzal is jár, hogy láthatatlanná válnak, akár a film médiuma számára is. Az ebben a csoportban szereplő filmek – a *Tirannoszaurusz* (Considine 2011), az *Én, Daniel Blake* (Loach 2016) és *A férfi, akit Ovénak hívnak* (Holm 2015) a fenyegetett hegemon maszkulinitás potenciálisan káros vonatkozásait mutatják be: a szociális rendszerek által cserben hagyott generáció tagjai által megélt pusztító dühöt. Ugyanakkor mindhárom film rámutat, hogy az izolált, egyéni kudarc és keserűség, a hősnarratívák ellentétje helyett a társak segítségének, támogatásának elfogadása adhat kiutat a válsághelyzetből.

A válság, amelyet Kalmár kötetében azonosít, még csak most kezdődött, és korántsem vagyunk túl rajta. Bár talán már állandósuló állapotnak tűnhet, még csak most kezdjük el értelmezni, hogy mit is jelenthet számunkra a folyamatos válsághelyzet mint új világrend. Kalmár ezért is kerül az egyértelmű következtetések levonását műve végén. Ehelyett megemlíti néhány olyan tendenciát az európai kultúrában és filmművészetben, amelyek megragadhatják ezt az új világrendet, de végleges válaszokat egyik sem nyújthat. Kalmár szerint a válság utáni európai filmet a történelmi metanarratívákkal szembeni ellenséges magatartás jellemzi, amihez szorosan kapcsolódik a heroizmus új hulláma, valamint „a válság utáni európai film Európa és az európaiak felé [fordulását]” (315). Egy dolog azonban biztos, mondja Kalmár: az értelmiségieknek és az (európai) kultúra hivatásos olvasóinak központi szerepe és hatalmas felelőssége lesz abban, hogy értelmet adjanak a folyamatos válsághelyzetek láncolatában értelmét veszített világnak, amelyről Kalmár meggyőzően állítja, hogy valóban egy új paradigma, nemcsak a fehér férfiakért, hanem mindenki más érdekében is.

*O. Réti Zsófia
Debreceni Egyetem*