Mi történik azután, amikor valaki ölt. Önmagában az ölés nem volna érdekes, csak ha következménye van. *Van olyan, hogy nincs következménye?*" (415. [Kiemelés – P. Z.]) Azonban ezek a holokauszthoz kötődő témák a főszereplő-választásból adódóan nem tudnak beépülni igazán a regénybe, hiszen ez végső soron Tilda regénye, az ő önazonosságának kereséséről szól, s a holokauszthoz ő is csak közvetetten tud kapcsolódni, hiszen nem túlélő. Illetve mintha Tilda identitásának kérdését is valamelyest önellentmondás járná át, hiszen – mint említettem – a regény végén az önazonosság állapotába jut ugyan a főszereplő, ám mégsem tudjuk meg, hogy ez voltaképpen mit is jelentene annak, aki önmagát végig „semmiként" definiálta (hacsak *Az utolsó vonat* kudarcos előadását nem tekintjük úgy, hogy voltaképpen az identifikáció képtelensége is egyfajta előrelépés az identitás kialakulásában).

„[H]ibátlan művet csak a középszerűek tudnak írni" – írja egy esszéjében Spiró György (*Negyven év múltán*, Tekintet 2003/4., 6.), akinek a neve a regényben is előkerül. Tompa Andrea új könyve egy tendencia része, azonban nem a vége. A *Sokszor nem halunk meg* kétségtelenül próbálja a korábban bejáratott beszédmódot megújítani – gondoljunk csak a gazdag kultúrtörténeti ismeretanyag bemutatására a korábbi regényekben, aminek a *Sokszor...* világépítése inkább ellentéte –, azonban nem mentes bosszantó hibáktól sem. Hiszen minden olyan törekvés egy prózaíróná, amely a megszokottól kísérel meg eltávolodni, és igyekszik saját nyelvét felfrissíteni, megújítani, rejt magában buktatókat. (*Jelenkor*)

PAPP ZOLTÁN

# Mozi a válságban

KALMÁR GYÖRGY: *A VÁLSÁG MOZIJA. A 21. SZÁZADI EURÓPAI RENDEZŐI FILM*

A krízis szó etimológiája szerint egy betegség lefolyásának arra a szakaszára utal, amikor eldől, a beteg életben marad, vagy meghal. Azt mondjuk, hogy a beteg válságos állapotban van, vagy hogy állapota kritikus, s hamarosan eldől, kórtörténete milyen irányt vesz. A válság megtapasztalása – legalábbis külső nézőpontból – maga is leírható várakozásként, a jövő bizonytalansága felett érzett aggodalomként, egyáltalán: olyan időintervallumként, amikor nehéz komolyan vehető, biztos kijelentéseket tenni. Míg a válságos állapot felismerése viszonylag egyszerű, hiszen beköszöntét egyre egyértelműbben megmutatkozó tünetek jelzik, addig e tüneteket értelmezni, a krízis kimenetelét és lefolyását megjósolni alapos ismereteket és megfelelő gyakorlatot igényel, legyen szó orvostudományról vagy – ha a krízis metaforáját történelmi, politikai és kulturális gyakorlatokra is kiterjesztjük – humán- és társadalomtudományokról. Kalmár György *A válság mozija. a 21. századi európai rendezői film* című értekezése éppen ilyen feladatra vállalkozna: a kilencvenes évek végével beálló általános válságtünetek és -hangulat leírására, annak az európai művészmozira gyakorolt hatásának a feltérképezésére. A szerző már csak a krízis természetéből adódóan sincs egyszerű helyzetben, hogy könyvének recenzensét már ne is említsük.

A beszédhelyzet nehézsége ugyanis nem pusztán a válság tényében, hanem annak természetében keresendő. Ahogyan Kalmár – a böngészési előzményeinek az algoritmust összezavaró, annak egymással nehezen összeegyeztethető ajánlataira történő, némileg hivalkodó hivatkozással – megjegyzi: éppen a válság egyik jeleként olvasható, hogy a kialakult „komfortzónákból" vagy „buborékokból" történő kilépés maga is a darabjaira hullott közmegegyezés és az egymással össze nem mérhető, zárt gondolatrendszerek közti áthágásként értelmeződik, s ekként nem a józan ész vagy a tudományos diskurzus, hanem az „őrült beszéd" terepe (13.). Mit is mondhatnánk akkor, ha érvelésünk lepattan a véleménybuborékok felszínéről? Vagy még ennél is alapvetőbb módon: hogyan érthetnénk szót egymással, ha a gondolataink érvényének határát kijelölő kulturális diskurzusaink radikálisan eltérő kultúra- és médiafogyasztási szokásaink következtében még csak nem is érintkeznek egymással? Ha nincs közös vonatkozási pont és esély az értelmezési keretek közelítésére? S ha amit eddig elgondoltunk – például arról, amit Kalmár némi fogalmi inkonzisztenciát is megengedve nemes egyszerűséggel csak „modernitásnak" nevez –, „minden racionális, felvilágosult és pragmatikus alapelv ellenére" egyszerűen csak „hitvallássá" minősül, s benne az „utópiák" iránti meglehetősen „dogmatikus" vonzódásunk nyilvánul meg csupán (20.)? Ha a világ nem úgy és nem attól lesz jobbá, ahogyan azt mi korábban elképzeltük? S hogy mindezek alapján fel kell-e adnunk „racionálisnak", „felvilágosultnak" vagy éppen „pragmatikusnak" gondolt elveinket? Megannyi kérdés, mely a humán- és társadalomtudományok esetében (is) válaszra vár, különösen a nemzetközi színtéren érzékelhető biztonságpolitikai, gazdasági, demográfiai, ökológiai – és az ezek következtében és velük összefüggésben kialakuló – ideológiai és intézményes válság idején (22.). S ha mindez még nem lenne elég, a válság általános leírása még tovább bővíthető a nyilvánosság szerkezetének átalakulásából adódó bonyodalmakkal (26–27.), az identitáspolitikai kérdésfeltevésekkel, melyek a tudás és a kultúra területén a „fehér férfi" hegemóniájának megkérdőjelezésére és lebontására irányultak (32.), miközben a hagyományos társadalmi szerkezet és hierarchia maga is jelentős átalakuláson esett át a kiszolgáltatottság új formáit és rendjét (pl. prekariátus) megteremtve (35.). Ezek a fejlemények, melyekkel Kalmár könyvének előszava is igyekszik számot vetni, nemhogy a fukuyamai „történelem végét" (tulajdonképpen a történelem terhétől való megszabadulást) nem hozták el, hanem nagyjából az ezredforduló óta – bár a korai fejlemények egészen a hetvenes évektől detektálhatóan jelen vannak a nyugati típusú társadalmak és kultúrák alakulástörténetében – szinte folyamatosan fenntartják a válság helyzetét és érzetét.

*A válság mozija* ebben a szélesen – néha talán túlságosan is szélesen – értelmezett keretben teszi fel a maga kérdését: hogyan reagált az európai művészfilm, annak is javarészt fehér férfiak által jegyzett, fehér férfiakkal foglalkozó, s talán nemcsak fehér férfiakhoz szóló szegmense erre az általános válsághelyzetre? Az európai művészfilmre vonatkozó kérdést Kalmár érvelése szerint ráadásul annak hagyományai is indokolják, hiszen egyrészt feltűnő „társadalmi elkötelezettsége" és „a marginalizáltak iránti empátiája" lehetővé teszi számára a fősodor nézőpontjának „kiegészítését" (45.), másrészt a sematikus műfaji megoldásokat elutasító, rendezőifilmes attitűd, az egyediben az általános felmutatására irányuló törekvés, a narratív lezárásnak való ellenállás (47.) maga is a kérdezés szándékának megnyilvánulásaként értelmezhető.

Vagyis nem csupán az általános válsághelyzet tükröződik az európai művészfilm reprezentációs válságában, hanem ez a reprezentációs válság egyben az általános válsággal való foglalkozás alapvető terepeként adódik: azt jelzi, ahogyan az európai művészfilmes rendezők egy része – több-kevesebb sikerrel – számot kíván vetni magával a válsággal. Így Kalmárnak az érvelés szerkezetében is tükröződő törekvése, hogy több szempontból bemutassa a válság összetevőit, majd az erre válaszoló rendezők általa elemzett alkotásaiban megnyilvánuló megküzdési stratégiáit értelmezze, alapvetően megalapozott elképzelésnek tekinthető, még ha – mint azt látni fogjuk – megvalósítását helyenként hibák és pontatlanságok tarkítják, s magának az érvelésnek a szerkezete is rugalmatlannak tűnik. Előbbiek korrigálhatóak lettek volna, utóbbiak pedig – különösen mivel egy angolul már napvilágot látott könyv „magyarított" változatát olvassuk – a hosszabb lélegzetű tudományos prózának a szerkezeti nehézségeiből következnek. Ezeket a megfelelő helyen jelezni fogom majd, de most rátérek arra, hogyan látja és tárgyalja Kalmár a válság mozijának legfontosabb, szövegében tematikus egységekbe tömörülő kérdéseit.

A bevezető fejezetet követően *A válság mozija* érvelése hat, egymástól javarészt függetlenül kezelt nagyobb tematikus egységre bomlik, melyek mindegyikét egyenként három filmelemzés hivatott alátámasztani. Ezeknek a fejezeteknek a témái a következők: a világtól való elvonulás, a múlt feldolgozatlanságának problémája, a függőség és az eszképizmus jelenségei, a migráció ábrázolása, a jobboldali radikalizmus bemutatása, valamint az öregség problémáinak színrevitele. Kalmár véleménye szerint a témát és a hozzá kapcsolódó filmek elemzését az köti össze, hogy „mind az európai filmet, mind engem jobban foglalkoztat az a mód, ahogy egyes kortárs ideológiai fantáziáink *nem* valósulnak meg egyes férfiak életében, mint maguk ezek a fantáziák" (52.). Ahogyan a többes szám első személy tudományos prózai konvenciókból következő használata miatt ebből a mondatból sem derül ki, hogy kinek a „fantáziáiról" van szó, úgy az egyes témák felvetése is esetlegesnek hat. Egyes jelenségek, mint például az elvonulás, a feldolgozatlan múlt kérdései, a függőség, a migráció ábrázolása elég régóta jelen vannak az európai filmművészetben (ezt a történetet mintha a szerző nem mindig ismerné vagy ismerné el megfelelően), másrészt az érvelés az egyébként méltánylandó heurisztikus felvetésen túl egyáltalán nem indokolja, miért, miért most és miért ebben az összefüggésben kellene egymás mellé rendelni őket. A szerző akkor sem teszi világossá a témák összefüggéseit, amikor az adott esetben szinte nyilvánvaló lenne, mint például a jobboldali radikalizmus és a „dühös öreg férfiak" ábrázolásának kapcsolata esetében, ahol is kiderülhetne, hová lett (az érvelésből) a baloldali radikalizmus, illetve milyen problémák közös érzékelése kapcsolhatja össze a jobb-, illetve baloldalnak nevezett politikai formációkat, illetve azok szélsőségeit (itt egy pillanatra félretéve az elvszerű politikai megkülönböztetések jogosságának kérdését). Vagyis ezeknek a kapcsolatoknak a feltárása tulajdonképpen akár el is mélyíthetné a könyv érvelését. Az elemzésre választott filmek listáját is érheti némi kritika, annak a tiszteletreméltó törekvésnek ellenére, hogy Kalmár egyrészt igyekszik közismert és az érdeklődés homlokterén kívüli alkotásokat is bemutatni, másrészt választásai révén felvillantja az európai művészfilm sokszínűségét. Kimaradnak a lentebb felemlegetett fontos előzmények és együttállások, s helyüket elsősorban az amerikai tömegfilmre és annak kontextusára tett utalások pótolják. Ez a globalizációs

keret miatt néhol megengedhető kontextuális pontatlanság azonban több helyen is gyengíti a szerző érvelését, különösen a nemzeti és a lokális kontextusok áttekintésének hiányában. Ezen általános megjegyzések után ideje közelebbről, egyesével is szemügyre venni Kalmár értelmezéseit.

Kalmár a „visszavonulás rítusait" elemző fejezetben a nyilvánosság átalakult szerkezetének és az ellenállás lehetőségeinek kontextusában tárgyalná Komandarev *A világ nagy és a megváltás a sarkon ólálkodik*, Mundruczó Kornél *Delta* és Papadimitroulos *Suntan* című filmjét. Talán nem is lehetett volna ennyire különböző alkotásokat választani a téma sokrétűségének bemutatásához, hiszen *A világ nagy...* a politikai átalakulásokkal kapcsolatos kiábrándultságot dolgozza fel a nosztalgia kérdéseit is érintve, a *Delta* egy közelebbről meg nem határozott értelmiségi kiábrándulás történetét viszi színre egy mitizált keretek között, míg a *Suntan* leginkább a vígjáték műfaji kellékeit használva beszél a generációs különbségekről és válságokról. A fejezet elemzéseihez felvázolt kontextus megállapításai helyenként vitathatóak: nem világos például, hogy amennyiben az elvonulás kérdéseit vizsgáljuk, nem kell-e ennek a filmekben általában térbeli mozgásként is elképzelt történetnek a koordináta-rendszerére is rákérdeznünk. Kalmár ugyan felveti a nyilvánosság különböző szintjeinek a metaforáit releváns szempontként, mint amilyen a „coming out" vagy a „saját szoba", azonban bevezetőjében nem beszél magának a nyilvánosság szerkezetének a különböző információs és kommunikációs technológiák elterjedésének hatására bekövetkezett radikális átalakulásáról, melyet az általa elemzett, az elvonulás történetét elbeszélő filmek helyenként látványosan elhallgatnak (az első két film 2008-ban, a harmadik 2016-ban készült, de nem számolnak a technológiai környezet megváltozásával). Ebből a szempontból legalábbis említést érdemelt volna az *Eksztázis* (eredeti címén: *Climax*, rend. Gaspar Noé, 2018) vagy a *Lavina* (*Turist*, rend. Ruben Östlund, 2014), vagy, bár a férfi szerepekkel csak áttételesen foglalkozik, a *Titán* is (*Titane*, rend. Julia Ducornau, 2021). Ezek a filmek ugyanis nem csupán az elvonulás trópusaira, de annak a technológiai környezet átalakulása nyomán létrejött bonyodalmaira is felhívják a figyelmet. A példákból is látszik talán, hogy Kalmár leginkább a kelet-közép-európai és az angolszász kontextusokban érzi otthon magát, s e kettő ráadásul nem is mindig talál könnyen egymásra: nehezen érthető például, hogy Komandarev kapcsán hogyan kerül elő a dicső régmúlt politikai és kultúripari hasznosítására szakosodott brit „örökségfilm" lehetséges kontextusként (68.), és bár az „előbújás" és a „saját szoba" kiválóan működnek metaforaként, legfeljebb csak jelezhetik annak szükségét, hogy az elemzések leírást adjanak arról, ahogyan a kérdéses filmek a terek ábrázolását működtetik. Ez a legtöbb esetben meg is valósul, ám továbbra is kérdés marad, hogyan viszonyul a térábrázolás az egyes filmek maszkulinitás-koncepcióihoz. Mert míg Kalmár saját állítása szerint a térbeli mozgásokat akként értelmezi, ahogy „a szubjektum a hegemón normáktól eltérő identitást (és/vagy szexualitást) élhet meg" (66.), érvelésében eltekint attól, hogy a különböző maszkulinitások általában rendszert alkotva tartják fönn magának a maszkulinitásnak a hegemóniáját (ez a vonatkozó stúdiumokban fontos elképzelés és belátás különösen pregnáns például a *Delta* esetében). És az elvonulás történeteiről szólva – ahogyan egyébként máshol a kötetben Kalmár sikeresen jelzi – el lehetett volna gondolkodni a műfajiság és a művészfilmek, valamint az affektus kérdéséről is. Ebből a szempontból ugyanis

a *Suntan* díjai ellenére is kívül esik az európai művészfilm szűkebb meghatározásán, mert a komédia műfaji kódjait affektív áthangolásuk révén nem sikerül a művészfilm/szerzői film keretében integrálnia.

A múlt feldolgozásáról (vagy annak hiányáról) szóló fejezet az egyik legérdekesebb a példaként választott filmek tekintetében. Kalmár értelmezései, ahogyan egyébként a legtöbb esetben, meggyőzőek, ám a kontextus felvázolásával és árnyalt bemutatásával, illetve az elemzésekből levont következtetésekkel kapcsolatban már akadnak problémák. Én magam legalábbis nehezen tudok mit kezdeni az olyan, történeti nézőpontból erősen megkérdőjelezhető kijelentésekkel, mint hogy „[a] 20. században az intézményesült kommunizmust és a fasizmust is jórészt külső erők kényszerítették a kelet-európai országokra" (135.). Vagy hogy „[a] történelmi bűntudatra épülő áldozatközpontú emlékezetkultúra, a tudatosan szervezett multikulturalizmus vagy a politikai korrektség 21. századi változata mind olyan szociokulturális mintázatok, melyek specifikusan nyugat-európai történelmi tapasztalatok hatására alakultak ki" (134.). Mintha Kelet-Európa egységes, ideológiai befolyásnak végletesen kiszolgáltatott, mi több, történetileg homogén tömb lenne, és a multikulturalizmus kizárólag nyugat-európai tapasztalat. Kalmár ráadásul mintha azt is sugallaná, hogy a keleti és nyugati, eltérő történelmi fejlődési ívek tehetők felelőssé azért, hogy „Európa 1989–1990-es újraegyesítése (vagy pláne a keleti blokk 2004-es csatlakozása) és a 2008-as pénzügyi válság között eltelt idő nem volt elég ahhoz, hogy Európa keleti és nyugati fele […] valóban összeszokjon" (135.). Ennek ellenére az elemzések alapján Kalmár joggal állítja, hogy „[a] középszerű, eredeti esztétikai elképzelések és valódi etikai erő nélküli példák, melyeken érzik, hogy egyszerűen a kiszámítható ízlésű filmtestületi bizottságok, fesztiválzsűrik és a jó szándékú művelt közönség ízlésének kiszolgálását célozzák" (137.), kétségtelenül megtépázták a hagyományos emlékezetpolitikai megközelítésmódokat alkalmazó, kritikátlan és egysíkúan moralizáló ábrázolásmódokat. A – főleg *A dicsőség arcai* (rend. Rachid Bouchareb, 2006) és a *Hidegháború* (rend. Pawel Pawlikowski, 2016) kapcsán – felmerülő kérdés Kalmár szerint csak az, hogy képes-e a leginkább az európai fesztiválok közönségének szóló művészfilm felülemelkedni az emlékezetpolitika esztétikai csapdahelyzetén, s lemondani a végső számvetésről a történelemmel, feladni a reményt, hogy kívül kerüljön a hamis történelmi narratívákon, és egy erkölcsileg tiszta és hibátlan pozíciót elfoglalva (132.) teremtse meg a múlt „igazságát" felmutatni képes ábrázolási paradigmát. Kalmár válasza szerint a nyugat-európai identitáspolitika foglyaként erre *A dicsőség arcai* csak részben képes, míg az angol-francia-lengyel koprodukcióban készült *Hidegháború* egzisztencialista allegóriája révén elkerüli az ábrázolás buktatóját, melyet korábban az *Ámen* (rend. Costa Gavras, 2002) a holokauszt közvetlen vizuális ábrázolásának megtagadásával vetett fel.

Szinte refrénszerű kifogásként ismételhető a felvetés Kalmár következő, az addikció és az eszképizmus ábrázolását vizsgáló fejezetével kapcsolatban is: az értelmezések keretéül vázolt kontextussal kapcsolatban tett megállapítások elnagyoltak, s bár a kriminológiai, morális keret kizárólagos legitimitása valóban megkérdőjelezhető (145.), olyan filmek is szép számmal találhatók – akár a Kalmár által említettek között is –, melyek felvetik ezen kontextusok bevonásának szükségességét az elemzésbe. Kalmár véleményem szerint például rosszul méri fel a *Trainspotting* szerepét, amikor

azt a függő személy perspektívájának megjelenítéseként értelmezi (149.), ami sokkal inkább áll Irvine Welsh skót dialektusokban írt, számos narrátort felvonultató regényére, mint az egyetlen fokalizátorral dolgozó filmváltozatra (Kalmár ráadásul novellát mond regény helyett: 161.). A filmes kontextus körülírásából is alapvetőnek számító alkotások hiányoznak, így Nicolas Winding Refn *Pusher*-trilógiájának (magyarul: *Az elátkozott város* I–III., 1996, 2005, 2006) darabjai. Az elemzés tárgyául választott filmeket sem tartom szerencsésnek, mert míg a *Tiszta szívvel* (rend. Till Attila, 2016) értelmezése kiváló, és a *T2 Trainspotting* (rend. Danny Boyle, 2017) is nehezen hagyható ki az addikció következményeinek számbavételéből, addig szinte érthetetlen a kivétel kulturális logikáját utólagos nézőpontból, „játékosan" színre vivő *Billy Elliot*nak (rend. Stephen Daldry, 2000) szentelt figyelem. Kalmár értelmezése ráadásul eltekint a film maszkulinitással kapcsolatos egyik legfontosabb elemének értelmezésétől: Billy testének átlényegülésétől a film záró jelenetében, ahol a színpadra lépő Billy immár nem esetlen, férfiasságát családi és osztálykörnyezetében kifejezni képtelen, suta kamaszfiúként jelenik meg a film és a balett nézői előtt, hanem kimondottan izmos, a tekintet, a vágy és a csodálat tárgyául felkínálkozó, kétes státusú, hipermaszkulin testként, egy hagyományosan nők által táncolt szerepben – apja, fivére, gyerekkori barátja és annak fekete férfiszerelme színe előtt. De további értelmezési ziccerek is kimaradnak a fejezet lehetséges konklúziójaként. Kalmár például a lényegre tapintva megállapítja, hogy „a 21. század kulturális logikája sokkal közelebb került az addikcióéhoz" (169.), s hogy „történelme során a tömegfilm mindig is az egyik legnépszerűbb eszképista gyakorlatként működött" (148.), de azzal már nem vet számot, hogy az általa elemzett filmek maguk is mennyire élnek a műfaji eszközökkel: a *Billy Elliot* afféle „cseperedéstörténet" [„coming of age" story], a *Trainspotting* és a *T2* a vizuális tömegkultúrának a droghasználattal erősen összefonódó nyelvét használva mesél történetet, a *Tiszta szívvel* pedig nemcsak azt mutatja meg, hogy „miként lehet képes a fantázia, a művészet és a kreativitás megvédeni valakit a valóban önkárosító magatartástól" (182.), de ennek a kényelmes popkulturális fantáziának az elképzelését műfaji keretek között működteti.

A migráció ábrázolásának szentelt ötödik fejezet már a bevezetőt is szűkre szabja, amikor ugyan elismeri a migrációval foglalkozó európai filmes hagyomány jelenlétét, de csak és kizárólag a 21. századi migrációt és annak válságként érzékelését taglalja *A tenger törvénye* (*Terraferma*, rend. Emanuele Crialese, 2011), a *Morgen* (rend. Marian Crisan, 2010) és a *Jupiter holdja* (rend. Mundruczó Kornél, 2017) elemzései révén. A szűkre szabott bevezető kontextualizálás ellenére talán ennek a fejezetnek az érvelése a leginkább kiegyenlített. Kalmár elemében van, amikor nem pusztán a filmes realizmushoz közeli ábrázolásmódokat kell értelmeznie, s még arra is kiterjed a figyelme, hogy – mint a múlt emlékével foglalkozó fejezetben – rámutasson az identitáspolitikai elvárásrendszerből következő problémákra. Ahogyan például felveti a szenvedés esztétizálásával és nemiszerep-elvárásaival kapcsolatos dilemmákat: előbbi az ideológiai üzenet és a narratív sémák nem kívánt feszültségére (196.), utóbbi a koloniális fantáziák működésére irányítja rá a figyelmet (195.). Az is üdítő, ahogyan az értelmezésben képes felhívni a figyelmet egyrészt az alteritás helyeinek képi megteremtésére, miközben – az európai művészfilm történetével kapcsolatos némi tájékozatlanságot is elárulva – rámutat, hogy a migrációról szóló filmek nélkülözik

„a fiatal, életerős, szexuálisan aktív idegen alakjának" szerepeltetését, mivel az „túlságosan terhelt az európai képzeletben ahhoz, hogy a bevándorlás kontextusában együttérző történeteket tudjunk mesélni róla" (217.). A filmtörténész ezen a ponton legalább egy rövid utalást várt volna Rainer Werner Fassbinder munkáira, egy rövid magyarázattal arról, hogy hogyan alkalmazza a melodráma sémáit éppen a Kalmár által hiányolt történetek megalkotásakor, mondjuk *A vendégmunkás* vagy egyéb filmjei esetében – a tárgyalt időszak előtt évtizedekkel korábban.

Nem véletlen, hogy a migráció ábrázolását bemutatóval szemben a jobboldali radikalizmussal foglalkozó fejezetnek sikerült a leghosszabbra a kontextuális bevezetője, hiszen talán – a liberális minimumot elfogadó elitek számára mindenképp – ez a politikai fejlemény jelenti a legnagyobb kihívást. Kalmár ezt a jelenséget a válságra adott érthető és tulajdonképpen „természetes" reakcióként tárgyalja, amellett érvelve, hogy „Európa atomizált, individualista társadalmai válsághelyzetekben könnyen alakulnak élesen polarizált, szektariánus vagy törzsi mintára szerveződő társadalmakká, amelyekben visszaesik a társadalmi és politikai intézményekbe vetett hit, visszaszorul a racionális társadalmi párbeszéd, meggyengül a teljes közösséget érintő szolidaritás, és megerősödnek a kirekesztő, szélsőséges nézetek" (225.). Ennek az egyébként számos gazdasági, társadalmi, kulturális és politikai tényező együttállásának a hatására bekövetkező folyamatnak a filmes ábrázolása jelentős inspirációt merít – állítja Kalmár – a hatalom vizuális művészeteként vagy a vizuális művészet hatalmaként felfogható fasizmusból (227.). Az így felvázolt kontextusban értelmezi Kalmár Dennis Gansel *A Hullám* (2008), Shane Meadows *Ez Anglia* (2006) és Peter Greengrass *Július 22* (2018) című filmjeit, arra keresve a választ, hogy vajon a jobboldali radikalizmust ábrázoló filmek mennyiben építenek maguk is a fasizmus esztétikájára, s hogy ennek az ábrázolási stratégiának milyen etikai következményei vannak az egyes alkotások esetében. Az értelmező az értelmezési kereten túlmutató, fontos megállapításokat tesz mindhárom film esetében: amikor rámutat a fasizmus megértésének nehézségeire és az értelmes társadalmi párbeszéd ellehetetlenítésére a pedagógiai narratíva keretein belül *A Hullám* kapcsán (238), amikor felveti a szélsőséges csoportok szerveződésében alapvető dinamikák, így a nemi szerepek fontosságát az *Ez Anglia* esetében (241.), vagy amikor a *Július 22* értelmezésében „morális paradoxonról" beszél, mely a magányos fehér férfialakok kulturálisan valorizált történetei és az ámokfutó honi terrorista nemi szerepfelfogása közötti hasonlóságból táplálkozik (251.).

A kötet utolsó elemző fejezete a „dühös öreg férfiakról" és filmes ábrázolásukról szól, s a megfogalmazás azt sejteti, hogy valamiféle párhuzam vonható a hatvanas évek rendszerkritikus, a társadalmi változások lassúságát vagy hiányát érzékelő, művészi indíttatásukat elkeseredésükben, frusztrációjukban és haragjukban gyökereztető brit alkotónemzedék és 21. századi követőik között. A párhuzam az első két film, Paddy Considine *Tirannoszaurusz*a (2011) és Ken Loach *Én, Daniel Blake*-je esetében indokolt is, amennyiben mindkét alkotó és film is fenntartja a téma elkötelezett bemutatásának hagyományát, lemond az egyszerű pszichologizálás és didaxis alkalmazásáról, s elemi erővel állítja elénk a gazdaság és az állam neoliberális átszervezése nyomán feleslegessé tett embert, az életüket és énjüket a munka etikája, nem pedig a fogyasztás esztétikája (Baumann) alapján berendező, idős fehér férfiakat. A harmadik film egészen más modalitású a brit film erős hagyományát jelentő, realista húrokat pengető és

kritikai attitűdöt kitüntető hagyományával szemben: Hannes Holm *A férfi, akit Ovének hívtak* című filmje (2015) sajátos „skandináv humorral megspékelt személyes dráma", mely a „társadalomkritikát fekete humorral ötvöz[i]" (286.), s melynek szintén vannak az európai filmtörténetben – Kalmár által említés nélkül hagyott – előzményei (lásd: Maurice Régamey: *Megmentettem az életemet* [1957]; Aki Kaurismäki: *Bérgyilkost fogadtam* [1990]; illetve legújabban: Tom Edmunds: *Bérgyilkost fogadtam* [2018]). Kalmár a film elemzésekor sikeresen tárja fel a komédia működéséhez szükséges társadalmi feszültségek szerepét és viszonyát ábrázolásukhoz, vagy éppen elhallgatásuk és zárójelezésük jelentőségét. Abban is egyetérthetünk vele, hogy az idős férfiak történetei nyilvánvalóvá teszik a társadalmi intézményrendszerek működésének kudarcát (299.), és hogy ennek a helyzetnek a megváltoztatása – ahogy a könyv egyik tézisének kimondásaként is felfogható utolsó mondat fogalmaz a fejezetben – „az egyéni frusztráció és harag társadalmilag produktív cselekvéssé alakítása csak más társak (a filmekben tipikusan nők) aktív támogatásával vagy irányításával lehet sikeres" (301.).

Mindent egybevetve: *A válság mozija* égetően fontos kérdéseket feszeget, és nem csupán a társadalmi, gazdasági és politikai válság általános kontextusában, de az identitás és az ábrázolás kérdéseinek összefüggéseiben is. Kalmár tagadhatatlanul jó értelmező, igazi elemében szöveg- és képközelben van, ám a különböző kontextusokra vonatkozó fejtegetéseit én magam csak fenntartásokkal tudtam elfogadni, s ha ezt be is tudhatjuk magának a válságnak – ugyanazokkal a jelenségekkel szembesülve is nagyon másképp értelmezzük a tüneteket –, nem ártott volna alaposabban felvázolni a válságról szóló narratívákat, legyenek azok társadalom-, gazdaság-, politika-, kultúr- vagy filmtörténetiek. A narratívák megalapozatlansága leginkább a kötet utolsó, záró megjegyzéseket tartalmazó fejezetében ötlik fel a leginkább, ahol is Kalmár egyrészről az európaiság fogalmának leértékelődéséről, a kritikai paradigmák morális és politikai megkövesedéséről és idejétmúltságáról, a „művészi-ideológia-szellemi eszköztárunk" fősodorba kerülésével együtt bekövetkező kiüresedéséről beszél (itt a „progresszív, baloldali liberális irányzat" kifejezés az útmutató a többes szám első személy tekintetében) (310.). Ennek az intézményesülésnek a paradox voltát jelzi az is, hogy az európai művészfilm Európa egyik legvédettebb kulturális intézménye (305.), s mint ilyen, egyre szűkebb körű figyelem övezi (miközben az egyes nemzetállamok filmgyártása minden tekintetben egészen eltérő mintázatokat mutat, Kalmár ezeket javarészt figyelmen kívül hagyja). Ebben a helyzetben nehezen fogalmazható meg bármilyen általános érvényű konklúzió az európai művészfilmről, legyen szó témákról, ábrázolási stratégiákról vagy tendenciákról. Akkor is így van ez, ha az európai film legújabb fejleményei nem feltétlenül mondanak ellent Kalmár gondolatmenetének, hanem inkább annak át- és továbbgondolására késztetnek (két friss, fontos film említése kívánkozik ide: Cristian Mungiu *R.M.N.*-je [2022] és Rodrigo Sorogoyen *Szörnyetegek*je [*As bestas*] [2022]). Kalmár könyvének így nem az a legnagyobb erénye, hogy nagyívű általánosításokra vállalkozik, hanem hogy olyan kérdéseket és szempontokat vet fel, melyek hozzájárulhatnak a válság természetének megértéséhez – még ha úgy is, hogy arra késztet: szempontjait sokszor ki kell egészítenünk, s vitába kell szállnunk könyvének jónéhány kijelentésével. (*Gondolat*)

SÁRI B. LÁSZLÓ