

## **Kalmár György: A válság mozija: A 21. századi európai rendezői film**

### **Akadémiai doktori értekezés tézisei**

#### **I. A kitűzött kutatási feladat rövid összefoglalása**

Az akadémiai doktori értekezésnek beadott könyv azoknak az átható társadalmi-kulturális változásoknak a filmes ábrázolásait vizsgálja, melyeket a 21. századi válságok sora váltott ki Európában. Kiindulópontja az a felismerés, miszerint átmeneti időket élünk, a 20. század végi globális rend megroppant, és gyors változásban van: a 2001. szeptember 11-i terrortámadásokkal kezdődő válságsorozat megváltoztatta a történelemmel kapcsolatos alapvető elvárásainkat, megrengette jó néhány meghatározó nagy elbeszélésünket, ezzel pedig megváltoztatta (globális) civilizációnk alapvető kulturális logikáját. A könyv azt igyekszik feltérképezni, hogy az európai film miként reflektálja (és értelmezi, artikulálja, formálja) gyorsan változó világunkat: mit mond korunk égető kérdéseiről, az identitás milyen új formációit jeleníti meg, és a filmes ábrázolási hagyományok milyen elmozdulásairól tanúskodik.

2001. szeptember 11. azért is szimbolikus értékű dátum egy kulturális változásokat vizsgáló kutatás számára, mert ekkor a World Trade Center ikertornyaival együtt összeomlott a történelem végébe vetett utópikus hitünk is. A krízisek sora tovább folytatódott a 2008-as globális pénzügyi és gazdasági válsággal, aztán jött a Brexit, jött Trump, majd 2020-ban a Covid-világjárvány, 2022-ben pedig az orosz–ukrán háború. Tovább rontja a helyzetet, hogy a szakértői elemzések szerint ezek nem pusztán szerencsétlen véletlenek voltak, hanem mélyebben meghúzódó problémák tünetei: a környezeti és éghajlati változásokkal, a túlnépesedéssel, a neoliberais kapitalizmus 20. század végi formájával, a liberális demokráciák krízisével vagy épp egyes technológiai változásokkal kapcsolatos rendszerszintű gondok következményei. Úgy tűnik, hogy a 21. század eleje leginkább a sokk, a zavarodottság, a kognitív zavarok és a valóságtól való regresszív menekülés kora, amikor szinte évről évre újra kell gondoljuk a normalitásról alkotott korábbi elképzeléseinket.

2023-ból visszatekintve úgy tűnik, hogy 2001, 2008 és 2016 csupán az első válságesemények voltak. Ennek fényében, amikor a könyvben a „válság utáni” vagy posztkrízis Európára utalok, akkor ezen nem a válság elmúltának időszakát értem, hanem egy válságesemények által meghatározott időt, amikor a múltbeli krízishelyzetek hatásai meghatározzák a jelent (ahhoz hasonló módon, ahogy a posztraumás stressz állapota is egy régi trauma hatásának idejét jelöli). A válságok 2001-ben elinduló láncreakciója egyre tovább gyűrűzik, és egyre újabb fejezetekkel bővül: a mai Európát nagymértékben meghatározza a politikai instabilitás, a társadalmi polarizáció és a pánikszerű válságkezelő akciók. Nem tudjuk kívülről szemlélni a válságot, nincs teljesen megbízható információforrásunk, nem tudjuk, hová vezetnek ezek az események, és nincs kényelmes távlatunk, ahonnan visszatekinthetnénk. A válság idejében élünk, és ebben a helyzetben kell gondolkodjunk, elemeznünk és döntéseket hozunk.

A válság állapota tehát a zűrzavar időszaka is, amikor a világ megértése komoly kihívást jelenthet. A legtöbb történelmi léptékű tervünk és nagy elbeszélésünk, amelyekre a 20. század végén támaszkodtunk, megrendült az új évezred első két évtizedében. Komoly kérdések

merültek fel olyan alapvető korábbi elképzeléseinkkel kapcsolatban, mint a folyamatos történelmi fejlődés és gazdasági növekedés, a liberális demokráciák életképessége, a neoliberalis kapitalizmus fenntarthatósága, vagy a multikulturalizmus működőképességének alapfeltételei. Fel kell ismernünk, hogy a 21. század teljesen más kulturális logikát követ, mint az előző: társadalmi, ideológiai, politikai, pénzügyi és ökológiai paradigmáink többsége vagy változóban van, vagy hamarosan meg fog változni. Mivel kritikai koncepcióink, szellemi eszközeink és ideológiai kereteink nagy része a 20. század végi béke és prosperitás éveiben született, mára nyilvánvalóan elavultak és (minimum) újragondolásra szorulnak. Szembe kell nézzünk múltbeli hibáinkkal, vakságunkkal, hibás előfeltevéseinkkel, és azokkal az illuzórikus elképzeléseinkkel, amelyekért ma oly nagy árat kell fizetnünk. A könyvben amellett érvelek, hogy mivel az elmúlt évtizedek alapvető kulturális logikája átalakulóban van, ez pedig az élet minden területére és minden tudományágra kihat, ma már nincs olyan intellektuálisan releváns tudományos megközelítés a humán és társadalomtudományokban, amely ne tartalmazzna szükségszerűen a válság előtti megközelítésmódok kritikai felülvizsgálatát, a 20. századból örökölt intellektuális és ideológiai eszköztárak újragondolását.

A könyvben mindezek fényében azt vizsgálom, hogy az európai művészfilm miként reagál erre a válsághelyzetre, hogyan értelmezi a világ jelentésének gyors átalakulását, milyen elbeszéléseket konstruál a nagy elbeszélések kortárs elvesztésének árnyékában, és milyen filmes identitásokat hoz létre a személyes meggyőződések, politikai erők és ideológiai paradigmák drámai átrendeződésének idején. Az európai filmek ábrázolási stratégiáinak elmozdulásán és a filmekben megjelenő „öslakos” helyiek reprezentációjának változásain keresztül igyekszem feltérképezni a társadalmi-kulturális átalakulásokat, illetve elemezni az európai mozi által a jelen „forró” kérdéseire adott válaszokat. Más szóval széles és változatos kontextusban kívánom vizsgálni az európai filmeket, folyamatosan egymás mellé helyezve az egyedi és egyszeri filmes megoldásokat, a filmen konkrétan látottakat és a tágabb (társadalmi, gazdasági, kulturális, ideológiai, ábrázolástörténeti) kontextust.

Az európai rendezői film rendszerint igen érzékenyen reagál a társadalmi problémákra, ezért egyrészt a filmek elemzésén keresztül, a filmekkel együtt, a filmeket kritikai eszközként használva igyekszem megérteni az új évezred változásait és kulturális logikáját. Ugyanakkor megpróbálom feltérképezni a 21. századi európai rendezői film különböző trendjeit és változásait is, azt, hogy miként változik maga a film (és általában a világ megértésének kulturális eszközei) a jelen történelmi helyzetben. Ennek a kettős perspektívának az az előnye, hogy nemcsak a minket körülvevő világ jobb megértéséhez segíthet hozzá, hanem közelebb vihet saját megértési mintáink reflektálásához, jobb megértéséhez, esetleges vakfoltjainak a felismeréséhez is.

Amint azt a könyv bevezetőjében részletesen kifejtem, a globális liberális rend 21. századi válságát nagyrészt saját hiányosságai, téves előfeltevései, előre nem látott gyengeségei, nyilvánosságra nem hozott kompromisszumai és belső erodálódása okozta, illetve a több évtizedes békével, jóléttel és megkérdőjelezhetetlen dominanciával oly könnyen együtt járó intellektuális lustaság. Európa 21. században megerősödő szélsőséges és populista erői nem az elsődleges okai, hanem inkább a tüneti következményei ennek a társadalmi, szellemi és politikai válságnak. Az egyik alapvető feltevés a könyvben az, hogy a szeptember 11-i terroristámadások, a 2008-as pénzügyi válság (és a fent említett többi válsághelyzet is) jelképes

határpontot jelölnek, amikor is az elmúlt ötven év domináns kulturális paradigmája elérte fordulópontját, és kontraproduktívra vált eredeti céljai tekintetében. Ami a hetvenes években bátor, rendszerkritikus, intelligens, szemfelfnyitó, felforgató és progresszív volt, a válság beköszöntére kritikátlanul gyakorolt rutinná merevedett, a hatalommal zökkenőmentesen együttműködő, dogmatikus, hipernormatív rendszerré. A társadalmainkat egykor látványosan előrevivő intellektuális erőből – különösen a fejlett világ gazdagabb társadalmában – forradalmisága dicsfényében elkényelmesedő közhelygyűjtemény lett. Az új évszázad szemmel láthatóan megköveteli ennek a régi paradigmának a megújítását. Legfőbb ideje számot vetni mindazzal, amiről kiderült, hogy nem működik, szembenézni bevett elképzeléseink gyengeségeivel, téves előfeltevéseivel, vagy mindazzal a romlással, amit a status quo részévé válás az évtizedek során okozott.

Ha meg akarjuk érteni a jelenlegi válság valódi okait és természetét, akkor mélyebbre kell ássunk a nyilvánvaló, felszíni tüneteknél, a napi vitáknál és botrányoknál, a túlságosan is kényelmes baloldali–jobboldali vagy progresszív–konzervatív ellentétpárokra, és mélységében kell feltárjuk a szociokulturális problémákat. A legfontosabb ilyen, mélységi megértést lehetővé tevő művészeti forma véleményem szerint maga a film, különösen az európai rendezői változata, melyet éppúgy meghatároz a realizmus esztétikája, mint a társadalmi felelősségvállalás éthosza. Így e viharos évek filmművészetének feltárása a filmtörténeten vagy az identitásformációk kutatásán túlmutató eredményekkel is járhat. A filmek nézése és elemzése lehetőséget kínál arra, hogy betekintsünk a kulisszák mögé, a látványos tünetek mögé, és felismerjük a társadalmi szövet mintázatait a maguk összetettségében. A filmek számtalan módon kapcsolódnak koruk társadalmi viszonyaihoz. Az elbeszélte történetek, a megjelenő társadalmi problémák és a filmek által nyújtott megoldások mélyen rejtett feltételezéseket tárhatnak fel egy egész közösség világlátásával és történelemszemléletével kapcsolatban. A szereplők, küzdelmeik és sorsaik felfedik az identitásról, az emberi értékekről vagy a nemekről alkotott népszerű elképzeléseket. A filmek – különösen a valós helyszíneken forgatottak – számtalan módon kapcsolódnak a kor életvilágához és a mindennapi életet meghatározó praktikus szokásokhoz. Az olyan egyszerű filmes eszközök, mint a díszlet, a világítás vagy a kamerahasználat, világosan kommunikálják az egyes helyzetek értelmezését, a társadalmi kérdésekről alkotott véleményeket, vagy épp az egyes földrajzi helyekről, helyszínekről vagy karaktertípusokról alkotott értékítéleteket. Így a mozi egyszerre ábrázolja a társadalmi viszonyokat, rögzíti az emberi válaszokat és elképzeléseket az ezek jelentette kihívásokra, és formálja közösségeink világlátását.

## **II. Az elvégzett kutatás rövid leírása, a feldolgozás módszerei**

A kutatás időbeli határait tehát a 2011. szeptember 11. utáni „válságos kora-21. század” alkotja, konkrét fókuszában az európai rendezői film áll, módszertanának alapja pedig a filmek alapos, „szoros”, a filmes jelölő működésére érzékeny elemzésének a szociokulturális kontextussal való összeolvasása, folyamatos egymásra vetítése. A könyv elméleti és módszertani kereteinek az egyik alapvető feladata annak megértése, hogy milyen társadalmi és kulturális változásokkal járt a késő 20. századi nagy elbeszélések válsága, illetve ezek milyen fogalmakkal is írhatók le, hiszen ezek a változások egyszerre motiválói, referenciális keretei és ábrázolástechnikai meghatározói is az új évezred filmjeinek. Ezért a könyv bevezető részét a késő 20. századi

európai kulturális mintázatok és a kora 21. században lassan kikristályosodó, jelenleg is alakulásban lévők összehasonlításával indítom. Az előző eklatáns példajaként Francis Fukuyama elképzeléseit elevenítem föl a történelem végéről, az utóbbit pedig leginkább Svetlana Boymnak az off-modern állapotról (botcsinálta magyarításomban: a megbicsaklott modernitásról) szóló írásai alapján igyekszem körvonalazni.

Mint ismeretes, az angolul 1992-ben megjelent, *A történelem vége és az utolsó ember* című könyvében (amely egy 1989-es cikk továbbgondolása volt) Fukuyama azt állította, hogy a kelet-európai kommunista rendszerek bukásával „a liberális demokrácia mint kormányzati forma... legyőzte ideológiai vetélytársait”, így „az emberiség ideológiai fejlődésének végpontja” és „a kormányzás végső formája” lehet, ilyenként pedig elhozhatja a „történelem végét” (xi). Fukuyama szerint „a szabadság és az egyenlőség iker-elvei” hibátlanok, így „a liberális demokrácia *eszményét* nem lehet meghaladni” (xi). *A történelem végében* és az ezt követő könyveiben Fukuyama egy olyan jövőt vázolt fel, amelyben a stabil politikai formációk, a virágzó liberális demokráciák, a megszakítás nélküli gazdasági és technológiai fejlődés egy „poszthumán jövőhöz” vezet, ahol az emberi szenvedés legtöbb hagyományos oka fokozatosan sorra megszűnik. Fukuyama elképzelése szerint a liberális demokráciák közel állnak egy globális utópia megvalósulásához, amelyben az emberek évszázadokig élnek, a mesterséges intelligencia és a robotok minden emberi igényt kielégítenek, az önszabályozó neoliberalis gazdaság tökéletesen működik, és mindenki egyetért az emberi jogokkal és a demokratikus alapelvekkel. Az egyre integráltabb, boldogabb és gazdagabb globális faluban pedig egyszerűen nincs többé ok háborúzni.

Ez az utópisztikus hangvétel nagymértékben megfelelt a modernitás általános szellemének. Ugyanakkor, amint azt maga Fukuyama is világosan kifejti a 2018-as, *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment* című könyvében, az új évszázadban korábban fel nem ismert negatív folyamatok egész sora került felszínre, drámai változásokat okozva a fejlett világ társadalmaiban. Az olyan kelet-európai értelmiségiek számára, mint Svetlana Boym (vagy jómagam), akik megtapasztaltuk a „történelem vége” narratíva kommunista változatának hamis ígéreteit és végső bukását, az a tény, hogy a történelem (Hegelt, Marxot és a korai Fukuyamát megcáfolva) nem érkezett valamiféle magasztos végpontra, nem okozott olyan nagy meglepetést. Fukuyamának a „modern társadalmak koherens fejlődéséről” és a „liberális demokráciák és a technológiailag vezérelt kapitalizmus” (Fukuyama 2002, xii) győzelméről alkotott markánsan modern elképzelésével szemben Boym felismerte a modernitás projektje mögött meghúzódó utópisztikus vágyakozást, a modern világ elkerülhetetlen instabilitását. Boym szövegei rávilágítanak arra, ahogy a haladás iránti törekvésünket rendre eltorzítja és veszélybe sodorja a történelem idején kívüli (vagy azt megelőző) otthon (fantáziája) utáni sóvárgás. Boym egyik kulcsfontosságú belátása az, hogy az otthon utáni vágyakozás és a nosztalgia jelenségei elválaszthatatlanul összefonódnak a haladás gondolatával: Boym szerint „a (nosztalgia) érzése... a modern állapot lényege” (2001, xvi), „a nosztalgikus megnyilvánulások (pedig) a haladás teleológiájának a mellékhatásai” (10).

A 21. század elején, amikor még fülünkben csengenek Trumpnak az amerikai ipari múltat dicsőítő nosztalgikus szavai, amikor Nagy-Britannia nemet mondott a bolygó (elvileg) legprogresszívebb nemzetek feletti politikai formációja, vagy amikor az orosz birodalmi nosztalgia által hajtott háború dúl Európa keleti vidékein, Boym megállapításai a modern nosztalgjáról és annak következményeiről nagyon is időszerűnek hatnak. Úgy tűnik, ez a fajta nosztalgikus sóvárgás hajlamos megerősödni minden egyes alkalommal, amikor a modernitás

válságba kerül, és képtelen határidőre szállítani szemképráztató vágy-tárgyait. Mintha pontosan ez történe napjainkban: az autoriter rezsimek és terrorizmus okozta biztonságpolitikai válság, a gazdasági és demográfiai válság vagy az egyre nyilvánvalóbbá váló ökológiai válság ideológiai válságot is okoz, korábbi világnézetünk megkérdőjelezéséhez vezet, fokozatosan aláásva a modernitás egész hiedelemrendszerét. Stuart Simmel és másokkal ellentétben azonban a könyv által vizsgált időszakot nem a modernitás utániként határozom meg, hanem – Boym nyomán – a modernitás évszázados projektjének válságaként. Értelmezésemben az *off-modern* nem annyira egy új korszakot jelöl, mint inkább valamiféle szociokulturális diszfunkciót, a modernitás megbicsaklását és összezavarodását, az időről, a haladásról és a teleologikus narratívában elfoglalt helyünkről alkotott világos fogalmaink szétesését.

Nyilvánvaló, hogy a modernitás projektjének 21. század eleji változata kompromittált, furcsa és ellentmondásos. Mintha az időben nem idetartozó, szokatlan, meghökkentő, kirívó, „off” társadalmi jelenségek száma nem csökkenne, hanem épphogy újra növekedésnek indult volna: laposföld-hívók és víruszkeptikusok, vallási fundamentalisták és tudománytagadók, extrém társadalmi egyenlőtlenségek és hermetikusan zárt politikai osztályok, az állampolgáraikat lehallgató fejlett országok és műveletlenségükre büszke politikai vezetők – a sort hosszan lehetne folytatni. A megbicsaklott modernitás újrahasznosítja az emberi civilizáció korábbi korszakainak maradványait, olyan elemeket, amelyek egyszerűen nincsenek összhangban a korszak „hivatalos” szellemével. A válságok során összekuszált modernitás olyan hajlamokat, érzelmeket és társadalmi reakciókat hoz felszínre, amelyekről azt hittük, hogy már réges-rég túljutottunk rajtuk.

Az off-modern tehát szorosan kapcsolódik a válság állapotához (és érzetéhez), amely nemcsak pénzügyi vagy ökológiai, hanem (ami még fontosabb a mozi számára) társadalmi, politikai, kulturális és ideológiai is. Könnyen elképzelhető, hogy az off-modern válságtapasztalata és zavarodottsága nem kevesebbet jelöl, mint amit Foucault ismeretelméleti töréspontnak (*coupure épistémologique*) nevezett. Ha így van, ez azt jelenti, hogy a 21. század elején a dolgok jelentése (a legáltalánosabb, legradikálisabb és leginkább filozófiai értelemben) megváltozott. Demokrácia, hatalom, haladás, állampolgárság, szabad akarat, egyenlőség, liberalizmus, kapitalizmus – tulajdonképpen a 20. század végi világnézetünk egyik kulcsszava sem maradt változatlan az utóbbi évtizedek mélyreható változásai hatására.

A könyv leginkább a fehér heteroszexuális férfiakat bemutató filmekre összpontosít, elsősorban azért, mert számos statisztika és tanulmány azt sugallja, hogy az új évszázad legrámaibb ideológiai és politikai változásai mögött egyes (jellemzően kevésbé kiváltságos) fehér férfiközösségekben bekövetkezett közelmúltbeli változások állnak. A könyv célja az, hogy ezeket a férfiábrázolásokat egy komplex, elméletileg tájékozott és társadalmilag elkötelezett interdiszciplináris perspektívába helyezze, amely képes feltérképezni a maszkulinitás újonnan megjelenő formációit a kontinenst átformáló gyors társadalmi-gazdasági átalakulások korában. A jelen kutatás így alapvetően interdiszciplináris jellegű, és olyan tudományos területek perspektíváit és eredményeit igyekszik összeszőni, mint a szociológia, a filmtudomány, a maszkulinitás-kutatás és a fehérkutatás (white studies). Éppoly érdekes számomra az, hogy a 21. század milyen újdonságokat hozott, különösen Európa számára, mint az európai rendezői film változásai, illetve a társadalmi-kulturális változásokra adott filmes válaszok.

A könyvben azért is fordítok különös figyelmet a fehér, heteroszexuális férfiakat ábrázoló filmekre, mert úgy vélem, hogy az alapvető, földrengésszerű kulturális vagy politikai

változások jellemzően akkor következnek be, amikor egyes romboló, de korábban elhanyagolt (gazdasági, társadalmi vagy demográfiai) változások elérik a társadalom kiváltságosabb részeit is. Ilyenkor billen meg a korábbi társadalmi egyensúly, rendeződik át a status quo, és jelenik meg a válság ösztársadalmi tapasztalata (amit természetesen a kevésbé privilegizált társadalmi csoportok már korábban is tapasztaltak). Esetünkben például kijelenthető, hogy a neoliberais gazdaságpolitika és mellékhatásai a kétezres évekre ásták alá a kék galléros munkások és a nyugati középosztály életminőségét olyan mértékben, hogy világossá váljon a társadalom többsége számára: Európa és Észak-Amerika politikai és gazdasági vezetői felmondták a háború utáni társadalmi szerződést, az állam a korábbi gyakorlattól eltérően már nem kíván gondoskodni ezekről a társadalmi csoportokról, hanem egyszerűen a piac törvényeire bízsa sorsukat.

Ugyanakkor a késő 20. század kulturális logikája által formált tudományosság következtében ezeket a privilegizált (vagy korábban annak elkönyvelt csoportokat) szinte alig kutatták. Rengeteg olyan társadalmi és kulturális folyamat van, amit sokáig nem vettünk észre, nem törődünk vele, *off-topic*nak vagy ideológiailag gyanúsak éreztük, míg aztán olyan következményekkel jártak, amelyek drámai és előre nem látható módon változtatták meg számos, fejlett világbeli társadalom arculatát.

A különbségek 20. század végére jellemző posztmodern kultúrája egyszerre táplálta a fehér maszkulinitások gyors átalakulását, jelölte meg őket a globális kizsákmányolás szörnyű történetének elkövetőiként, miközben a tudományos, újságírói és művészi figyelmet egyaránt a történelmileg marginalizált csoportok felé fordította. Ez a hatvanas évek utáni kulturális átalakulás ugyanakkor egybeesett a fejlett világ nagy részének alapvető gazdasági átalakulásával. A globalizáció, a dezindusztrializáció, az új szolgáltató gazdaság kialakulása, a technológiai fejlődés és a neoliberais gazdasági elvek érvényesülése összességében jómódúbbá tette társadalmainkat világszerte, ugyanakkor radikálisan növelte a társadalmi egyenlőtlenségeket, munka nélkül hagyta a fejlett világ munkásosztályának nagy részét, fokozatosan leépítette a jóléti államot, növelte a létbizonytalanságot, és a társadalom egész szegmenseit fosztotta meg a tisztességes megélhetéstől, valamint a társadalmi érték és méltóság érzésétől. Ezeknek az egymással szorosan összefüggő folyamatoknak a kombinációja hozta létre a fehér férfiakkal kapcsolatos veszélyes tudáshiányt: miközben a gyorsan globalizálódó és digitalizálódó neoliberais gazdasági modell felerősítette a társadalmi egyenlőtlenséget, és átalakította annak kiváltó okait, egyben alulkutatottá is tette a korábban privilegizált társadalmi csoportokat, melyek átalakulásai így feltérképezetlenné, problémáik alulreprezentáltak, frusztrációik pedig kezeletlenné maradtak.

Így csak most, az elmúlt két évtized drámai gazdasági, társadalmi, ideológiai és politikai fordulatai után értjük igazán, hogy a maszkulinitás mennyivel törékenyebb, mint amilyenek látszik. A maszkulinitásnak a közsférával, a hatalommal, a tudással és a pénzügyi termelékenységgel való hagyományos kapcsolata miatt különösen sérülékenyek a társadalmi, gazdasági vagy episztemikus átalakulások következtében. Könnyen belátható, hogy a hegemon maszkulinitások jellemzően egy adott társadalmi-kulturális rendben gyökereznek, attól szélsőségesen függő viszonyban vannak, így annak változása szükségszerűen a hegemonia alapjainak, valamint az önbecsülés és a társadalmi érték érzésének gyors megszűnéséhez vezet.

A kortárs európai filmművészet rendszeresen felhívja a figyelmet a társadalmi elvárások és az ezek okozta nyomás alatt törékennyé váló emberi lények közötti feszültségre. Még ha egy szereplő első látásra meg is felel ezeknek az elvárásoknak, még akkor is, ha a filmek sikeres, erős férfiakat mutatnak be, közelebbről megvizsgálva a felszín mögött nagyfokú szorongás és sérülékenység tárulhat fel (lásd például Ruben Östlund *Lavina*, *A négyzet* vagy *A szomorúság háromszöge* című filmjeit). A nyugati társadalmak háború utáni gazdag periódusa arra is megtanított bennünket, hogy a leginkább irigyelt életek, a látványos karrier, hírnév és gazdagság, amiben egyre több nő és színes bőrű ember osztozhat, bizony komoly lélektani kihívásokkal jár, aminek a legtöbb ember nem tud megfelelni valamiféle lelki torzulás nélkül. A 21. századi válságok kora és a modernitás működési zavarai így talán nemcsak a modernitás társadalomfilozófiai örökségének vagy ideológiai talapzatának újraértékelését hozzák el, hanem az emberi élet és emberi lélek megítélésében is hasonló folyamatot indítanak be. Ennek a fajta nagy számvetésnek az egyik legfontosabb motorja kétségkívül a kortárs művészet, ennek részeként pedig az európai rendezői film.

Olyan időkben, amikor az európai társadalmak jelentős része elégedetlen a kulturális és politikai berendezkedéssel, vagy kifejezetten úgy érzi, hogy magára hagyták, kulcsfontosságú kulturális jelentőséggel bír a mozi azon képessége, hogy rokonszenvet mutasson korunk vesztesei iránt, és hiteles történeteket meséljen el a válságban lévő emberekről. Úgy tűnik, a 21. század válságos kezdetének mélyen megosztott Európájában a mozinak ez az empátiát ébresztő, államhatárokon és ideológiai lövészárkokon átívelő szerepe ugyanolyan fontos, mint a hidegháború idején. Amint azt a könyvben szereplő filmek több elemzése is mutatja, az európai rendezői film, követve a társadalmi elkötelezettség és a marginalizáltak iránti empátia régóta fennálló hagyományait, sokat tesz a fősodorbéli, ma is erősen átpolitizált médiareprezentációk vakfoltjainak kiegészítésében. Az új évezredben az európai filmesek számos fontos és érzékeny alkotást készítettek az újonnan felmerült problémákkal küszködő emberekről, a régi társadalmi és ideológiai formációk megrendülése utáni életet bemutató filmeket, az újonnan beköszöntő megbicsaklott modernitás által formált tájakon játszódó alkotásokat. Az elmérgesedő, polarizált politikai csatározások, illetve a valódi helyi jellegzetességeket elfedő globális kereskedelmi kultúra idején ezek a filmek sok szempontból folyamatosan hozzájárulnak Európa mint jól azonosítható kulturális tér megteremtéséhez.

Az európai mozi még mindig jól felismerhető kulturális hagyományt alkot. A világ filmművészetének (a „world cinema” vagy a „global art cinema”) tágabb kontextusában némileg marginalizálódhatott ugyan, de számos jellegzetes sajátossága miatt mégis őrizni látszik kulturális identitását. Az ilyen jellemzők hosszú listáján fontos elem az európai művészfilm hagyományos szembenállása a kommersz (főleg amerikai) műfaji filmekkel, a szerzőiség hagyományrendje (amely magában foglalja a posztromantikus rendezői koncepciót, és így az európai irodalomtörténet évszázados hagyományaihoz kapcsolódik), a felvilágosult humanizmusig visszavezethető szellemi gyökerek, a liberalizmus és individualizmus hatása, a normatív társadalmi rend kritikája, a kirekesztettek iránti mélyeséges érdeklődés, az arra való nyitottság, hogy a kirekesztett és marginalizált figurákban felfedezze az általános emberit, a folyamatos nyitottsága az új felé, a lassabb tempó, amely lehetővé teszi a tudatos és a reflexív befogadást, az egyértelmű narratív lezárás elképzelésével szembeni ellenállás, és nem utolsósorban a társadalmi elkötelezettség fent említett ideája. Ez a fajta hagyományrendszer

teheti képessé az európai mozit arra, hogy egy az európai kultúrában mélyen gyökerező művészi gyakorlat segítségével jelenítse meg a kor legégetőbb kérdéseit, így pedig a politikailag megosztott társadalmakban a megértést és összetartozást erősítő kulturális ragasztóként is funkcionáljon.

Az új évszázad zűrzavara az európai film identitás- és különösen férfiasságszemléletére is hatással volt. Az identitás kérdése természetesen immár több évtizede az európai filmművészet egyik kulcsfontosságú kérdése, és részben valószínűleg épp ez az, ami olyan fontossá teszi a mozit az uniós intézmények számára. Nem meglepő módon az identitás, valamint annak bemutatása és megértése a válság utáni Európa egyik legvitatottabb kérdésévé vált. A különböző identitáskonstrukciók, illetve konkrétan fehér férfiak reprezentációja szempontjából a legjelentősebb megérteni azt, hogy „Európában már nem létezik az önazonosság és az önteremtés heroikus narratívája” (Elsaesser 2019, 10). Az 1960-as évek után dominánssá váló történelemszemlélet következtében a hősi elbeszélések, különösen Nyugat-Európában kínosan kapcsolódnak az európai múlt azon részeihez (mint például a gyarmatosítás, az imperializmus vagy a rabszolga-kereskedelem), amelyre a legtöbb iskolázott nyugat-európai már némi szégyenkezéssel gondol.

A könyv tehát az új évezredben készült európai filmeket vizsgálja, olyanokat, amelyeknek fehér (többnyire heteroszexuális) férfiak állnak a középpontjában. Ezek a férfiak elvileg a kiváltságos társadalmi rétegekhez tartoznak, mégis különböző okok folytán a kortárs társadalmi változások veszteseiként élik meg helyzetüket. Szinte egyetlen elemzésem sem foglalkozik az új évszázad sikeres, hegemon férfi típusainak a reprezentációival, már csak azért sem, mert az európai művészmoziban ilyen férfiak alig-alig jelennek meg. Úgy tűnik, 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. Ezért a könyvben olyan férfiokról szóló filmeket elemzek, akik nem élik meg az (ideológiai) álmot, akiknek nem sikerült, akik nem tudják beépíteni sem identitásukba, sem életvitelükbe az őket körülvevő társadalom domináns fantáziáit. Ezek a férfiábrázolások mind az európai művészmozi, mind pedig az könyv számára sötét tükörként funkcionálnak, amelyben új módokon, új fénytörésben vizsgálhatjuk meg gyorsan változó világunkat. A részletesen elemezni kívánt filmek összetett szerepeket töltenek be: kortárs társadalmi kérdéseket kommentálnak, megmutatják a nemi szerepek változásait (és az ezek által okozott drámai helyzeteket), és gyakran el is búcsúznak (vagy tisztelegnek) napjaink globalizált, „fejlett” kapitalizmusában eltűnőben lévő életvilágok, megélhetési lehetőségek és férfi típusok előtt.

A könyv tematikus fejezetekből áll, melyek mind egy-egy társadalmi probléma vagy „forró” téma filmes reprezentációit járják körül. Olyan kérdések filmes megjelenítését, amelyeket a kortárs európai filmművészet kiemelkedő jelentőségű társadalmi-kulturális jelenségként ismer fel. Minden fejezet felvázolja egy-egy ilyen kérdés elméleti és történeti kontextusát, és néhány film elemzésén keresztül igyekszik feltárni a bennük tetten érhető kulturális elmozdulásokat, a művészfilm változó etikai és esztétikai paradigmáit, a filmek társadalomkritikai mondanóját, valamint a fehér férfiakhoz való viszonyát. A filmek kiválasztását számos szempont befolyásolta. Amellett, hogy természetesen olyanokat igyekeztem kiválasztani, amelyek reflektált és összetett módokon jelenítenek meg bizonyos társadalmi kérdéseket, az egyes fejezeteken belül próbáltam ismertebb (vagy paradigmaticusnak tekinthető) filmeket



kombinálni kevésbé ismert (vagy alternatív megközelítésmódokat alkalmazó) filmekkel. Emellett lehetőség szerint arra is próbáltam figyelni, hogy Európa különböző régióiból (vagy nemzeti filmkultúráiból) válogassak elemezni való darabokat. Ez a módszer lehetőséget adott arra, hogy az alapvető társadalmi és fogalmi hasonlóságok által összekötött filmekben elemezni tudjam a helyi geopolitikai helyzetből, társadalmi-politikai sajátosságokból, kulturális örökségből vagy az egyes filmek esztétikai megközelítéséből, ábrázolási stratégiáiból adódó sokatmondó különbségeket. Ez a módszer lehetőséget adott arra is, hogy szembeállítsam egymással a filmek eltérő technikai, ideológiai, esztétikai vagy etikai megközelítésmódjait.

A bevezetőt követő, második fejezet fókuszában a visszavonulás (*retreat*) motívuma áll, egy olyan filmes (és társadalmi) jelenség, melyet kulcsfontosságúnak tartok a válságok sújtotta 21. század megértésében. Ebben a fejezetben korábban vereséget szenvedett, menekülő, visszavonuló, szülőföldjükre visszatérő férfiakat látunk, jellemzően regresszív utakon. Filmes utazásokat látunk, melyek jelentőségteljes fogalmi elmozdulásokat dokumentálnak a kulturális földrajz tekintetében: feltárják az olyan kifejezések jelentésének 21. század eleji változását, mint Kelet, Nyugat, periféria és centrum. A három részletesen elemzett film *A világ nagy és a megváltás a sarkon ólálkodik* (Stephan Komandarev, 2008), a *Delta* (Mundruczó Kornél, 2008) és a *Lesülve* (Argyris Papadimitropoulos, 2016). Ezekben a filmekben a térbeli utazások rendre rituális visszavonulásokként és regresszív belső utazásokként is olvashatók. A főszereplők térbeli pályái jellemzően a nyugati kulturális központoktól a keleti otthonig, a városoktól a vidékig, a közszférából a magánszférába, olykor szimbolikusan a jövőből a múltba, és jellemzően a vágy birodalmából Thanatosz felé vezetnek. E filmek férfijai a társadalom peremén keresnek búvóhelyet, távol a domináns és sikeres férfiassággal asszociált nyilvános terektől, ahol így vagy úgy vereséget szenvedtek.

A harmadik fejezet Európa feldolgozatlan múltjával és ennek filmes ábrázolásaival foglalkozik. Feltérképezi az emlékezést és emlékezőpolitikát övező heves vitákat, illetve a válság következtében beindult átrendeződéseket. A fejezetben amellest érvelek, hogy a 21. század itt is mélyreható változásokat hozott: ahogy megváltoztak a jövőbeli kilátásaink, a múltból szóló narratíváink is gyorsan változni kezdtek. A válságok sora ezen a területen is destabilizálta a korábbi konszenzust, széles körben tapasztalható nyugtalanságot és elégedetlenséget okozva a hivatalos európai emlékezetkultúrával és emlékezőpolitikával kapcsolatban, ami Európa válság előtti történelmi narratíváinak szisztematikus megkérdőjelezését eredményezte. A fejezet felvázolja Európa háború utáni emlékeztörténetét, a válság előtti domináns emlékezőparadigmát, a történelmi emlékezet szerepét az Európai Unió kialakulásában és hivatalos identitáspolitikájában, valamint néhány kritikát, amellyel ez a hivatalos emlékezőpolitika ma szembesül. Három filmre koncentrálok, ezek az *Amen* (Costa-Gavras 2002), a *Dicsőség arcai* (Rachid Bouchareb 2006) és a *Hidegháború* (Pawel Pawlikowski 2018). Mindhárom Európa zűrzavaros történelmi örökségének különböző epizódjait kutatja, de míg az első kettő viszonylag hűen követi Európa hivatalos emlékezőpolitikai trendjeit (annak minden problémájával és hiányosságával együtt), addig a harmadik egy másik modellt követ, ezzel egyben rá is világítva számos Kelet- és Nyugat-Európa közötti kulturális különbségre.

A negyedik fejezet a függőségről, szerhasználatról és egyéb menekülési módokról szóló filmeket dolgoz fel. Ezt a témát nem csak a kábítószerrel kapcsolatos problémák jól ismert súlyossága, az általa hátrahagyott döbbenetes pusztítás, vagy épp a férfiaknak a kábítószerrel

való visszaélés komor történeteiben való kiemelt szerepe miatt tartom fontosnak. Ez a fejezet azért is elengedhetetlen része az könyvnek, mert úgy gondolom, hogy a függőség nem csupán egyéni pszichopatológia, rossz gének vagy erkölcsi gyengeség eredménye. A kultúra tanulmányozása szempontjából sokkal fontosabb, hogy a függőség a szorongás tüneteként is felfogható. Más szóval, a függőség a legtöbb menekülési gyakorlathoz hasonlóan kétségbeesett válasz a szorongásra, az egyén sikertelen belső küzdelmének eredménye, amely, ha közelebről megvizsgáljuk, mélyen gyökerező társadalmi és kulturális problémákhoz vezet. Így az olyan társadalmi „anomáliák” feltárása, mint az addikció, elengedhetetlen lehet ahhoz, hogy megértsük, miként működik a „normalitás”, vagy mit jelent ma a normalitás. A fejezet három filmet tárgyal, melyek a függőség és a menekülés három nagyon eltérő felfogását mutatják. Ezek a *Billy Elliot* (Stephen Daldry 2000), a *T2 Trainspotting* (Danny Boyle 2016) és a *Tiszta szívvel* (Till Attila 2016).

Az ötödik fejezet a nemzetközi illegális migráció reprezentációival foglalkozik, amely kétségtelenül a kortárs Európa egyik legvitatottabb kérdése. Ebben a fejezetben amellet érvelek, hogy a tömeges nemzetközi migráció jelensége a 2008 utáni Európában új kihívások elé állítja az európai filmművészetet is, és akár elhozhatja egyes filmes reprezentációs stratégiák válságát is. Ebben a fejezetben kizárólag az otthonukat elhagyó emberek filmes ábrázolására, illetve befogadó–migráns találkozásokra koncentrálok, olyan példákra, amelyek feltárhatják ennek a reprezentációs válságnak és az autentikus ábrázolásokért folytatott küzdelemnek a tanulságos részleteit. A fejezet három közelmúltbeli filmre összpontosít, ezek az olasz *Terraferma* (Emanuele Crialesse 2011), a *Morgen* (Marian Crisan 2010) és a *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél 2017), az elemzések fókuszában pedig a mássággal való találkozás etikai, ismeretelméleti és filmes paradoxonjai állnak, illetve azok a példák, amikben a válság narratívái átsapathatnak (vagy nem) a narratívák válságába.

A hatodik fejezet az európai politika általános jobbrtolódásával, a szélsőjobboldali politikai mozgalmak megjelenésével és a politikai szélsőségek által alakított fiatal fehér férfiak filmes reprezentációjával foglalkozik. A rég meghaladottnak hitt szélsőséges és kirekesztő politikai ideológiák visszaszűrődése a fősodorba, és a premodern törzsi reflexek megerősödése a nyugati világban világos jele a modern fejlődésnarratívák elbizonytalanodásának, és az ezt követő széles körű ideológiai dezorientációnak, amely elkerülhetetlenül a politikai rendszer (még folyamatban lévő) átrendeződéséhez vezetett. Ezek a szélsőséges mozgalmak nagy filmes hagyományra tekintenek vissza, melynek jellegzetes stilisztikai jellemzői vannak, erős vizuális vonzerővel bír, valamint bensőséges, tagadhatatlan kapcsolatot ápol a fehér férfiaság egyes kultuszaival. A fejezet rekonstruálja azokat az eseményeket, amelyek a gazdasági válságtól a megszorításokon és a szubjektív nélkülözés tapasztalatain keresztül az új jobboldal felemelkedéséig és annak erőszakos szélsőségeiig vezettek. A filmelemzések három paradigmikus példára fókuszálnak: ezek az *Ez Anglia* (Shane Meadows 2006), *A Hullám* (Dennis Gansel 2008) és a *Július 22.* (Peter Greengrass 2018), melyek alapján három határozottan elkülöníthető stilisztikai, etikai és politikai megközelítést vázlok fel.

A hetedik fejezet dühös öreg férfiokról szól, és meglehetősen friss filmes fejleményekre összpontosít. Az elbeszélő film története során leginkább a fiatalok történeteit részesítette előnyben, és a televízióhoz hasonlóan nagyban hozzájárult az idősek szisztematikus alulreprezentáltságához a vizuális médiában. Ennek eredményeként egészen a közelmúltig az

öregség mint központi téma többnyire a médium jól körülhatárolható szegmenseire korlátozódott. A 21. században azonban észrevehető egy elmozdulás az idős emberek filmes kezelésében, és érezhetően megnőtt az öregedés mint téma iránti érdeklődés. A fejezet felvázolja az idős emberek filmes ábrázolásának hagyományos paradigmáit, összegzi ezeknek az irányzatoknak a 21. századi változásait, és igyekszik feltérképezni az ezek mögött álló szociokulturális okokat. Három filmet tárgyalok részletesen ebben a fejezetben, itt is az általuk bemutatott társadalmi jelenségek kontextusában, ezek a *Tirannoszaurusz* (Paddy Considine, 2011), az *Én, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016) és végül *A férfi, akit Ovénak hívtak* (Hannes Holm, 2015).

Végül, a konklúzióban összefoglalom a könyv néhány alapvető megállapítását és következtetését, és szélesebb történelmi perspektívába helyezem őket. Két fontos könyvet hasonlítok össze saját eredményeimmel, az egyik a válság előtti konjunktúra éveiből való, ez a *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema* (1992), a másik pedig Thomas Elsaesser 2019-ben megjelent *European Cinema and Continental Philosophy* című nagyszabású munkája. A két átfogó kötet közötti különbségek és hasonlóságok segítenek kiemelni saját kutatásom újdonságait, és referenciapontokként szolgálnak az európai rendezői film kortárs fejlődési tendenciáinak a kijelöléséhez is.

### III. Az új tudományos eredmények tételes összefoglalása

A visszavonulás-filmekről szóló fejezet elemzései különösen szemléletesen kötik össze az utóbbi évtizedek szociokulturális változásait az európai rendezői filmekben megjelenő kulturális földrajzi, ideológiai és identitásbeli változásokkal. Az itt elemzett filmek arról tanúskodnak, hogy a visszatérés és a visszavonulás motívumai gyakran bírnak politikai felhangokkal, hisz rendszerint konzervatív és regresszív válaszok a traumákra, frusztrációkra, konfliktusokra, a túlságosan megterhelő helyzetekre, vagy egyszerűen csak a globalizált kapitalizmus nagyvárosainak elidegenedett életvilágára. Általában mind az optimistább, mind a pesszimistább filmes elbeszélések megfogalmazznak valamilyen kritikát az urbanizációval, a technológiai környezettel vagy a neoliberális kapitalizmussal szemben. A lokális, marginális, organikus, premodern, analóg és érzéki felé történő visszafordulás ennek a kultúrkritikának a jele és egyszersmind következménye, a filmekben látott térbeli utazások ebben a tágabb kontextusban nyerik el valódi értelmüket.

Az egyik lényeges szempont, ami alapján különbséget tehetünk a közelmúltban készült visszavonulás-filmek között az, hogy egyáltalán életképes életstratégiának tekintik-e a visszavonulást. Láthatóan Európa különböző régióiból származó filmek különböző válaszokat adnak erre a kérdésre. A tendencia az, hogy a magyar és a román moziban a főszereplők jellemzően kudarcot vallanak és tragikus halált halnak, mint például a *Deltában*, a *Viharsarokban*, a *Taxidermia* utolsó epizódjában vagy a *Túl a hegyekenben* (Mungiu, 2012). Ezekben a filmekben az otthon sohasem olyan, amilyennek a visszatérő főszereplők korábban elképzelték. Úgy tűnik, ezeknek az országoknak a helyi kulturális mitológiájában a sors nem olyan dolog, ami elől csak úgy elmenekülhet az ember. Ezek a filmek azt sugallják, hogy azok a problémák, amelyekkel a főszereplők küszködnek, nem oldhatók meg egyszerű helyváltotatással. A fent említett magyar és román filmekben azt látjuk, hogy még ha a

szülőföld megőrzi is idilli tulajdonságait, a visszatérést és otthonra találást megmérgezik az elmaradott helyi emberi közösségek és/vagy a főszereplő meg nem oldott belső problémái. Hazai viszonylatban a szülőföldhöz való viszony domináns hagyománya általában kétértelmű és tragikus: a „magas művészeti” hagyomány minőségi darabjai között alig találunk olyan irodalmi vagy filmes példát, amely a szülőföldet egyszerűen idilli, problémamentes, pozitív helyként mutatná be. Ráadásul mind az irodalmi szövegek, mind a filmek előszeretettel idézik meg a pusztaság (és pusztország, *wasteland*) trópusát, hogy ennek segítségével tárják fel az elmaradott, kegyetlen emberi közösségek káros hatásait.

Ezzel szemben a szlovák, cseh, bolgár és görög példákban a visszavonulás sokkal életképebb stratégiának tűnik, ami jól látható *A világ nagy...*, a *Lesülve*, és az olyan példák esetében is, mint *A kert* (Sulik, 1995) vagy *A vidéki tanító* (Sláma 2008). A visszavonulás megvalósítható és életképes lehetőségként való bemutatása ezekben a filmekben ugyanakkor elsősorban nem politikai állásfoglalás, inkább a mélyen gyökerező helyi kulturális hagyományokból következik. A szlovák és bolgár példák általában nélkülözik a magyar filmek komor atmoszféráját, és gyakran egyfajta bukolikus vagy romantikus látásmódra támaszkodnak. Ebben a hagyományban a természet és a szülőföld csodálatos, szinte mesebeli helyként jelenik meg, ahol még megtapasztalható valamiféle érzéki, sőt spirituális gazdagság. *A világ nagy...*-ban és a *Lesülve* című filmben ezeknek az idilli déli tájaknak az affektív minőségei, szépsége és napsütése egyértelműen hozzájárulnak ahhoz, hogy a nyugati, nagyvárosi civilizációs központoknak való hátat fordítás és a helyi, érzéki szülőföld újrafelfedezése élhető választási lehetőségnek tűnjenek. Beszédesebb, hogy az apró faluba visszatérő meleg fiatalember története a cseh *A vidéki tanító* esetében a meleg identitás sikeres felvállalásához és megbékéléshez vezet, míg a *Viharsarok* vidéki Magyarországon tragikus halállal végződik.

Az Európa feldolgozatlan múltjairól szóló fejezetben az *Amen* és *A dicsőség arcai* elemzésén keresztül megkíséreltem meghatározni a nyugat-európai társadalmak 1990-es évek óta uralkodó emlékezetpolitikai hozzáállásának az alapvető szabályait és filmes sajátosságait. Megkíséreltem bemutatni ezen áldozatközpontú megközelítés erényeit és lehetséges hiányosságait is, az utóbbiakat az is jelezve, hogy az európai emlékezetkultúra jelenlegi átalakulása milyen irányú elmozdulásokhoz vezethet a kortárs filmkultúrában. Rávilágítottam, hogy a történelem vesztesei és áldozatai perspektívájának a bevonása miért teheti ezt az irányzatot a történelem talán legetikusabb megközelítésmódjává, amelyet emlékező közösségek valaha is létrehoztak. Ezek a filmek persze nagyrészt még mindig „a győztesek” által írt történelmi narratívák, hiszen definíció szerint privilegizálnak kell tekintsünk mindenkit, akik szélesebb közönséghez és filmkutatókhöz is eljutó filmeket tudnak készíteni. Ugyanakkor ezek a filmek legalább tudatosan próbálják megjeleníteni azoknak a perspektíváját és tapasztalatait, akiket eltűntettek a színről vagy elnémítottak a történelem sötét hatalmi játszmái. Ezek a filmek többnyire a történelem győztesének a leszármazottai számára készültek, céljuk pedig az, hogy erkölcsi iránymutatással szolgáljanak az „emlékezzünk, hogy a történelem ne ismétlhesse meg önmagát” imperatívuszának szellemében. Annak ellenére, hogy ezek a filmek a kiváltságos, első világbeli társadalmak emlékezetkultúrájából fakadnak, és magukon viselik annak minden jellegzetességét, képesek lehetnek begyógyítani a régi sebeket is, hiszen részük a régi rémtettek elismerése, a megbánás és az áldozatok tapasztalatának legitimációja, a régi történetek kiigazítása, a hatékony ellenelbeszélések létrehozása, a különböző nemzedékek és társadalmi

csoportok közötti párbeszéd beindítása, és egy etikusabb társadalmi-kulturális viszonyulásmód normalizálása.

Ugyanakkor, mint a fejezet elemzése megmutatták, ez a megközelítés azzal a veszéllyel járhat, hogy mivel a történelemről való gondolkodás egyetlen morálisan helyénvaló módjaként szentesítik, egy idő után kritikátlan és moralizáló lesz. Amikor egy kulturális normarendhez erkölcsi ítéletek is társulnak (márpedig inkább ez tekinthető általánosnak), akkor az ilyen szabályozási normák könnyen válhatnak a hatalom eszközeivé, a status quo védelmének álszent eszközévé, amikor is a hatalom a saját érdekeinek érvényesítését az erkölcsi rend védelmének tünteti fel. Ennek a filmes hagyománynak további problémája, hogy 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. Hogy csak egyetlen beszédes példával éljek: ahogyan azt Aleida Assmann is megjegyzi, az európai filmművészet folyamatosan kerüli a totalitárius rendszerek egyik kulcsfontosságú társadalmi jelenségének a megjelenítését, annak bemutatását, hogy annak idején hétköznapi, tisztességes emberek milliói támogatták azokat a rendszereket, amelyeket mi utólag iszonyatosan kegyetlennek és embertelennek tartunk.

A *Hidegháború* tekinthető érdemi, jelentőségteljes ellenpéldának, egyrészt a történelmi kérdések finom, közvetett feldolgozása miatt, másrészt pedig azért, ahogy rávilágít a kelet- és nyugat-európai emlékezetkultúrák közötti sokatmondó különbségekre. Az, ahogy a filmből hiányzik minden remény a történelmi számlák rendezésére vagy egy igazabb történelmi elbeszélés létrehozására, sokat elárul a posztkommunista országokban uralkodó kiábrándultságról és a nyugati kulturális minták iránti szkepszisről. Ez a megközelítésmód határozottan elválasztja a *Hidegháborút* a másik két film közvetlenebbül politizáló hozzáállásától. A *Hidegháború* apró dolgokra fordított figyelme, az egyéni, érzelmi és marginális fontossága miatt sokkal inkább összhangban van a 21. század válságos, zavaros éveivel, mint a kanonikus paradigma nagy történelmi kérdésekben igazságot tenni kívánó filmjei. A *Hidegháború* (kelet-európai történelem által formált) emberképe szerint a történelmi körülmények bizony képesek lehetnek fokozatosan felőrölni az emberek idealizmusát, és aláásni belső tartását.

A *Hidegháború* azt jelzi, hogy a válságokkal tarkított 21. században egyre kevésbé tarthatóak az ilyen, a múlt uralásáról szóló utópikus fantáziák. A megbicsaklott (*off-modern*) modernitás egyik meghatározó vonása épp az ilyen utópisztikus, célelvű történelmi metanarratívák hitelvesztése vagy teljes összeomlása. Akárhonnan is származott a múlt uralásával kapcsolatos késő-20. századi elbizakodottságunk, úgy tűnik, erejét veszítette: etikusabbá tette a politikai életet, számos fontos film megszületésében szerepet játszott, de mára a kimerülés jeleit mutatja. Ez részben kétségtelenül annak köszönhető, hogy ez az emlékezetkultúra (mint oly sok elképzelés és közpolitikai trend, amelyet a 21. században változni látunk) egy a maitól alapjaiban különböző, prosperáló, stabil világban alakult ki. Úgy tűnik, hogy az új évszázad olyan kihívásai, mint a Covid-19 járvány, az egyre szorongatóbb klímaválság vagy épp az orosz–ukrán háború által okozott problémák teljesen lekötik a fejlett világ (anyagi és szellemi) erőforrásait, így nem kedveznek a múlt fölötti merengésnek vagy a történelmi igazságtalanságok (akár jelképes) jóvátételének.

Az addikcióról és eszképzizmusról szóló fejezetben tárgyalt mindhárom a három film súlyos társadalmi, kulturális és pszichológiai problémákat dolgoz fel, a filmek pedig szorosan kötődnek annak a kornak a konkrét társadalmi jelenségeihez, amelyben játszódnak. Alapvetően mind a három film a realista ábrázolásmód és a humanista értékrend (európai művészfilmekből jól ismert) kombinációjára épít, ugyanakkor mindhárom film el is játszik a realizmussal. A „való világ” és az addiktív „más-világ” viszonyának megmutatása érdekében mind kreatívabb, izgalmasabb, referencialitásában többértelműbb filmtextust hoznak létre: a realizmust fantáziajelenetekkel (vagy a fantázia által feldobott jelenetekkel) színesítik, miközben egy-egy a realiztikus ábrázolástól eltávolító filmtechnikai megoldást is bevetnek. Fontos tendencia továbbá, hogy mindhárom film megpróbálja műfajfilmes elemekkel kombinálni a rendezői filmet. A filmek így szórakoztatók és eszképzista belefelejtkezésre alkalmasak, ugyanakkor intellektuálisan és esztétikailag is igényesek, fontos társadalmi problémákkal foglalkoznak, és nem riadnak meg az emberi létezés nehezen megoldható kérdéseivel való szembenézésétől. Azt is érdemes megjegyezni, hogy a három filmből kettőt mennyire meghatározzák a súly, a gravitáció és a fizikai nehézség metaforái. A *Billy Elliot* és a *Tiszta szívvel* az addiktív, gyönyörteli *repülést* vagy művészi szárnyalást a depresszió, lehúzó tapasztalatok vagy nyomasztó társadalmi körülmények ellenpontjaként mutatja be, ezzel érzékenyen kontextualizálva a függőségi viszonyok és eszképzista gyakorlatok lélektanát és társadalmi beágyazottságát. Fontos különbség ugyanakkor, hogy bár mindhárom filmben az emberi léte vonatkozó filozófiai kérdések felvetéséhez vezet a meneküléstörténetek ábrázolása, ezekben a kérdésekben eltérő véleménnyel van a jórészt a krízis előtti domináns kulturális logikát követő *Billy Elliot*, mint a 21. századi krízisek nyomát egyértelműbben mutató másik két film.

A három fent elemzett film különbségei jól jelzik az új ezredév első két évtizedében történt alapvető kulturális változásokat. A legrégebbi film, a *Billy Elliot*, habár az 1980-as évek társadalmi és gazdasági válsága alatt játszódik, mégis leginkább a válság előtt domináns, jövőbe tekintő, individuális szabadság és eszképzizmus mitológiájából építkezik. Annak ellenére, hogy súlyos társadalmi és gazdasági problémákat ábrázol, az a benyomásunk támadhat, hogy ezek inkább csak ürügyként szolgálnak a film számára, dramaturgiailag elengedhetetlen „háttérként”, amitől az egyén rivaldafénybe való menekvése még értékelhetőbb és ünnepelni valóbb lehet. Így a film esztétikai gyengeségei fakadhatnak a válság előtti évek alapvető kulturális tapasztalataiból, elsősorban a „lét elviselhetetlen könnyűségéből”, egy olyan kultúrából, amely elfogadta az emberi élet tétnélküliségét és jelentőségtelenségét. Ezzel szemben a másik két, később megjelent film arra utal, hogy ez a látszólag tündöklő (valójában azonban szorongásokkal teli) világkép és filmes univerzum válságba került. Ezek már olyan meneküléstörténeteket mesélnek el, melyekben nem tekinthető sikeres, ünnepelni való, értékes, lélekemelő stratégiának a világ magunk mögött hagyása és a fantáziával való egyesülés. Az Európa keleti és nyugati margójáról (az európaiság kortárs konstrukcióival némileg hadilábon álló helyekről) származó *T2* és a *Tiszta szívvel* sokkal szkeptikusabbak ezzel a válság előtti kulturális mitológiával szemben. Bár filmes nyelvezetük megtartja a *Billy Elliot* játékosságát és hiperrealista önreflexióját (amiben megjelenhet az eszképzista egyén szubjektív tapasztalata is), a két film sokkal realiztikusabb, mivel pszichológiailag sokkal összetettebben látják az emberi természetet. Ezekben a filmekben a férfiak nem tudnak csak úgy egyszerűen és boldogan elrepülni a gondok elől, soha nem érzékelik magukat a csúcson, képtelenek a gravitációt legyőző szárnyalásra. A valóság és tetteik következményei nem tűnnek el, a szereplők küzdenek múltjuk súlyával, a korábbi hibák és traumák feldolgozását pedig nem lehet megspórolni. A

válság ebben a két filmben az emberi lét permanens velejárója, az emberi életnek és cselekedetnek pedig újra tétje van. Ebben a megváltozott világban az eszképzizmus és az addikció csábító megoldásnak tűnnek, ám már nem lehet rájuk sem teljes szívből igent mondani (mint a *Billy Elliot*-ban), sem velük végleg leszámolni.

Az illegális migrációról szóló fejezetben tárgyalt három példa közül a két konvencionálisabb „szerzői film”, a *Terraferma* és *Morgen* felhívhatja a figyelmünket arra a (majdnem) lehetetlen kettős kényszerre, amellyel a migráció kortárs filmes ábrázolásai szembesülnek a zaklatott, 21. századi Európában. Egyrészt, ezekben a filmekben jól megfigyelhető valamiféle humanitárius elhivatottság, melyet követve rendre az igazságtalanságra és az emberi szenvedésre próbálnak rávilágítani. Másrészt azonban el kell kerülniük azt is, hogy a Másik szenvedését szenzációhajhász vagy esztétikailag tetszetős látvánnyá, felhasználóbarát árucikké alakítsák. A reprezentációnak ez a paradoxona szorosán összefügg egy másik, episztemikus kettős kényszerrel, azzal az imperatívusszal, hogy a film láthatóvá és valamennyire érthetővé tegye a szenvedő Másikat a kiváltságos(abb) európai befogadó társadalmak számára, de ezt anélkül tegye, hogy a másságot megszelídítene, domesztikálná, azaz az Idegent az ismert sajátja redukálná. A 2008-as gazdasági válság óta ezekhez a – mára már meglehetősen klasszikusnak számító, de nehezen kibékíthető – reprezentációs megfontolásokhoz egy újabb is társul. A jóléti állam eltűnésével és az új évezred krízisszituációi közepette az európai polgárok élete is egyre bizonytalanabb és törékenyebb, a prekaritás a „fejlett” világ társadalmainak is alapvető minőségévé vált. Emiatt egyre fontosabbá válik a Másik szenvedésének olyanfajta megjelenítése, ami nem tekinti magától értetődőnek az európai házigazdák jólétét és kiváltságosságát sem.

A *Terrafermát* és a *Morgent* tanulmányozva több olyan „tünetszerű” hasonlóságot is felfedezhetünk, amelyek rávilágítanak azokra a kompromisszumokra, amelyeket a szerzői hagyományban dolgozó filmeseknek meg kell hozniuk ahhoz, hogy (valamennyire) megfeleljenek a fentebb felvázolt kihívásoknak. A leglátványosabb ilyen beavatkozás minden olyan kép törlése, amely idegengyűlöletet kelthet, vagy a jobboldali populista ideológusok kezére játszhat. Egyik filmben sem igazán szerepelnek 16–30 év közötti, egyedülálló férfi bevándorlók, háttérbe szorul tehát annak a csoportnak az ábrázolása, amelybe tartozó férfiak általában statisztikailag erőszakosabbak és hajlamosabbak a szexuálisan ragadozó magatartásra. Úgy tűnik, hogy a fiatal, életerős, szexuálisan aktív idegen férfi alakja túlságosan terhelt az európai képzeletben ahhoz, hogy a bevándorlás kontextusában együttérző történeteket tudjunk mesélni róla. Érdekes módon még a fiatal vagy középkorú migráns férfiakat bemutató filmek sem ábrázolják ezeket a szereplőket szexuálisan aktívként. Bár a rasszista sztereotípiák aláásásának motivációja a jelenlegi politikai helyzetben érthető, a különböző bőrszínű emberek közötti szexualitást a képernyőről eltüntetni szándékozó stratégia meglehetősen kétértelmű megoldás. Sőt, ezek az ábrázolási stratégiák néha zavaróan közel kerülnek az idegen domesztikálásának olyan gyarmati trópusaira, mint a másik infantilizálása vagy elnőiesítése.

A második szimptomatikus hasonlóság, ami mindhárom filmben megfigyelhető az, hogy a bevándorló főszereplők egyike sem tesz olyat, ami ellentétes lenne az európai erkölcsi normákkal, olyat sem, ami más kultúrákban esetleg bevett gyakorlatnak számít. Rendszerint ugyanígy hiányoznak azok a kultúrspecifikus viselkedési minták, amelyek az európai házigazdák visszatetszését válthatnák ki. A karakterformálásnak ezek a jellegzetességei

rávilágítanak arra, hogy mennyire korlátozott az az idegenség, amit valóban be tudunk engedni a saját reprezentációs rendjébe, azaz mennyire európaiak is ezek az „idegenek”. Mindhárom ebben a fejezetben elemzett film „univerzális” emberi motivációk által hajtott bevándorló főszereplőket mutat, akiknek könnyen azonosulhatunk a vágyával, hogy lássák a rég nem látott szeretteiket, vagy hogy elmeneküljenek a háború elől. A tisztázatlan motivációjú migránsokat ezek a filmek csak kisebb szerepekben engedik megjelenni, és a három filmből csak a *Jupiter holdja* elég bátor ahhoz, hogy utaljon az ellenőrizetlen tömeges migrációval járó biztonsági kockázatokra. Úgy tűnik, hogy abban a 21. századi Európában, ahol sem a gazdasági biztonság, sem a szociális juttatások nem tekinthetők adottnak még a teljes jogú állampolgárok számára sem, nehéz szimpatizáló történeteket mesélni olyan bevándorlókról, akik „egyszerűen” csak azért utaznak, hogy jobb életkörülmények között élhessenek. Az a körülmény, hogy a legtöbb filmben a befogadó-főszereplők társadalmilag marginalizálódott fehér férfiak, nem csak a neoliberális kapitalizmus globális, senkit nem kímélő hatásaira hívja fel a figyelmet. Az ilyen, hátrányos helyzetű helyiek szerepeltetése sikeresen áthatja alá a találkozások gyarmati felhangjait is, ahogy kedvez a bevándorlók és a helyiek közötti szolidaritás kialakulásának is.

Egyes pontokon mindhárom film megszegi a filmes történetmesélés néhány konvencionális szabályát, hogy a szépen lekerékített elbeszélések helyébe többértelműbb, az idegenség megjelenésének több teret engedő ábrázolásokat hozzon létre. A vizuális stílus hirtelen törései, az elliptikus ábrázolás használata kulcsfontosságú pillanatokban, a nem minden szereplői motivációt megmagyarázni kívánó elbeszélés, az összetett esztétikai tulajdonságok (például az irónia), a megmagyarázhatatlan szereplői döntések vállalása, vagy a filmes elbeszélés jelentése fölötti kontroll lazítása megnyithatja az értelmezést, és némi teret teremthet annak a Másiknak a megjelenésére, aki (részben) kívül esik a saját jól ismert fogalmi kereteinken. Mind a vízbe fulladt emberek hajóroncsokon keresztüli ábrázolása, mind a közös nyelv hiánya a *Morgenben*, mind az Abszolút Másik megjelenése a *Jupiter holdjában* értelmezhető ezeknek az ábrázolásetikai problémáknak a reflektálásaként. A filmek azt sugallják, hogy az európai filmművészet csak akkor tud megfelelni a gyorsan átalakuló társadalmi-kulturális körülmények jelentette kihívásoknak, ha a változó időkben maga is változik. Az útkeresés során megjelenő filmes változások persze számos ponton kapcsolódnak az európai szerzői film meghatározó gyökereihez, nevezetesen a művészi autonómia igényéhez, a politikai ideológiától való reflexív távolságtartáshoz, az esztétikai megújulás iránti nyitottságához, valamint a Másik olyan ábrázolásai iránti igényhez, mely képes kimozdítani mind a néző korábbi beállítódásait, mind a fennálló társadalmi-szimbolikus rend normatív szemléletét.

A jobboldali radikalizmus ábrázolásaival foglalkozó fejezetben tárgyalt három film egyik legszembetűnőbb közös jellemzője, hogy vizuális érdeklődésük középpontjában radikalizálódott férfiak állnak. Az egyenruhás diákok rendezett sorai a *Hullámban*, Combo fenyegető jelenléte és erőszakkitörése az *Ez Angliában*, vagy az állig felfegyverzett Breivik néma, elszánt, sötét alakja a *Július 22.*-ben kétségkívül a filmek legemlékezetesebb, érzelmileg leginkább túltöltött, és legkísértetiesebb képei közé tartoznak. Az azonban, hogy a filmek miként viszonyulnak a radikalizmus és erőszak képei által keltett vizuális izgalomhoz, két teljesen eltérő paradigmát követ. A *Hullámban* és az *Ez Angliában*, ahol az iskolások és Woody bandája nem követnek el semmi riasztóan rombolót vagy károsat, a törvényszegés és az erőszak filmre vihető, sőt transzgresszív örömei is felidézhetők. Ezzel szoros összefüggésben, ebben a paradigmában nem kell az azonosulást blokkoló, a látottakat egyértelműen elutasító



„egészségügyi kordont” vonni a néző és az ábrázolt alakok közé, így a radikalizálódó karakterek lélektani mélységgel bírnak. Itt nem szörnyekről van szó, hanem hozzánk hasonló sebezhető emberi lényekről, akik tanulási folyamata nehéz és morálisan kétértelmű szakaszokon vezet át. Ezek a filmek a „normális” társadalom margóján élő, a kialakult társadalmi rendnek ellenszegülő fiatalok iránti jól bevált rendezői filmes érdeklődést követik. Ez a két film a politikai radikalizmust a társadalmi marginalizálódásra, elidegenedésre, személyes traumára és a tápláló emberi közösségek elvesztésére adott, pszichológiailag motivált kísértésként mutatja be. A filmnyelv lehetővé teszi a játékosságot, a dinamikus zene használatát, a gyors vágást, a transzgresszív tettek vizuálisan szórakoztató ábrázolását, ami érzelmileg összekapcsolja a nézőt a fiatal lázadókkal.

A *Július 22.* egészen más paradigmát követ. Nyilvánvalóan minél tragikusabbak és megrázóbbak az ábrázolt cselekmények, annál több kihívást jelentenek a filmes ábrázolás számára. Az ilyen filmeknek több, gyakran egymásnak ellentmondó megfontolás között kell lavírozni. Egyfelől a rendezői film esetében is jelen van a lebilincselő, drámai hatással bíró történetmesélés igénye, másfelől meghatározó a realizmus elvárásrendje is (amely számára fontos az érintett társadalmi és lélektani folyamatok mélyreható feltárása), végül pedig ott van a társadalmi elkötelezettség szempontja (amelynél az első számú prioritás a jövőbeli atrocitások elkerülése érdekében az inspiráló, drámai megjelenítés kerülése). A filmkészítők tisztában vannak vele, hogy a mélységteljesítő személyek könnyen válnak hőssé vagy mártírrá más kétségbeesett férfiak szemében, és gyakran inspirálnak másokat is radikalizálódásra, vagy hasonló gyilkosságok (úgynevezett *copycat murders*) elkövetésére. Így az ilyen radikális férfiak és erőszakos cselekedeteik által kiváltott vizuális izgalmat a filmnek kordában kell tartani. Az ilyen esetekben a filmeknek egyértelmű reprezentációetikai döntéseket kell hoznia, és a társadalmi felelősségvállalás jegyében kerülnie kell az elkövetővel való azonosulást. Az ilyen kényes helyzetekben (amelyekből a válságtól sújtott, polarizált 21. században mintha egyre többet látnánk), úgy tűnik, hogy még a rendezői filmnek is az elembertelenítés stratégiáját kell követnie, elidegenítve a nézőt az elkövetőtől, megtagadva tőle az empátiát, sőt elkerülve még a radikalizálódást kiváltó társadalmi és lélektani folyamatok bemutatását is. Ezek a filmek a válság utáni törékeny világunk legérzékenyebb kérdéseivel vetnek számot, már-már érinthetetlen, tabunak számító problémák sorával, melyek nem körültekintő megbolygatása a társadalmak alapjait forgathatná fel. Itt aligha van helye a művészi szabadságnak, a rendezői filmre egyébként jellemző antikonformista megközelítésmódoknak, az összetett etikai dilemmák boncolgatásának, vagy a fennálló társadalmi rend felelősségét illető kényelmetlen kérdéseknek. Az első két film túlnyomórészt szimpatikus és lélektanilag motivált szereplőivel szemben Breivik fenyegető alakja egy olyan reprezentációs stratégia terméke, amely megkerüli az emberi birodalmat, a hősi eszményeket pedig azáltal ássa alá, hogy megmutatja kapcsolatukat a szörnyűséggel, embertelenséggel és a megvetendővel (abjekt). Ezzel az ilyenfajta filmek akarva-akaratlan hozzájárulnak a hagyományos hősi elbeszélések és férfialakok kritikai felülvizsgálatához, illetve egy posztheroikus filmes hagyomány kialakításához.

A „Dühös öreg férfiak” című fejezetben tárgyalt három film öregember-ábrázolásainak legszembetűnőbb közös jellemzője a válság és az öregedés hangsúlyos összekapcsolása. Ezt hol a nyugdíjba vonulás, a munkahely elvesztése váltja ki, hol pedig a házastárs vagy a közeli érzelmi kapcsolatok elvesztése, de mindhárom film olyan válságnarratíva, ahol ezek a konkrét életesemények rendre egy ezeken túlmutató, általánosabb egzisztenciális vagy szociokulturális

kontextusba illeszkednek. A filmek a krízisek történeteit jelentőségteljes egyéni részleteken és a közösség mindennapi életéhez ezer módon kapcsolódó lokális környezetben keresztül mesélik el, emellett pedig tudatosan kommentálják a narratíva konkrét helyhez, időhöz és társadalmi folyamatokhoz kötöttségét. Ugyanakkor, ha különböző módon és mértékben is, de mindhárom férfi főszereplő allegorikus figura is egyben, akik egy egész férfinemzedék vagy egy egész kultúra, életvilág és szellemiség válságával szembesítik a nézőt. Ilyen szempontból a filmek az európai rendezői film hagyományos megközelítését követik, amennyiben az idős szereplőket a világ tükröként használják. Joseph, Dan és Ove perspektíváinak megelevenítésével a filmek erőteljes kritikát fogalmaznak meg a kortárs európai társadalmakról, arról a világról, amit ezek a férfiak épp maguk mögött hagynak.

A válság egyik kulcsfontosságú aspektusa, amellyel ezek az idős fehér férfiak szembesülnek, csökkent társadalmi státuszukból és korlátozott önrendelkezésükből fakad. Joseph és Daniel esetében ez leginkább anyagi és szociális okokra vezethető vissza, mint például a segélyekből élés, a szegénység, a magányosság, az elszigeteltség, illetve a gondoskodás emberi és intézményi rendszerein kívüli élet. Ennek megfelelően ebben a két brit filmben a válság érzését a posztindusztriális városi tájak, lepusztult épületek, fűtetlen és bútorozatlan lakások, bezárt üzletek és a kirakatokat védő graffitivel borított fémredőnyök képei jelenítik meg. *Az ember, akit Ovénak hívtak* annyiban különbözik ettől a mintától, hogy itt hiányzik a válság pénzügyi aspektusa és a fizikailag is tetten érhető módon hanyatló modern világ érzete, ugyanakkor egyértelműen jelen van a társadalmi intézmények hibás működésének az érzése, ahogy olyan egyéb általános problémák is, mint az elszigeteltség, a társadalmi és a gazdasági hasznosság elvesztése, a fölöslegesség élménye, az érzelmi kiszolgáltatottság és a megaláztatás. A halál kulcsmotívuma így, ezen társadalomkritika által gazdagodik kulturális, történelmi és szociális jelentésekkel. A haláleseteken keresztül a filmek egy idősebb generáció (és életvilág) eltávozását viszik színre.

A könyv időbeli perspektívájából nézve fontos, hogy mindhárom filmben megjelenik a világ drámai megváltozásának a keserű tapasztalata, az az érzés, hogy ez a világ már nem befogadó, kényelmes vagy otthonos. A filmek férfi (és női) szereplői rendre azzal szembesülnek, hogy nem fontosak, kihasználják őket, és figyelmen kívül hagyják őket. Nem értik a globalizált kapitalizmus gyorsan változó, „alapértelmezetten digitális” világát. A nemzetközi pénzügyi tőke érdekei, az arctalan számítógépek, a nehezen kezelhető szoftverek és a kifürkészhetetlen algoritmusok világa reménytelenül idegen marad számukra, ahogy az a profitorientált magánvállalatoknak kiszervezett „fehéringes” bürokrácia és gondoskodásipar is, amely már rég elszakadt az élő emberektől és a helyi közösségek problémáitól.

Ez nagyban befolyásolja a filmek által elmesélt történetek formáját is: ezeket a filmes elbeszéléseket (a visszavonulás-filmekhez hasonlóan) nem az előremutató vágy hajtja, hanem egy régi életvilág elvesztése miatti fájdalom, gyász, melankólia és nosztalgia. Ezt a regresszív, halál felé vezető utat a filmek gyakran lefelé vezető, pusztító és önpusztító spirálként mutatják be, amit a vereség, a veszteség és a hatalomvesztés tapasztalatára adott érzelmi reakciók hajtanak. A filmek alapvető, mélyben meghúzódó érzelmi konfliktusa talán éppen az előremutató és regresszív érzelmi válaszok belső küzdelméből fakad. A fent felsorolt fájdalmas és frusztráló élmények lefelé húzzák, pusztító és önpusztító utakra viszik szereplőinket, ugyanakkor szemtanúi lehetünk kétségbeesett erőfeszítéseiknek is, hogy továbblépjenek, hogy

megőrizték korábbi értékeiket, hogy kapcsolatot teremtsenek a körülöttük élő emberekkel, esetleg új életcélokat találjanak.

Sokatmondó részlet, hogy a társadalmi intézmények mindhárom filmben kudarcot vallanak: tanúi lehetünk, ahogy összeomlik a modern állam védő és gondoskodó funkciója. Így a filmekben végigkísért személyes történetek nem csak a régebbi, ipari civilizációhoz köthető férfiasságkonstrukciók válságát dramatizálják, hanem az állam működésében bekövetkezett 21. századi elmozdulásokat is, illetve azt, ahogy ezek a változások átírják az állampolgárság és közösséghez tartozás mibenlétét. Amint azt a filmek is tanúsítják, az ilyen változások aláássák mind a modern állam háború után kialakult koncepcióját, mind az állampolgárság 20. század végi elképzelését. Ez a helyzet arra kényszeríti a szereplőket, hogy térjenek vissza a kölcsönös segítségnyújtás iparosodás előtti hálózataihoz, vagy akár jellegzetesen premodern igazságszolgáltatási rendszerekhez (erre lehet példa a veszélyes kutya megölése a *Tirannoszauruszban*, vagy a korrump magángondozó cég megsarolása az *Ovéban*). Ennek a trendnek az egyik aggasztó aspektusa (a képernyőn és azon kívül egyaránt), hogy ezek a szociális ellátási és gondozási rendszerek valószínűleg nem csupán fényűző gyümölcsei a modernitás egy jómódú és politikailag stabil formájának, hanem egyben annak az előfeltételei is.

Talán éppen a modern állam visszavonulása vagy hibás működése az, ami leginkább kiemeli a férfiasság régebbi formáinak és az ezekhez kapcsolódó egyéni cselekvőképességnek a fontosságát ezekben a filmekben. Az itt megjelenő válsághelyzetek gyakran azt sugallják, hogy a 20. század végi jólét és a mindenről gondoskodó állam passzív, cselekvésképtelen, elidegenedett, fogyasztótípusú állampolgárokat hozott létre, akik egyszerűen nincsenek felkészülve a válsághelyzetekre vagy a gondoskodó állam fokozatos kivonulására. A filmek azt sugallják, hogy ezek az idős férfiak képesek voltak és talán még ma is képesek cselekedni olyan helyzetekben, ahol nincs értelme valamilyen közszolgálati szerv közbelépésére várni.

Ugyanakkor a filmek nem feltétlenül állítják be hősiesként vagy szükségszerűen férfiasként az ilyen szolidáris, segítő cselekedeteket. Ezek az idősebb férfiak inkább katalizátorként működnek a filmekben, akik meglepő tetteikkel beindítják a társadalmi kohézió, cselekvés és szolidaritás társadalmi dinamikáját. A *Tirannoszauruszban* Joseph régi cimborájának halála hozza össze a helyi közösséget, az *Én, Daniel Blake*-ben Daniel elkeseredett utcai tiltakozása ébreszti valamiféle politikai öntudatra a járókelőket, és indítja őket egységes tiltakozásra, *Az ember, akit Ovénak hívtak* című filmben pedig Rune közelgő nyomorúsága és Ove dühös közbelépése az, ami arra készíti a közösséget, hogy egy emberként lépjen fel a kapzsi „fehéringes söpredék” ellen. A társadalmi problémák fényében haragjuk, elkeseredettségük, hangos kiáltásaik és látványos tetteik szükségesnek és legitimnek tűnnek. Tetteik rendre egy olyan befogadó közösség felé mutatnak, amelyben az alapvető emberi értékek mentén össze tudnak tartani a kiszolgáltatott és magukra hagyott polgárok, függetlenül nemi, etnikai vagy társadalmi státusz szerinti hovatartozásuktól. Mindhárom film tartózkodik attól, hogy a férfiasságot a társadalmilag kívánatos cselekvés forrásaként idealizálja: éppen ellenkezőleg, utalnak a megkeseredett öregek potenciálisan romboló és/vagy önpusztító tulajdonságaira, ahogy arra is, hogy az egyéni frusztráció vagy harag társadalmilag produktív cselekvéssé alakítása csak más társak (a filmekben tipikusan nők) aktív támogatásával vagy irányításával lehet sikeres.

#### IV. A doktori mű témaköréből készült saját publikációk jegyzéke

##### 1. Könyvek

*Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes.* Palgrave-Macmillan, 2020.

*A válság mozija: A 21. századi európai rendezői film.* Gondolat, 2023.

##### 2. Könyvfejezetek

“Narratives of Migration and the Sense of Crisis in post-2008 European Cinema.” Betty Kaklamanidou (szerk.) *Contemporary European Cinema: Crisis Narratives and Narratives in Crisis.* London and New York: Routledge, 2018. 65-79.

“A Closet of One’s Own: Places of Non-Hegemonic Masculinities and Rites of Retreat in Contemporary Hungarian Cinema.” Györke Ágnes és Bülgözdi Imola (szerk.) *Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture.* Brill / Rodopi, 2020. 71-88.

“Dystopian Europe and the Messianic Structure of Migration in Kornél Mundruczó’s *Jupiter’s Moon.*” *Europe and European Cinema at Times of Change.* Szerk. Györi Zsolt és Kalmár György. Debreceni Egyetemi Kiadó / ZOOM, 2021. 143-152.

“White and Violent: Political Violence in 21<sup>st</sup> Century European Cinema” in Steve Choe (szerk.) *The Palgrave Handbook of Violence Studies.* Palgrave-Macmillan, 2022.

##### 3. Tanulmányok

“Rites of Retreat in Contemporary Hungarian Cinema.” *Contact Zones*, 2017/1. 10-25.

“Angry Old Men in Post-Crisis European Cinema” *ACTA UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES*, 18 (2020) 27–57. DOI: 10.2478/ausfm-2020-0002

“Post-Crisis Reckoning: Making Sense of Early 21<sup>st</sup> Century Civilizational Ruptures.” *Acta Universitatis Sapientiae Philologica* 13:1 (2021). 1-17.

„Hogyan filmezzünk fehér terroristát? A *Július 22* és a reprezentációetika kortárs kihívásai.” *Alfoldonline*, 2021.12.09. <http://alfoldonline.hu/2021/12/hogyan-filmezzunk-feher-terroristat/>

„Az illegális migráció ábrázolása a 21. századi európai rendezői filmben.” *Apertúra*, 2022/3.

„A Hidegháború és az európai emlékezetpolitika dilemmái” *Debreceni Szemle*, 2022/3. 314-322.

##### 4. Szerkesztett kötet a témában

*Europe and European Cinema at Times of Change / Változó Európa, változó európai  
filmkultúra.* Szerk. Györi Zsolt és Kalmár György. Debreceni Egyetemi Kiadó / ZOOM,  
2021.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'K' followed by a series of loops and a final dot.