

A válság mozija című munka többféle értelemben is fontos, időszerű és nagy ívű vállalkozás. A könyv a legforróbb közéleti és társadalmi kérdésekkel foglalkozik (mint például az addikció, a migráció, a jobboldali radikalizmus, az elöregedő társadalmak stb.), és a filmek kiválasztott tematikus csoportján keresztül detektálja és járja körül az ezekkel kapcsolatos álláspontokat. Az aktuális témák tárgyalása közérthető, olvasmányos fogalmazásmóddal párosul, ami alkalmassá teszi arra, hogy a szélesebb közönség számára is markáns képet rajzoljon a kortárs európai moziról és annak helyzetértékelő képességéről. Az angolszász világban „public intellectualnek” nevezik azokat a közvélemény-formáló szakembereket, akik a kortárs problémákra adott tudományos válaszokat, javaslatokat vagy éppen megoldatlan kérdéseket közérthetően közvetítik, miközben szélesebb vitára is sarkalnak. A könyv számomra legfontosabb célkitűzése éppen az, hogy rámutasson arra, hogy a művészfilm újra visszanyerheti korábbi nyilvánosságteremtő erejét, amennyiben a bennünket foglalkoztató kérdéseket közérthetően, de mégis árnyaltan, a történetek közvetítésén keresztül dolgozza fel.

A témák aktualitásához konzisztens kritikai, megkérdőjelező attitűd társul: miközben a fehér férfi rossz közérzetét az európai (és tegyük hozzá a világ) válság tünetéhez kapcsolja, számos, a jelenlegi status quo-hoz köthető normára, álláspontra rákérdez. Az európai emlékezetpolitikát, az identitáspolitikát, a másság reprezentációját vezérlő elképzelések, értékek bírálata, az alságosságukra vagy káros következményeikre való rámutatás a könyv meghatározó értelmezői stratégiája, mellyel felkavarja az állóvizet nemcsak a hétköznapi gyakorlatok, hanem a tudományos gondolkodást vezérlő hitek és normák tekintetében is.

Ebből a megszólalási módból, mely a közérthetőséget a provokáló, élesen fogalmazó stílussal vegyíti – tudományos kritériumok szerint ítélve – számos probléma is adódik. Az alábbiakban a munka gondolatébresztő voltát elismerve ezekre a kritikai meglátásokra koncentrálok. Az egyik ilyen probléma, hogy a témák változatossága nem teszi lehetővé az aprólékos kifejtést, a vonatkozó, sokféle tudományághoz kapcsolódó szakirodalom alapos áttekintését, valamint a saját tudományos pozíció pontos kijelölését. *A válság mozija* egy soktémájú munka, melynek a középpontjában nem annyira a kortárs film áll, hanem azok a társadalmi problémák, melyekkel a kortárs európai film egy része is foglalkozik. Ez első látásra csak hangsúlyeltolódásnak tűnhet, azonban a fókusz átállítása számos megközelítésbeli és módszertani következménnyel jár, aminek a legfontosabb kihívásai, hogy a film hogyan képes tematizálni és reflektálni a kortárs társadalmi problémákat, az értekezés miképpen tud közvetíteni a társadalomtudomány kérdésfelvetései és eredményei, valamint a filmtudományi megközelítésmódok között, hogyan lehet a vizsgálatot közös platformra hozni, és a filmek ebben milyen szerepet játszanak. Kalmár György munkája nem teszi módszertani reflexióvá ezeket a kérdéseket, bár implicite megválaszolja őket, amikor számos fogalmat a köznyelvből kölcsönöz, a filmelemzéseket a történet összefüggéseire koncentrálja, a filmtörténeti hagyományokat, a film tágabb intézményi, mediális kontextusát pedig csak jelzésszerűen építi be a gondolatmenetbe. A választott filmelemzési módszertan valószínűleg abból a válsághelyzetből következik, aminek a jeleit a szerző fáradhatatlanul felsorakoztatja, és a jelzett módszertani döntések a tudomány megítélésének változására vagy belső átrendeződésére adott válaszkísérletek is egyben: „Dezorientált lények vagyunk, akik egy ismeretelméleti törés korát élik, egy olyan mélyreható és radikális társadalmi-kulturális és politikai átrendeződés korát, mint amelyet a nyugati társadalmak a második világháború óta nem tapasztaltak” (28). Nehéz nem egyetérteni ezzel a diagnózissal, ugyanakkor az is fontos, hogyan választjuk meg azt a vonatkoztatási mezőt, melyben az aktuális válságunkat elhelyezzük és elemzés tárgyává tesszük.

Bírálatomban először azzal foglalkozom, hogy a doktori munka hogyan határolja le a korszakot és a korpuszt, összehasonlítva egy másik, hasonló témát boncolgató könyv módszertani tanulságaival. Utána kitérek arra, hogy mik lehetnek a munka eredményei, de arra is, hogy a tárgyalásmód milyen filmelméleti problémákat vet fel, és hogy a könyv eredményeit hogyan lehetne elméletileg és módszertanilag szilárdabb alapokra helyezni.

Korszakolási műveletek: válság, modernitás, posztmodern

A könyv fő tézise az – ahogyan a nem túl tézisszerű téziszüzetből is kiderül –, hogy a válságok korát éljük, és hogy a 21. század fordulója az egymást követő válságok sorozatával éles határt képez a 20. század második felét meghatározó „boldog békeidőkkel” szemben. A könyv visszatérő retorikai stratégiája ez a fajta korszakolási művelet, miáltal élesen szembeállítja a „válság előtti” és a „válság utáni” időszakot, mely utóbbit nem a válság lezárulása, hanem sorozatos ismétlődése vagy annak poszttraumás hatása jellemzi. Ezt az éles szembeállítást a modernitás korszakának a leegyszerűsített definíciója magyarázza, mely túlhangsúlyozza annak egyik aspektusát, a haladáselvétséget, sok más tendencia rovására: „a jelen állapot túllépésének az utópisztikus elképzelése a modernitás kulturális logikájának integráns része”; „a modernitás egyik gyengéje épp az utópia iránti vonzódása” (20). Érdemes lett volna a modernitás komplexebb megközelítéseihez fordulni, vagyis azt előtérbe állítani, hogy a modernitás maga is olyan történelemfilozófiai probléma, mely egyáltalán lehetővé tette a történelemtől való sokféle gondolkodást. Nagyon méltánytalan lenne ezt az örökséget naivnak minősíteni az olyan szerzőkkel szemben, mint például Walter Benjamin, aki haladásnak azt a vihart nevezte, mely „a történelem angyalát” feltartóztatathatatlannal háttal a jövő felé sodorja. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Max Weber már a századelős napilapok tárcarovataiban kifejtették fenntartásaikat a haladáselví narratívával kapcsolatban. Habermas, Bauman mélyreható elemzései a modernitás meghaladhatatlan ambivalenciáiról¹ tanúskodtak, Heller Ágnes és Fehér Ferenc „a modernitás ingájáról” beszélt, egy olyan ingamozgásról, mely folyamatosan összekapcsolja és egymáshoz köti a kilengéseket. Mary Ann Doane (2002) külön könyvet szentelt annak, hogy maga a mozgóképi médium megjelenése hogyan tagolta a modern időfogalmat a racionalitás (mérhetőség, kalkuláció, kontroll) és a kontingencia (múlандóság, pillanatnyiság), vagyis a determináció és a véletlen kettőségekben. Csak az „egyidejű egyidejűtlenségek” (Reinhart Koselleck) feltáráásával nem válnak a korszakok homogén alakzatokká vagy a lineáris idő pontszerűen kijelölt állapotaivá. Ezek a szerzők nincsenek bevonva a modernitás tárgyalásába (vagy ha igen, mint például a Baumanra való hivatkozások, egyoldalúan szervesülnek a gondolatmenetbe), ehelyett Fukuyama – már a megjelenésekor is intenzíven kritizált – *A történelem vége* című munkája adja a korszakolás kiindulópontját.

Az árnyaltabb modernitásfogalom azt is magában foglalja, hogy a modernitás történelemkoncepciójától elválaszthatatlan a válság, „a hasadás, szakadás, vágás vagy törés pillanata” (28). Ez nem a 21. század alapjellegzetessége, ahogyan a könyv néha sugallja; a modern létállapot ontológiájához tartozik a permanens krízis. Ez abból a nagyhatású gondolatból is adódik, hogy a hatalom helyét nem lehet véglegesen betölteni, üresen kell tartani, hogy a modern társadalmat nem előre adott hierarchikus viszonyok, a végzet vagy a teleológia határozzák meg, hanem a saját működése által megalapozott társadalmi cselekvés és annak esetlegességei (lásd ehhez például Claude Léfort politikaelméletét), a nyilvánosság pedig a társadalmi rend alapjairól szóló lezárhatatlan vitát jelenti.

¹ A modernitás, miközben az ambivalencia felszámolására törekedik, újra is termeli azt, „az ambiguitás szörnyűsége az ambivalencia forrása” (Bauman Zygmunt: *Modernity and Ambivalence. Theory, Culture and Society*, 7. 2-3 (1990.), 143-169. 150. Az ambivalencia a modernitás konstitutív külsője.

A modernitás tehát rendkívül szerteágazó és sokszínű fogalom,² attól függően, hogy a politikai, a társadalmi, a gazdasági (modernizáció) vagy a kulturális (modernizmus) folyamatokat tartjuk meghatározónak (lásd Stuart Hall kritikáját a *Formations of Modernity* című tankönyvben vagy a *Sokféle modernitás* című tanulmánykötetet). Fogalomként csak akkor működik, ha pontosítjuk a referenciatartományát. A *Válság mozija* című könyvben meglátásom szerint nem a „valamikor a reneszánszban kezdődő történelmi korszakként” (19) definiált modernitás válságáról van szó, hanem a 20. század második felének nyugat-európai társadalmi berendezkedéseire jellemző ideológiának a válságáról, mely a technológiai haladást a jóléti állam ígérvényeivel, a neoliberais piaci kapitalizmus nyomán kiszélesedő globalizációt a multikulturalitás posztmodern eszméjével kapcsolta össze. Ezt nevezi Jameson 1984-ben megjelent könyvében a kései kapitalizmus kulturális logikájának, vagyis posztmodernizmusnak. (A könyv elemző fejezeteiben a modernitás és a válsága szinonimaként vagy szabad variációban fordul elő a globális kapitalizmussal vagy a neoliberais gazdaságpolitika következményeivel.)

Amikor tehát a téziszűzetben a szerző úgy fogalmaz, hogy „a World Trade Center ikertornyaival együtt összeomlott a történelem végébe³ vetett utópikus hitünk is”, az a „mi”, akinek a nevében beszél, nem a filozófusokat, társadalomtudósokat jelenti, akik jóval az ezredforduló előtt elemzés tárgyává tették a technika ambivalens szerepét és a technikai haladás illuzórikusságát (Virilio, Kittler), a másság konstitutív identitásformáló erejét (Lévinas, Derrida), a közösségiség újragondolásának szükségességét (Nancy, Agamben). A fenti kijelentés a közgondolkodás, a közvélemény hangját hangosítja ki, vagyis azt, hogy a hagyományos értékek válsága vagy a hiányuk által kiváltott nosztalgia (már megint) közérzetté, a hétköznapi létet pregnáns módon meghatározó tapasztalattá vált. Ebben az értelemben talán mondhatjuk, hogy a nyugati társadalmakban a válsághangulat a 21. században felerősödött, de hogy mit kezdünk ezzel, attól is függ, hogyan határozzuk meg a modernitás tágabb projektumát, különösképpen a könyv témájának a függvényében, vagyis a mozi és a modernitás viszonyában. Tehát azt állítom, hogy a modernitás és annak 21. századi válsága az értekezésben egyoldalúan van bemutatva; ha tényleg ez a könyv történetiszemléletének központi fogalma, akkor ki kéne egészíteni és egyensúlyozni. A munka szempontjából még relevánsabb lehetett volna a posztmodernizmus tematizálása, hiszen a választott témák és szempontok gyakran a posztmodern problémák (multikulturalitás, identitáspolitika, történetiség és trauma, nosztalgia, addikció) diagnózisai vagy az azokra adott 21. századi válaszkísérletek.

Ehelyett Kalmár a művész és művészettörténész Svetlana Boym „off-modern” terminusát tekinti meghatározónak, melyet a könyv angol verziójának alcímében is feltüntet (*Post-Crisis European Cinema. White men in off-modern landscapes*, 2020). Boym azonban nem korszakmegjelölésként használja a terminust, ahogy Kalmár fordítja, mint egy általános „érzést”, „korunk alapélményét” (24., 25), hanem mint egy jellegzetesen művészeti-gondolati módszert, „a modernitás feltáratlan lehetőségeinek felkutatására tett kitérőt” (2017: 3). Boym számára fontos az off-modern rekuperatív értelme, egyfajta visszatérés a korábbi modernitás „excentrikus aspektusaihoz” (lásd a folyamatos hivatkozásait Sklovszkijra, Benjaminra, az orosz avantgárdra), történelemiszemléletét pedig a lineáris

² Vö. Wittrock Björn: ha „a modernitást a politikai és a gazdasági rend néhány kulcsfontosságú társadalmi intézményének [parlamentáris demokrácia, liberális piacgazdaság, szabadkereskedelem, nemzetállam, alkotmányos köztársaság] meglétéhez kötjük, [ez] ahhoz az abszurd következtetéshez vezet, hogy a modernitás még Európán belül is csak igen rövid történettel rendelkezik ... Nyugat-Európában mindössze a II. világháború utáni időszakra vonatkozik”, és akkor is már a felbomlásáról beszélhetünk (posztmodern, posztindusztriális társadalom). *Sokféle modernitás: a modernizáció stratégiai és modelljei a globális világban*. Szerk. Niedermüller Péter. Budapest, L'Harmattan, 2008. 139.

³ Derrida a *Marx kísérteteiben* (Pécs, Jelenkor, 1995) részletesen bírálja Fukuyama „történelem vége” koncepcióját.

vagy evolúciós haladással szemben a törés, a véletlen mint termékeny pillanat és az ugrólépésekben haladó képzelet átalakító ereje határozza meg. Ha pusztán csak a modern értékek teljesületlenségét vagy válságát hangsúlyozzuk, azzal éppen a kritizált haladás-meghaladás logikát mozgósítjuk (vö. „az off-modern nem az antagonizmuson vagy a meghaladáson keresztül működik”, Boym 2017: 35). Nem a „laposföld-hívők és vírusszkeptikusok, vallási fundamentalisták és tudománytagadók” (24) az „off társadalmi jelenségek” boymi értelemben, hanem az, ahogyan a (modern) művészet a maga radikális, hagyomány-felforgató módján kísérletezik ezekkel. Boym fő fogalmai (a hiba mint kreatív lehetőség, a nem egyértelműsíthető ambiguitás, a játék, az anamorfózis) akár még elemzési szempontokat, egyfajta analitikát is nyújthattak volna a kötetbe beválogatott filmek értelmezéséhez, azonban a nosztalgiafogalmat leszámítva Boym szemléletmódja nem jelenik meg a könyvben. A Boym könyveinek bevezetőiből idézett definíciók nem épülnek be módszertani fogalomként az elemzésbe, arról nem is beszélve, hogy Kalmár az off-modern fogalmát hozzávetőlegesen értelmezi (és nem jelöli a jelentésmódosítást).

Mozgókép, európai mozi, „rendezői film”

Kétségtelen, hogy a válságdiskurzusok korát éljük, és ez így van a könyv szorosabb témájával kapcsolatban, a kortárs mozival is. A mozgókép 100 éves évfordulóját ünneplő 90-es évek közepétől szaporodtak el „a mozi halála” típusú bejelentések, amit Gaudreault és Marion úgy tett elemzés tárgyává, hogy nyolc további történeti pillanatot sorolt fel a mozgókép történetéből, amikor az intézményi és mediális átrendeződések alapján a kortársak ugyancsak a mozi halálára következtek.⁴ A mozgókép kulturális státuszában és funkciójában bekövetkezett változásokat elsősorban a médiakörnyezet megváltozásához szokás hozzákapcsolni. Ennek következtében például kérdésessé válik, hogy még mindig a narratív, vagyis fiktív történeteket közvetítő mozgóképeké a főszerep, vagy a mozgóképkészítés, -terjesztés és -befogadás változásaival a hangsúly más típusú mozgóképek felé tolódik. Mindenesetre sokan arra következtetnek, hogy a mozgókép fogalmát is újra kell alapozni a posztfotografikus (digitális kép státusza, animáció) posztnarratív (pl. digitális videókultúra, archívum, adatbázis-logika) posztmoziban (streaming, VR, videóinstalláció). A társadalmi-szociológiai kérdésekre koncentráló könyvnek egyik vakfoltja ez a mozi nyilvánosságával kapcsolatos, a film kulturális presztízsével összefüggő mediális váltás. (A digitális médiumváltás egy helyen kerül elő hangsúlyosan, az idősebb fehér férfiak kapcsán a digitális műveltség hiányából következő hátrányos helyzet jelzésekor.)

Mindez azonban a könyv alcímében említett európai mozi helyzetét is érinti – például a digitális hálózatok által felfokozott léptéket öltő globalizáció folytán, mely az európai művészfilmet is kibillentette a 60-as, 70-es évek óta elfoglalt domináns pozíciójából. Elsaesser 2019-ben megjelent könyvében – mely témájában nagyon közel áll jelen doktori munkához, tárgyalásmódjában már kevésbé – azt állítja, hogy az európai film mint olyan nem létezik, a címke inkább a művészmozihálózat promóciós eszköze, az uniós filmtámogatások „bürokratikus álma” vagy a filmtudomány konstrukciója (164). A kijelentés lehet a gondolkodást serkentő provokáció, a célja azonban világos: miután az európai film nem is tömegközönséghez szól, mint a hollywoodi mozi, és a művészfilmfesztiválok sem kizárólagos szereplője (az ázsiai filmek legalább olyan mértékben megjelennek a fesztiválokon), haladéktalanul újra kell gondolni az európai film sajátos helyzetét. Erre a kérdésre Elsaesser a mozgókép ontológiáját és episztemológiáját felülvizsgáló, Európa 21. századi szorongatott helyzetét beépítő, egyben nagyon eredeti választ ad. Ennek az a lényege, hogy mind Európa, mind az európai film egy olyan pontra érkezett, ahol az adottnak vett vagy konszenzuálisnak

⁴ Gaudreault, André – Marion, Philippe: *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. Ford. Timothy Barnard. Columbia University Press, 2015.

gondolt értékek megkérdőjeleződtek, és ebben a delegitimációs krízisben nincs vesztenivaló, inkább az újrakezdés felszabadító erejére kéne ráéreznünk. Éppen ezért olyan filmeket vizsgál, melyeknek a karakterei kiszorultak, kisodrótak a szimbolikus rend peremére, és annak a tesztalanyaiként vizsgálhatóak, hogy mi történik egy olyan rendkívüli helyzetben, ahol a szokásos minták és beidegződések felfüggesztődnek. Ezek a karakterek „se nem szentek, se nem áldozatok” (134), a szubjektum és az objektum közti térben megnyíló abjekció esetei, abból nyerik az erejüket, hogy ki vannak zárva, közösítve, elfojtva és elnyomva. A többek között az Agamben *homo sacer* fogalmát továbbgondoló elmélet az európai film számára is ezt az utat kínálja a válságból való kilábalásként, hogy veszteni való nélkül és szabadon tesztelje és feszegetse az európaiság határait.

Kalmár is az európaiság összefüggésében definiálja az európai mozit, és különös figyelmet fordít az Unió önmeghatározására a műtfeldolgozó filmek esetében. A különbség Kalmár és Elsaesser stratégiája között, hogy míg Kalmár az európai film funkcióját abban látja, hogy „az európai kultúrában mélyen gyökerező művészi gyakorlat segítségével jelenítse meg a kor legégetőbb kérdéseit” (47), „rokonszenvet mutasson korunk vesztesei iránt, és hiteles történeteket meséljen a válságban lévő emberekről” (44), Elsaesser szerint ezek az opciók, vagyis a reprezentáció, a szimptomatikus olvasat, a hitelesség, az érzelmi befolyásolás épp azok a műveletek, amelyek a jelen válsághoz hozzájárultak, vagyis a probléma részét képezik, amit kritikailag felül kell vizsgálni.⁵ Ehelyett újradefiniálva a mozgókép fogalmát mint a gondolkodás egy formáját, Elsaesser olyan filmeket tárgyal, melyek „nem ablakot nyitnak a világra” (reprezentáció), és nem is egy szerzői én kifejezései, „tükrei”, hanem annak a tesztfázisai, hogy a mozgókép „az észlelhető világ színrevitelét és szerkesztését lehetővé tevő rögzítő, tároló, visszajátszó (replay), manipuláló képessége hogyan formálja és performálja az életet” (39). Ugyanígy míg Kalmár szerint konszenzuális az európai mozi közösségteremtő erejébe vetett hit („megteremteni a páneurópai kulturális összetartozás érzését, és erősíteni a közös értékeket minden ideológiai ellentét ellenére”, 45), Elsaesser arra keresi a választ, hogy hogyan lehet a közösséget újragondolni a filozófiában és a kortárs filmben. Kár, hogy miközben Kalmár többször is hivatkozik Elsaessernek erre a sokak szerint nagyon fontos könyvére (inkább annak a bevezető fejezetére), nem jön létre érdemi dialógus, ami által a saját vállalkozását fogalmilag ehhez képest pozicionálhatná.

Ide kapcsolható a könyv alcímében szereplő másik terminus, a „rendezői film” is, amely a „minőségi filmmel”, a művészfilmmel szinonim, de pontos meghatározása nem derül ki a könyvből. Talán a „szerzői film” gyengített változatáról van szó, amit a szerzőiség „posztromantikus rendezői koncepciója” és a profitorientáltsággal való szembehelyezkedés (47) határoz meg. A könyvben a szerzői látásmód, az életmű ritkán válik a filmelemzések kontextusává, az „európai rendezői film” inkább az európai művészfilm sajátos státuszát jelöli, amit Kalmár „az EU egyik legvédettebb kulturális kincseként” jellemez, amely bár nincs alárendelve a piaci kapitalizmus logikájának, az ideológiai befolyás miatt esztétikai kompromisszumokra kényszerül. Ezt a helyzetértékelést érdemes lett volna összekapcsolni a művészfilmről zajló kortárs vitákkal és diskurzusokkal és az elemzések szintjén is hangsúlyosabban megjeleníteni.

A globális művészfilmmel foglalkozó 2010-es⁶ tanulmánykötet bevezető írásában (mely magyarul az *Apertúra* folyóiratban is megjelent) Galt és Schoonever kiindulópontja az az ellentmondás, hogy

⁵ „az elmúlt évtizedekben készült európai filmek egyszerre tünetei a válságnak, és miközben válaszokat fogalmaznak meg, hozzá is járulnak magához a válsághoz” („at once symptom, response and contribution to the crisis”). Thomas Elsaesser: *European Cinema and Continental Philosophy. Film as Thought Experiment*. Bloomsbury, 2019: 66.

⁶ A bibliográfiában és a 46. oldalon tévesen 2021-re datálódik.

miközben a kutatók állhatatosan tanulmányozzák a művészfilm kategóriájába eső filmeket, maga a művészfilmes kategória kevés kritikai figyelmet és elméleti reflexiót eredményezett. Miközben felvetik, hogy a művészfilm egyszerre lehet filmes gyakorlat, műfaj, intézmény, a bemutatás egy módja vagy egy sajátos képi nyelv, sorjazzák azokat a belső ellentmondásokat, amelyek a művészfilm definícióját ugyan elbizonytalanítják, de mégis nagyon termékeny kategóriává teszik. (Például: a művészfilm nem is kereskedelmi és nem is experimentális; fontos szerepet játszik a nemzeti filmművészet kanonizálásában, de ugyanakkor nemzetközi nézőközönséghez szól; bár elutasítja a hollywoodi esztétikai normákat, ugyanúgy támaszkodhat a sztárság intézményére; a nézőség megoszlik az intellektuális távolságtartás és az érzelmi és affektív reakciók között; ugyanúgy lehet a realista ábrázolás terepe [különösképpen az elnyomottaké, perifériára szorultaké], mint a szubjektivitás mélystruktúráinak a feltárása, stb.) A 2010-es bevezető tanulmánynak két fő állítása van a „globális művészfilmről”: az egyik a konszenzuálisan elfogadott ambiguitása, a másik a sajátos geopolitikai helyzete, amit a nemzeti filmművészethez, a nemzetköziséghez, a globalitáshoz való viszonyából vezetnek le a szerzők. Mivel a művészfilm szükségszerűen nemzetközi közönséghez beszél, a saját „egyetemes olvashatóságát” tételezi, nem kerülheti meg azt, hogy ugyanakkor ne beszéljen a kulturális és földrajzi különbségekről. Ugyanígy az európai művészfilm is egy sajátos geopolitikai térben helyezkedik el, és ebből következően implicit vagy explicit módon az európaiságról is beszél. Ugyanakkor Galt és Schoonever arra figyelmeztet, hogy: „Az európai művészfilmről készült, összegző jellegű munkák hajlamosak természetesként kezelni az »európaiság« fogalmát, így teremtve kapcsolatot a kanonizált művészfilmek rendezői között, Hollywoodot a kereskedelmi és stilisztikai másikként felmutatva.”⁷ Miközben Kalmár folyamatosan hangsúlyozza az európai gondolat válságát, nem fordít kellő figyelmet a művészfilm több szempontból megkérdőjeleződött státuszára, és éppen egy olyan gondolat alátámasztásaként hivatkozik a szerzőpáros által szerkesztett tanulmánykötetre, melyet a szerzők (a fentiekben bemutatott módon) kritizálnak:

„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 (Elsaesser 2019, 2; Galt 2006; Galt és Schoonever 2021). 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 mélységes érdeklődés, az arra való nyitottság, hogy a kirekesztett és marginalizált figurákban felfedezze az általános emberit, a folyamatos nyitottsága a »politikai és esztétikai megújulás felé« (Elsaesser 2005, 9), 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 (Elsaesser 2005; Kovács 2008). 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 (Elsaesser 2005; Galt 2006; Wayne 2002, 20).” (46-47. saját kiem. FI)

⁷ Rosalind Galt – Karl Schoonever: A nem-tiszta művészfilm. Ford. Karácsonyi Judit. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/galt-schoonever-a-nem-tiszta-muveszfilm/>

Meglátásom szerint éppen az itt felsorolt jellegzetességek kerültek a művészfilmmel foglalkozó legújabb monográfiák és tanulmánykötetek célkeresztjébe, vagyis konszenzuálissá vált az a belátás, hogy a fentiekben felsorakoztatott, adottnak vett művészfilmes jellemzők lehetőségfeltételeit újra kell gondolni, finomítva és árnyalva a művészfilm kategóriáját. Ha a fenti jellemzőket adottnak vesszük, akkor épp a filmek európaiságát, a válságra adott válaszaikat nem tudjuk új keretbe helyezni. Kalmár könyvének bevezető fejezete aránytalanul keveset foglalkozik a művészfilm és általában a mozgókép kortárs helyzetével. Mivel a filmelemzések már nem térnek vissza erre a kérdésre, hanem a társadalmi problémák reprezentációs kérdéseit feszegetik, sokkal körültekintőbben kellett volna ezt a kérdést már az elején kezelni. (A fent idézett bekezdésben annak a hivatkozási gyakorlatnak a pontatlanságai is kiütköznek, hogy egész tanulmánykötetek és monográfiák oldalszám nélküli hivatkozásai kéne hogy alátámasszanak konkrét argumentumokat.)

Egy példán keresztül szeretnék rávilágítani arra, hogy ez nemcsak elméleti szőrszálhasogatás, hanem az elemzésekben is visszatérő probléma lehet. *A Hullám* című film (Die Welle. Dennis Gansel, 2008) a jobboldali radikalizmussal foglalkozó fejezet egyik példája. Az elemzés meggyőzően mutat rá arra, hogy a német kisvárosba helyezett középiskolai kísérlet, melyben a diákok egy projekthét keretében „kipróbálják” az autokráciát, a morális megítélés tekintetében kétértelműen van bemutatva, mivel a közösség erejének a megtapasztalása számos pozitív eredményhez vezet. A tanár viszont főként külső nyomásra megszünteti a kísérletet, felosztatja a mozgalmat, aminek következményeként a legelkötelezettebb diák megsebesíti a társát és öngyilkos lesz. A film a tanár közelképével zárul, amint letartóztatják és elvezetik, dezorientált üres tekintete az utolsó kép, amely nyugtalanítóan velünk marad. Az elemzés „a radikális és tragikus zárlatot konformista befejezésnek” tekinti, amely a filmet „egy újabb, a fasizmus veszélyeiről szóló, untilag ismételt, moralizáló szentbeszéddé szelídíti” (237). Ha azonban a befejezést didaktikus kódának, a status quót fenntartó, ideológiai befolyást tanúsító dogmatikus zárlatnak tekintjük, akkor meggyőződésem szerint éppen hogy nem művészfilmként olvassuk *A Hullámot*. (Vagyis ebben az esetben mi is illusztrációnak, tanmesének gondoljuk a filmet, akárcsak a tanár, aki illusztrálni akarta az autokrácia veszélyeit.) A művészfilm egyetlen konszenzuális jellegzetessége az ambiguitás, ami szerintem ebben a zárlatban remekül működik. A tanár tényleg autokratikusan és félelemből szünteti meg a mozgalmat, de az ő álláspontja nem azonosítható a film álláspontjával. A történet a tanár bukását mutatja be, de ez nem jelenti azt, hogy a film mint elszerű értelemben vett gondolkísérlet is elbukik, akárcsak a történetbeli kísérlet. De talán még ez sem helytálló, hiszen a történetbeli kísérlet is bizonyos értelemben nagyon jól sikerült – feltéve, hogy a kísérletet nem didaktikus célú, a végeredményt előre borítékoló, kontrollált folyamatnak tekintjük. A film művészfilmes jellege inkább minden kísérletezés radikalitásából fakad: az igazi kísérletezés arról szól, hogy az eredmény előre sohasem teljesen kontrollálható és kiszámítható, és még az eredmény felől tekintve is elbizonytalanító és kimozdító. (Ebben az elszerű értelemben a film nem a fogyasztói kultúra „nárcisztikus, hedonista és nihilista” [232] vonásainak a leleplezése, és nem is a fasizmus vonzerejének a tüneti diagnózisa, hanem egy radikálisan nyitott kísérlet.) Mindezt annak a megerősítéseként hangsúlyozom, hogy a művészfilm nem kell hogy kimerüljön a konvenciók listázásában (szerzőiség, humanizmus, liberalizmus, nyitottság, tolerancia), inkább egy olyan értelmezési mód, melyet bármilyen filmen kipróbálhatunk, de ami éppen ezért a saját lehetőségfeltételeinek a folyamatos reflexióját is megköveteli.

Fehér férfi és identitáspolitika

Most szeretnék rátérni a könyv konkrétabb témájára, mégpedig arra, ahogyan Európa és a globális világrend válságát a fehér férfiaság filmes alakzatain keresztül vizsgálja. A válsághelyzet mellett a könyv egyik legkövetkezetesebben végigvitt témája (legalábbis a 6 társadalmi témához képest) a fehér

férfi szerepek diszkussziója és az ehhez kapcsolódó identitáspolitika kritikája. A „fehér maszkulinitás drámai átalakulása” (31) abból a folyamatból van levezetve, ahogyan a korábban kirekesztett társadalmi csoportok emancipációjának mintegy mellékhatásaként a privilegizáltak gondolt, „jelöletlen testben” (Robinson 2000) élő heteroszexuális fehér férfi „elveszítette normatív és idealizált státuszát” (33), és egy olyan ellenarratívához vezetett, melynek eredményeképpen „a (magától értetődő) fehér büszkeség helyébe a (magától értetődő) fehér büntudat, a reflektálatlanul szexista és rasszista nyelvhasználat helyébe a politikai korrektség szigorúan szabályozott, hipernormatív nyelvi rezsimje, a fehér ember világraszólóan dicsőséges történelme helyébe pedig a patriarchális zsarnokság globális rémtörténete” (34) lépett. Kalmár részletesen ismerteti a vonatkozó szakirodalom alapján ennek a folyamatnak a lépéseit, mely populizmushoz és a szélsőjobboldal megerősödéséhez vezetett, és fő állítása, hogy az orvosi és a szociológiai tanulmányokat leszámítva a korábban privilegizált, de ma már „lecsúszó, frusztrált, »új, veszélyes osztály«” alulkutatott, ahogyan a politikai képviselése és a médiareprezentációja is hiányzik.

Így egyrészt Kalmár azokhoz az identitáspolitikát kritizáló szerzőkhöz kapcsolódik, akik azért utasítják el az identitásalapú önmeghatározást, gondolkodást, politizálást és moralizálást, mivel az csak a korábbi elnyomó struktúrák irányát fordítja meg, de nem számolja fel azokat. Számtalan további érv is felsorakoztatható az identitáspolitikák ellen: például, hogy elterelik a figyelmet a valós hatalmi struktúrák működéséről, amikor az identitások átformálására, megítélésére és előítélet-mentesítésére törekednek; hogy az identitást pusztán az önmeghatározás kérdésévé teszik és „az önmagaság műveleteire” (Foucault) korlátozzák, hogy „a viktimizáció paranoid logikáját termelik ki, melyben a korábbi áldozatok elkövetőkké válnak, és így az elnyomás ördögi köreit hozzák létre, állandósítva azt” (Boym 2017: 36).

Másrészt már a könyv témájának a megválasztása okán is felmerülhet az a gyanú, hogy az identitáspolitika kritikája magára a vállalkozásra is érvényes lehet: ha a heteroszexuális fehér férfi az új „kisebbségi identitás”, akkor mi garantálja, hogy ez nem vezet ugyanolyan, más csoportokat sértő sérelmi politikához? Hogyan lehet elkerülni, hogy ne maradjunk benne az áldozat-elkövető dichotóm ördögi körében? Kalmár az emancipatorikus mozgalmak túlhajtása mellett a neoliberalis gazdasági modellt teszi felelőssé azért, hogy „alulkutatottá tette a korábban privilegizált társadalmi csoportokat, melyek átalakulásai így feltérképezetlenné, problémáik alulreprezentáltak, frusztrációik pedig kezeletlenné maradtak” (35). Emellett számos társadalmi, politikai és gazdasági tényező (jóléti állam leépülése, terrortámadások, fokozódó nacionalizmus) összehatásának eredményeként mutatja be azt a folyamatot, mely a fehér férfiasság leértékelődéséhez vezetett, és azt is, hogy a különböző ideológiák hogyan kovácsoltak ebből sokszor nagyon is sikeres sérelmi politikát.

Mivel a gender studies nem a szakterületem, és nem pontosan tudom megítélni a terület alulkutatottságát, inkább arra a kérdésre koncentrálok, hogy milyen kérdéseket lehet feltenni ezzel kapcsolatban az elemzett filmeknek. Mivel ennek az elméleti kifejtése a bevezetőből hiányzik, ezért áttérek a konkrét esettanulmányokra, és azok alapján próbálom rekonstruálni az elemzések módszertanát, előzetesen csak annyit jegyezve meg, hogy a heteroszexuális deprivilegizált fehér férfi a számtalan társadalmi probléma között néha elveszik, és nem is minden fejezet foglalkozik hangsúlyosan ezzel a kérdéssel (lásd pl. a Feldolgozatlan múltak, jobboldali radikalizmusról szóló fejezetek).

Módszertani rekonstrukció

A könyv törzsanyagát a hat társadalmi probléma köré felépített fejezetek képezik, melyek célja a visszavonulás, a műtfeldolgozás, az addikció és az eszképzizmus, a migráció, a jobboldali radikalizmus

és az öregedés témái a fehér férfiasság filmes alakzatain keresztül történő vizsgálata. Minden fejezet úgy épül fel, hogy az elején összefoglalót kapunk az adott kérdés válsághelyzetéről újságcikkek és néhány szakirodalom szemlézése alapján – felállítva a diagnózist (ezek háttérében nagyon hasonló okok vannak: globális kapitalizmus, a jóléti állam leépülése, stb.) –, majd három kiválasztott filmen keresztül tematizálódnak a felvezetésben megjelölt problémák. A fejezeteket rövid, 2-3 oldalas konklúzió zárja. A kiválasztott filmek szelekciós szempontjai nem világosak, és abban sem vagyok biztos, hogy ez a 18 film képes-e reprezentálni „az európai rendezői filmet”,⁸ valamint a kiválasztott témák és összefüggések csak az európai filmre és ezen belül is csak a művészfilmre jellemzőek-e, és ha nem, akkor mi a sajátos bennük. (Elsaesser hasonló tematikájú könyve 136 filmet listáz a filmográfiában, jelen munka esetében elmaradt a filmográfia, a merítése valószínűleg szerényebb.)

A korpusz kijelölésénél is fontosabb számomra az a kérdés, hogy a két terület – a detektált társadalmi problémák és a kortárs európai művészfilm – közti artikuláció hogyan történik, vagyis általában hogyan lehet a kiválasztott filmet egy probléma artikulációjává tenni, és konkrétan mi a három film viszonya. Amikor egy filmet egy társadalmi kérdés felől vizsgálunk, akkor hogyan kezeljük a filmet, mint társadalmi láttelepet, mely visszaigazolja a diagnózist, mint a téma variációkon keresztül történő reprezentációját, mint megoldási javaslatokat a felvetett problémákra, mint az előre megfogalmazott kérdések illusztrációját? Mindezekkel a megközelítésekkel szemben komoly ellenvetések és kritikák fogalmazódtak meg,⁹ ezért érdemes újr gondolni, mit is állítunk a film és ezen belül a művészfilm sajátos ágenciájáról (mit és hogyan tesz a film?). Az aktuális témára vonatkoztatva: hogyan viszonyulnak az elemzett filmek a válsághoz és az azt kiváltó okokhoz: megjelenítik, kifejezik, leleplezik azt, vagy részt vesznek benne, esetleg olyan sajátos nézőpontot nyújtanak, amelyen keresztül valami újnak a lehetőségfeltételei megmutatkozhatnak?

A filmelemzések szóhasználatából kiindulva – a filmek „árulkodnak” (58), „érzékenyen jeleznek” (66), szimbolikus képet nyújtanak (72), stb. – arra következtethetünk, hogy a kifejezés vagy a felmutatás logikája működik, bár az okok és következmények, a jelek, a tünetek, metaforák, szimbólumok és allegóriák nem reflektált azonosításában sokszor nehéz megállapítani, hogy mi az ok és az okozat és mi minnek a tünete. Vannak olyan fejezetek, melyekben a filmek az előzetesen megállapított válságtünetek visszaigazolóivá és szószólóivá válnak, és vannak olyanok, ahol komplex problematizálás vagy kiutak is látszódnak az általános tendenciákhoz és korhangulathoz képest. A filmek elemzéséhez kijelölt nagy és általános témák az értelmezést előre meghatározott pályára állítják, az egy fejezetben összehasonlított három film közös elemei lesznek fontosak. Ezt a közös alapot az elemzés minden esetben a történetben találja meg, a filmek fikciós történetét többnyire konkrét szerepmintáknak, életvezetési ajánlatok gyűjteményének tekintve. Így a visszavonulás-filmekben az a fő kérdés, hogy életképes életstratégia-e a fehér férfiak elvonulása a világtól, a műltfeldolgozás esetében mennyiben visszhangozzák a filmek a „megbánás kultúráját”, az addikciónál, hogy a film feltárja-e a függőség és a társadalmi-kulturális tényezők közti kapcsolatot, a migráció esetében a másság reprezentációja, a jobboldali radikalizmus esetében, hogy a film mennyiben teszi lehetővé a radikalizálódó férfiszereplőkkel való azonosulást, az öregedésnél, hogy az idősödő férfiak „előremutató vagy regresszív válaszokat” adnak az érzelmi konfliktusokra.

Az argumentáció szempontjából azok a fejezetek a legerősebbek, ahol egy jól azonosított reprezentációs probléma összefüggései adják a filmelemzések kiindulópontját. Ilyen fejezet a korábban az *Apertúra* folyóiratban megjelent, migrációval foglalkozó írás, ahol a másság

⁸ Az elemzett filmekon kívül említett alkotások leginkább listákba tömörülnek valamilyen gondolatmenet nem kifejtett illusztrálására.

⁹ David Bordwell: Szimptomatikus interpretáció. Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Kovács András Bálint és Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004. 43-98.

megjelenítésének a kérdéseit, a humanizmus bírálatát sikerült kifejezetten filmes összefüggésekre lefordítani. Az elemzés kitér a film képi megoldásaira, a narratív bemutatás részleteire, és ezen szempontok mentén a filmeket azon kérdés összefüggésében vizsgálja, hogy a migráns alakjában megjelenő másik idealizált fantáziakép-e vagy a radikális Másikkal való találkozás pillanatát viszi színre nemcsak a szereplők, hanem a néző számára is. Ezzel szemben azokban a fejezetekben, ahol a kiindulópontot szociológiai-pszichológiai elemzések kivonatai (öregedés, addikció, jobboldali radikalizmus) vagy geopolitikai összefüggések (múltfeldolgozás) szolgáltatják, a filmi reprezentáció kérdései elsorvadnak vagy utalásszerűen vannak jelezve (mint domináns hagyományok vagy a műfaji/művészfilmes megjelenítés különbségei). Néhány esetben (például a visszavonulás-filmeknél) a történet elemzése helyettesíti a film elemzését,¹⁰ figyelmen kívül hagyva, hogy a narratív elemzés nem korlátozódik a történet elemzésére (a narratív bemutatás szintje legalább annyira fontos a dramaturgiai döntésekkel és a filmspecifikus narratív megoldásokkal), ráadásul a művészfilm nem is merül ki a narrativitásban; a filmszereplő nem az egyetlen ágens a filmben (a nézői pozíció, a narrátor, a médium, a filmi intézményrendszer, a bemutatás, a recepció bevonása az elemzésekbe elmarad). A kortárs film nemcsak kortárs problémákra reflektál, hanem egy formai-művészi hagyományhoz kapcsolódik, egy olyan nyelvet beszél, amelyet nem ő maga hoz létre, hanem bizonyos formákat, eljárásokat elfogad, másokat elutasít, megújít és így tovább – ez a belső összefüggésrendszer teszi lehetővé, hogy a film állításokat fogalmazzon meg bármiről.

Az elemzések logikáját az is meghatározza, hogy az egyes fejezetekben elemzett három film között rendre valamiféle rangsorolás történik, amely a filmek progresszivitását fejezi ki. Ez néha arra szolgál, hogy a 20. század végi és a 21. század eleje közti korszakhatárt megerősítse a válság fokozásával (egy nagyonis lineáris „még akkor – már nem” logika szerint), máskor egy adott kérdésre adott válaszok határozzák meg az adott film retrográd vagy progresszív jellegét. Nem minden esetben világos azonban, hogy a többé-kevésbé kimondott értékítéleteket (vagyis a filmek rangsorolását) milyen szempontok támasztják alá. Annak megítélése például, hogy a *Tiszta szívvel* főszereplője vagy akár a többi elemzett filmé – a társadalmi normák szerint vagy azon kívül – elítélendő eszképpista gyakorlatot űz-e, vagy a képzelet teremtő erejét mozgósítja a képregény-rajzolással vagy a táncművészetten keresztül, általában nem válaszolható meg, lévén hogy fiktív szereplőkről van szó, csakis a filmes narratív közlés összefüggéseiben (de még azon belül is a művészfilm arra törekszik, hogy a kérdésre adott válaszok eldönthetetlenségét, ambiguitását fenntartsa). A filmek közti különbségek véleményem szerint éppen a közlés módjából származnak: a visszavonulás-filmekben például *A világ nagy és a megváltás a sarkon ólálkodik* című filmet azért lehet a nosztalgia körébe utalni, mivel egy olyan érzelmi ökonómiát működtet, amely a *Deltában* nem hozzáférhető a néző számára, mivel a szereplők szuverén szigetek, teljesen áthatolhatatlanok, és az egyéni érzéseket nem lehet általánosítva történelmi tapasztalatokká formálni. A szereplők pszichológiai motivációjának megléte vagy hiánya (vagy foka) sok mindent megmagyarázna a filmek közti különbséget illetően, de ehhez hasonló egységes szempontok nincsenek a könyvben végig vevve, melyek szigorúbb módszertant tettek volna szükségessé, cserében szilárdabb alapokra helyezett konklúziót kölcsönöztek volna az értekezésnek.

¹⁰ Ez alatt azt értem, hogy a filmek története és a felvetett társadalmi kérdések között az elemzések megfeleltetéseket, korrespondenciákat hoznak létre, amelyek nincsenek bekötve a film formatörténetébe, s így önkényességük folytán meg is kérdőjelezhetőek. Erre egy extrém példa *A világ nagy...* esetében: „a kicsi, otthontalan, funkcionális, egyszobás lakás a város szegény részén akár a modernitás 21. századi válságának, vagy a neoliberális kapitalizmus által felerősített társadalmi egyenlőtlenségek szimbolikus képének is tekinthető [...] talán nem túlzás Sashko lakásának fényhiányát a felvilágosodás projektjének problémájaként értelmezni” (71-72.).

Néhány elemzésre túl nagy teher hárul, aminek következtében felmerül a belső ellentmondás gyanúja is. A műtfeldolgozó filmekről szóló fejezet az *Ámen* című filmet a holokausztipar történelemszempléjének képviselőjeként határozza meg, mivel az „az európai identitás alapmítoszájaként” tekinti a holokausztot (116), aminek az eredménye a büntudat, a bűnrészesség, a „szekunder szégyen” és a megbánás kultúrája. Mindez főként egy kulcsjelenetből van levezetve, amikor a főszereplő közelijét látjuk anélkül, hogy megmutatnák azt, amit ő lát, az elgázosított emberi testek szenvedését. Az elemzés szerint a néző, akárcsak a szereplő, „a traumatizált (másodlagos) tanú szerepét” (114) tölti be, miközben korábban arra figyelmeztetett, hogy minket (21. századi nézőként) már egy biztonságos és kényelmes távolság választ el a múlt eseményeinek zűrzavarától (111). Az elemzés konklúziója a művészfilm, a holokauszt-émlékezetkultúra és a büntudaton alapuló keresztény vallási hagyomány közös gyökereinek a tételezése és kritizálása. (Korábban azonban épp Európa „spirituális deficitjével” kapcsolatosan fogalmazódott meg kritika.) A büntudat és az önvizsgálat mint közös elem ezekben a nagyon eltérő hagyományokban bátor és eredeti felvetés, aminek a kifejtése akár egy külön értekezést is megérdemelne.

Abból következően, hogy minden fejezet más témát vizsgál más szempontok alapján, de főként a történetre koncentrálva, az elemzési mód inkább a tömegfilm elemzésében elterjedt szimptomatikus értelmezés példája, vagyis inkább a történet- és konfliktustípusokra, nemi szerepekre, archetípusokra koncentrál, mintsem a művészi megformálás mikéntjére. A filmek művészfilmes jellege akkor érvényesül, amikor az elemzés a filmi kijelentés szintjén von le következtetéseket (mint például a kamerapozíciók elemzése *A dicsőség arcai* végén vagy a *Hidegháború* elején). A szimptomatikus olvasási mód a kultúratudományokban a tömegkulturális termékek értelmezésében terjedt el; azt a nézetet cáfolta, hogy a tömegkultúra politikamentes szórakoztatás vagy egy felülről lefelé irányuló ideológiai megtévesztés; ehelyett azt állította, hogy a filmes alakzatok vizuálisan figurálják és narratív értelemben sűrítik egy adott társadalom szorongásait, vágyait és félelmeit. *A válság mozija* hasonló módon jár el, csak mindezt a művészfilmre vonatkoztatja, amikor mind a filmek, mind az elemzés középpontjába a válságot jellemző általános kiábrándultságot helyezi. Ez az érzés egyáltalán nem áll távol a művészfilmtől; az értekezés újítása, hogy az érzéseknek ezt a mélyszerkezetét a tömegfilm elemzésére használt módszerekkel tárja fel. Mindez elvezet a történetek érzékeny és árnyalt értelmezéséhez, legalábbis a vizsgált társadalmi problémák felől, viszont érzésem szerint elveszítjük a művészfilm művészi jellegét, vagyis meghatározó ambiguitását, amikor a társadalmi állásfoglalásuk felől kérdezzük.

Összefoglalva a fentieket: *A válság mozija* a kortárs korhangulat érzékeny letapogatása és a meghatározó, a közbeszédet és közgondolkodást is foglalkoztató társadalmi kérdéseknek a kiválasztott filmek történeteinek keresztül történő felvázolása. Miközben közérthetően foglalja össze e vitatott témák főbb szakirodalmi belátásait, legfőbb intellektuális hozadéka, hogy rákérdez a közvéleményt és számos esetben a tudományos állásfoglalásokat is meghatározó moralizálásra, az identitásalapú sérelmi politikára, az elkövető/áldozat dichotómiájában gondolkodó „megbánás kultúrájára”. Az értekezésnek sikerül meggyőznie arról, hogy az európai művészfilmet is érdemes az ideológiai meghatározottságok felől olvasni. Ugyanakkor – mivel az elemzések a történetre koncentrálnak – a filmek recepciója, fogadtatása ritkán vonódik be az értelmezésbe, a szakirodalomhasználat több esetben a monográfiák bevezető szövegeire, a problémák expozíciójára koncentrál. A nagyobb fokú elméleti és módszertani reflexió az európai művészfilm kortárs helyzetére, valamint a filmek és a társadalmi problémák közti közvetítésre vonatkozóan lehetővé tette volna az egységes(ebb) szempontrendszer kidolgozását.

A tudományos értekezések kategóriájába eső monográfiák általában szűkebben körülhatárolt témát nagyobb elméleti-módszertani tudatossággal feldolgozó, kisebb lépésekben haladó munkák. *A válság*

mozija inkább a kortársi érzékenység, a társadalmi aktualitás és az érzelmi struktúrák feltérképezésében jeleskedik. Az ilyen típusú munkákra azért van szükség, hogy a filmművészet és a tudományos vizsgálat társadalmi funkcióját újragondoljuk, a válságnak ne csak a tünettánát, hanem a válságban rejlő lehetőségeket is feltárjuk, és közérthetően megfogalmazzuk. Úgy gondolom, hogy Kalmár György munkája megnyitotta előttünk ezt az utat, és remélhetőleg a továbbiakban is folytatni fogja a 21. századi társadalmi kérdések és az európai művészfilm viszonyának a boncolgatását. Mivel úgy gondolom, hogy az akadémiai doktori cím fontos feltétele a közélet felé irányuló tudományos nyitottság és az elfogadott normák feszegetése, ezért javaslom a dolgozat nyilvános vitára bocsátását és támogatom a cím odaítélését.

Szeged, 2024. május 5.



Füzi Izabella