

Hogyan filmezzünk fehér terroristát?

PUBLIKÁLVA:

2021. 12. 09. | ALFÖLD, ÉRTEKEZŐ PRÓZA

SZERZŐ:

KALMÁR GYÖRGY

A *Július 22* és a reprezentációetika kortárs kihívásai

A szélsőjobboldali politikai mozgalmak újjáéledése a 21. század Európát sújtó ideológiai és politikai válság egyik legaggasztóbb tünete. A 2020-as évekre világossá vált, hogy ezek a társadalmi változások kitermelték a maguk erőszakos szélsőségeit is. Az angolszász világban mára a „fehér nacionalista terrortámadás” kifejezés az újságcímek gyakori elemévé vált. 2019-ben például ilyen támadás történt az új-zélandi Christchurchben (51 halott) és az amerikai El Pasóban is (22 halott). Mindkettőt magányos fehér férfi lövöldözők követték el. A rémtettek utáni nyomozások során nem egyszer kiderült, hogy az elkövetőt Anders Breivik 2011-es norvégiai mézarlása inspirálta, amely 77 (többnyire kiskorú) személy halálát okozta. Az alábbiakban azt fogom megvizsgálni, hogy ezeknek a társadalmi jelenségeknek az ábrázolása milyen reprezentációetikai kihívások elé állítja az európai rendezői filmet. Vizsgálódásom fókuszában Peter Greengrass *Július 22* című, a Breivik által elkövetett terrortámadást feldolgozó, 2018-as filmje áll.

A jelen tanulmány szempontjából igen lényeges momentum, hogy a szélsőséges jobboldali mozgalmaknak erős, jól felismerhető filmes ábrázolási hagyománya van: megvannak a jellegzetes stílusjegyeik, erős vizuális vonzerővel bírnak, és bensőséges, tagadhatatlan kapcsolatban állnak a fehér férfiaság egyes társadalmi konstrukcióival (Kinnvall 2014, 321). Az európai mozi jobboldali szélsőségekhez való viszonya szempontjából három fő tényezőt kell felismerni. Először is, hogy konkrétan a fasizmus (mint történelmi jelenség, ideológiai irányzat és sajátos vizuális stílus) a filmes inspiráció jelentős forrása, amely nem csupán nagy drámai erővel bíró elbeszélések forrása, de megvan a maga bizarr módon izgalmas esztétikuma is. Ahogy szó szerint több száz film tanúsítja – az *Akarat diadalától* (Leni Riefenstahl, 1935), a gonosz Birodalom és az Első Rend vizuális jellemzőiig a *Csillagok háborúja* filmekben – van valami vizuálisan vonzó a fasizmusban és a fasiszta ikonográfiát újrahasznosító jobboldali szélsőségekben, ami a morális elborzadás és a képek által kiváltott bűvölet bizarr keverékével tölti el a nézőt. Úgy tűnik, van valami érzelmileg lenyűgöző és vizuálisan emlékezetes a náci gyűlések geometriailag elrendezett tömegeiben, a hatalmas vörös zászlókban, a stílusos egyenruhákban és a csillogó csizmákban, a Szent Ügyért való odaadás és önfeláldozás rituáléiban, vagy a 21. századi kontextusban a tetovált fehér testek és a fizikai erőszak kitörésének látványában. Fontos felismerni, hogy ez a bensőséges kapcsolat a fasizmus mint politikai mozgalom és a vizuálisan lenyűgöző rituálék között már a kezdetektől

fogva meghatározó jellemzője volt a mozgalomnak. Ezért érvelhet George L. Mosse a *The Journal of Contemporary History* című folyóirat „Esz­tétika és fasizmus” című különszámának bevezetőjében amellet, hogy a fasizmus éppúgy felfogható a hatalom vizuális művészeteként, mint a vizuális művészet hatalmaként (Mosse 1996, 245).

A második szempont, amellyel számolni kell az, hogy ideológiai és politikai irányultságát tekintve az európai művészfilm általában liberális és progresszív beállítódású, és általában az európai felvilágosodott humanizmus hagyományait követi (Wayne 2002). Ezt a tendenciát ma tovább erősítik mind az EU antifasiszta törvényei, amelyek tiltják a fasiszta propagandát (de ritkán ilyen szigorúak más radikális ideológiák tekintetében), mind pedig az európai filmfinanszírozó szervezetek egyértelműen liberális és a kulturális sokszínűséget pártoló ideológiai koordinátái (lásd például az Eurimages honlapján olvasható krédót).

Van azonban egy harmadik szempont is, ami némileg megbonyolítja az eddigiekben vázolt meglehetősen világos képet. Az első és a második szempont közötti viszony, azaz a hatalom fasiszta show-műsora és az európai mozi liberális, sokszínűséget támogató beállítódása közötti viszony nem írható le egyszerű ellentétként. A kritikus szemlélőnek sokszor lehet az a furcsa (de intellektuálisan produktív) benyomása, hogy az antifasiszta filmek vizuális vonzerejüket és drámai erejüket elsősorban a megjelenített fasiszta ikonográfiának és a fasizmussal kapcsolatos témáknak köszönhetik. Más szóval, sokszor az antifasiszta film középpontjában még mindig megtalálható a fasizmus bűvölete, a fasizmussal való (be nem ismert) flörtölés, egy olyan vizuális élvezet, melynek ideig-óráig büntetlenül átadhatjuk magunkat, hiszen a történet végpontján ez az élvezet úg­yis elutasításra, a fasizmus pedig legyőzésre kerül. Így a leginkább provokatív kérdések e tekintetben a következők: Mennyire támaszkodnak az antifasiszta filmek a fasizmus esztétikai vonzerejére? E filmek esztétikája és vizuális örömei vajon mennyiben veszélyeztetik etikai és politikai üzeneteiket? Milyen filmtechnikai eszközökkel lehet megidézni ezeket a vizuális öröme­ket, és milyenekkel lehet kordában tartani a velük járó, a radikalizálódott szereplőkkel történő vállalhatatlan nézői azonosulást?



Peter Greengrass: Július 22

2011. július 22-én a norvég szélsőjobboldali terrorista, Anders Behring Breivik egy furgonba rejtett bombát robbantott Oslo kormányzati negyedében, nyolc ember halálát okozva. Az ezt követő zűrzavar közepette, rendőrnek öltözve, teljes fegyverzetben a közeli Utøya szigetre hajtott, a Dolgozók Ifjúsági Ligája (AUF) nyári ifjúsági táborába, ahol meggyilkolta annak 69 résztvevőjét, főleg tinédzsereket és gyermekeket. A kiáltványában, amelyet a támadások reggelén tett közzé az interneten, Európa kulturális öngyilkosságáról beszélt, amiért a tömeges bevándorlást, az iszlámot, a marxizmust és a feminizmust okolta. Miután elfogták, kijelentette, hogy célja a támadásokkal az volt, hogy széles körben ismertté tegye nézeteit, felhívja a figyelmet az Európára leselkedő veszélyekre, és csapást mérjen a multikulturalizmus-párti baloldali politikai elitre, akiket felelősnek tart a helyzetért.

Messze ez volt a Norvégiában történt legszörnyűbb vérengzés a második világháború óta, az események pedig éppúgy sokkolták az európai, mint a norvég polgárokat. Abban az időben (9/11 után tíz évvel járunk) szinte mindenki csak az Al-Kaidával, a szeptember 11-i támadásokért felelős szalafista iszlamista terrorszervezettel foglalkozott. Az a tény, hogy egy született norvég, aki a világ egyik legtoleránsabb társadalmában nevelkedett, is képes lehet ilyen bűncselekményre, szinte felfoghatatlan volt. Breivik akciója vízválasztó jelentőségű volt Európa 21. század eleji történetében: ez volt az a pillanat, amikor világossá vált, hogy az általános társadalmi stabilitást és a politikai centrumot nem csak a neoliberális kapitalizmus hiányosságai (és 2008-hoz hasonló botlásai) veszélyeztetik. Breivik világossá tette, hogy számolni kell a növekvő társadalmi egyenlőtlenség, az

iszlamista vallási fundamentalizmus vagy épp a multikulturális projekt kapcsán érzett növekvő elégedetlenség által tüzelt harcias fehér etnikai nacionalizmussal is. Mára az ilyen profilú, többé-kevésbé radikális jobboldali mozgalmak, valamint az általuk népszerűsített hősies északi identitások a skandináv politikai kultúra bevett elemeivé váltak.

Úgy tűnik, hogy Breivik tetteinek szörnyűsége, valamint a mély sebek, amelyeket a norvég társadalomban hagyott, a támadásokat olyan témává tették, amelyhez sokáig egyetlen filmrendező sem mert hozzányúlni. 2018-ban azonban, hét évvel a támadások után egyszerre két film is forgalomba került, a *Július 22*, a brit Peter Greengrass rendezésében, illetve a norvég Erik Poppe által jegyzett *Utøya: július 22*. Mivel az előbbi a fehér férfiakra összpontosít, míg az utóbbi egy tinédzser lány szemszögéből mutatja be az eseményeket a szigeten, a továbbiakban Greengrass filmjét elemzem, csak olyan összefüggéseknél utalva Poppe munkájára, ahol az összehasonlítás produktívnak tűnik. Sok filmkritikus és néző számára okozott meglepetést Greengrass választása, hogy inkább a művészfilmek közönségét megcélzó filmet készítsen. A nézők többsége brit születésű hollywoodi rendezőként ismerte őt, aki olyan, kényes politikai kérdéseket feszegető, nagy költségvetésű műfajfilmekkel vált híressé, mint a *Bourne Felsőbbrendűség*, a *Bourne Ultimátum*, a *United 93*, a *Zöld Zóna* és a *Philips kapitány*. A *Július 22*-vel Greengrass visszatért karrierje korai, inkább művész-filmekkel fémjelzett korszakához, amikor olyan filmeket készített, mint a *Véres vasárnap* (2002), amely a hetvenes évek ír polgárjogi tüntetéseinek eseményeit és a brit hadsereg által elkövetett mészárlást meséli el. A *Július 22* valószínűleg még a *Véres vasárnap*-nál is jobban távol tartja magát a műfajfilmes kliséktől, dokumentumfilm-stílusú dramaturgiára és operatőri munkára támaszkodik, és (a mészárlás túlélői tanácsainak segítségével) egy olyan, tényeken alapuló, realiztikus beszámolót próbál létrehozni, amely emlékezésre és gondolkodásra inspirálja nézőjét.

A film legfigyelemreméltóbb esztétikai tulajdonsága az érzelmileg távolságtartó, dokumentarista stílus. Az eseményeket néhány kiválasztott személy tevékenységeinek végigkövetésével mutatja be: a legfontosabb közülük természetesen maga az elkövető, Breivik, de végigkísérhetjük egy család sorsát is, amelyből két testvér is a szigeten tartózkodik (egyikük súlyos sérülésekkel, de túléli az eseményeket). Mellettük megjelenik a norvég miniszterelnök és Breivik ügyvédje is. Utóbbi azért is fontos szereplő, mert afféle másodlagos tanúként is szolgál, illetve tényfeltárányomozásának hála lehetővé teszi a film számára, hogy bemutassa az események hátterét és következményeit. Greengrass filmje tehát alapvetően a tanúként működő, szereplőket követő kamera alapelvét valósítja meg (amely a társadalmilag elkötelezett realista mozi egyik alaptechnikája). A film beállításainak jelentős része „tanú-felvétel”, különösen a film első felében, amely a támadásokat mutatja be. Ezeket gyakran ablakokon, ajtónyílásokon, biztonsági kamerákon keresztül veszi a kamera, ezáltal az azonosulás és érzelmi részvétel nélküli dokumentáció érzését keltik. Számos légi felvételt és nagy totált is láthatunk a fontos helyszínekről, melyek tovább erősítik a tényszerű dokumentáció, megfigyelés és tanúságtétel érzését. A film nem használ érzelmileg kifejező zenei aláfestést, viszont

tartalmaz jó pár valódi archív dokumentumfelvételt, például a biztonsági kamera robbanást rögzítő képeit. A valóság-hű ábrázolás érzetét tovább erősítik a főbb cselekmények háttérben feltűnő vagy behallatszódozó eredeti televíziós és rádiós híradások is.



Peter Greengrass: Július 22

Ez a fajta érzelmi távolságtartás a film etikai és politikai stratégiájának kulcsfontosságú eleme. Először is, bár Breivik a történet „főszereplője”, egyértelmű, hogy a film érthető okokból akadályozni igyekszik a vele való azonosulást. Ha rekonstruálni akarja az aznapi eseményeket, a filmnek meg kell mutatnia, hogy Breivik mit tesz és mit lát, ugyanakkor ezt úgy kell megtennie, hogy ne hívja meg a nézőt a vele való azonosulásra, még akkor se, ha ezzel a klasszikus filmélvezet és izgalom elvesztését kockáztatja. A film ezen elidegenítő stratégiáját véleményem szerint hiba lenne „pusztán” etikai vagy politikai indíttatású művészi kompromisszumnak tekinteni. Ez a stratégia ugyanis sikeresen kelti fel a kortárs fejlett társadalmak tipikus nagyvárosi hangulatát, azt a zavaró élményt, amelyhez a legtöbb ott lakó már hozzászokott és a városi élet magától értetődő részeként fogad el: a távoli megfigyelés és az elidegenedett együttélés tapasztalatát. A fenti technikákkal tehát a film megidézi, hogy milyen érzés látni a közös nyilvános terekben mozgó „idegen testeket”, azokat az embereket, akik velünk élnek, közöttünk mozognak, de mindig távol maradnak, kívül a megértés, bizalom vagy a közös jelentésvilágba való beilleszkedés lehetőségén. (Küpper és Zick 2014, 255). Ezzel a képi és hangulati asszociációval Greengrass filmje (akarva-akaratlanul) összekapcsolja az érthetetlen vérengzés szörnyűségét a modern nagyvárosi terekben folyó elidegenedett életformával.

Talán könnyebb belátni a különböző filmes reprezentációs stratégiák etikai és politikai következményeit, ha a *Július 22* mellé tesszük a vitathatatlanul radikálisabb és megosztóbb *Joker* (2019) című filmet, ami megpróbálja rekonstruálni a jól ismert fikatív szociopata „megszületését”, azt a folyamatot, aminek eredményeként egy bántalmazott és labilis személy fokozatosan szociopata szörnyeteggé válik. A *Joker* által választott megközelítésmódnak nyilvánvalóan fontos eleme az a körülmény, hogy nem valós eseményeket dolgoz fel. Természetesen sokkal könnyebb úgy merésznek és radikálisnak lenni, ha kitalált karakterekről van szó, akik közvetlenül egyetlen élő embert sem bántottak, így nem kell túlélők és traumatizált hozzátartozók érzéseire vigyázni. Ezzel szemben különösen érzékeny, sőt paradox reprezentációetikai kérdéseket vetnek fel azok a helyzetek, amikor hús-vér emberekkel szembeni atrocitásokról van szó. Breivik élettörténete és pszichológiai profilja lehetővé tehetné azt a fajta lélektani érdeklődésű elbeszélői irányultságot is, amelyet a 2019-es *Joker*ben látunk, hiszen Breiviket is elhagyta az apja, és őt is egy olyan egyedülálló anya nevelte fel, aki állítólag érzelmileg bántalmazta őt. A film azonban ezen események közül egyiket sem mutatja, és valószínűleg nem is mutathatja. Soha nem nyújt átfogó képet sem Breivik pszichológiai profiljáról, társadalmi-kulturális háttéréről, érzelmi problémáiról, sem politikai nézeteinek részleteiről. Úgy tűnik, hogy minden, amit Breivik valaha mondott, gondolt vagy megérintett, az tabuvá vált: olyan értelmetlen, az emberiségtől elválasztott, távol tartandó halott anyaggá, melyhez nem kapcsolódhat semmiféle pozitív érzelmi reakció. Az általa okozott sokk és szenvedés miatt Breivik figuráját nem szabad emberivé tenni. Emlékezni kell rá, de mint félelmetes, szörnyszerű Másikra, aki nem integrálható az emberi értelem világába, és akivel kapcsolatban semmilyen emberi érzelem nem fejezhető ki. A film tulajdonképpen a poszt-traumatikus sokk döbbenetét, és az általa kiváltott érzelmi és szellemi dermedtség állapotát rögzíti. Ebben az értelemben a *Július 22* pszichológiailag pontos képet alkot a borzalmakat elszenvedő, támadások utáni társadalomról.

A *Július 22*, Greengrass korábbi nagyjátékfilmjeihez hasonlóan szinte kizárólag fehér férfiakra koncentrál, méghozzá olyan kiélezett helyzetekben, melyekben összeszövődik a politika, a hatalom és az erőszak. A férfiasságkonstrukciók szempontjából talán meglepő, de annál beszédesebb azoknak a hasonlóságoknak a felismerése, amelyek Breiviket a fikatív Jason Bourne-hoz kötik (aki egy intézményellenes ex-szuperügynök, aki feltárja a CIA piszkos titkait) vagy épp ahhoz a Millerhez, aki a *Zöld Zóna* című filmben az amerikai hadsereg tisztjeként Irak megszállása után leleplezi az iraki tömegpusztító fegyverek hiányát. Ezek az ár ellen úszó, magányos fehér férfi karakterek sokkal több közös vonást mutatnak, mint azt az eltérő politikai motivációik sugallnák. Minden érzelmi azonosulást blokkoló technikája ellenére a *Július 22* legemlékezetesebb képei nagyon hasonlítanak a fenti filmek ikonikussá vált beállításaihoz. Mindezekben egy magányos, fiatal, elszánt fehér férfit látunk, veszélyes és erőszakos küldetéssel. A *Július 22*-ben ez a férfi rohamrendőr stílusú fekete egyenruhát visel, és egy katonai puskával járja a sziget erdeit (lásd 1. és 2. kép). A Greengrass-intertextus ily módon felhívhatja a figyelmet az ilyen karakterekben rejlő kétértelműségekre és morális paradoxonokra, rávilágít az ilyen magányos fehér férfialakok mélyre nyúló kulturális gyökereire is, valamint a magányos

ámokfutó terrorista „műfaja” és a fehér férfiasság egyes konstrukciói közötti társadalmi-kulturális kapcsolatra.



Peter Greengrass: Július 22

A 21. századi globális médiakultúrában a magányos tömeggyilkos a destruktív fehér férfiasság egyik népszerű ikonjává vált. A populáris képzeletben ez a fajta bűncselekmény általában szélsőséges nézeteket valló fehér férfikkal társul, és a média is gyakran hivatkozik az ámokfutó lövöldözők kapcsán a régi férfi előjogok vélt vagy valós csorbulására, a fehér felsőbbrendűségről szóló ideológiák veszélyére vagy a toxikus férfiasság fogalmára. A legtöbb ilyen jellegű statisztikai adat az Egyesült Államokból származik, ezek azt mutatják, hogy a fegyveres tömeggyilkosságok mintegy 98%-át férfiak követik el (Duwe 2007). Hogy ezek közül hányan fehérek, már nehezebb kérdés, részben azért, mert egyetlen kormányzati szerv sem gyűjt adatokat a bűnözők etnikai és faji háttéréről. A közvélekedést formáló olyan publikációk, mint a *Newsweek* híres 2017-es cikke, melynek főcíme szerint „a fehér férfiak több tömeges lövöldözést követtek el, mint bármely más csoport” (Haltiwanger 2017), előszeretettel játszanak rá a népszerű mítoszokra, tényszerű háttérük azonban gyakran kétséges. A cikk által idézett adatok, amelyek szerint 1982 óta az Egyesült Államokban a több áldozatot követelő lövöldözések (*mass shootings*) 54%-át fehér férfiak követték el, valójában nem sokat árul el a fehér férfiasság és az ilyen jellegű bűncselekmények közötti összefüggésről, hiszen a vizsgált időszakban az Egyesült Államok lakosságának 60-80 százaléka kategorizálható fehéreként. Így a rendelkezésre álló (bevallottan hiányos) statisztikák azt sugallják, hogy a sok áldozatot követelő lövöldözés népszerű faji profilozása inkább a populáris kulturális

fantázia terméke, mintsem kriminológiai tény. Úgy tűnik, a tanulmányok aláássák azt a másik népszerű tévhitet is, miszerint az ilyen férfiak örültek, és tetteiket súlyos mentális zavarok okozták. Carey szerint „a mentális betegségek és a sok áldozattal járó lövöldözések közötti kapcsolat kifejezetten gyenge lábakon áll” (Carey 2019, 10). A rendelkezésre álló statisztikák azt mutatják, hogy a lövöldözők mindössze 14-20 százaléka nevezhető klinikai értelemben elmebetegnek (Kiesel 2018; Carey 2019). Hasonló a helyzet Breivik esetében is, akiről több szakmai értékelés után a végleges pszichiátriai diagnózis megállapította, hogy nem pszichotikus, csupán narcisztikus és antiszociális személyiségzavarokban szenved.

Így annak érdekében, hogy megértsük az olyan embereket, mint Breivik, talán célravezetőbb elkerülni az örültséggel vagy faji hovatartozással kapcsolatos közkeletű kliséket, és inkább más tényezőket érdemes megvizsgálni. Az ilyen bűntetteket elkövető férfiak profiljának közös jellemzői általában túlmutatnak a faji vagy etnikai hovatartozáson. Ezek közül a mozi tanulmányozása szempontjából legfontosabb a közös kulturális mitológia, illetve az elkövetők sajátos pszichológiai profilja. Talán semmi sem jelzi jobban az erőszakos férfiasság kultúrák közötti örökségét, mint Breivik és főellenségei, a muszlim dzsihadisták nézetei és viselkedése közötti hasonlóságok. Az első és legjelentősebb közös vonás a veszélyeztetett identitás szubjektív tapasztalata, az az érzés, hogy veszélyben vagyunk, azaz (etnikai, faji vagy vallási) identitásunk miatt egy kívülálló csoport támadásának célpontjainvá váltunk (Küpper és Zick 2014, 255-256; Kinnvall 2014, 317). A vonatkozó tanulmányok azt sugallják, hogy ez a fajta férfiasság a saját bizonytalanságát és sérülékenységét egy ideológiai protézis segítségével próbálja kompenzálni. Ezeknek a férfiaknak gyakran nehéz gyermekkoruk volt, érzelmileg sérültek, idegennek érzik magukat a társadalomban, elégedetlenek, csalódottak, megalázottak vagy veszélyben érzik magukat, ezért valamilyen ideológiai protézishez vagy Szent Ügyhöz folyamodnak, amely kompenzálja ezeket a negatív hatásokat, erőt és értéket ad nekik, fegyverre hívja őket az észlelt fenyegetés ellen, a Szent Ügy érdekében, ezzel pedig értelmet és méltóságot ad életüknek.

Ezen szociális és pszichológiai tényezők közül jó pár megjelenik a *Július 22*-ben is. Már a nyitójelenetekben a szereplők bemutatása is szembeállítja a magányos gyilkost a szigeten táborozó fiatalokkal. Breivik egyedül van egy farmon, nem szól egy szót sem, csupán erdők veszik körül, ahogy szisztematikusan előkészíti a bombákat. Arca koncentrált, érzelmeknek semmi jele. Az elszigetelt pajta az erdő közepén, Breivik sötét overallja, gumicsizmája vagy a robbanóanyagok készítéséhez használt gázvédő maszk egyaránt a horrorfilmek jól ismert kellékeit idézi fel, és a szörnyszerűséggel köti össze alakját. A szigeten lévő fiatalok ezzel szemben vidámak, mindig csoportokban látjuk őket, érkezésükkor mosolyognak és ölelkeznek, boldogan kapcsolódnak másokhoz. Mindent megtesznek, ami a társadalmi kohéziót, a bizalmat és a befogadó összetartozás érzését biztosítja: dalokat énekelnek a tűz mellett, romantikus pillantásokat váltanak, fociznak (lányok és fiúk együtt), játékosan szurkolnak és viccesen ugratják egymást. A film ezeket a viselkedésbeli vonásokat politikai elképzelésekkel párosítja: amikor a fiatalok

összegyűlnek a nagyteremben, hogy „Ha én lennék miniszterelnök”-öt játszanak, a beszélgetés sosem válik toxikussá, a résztvevők rendre meghallgatják és támogatják egymást, és hitet tesznek a sokszínűség, a tolerancia és a multikulturalizmus politikája mellett. Ezzel szemben Breivik nem beszél senkivel. Amikor a farmról hazamegy édesanyja lepusztult lakásában lévő szobájába, hogy felöltözzön a támadáshoz és közzétegye az „Európai függetlenségi nyilatkozat” című kiáltványát az interneten, nem is köszön anyjának, hanem megpróbál észrevétlen besurranni. Világa elszigetelt, kommunikációja egyirányú: csak önmagát nézi a tükörben, ahogy pisztolyával pózol, másokkal való interakciója pedig kimerül politikai nézetei interneten keresztüli megosztásában és a gyilkolásban.

A radikalizálódott és erőszakos férfiakra szóló, fent hivatkozott összefoglaló tanulmányokkal összhangban a *Július 22* a fehér férfi terroristát elszigetelt, elidegenedett lényként határozza meg, szeretetteljes emberi kapcsolatok nélküli személyként, aki számára a Szent Ügy kompenzálja mindezek hiányát. A legtöbb politikai indíttatású, radikalizálódott férfi esetében ez a fajta Ügy az a „varázslatos” entitás, amely méltóságot, koherenciát, értelmet és célt ad az életnek, illetve beilleszti az illetőt a hasonló gondolkodású férfiak képzeletbeli közösségébe (Carey 2019, 6), ahol erőteljesnek és hősiessnek láthatja magát. A dolog logikájából adódik, hogy a szélesebb közösség véleménye teljességgel irreleváns: hiszen minél kevesebb ember ismeri fel a Szent Ügyet, annál hősiessnek és Messiásszerűbbnek tűnhet az illető szemében a felvett szerep. Mindez arra is rávilágít, hogy az ilyen típusú pszichológiai menekülési útvonalak miért kapcsolódhatnak különböző összeesküvés-elméletekkel és paranoiás személyiségzavarokkal.



Peter Greengrass: Július 22

Elég sokatmondó, hogy Breivik karaktere a filmben megfelel a fent említett tanulmányok által vázolt lélektani profilnak, nála is összekapcsolódik a radikalizálódás a fenyegetett identitás érzésével, ugyanakkor a film nem mutatja meg, hogy Breivik miért is érezhet így. A *Július 22* nem viszi színre a radikalizálódó férfi pszichológiai, társadalmi és kulturális motivációit, legföljebb egy-egy mondattal utal rájuk. Ebben az elkövető humanizálásának tabuját ismerhetjük fel: nyilvánvalóan Breiviket szörnyetegként kell bemutatni, akinek tetteit pusztán saját téveszméi motiválják. Talán vannak, akik emlékeznek egy nagyon hasonló esetre, arra, amikor az Egyesült Államokban történt szeptember 11-i terrortámadások után néhány európai értelmiségi rámutatott az Egyesült Államok külpolitikája és az USA-ellenes iszlamista terrorizmus közötti lehetséges ok-okozati összefüggésekre. A cikkek által keltett felháborodás jól jelezte az elkövetők humanizálásának tabuját: a cikkek ugyanis nem csupán a Bush-kormány politikai és kommunikációs stratégiáját sértették, hanem a gyászolók érzéseit is. Mind az amerikai politikának, mind a közösség gyázmunkájának könnyebb volt a támadásokat egy radikális, szörnyszerű, gonosz Másik felfoghatatlan tetteként beállítani. Az ok-okozati viszonyok feltérképezése viszont azzal fenyegetett, hogy visszaírja az elkövetőket a hozzánk hasonló emberek világába.

Az ehhez hasonló ok-okozati összefüggésekre való utalást a norvég esetben is nyilvánvalóan sokan a Breivikkel való szimpatizálásként és az áldozatok iránti tiszteletlenségként ítélték volna meg. Tisztán emlékszem norvég barátaim megdöbbenésére, amikor néhány héttel a támadások után egy beszélgetés során az egyik

(talán érzéketlen) magyar barátom rámutatott a lehetséges oksági kapcsolatra a multikulturalista projekt döccenőit, a bevándorlók társadalmi integrációjának hiányosságai és az újjáéledő jobboldali radikalizmus között. A filmeket nézve egyértelmű, hogy ugyanezek a tabuk vannak érvényben a filmes ábrázolások esetében is: mind a *Július 22*, mind az *Utoya: július 22* akkurátusan kerül minden olyan utalást, amely alapján a szörnyű tetteket a bevett, fősodorbeli politikai gyakorlattal elégedetlen polgárok erőszakos válaszcspásának is tekinthetnénk. Persze döntő különbség van a gyilkos radikalizálódása mögötti társadalmi és lélektani motivációk feltárása, illetve a tetteivel való szimpatizálás között, ennek a különbségnek a filmbeli megfogalmazását azonban úgy tűnik túl kockázatosnak tartották a filmkészítők, ami a 21. század eleji Európa polarizált politikai légkörében tulajdonképpen nem volt teljesen érthetetlen döntés.

Ennek a tabunak a tiszteletben tartását és a társadalmi kontextus fontos részeinek elrejtését számos dolog motiválhatja: etikai aggályok, a túlélők és traumatizált hozzátartozók érzelmi védelme, ugyanakkor nyilván politikai célokat is szolgálhat (mint a multikulturális projekt jelenlegi formájának támogatását, vagy a status quo védelmét). A film mint művészeti gyakorlat szempontjából nézve ezek a döntések mindenképp problematikusak: alááshatják a film realizisztikus ábrázolásra való törekvéseit, akadályozhatják a radikalizálódás összetett okaival való társadalmi szembenézést, és ezért akár kontraproduktívak is lehetnek a társadalmilag romboló politikai szélsőségek elleni küzdelemben. Az európai politikai radikalizálódásról szóló szociológiai tanulmányok, úgy tűnik, egyetértenek a gyakran hangoztatott közvélekedéssel, és azokkal az (eredetileg konzervatív) érvekkel, miszerint a multikulturalizmus nyugat- és észak-európai országokban való bevezetésének üteme sértette „az identitás fenntartása iránti alapvető igényt, a folytonosságnak azt az érzését, amely csökkenteni hivatott a túl gyors változás okozta szorongást, vagy az attól való félelmet, hogy külső erők akaratunk ellenére megváltoztatják az életünket” (Sigel, idézi Kinnvall 2014, 324). Ma már tisztán látszik, hogy a fejlett világ számos helyén mindez a törzsi reflexek beindulásával járt. Kinnvall szerint ez a folyamat a társadalom védekező reflexeinek (*securitisation*) veszélyes előretöréséhez vezethet. Ennek a lényege az, hogy az olyan kérdések, melyeket a közösség egzisztenciális fenyegetésként ismert fel (vagy félre), a bevett politikai eljárások keretein messze túlmenő, szélsőséges reakciókat váltanak ki (Kinnvall 2014, 322). Kinnvall szerint „az a tény, hogy a fősodorbeli pártok nem tudnak megnyugtató válasszal szolgálni ezen (túlnyomórészt) fiatal férfiak által alkotott csoportok aggodalmaira, nagyon megnehezítette a férfiaság, a félelem és a harag összekapcsolódásának kezelését” (Kinnvall 2014, 330).

Bár igen elterjedt dolog a szélsőséges mozgalmaknak a „Nemes Ügy” jellege (például politikai irányultsága) szerinti elkülönítése, valójában a fenti „védelmi működés” (*securitisation*) alapvető logikája közös minden hasonló mozgalomban, ahogy az is, hogy a külső csoportok által az identitásra, az etnikai csoport léteire vagy értékrendszerére irányuló fenyegetésekre inkább a férfiak reagálnak (Kinnvall 2014, 321). Legyen szó akár a vallási színezetű dzsihadizmusról, akár a fehér felsőbbrendűség szekuláris ideológiájáról

által meghatározott mozgalmakról, a Szent Ügy definíció szerint mindig olyasvalami, amiért mindent fel lehet és fel is kell áldozni. A maszkulinitás-konstrukcióknak minden ilyen esetben része az élet eszme vagy Szent Ügy miatti leértékelése, valamint a férfiasság és a halál furcsa, de mélyen gyökerező kulturális kapcsolatának megerősödése. Ebből a szempontból elég beszédes, hogy Breivik 1500 oldalas kiáltványában „Mártíromság akcióként” hivatkozik a tervezett támadásokra (ami még jobban rávilágít a dzsihadizmus és a dzsihadizmus-ellenes fehér hősiesség közötti hasonlóságra).

A felelősség problémája a hasonló témájú filmek egyik központi (bár gyakran rejtett) kérdése. Jellemzően az ilyen filmek zárlatának része a radikalizálódásért vagy az elkövetett bűnökért felelős férfiak letartóztatása és bebörtönzése. Ahogy fentebb is jeleztem, ez a *Július 22* esetében kompromisszumokkal jár, amelyek célja, hogy egyfajta egészségügyi kordont húzzanak a filmek morális álláspontja és az ábrázolt közveszélyes radikális politikai ideológiák közé. Amint fentebb láttuk, a *Július 22* ezt az egészségügyi kordont egyrészt a norvég társadalmi valóság azon problémáinak udvarias elhallgatásával teremti meg, amelyek jobboldali szélsőségeket válthatnak ki. De ilyen funkciót tölt be a film morális üzenetét súlykoló performatív tagadások sora is. Ezekre az egyértelműsítő gesztusokra azért van szükség, mert a film második felében (a film realista és dokumentarista szándékaihoz híven) bemutatja az atrocitásokat követő események egy részét is, így Breivik perét és a kormány válságkezelését illető vizsgálatot is, megnyitva ezzel a felelősség kérdését.



Peter Greengrass: Július 22

Az első ilyen drámai tagadásnak a tárgyalás során lehetünk szemtanúi. Amikor Breivik, motivációit magyarázva kifejti kritikus véleményét a norvég politikáról, valaki gyorsan a szavába vág: „Nem Norvégia áll bíróság előtt, hanem maga”. Erre ő azt válaszolja: „Biztos benne?” Ez a párbeszéd azért fontos eleme a filmnek (és a Breivik tetteiről szóló szélesebb társadalmi dialógusnak), mert valamilyen értelemben az ilyen események mégiscsak „bíróság elé állítják” azokat a közösségeket és országokat is, amelyekben megtörténtek. Aki az ilyen események médiavisszhangját csak halványan is ismeri, tudja, hogy a sok halálos áldozatot követelő lövöldözéseket és terrortámadásokat általában hatósági vizsgálatok követik, amelyek eredményeit jellemzően nyilvánosságra is hozzák. Ezeken a hivatalos vizsgálatokon túl pedig jellemzően széleskörű és nagy média-nyilvánosságot kapó vita folyik az események lehetséges okairól és a döntéshozók lehetséges felelősségéről. Bár a film, ahogy a fent idézett dialógus is mutatja, csak finoman utal erre a folyamatra, és inkább megpróbálja alulreprezentálni ezt a kérdést, utólag visszatekintve egyértelműen kijelenthető, hogy az oslói támadások jelképes módon Norvégiát is bíróság elé állították, illetve önreflexióra készítették. A támadások utáni társadalmi vitában bizony jócskán érte kritika a norvég rendvédelmi szerveket, a fegyvertartási törvényeket, a hasonló esetekre vonatkozó rendőri protokollt, a bevándorlási politikát, a társadalmi szolidaritás működését és erejét, az igazságszolgáltatási rendszert, a mentálhigiénés tanácsadó rendszert, illetve még azt a norvég gyermekvédelmi rendszert is, amely úgy döntött, hogy nem avatkozik be, amikor évekkorábban tudomást szerzett Breivik bántalmazó anyjáról.

A fent idézett jelenetben, amikor a film megmutatja nekünk Breiviknek a hivatalos tagadásra adott válaszát, a *Július 22* viszonylag elfogulatlan marad, és a nézőre bízva annak eldöntését, hogy mi mindenről kell ítéletet mondjunk a Breivik-ügy kapcsán. Az ideológiai kordon működése sokkal egyértelműbbé és művészileg korlátozóbbá válik a film vége felé, ahol a filmkészítők úgy érezhették, hogy egyértelmű morális állásfoglalást kell tenni, még ha ez alá is áshatja az ítélkezés nélküli rögzítés realista megközelítésmódját. A film egyik utolsó jelenetében a miniszterelnök találkozóját láthatjuk az áldozatok szüleivel. A találkozó apropója a kormány felelősségére vonatkozó hivatalos vizsgálat lezárulása és eredményeinek a nyilvánosságra hozása. Ezen a ponton meglepő módon a film egy újabb, ezúttal megkérdőjelezetlenül hagyott performatív tagadással zárja le a felelősségrelátó vitát. Bár a hivatalos jelentés egyértelműen rámutatott a norvég kormány felkészültségének a hiányosságaira és a krízishelyzetben adott válaszok gyengeségeire, ahogy arra is rámutat, hogy ezek hatása emberéletekben is mérhető, a szülők (ahogy a film is) minden felelősség alól felmentik a miniszterelnököt: „Mi mind azt gondoljuk, hogy a felelősség a terroristát terheli. Csak őt. Nem őt. Norvégiának pedig továbbra is szüksége van önre.”

Véleményem szerint a *Július 22* zárlatában megjelenő tagadási stratégia szimptomatikus jele annak a sokk- és pánikszerű állapotnak, amit a 21. századi válságok sorozata okozott a fejlett világ kulturális elitjében. Amikor a film felmenti a hatalmon lévőköt a növekvő politikai radikalizmus és a liberális demokráciák általános válsága miatti felelősségük

alól, akkor ugyanazt a felelősségvárót, status quo-t védelmezőt, problémákat szőnyeg alá söprő hozzáállást gyakorolja, mint ami ezen válságjelenségek megjelenéséhez vezetett.

A politikai radikalizálódást és terrorizmust ábrázoló filmek egyik legszembetűnőbb közös jellemzője, hogy vizuális érdeklődésük középpontjában maguk a radikalizálódó férfiak állnak. Az egyenruhás diákok rendezett sorai *A hullámban* (*Die Welle*, Denis Gansel 2008), vagy Combo fenyegető jelenléte és erőszakkitörése az *Ez Angliában* (*This is England*, Shane Meadows, 2006), 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 hogyan viszonyulnak a radikalizmus és erőszak képei által keltett vizuális izgalomhoz, két teljesen eltérő paradigmát követ. Egyes filmekben, mint *A hullámban* és az *Ez Angliában*, ahol a főszereplők 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. Az ehhez a paradigmához tartozó filmek a politikai radikalizmust a társadalmi marginalizálódásra, elidegenedésre, személyes traumára és a tápláló emberi közösségek elvesztésére adott, pszichológiailag motivált kísértésként mutatják be. Itt 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.



Peter Greengrass: Július 22

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 mészárlásokat elkövető 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 embertelenítés 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

forgathatnák fel. Itt aligha van helye a művészi szabadságnak, a rendezői filmre egyébként jellemző nonkonformista megközelítésmódoknak, az összetett etikai dilemmák boncolgatásának vagy a fennálló társadalmi rend felelősségét illető kényelmetlen kérdéseknek. Míg számos hasonló film alapvetően szimpatizál a 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 poszt-heroikus filmes hagyomány kialakításához (Elsaesser 2019, 163-178).

Hivatkozott irodalom:

Carey, Benedict. 2019. „What Experts Know About People Who Commit Mass Shootings.” *The New York Times*, Aug. 5, 2019. Last access: January 20, 2020.

Duwe, Grant. 2007. *Mass Murder in the United States: A History*. McFarland.

Elsaesser, Thomas. 2019. *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experienced*. Bloomsbury Academic.

Haltiwanger, John. 2017. „White Men have Committed more Mass Shootings than any Other Group.” *Newsweek*, 10/02/2017.

Kiesel, Laura. 2018. „Don't Blame Mental Illness for Mass Shootings: Blame Men.” *Politico*, January 17, 2018. <https://www.politico.com/magazine/story/2018/01/17/gun-violence-masculinity-216321> Last access: January 20, 2020.

Kinnvall, Catarina. 2014. „Fear, Insecurity and the (Re)Emergence of the Far Right in Europe.” *The Palgrave Handbook of Global Political Psychology*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan. 316-335.

Küpper, Beate and Andreas Zick. 2014. „Group-Focused Enmity: Prevalence, Correlations and Causes of Prejudices in Europe.” *The Palgrave Handbook of Global Political Psychology*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan. 316-335. 242-262.

Mosse, L. George. 1996. „Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations.” *Journal of Contemporary History*. Vol. 31, No. 2, *Special Issue: The Aesthetics of Fascism* (Apr., 1996), pp. 245-252.

Wayne, Mike. 2002. *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Bristol: Intellect.

„What is ‘White Nationalism’?” 2019. *The Economist*, 14 August, 2019. <https://www.economist.com/the-economist-explains/2019/08/14/what-is-white-nationalism> Last access: February 02, 2020.