

Simor Kamilla

A szolidaritás filmi élménye

Sandrát kirúgják a munkahelyéről. Az elbocsátás jogszerűtlensége miatt azonban munkatársai döntés elé kerülnek: ha a többség Sandra kirúgása mellett szavaz, mindenki 1000 eurós bónuszhoz jut, ha viszont a nő további munkaviszonyát támogatók száma magasabb, senki nem kap jutalékot. Sandrának két napja van arra, hogy a belga városkában egyenként felkeresse és meggyőzze munkatársait, hadd dolgozzon tovább a cégnél. A filmvégi szavazás eredménye döntetlen, így habár a munkáját nem kapja vissza, megnövekedett támogatottsága és cselekvőképessége miatt örömkönnyekkel a szemében távozik a cégtől. A *Két nap, egy éjszaka* (*Deux jours, une nuit*, Jean-Pierre és Luc Dardenne, 2014) főszereplője addig soha nem érzékelt formájában éli meg az összefogás és együttérzés erejét. Ám nemcsak ő, hanem a film nézője is gazdagabbá válik: megtapasztalhatja a szolidaritás[1] filmi élményét, amit a baloldaliként jellemezhető filmek alapvető vonásának tartok.

Habár a *baloldali film* koncepciójának számtalan megközelítési lehetősége adódik – kezdve a filmtörténeti jelentőségű mozgalmi alkotásoktól, az experimentális és esszéfilmeken át az utóbbi években egyre népszerűbb antikapitalistaként jellemzett tömegfilmekig –, jelen felvetésemben azokra a területekre fókuszálok, amelyek tétjét leginkább számottevőnek és kiterjedtnek tartom korunk társadalmi-kulturális kontextusában. (Esszémben az alkotások interpretációjára helyezem a hangsúlyt az alkotói intenció kiemelése helyett, ezért elsősorban a filmek baloldali *olvasatáról* írok, és nem a baloldali film kifejezést használom.) E filmeket – szemben az experimentális-esszéisztikus-avantgárd jellegű alkotásokkal – a többé-kevésbé könnyű elérhetőség (moziban, később streaming szolgáltatókon is megtekinthetők), illetve a hagyományos értelemben vett tömegfilmeketől különböző, ám mégis szélesebb közönség által is „fogyasztható” filmi-művészeti kódok működtetése jellemzi. Az alsóbb társadalmi osztálybeli szereplők mindennapjait követhetjük végig, e filmek egy része azonban túlmutat a hétköznapi szituációk pusztán szociografikus bemutatásán. Esszémben arra teszek kísérletet, hogy rámutassak, mi jelenti számomra e kortárs filmek baloldali, politikai jellegét.

A *prekariátus*[2] *mozija* (cinema of precarity) kifejezés Lauren Berlanttól ered, aki a 2011-es *Cruel Optimism* kötetében e filmek azon formai és tematikai aspektusaira fókuszál, amelyek a realista esztétika korábbi formáival (például az olasz neorealizmussal vagy a ’30-as évekbeli hollywoodi melodrá mával) rokoníthatók.[3] Interpretációjában e filmek főszereplőinek – azaz a fordista munkaszervezési módot követő rendszerben tevékenykedő emberek – sorsán keresztül a néző betekintést kaphat abba, milyen törekenyek és diszfunkcionálisak a

közintézményeink, illetve miért nem tudják ellátni eredeti feladataikat. Berlant szerint e filmek szereplőinek helyzetét leginkább „zsákutcaként” (*impasse*) lehet jellemezni, annak ellenére, hogy időnként, még a legmélyebb válsághelyzetekben is tetten érhető egy-egy olyan karakter, aki apró optimizmussal próbál változtatni a dolgok állásán. A prekariátus mozijaként jellemezhető kortárs filmekben kevésbé a hasonló történelmi és társadalmi háttérű emberek összetartó erejéről, politikai cselekvőképességéről van szó: a szereplők már nem a korábbi, szakszervezetet alapító, szerveződő osztályharcos munkások, hanem olyan egyének, akiket megfosztottak attól a nyelvtől, amellyel képesek lennének megnevezni a velük történt események rendszerszintű okait.[4] Felismervén a jelenbeli szétzilálódó kapcsolatok rendszerét, e filmek alkotói inkább a szolidaritás új, lehetséges feltételeit vizsgálják meg.[5]

A prekariátus kortárs filmi reprezentációjával egyre többen foglalkoznak a film- és kultúraelmélet területén is. Ezen vizsgálatok közös metszéspontjában olyan kérdések állnak, mint hogy milyen tétje van a prekariátus filmi reprezentációinak, és ezek hogyan hatnak ránk mint nézőkre? Hogyan változtatják meg a közönség politikai gondolkodását, és van-e ráhatása a (reál)politikára?[6] Milyen mértékben lehet és meddig érdemes filmi szinten feltárni a prekariátus kiszolgáltatottságát, mettől válik e bemutatás megalázóvá? Melyek azok a filmi kódok és kifejezőeszközök, amelyeket „megfelelőnek” tartunk e társadalmi csoportok bemutatásához?

Habár az e kérdésekre adható válaszok sokkal összetettebbek annál, mint hogy a jelenlegi esszé keretein belül kielégítően tárgyaljuk őket, néhány szempontot lényegesnek tartok kiemelni. Meglátásom szerint egyfelől ezek a filmek konkrét jeleneteken, szereplői állapotok és érzések reprezentációján, illetve ezek képpé tételén keresztül képesek megragadni és megfoghatóbbá tenni azokat a jelenségeket, amelyek fikciós reprezentációik nélkül pusztán hírek és statisztikák volnának a nézők számára. Ezen alkotások segíthetnek abban, hogy a prekár élethelyzeteket testekhez és arcokhoz tudjuk kapcsolni, illetve hogy ezen ismereteket működésbe hozzuk például akkor, ha hasonló eseményről hallunk vagy olvasunk.[7] Másfelől viszont a személyesség és az ezen keresztül megerősödő elköteleződés hangsúlyozásán túl éppen a perszonális szinttől való eltávolodást, azaz a rendszerszintű értelmezési keretet tartom e filmek lényeges vonásának.

Erre a problémára hívja fel a figyelmet Guido Kirsten is, aki a prekariátus helyzetével foglalkozó filmek befogadása esetében a *diszkurzív olvasat* jelentőségét emeli ki: a filmek diegetikus figurációinak viszonyrendszerét a való világunk struktúráihoz és intézményeihez hasonlítja. Ezáltal nem csupán a filmbéli világ fiktív és egyedi történéseire koncentrálnak, hanem referenciálisan olvassuk azokat, vagyis vonatkozási pontokat keresünk saját társadalmi

valóságunkhoz képest (például a családi struktúrákkal, a nemek közötti viszonyokkal, politikai rendszerekkel stb. kapcsolatban). Ezen olvasati mód működését Kirsten a *Sajnáljuk, nem találtuk otthon* (*Sorry We Missed You*, Ken Loach, 2019) példáján keresztül mutatja be:

A diszkurzív olvasat magában foglalja az elbeszélés érvvé [...] való átfordítását: ami a filmben a családdal történik, az nemcsak egy történet, hanem demonstráció is. Míg a narratív olvasat során a látott állapotokat és eseményeket kauzális cselekvéslánccá állítjuk össze, addig a diszkurzív olvasat során laza szillogizmusok jönnek létre.[8]

Kirsten szerint a filmben zajló események bemutatásai premisszákká válnak, amelyek pedig olyan következtetéseket vonnak maguk után, mint például, hogy a hagnigazdaság és a nullaórás szerződések nemcsak gazdasági bizonytalansághoz és stresszes mindennapokhoz vezetnek, hanem még a családi életet is szétzilálhatják.[9] Ezzel összhangban úgy gondolom, e filmek egyik legfontosabb jellemzője, hogy a társadalmat ábrázolják az egyén sorsának dramatizálásán keresztül. Ám ahelyett, hogy univerzális emberi értékeket mutatnának fel, mindig felhívják a figyelmet az adott probléma történeti-társadalmi beágyazottságára.

Természetesen fontos hangsúlyozni, hogy a prekariátus mozija kategória mind tematikus, mind pedig stilisztikai szempontból igen heterogén. A középosztályból lecsúszó, munkájukért küzdőktől (*Mennyit ér egy ember?* [*La Loi du marché*, Stéphane Brizé, 2015]) a banlieue lakosain át (*Nyomorultak* [*Les Misérables*, Ladj Ly, 2019]) a menekültek kiszolgáltatott helyzetéig (*Berlin, Alexanderplatz* [Burhan Qurbani, 2020]) igen sokféle megközelítés összpontosulhat ebben a csoportban, így közös nevezőre hozásuk nem mindig problémamentes. Ezenkívül pedig nemcsak tematikájuk, hanem politikai vagy morális értelemben vett elköteleződéseik is eltérőek lehetnek: Martin O'Shaughnessy mutat rá arra, hogy nincs egyértelműen mechanikus kapcsolat a társadalmi-gazdasági kontextus reprezentálása és a filmforma között. Vannak olyan filmek, amelyek a nosztalgia jeleit mutatják a baloldali hagyományos politikája és az ortodox marxista megközelítés irányába, mások viszont e nosztalgiát elutasítva kiindulópontjuknak a baloldali projekt hiányát tekintik, ezért etikai vagy erkölcsi alapokat keresnek ahhoz, hogy kezdeni tudjanak valamit a jelenbeli problémákkal.[10] Én is úgy vélem, hogy azért szükséges e filmek közti különbségekre összpontosítani, mert nem szabad elsiklanunk az egyedi megvalósítási formák, illetve a szemléletmódbeli eltérések felett: a témaválasztás természetesen utalhat az alkotók társadalmi viszonyulásaira, szolidáris álláspontjukra, ám pusztán ez alapján, a tényleges filmi megvalósítás vizsgálata nélkül még nem feltétlenül olvasható az adott film *baloldaliként*.

Meglátásom szerint érdemes elkülöníteni két csoportot az e tematikát és filmnyelvi kódokat használó alkotások között is: a *szociografikus*ként jellemezhető és az ezen túlmutató filmeket.

Míg az előbbi szereplői egyéni és társadalmi helyzetének aprólékos leírása, mindennapi tevékenységének részletes bemutatása jellemzi, addig az utóbbi, habár természetesen felhasználja a szociografikus ábrázolás eszközeit, mégis valamilyen módon túllép a helyzetismertetésen és a hétköznapok dramaturgiáján. Ennek révén a szereplők bizonyos mértékű ágenciához jutnak, amellyel viszont az alkotók nem azt akarják hangsúlyozni, hogy a karakterek egyéni szinten boldogulnak, s nem is azt, hogy társadalmi csoportjuk kiemelkedő reprezentánsai volnának. Sokkal inkább arról van szó, hogy filmi kifejezőeszközökkel kísérletet tesznek a szereplők saját perspektívájának megjelenítésére, amelyen keresztül a nézőből nem csupán a sajnálat és szánalom érzését váltják ki.

A pusztán szociografikus ábrázoláson való túllépés fontos eszközének tartom a humort, amelynek jelenlétét meglátásom szerint a prekariátus mozijának kategóriája nem szükségszerűen zár ki. Ahhoz azonban, hogy ezt baloldali keretek között értelmezzük, fontos különbséget tenni a szereplőkkel és szereplőkön való *nevetés*, illetve a *kinevetés* között. A kettő közti legfőbb eltérést abban látom, hogy míg az utóbbi esetben a vicc forrása szinte kizárólag az adott karakter osztályhelyzetére jellemző habitusok sztereotip felnagyítása, addig az előbbi eléréséhez egy sokkal árnyaltabb, a társadalmi beágyazódás részletezését nem nélkülöző bemutatás szükséges. A humor mint jelenség elsőre ízléstelennek, morálisan elítélendőnek tűnhet egy napról napra élő, kiszolgáltatott társadalmi csoportot bemutató filmben, ám úgy gondolom, több kortárs rendező, köztük Sean Baker alkotásai is jól példázzák, a tréfa nemcsak a nevetetés eszköze, hanem az ezen keresztül felpislákoló szolidaritás katalizátora is lehet. Baker filmjei a kortárs amerikai társadalomról szólnak, főszereplői munkájukat elvesztő alkoholista középkorúak, afroamerikai szexmunkások, elmagányosodott idősök, pornószínészek, drogfüggő anyák gyermekei – egytől egyig a mindennapi megélhetésért vagy az áhított középosztályba való felemelkedésért küzdenek. Baker aprólékosan és empátikusan mutatja be azt a társadalmi kontextust, amelyben karakterei élnek, ám e szociológiai jellegű megfigyelésekben nem, vagyis nem elsősorban a sajnálatra, szánakozásra koncentrál. Ágenciát biztosít a szereplőknek, amelyen keresztül azok *saját* nyelvükön, hangjukon szólhatnak meg. Ennek sikerességét egyfelől az biztosítja, hogy Baker a legtöbb esetben olyan amatőr színészeket választ filmjeihez, akiknek hasonlít a való életbeli sorsa az eljátszandó szerephez. Az így megvalósuló hiteles ábrázolás egyik oka az, hogy a filmek nem konvencionálisnak ható, sajnálatot gerjesztő „szegényábrázolási” kódokat működtetnek,[11] hanem a színészek saját egyéni gesztusai, frázisai, mozdulatai szintjén kifejeződhet az adott társadalmi csoport kollektív tapasztalata is. Ezek a megnyilvánulások pedig nem nélkülözik a humort sem a mindennapokból.

E filmek fontos alapkövének tartom azt a felismerést, hogy a szereplők – és egyben az általuk megjelenített, valós társadalmi csoportokba tartozó emberek – nem úgy tekintenek önmagukra, mint szálni való, szegény egyénekre. Azáltal, hogy önnön perspektívájukból mesélhetik el a – film szintjén fikciós – történetüket, egyrészt saját hétköznapi tapasztalataik érvényesülnek a cselekmény láttatásakor, másrészt pedig megismerhetjük azt, hogy miként látják, hogyan interpretálják ők maguk a saját fogalmaikkal azt a viszonyrendszert, amelyben helyet foglalnak. Ezt azért is tartom különösen fontosnak, mert percepció szinten lényeges e különbséget megragadnunk: például a néző által patriarchális, kizsákmányoló gépezetnek tartott pornóipart Mikey, a *Vörös rakéta* (*Red Rocket*, 2021) főszereplője az élete egyetlen olyan területének tartja, ahol érvényesülni tudott és elismerték; a külső szempontból felelőtlennek és meggondolatlanak tűnő bevásárlásokat Halley, a *Floridai álomból* (*The Florida Project*, 2017) ismert, rossz körülmények között élő fiatal anyuka gondoskodásként fogja fel, és úgy véli, a lehető legjobb gyermekkort teremti meg lányának. Azáltal pedig, hogy a néző betekintést nyerhet, miként észlelik ugyanazokat a jelenségeket másként a szereplők, nyilvánvalóbbá válik az is, miért cselekednek úgy, ahogy azt a filmekben látjuk, illetve mit jelenthet ez számunkra saját életük szempontjából. A szélesebb társadalmi kontextus megteremtése arra is teret enged, hogy a néző ne a hagyományos jó-rossz dichotómiában gondolkodjon egy-egy kevésbé szimpatikus figura esetében: külső szemlélőként Mikey-t például lehet maszkulin, nőket tárgyiasító, környezetét kihasználó emberként azonosítani, ám Baker filmje éppen arra világít rá, hogy a férfiak esélye sem volt eddigi életében ezekkel a jelzőkkel akár csak fogalmi szinten is találkozni, nemhogy társadalomelméleti szempontból reflektálni saját cselekedeteire. Tehát a nézői szolidaritás élményének elmélyítéséhez, úgy vélem, a humor is hozzájárulhat: ez önmagában nem a viccet jelöli, hanem segíti láthatóvá tenni azt a szereplői perspektívát, amelynek révén megismerhetjük a karakterek saját világnézeteit, illetve azt a viszonyrendszert és módot, amelyen keresztül interpretálják a velük történt eseményeket.

A Baker-filmektől egészen eltérő filmnyelvet és kifejezőeszközöket alkalmazó *Két nap, egy éjszakát* szintén találó példának tartom arra, hogyan lehet bizonyos reprezentációs megoldásokkal túlmutatni a puszta szociografikus ábrázoláson. A film abban segíti elő a szolidaritás filmi megtapasztalását, hogy Sandra perspektíváján keresztül nem csupán a nő, hanem az ellene szavazók álláspontját is (meg)érthetővé teszi. Világossá válik számunkra, hogy mit jelent az 1000 eurós jutalom egy olyan embernek, aki menekültként érkezik az országba, és munkaviszonya nélkül kitoloncolják, vagy pedig annak, akinek másodállást kell vállalnia azért, hogy fizetni tudja számláit. Annak tétjét, hogy munkatársai szolidaritást

vállalnak Sandrával, éppen a két nap alatt meglátogatott emberek sorsának ismeretében érthetjük meg: azáltal, hogy tudomást szerzünk arról, milyen lemondásokkal jár számukra Sandra mellett kiállni, hozzáférhetőbbé és átélhetőbbé válik számunkra a nő filmvégi öröme is. Úgy vélem, egyben ez az apró boldogság az, amelyben a film megnézése előtt nem biztos, hogy osztolni tudtunk volna: a néző számára szükséges végigjárni Sandrával együtt az idevezető utat ahhoz, hogy valami olyasmit tapasztaljon meg, amiben valószínűleg előtte még nem volt része. Fontosnak tartom, hogy a néző ennek révén az *öröm* élményében részesül: habár egyáltalán nem lebecsülendők azok a filmek sem, amelyek láthatóvá teszik a kiszolgáltatott embercsoportok problémáit, és ezen keresztül érthető módon sajnálatot keltenek a nézőben, meglátásom szerint ehhez képest a *Két nap, egy éjszaka* új utakat tár fel. Egyfelől rámutat arra, hogy az egyén gondolatait, cselekedeteit, viszonyulásait alapvetően determinálja a társadalmi helyzete (erre mutat rá a Philip Mosley által megalkotott, a Dardenne testvérek filmjeire alkalmazott *felelős realizmus* koncepció is),[12] másfelől azonban fellebbenti annak lehetőségét is, hogy igenis keletkezhet rés a gazdasági meghatározottság szigorúnak tűnő rendjén, ezen keresztül láthatóvá válhatnak a változás apró csírái is. Ez a film abból a szempontból nyújt számunkra perspektívát, hogy felmutatja a szolidaritás lehetőségét egy olyan közegben, ahol addig talán nem is volt elképzelhető a jelenléte.

Mind a Baker-filmek, mind pedig a Dardenne testvérek bizonyos alkotásai[13] megtapasztalhatóvá tesznek a nézők számára valami olyat, amelyben addig, saját életük során nem, vagy kevésbé volt részük. Bagi Zsolt konszenzuális tömegkultúra koncepcióját alapul véve, e filmeknek célja lehet a közös érzéseink termelése, illetve a látható újrastrukturálása: különböző perspektívákat tehetnek hozzáférhetővé számunkra, illetve kitágíthatják az érzékelhető világ határait.[14] A baloldali olvasat tehát e filmek esetében azt jelentheti, hogy perspektívánk társadalmi értelemben vett szélesítése által kialakulhatnak, megerősödhetnek politikai elköteleződéseink és vízióink is. Az alsóbb társadalmi rétegek mozivászonra kerülésének problémáját többféleképpen interpretálhatjuk, mint ahogy ezen csoportok filmi reprezentációja is szerteágazó. A kiszolgáltatottság állapotának ábrázolása azonban nem zárja ki a szánalmon kívüli nézői reakciókat: e filmek olyan új lehetőségeket és szempontokat mutathatnak be számunkra, amelyek több esetben a meglepetés erejével is hathatnak ránk. Hisz ki gondolná, hogy a néző egy belga ipari városkában is megtapasztalhatja a szolidaritás felszabadító örömét!

[1] Elemzésemben azért a *szolidaritás* és nem az *empátia* fogalmát használom, mert meglátásom szerint míg az utóbbi az egyéni, személyes dimenziók esetében érvényesül, az

előbbi esetében a hangsúly átkerül az egyénről az egész közösségeket érintő rendszerszintű tényezőkre, a probléma pedig *politizálódik*. Varma amerikai újságírói gyakorlatokkal kapcsolatos meglátásai, úgy vélem, a jelen filmek vizsgálatánál is fontos adalékkal szolgálhatnak: az ő interpretációjában az empátia az azonosuláson keresztül alakul ki, azaz az egyén kísérletet tesz arra, hogy beleélje magát a másik helyzetébe. Habár e hasonlóságok keresésére tett próbálkozás megteremtheti az empátia alapját, nem képes a probléma politikai dimenzióinak bemutatására. Fontos hangsúlyozni, hogy az empátia és a szolidaritás elméletben nem zárja ki egymást, ám – ahogy Varma is megjegyzi – „a személyessé tétel a kontextus kiüresítését jelenti az individualizmus javára, míg a politizálás a marginalizáció kontextusba helyezésére utal az intézményi tényezők háttérével”. Varma, Anita: *Evoking Empathy or Enacting Solidarity with Marginalized Communities? – A Case Study of Journalistic Humanizing Techniques in the San Francisco Homeless Project*. *Journalism Studies* 21. évf., 12. sz. (2020). 1705–1723., 1706–1708.

[2] Jelen írásban e kifejezés használatakor kevésbé a kizárólagos „bizonytalan léthelyzetre”, sokkal inkább – Ferge Zsuzsa interpretációja alapján – e bizonytalan helyzetek közötti kapcsolatokra, ezek egy struktúrán belüli viszonyrendszerére fókuszálok. „Az érdekes az, hogy miért nyert fokozatosan teret és új értelmet a prekaritás? Miért lépett a mindenütt megszokott, a helyzetet jól kifejező létbizonytalanság helyébe? Azt hiszem azért, mert nem egyszerűen történelmileg jól ismert létbizonytalanságokról van szó, hanem sokféle létbiztonság egymással összefüggő rendszerének megrendüléséről, pontosabban tudatos pusztításáról. Mindkét jellemző fontos: az is, hogy veszteségről van szó, meg az is, hogy sokféle, egymással összefüggő biztonság rendül meg.” *Prekariátus és Magyarország – Beszélgetés Ferge Zsuzsával*. *Fordulat* 19. sz. (2012). 116–126., 117.

[3] Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011. 201.

[4] Fontosnak tartom kiemelni, hogy Martin O’Shaughnessy ennek vizsgálatára a *töredék esztétikájának* (aesthetic of the fragment) koncepcióját alkalmazza, amely kifejezés nem csupán a társadalmi töredezettségre utal, hanem a társadalmi-politikai konfliktusok filmi reprezentációjának formai és tematikai változására. O’Shaughnessy, Martin: *The New Face of Political Cinema – Commitment in French Film since 1995*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2009. 14; 99–101.

[5] Berlant: *Cruel Optimism*. 201.

[6] Az 1999-es belgiumi Rosetta-terv elfogadásának katalizátora elvileg az ebben az évben megjelent *Rosetta* (Jean-Pierre és Luc Dardenne) c. film volt: a törvény – reflektálva a film tematikájára – megtiltotta, hogy a munkáltatók a tizenéves munkavállalóknak a minimálbéréből

kevesebbet fizessenek. A filmmel való párhuzam azonban inkább csak az akkori kormány eszköze volt a politikai tőkekovácsolásra, ugyanis a törvénytervezetet már korábban elkezdték kidolgozni, tehát nem kifejezetten a film hatásaként könyvelhető el. Kirsten, Guido: Studying the Cinema of Precarity – An Introduction. In: Cuter, Elisa – Kirsten, Guido – Prenzel, Hanna (szerk.): *Precarity in European Film Depictions and Discourses*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2022. 1–29., 7.

[7] Kirsten: Studying the Cinema of Precarity. 9.

[8] Uo. 11.

[9] Uo. 10.

[10] O’Shaughnessy, Martin: Precarious Narratives in French and Francophone Belgian Cinema. In: Cuter – Kirsten – Prenzel: *Precarity in European Film Depictions and Discourses*. 31–47., 45.

[11] A 2022-ben megjelent *To Leslie* (Michael Morris, 2022) c. amerikai film szemléletét és ábrázolásmódját tekintve tökéletes ellenpontja annak a perspektívának, amelyet Baker képvisel. Habár főszereplői hasonlóan rossz körülmények között élő amerikaiak, a *To Leslie* a társadalmi helyzet alaposabb bemutatása helyett szinte kizárólag az egyéni felelősségre helyezi a hangsúlyt. A film azt sugallja, hogy az alkoholizmus csupán jellembeli gyengeség; csak az nem dolgozik, aki nem tisztességes és becsületes; a nyomorúságos körülmények között élő emberek helyzetét pedig könnyedén meg tudja változtatni olyasvalaki, aki emlékezteti őket arra, hogy mindenre képesek, csak akarni kell.

[12] A Philip Mosley által felelős realizmusnak nevezett, kifejezetten a Dardenne testvérek alkotásaira alkalmazott koncepció lényege, hogy habár a szerzők nem vitatják el az egyéni felelősség számonkérhetőségének legitimitását, fontosnak tartják kiemelni az egyének társadalmi beágyazottságát és az ebből következő (részleges) determinációt is. Habár egyéni sorsokat mutatnak be a szereplők problémáinak dramatizálásán keresztül, társadalmi-gazdasági hátterük folyamatosan látható marad. Mosley, Philip: *The Cinema of the Dardenne Brothers – Responsible Realism*. London – New York: Wallflower Press, 2013. 8–9.

[13] Meglátásom szerint Jean-Pierre és Luc Dardenne filmjei közül több inkább az általam „pusztán szociografikusként” jellemzett csoportba sorolható, és kevésbé az ezen túlmutató kategóriába, pl. *Rosetta* (1999), *Az ifjú Ahmed* (*Le Jeune Ahmed*, 2019)

[14] Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete – Kulturális felszabadtás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág, 2017. 107–109.