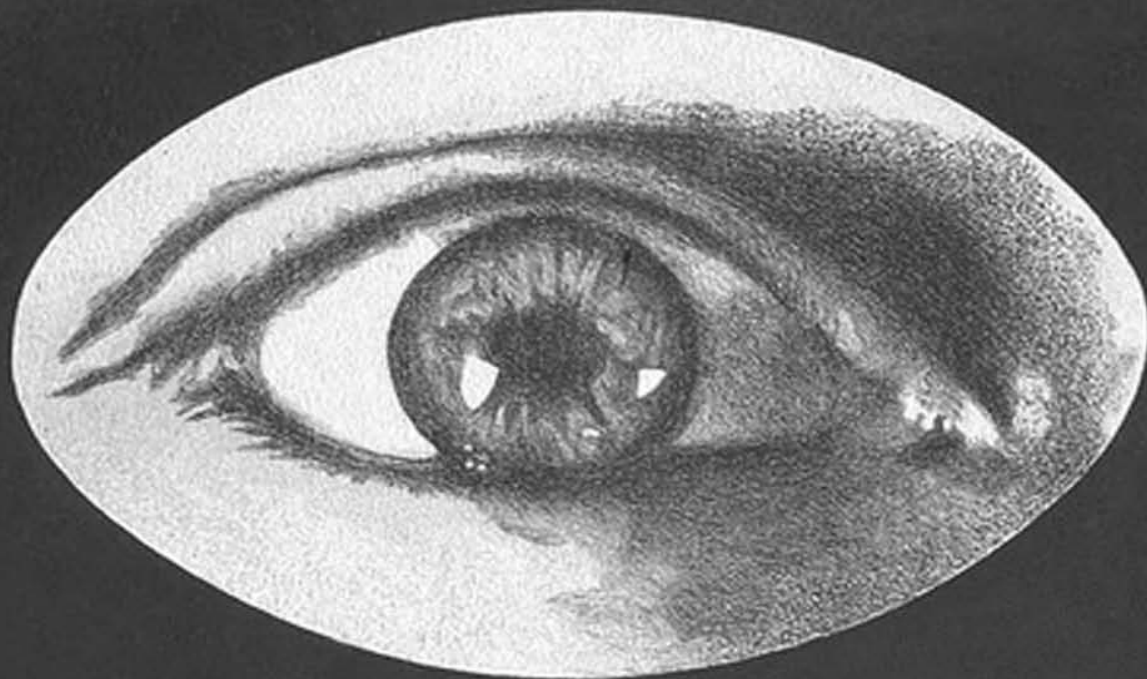


# FILMSZEM

2015

Filmtudományi online folyóirat - V. évfolyam 1. szám

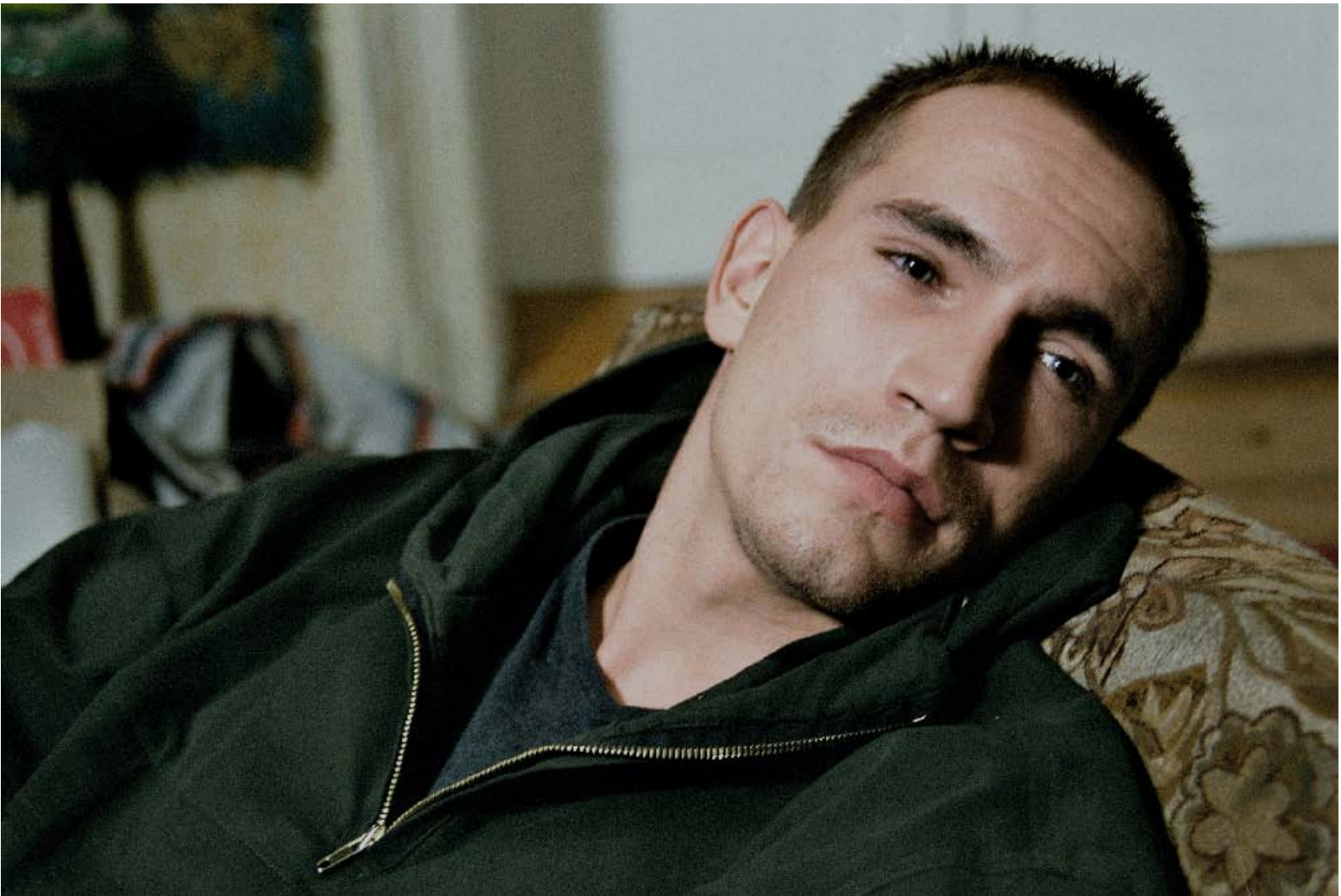


## A magyar film utolsó évtizede



# FILMSZEM V./1.

## A magyar film utolsó évtizede



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

V. évfolyam 1. szám - TAVASZ  
(Online: 2015. Április 13.)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

Bevezető	5
Benke Attila: Fullasztó ország - A „nemzedéki közérzetfilm”-ek stílusa és témái a rendszerváltástól napjainkig.	6-38
Raczky Júlia: Kulturális identitás Mundruczó Kornél nagyjátékfilmjeiben	40-49
Pócsik Andrea: Közönségközpontú filmpolitikák?	50-58
Farkas György: Interjú Ujj Mészáros Károllyal, a <i>Liza a rókatündér</i> rendezőjével	60-69
Vincze Teréz: ...akár kinematográfban a szalag-pántlika...” - A géptest metafora adaptálása a <i>Taxidermia</i> c. filmben	70-84



HIVATALOS VERSENYFILM  
UN CERTAIN REGARD FŐDÍJ  
CANNES-I NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL

# FEHÉR ISTEN

MUNDRUCZÓ KORNÉL filmje

Szereplők **PSOTTA ZSÓFIA, LUKE** és **BODY, ZSÓTÉR SÁNDOR, THURÓCZY SZABOLCS, MONORI LILI, GÁLFFI LÁSZLÓ**

Rendezte **MUNDRUCZÓ KORNÉL** Forgatókönyv **WÉBER KATA, MUNDRUCZÓ KORNÉL, PETRÁNYI VIKTÓRIA** Operatőr **RÉV MARCELL** Zene **ASHER GOLDSCHMIDT**

Látványtervező **ÁGH MÁRTON** Jelmeztervező **SABINE GREUNIG** Haj és smink **OLIVER ZIEM-SCHWERDT** Hang **THOMAS HUHN, BALÁZS GÁBOR**

Vágó **JANCSÓ DÁVID** Idomár **TERESA ANN MILLER** Magyar vezető idomár **HALÁSZ ÁRPÁD** Producer **PETRÁNYI VIKTÓRIA** Társproducer **KARL BAUMGARTNER, MICHAEL WEBER, VIOLA FÜGEN, FREDERIK ZANDER, KOVÁCS GÁBOR, JESSICA ASK** Executive Producer **GYÁRFÁS ESZTER** Társproducer **MALTE FORSELL, ALEXANDER BOHR** Line Producer **SÓS JUDIT**

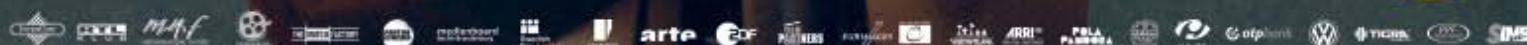
Készült a **MAGYAR NEMZETI FILMALAP**, a **MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG** és a **SWEDISH FILM INSTITUTE** támogatásával

Gyártó: **Proton Cinema Kft.** Ko-producerok: **Pola Pandora, Chimney, Filmpartners, ZDF/ARTE, Film 1** Vast World sales: **The Match Factory**  
2014 © Proton Cinema, Pola Pandora, Chimney

**JÚNIUS 12-TŐL A MOZIKBAN**

[Facebook.com/MozlCom](https://www.facebook.com/MozlCom)

16



## Bevezető

Idén ötödik évfolyamát kezdi meg a Filmszem. Ehhez kifejezetten izgalmas témának gondoltuk a magyar kortárs filmről való gondolkodást. Így a 2015-ös év első lapszámában a magyar film utolsó évtizedével foglalkozunk.

Benke Attila a nemzedéki közérzetfilm stílus és téma változásait vizsgálja tanulmányában a rendszerváltást követően egészen napjaink legújabb magyar próbálkozásaiig.

Raczky Júlia Mundruczó Kornél nagyjátékfilmjeiben tetten érhető kulturális identitás meglétét, változatait és változásait elemzi anyagában.

Pócsik Andrea a Pázmány Péter Katolikus Egyetem mozgóképtanári képzésben részt vevő hallgatókkal együtt a filmforgalmazási alternatívákat járja körül közös anyagukban a *Közönségközpontú filmpolitikák?*-ban.

Ezt követi Farkas György interjúja Ujj Mészáros Károllyal a *Liza, a rókatündér* c. új magyar sikerfilm rendezőjével.

Végül pedig Vincze Teréz tanulmányát olvashatják, melyben a *Taxidermia* c. film kapcsán vizsgálja a géptest metafora adaptálásának folyamatát a szerző.

Reményeink szerint izgalmas összeállítást tehetünk ismét olvasóink virtuális asztalára egy nem kevésbé izgalmas témáról, a kortárs magyar filmkészítésről.

*szerkesztőség*

## Benke Attila

### Fullasztó ország

*A „nemzedéki közérzetfilm”-ek stílusa és témái a rendszerváltástól napjainkig.*

A generációs problémák mindig is kedvelt témái voltak a filmművészetnek, főleg az ötvenes-hatvanas évek változékony érájától kezdve, mikor a fiatalság önálló szubkultúrává formálódott. A felcseperedő, identitását kereső kamaszt rengeteg kulturális behatás érte, melyek alapvetően határozták meg nézeteit. A beatmozgalom, a rock 'n' roll, a hatvanas-hetvenes évek ellenkultúrája még buzdította is az egyént, hogy lázadjon a domináns értékrend, a társadalom által elfogadott normatív identitásforma ellen, és formáljon magának egy alternatív önazonosságot. Erről szól számos kamasztémájú, sokszor zenés film, mint a *Kamaszkorom legszebb nyara* (Summer of 42, 1971), az *Amerikai graffiti* ('A Rock nagy évtizede' / American Graffiti, 1973), a *Forró rágógumi* (Eskimo Limon, 1978), a *Vissza a jövőbe* (Back to the Future, 1985), a *Meglógtam a Ferrarival* (Ferris Bueller's Day Off, 1986), a *Jampecek* (Stilyagi, 2008) vagy az *Egy különc srác feljegyzései* (Perks of Being a Wallflower, 2012). Ezekben a populáris filmformában megjelenített felnövekedési (coming-of-age) történetekben a főhősök a „már nem – még nem” állapotában vannak, azaz identitásukat még csak keresik, a szülők, az idősek értékrendjétől elszakadnak, és egyre inkább megnyílnak egy másik alternatíva (csoport, szubkultúra) irányába. E filmekben a fiatalok és a társadalom/hatalom ugyan szemben állnak egymással, de általában ellentéteik feloldhatók, az identitások pedig stabilizálódnak a történetek végére (kivéve az *Amerikai Graffitit*).

Ezzel a – nevezzük így – „optimista csoport”-tal szemben azonban feltűnnek kifejezetten pesszimista, az adott társadalmi-politikai közeget az egyént gúzsba kötő, szürke posványként bemutató filmek, melyekben az egyén identitáskrizise nem oldódik meg. Sőt, mi több, elmélyül, állandósul: a főhős sokszor még harminc évesen is a „Ki vagyok én?” kérdéssel van elfoglalva, és – Gilles Deleuze szavaival élve – megragadt a percepció és az akció közti köztes mentális állapotban.<sup>1</sup> Milos Forman *Fekete Péterje* (1964), Peter Bogdanovich *Az utolsó mozielőadása* (The Last Picture Show, 1971), Jim Jarmusch *Florida, a paradicsom* című filmje (Stranger than Paradise, 1984), Kevin Smith *Shop Stopja* (Clerks, 1991) sorolhatók ide, de Ingmar Bergman *Egy nyár Mónikával* (Sommaren med Monica, 1953) című, a „nemzedéki közérzetfilm” filmtípusának megalapozó drámája, Francois Truffaut *Négyszáz csapása*

(*Les quatre cents coups*, 1959), vagy Jean-Luc Godard *Bolond Pierrot*ja (Pierrot le fou, 1965) is e csoporthoz tartozik (jóllehet, Monika vagy a Bolond Pierrot „menekülő szerelmesei” nem passzív elszennvedői az identitáskrízisnek, hanem tudatosan lépnek ki a hagyományos társadalmi szerepekből – ám önzonosságuk nem stabilizálódik a történet végére). E filmek többsége pedig szándékosan fekete-fehér, szikár stílusú, minimalista/realista dráma (kivéve Truffaut és Godard műveit), epizodikus elbeszélésű, körkörös/spirális narrációjú.<sup>2</sup> Azaz formailag is hőseik rossz közérzetét, identitáskrízisét képezik le Bergman, Godard, Bogdanovich vagy Jarmusch művei.

A „nemzedéki közérzetfilm”-nek a magyar filmtörténetben is kitüntetett szerepe van. A hatvanas évek újhullámának főszereplői voltak a fiatalok, a fiatalok kultúrája és a „fényes szelek nemzedékének” és az új generáció (kibékíthetetlen) konfliktusa, illetve a hatalom, a fősodorbeli, hivatalos értékrend és az ifjúság szubkultúrája közti párbeszéd. Gaál István *Sodrásban* (1963), Szabó István *Álmodozások kora* (1964), Sándor Pál *Bohóc a falon* (1967) vagy Mészáros Márta *Szép leányok, ne sírjatok!* (1970) című filmjei emblematikus művei a reményteli változásokat hozó korszaknak, melyet a hetvenes-nyolcvanas évek csalódott, áporodott, kiábrándult, nihilista atmoszférája váltott le Bacsó Péter *Fejlövés* (1968), Gazdag Gyula *Sípóló macskakő* (1971), Gábor Pál *Utazás Jakabbal* (1974), Kézdi-Kovács Zsolt *Ha megjön József* (1976), Jeles András *A kis Valentino* (1979), Tarr Béla *Szabadgyalog* (1980) és Gothár Péter *Megáll az idő* (1982) című műveiben. A hatvanas évek újhullámának optimizmusát („cselekvő filmjeit”, melyek a hatalommal folytatható társadalmi párbeszédben és a rendszer megreformálhatóságában még hittek) leváltotta a hetvenes-nyolcvanas évek nihilizmusa, pesszimizmusa (Gelencsér Gábor terminusa után szabadon: „csellengő filmek”).<sup>3</sup> Az újhullám nagy reményeket tükröző stíluseklektikája (változatos kamera- és montázshasználat) a hetvenes években szenttelen dokumentarizmusra, melankolikus lírára vagy szatirikus/groteszk iróniára cserélődött,<sup>4</sup> de a nyolcvanas évek elején kibontakozó magyar posztmodern (új érzékenység) formai sokszínűsége sem az önmegvalósítási

<sup>2</sup> Kovács András háromféle filmes narrációtípust különböztet meg: problémamegoldó, körkörös és spirális elbeszélést. Az első típus gyakorlatilag a klasszikus hollywoodi filmet takarja, melyben egy jól meghatározott problémát vázol fel az adott mű, mellyel a hősöknek szembe kell néznie, és amelyhez a hős(ök) célja kötődik. Ezzel szemben a másik két típusban – melyek például a hatvanas évek európai művészfilmjeiben terjedtek el – a probléma homályos vagy nincs jelen. A körkörösben az antihős csak kerületi, míg a spirálisban akár még fokozhatja, el is mélyítheti a problémát annak megoldása helyett. Kovács András Bálint, *Film és elbeszélés = U.ő.: A film szerint a világ*, Budapest, Palatinus, 2002, 7-84.

<sup>3</sup> GELENCSÉR Gábor, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Budapest, Osiris Könyvkiadó, 2002, 277-280.

<sup>4</sup> GELENCSÉR Gábor, *A hetvenes évek magyar filmművésze (1969/70–1978/79)* <http://magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-hetvenes-evек-magyar-filmmuveszete-1969/701978/79-filmtortenet-korszakelemzes.html>

lehetőségek széles körét, hanem a komoly életcélok hiányát vagy megghiúsulását hivatott ábrázolni. Azaz a Kádár-rendszer nemzedéki közérzetfilmjeiben is meg van az a két irányzat, amit fentebb detektáltam a nemzetközi porondon.

Kérdés, mi történt e filmtípussal a puhadiktatúra felbomlása után, különös tekintettel a 2000-2010-es évekre, mikor a magyar film magára talált évtizedes vergődése után a Simó-osztály új generációja, majd a 2010-13-as „filmszervizáltás” után. Reich Péter *Rám csaj még nem volt ilyen hatással* (1993), Hazai Attila *Cukorkékség* (1999), Mundruczó Kornél *Afta* (2000) és *Nincsen nekem vágyam semmi* (2000), Szép napok (2002), Török Ferenc *Moszkva tér* (2001) és *Szezon* (2004), Szabó Simon *Papírrepülők* (2009) és Reisz Gábor *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) című filmjei egyaránt a magyar társadalomban bolyongó, útjukat kereső fiatalokról szólnak, jóllehet, igen különböző és változatos stílusban. Így a továbbiakban azt vizsgálom, hogy az 1989 utáni magyar nemzedéki közérzetfilmekben milyen tendenciák figyelhetők meg. Elemzésemben a rendszerváltástól napjainkig terjedő időszakban térképezem fel a fiatal, iskolás vagy pályakezdő, munkanélküli, helyét nem találó generáció (15-30 éves korosztály) reprezentációját a magyar „nemzedéki közérzetfilm” filmtípusban, melyben – Gelencsér Gábor definícióját használva – az egyén sorsán keresztül jelennek meg egy egész generációt érintő társadalmi problémák.<sup>5</sup> Elsősorban arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért és milyen képet közvetítenek a fiatalságról az adott filmek, és ezt milyen formai megoldásokkal teszik? Vannak-e optimista coming-of-age drámák, vagy a rendszerváltás után is folytatódik a hetvenes-nyolcvanas évek pesszimizmusa? Pedig az egyén életútját és közérzetét alapvetően határozza meg a mikro- (családi interakcióban) és makrokörnyezetben (társadalmi interakcióban) kialakított identitása, így az önazonosság fogalma felől közelítek a kortárs magyar nemzedéki közérzetfilmekhez. Tanulmányomban kizárólag olyan, moziban bemutatott nagyjátékfilmekre koncentrálok, a fiatal vagy fiatal középkorú generáció életérzését kívánják elemezni (így tisztán szórakoztató filmekkel nem foglalkozom).

## Valakik és senkik

Gábor Pál *Utazás Jakabbal* című filmjét, Tarr Béla *Szabadgyalogját*, Török Ferenc *Szezonját* vagy Reisz Gábor *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlanját* az köti össze, hogy főhőseik mind identitásukban, ennél fogva életcéljaikban bizonytalan figurák. Mindegyikőjüket legalább két önazonosság-alternatíva vagy értékrend-alternatíva osztja meg, ezáltal pedig motivációjuk is elhomályosul. Az *Utazás Jakabbal* főszereplője, István nem akar a hivatalos egyetemi struktúrába bekerülni apja elleni lázadásból,



így tűzoltókészülék-ellenőrként járja az országot Jakabbal, társával. Ám ehhez a szakmához sem tud érdemben kötődni, mivel a munka nem vehető komolyan, gyakorlatilag szórakozással teli utazások sorozata az egész, haszna nem sok van. A *Szabadgyalogban* András, a fiatal hegedűművész nem tud kitörni, nem tud befutni zenészként, így tragédiája, hogy triviális munkákat kell elvállalnia (kórházi ápolóként és gyári munkásként dolgozik). Azaz András is megragad egy köztes állapotban: művész-identitását nem tudja megvalósítani, munkás-identitását nem kívánja magára öltetni. A *Szezon* három, huszonéves főhőse is szakmák közt tengődik, a Balatonon próbálnának szerencsét pincérként és egyikük pornósként is. A *VAN...* harminchoz közeli, infantilis főszereplője, Áron pedig értelmes munka és életcél nélkül (illetve egyetlen vágya, hogy Portugáliába eljusson) tengődik, miután szakított barátnőjével. Tragikomikus, hirtelen lépéseket tesz, de nem tud magának felépíteni egy stabil identitást, legalábbis a történet végéig. A játékidő jelentős hányadában tulajdonképpen Senkiként sodródik hozzá hasonlóan infantilis, semmittevő barátaival.

A társadalomtudományban a tizennyolcadik század óta elfogadott koncepció, hogy az egyén identitása nem veleszületett jellemző, hanem egy folyamat során, társadalmi interakcióban alakul. A huszadik század globalizálódó világkultúrájában pedig a számos kulturális behatás (találkozás idegen kultúrával, szubkultúrák, mozgalmak feltűnése stb.) következtében az identitás „cseppfolyóssá”,<sup>6</sup> „mozgatható ünneppé”<sup>7</sup> válik. Azaz a huszonegyedik századra végleg megszűnik a stabil önazonosság, kialakítása az egyén feladatává válik. „*Ilyen világban az identitásokat úgy lehet felvenni és eldobni, mint gyakran válogatott ruhákat*”.<sup>8</sup> Mint azt Stuart Hall megfogalmazza, identitástöredékekből kell összeraknia az egyénnek egy önazonosság formát.<sup>9</sup> S ahogy Paul Ricoeur leírja, az identitás mintegy narratívává, történeti jellegűvé alakul, az élettörténet függvényében konstruálódik.<sup>10</sup>

Csalogató tehát a „globális posztmodern”-t<sup>11</sup> a lehetőségek korának tekinteni, minthogy korunkra páratlan társadalmi mobilitás, kultúrák közti átjárhatóság, rengeteg elfogadott identitásalternatíva (etnikumok, nem hagyományos genderszerepek stb. elismertsége, integrációja) jellemző. Ám a képet Zygmunt Bauman árnyalja, aki a társadalmi-kulturális mobilitás „utazói”-t alapvetően három csoportba sorolja aszerint, hogy milyen céllal kelnek útra.

<sup>6</sup> Frank Olaf RADTKE, *Az idegenség konstrukciója a multikulturalizmus diskurzusában* = szerk. FEISCHMIDT Margit, *Multikulturalizmus*, Budapest, Osiris - Láthatatlan kollégium, 1997, 39-47.

<sup>7</sup> Stuart HALL, *A kulturális identitásról* = szerk. FEISCHMIDT i. m., 60-85.

<sup>8</sup> Zygmunt BAUMAN, *A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók, turisták* = szerk. BICZÓ Gábor, *Az idegen - variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004, 192-206.

<sup>9</sup> HALL, *A kulturális identitásról*, i. m. 60-85.

<sup>10</sup> Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság* = szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 373-411.

<sup>11</sup> Többek között Stuart Hall nevezi így korunkat. HALL, *A kulturális identitásról*, i. m. 60-62.

A „sétáló”-k (Walter Benjamin „flaneur”-jeinek felelnek meg) a modern ember ideáljai, akik passzázsok révén fedezik fel az utcákat, bevásárlóközpontokat, városok tereit stb. vagy „pszichikai séta” keretében a virtuális valóságokat (tévét, internet). Különböző identitásokba helyezkednek tehát bele. A „turisták” kifejezetten az idegen kultúrák felé fordulnak, aktívan térképezik fel a másik kultúrákat, szándékosan keresik az idegen közeget, melyhez idomulni vágnak és tudnak is, az otthon számukra képlékeny és dinamikus fogalom. Ezzel szemben a „csavargó”-k az új társadalmi-kulturális közeg mobilitásának passzív elszennvedői. A sétálókkal és a turistákkal szemben nem szándékuk szerint, hanem kényszerből (például törvényi szabályozás, megélhetési problémák vagy háború) adják fel (kulturális) identitásukat, és lépnek be egy idegen kultúrába, gyakorlatilag hontalanná válva. Idegenségérzet, félelem és gyanakvás jellemzi, jellemezheti a csavargókat.<sup>12</sup> Tehát az identitás a huszonegyedik században, a globalizáció és a technikai fejlődés révén képlékennyé, dinamikussá válik – azonban vannak, akik lehetőségként, vannak, akik pedig pont ellenkezőleg, kényszerként élik meg az utazást, az önazonosság „mozgását”.

Bauman a kulturális identitással kapcsolatban a fent vázolt megjegyzéseket teszi. Susan Greenfield hasonlóképp írja le a személyes identitás huszadik század végi és huszonegyedik század eleji átalakulását. Greenfield mintegy az identitás válságáról beszél, szerinte a technológia megváltozása, a virtuális valóságok elterjedése a döntő fordulat a kilencvenes évek végén, s a „Ki vagyok én?” kérdésre ezek miatt egyre lehetetlenebb egyértelmű választ adni. Az egyén nemcsak sokféle önkifejezési lehetőséget kap az internet és a videojátékok révén, hanem a különféle nyomkövető technológiák miatt ugyanakkor minden lépése, mozdulata rögzíthetővé, visszakereshetővé válik. Ennek következtében a huszonegyedik század embere alapvetően két, egymással ellentétes irányba haladhat aszerint, hogy identitását, identitásait felépíteni, vagy elfedni akarja. Korunk szubjektumának célja lesz tehát a sokféle (hamis) önazonosság kialakítása és az anonimitás is. Susan Greenfield szerint így négy „forgatókönyvet” (stratégiát) vázol fel aszerint, hogy az egyén hogyan viszonyul önmagához és a közösséghez. A „Valaki forgatókönyv” tulajdonképpen a pszichológia által meghatározott normális személyiségfejlődéssel szinonim. Az ember ebben bizonyos célokért küzd, „valakivé” akar válni, s képes a múlt eseményeiből következtetéseket levonni, hogy jövőjét megtervezze, cselekedeteinek következményeit mérlegelje. Ugyanakkor közös célok érdekében képtelen cselekedni. Greenfield szerint ez a verzió a huszadik századot meghatározó forgatókönyv, az individualizmus forgatókönyve. Ezzel szemben az „Akárki forgatókönyv” szerint az „Akárki” identitású ember képes feloldódni a közösségben, a csoportokban, mint a vallási és politikai mozgalmak. Az „Akárki” igazodik a csoport tagjaihoz és vezetőjéhez, ugyanakkor elutasítja az ezen kívüli alternatívákat.

<sup>12</sup> Zygmunt BAUMAN, *Globalizáció: a társadalmi következmények*, Szeged, Szukits kiadó, 2002, 121-157.; BAUMAN, *A zarándok és leszármazottai, i. m.*, 192-206.

A „Heuréka-forgatókönyv” ezzel szemben a kreativitásra helyezi a hangsúlyt, az új dolgok létrehozásán alapul, s olyanokra jellemző, akik a rögzült sablonoktól el tudnak szakadni. S mindhárommal szemben áll a negyedik verzió, a „Senki-forgatókönyv”, mely a villámgyors, nyers ingerek (okostelefonok, internet témérdek információja stb.) következtében válik opcióvá. Az egyén eszerint szabadidejét (és sokszor munkáját is) a virtuális világban tölti, egészen más kapcsolatokat fog átélni, mint a „Valaki”. Az SMS-ek, az emailek, a közösségi oldalak rövid, sablonos üzenetei következtében leegyszerűsödik a gondolkodás, sematikussá válik az egyén. A virtuális világok (ebbe beletartozik a tévé és a videojáték is) rendszeres fogyasztói (miként a drogosok és az alkoholisták) múlt- és kötődés nélküliekké válnak. Elvesztik kapcsolatukat a világgal, a morállal, nem fogják fel tetteik következményeit. Passzívan, reflexszerűen reagálnak az őket érő ingerekre. Greenfield szerint a „Senki” identitásúak egy idő után nem fognak tudni választ adni a „ki vagyok” kérdésre.<sup>13</sup>

Noha Susan Greenfield elmélete azért erősen vitatható (a videojáték- és internethasználat rengeteg pozitívumot is vonhat maga után), ám e négy forgatókönyvben jól megragadta a XXI. század emberének alapélményét, illetve az identitásválság alapvetően kétféle kezelési módját vázolta fel. Egyfelől az ember aktívan törekedhet valamilyen egységes identitás kialakítására sokféle identitástöredékből (tudatos én-építés, csoportidentitás felvétele, „bar-kácsolás”), másfelől pedig passzívan sodródhat stabil önazonosság nélküli Senkiként. Tulajdonképpen Bauman sétáló- és turistafogalmának feleltethető meg a „Valaki”, az „Akárki” és a „Heuréka” forgatókönyve, míg a csavargók Greenfield Senkijei (avagy a Senkik a virtuális tér csavargói).

Vegyük hozzá mindehhez a pszichológia identitáskonceptióját. *„Az identitáskrízis ideális esetben a húszas életévek elejére vagy közepére megoldódik, s az egyén továbbhaladhat más életfeladatok felé. Ez minimálisan azt jelenti, hogy elkötelezte magát egy nemi identitás, egy foglalkozás és egy ideológiai világnézet mellett [...] mindaddig, míg az identitáskrízis nem oldódik meg, az egyén nem rendelkezik konzisztens énképpel, vagy nincsenek olyan belső normái, amelyek segítségével az élet főbb területein értékelhetné saját magát”.*<sup>14</sup> Az eddigiekkel ezt úgy vethetjük össze, hogy a turisták, sétálók, „Valakik” és „Akárkik” egyfajta egészséges fejlődési tendenciát képviselnek a XX-XXI. század „mozgatható identitású” globális kultúrájában, mintegy természetes alapélménye a (fiatal) egyénnek, hogy útját, önazonosságát keresi, illetve építi, hogy előre tudjon lépni karrierjében, életében. Ezzel szemben a csavargók és „Senki”-k alapélménye nem az identitásépítés, hanem az identitáskrízis lesz, náluk állandósul a válság. Nem irányítói életüknek, hanem elszenvetői vagy passzív befogadói a különböző áramlatoknak, változásoknak.

<sup>13</sup> Susan GREENFIELD, *Identitás a XXI. században*, Budapest, HVG, 2009.

<sup>14</sup> Rita L. Atkinson – Richard C. Atkinson – Edward E. Smith – Daryl J. Bem, *Pszichológia*, Budapest, Osiris-Századvég, 1994, 376.

Állításom, hogy a „nemzedéki közérzetfilm”-ek is e dichotómia szerint oszthatók fel. A bevezetőben meghatározott két filmcsoport is megfeleltethető ennek. Az „optimisták”, mint a *Meglógtam a Ferrarival* vagy az *Egy különös srác feljegyzései* turistákat, Valakiket és Akárkiket mutatnak be, akik felépítenek egy identitást, illetve egy csoporthoz csatlakozva rátalálnak egy működőképes önazonosság-alternatívára. A „pesszimisták” ezzel szemben – mint *Az utolsó mozielőadás* vagy a *Florida, a paradicsom* – passzív, szemlélődő, cselengő csavargókat és Senkiket mutatnak be (Jarmusch filmjében az utazás mint sodródás központi motívum), akik nem tudnak (és igazából nem is akarnak) kialakítani maguknak semmilyen identitást, csak lebegnek a világban. (Kivételnek tűnik az *Egy nyár Mónikával*, de ebben tulajdonképpen Mónika is Senki, aki alkoholt és cigarettát fogyasztva menekül a hagyományos családi szerepkörök elől – aligha lehetne őt aktív, Valakivé vagy Akárkivé válni akaró egyénnek nevezni, lázadása öntudatlan és ösztönös.)

Ahogy a hetvenes-nyolcvanas évek magyar nemzedéki közérzetfilmjei is szinte kivétel nélkül Senkiket és csavargókat mutatnak be, legyen bár szó direkt passzivizálódó, lecsúszó értelmiségekről (*Utazás Jakabbal, Dögkeselyű* [1982, r.: András Ferenc]) vagy reflektálatlanul élő munkás antihősökről (*Ha megjön József, Köszönöm, megvagyunk* [1981, r.: Lugossy László]).

### **Identitás és stílus a kádárkori nemzedéki közérzetfilmekben**

Az úgynevezett „kádári konszolidáció” és a magyar újhullám indulásának dátuma egybeesik a filmtörténetben, minthogy az 1956-os bebörtönzöttek ugyanabban az évben szabadultak, mikor a frissdiplomás Gaál István elkészítette első nagyjátékfilmjét, a *Sodrásban*-t (1963). Gaál művében egyfelől az eddig taglalt generációs konfliktusok és a fiatal, „élet előtt álló” diákok útkeresése jelenik meg. A Tisza partján fürdőző, gondtalanul nyaraló fiúk és lányok a kamaszok utolsó, idilli pillanatait élik, ám egy társuk eltűnése/halála miatt szembe kell nézniük a felnőttek világával. A *Sodrásban* története így arról mesél, hogy ezek a fiatalok miként vetnek számot először önmagukkal, generációjukkal és a felelősséggel, ami rájuk hárul az életben és a Kádárrendszerben. Azaz tulajdonképpen Gaál István klasszikusa egy „coming-of-age” történet, melyben a kamaszok kénytelenek felnőtté, „Valakivé” válni, elkezdni kiépíteni önazonosságukat, hogy tovább lépjenek az egyetem és a munka világa felé.

Ehhez a témához pedig páratlan formai invenció társul Sára Sándor remek operatőri munkájának és a Gaál István-féle lírikus montáznak köszönhetően. A kétségbeesett (Tiszába fulladt barát- és én)keresést, a kiközösítés állapotát, a bizonytalanságot a képkeretezéssel és a vágással teremti meg Gaál és Sára. Sokszor különleges kompozíciókkal találkozhatunk,

mint például a gyerek – szülő beszélgetések során, melyekben az „atya” szubjektívjéből szembesül a néző a vívódó kamasszal, aki olykor a képkeret határáig sétál. S a csúcspontban (az eltűnt fiú utáni kutatás képsoraiban) a montázs jut főszerephez: a gonosan hömpölygő, szürke Tisza és a kétségbeesetten alá és alámerülő, rohángászó fiatalok képei váltakoznak nyugtalanul. Nemcsak társukat, de a *Sodrásban* kamaszhőseinek régi, stabilnak hitt önzonosságát is elnyeli a „Riviérából” Pokollá változó tiszai táj.

Gaál István filmje (és későbbi művei, mint a *Zöldár* [1965] vagy a *Keresztelő* [1967]) is tökéletesen illeszkednek magyar újhullámba. Egyfelől társadalom és egyén viszonyát, illetve fiatalok útkeresését mutatják be, így eleget tesznek az akkori, szabadabb kultúrpolitika elvárásainak. Társadalmelemző, „cselekvő” vagy „kérdő” művek, mely a hallgatólagos tabukat – mint 1956 forradalmi mivolta vagy a szovjet megszállás – elkerüli, ugyanakkor valós problémákkal foglalkozik, hogy a rendszer tudja, min kellene javítani. Másfelől pedig a nemzetközi trendekkel konform, formailag is invenciózus alkotás, mely az európai művészfilm vívmányait (elsősorban a Michelangelo Antonioni-féle elbeszélő-technikát) és Szóts István örökségét szintetizálja.

Ez jellemző a hatvanas évek (1963-1970) magyar filmművészetére: számos, a társadalmat a fiatalok identitáskeresésén keresztül analizáló, stilisztikai megújulást hozó alkotás készült az évtizedben. Az ekkor induló vagy kibontakozó alkotók hittek a Kádár-rendszerben, illetve annak „liberális” (kultúr)politikájában. Hitték, hogy a rezsimmel valóban folytatható értelmes párbeszéd (ennek szimbóluma az újhullám előzményfilmjének tekinthető, szintén fiatal pályakezdő, útkereső, Valakivé váló egyéneket szerepeltető *Párbeszéd* [1962, r.: Herskó János]), sőt, bizonyos kereteken belül még talán reformálható is a hatalom (a határok és a határvonalak kipuhatólásának emblematikus filmje pedig a *Falak* [1968, r.: Kovács András]). Így a hatvanas évek magyar újhullámának jellegzetes főszereplője az aktivizálódó, cselekedni akaró, a társadalomra és sorsára reflektáló, identitását lassan-lassan felépítő értelmiségi hős (*Oldás és kötés* [1963, r.: Jancsó Miklós], *Zöldár*, *Feldobott kő* [1968, r.: Sára Sándor]). Ugyanakkor pedig jellemző „filmtípusa” a szerzői film, avagy a markáns, jól felismerhető szerzői stílus, mely egyaránt megnyilvánulhat az invenciózus operatőri munkában (mint Sára Sándor operatőri és rendezői munkásságában vagy Jancsó Miklós paraboláiban) vagy művészi montázshasználatban (Gaál István, Szabó István, Huszárik Zoltán filmjei sorolhatók ide).<sup>15</sup>

Így ebben az invenciózus és viszonylag nagy reményekkel teli korszak filmjeiben a fiatalok története valamilyen módon pozitívan zárul, rossz társadalmi közérzetük javul, és legalább kilátásba helyeződik számukra egy stabil identitás, kirajzolódik egy járható út, amin tovább mehetnek az önmegvalósítás felé. A változatos formavilág is ezzel az attitűddel áll összhangban,

<sup>15</sup> Összefoglaló a korszakról: Vajdovich Györgyi, Magyar film az 1960-as években, <http://magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/magyar-film-az-1960-as-evekben-filmtortenet-korszakelemzes.html>

a pergő képek, a zenehasználat, a „fiatalos stílus” vagy ezekkel kontrasztba állított, visszafogott realizmussal / minimalizmussal (Kósa Ferenc *Tízezer nap* [1965] című filmjében a lassú lírát meg-megtörik a flashbackek, átkötő montázsok) lehetőségek, az alternatívák sokaságát, az útkeresést és a tapogatózást képezik le. Az *Álmodozások* korában fiatal mérnökök első szárnypróbálgatásai jelennek meg, és Szabó István a francia újhullám technikáival (gyors, ugróvágás, szertelen kameramozgások, zoomok stb.) mintegy képileg, formai szinten jeleníti meg hősei háborgó lelkivilágát, a fejükben kavargó kérdésáradatot. Ahogy Mészáros Márta *Szép leányok, ne sírjatok!* vagy Herskó János *Szevasz, Vera!* című filmjében is az étellel teli fiatalok nyughatatlanságát a kép és a zene ritmusa teszi átélhetővé 50 év után is.

A hatvanas évek magyar újhullámjának cselekedni vágyó, fiatal hősei tehát válni akarnak Valakivé, meg akarnak érkezni valahova, és általában sikerül is rátérniük a céljaik felé vezető útra. Az évtized végétől beálló nemzetközi politikai, illetve 1974-től hazai gazdasági konzervatív fordulat következtében a filmek arculata is megváltozik. Magyar Dezső *Agitátorok* (1968) és Bacsó Péter *A tanú* (1969) című filmjeinek betiltásával a rendszer felrúgta a konszenzust, mely a cselekvő filmben hívó idősebb generációt sokként érte. Ennek eredményeként sokan szubjektív, stilizált világokba menekültek (Huszárik *Szindbádja* [1971] ennek markáns példája), míg mások – főként az új nemzedék tagjai – pedig a valóság objektív, kíméletlen bemutatását tűzték ki célul a dokumentarista forma alkalmazásával. Dokumentumfilmek, dokumentarista játékfilmek készültek, melyek bár értelmiségi hősöket is felvonultattak (mint Kovács András *Stafétája* [1970] vagy az *Utazás Jakabbal*), ám alapvetően a rendszer – elvileg – kedvezményezett rétegje, a munkások érdekelték ezeket a műveket. Melyek közül jó néhány, már korábban felsorolt mű fiatalokkal, illetve (rossz) közérzetükkel foglalkozik.<sup>16</sup> A *Ha megjön József* vagy a *Szabadgyalog* egyaránt olyan kallódó, identitáskrízises fiatal főhősöket jelenítenek meg, akik nem találják helyüket a világban. Megfogalmazódik bennük egyfajta kitörési vágy, de ezt nem képesek artikulálni. Sorsuk a Senki-lét, azaz csak sodródni, nem irányító sorsuknak. Ezt pedig a dokumentarista forma kiválóan leképezi. Az eseményeket szenvtelenül, távolról megfigyelő kamera, a hosszú passzázsjelenetek, a körkörös vagy spirális narráció egyaránt a tétlenséget és a tehetetlenséget érzékeltetik. „Akkoriban ez egy elvi kérdés volt; annak a lehetősége, hogy színész játsszon egy proletárásszonyt, föl sem merült. Az ellen a sok szemét hazugság ellen, amit akkoriban lehetett látni, egy lehetőség maradt, berúgni az ajtót és azt mondani, hogy tessék, itt van, ez az élet. És az sokkal nyersebb, durvább. Direkt van a kézikamera, direkt van fekete-fehéren, direkt olyan, mint hogyha egy dokumentumfilm lenne.”

<sup>16</sup> Gelencsér Gábor, A hetvenes évek magyar filmművészete (1969/70–1978/79), <http://magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-hetvenes-evек-magyar-filmmuveszete-1969/701978/79-filmtortenet-korszakelemzes.html>

– nyilatkozta Tarr Béla *Családi tűzfészek* (1977) című filmje kapcsán.<sup>17</sup> A dokumentarista játékfilmek egyik hőse számára sincs előrelépés, bizonytalan, szürke jövő emészti fel őket.

A dokumentarista forma és a nemzedéki közérzetfilmek összegzője és egyúttal meghaladója is Jeles András *Kis Valentinoja* (1979), melyben a címszereplő fiatal felnőtt fiú monoton, szórakozással teli napjai tárulnak fel. Jeles azonban nem szociografikus elemzésre használja a formát, hanem pont ellenkezőleg: a lét értelmetlen folyásának bemutatására.<sup>18</sup> Az antihős itt nem annyira szenvedő, mint inkább tudatos „Senki”. Amorális egyén, aki nem akar sem valakivé, sem akárkivé válni, sőt, semmi terve nincs a jövővel kapcsolatban, lelkiismeretfurdalás nélkül szedi el hozzátartozói pénzét. Csavargó és turista, aki nem tart sehová, de nem is akar – mintegy „harmadik utat” képvisel a cselekvő és a cselengő hősök között (s e tekintetben Bergman *Egy nyár Mónikával*-jának a párja).

Tulajdonképpen ugyanez folytatódik a nyolcvanas évek közérzetfilmjeiben is, csak más stilizációs technikákkal. Az ekkoriban kibontakozó magyar posztmodern (új érzékenység) rendkívül sok minőség (stílus, forma, téma, hangulat és műfaj) ütköztetésével teremt eklektikus világokat – melyek nem állnak össze egységes egészzé (lásd Bódy Gábor filmjeit). Ahogy az egyén identitása sem stabilizálódhat, nem találhat önmagára, nem építhet fel magának egy „Valaki” vagy „Akar ki” identitást. Az új érzékenység irányzatától távol eső filmekben sem: András Ferenc *Dögkeselyűje* (1982), Gazdag Gyula *Elveszett illúziók* (1982) című filmje, vagy Grunwalsky Ferenc *Egy teljes napja* (1988) olyan poshadt társadalmi rendet mutatnak be, ahol már senki sem tartja magát a még mindig stabilan álló rendszer elveihez. E közegben pedig nem tudnak kibontakozni: a *Dögkeselyű* főhőse diplomás taxis, az *Egy teljes nap* főszereplője pedig csak a felszínen tűnik tudatos macsónak, valójából ösztönösen cselekvő, lelki sérült figura.

Ha a *Kis Valentino* a hetvenes évek illúzióvesztettségének összegzése, akkor a Gothár Pétertől a *Megáll az idő* (1982) szimbolizálja érzékletesen a nyolcvanas évek langyos mocsarát, a kilátástalanság tragikomikumát. Az új érzékenységhez sorolható műben Gothár formailag keretezi művét: a *Megáll az idő* középső részére zenés, klipes, markáns színvilágú stílus, míg 1956-os nyitó képsoraira és 1967-68-as zárójelenetére szürke szenvtelenség jellemző. Nosztalgia történet és nemzedéki közérzetfilm találkozik a *Megáll az idő*ben, minthogy értelmezhető a hatvanas évek mint aranykor megidézőjeként, és a Kádár-rendszer keletkezését, konzervatív fordulatát bemutató társadalomkritikus műként is.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Beszélgetés Tarr Bélával. Beszélgetőtárs Kenyeres Bálint*, Metropolis 1997/1, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/TIN1.html>

<sup>18</sup> Kovács András Bálint, „Öntudatlan rétegek”. *Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben* = Kovács, *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 183–239.

<sup>19</sup> Lásd: VARGA Balázs, *Gothár Péter: Megáll az idő*, Filmkultúra Online 2011/január, [http://www.filmkultura.hu/filmek/cikk\\_reszletek.php?kat\\_azon=827](http://www.filmkultura.hu/filmek/cikk_reszletek.php?kat_azon=827)

Tehát stíluseklektika jellemzi Gothár Péter művét, azonban a „szürke keretezéssel” a történet mintegy körkörösé, sehová sem tartóvá válik. Az 1956-os forradalom leverése utáni reményteli évek hiába színesek és lehetőségekkel telik az ifjúság számára, ha felnőtt korukban a reform és forradalom újbóli elbukása, megtorpanás következik (a lázadó Köves Dini, a főhős kiskatonaként tűnik fel 1967 Szilveszterén, így feltehetőleg maga is részt fog venni az 1968-as „prágai tavasz” leverésében). A szürke Köves Dini Pierre-ré, az iskola anarchistájává szeretne válni, Valaki akar lenni, azonban megalkuszik, visszátáncol, mikor elhagyhatná az országot, így tulajdonképpen visszazúllik konformista Senkivé. Pierre nincs jelen sem az 1956-os, sem az 1968-as jelenetekben, anakronizmussá válik, a színes hatvanas évek „sosem létezett” figurája ő. A realitás az „aranykor” díszleteinek lebontásával láthatóvá váló szürkeség, mely a prágai eseményekkel és az új gazdasági mechanizmus megtorpanásával köszönt be egészen a rendszerváltásig. És azután.

### **Elmaradt rendszerváltás**

Tehát a *Megáll az idő* a játékidőt uraló nosztalgikus köd ellenére az illúzióvesztés filmje, mely nemcsak a Kádár-rendszer igazi arcát mutatja meg, de egyúttal leképezi a nyolcvanas évek „szünni nem akaró” szocializmusát. Legfeljebb csak az olyan romantikus tinivígjátékok, mint Dobray György *Szerelmem első vérig* (1982) című filmje számítanak kivételnek, melyekben a személyes drámák és szerelmek elhomályosítják a Kádár-rezsim áporodott levegőjét, és amely tulajdonképpen hagyományos „coming-of-age” történet. S Gothár műve és életműve arról beszél, hogy a szürkeség, az identitásválság maga alá temeti a társadalmat, tulajdonképpen indifferens, hogy megbukik-e a létező szocializmus vagy sem, mert a kádárizmus szelleme ott fog kísértetni még egy darabig a magyar emberek hétköznapjaiban (lásd: *Melodráma* [1991], *Paszport* [2001]).<sup>20</sup>

A rendszerváltás korszaka, az 1989-1991 közti időszak nagy reményekkel kecsegtetett, a demokratikus átmenet, a piacositás és a szabadság ígérete sokkal elhitette, hogy a Kádár-rendszer után egy jobb világ köszönt be. Azonban, amint azt a 10-20 évvel későbbi ifjúsági kutatások kimutatják, a demokratikus átmenet nem hozott prosperitást, megújulást a szocializmus évtizedei után, sőt, tulajdonképpen még rontott is a fiatal generáció lehetőségein és közérzetén a „vadkapitalizmus”. (Ezért is tekintenek sokan nosztalgiával az előző rendszerre, és vágnak vissza a Kádár-korszak viszonylagos biztonságába.)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> GELENCSÉR Gábor, *Tönkrement életek indulója* = U.Ö. *Más világok*, Palatinus, Budapest, 2005, 184-198.

<sup>21</sup> Lásd pl.: KOZÁK Gyula, *A hatvanas évek társadalmáról* = *Évkönyv*, 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutató Intézete. 10, 2002, 11-35.



Valuch Tibor már a rendszerváltás utáni változásokat elemző cikkének címében is az 1989-es demokratikus fordulat és az új rendszer ambivalenciájára utal: *Átmenetben(?)*. „*A foglalkozási viszonyok átalakulásának következtében, néhány év leforgása alatt tömeges társadalmi helyváltoztatásokra került sor, ami komoly egyéni és társadalmi áldozatokkal járt együtt s jelentős létszámú csoportok tagjai számára a korábbi relatív létbiztonság elvesztését jelentette. A társadalmi egyenlőtlenségek igen nagymértékűvé váltak, az elszegényedés, a foglalkoztatásból történő végleges kiszorulás következtében jelentős társadalmi csoportok váltak marginalizálttá, kirekesztetté. A késő Kádár-kori magyar társadalom a rendszerváltás után a különböző tőkefajták (pénz, vagyon, kulturális, kapcsolati) mentén rendeződött át és jelentős mértékűvé vált a differenciálódás és a társadalmi különbségek növekedése úgy, hogy a mentalitásban számos korábbi gondolkodás és viselkedésforma is átöröklődött.*” – foglalja össze az esszé lényegét Valuch.<sup>22</sup> Valuch többek között azt látja a problémák legfőbb forrásának, hogy a magyar emberek nem tudnak szervezett keretek közt kiállni magukért, nem irányítói sorsuknak.

„*Mindent egybevéve, úgy tűnik, hogy az újkapitalizmusban a fiatal nemzedékek egyik meghatározó tömegélménye a „romlás”. A „romlás”, amely egyetemleges, hiszen az ország gazdaságának hosszabb távú alakulását csak úgy érinti, mint a vélekedések szerint a lakosság életszínvonalát vagy a saját családjuk anyagi helyzetét, amit összefoglalóan folyamatos elszegényedési folyamatként írhatunk le.*” – írja a Szabó Andrea – Laki László szerzőpáros.<sup>23</sup> Szabó és Laki elemzésének pedig egyik sarokpontja a munkanélküliség és a létbizonytalanság: a megkérdezettek jelentős hányada napról napra él, alig jön ki a havi fizetésből, nem tud félretenni, és folyamatosan attól szorong, hogy mikor veszti el állását. S mindez a szerzők szerint nemcsak az alsó társadalmi csoportokat érinti, minthogy még a keresett diplomával rendelkezőket (orvosok, mérnökök) sem tudják képesítésüknek megfelelően foglalkoztatni itthon, illetve anyagi szempontból sokkal kedvezőbb elhagyni Magyarországot. Szerintük csak egy rendkívül szűk elitréteg érezheti magát biztonságban, a társadalom fiataljainak nagy részének alapélménye a jövő miatti szorongás.<sup>24</sup>

Domokos Tamás is kiemeli a munkanélküliséget, illetve a létbizonytalanság, a kedvezőtlen gazdasági helyzet demográfiai hatása-it elemzi tanulmányában. Domokos kimutatja, hogy a rendszerváltás után jelentősen átalakul a fiatalok értékrendje. Míg 1980-ban egy közvélemény-kutatás szerint az átlagos diák jövőképeinek alapját képezte a család, a házasság, a biztos megélhetés, a gyereknevelés vagy a munkahelyi előmenetel,

<sup>22</sup> VALUCH Tibor, *Átmenetben(?)*. *A magyar társadalom a rendszerváltás után*, <http://www.tte.hu/toertenelemtanitas/toertenelemtanarok-oroszagos-konferenciaja/8014>

<sup>23</sup> SZABÓ Andrea – LAKI László, *Fiatalok egy elszegényedő társadalomban*. Egyenlítő, <http://egyenlito.eu/szabo-andrea-laki-laszlo-fiatalok-egy-elszegenyedo-tarsadalomban/>

<sup>24</sup> U. o.

addig a 2001-es hasonló felmérés a család, házasság és gyerekvállalás teljes hiányáról tanúskodik. A fiatalok számára a munka már nem adott, alapvető bizonyosság, hanem krízisfaktor, kritikus tényező a munkanélküliség burjánzása miatt (ugyanakkor a karriert, a továbbtanulást és egyéb, házasságon kívüli alternatív együttélési formákat tartják fontosnak). S Domokos Tamás rávilágít arra is, hogy a rendszerváltás utáni 20-30 évesek „későn érők”, azaz még harmincas éveik elején is a szülőkkel élnek (a kutatás szerint a 15-29 éves fiatalok 2/3-ára vonatkozik ez 2012-ben).<sup>25</sup>

Oross Dániel elemzésében hasonló értékválság rajzolódik, s a szerző kifejezetten a XXI. század fiataljainak társadalmi közérzetével foglalkozik. A fiatalságot társadalmilag és politikailag is passzív tömegként írja le, akik sem pártokban, sem civil szervezetekben nem aktívak. A megkérdezett minta (15-29 éves korosztály) 3/4-e szerint a rendszerváltás óta romlott a társadalmi-gazdasági helyzet, rossz közérzetről számolnak be a válaszadók. Legfőbb problémának a munkanélküliséget, pénztelenséget, elszegényedést, kilátástalan jövőt és létbizonytalanságot tartották a társadalomban. S arra Oross is rávilágít, hogy nemcsak az alsó osztályok számolnak be rossz közérzetről, de az egyetemisták válaszai is céltalanságról és a munkanélküliség fenyegető rémképéről tanúskodnak.<sup>26</sup>

Mindezt Oross Dániel a politikai aktivitásról készített elemzésével ütközteti, s ezáltal válik tisztán láthatóvá a magyar fiatalok attitűdje, nemzedéki közérzete. A szerző kimutatja, hogy a 15-29 évesek kifejezetten konformisták, megalkuvók, nem jellemző rájuk a lázadó karakter. Egy európai fiatalkutatás kategóriáit használja fel a probléma érzékeltetésére. A European Social Survey (2008) 25 európai országban végzett felmérést a fiatalság értékrendjéről, s három csoportot különböztetett meg: cselekvőket, lázadókat és szenvedőket. Az eredmények azt mutatták, hogy Észak-Nyugat Európára jellemző a cselekvő és lázadó attitűd, míg Európa keleti és déli régióiban a szenvedők vannak kisebb számban. A 2008-as kutatás szerint pedig a szenvedők aránya Magyarországon a legmagasabb. Ami Oross Dániel kutatására lefordítva annyit jelent, hogy a magyar fiatalok tudatában vannak rossz, romló társadalmi helyzetüknek, rossz a közérzetük is, ám ez az elégedetlenség nem párosul jelentős politikai aktivizmussal. Sőt, inkább az a tendencia, hogy a 15-29 éves korosztály egyre inkább izolálódik, elszigetelődik a társadalmi-politikai élettől.<sup>27</sup>

Vagyis a rendszerváltás utáni magyar fiatalság „csavargó” – és turista, ha az utóbbi évek kivándorlási hullámát figyelembe vesszük. A „jövő nemzedéke” vagy nem találja helyét a társadalomban, vagy lételeme a szorongás, az instabilitás. Mint Susan Greenfield kimutatta, ehhez még hozzájön

<sup>25</sup> DOMOKOS Tamás, *Magyar fiatalok és a demográfiai átmenet* = szerk. SZÉKELY Levente, *Magyar Ifjúság* 2012, Budapest, Magyar Közlöny Lap- és Könyvkiadó, 2013, 9-37.

<sup>26</sup> OROSS Dániel, *Társadalmi közérzet, politikához való viszony* = *Magyar ifjúság* 2012, i. m., 283-299

<sup>27</sup> U. o. 299-315.

a túltechnicizáltság is, mely – egyelőre – még nem válik a politikai aktivizmus javára, hanem inkább elmélyíti az ifjúság elszigetelődését. Jóllehet, például a 2014-es kormányellenes tüntetések szervezése és programjának kialakítása Facebook-csoportokban zajlott, s egyes elemzők az októberi demonstrációkat a fiatalság aktivizálódásaként értelmezték. Tehát valami elkezdődött, s a korábbi bekezdésekben felvázolt folyamat természetesen a rendszerváltás utáni filmművészetben is reflektálódik.

## **A rossz közérzet filmjei**

Alapvetően három dátum határolja az 1989 utáni magyar filmtörténetet. Az első értelemszerűen az 1989-es év, mely a kilencvenes évek pangását hozta el; a második a 2000-2001-es évek, mikor a Színház és Filmművészeti Főiskolán (Egyetemen) diplomázott Simó Sándor osztálya (Pálfi György, Hajdu Szabolcs, Török Ferenc stb.) elindította a „második magyar újhullámot”; s a harmadik a 2010-es év, mikor a magyar filmtámogatás összeomlott az a Magyar Mozgókép Közalapítvány megszűnésével, és létrejött a Magyar Nemzeti Filmalap, mely egészen új irányt szabott a magyar mozgókép művészeinek. A továbbiakban e három nagy korszak mentén haladva térképezem fel a magyar film „utolsó évtizedeinek” nemzedéki közérzetfilmjeit.

### *1. A kilencvenes évek minimalizmusa*

Persze számos fontos filmes irányzat és film bukkant fel, mint a „fekete széria” (Fehér György: *Szürkület* [1990], Szász János: *Woyzeck* [1993]) és Tarr Béla *Sátántangója*, az amtőrfilmes mozgalom vagy Enyedi Ildikó *Az Én XX. századom* (1989) című összegzése, mely mintegy közérzetfilmként is felfogható. Ugyanakkor ez az átmeneti időszak igen nehéz korszaka volt a magyar filmnek, minthogy a privatizáció következményeként megszűnt a mozgókép stabil támogatási bázisa (a Magyar Mozgókép Alapítvány és a Magyar Mozgókép Közalapítvány létrehozásával próbáltak erre megoldást találni), és 2004-ig kellett várni a Nyugat-Európában már nagy hagyományokkal bíró Filmtörvényre is. S 2000-2001-ig nem lépett fel egy olyan meghatározó művészgeneráció sem, mint az 1960-as évek elején vagy az 1970-es évek hajnalán.

Tulajdonképpen ezt a pangást tükrözik vissza a kor jónéhány fiatalokról szóló filmje is. Sas Tamás *Kalózkja* (1999) végső soron egy „coming-of-age” történet, és könnyed, humoros módon közelít a fiatalok értékválságához, létbizonytalanságához és szorongásához. Ám a kilencvenes évek csalódottságát, apátiáját, átmeneti korszakát legérzékletesebben mégis az úgynevezett „minimalista irányzat” filmjei képezik le.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> GYÖRFFY Miklós, *A tizedik évtized. A kilencvenes évek magyar játékfilmje* = Uő., *A tizedik évtized*, Budapest, Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001, 346-355.

Ezek a művek rendkívül szikár, minimalista képi világgal bírnak (legtöbbjük fekete-fehér, de nem feltétlenül stilizált, mint a fekete széria művei, hanem lecsupasztított, eszköztelen formanyelvük), cselekményük laza, epizodikus szerkezetű, és általában nem egy jól körülhatárolható probléma megoldása felé tart, hanem inkább a fiatalság, illetve antihőseik állapotát írják le. Legtöbbjük a nyolcvanas évek új érzékenységéhez köthető, minthogy Xantus János vagy Wahorn András műveihez hasonlóan erősen kötődtek a magyar underground-hoz. Reich Péter *Rám csaj még nem volt ilyen hatással* (1993), Hazai Attila *Cukorkékség* (1999), de Vranik Roland *Fekete kefe* (2005) című filmje is ide sorolható, s tulajdonképpen Ács Miklós hangulatfilmjei is ebbe a csoportba tartoznak (jóllehet, ő nem fekete-fehér nyersanyagra forgatott). Témájukon és minimalista stílusukon kívül az is összeköti e filmeket, hogy az alkotók besegítettek egymásnak (a fiatalon elhunyt kortárs underground író és filmes Hazai Attila a *Rám csaj...* történetét írta és szerepel is a filmben).

A „minimalista” filmek hőseiről, illetve antihőseiről általánosságban elmondható, hogy a hetvenes évek nemzedéki közérzetfilmjeinek karaktereihez hasonlóan csellengők. Jellemzően harmincas, vagy kései húszas éveik végén járnak, és csak keringenek a világban. Senki-identitásuk van, öndefinícióra képtelen, reflektálatlan figurák. A visszafogott és lecsupasztított filmforma pedig ezt a Senki-állapotot hivatott leképezni ezekben a filmekben. Vizsgáljuk is meg közelebbről ennek szemléltetése végett Reich Rám csaj még nem volt ilyen hatással című művét!

A *Rám csaj...* főhőse Miklós, egy 28 éves fotós, újságíró. Szakmáját, munkáját, és életét is jól jellemzi, hogy munkahelyén levő számítógépén Tetrist játszik. De ugyanez az attitűd jellemzi élete egyéb területein. Már megjelenésében is lomha, lusta figura látszatát kelti. Egy zenekarban játszik tipikus underground magyar alternatív blues-t. Egyik lebujból, klubból a másikba sodródik, semleges nyugalommal próbál bandájával, tekereg a városban, eszik, él. Vagy inkább vegetál. Tulajdonképpen a film nem szól másról, mint Miklós szürke, langyos, egysíkú, de számára abszolút elfogadható mindennapjairól. Életébe csak egy lány hoz némi változást, de Dóra, a „végzet asszonya” is csupán amolyan kiegészítője a fiatalember életének, de szignifikáns változást nem hoz bele. Ugyanez rajzolódik ki a filmben, amit már a korábbi társadalomtudományi kutatások kapcsán felvázoltunk a magyar fiatalságról: Miklós-nak nincs perspektívája, nem vágyik komoly házastársi viszonyra vagy családfői szerepre. Dórával élettársi kapcsolatban élnek csupán, sőt, inkább csak „incselkednek” egymással, kapcsolatuk komolysága ahhoz mérhető, amilyen komolyan viszonyul Miklós az élet egészéhez. Hiszen ez a fiatalember valójából egy kamasz értékrendjével, érettségével bír. Infantilis, mélyebb gondolatok megfogalmazására vagy értékközlésre képtelen figura.

Miklós és világa tehát légüres térként írható le legérzékletesebben. Kényelmes káosz és illúzióktól mentes, felszínes élettér, akár a kilencvenes évek

Magyarországa a nagy reményeket ígérő, de sok veszteséget és kiábrándulást hozó rendszerváltás után. Miklós és társai feloldódnak az underground zenében, a semmittevésben, a súly nélküli munkában vagy akár a számítógépes játékokban. Susan Greenfield Senki-forgatókönyvét valósítja meg ez az antihős. Aki tulajdonképpen nem tudja, nem tudná meghatározni önmagát. Ő és társai gyakorlatilag lefordíthatók egymásra, minthogy ebben a szubkultúrában, ebben a létmódban feloldódik szubjektumuk.

Mindehhez a langymeleg semmittevéshez tökéletesen kapcsolódik a film stílusa és történetvezetési metódusa. Mint már hangsúlyoztuk, a minimalista irányzat főként fekete fehér, eszköztelen képi világgal dolgozik. A kamera dokumentarista szertelenséggel követi Miklós lödörgését, melyhez passzol a végig jelen levő szürkeség. Illetve az epizodikus cselekmény is. Miklós történetében nincsenek fordulatok, legfeljebb Dóra megérkezése és távozása. De a film csak meglehetősen felszínes, elmélyülni képtelen kapcsolatuk epizódjait tárja fel. Ebben a világban nem lehetséges egy feszes történet arról, hogy az ideális szerelmi kapcsolat hogyan alakul ki. Itt csak egy érzés, egy hatás van, amit már a film címében is megfogalmaz, semmi több. Ahogy Miklós is szinte tiszta felszín, úgy kapcsolatát sem tudja elmélyíteni.

Mindezt pedig a Miklós monoton hangján előadott, pusztán trivialitásokból álló narráció keretezi. A főhős legfeljebb klisés filozofálgatásra képes, ám legtöbbször valóban csak jelentéktelen dolgokról beszél. A narráción keresztül érződik igazán, hogy Miklós milyen szinten képtelen bármilyen (ön)reflexióra. Például az egyik jelenetben kedvesével együtt falatoznak disznósajtot, Miklós kedvenc ételét. A képen semmi mást nem látunk, csak azt, hogy a kissé megilletődött Dóra próbálkozik elfogyasztani a férfi kedvencét, miközben a főhős jókora szendvicset majszol. Majd egy jelenetváltás után, mikor lefekvéshez készülődnek, Miklós így összegzi az estét, randevújukat: „úgy láttam, Dórának ízlett a disznósajt, mert elég sokat megevett belőle”. Ebből a mozzanatból is látszik, hogy valamiféle hatást gyakorolt a főhősre a lány, ám képtelen megfogalmazni, megélni magasabb rendű érzelmeket, ilyen triviális dolgon keresztül tesz kísérletet annak értelmezésére, hogy Dórának tetszett az este vagy sem.

Tehát a *Rám csaj...* vagy a viszonylag pozitív véget érő, hasonló infantilis figurát végigkísérő *Cukorkékség* formavilága tökéletes összhangban áll a cselengő, Senki-identitású főhősökkel. A szürke, csupasz stílus és a sehová sem tartó, a problémát csak kerülgető, de valódi megoldást nem hozó történetek az állandósult, természetes létmóddá vált identitáskrizist hivatottak leképezni. Mely a rendszerváltás utáni fiatalok jelentős hányadának ismerős élménye, nemcsak a kilencvenes években.

## 2. Újhullám és rossz közérzet a kétezres években

A 2000-es évek kétségtelenül a kortárs magyar filmművészet aranykoraként

írható le, mikor a magyar szerzői film ismét fontos tényező lett a nemzetközi fesztiválokon. Az évtized elején diplomázó első (2000 – Hajdu Szabolcs, Pálfi György, Erdélyi Ferenc, Fazekas Csaba, Miklauzicz Bence) és második (2005 – Kocsis Ágnes, Faur Anna, Mátyássy Áron, Gigor Attila) Simó-osztály tagjai,<sup>29</sup> valamint a generációhoz kívülről csatlakozó Fliegauf Bence és Mundruczó Kornél újították meg tematikailag és formanyelvileg is a rendszerváltás után helyét nem találó magyar filmművészetet.

Mint azt Stóhr Lóránt a 2000-es évek magyar szerzői filmjei kapcsán megragadja, e művek közös jegye, hogy a kilencvenes évek elemzett minimalista irányzatával szemben kifejezetten kitörni vágyó, sőt, lázadó hősöket ábrázolnak. Ezek az antihősök többet akarnak, mint amijük van, nagyra törnek, küzdenek, ám megtörnek, elgyengülnek, megtorpannak.<sup>30</sup> Azaz: Valakik akarnak lenni, de Senkikké válnak.

Ugyanakkor nem mindegyik 2000-es évek után készült magyar filmre érvényes a Senki-forgatókönyv. Alapvetően két csoportot képezhetünk aszerint, hogy legalább kilátásba helyeződik-e az adott műben a Valaki-identitás, avagy a hősök identitáskrizise elmélyül. Ez a felosztás nagyjából megfeleltethető annak, amit a tanulmány elején az egyetemes filmekkel kapcsolatban felvázoltunk, jóllehet, mint az új érzékenység esetében, úgy itt sem jelent a stílusbeli sokszínűség automatikusan „coming-of-age” történeteket vagy Valaki-forgatókönyvet.

Az első csoport, az identitáskeresés filmjei jellemzően diákokról vagy egyetemista, egyetem előtt álló fiatalokról szólnak, akik valamilyen társadalmi probléma vagy személyes élettörténetbeli változás miatt kénytelenek szembenézni önmagukkal, és feltenni a „Ki vagyok?” kérdést. Változatos eszközhasználat, harsány stílus (élénk színvilág, markáns képi koncepció, sokszor videoklipés vágástechnikák stb.) jellemzi őket, mely itt a lehetőségek sokféleségét hivatott formailag megerősíteni. S jórészt tipikusan inkább könnyedebb, szélesebb közönség számára fogyasztható zsánerfilmek (vígjátékok, coming-of-age drámák) vagy mid-cultok, mintsem kompromisszummentes szerzői filmek. A *kis utazás* (2000, r.: Buzás Mihály – Pálos György), a *Moszkva tér* (2001, r.: Török Ferenc), az *I Love Budapest* (2001) vagy az *Előre!* (2002, r.: Erdélyi Dániel) nem feltétlenül érnek véget happy enddel, sőt, legtöbbjük lezárása kifejezetten ambivalens és nyitott. Viszont mégis azt sugallják, hogy így vagy úgy, az ifjú generáció tagjaiból még lehet valaki, ha az idők nemzedéke már el is vettette perspektíváját. Azaz az útkeresés filmjei tulajdonképpen a közvélemény-kutatások azon válaszadói, akik azt mondják, az ország és a fiatalság sorsa talán javulhat.

A *Moszkva tér* és az *Előre!* ugyanolyan rokonfilmek, mint Gothár Péter *Megáll az idője* és Kovácsi János *Cha-cha-chája* (1981). Miként Gothár és Kovácsi művei a hatvanas évek prizmáján keresztül tekintenek

<sup>29</sup> BUZOGÁNY Klára, *Így jöttek*, Korunk. 2008. február. <http://korunk.org/?q=node/8802>

<sup>30</sup> STÓHR, *Csapatfotó*, i. m. 12-16.

a nyolcvanas évekre, úgy Török és Erdélyi is a késő kádárkori, rendszerváltás körüli fiatalkultúrája és generációs konfliktusai felől közelítenek a 2000-es évek eleji „ifjú török”-jeinek közérzetéhez. Sőt, mi több, Török és Erdélyi, a hetvenes években születettekhez tartozva saját „így jöttem”-filmjüket csinálták meg, melyben korosztályuk problémáiról, lázadó attitűdjéről, útkereséséről vallanak. Náluk a kádárkori értékrend már nem tartható, a politika, a történelemkép semmit nem jelent számukra, legfeljebb lerázandó kényszeridentitást, míg a be-betörő amerikai kultúra vagy populáris zene alternatív önazonosság felépítését („Valaki” vagy „Akárki” identitást) kínál a kamaszok, illetve tízen-huszonéves fiatalok számára.

A *Moszkva tér* méltán vált mind a 2000-es évek új filmes generációjának szimbólumává, mind pedig a magyar nézők kedvelt kultuszfilmjévé. A Filmszemle Legjobb elsőfilmes díjával jutalmazott, nagy sikerű Török Ferenc-film kiválóan ragadja meg a rendszerváltás hangulatát, az átmeneti pillanatot, mikor bizonyos identitásformák feloldódnak, mások pedig már kilátásba helyeződnek. Ugyanakkor azt is érzékletesen bemutatja, hogy az akkori gimnazisták, illetve Török nemzedéke mennyire nem törődött a háttérben zajló folyamatokkal. Rávilágít, hogy a nyolcvanas évek második felére az, hogy szocializmus, Kádár-rendszer, marxizmus-leninizmus teljes mértékben kiüresedett, és semmilyen szinten nem játszik szerepet az érettségi előtt álló kamaszok mindennapjaiban. A Kádár-rezsim értékrendjével szemben egy saját alternatívát hoznak létre, formálnak meg, így mintegy az Akárki-identitás, a kollektív összetartás hatja át a *Moszkva tér* fiataljait.

Sőt, mi több, a híres tér, ahol a közlekedési eszközök csomópontba összefutnak, és ahol a csapat találkozási- és elválási pontjai vannak, illetve ahol közös, jellegzetes korabeli élmények (például a tipikusan magyaros, csalamádés hamburger) kötik össze őket – ez a tér mintegy identitásképző helyszínként funkcionál. A régi rendszer adta neki a nevét, viszont mégis egy új generáció elindítójaként, élményvilágának kialakítójaként, és így jövőjük megalapozójaként működik. Miként a Nagy Imre-újrateremtés vagy a rendszer kiüresedett szólamai, úgy a Moszkva tér elnevezése, kötődése a rezsimhez sem érdekli a fiatalokat. Ők buliznak, szórakoznak, barátkoznak, csínytevéseket követnek el (például a Gellért fürdőbe lógnak be), és a kádárkori kliséket, helyszíneket csak mintegy ugródeszkeként kezelik, melyekkel elrugaszkozhatnak a nyolcvanas évek posványától egy új alternatíva irányába.

Így a *Moszkva tér* tulajdonképpen egy fejlődéstörténet, egy „coming-of-age” vagy „így jöttem”-film, mely tökéletesen leképzi a 2000-es években induló új filmes generáció attitűdjét. Miként a film fiatal hőseit, úgy az új művészeket sem érdeklik a korábbi filmkészítési metódusok, új irányvonalat és stílust alakítanak ki maguknak. Szakítanak a magyar film moralizáló, társadalmamelemző hagyományával, és újfajta viszonyrendszert építenek ki a magyar társadalommal és történelemmel kapcsolatban

(a *Moszkva tér* és az *Előre!* mellett erre jó példa Pálfi *Taxidermiája* [2006] is). Így Török Ferenc műve is markánsan elkülönböződik az előző évtized filmjeitől. A rendszerváltás nála nem éles fordulat, fiatal főhősei nem tudnak ehhez az eseményhez kötődni, mivel a kádárizmus ideológiája miatt történelmi ismereteik hiányosak 1956-ról vagy a szovjet megszállásról. Ezért náluk a rendszerváltás csak azért jó, mert az 1945 utáni történelemórai anyagot nem fogják számon kérni az érettségien. Mintegy szimbolikusan kitörlik ezzel a kádárkor harminc évét, lehetőséget adva a benne élő fiatal generációnak arra, hogy felépítsen magának egy új alternatív történelmet, melyre alapozva elindulhat a jövőben a felnőtté válás útján. Ezt szolgálja például a sikeres érettségi, mely a tételek számának csökkenésével jóval könnyebben abszolválhatóvá válik a fiatalok számára, akik így elkezdhetik életüket.

Persze az érettségi és a rendszerváltás közben/után a szabadság lehetőségeinek tapogatása folyik a főhősök részéről is, keresik útjukat, keresik a számukra legmegfelelőbb szerepköröket. Utazgatnak, egymástól is elszakadnak. Élve a határok megnyitásának lehetőségével, Bécsbe mennek vásárolgatni, tapasztalatot gyűjteni, ismerkedni egy újfajta közeggel. Végig ott van a lehetőség a levegőben, hogy mindenkiből váljon „Valaki”. (S a film utolsó monológját tekintve ez be is teljesül.) Azaz a *Moszkva tér* az útkeresés filmje, mely egyszerre datálja a rendszerváltás pillanatát és a 2000-es évek új filmes generációjának indulását, reményeit.

Ehhez pedig egy fiatalos, reklámfilmes, szertelen stílus kapcsolódik. Élénk színekkel teli, a fotóalbumok megsárgult fotóit idéző képi világban jelenik meg Petya, Royal, Kigler és a többiek kalandja. Török műve az előző, minimalista irányzattal szemben tulajdonképpen mainstream filmként áll szembe. Sok vágás, a filmnyelv kreatív használata, harsány klipesztétika, a kortárs populáris zene markáns jelenléte jellemzi a *Moszkva tér*-t. Mely, mint a hatvanas évek újhullámos filmjei esetében, itt is a lehetőségek sokszínűségét, az átmeneti állapotban rejlő izgalmat, a rendszerváltás pillanatának reményteliségét hivatott leképezni.

Ahogy az elbeszéléstechnika is. Török Ferenc filmje tulajdonképpen a lázadó fiatalok duhajkodásainak epizódjait mutatja be, viszont az egészet áthatja egy erős, célorientált narratíva. Azaz a rendszerváltás, a szabadság, a régi rend eltűnése és egy új világ felépülése felé tart a *Moszkva tér* cselekménye. Szemben a „minimalista irányzat” filmjeivel, melyekben jellemzően egy alig körülhatárolható, egzisztenciális problémát járt végig az adott mű, itt tisztán láthatók a lehetőségek, a tételek. Mely jól rímel a rendszerváltás sokértelműségére: mindenkinek adott a küldetése, „Valaki”-vé válhat, véghez vihet egy célt (mely például a Nyugatra utazás lehet).

A nyolcvanas évek végéről, a rendszerváltás előtti „pillanatról” szól az *Előre!*. Ebben is diákok a főszereplők, de ők még a kamaszkor küszöbén állnak. Viszont, miként a *Moszkva tér* hősei, úgy ők sem fognak fel semmit



a körülöttük levő világból. A „kurva kommunista” náluk csak egy utánzó szó, melyet szüleiktől hallhatnak, illetve Zoli hall is édesapjától, aki illegális ellenzéki a Kádár-korszakban. Pechére Mikivel barátkozik össze, akinek apja, Kerekes a helyi pártfőtitkár, az ideológia és a rendszer hű, de cseppet sem elvhű képviselője. Kerekesen keresztül válik láthatóvá az, amit a Moszkva térben csak közvetetten érzékelt a néző: a Kádár-rendszer teljes mértékben csak színjáték. Tulajdonképpen hatalmasságok érdekszervezeteként tűnik fel a puhadiktatúra, akik személyes haszonszerzésre használják fel az üres ideológiát. Kerekesnek Julira, a fiúk tanárnőjére fáj a foga, így beveti hatalmát, hogy megkaphassa a nőt. Egyfelől politikai megfélemlítéssel (eljön a „fekete autó” Juliért egy nap – persze Kerekes csak elbeszélget vele kedélyes stílusban), másfelől pedig bizarr módon a fogyasztói társadalom árucikkeinek révén (alkohol, nyugati zene – fontos adalék, hogy Miki fennhangon KFT-t hallgat, mellyel apjának semmi gondja sincs). Tehát a kádári ideológia, értékrend kiüregedett, kiüresedett, idejét múlt, de a jól megalapozott besúgórendszer révén még mindig jelenlevő rezsimnek tűnik fel, melyhez sem a fiatal generáció, sem az idősebbek, még képviselői sem, tudnak teljes odaadással és elvhűséggel kötődni.

Itt identitásalternatívaként markánsan a magyar alternatív és nyugati kultúra jelenik meg. A fiúk, a barátok délutánonként videóznak, és horrorfilmeket fogyasztanak. Jellemző mozzanat, mely kiválóan megragadja a késő kádárkori állapotokat, hogy mikor egyik társuknál videót néznek a kamaszok, Mikit nem engedi el apja a „szeánsz”-ra. Azonban ő kiszökik. Barátai viszont nem számítanak érkezésére, így, mikor csönget, a házigazda fiú gyorsan kilövi a videót, és bejön az éppen futó tévéadás a képernyőre, mely a jellegzetes gyermekműsor Hakapeszi Makival. Így a nyugati, zsigeri zombihorror és a fiatalok szórakoztatását célzó szocialista tévé gyermekműsora ütköznek egymással mint két identitásalternatíva. Egyik elfogadható, sőt, vágyott szórakozási forma, míg a másikat unott megjegyzéssel nyugtázzák (jóllehet, van egy fiú, aki már a zombifilmen is aludt).

Továbbá a kádári értékrend mint elvetendő, elavult minta, illetve a generációs különbségek a két főszereplő barát apjának kapcsolatában csúcsosodik ki. Zoli szülője ellenzéki, míg Miki apja a rendszer kiszolgálója (jóllehet, mint már korábban emítettük, korántsem elvhű). A gyerekeket nem érdekli, ki, kicsoda, milyen családi háttérű. Egyszer verekednek össze, akkor is azon, hogy Miki számítógépet kapott. Azaz inkább irigységből, mintsem ideológiai nézetkülönbségekből esnek egymásnak. Szemben az apákkal, akik persze ellentétes oldalakon állnak. Emiatt is kénytelen a két barát elválni. Tehát az atyák konfliktusa miatt nem működhet a fiúk barátsága tovább.

Vagyis a régi rendszer mint fals értékrendet képviselő, idejemúlt képződmény jelenik meg, mely elnyomja az egészséges emberi kapcsolatokat és az identitásalternatívákat is. A film vége keserű, és azt mutatja, hogy Zoli családjának

kénytelen-kelletlen csavargóvá, hontalanná kell válnia, azaz külföldre kell utazniuk Kerekes tanácsára. Míg a magányos Mikit magába olvasztja a táj, és érte is eljön apja a „fekete autóval”, persze, csak azért, hogy felvegye, és hazavigye. Jóllehet, ennek ellenére mégsem a Senki-identitások válnak uralkodóvá a történet végére, de az *Előre!* szerint a rendszer kényszeres Akárki-forgatókönyveket erőltet, azaz vagy így vagy úgy a egyént megfosztja a szabad öndefiníciótól, és ráerőszakol csoportidentitásokat. Zoliékat idegen nemzet tagjaivá akarja tenni, míg Mikiből apja valószínűleg olyan embert akar faragni, amilyen maga Kerekes is. Így az *Előre!* felemás film, minthogy egyfelől fiatalok útkeresése, elkülönözési vágya fogalmazódik meg benne, másfelől viszont konklúziója az, hogy súlyos identitáskrizist generál Zolinál és Mikinél is, minthogy egyikőjük sem azt akarja, ami felé terelték őket. Jóllehet, itt nem a *Rám csaj...* nihilizmusa, Senki-forgatókönyve érvényesül, az Akárki-alternatívák erőletetése mégis identitáskrizist generál.

A *Moszkva tér*hez hasonlóan pedig ebben a filmben is alapvetően konvencionálisabb, fiatalos stílus érvényesül, klasszikus történetmesélési technikával. Világos célok körvonalazódnak, mindenki szeretne valamivé, Valakivé válni, valamilyen irányba tart: Zoli apja udvarol Julinak, a fiatal tanárnőnek, a gyerekek pedig szeretnék jól érezni magukat, akarva akaratlan is szeretnének elkülönöznöni a Kádár-rezsimtől. Jóllehet, ez a célirányos narratíva a végén megbicsaklik a nagyobb erő, az ellenérdek miatt, amit Kerekes képvisel (aki hatalmát és az alkoholt kihasználva csábítja el Julit és szereli le Zoli apját). Vagyis az Erdélyi filmjében a célok megghiúsulása, a történet problémájának megoldatlansága áll szinkronban az identitáskrizissel. Tehát az *Előre!* című filmben nem annyira stílusbeli, mint inkább narratív-dramaturgiai fogással válik tapinthatóvá a kényszerített Akárki-identitás.

Ám alapvetően a *Moszkva tér* és az *Előre!* is inkább az útkeresés, a Valaki- és az Akárki-forgatókönyv filmjei. Mindkettőben az ifjúság alapvetően pozitív, rendszersemleges közérzete jelenik meg. Az érettségizők és az általános iskolás diákok egyaránt lázadó attitűddel viszonyulnak a számukra érthetetlen Kádár-rendszerhez, és nyitnak az új, a modernebb, a szabadabb dolgok, identitásalternatívák, szórakozási formák felé. S mindketten ezt konvencionálisabb stílussal és elbeszélésmóddal adják elő. Bár a *Moszkva tér* pozitívabb véget ér, inkább Valaki-forgatókönyveket helyez kilátásba, míg az *Előre!* sokkal bizonytalanabb, kiábrándultabb. Mindenesetre mindkét mű a remény filmje, legyen bármilyen kicsengése a történéseknek (jegyezzük meg, azért az *Előre!* esetében is tudatában van a néző annak, hogy a rendszerváltás már közel van, így Zoliék akár vissza is jöhetnek, Miki apja pedig a rendszerrel együtt megbukik, s a fiú megszabadul az ideológia terhétől).

\*\*\*

Habár az *Előre!* nem oldja fel az identitáskrizist a történet végére, de azért nem teljes kiábrándultsággal és nihilizmussal ér véget. Főleg, hogy főhősei, a diákok még általános iskolások, s a rendszerváltás után is még csak gimnazisták lesznek. Így előttük az élet, a lehetőségek, még kiépíthetnek maguknak stabil identitást. S ez jellemző a teljes első csoportra, melynek főszereplői inkább reményteli tizenéves kamaszok. Ezzel szemben a második csoportban nem a fejlődésben levő fiatalok, hanem a perspektívátlan húszévesek vagy harmincasok a főhősök (kivétel például a *Friss levegő* [2006, r.: Kocsis Ágnes] vagy a *Papírrepülők* [2009, r.: Szabó Simon] melyek tizenévesekről szólnak). E csoportban gyakran a Senki-forgatókönyv érvényesül, minthogy a teljes kilátástalanság, létbizonytalanság, jövőkép nélkülség, az elbukó (önkéntelen) lázadás a filmek témája. Nem a jövő felé néznek, hanem a keserű jelenre tekintenek. Stílusban pedig általában a minimalizmus vagy a dokumentarizmus felé tendálnak, esetleg olyan stilizációt alkalmaznak, mellyel a valóságot a minimalista irányzat filmjeihez hasonlóan egyszínűnek, síkszerűnek ábrázolják. Történetük és hőseik pedig, ha nem is céltalanul körkörösök, de legalább spirálisak. Vagyis nem oldják meg a problémát, az alapkonfliktust, hanem vagy elmélyítik vagy pedig újabbat generálnak helyette. Így ezek a filmek a bevezetőben datált pesszimista irányzathoz vagy a hetvenes évek magyar nemzedéki közérzet filmjeihez állnak közelebb, és a 2000-es évek fiataljainak egyre romló lehetőségeiről beszélnek.

A *Boldog születésnapot!* (2003, r.: Fazekas Csaba) és a Török Ferenc második filmje, a *Szezon* (2004) még egy-két szállal kötődnek az identitáskereső filmekhez, az első csoporthoz. A *Boldog születésnapot!* hőse, az énektanár és zenész András 30. születésnapját készül ünnepelni, s be akarja pótolni addigi elvesztegetett életét: egy nap alatt akar szexuális örömet átélni, házasodni és gyereket nemzeni, s célkitűzéseinek fele teljesül is. A *Szezon* három főhőse pedig vidéki posványukból menekülnek a Balatonhoz pénzt gyűjteni, ám ahogyan arra címe is utal, a siker, a prosperitás (mely eleve kétélű a filmben) csupán szezonális, átmeneti, a nyár végével a huszonéves fiatalok visszasülylyedhetnek a Senki-szerepkörbe.

A *Boldog születésnapot!*-ban András hasonlít a *Rám csaj...* főszereplőjéhez: ugyanolyan lézengő, tengő-lengő, jelentéktelen figura. Ám András harmincévesen öntudatra ébred, és ráeszmél, hogy meg kellene valósítania önmagát, fel kellene építenie egy identitást, melyet a társadalom elvár tőle. Férj, családapa, s egyáltalán, férfi szerepkörbe kellene rázódnia. A macsó- és férfi-ideálnak próbál megfelelni azáltal, hogy két nővel létesít szexuális kapcsolatot, és erőnek erejével becserkész/megzsarol egy szélhámos nőt, Gyöngyit, akibe tényleg bele is szeret. Így egyfelől a Valaki-identitás felépítése mesterséges, ugyanakkor másfelől a cselekményben előrehaladva természetes folyamatá válik, minthogy majdnem kialakul a kapcsolat Gyöngyi és András között. Azonban a történet végére ez teljes kudarcba fullad, így a férfi öndestruktív

mutatványba kezd: lefut lakásából a lépcsőn, nagyokat ugorva a semmibe. Céltalan ugrálása a „minden mindegy” kifejeződésévé válik. A szuicid mutatvány az identitáskrízis megoldhatatlanságának indikátora: mivel képtelen volt Valakivé válni, így András kész a Senki-létmódra, sőt, a teljes megsemmisülésre. Ez persze nem sikerül neki, de az utolsó jelenetben a kórházi ágyon fekve pontosan az válik nyilvánvalóvá, amiről Susan Greenfield is beszélt. András szinte zombivá válik, alig bírja elmondani, kinyögni a bekötött fejű, agyrázkódáson átesett férfi, hogy ki is ő. Greenfield szerint az identitás meghatározója az agy, „minden fejben dől el”. Az agy manipulálhatóságával (droghasználat, virtuális világokkal például) az identitás is befolyásolható, elveszti stabilitását. Nos, András fejsérülése, agyrázkódása az önmagát felépíteni képtelen harmincéves férfi identitáskrízisének feloldhatatlanságát, önazonosságának instabilitását, maszkulinitásának és genderszerepeinek elmosódását, cseppfolyóssá válását jelképezi és biztosítja. Így pedig a film addig harsány, gyors stílusa, célirányos narratívája is megtörik. Lelassul a cselekmény, eltűnik a motiváció a történetből a főhős bukásával.

A váltás, az átmenet, az arányeltolódás még szembetűnőbb a *Szezon*-ban, mely tulajdonképpen a *Moszkva tér* folytatásaként is felfogható, ám attól már sokkal kiábrándultabb, nihilistább, egy érettebb, sötétebb alkotói világlátás jelenik meg ebben. Royal, Kigler és Petya lázadó érettségizőinek mintegy idősebb változata, megfelelője Guli, Virág és Nyéki. Míg Royalék a kádári posványból akarnak kiszakadni, és erre nagy esélyük is van a rendszerváltás közeledtével, addig Guliek számára már csak az lenne a cél, hogy a vidéki posványból meneküljenek. A *Moszkva tér* főhősei előtt még ott állt az élet, lehetett volna Valaki belőlük, a *Szezon* antihősei viszont nem tudnak külföldre eljutni, csupán ideiglenesen menekülnek a Balatonhoz, a nyári szezonra. Amúgy Senki lett belőlük: isten háta mögötti kocsmában dolgoznak felszolgálóként, ám Gulit rögtön ki is rúgja morcos, cinikus főnöke, akinek így megszűnik az a kevés létbiztonsága is, ami volt. Csavargóvá válik, akaratlanul is utaznia kell barátaival együtt, akik szintén szerencsét próbálnak a magyar tengernél. Ahol ugyanúgy nem veszik őket emberszámba. Egy olyan világ rajzolódik ki itt, ahol embereket üres szerepekbe kényszerítenek (itt érzelemnélküli, engedelmes, robotszerű pincért kell „játszaniuk”), ahol erős hierarchia rajzolódik ki. A fiatalságot, a huszonéveseket a stabil egzisztenciáért megfosztják önállóságuktól, identitásuktól. A *Szezon* főhősei nem flörtölhetnek kedvükre, nem szórakozhatnak úgy, ahogy akarnak, kikapukat kell keresniük, hogy lopva jól érezhessék magukat. A fizető vendégeket ellátó vendéglő, ahol jókat lehet enni, rideg, a személyzetet kizsákmányoló gépezet.

Így a *Szezon* tulajdonképpen csak tapogatózásról szól. Az egzisztenciális és identitáskrízisbe sodródott fiatalok nem találják helyüket sem vidéken, sem a Balatonnál. Akár a citált Magyar Ifjúság-kutatásokból kiderül, a XXI. század magyar fiataljainak alapélménye a létbizonytalanság, a perspektívatlanság,

a munkanélküliség és a jövőkép nélküliség. Azaz – Susan Greenfield szavaival élve – a Senki-identitás vagy – Zygmunt Bauman után – a csavargólét. Guliék ide-oda sodródnak, nem találják a helyüket, és nem is fogják megtalálni, mivel egyik állást veszti el a másik után. A balatoni lehangoló munka is csak átmeneti, ideiglenes, nem hoz megoldást számukra, nem horgonyozhatnak le, nem rendezhetik életüket. Létmódjukká válik az identitáskrízis, az instabilitás. Egyik jelenetben pedig Virág még maskulinitásában is megsérül, minthogy a macsó fiú pornófilmes karrierbe kíván kezdeni. Azonban a forgatáson, a felvételin (vagyis a tulajdonképpeni „állásinterjú”) csúnyán felsül a kamera előtt. Az addig férjes asszonyokat elcsábító „bika” most a stáb és egy vonzó pornósztárnő jelenlétében nem tudja teljesíteni férfiúi kötelességeit. Így önmagáról alkotott férfiimázs is összeomlik, melyet persze barátainak szeretne úgy beállítani, mintha az a kameraman hibája lenne. Vagyis Guli, Virág és barátaik mindenre alkalmatlan Senkiként jelennek meg a *Szezonban*.

Ez az identitáskrízis pedig formailag is megnyilvánul Török Ferenc második nagyjátékfilmjében. A *Szezon* persze hasonló stílusú, mint a *Moszkva tér*, ám jóval visszafogottabb, szikárabb. Zenéjét a Zagar szolgáltatja, mely azonban itt inkább háttérbe szorul, és csak a film elején és végén csendül fel. Amúgy jórészt higgadt, sötétebb színvilágú képeken keresztül jelenik meg Guliék enervált és sikertelen kitörési kísérlete. S a *Szezon* elbeszélése is körkörös. Ahogy Guliék képtelenek Valakivé válni Senkiből, úgy a cselekmény is csupán a három férfi problémáját járja körbe, ám előremozdulni nem tud a megoldás felé. Kitörési kísérletek epizódjaiból áll Török műve, nem pedig a küldetés sikerét elhozó fordulatokból.

Az irányzat filmjei pedig ennél még sötétebbek, kiábrándultabbak (kivéve a klipesztétikát az üres felszín bemutatására felhasználó *Egyetlenseim* [2006, r.: Nemes Gyula]). Mundruczó Kornél életművének első fele kifejezetten a fiatalok problémájával foglalkozik. Ennek *Afta* (2000) című szikár, minimalista, fakó képi világú rövidfilmje alapoz meg, melyben egy tizenéves kamasz egy napja jelenik meg. A fiú egész nap semmit nem csinál, csak sodródik ide-oda cél nélkül a koszos panelrengetegben, a sivár vidéken, önpusztító életet élve, agresszív, állatias, ösztönszerű cselekedetekkel. A tinédzsernek semmilyen jövőképe nincs, egyszerűen csak identitás nélkül vergődik a világban, mint egy vad.

Hasonló a *Nincsen nekem vágyam semmi* (2000) két kallódó huszonéves prostituáltat mutat be, akik megélhetésük végett kénytelenek áruba bocsátani testüket. Azaz Brúnó és Ringó, a két főhős maskulin identitása sérül meg az anyagi haszonszerzés miatt. A pénz oltárán feláldozzák önbecsülésüket, stabil, heteroszexuális partnerkapcsolataikat, és köztes, légtüres térbe kerülnek azáltal, hogy stricijük nyomására bárkivel, bármikor perverz játékokba kénytelenek bocsátkozni. Vidék és város kissé didaktikus ellentétként képeződik le a vágyott, de beteljesületlen identitás és a kényszeridentitás ellentéte.

Sőt, mint azt a cím is sugallja, ezeknek a fiataloknak valójából nincs perspektívája, nincsenek céljaik. Napról napra tengődnek a világban, de nem képesek felépíteni maguknak egy stabil önazonosságot, már csak azért sem, mert munkájuk és magánéletük feloldhatatlan konfliktusban állnak egymással. Azzal kell megélhetésüket biztosítaniuk, amik nem ők, viszont amik lehetnének, amiért dolgoznak, az elérhetetlen ábránd. Így identitáskrízisük lesz létalapjuk, a város és vidék közti ingázásuk képezi le térben maszkulin identitásuk válságát. A bizonytalan, szürke, átmenetiségben ragadt létállapotukat pedig Mundruczó fél-dokumentarista, szenvtelen stílusa, epizodikus cselekményvezetése képezi le.

A *Szép napok* (2002) ugyanezt a pesszimista világlátást örökíti tovább, ugyanerről a kilátástalanságról beszél, csak nagyobb perspektívában, több fiatal életén keresztül. Mundruczó Kornél szikár, fél-dokumentarista stílusban mutatja be a spirális történetet, melyben mindenki megpróbál kitörni szerepéből, de csak újabb problémákat generál, elmélyíti az identitáskrízisét. Ezek a fiatalok elvágyódnak az országból, a hagyományos társadalmi szerepeikből, jóllehet, öntudatlanul lézengnek, élnek a világban. A *Senki-forgatókönyv* szerint zajlik életük, ezért is lesz Maja, az egyik főszereplő lány terhes, aki ennyi idősen sem tart már sehová, és nem akarja vállalni az anyaszerepet sem. Ez a közeg, ez az ország, ez a város szürke betonrengetegként jelenik meg, mely mintegy magába olvasztja, zárja Maját és társait. Álmuk a külföld, a menekülés, de ez a hely nem ereszt. Ahogy a történet nem jut el semmilyen megoldás felé, úgy antihősei sem képesek kitörni, Valakivé válni. Mind itt ragadnak, a *Senki-létben*.

Fliegauf Bence is hasonló témákkal foglalkozik, és hasonló képet rajzol Magyarország társadalmi-gazdasági helyzetéről mint Mundruczó Kornél. *Dealer* (2004) című filmje ugyan egy bizonyos szubkultúrát (droghasználók, keménydrogosok) mutat be, azonban mégis érzékletesen beszél egy egész generáció, a fiatalság egy részének konkrét tragédiájáról, s közvetetten a húszas-harmincas éveikben járók egzisztenciális bizonytalanságáról általában. *Dealer* nevű főhőse a *Senki-forgatókönyv* legmarkánsabb képviselője. Frissen állt le a drogozással, ugyanakkor továbbra is terjeszti a kábítószerrel. Susan Greenfield a *Senki-identitás* kapcsán a drogot emeli ki az effajta önazonosság nélküliség egyik kiváltójának. A kábítószerrel a legintenzívebb tudatmódosítók, melyek manipulálják az agyat, azaz az identitás forrását, megalkotóját. Az agy, a gondolkodás összezavarásával az identitáskép torzul, sőt, az önazonosság mint olyan elveszik. Az egyén feloldódik, mintegy cseppfolyóssá válik, megszűnik önálló individuumként létezni, sőt, a külvilág is megszűnik a droghasználó számára. Mint az a *Dealer* számos jelenetében látható: a begombázott fiatal lány csak motorikus nyögésekkel, napok óta önkívületi állapotban ad jelt arról, hogy még él. Azonban semmilyen ön- és éntudata nincs már.

Persze a *Dealer* is *Senki*. A drogfüggőség utáni állapotot, közérzetet, világlátást hivatott leképezni Fliegauf művének szenvtelen, rideg, szikár,

minimalista stílusa. A hideg színvilágú filmben a főhős is hideg, kiégett, érzelem nélküli, vegetáló karakter. Nem tud kötődni többé senkihez, az érzéseket izgató, színes világokba repítő tudatmódosító szer nélkül a valóság pontosan olyan számára, mint amilyennek a néző is látja a Dealert. A főhős egy csavargó, egy Senki, aki csak mechanikusan sodródik, úgy vánszorog egyik helyről a másikra, ahogy ügyfelei kívánják. S ezek az ügyfelek sem jobb vagy rosszabb emberek a Dealernél: kiégett, addikcióban szenvedő családanyák, a szer miatt tetőtől talpig összeégett férfi vagy az említett begombázott lány a főhős tipikus kuncsaftjai. Vagyis, miként Fliegauf művében a rideg, hideg képi világ és a spirális elbeszéléstechnika hatja át a cselekményvilágot, úgy az összes szereplő tulajdonképpen Senki-identitású, a drogban feloldódó karakter. Spirális narrációról beszélhetünk, minthogy a Dealer az utolsó jelenetben visszaesik, belőni készül magát, azaz identitáskrizise nemhogy nem oldódik meg, de elmélyül, sőt, nagy valószínűséggel meghal az öndestruktív dózis beadása után.

Míg Fliegauf stilizált minimalizmussal ragadta meg főhőse, illetve a drogos fiatalok perspektívatlanságát, addig Kocsis Ágnes a *Friss levegőben* naturalista minimalizmussal ábrázolja a fiatal generáció kitörési képtelenségét. A film főhőse Viola és Angéla, anya és lánya. Egyikőjük sem találja helyét a társadalomban, mindkettő élete rendezetlen, önazonosságuk instabil. Viola próbál jó családanya lenni, azonban a csonka családban, egyedül nevelt gyermekének mint egy nyilvános vécé pénztárosa sem anyagiakban, sem pedig példaképként nem tud megfelelni. Azaz az alapkonfliktus generációs és egyéb gazdasági-társadalmi problémákból származik. Ugyanakkor nő, feleség sem tud lenni, mivel nem talál magának új párt. Ahogy Angéla is csak vágyik a jobb életre, a kitörésre, arra, hogy egy nap híres divattervező legyen. Azonban a társadalmi körülmények, a rögválóság ez irányú ambícióit keresztül húzza. Édesanyja betegsége a film vége felé például arra kényszeríti, hogy ő maga is felvegye azt a szürke, mechanikus szerepkört és megalázó munkát, amit édesanyja is végez. A „friss levegő”-t, a divattervezés lehetőségét fel kell cserélnie a WC-k és az orrfacsaró, émelyítő illatosító spray-k bűzére. Angéla hiába akar Valaki lenni, a társadalmi hierarchia alján végzi, Senkiként. Jóllehet, rajzol tovább, és látszólag nem adja fel ambícióit: az utolsó jelenetben, a WC-ben ülve ruhákat tervez. Persze ezt lehetne úgy is értelmezni, mint Kocsis Ágnes rendező optimizmusát, hogy kitartással a lány Valakivé válhat. Azonban a lényeg, a hangsúly az utolsó jeleneten, az utolsó képen van. Mely éles kontrasztban áll Angéla vágyaival. Ő ki szeretett volna törni, el szeretett volna menni erről a helyről, szakítani akart volna édesanyja hozzáállásával. Azonban azzal, hogy magára öltötte Viola köpenyét, és folytatja azt a tevékenységet, amibe szülője belekezdett, mintegy maga is elindult a lejtőn. Kérdéses, hogy ki tud-e törni a WC-ből a friss levegőre, és majd egyszer méltó körülmények közt lesz-e lehetősége rajzolni. Mert ez a kép, hogy egy nyilvános mellékhelység pénztárában, a bűzben és a posványban rajzol, nem sok szépet ígér.

Inkább groteszk, keserű irónia van ebben az utolsó jelenetben, semmint optimizmus. Angélára inkább édesanyja Senki-identitása vár, mintsem – akár az „Amerikai álm” sugallja – a Valaki-forgatókönyv sikertörténete.

Helyüket nem találó, perspektívátlan nők a főszereplői Faur Anna *Lányok* (2007) című filmjének. Faur műve valós történetet dolgoz fel, az 1997-es taxis gyilkosságot dolgozza át, illetve elemzi. A *Lányok* a magyar valóság szürkeségével próbál magyarázatot adni a brutális gyilkosságnak, amit a két lány elkövetett. A fél-dokumentarista, rideg képi világú, lassú ritmusú film főhősei, Dia és Anita a *Friss levegő* Angélájához hasonlóan elvágódznak társadalmi szerepükből, illetve Magyarországról is. Nyugatra szeretnének menni, ezért is flörtölnek taxisofőrökkel, akik szexuális ellenszolgáltatásért cserébe pénzzel és fuvarral támogatják őket. Nappalaik sodródással, céltalan semmittevéssel telnek, míg éjjel prostituálttá vedlenek át. A „Valaki” (külföld), az „Akárki” (prostituáltak, taxisok) és a „Senki” (lézengés) identitásalternatívák szakítják szét önazonosságukat. Így Dia és Anita létmódja is az identitásválság. Van céljuk persze, tudják, hova mennének, mivé akarnak válni, azonban a magyar rögvalóság rájuk nehezedik, és ezalatt a teher alatt rognak össze, válnak kényszerszerepeik rabjaivá. Identitáskrízisük miatt pedig nem képesek megoldani problémájukat, nem képesek adekvát cselekvésre. Ezért tehetetlen dühök az egyik taxisofőrre ömlik, akinek el akarják kötni autóját. Vagyis a *Lányok* is körkörös narrációt alkalmaz, minthogy főszereplői elmélyítik kiindulási problémájukat, nem pedig megoldják azt (hiszen a valóságban nem sokkal a tragédia után el is kapták a lányokat – ez a mozzanat filmben persze nincs már benne). Tehát, mint a *Friss levegő* tinihőse, úgy a *Lányok* fiataljai is beleragadnak a magyar mocsárba, számukra nincs kitörési lehetőség. Senkik maradnak, börtönbe kerülve sorszámokká redukálódnak.

Szabó Simon *Papírrepülő*je az előbbieken felsorakoztatott példáknál némileg optimistább. Jóllehet, csak annyiban, hogy Szabó műve nem terel még olyan szinten sem egyértelműen egy adott konklúzió irányába, mint a *Friss levegő* vagy a *Lányok*. Formailag a töredékességre épít, mely töredékeség természetesen identitásukat kereső tizen-huszoneveseik bizonytalanságát hivatott leképezni. A *Papírrepülő* hét, egymást nem keresztező, egymást rövid epizódonként váltogató történetből (vagy inkább: történetzilánkból) áll, mely különféle életsors-részleteket tár a néző elő a budapesti fiatalok mindennapjaiból. Megjelennek itt generációs konfliktusok, elvágódási történetek vagy karrierálmok. Sőt, még a genderszerepekkel kapcsolatos dilemmák is feltűnnek a lesbikus pár történetében. Mint a 2000-es évek magyar filmjeinek hősei, úgy Szabó Simon művének szereplői is ki akarnak törni, lázadnak a társadalom normái ellen, válni szeretnének Valakivé. Azonban az a tér, ami-ben léteznek, nem a lehetőségek tere. A közeg úgy töri szilánkokra a fiatalok ambícióit, ahogy Szabó a *Papírrepülő* történeteit epizódokra szabdalja. Bár Szabó Simon nem orientál, nem mond ítéletet, csak bemutat, és nyitva hagyja



főszereplői élettörténetét, azonban épp e bizonytalanság miatt nem egyértelmű, hogy Valakivé válnak vagy megragadnak a Senki-létben. Jóval derűlátóbb film ez, mint a *Dealer* vagy a *Friss levegő*, viszont a korszakot nyitó *Moszkva térnél* sokkal kiábrándultabb, bizonytalanabb. Ahogy nem rakható össze egy egységes történet a hét százból, s ahogy nem áll össze egyetlen, markáns konklúzió, úgy a főhősök identitásának stabilizálódása sem történik meg vagy helyeződik kilátásba a cselekmény végére. Így a *Papírrepülők* jól leképzi az egyre bizonytalanabbá váló közeget, melyben a XXI. századi fiatalságnak (és az MMKA megszűnése után a rendezőknek, filmalkotóknak) léteznie kell.

### 3. A Moszkva térről Portugáliába – 2010 után

A rendszerváltás utáni magyar filmtörténet harmadik fontos, vízválasztó dátuma a 2009-2010-es év. A kormányváltás után a pénzügyi-morális válságba jutott Magyar Mozgóképi Alapítvány a csőd és a megszűnés szélére került, így kicsúszott a magyar filmművészet lába alól a talaj. Az új hatalom a filmfinanszírozást, a film támogatását a Magyar Nemzeti Filmalap Zrt. felállításával kívánta megoldani, mely tulajdonképpen egy nagy alkotói műhelyt jelentett, melynek legfontosabb alapja a forgatókönyv. Így a 2013-tól készülő MNF-filmek általában erős forgatókönyvvel megtámogatott, sokszor klasszikus, konvencionálisabb történetmesélést és formát használó alkotások (*Coming Out* [2013, r.: Orosz Dénes], *Megdönteni Hajnal Tímeát* [2014]).

Igazi nemzedéki közérzetfilm nem is nagyon készült 2010 után, legalábbis a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlanig*. Fiatalok persze megjelentek főszereplőként: az *Isteni műszak* (2013, r.: Bodzsár Márk) ifjú mentőse a balkáni háború elől menekül Magyarországra szerencsét próbálni, és keveredik bele piszkos ügyletekbe. Császi Ádám *Viharsarokja* (2014) szerzői melodráma huszonegyes homoszexuális huszonevesekkel. S Dyga Zsombor *Couch Surfjében* (2014) is feltűnnek kamaszokról, egyetemistákról szóló epizódok, ahogy Mundruczó Kornél *Fehér istenjében* (2014) is egy tizenéves lány és kutyája a főszereplők. De az *Utóélet* (2014, r.: Zomborács Virág), a *Senki szigete* (2014, r.: Török Ferenc) vagy a *Liza, a rókatündér* (2015, r.: Ujj Mészáros Károly) is felvázol generációs társadalmi problémákat (a *Lizában* például a fiatal harmincas főhősnő társszerzési kísérletei, útkeresése jelenik meg fantasztikus formában). Ám egyik mű sem duzzasztja nemzedéki közérzetfilmmé történetét, mind megmarad személyes drámák kibontásánál vagy műfajfilmek, kalandos cselekményt működtetnek.

A 2010-es évek fiatal pályakezdőinek alapélményét legkövetkezetesebben Reisz Gábor *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című „így jöttem” filmje ragadja meg, mely mintegy a korszak „Moszkva térje”. Reisz tulajdonképpeni diplomafilmjét (a rendező szerencsétlenségére pont 2011-ben

szűnt meg az MMKA, így legfeljebb rövidfilmmel tudott volna záróvizsgát tenni társaival) tavaly ősszel mutatták be a mozikban, illetve a Magyar Filmhéten, és meglepő sikert hozott a fiatal filmesnek. Sikerének titka pedig többek között abban rejlik, hogy számos fiatal, huszon-harmincéves magyar ismerhetett magára Áronban, a film főhősében vagy barátaiban, társaiban. Jóllehet, Reisz Gábor állítása szerint saját szerelmi bánatát, és a szakítás utáni élményeit vitte bele a filmbe, s nem akart a társadalom felett pálcát törni,<sup>31</sup> viszont főszereplőin keresztül hiteles képet nyújt a magyar valóságról.

Áron és társai sodródó figurák. Áron frissen diplomázott filmelmélet és filmtörténet szakon, ám szakmája nem mondható éppen piacképesnek Magyarországon. Szüleivel él, nem rég szakított barátnőjével, és naphosszat csak kávézókba, kocsmákba, játszótérre stb. jár hozzá hasonlóan perspektívátlan barátaival. Nincs önálló keresete, nincs kilátása új párkapcsolatra, családra, saját egzisztenciára. Ráadásul, mint a *Rám csaj még nem volt ilyen hatással* vagy a *Cukorkékség* karakterei, úgy Áron és barátai is infantilis figurák, akiknek viselkedése és gondolkodásmódja is gyermeketeg, gyermekien naiv. Ez például abban nyilvánul meg, hogy Áron enervált kísérletet tesz az új párkapcsolat felépítésére, és egy fiatal BKV jegyellenőr nő után kezd el kutatni, aki talán nem is létezik, csak az ő fantáziájának szüleménye. Egyetlen, reális és realizálható célja van a fiúnak: kijutni Portugáliába, hogy világot lásson, és elszakadjon szüleitől, főként túlzottan gondoskodó, anyáskodó édesanyjától. Áron tehát egy olyan, 28 éves egyén, akinek a társadalmi normák szerint már rég pályája csúcspontja felé kellene tendálnia, ezzel szemben ő még el sem kezdte életét. Nincs kilátása normális munkára, a munkanélküliség és a létbizonytalanság válik alapélményévé. Azaz nincs stabil egzisztenciája, identitása.

A Senki-forgatókönyv szerint él, feloldódik a mindennapok céltalan sodródásában. Egyedül Portugália ígér számára Valaki-alternatívát, így, mint a 2000-es évek antihőseinek, számára is a külföld jelentené a kitörési lehetőséget, a Valaki-identitást. A játékidő nagy részében viszont csak tengődik, nem találja helyét. Jellegzetes, visszatérő kép a film elejéről, hogy Áron többször, különböző helyeken meghal saját képzeletében. Azaz a tér változik, csak az alapélménye marad ugyanaz: a halál, a megsemmisülés, a Semmivé, a Senkivé válás. Jól körülhatárolja ez a fiú problémáját, mellyel a 2010-es években egyre több fiatalnak szembe kell néznie, és amellyel például Oross Dániel felmérése szerint egyre több magyar pályakezdő vív küzdelmet (munkanélküliség, perspektívátlanság, jövőkép hiánya, létbizonytalanság stb.).

De nemcsak ez az egy életút jelenik meg a VAN...-ban, Reisz Gábor művében montázsszekvenciák keretében feltűnnek a látszólag sikeres életúttal bíró huszon-harmincévesek. „[...] a jól kereső ügyvéd is „kallódhat”, ha világéletében vitorlásbajnok akart lenni, de nem tudta megvalósítani az álmát.” –

<sup>31</sup> BENKE Attila, *Diploma után. Interjú Reisz Gáborral*, Kortárs Online 2014/10 <http://www.kortaronline.hu/2014/10/film-diploma-utan/24034>

vallja a rendező.<sup>32</sup> Ám nem is ez a legérdekesebb aspektusa a fiatalságnak, hanem a többször emlegetett Amigo Dávid története, sorsa. Amigo Dávid Áront gyötörte („bully”) iskolás éveikben, és a *VAN...*-ban egy kocsmai jelenetben találkoznak, mikor a főhősnek alkalma adódna, hogy bosszút álljon gyermekkori sérelmeiért. (Egyébként ez is a társaság és Áron infantilizmusát jelzi, hogy még ennyi év után is egy ilyen gyermekkori csínytevésnél vannak fennakadva, ezen akarnak kicsinyes bosszút állni, és többek között e kicsinyességük miatt sem tudnak tovább lépni az élet többi, komolyabb feladata felé.) Ám kiderül, hogy Amigo Dávid is megkeseredett, identitáskrízises figura. Földrajztanárként dolgozik, ám hivatását nem tudja, nem veheti komolyan, mivel meghasonlott a gyerekek reakcióját, érdektelenségét látva. „Ki a faszt érdekel, hogy hol van vasérc?” – kérdezi kétségbeesetten, egy ital mellett, az őt egyre jobban megsajnáló Áronra nézve. Azaz Amigot szerepkonfliktusok tépik szét, ezek akasztják meg a normál cselekvésben és életvitelben. Az ő problémája tehát hasonló jellegű, mint Ároné, csak éppen nála nem anyagi, hanem morális, értékrendbeli válság mélyíti el az identitáskrízist. A maskulin erőszaktevőből, az iskola „Valaki”-jéből a jelenre, 2014-re egy megtört, sírás határán álló, identitásában bizonytalan, szürke földrajztanár lett, aki nem hisz a szakmájában és annak hasznosságában.

Vagyis a *VAN...* látszólag a pesszimista irányzat filmjeihez kapcsolódik. Benne a totális kilátástalanság rajzolódik ki, igaz, humoros formában. Azonban Reisz Gábor művében van egy meghatározó fordulat, mely a portugáliai utazással áll be. Áron külföldön munkát talál, új párkapcsolatba lép, egyre inkább elfelejti régi szerelmét, és úgy tűnik, elkezdődik saját élete. Azaz lassan lehullik róla a Senki-szerepkör, és elindul a Valakivé válás útján. Ez pedig a régi barátnőjével folytatott beszélgetésükben csúcsosodik ki, miután a fiú hazatért Magyarországra. Itt Áron már nem tud a lány panaszaira figyelni, mintegy szimbolikusan kikerül ezzel a múlt az érdeklődési köréből. Elszakad a régi sérelmektől, feldolgozza a régi bosszúságokat. Megtanul a saját talpára állni, ahogy azt az utolsó kép kissé didaktikusan sugallja (szó szerint sarkára áll a mosolygó Áron).

Így Reisz művének végére, ha nem is váltódik meg a fiatal generáció, ám főhőse egy jó stratégiát sajátít el és mutat fel a Valaki-forgatókönyv megvalósítására. Áron tulajdonképpen a történet végére felnőtté vált. „Áron története amolyan felnőtté válás sztori, illetve egy lépés a felnőtté válás felé. Hogyan lesz túl a „gyászon”, a szakításon? Engem ez érdekelt, nem a társadalomkritika.” – vallja Reisz Gábor.<sup>33</sup> Azaz a *VAN...* egy „coming-of-age” dráma, az identitás keresés, az útkeresés filmje. Jóllehet, Áron még csak az első lépést tette meg, de megtette. Lerázta magáról a múltat, a lelki szenvedést, a gyermeki elkerülő attitűdöt, a passzivitást. Aktív, felnőtt emberré kezdett el válni, és van rá esélye, hogy Valaki legyen.

<sup>32</sup> U.o.

<sup>33</sup> U.o.

Portugáliába ment turistaként, s megszűnt lézengő csavargó lenni.

Mindezt pedig természetesen a Reisz Gábor által választott klipes, reklámfilmes stílus is alátámasztja. A főhős Áron dilemmáit, gondolkodásmódját furcsa szürreális víziók képezik le. A már említett „haláljelenetek” mellett ilyen, mikor a főhős édesanyjának végtelenített beszédét hallja telefonon, és ő mintegy elkerülő stratégiaként gondolatban bejárja a fél várost, de úgy, hogy különböző lakásokon, ajtókon megy keresztül. Különbéle, egymáshoz nem illő terek kerülnek kapcsolatba, a fürdőszobából kilépve képzeletében Áron az utcára kerül, majd egy vágás után ismét egy lépcsőházban van. Ahogy identitása, gondolatai összezavarodnak, úgy válik a tér is kuszává, kaotikussá, kiismerhetlenné és szertelenné. Az egyik ilyen utolsó vízió egyébként Portugáliában éri Áront, mielőtt találkozik volt barátnőjével. A bizarr liftjelenetet követően (Áron a liftből tehetetlenül nézi végig, ahogy volt barátnője lefelé rohan a lépcsőn, és nem tud vele kapcsolatba lépni) azonban a fiú képzelgésesei megszűnnek. Ahogy az identitása stabilizálódásával (szintén Portugáliában kezdődik) egyre inkább problémamegoldóvá válik a narráció. Eleinte Áron története körkörösnek tűnik, mintha ugyanannak a problémának bizonyos variációit, különböző szemszögű leírásait látná a néző epizódról epizódra. Azonban Portugáliától kezdve a fiú egyre céltudatosabbá válik, így körvonalazódik számára, mit kell tennie, mivel tudná megoldani alapkonfliktusát, amit korábban megnevezni sem tudott (vagy akart). Ez pedig természetesen barátnője, előző kapcsolata, akitől nem tudott elszakadni, ami miatt nem tudott érvényesülni ebben a társadalmi közegben.

Ki kell szakadni a múltból és a szülői házból, hogy önállókká váljunk – állítja Reisz filmje. A *VAN...* megoldási stratégiát kínálja a rendező személyes tapasztalataiból kiindulva a 2010-es évek fiataljainak, pályakezdőinek, akik nem találják helyüket a társadalomban. A *VAN...* szerint kézenfekvő, hogy az egyénnek a múltjával kell szembenéznie, le kell számolnia démonaival, sőt, fel kell ismernie azokat, és ezután talán tovább tud lépni az életben, fel tudja építeni magának a Valaki-identitást, és nem kell többé Senkiként lézengenie a társadalomban. Erre pedig egy jó lehetőség lehet az, hogy az egyén szerencsét próbál külföldön, ahogy azt Áron és sok más, valódi fiatal teszi manapság (erről szól egyébként Imre Loránd Balázs és Józsa László *Menjek/maradjak* sorozata is).

### **Valakivé válni – konklúzió**

*„Vagyis egy esetleges elbocsátás a munkaerőpiacról történő kiszorulás veszélyét is magában hordja, ami amellet, hogy átmene-ti vagy tartós anyagi ellehetetlenüléshez vezet, rombolja az életminőséget, a személyiséget, a közérzetet és természetesen az egészséget.”*

– írja Szabó Andrea és Laki László.<sup>34</sup> Mint láthattuk, a kortárs magyar filmek a fiatalok nemzedéki közérzetére különböző válaszokat adnak, különféleképp dolgozzák fel a 15-29 éves generáció élményeit. Vannak kifejezetten az útkeresésről, a felnövésről, a Valaki-identitás felé nyitásról szóló filmek, mint a *Kalózok*, a *Moszkva tér* vagy a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan*, melyekben inkább tizenévesek vagy húszas éveik elején járó fiatalok a főszereplők. Ezek mintegy a hatvanas évek újhullámos cselekvő filmjeihez vagy a bevezetőben taglalt, külföldi fősodorbeli (tömeg)filmek optimista irányzatához kötődnek, melyek, mint az *Álmodozások kora* vagy akár a legfrissebb, a *Srácok* (2014, r.: Richard Linklater) a stabil identitás irányába tett lépésekről szólnak. Ezek általában kerülnek az objektív, dokumentarista vagy minimalista stílust, és videoklipés vagy reklámfilmes esztétikát (például gyors vágások, zenés szekvenciák, élénk színek stb. alkalmazása) követnek, mely formai koncepciók összhangban állnak a Valaki-forgatókönyv sokféleségével, potencialitásával, a Valakivé válás változatosságával és változékonyságával. Persze ez a klipesztétika nem feltétlenül párosul minden esetben a Valaki-forgatókönyv ünneplésével: a *Szezon a Moszkva tér* stílusát idézi és bontja le, az *Egyetleneim* vagy a *Papírkutyák* pedig a „szétesés” témájának szolgálatába állítja ezt a formai megoldást.

Az útkeresés filmjeivel (coming-of-age történetek) szemben azonban jelentős tábor képviselnek a fiatalok rossz közérzetét és kilátástalanságát a maga valóságában bemutató művek, melyek mintája *Az utolsó mozielőadás* vagy a *Shop stop* által képviselt pesszimista irányzat vagy a hetvenes-nyolcvanas évek magyar nemzedéki közérzetfilmjei (*Utazás Jakabbal*, *Megáll az idő*). E filmek, mint a *Rám csaj még nem volt ilyen hatással*, a *Cukorkékség*, a *Nincsen nekem vágyam semmi*, a *Friss levegő* vagy a *Lányok* tulajdonképpen Senkiket mutatnak be, akik húszas-harmincas éveikre sem tudtak tovább lépni az életben, megragadtak egy bizonyos identitáskrízises állapotban. Ezek az antihősök vagy képtelenek a kitörésre, vagy egyáltalán nincsenek is tisztában a problémájukkal. Körbe-körbe járnak vagy csak még inkább elmélyítik a válságot, még nagyobb gödörbe kerülnek annál, mint amibe vannak. Így ezek a művek jellemzően visszafogott, szikár, minimalista vagy dokumentarista stílusban dolgoznak, és állapotokat írnak le, nem pedig megoldást keresnek. Sőt, azt állítják, hogy erre a szenvedésre nincs megoldás, minthogy az ezt okozó nagyobb társadalmi-gazdasági problémák nem engedik a tovább lépést.

A közvélemény-kutatások alapján az identitáskrízis filmjeinek, azaz a második csoport tagjainak van „igazuk”, minthogy a fiatalok nemzedéki közérzete a létbizonytalanság és a perspektívtalanság a mai magyar társadalomban. Kétségtelenül Mundruczó Kornél vagy Fliegauf Bence filmjei adják a legpontosabb, legkíméletlenebb kórképet az országról, illetve annak fiatal egyéneiről. Azonban mind a *Moszkva tér*, mind pedig a 2010-es évek

<sup>34</sup> SZABÓ – LAKI, *Fiatalok egy elszegényedő társadalomban*, i. m.

„Moszkva térje”, a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* felvetik annak a lehetőségét, hogy az egyén el tud szakadni az adott társadalmi közegtől, képes a cselekvésre, ha rendezni múltját és pontosítja céljait. Ezek a filmek, az identitáskeresés művei, buzdítják nézőiket arra, hogy kerüljenek, gördüljenek ki abból az apátiából, amiben az identitáskrizis filmjeinek antihősei és a magyar fiatalok egy jelentős hányada tengeti életét. De vajon Reisz Gábor elkészíti-e saját „Szezon”-ját, illetve lesz-e folytatása a *VAN...*, az *Utóélet* és a *Liza, a rókatündér* által megkezdett, optimistább és inspiráló vonulatnak?





49. Karlovy Vary  
Nemzetközi Filmfesztivál  
East of the West szekció  
Versenyfilm

A VERTIGO MÉDIA  
ÉS A KMH FÍLM  
BEMUTATJA



# UTÓ- ÉLET

ZOMBORÁCZ VIRÁG FÍLMJE

KRISTÓF MÁRTON  
GÁLFFI LÁSZLÓ



CSÁKÁNYI ESZTER  
PETRIK ANDREA  
GYABRONKA JÓZSEF  
KINCZLI KRISZTINA  
HANG LILI ROZINA  
ANGER ZSOLT  
KOC SIS GERGELY  
MÉSZÁROS MÁTÉ

A VERTIGO MÉDIA BEMUTATJA A KMH FÍLM PRODUKCIÓJÁBAN A TV2 TÁMOGATÁSÁVAL ZOMBORÁCZ VIRÁG "UTÓÉLET" CÍMŰ FÍLMJÉT  
GYÁRTÁSVEZETŐ SZÁNTÓ GÁBOR RENDEZŐASSZISZTENS DYGA ZSOMBOR SMINK DOBROVÍTZ SZILVIA JELMEZ ZELENKA NÓRA  
DÍSZLET TAKÁCS LILLA HANG JUHÁSZ RÓBERT H.A.E.S. ZENE BALÁZS ÁDÁM VÁGÓ SZALAI KÁROLY CO-PRODUCER KERESNYEI JÁNOS  
OPERATÓR POHÁRNOK GERGELY PRODUCER PUSZTAI FERENC ÍRTA ÉS RENDEZTE ZOMBORÁCZ VIRÁG  
MAGYARORSZÁGON FÓRGALMAZZA A VERTIGO MÉDIA KFT. COPYRIGHT ©2014 KMH FÍLM MINDEN JOG FENNTARTVA



SZEPTEMBER 11-TŐL A MOZIKBAN!

f /UTÓÉLET /WWW.KMHFILM.HU /WWW.VERTIGOMEDIA.HU /VERTIGOMEDIA.KFT /VERTIGOMEDIA.KFT /VERTIGOMEDIA.KFT

Tizenhat éven  
aluliak számára  
nem ajánlott

16

## Raczky Júlia

### *Kulturális identitás Mundruczó Kornél nagyjátékfilmjeiben*

A kulturális identitás fogalma számos definíciót nyert az erről folytatott különböző diskurzusok során. Vannak, akik a szociálpszichológia felől közelítik meg, mások a társadalomtörténet, társadalomlélektan, a nemzeti kultúra vagy éppen a kollektív emlékezet szempontrendszerét alkalmazzák. Ebből kifolyólag számos értelmezés van jelen a szakirodalmi térben, azonban mindegyikben közös, hogy a kulturális identitást az egyén és a társadalom kölcsönhatásában formálódó önazonosságként írják le. Állításom, hogy a Mundruczó nagyjátékfilmjeiben felbukkanó áthallásokkal láttatott valóságkép szorosan kapcsolódik a jelen magyar társadalmi közérzetéhez. Jelen írásban arra vállalkozom, hogy körvonalazzam Mundruczó szuggesztív erejű társadalomképének mibenlétét, és annak különböző aspektusait a nagyjátékfilmjeiben a 2000-ben készült *Nincsen nekem vágyam semmitől* a 2014-es *Fehér istenig* bezárólag.

#### *Társadalmi kontextus*

Az 1989-es rendszerváltás utáni Magyarország egyik fő célja identitása elvesztett alappilléreinek újraépítése lett. A korábbi öndefiníciók, melyek a Kádár-rendszerrel való viszonyban alakultak ki, relevanciájukat veszítették, ezért új identitáspolitikák létrehozása vált szükségessé. A kulturális termékekben (például a filmekben) azonban az a tapasztalat artikulálódik, hogy a jelenkori önazonosság megkonstruálása igencsak problematikus. Az identitásválság, a talajvesztettség, az elidegenedettség vált az általános társadalmi tapasztalattá, amit különböző tanulmányokban számos társadalomkutató is tényként tárgyal. Gyáni Gábor<sup>1</sup> a ma problémáihoz és kihívásaihoz alkalmazkodni képtelen társadalmi többségről beszél, a rendszerváltás ígéreteivel és várakozásaival szembeállítva az országot hanyatlóban látja. Vásárhelyi Mária<sup>2</sup> a társadalmi elégedetlenséget és a csalódottságot, Valuch Tibor<sup>3</sup> az általánossá vált létbizonytalanságot, Hankiss Elemér<sup>4</sup> a közönyt, a cinizmust, a nyugattal

<sup>1</sup> GYÁNI Gábor, *Relatív történelem*, Typotex Kiadó, Budapest, 2007, 167-184.

<sup>2</sup> VÁSÁRHELYI Mária, *Csalódások kora, Rendszerváltás alulnézetben*, MTA Társadalomkutató Központ, Budapest, 2005, 51-58.

<sup>3</sup> VALUCH Tibor, „*Fabulon, Sokol rádió, Trabant*” - *A közelmúlt tárgyi kultúrájának és emlékezetének társadalmi háttere = Kultpontok – Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*, Szerk. DUNAI Tamás, OLÁH Szabolcs, SEBESTYÉN Attila, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 132-138.

<sup>4</sup> HANKISS Elemér, *Kelet-európai alternatívák*, Közgazdasági és jogi könyvkiadó, Budapest, 1989.



szembeni elmaradottság-érzetet, és az ebből következő frusztrációt rögzíti. Sokan (többek között Gyáni Gábor is) pedig arról beszélnek, hogy a múlt (a szocializmus) reményvesztettsége, dekadenciája átörökítődött napjainkra. Ezt Paul Connerton „habituális emlékezet”<sup>5</sup> fogalmához kötik, azt vizsgálva, hogy a testi gyakorlatokhoz fűződő társadalmilag konstruált rutinokban, szokásokban, öntudatlan eljárásokban, cselekvésformákban megelevenedő emlékezet hogyan bukkan fel jelenünkben. A Kádár-korszakra jellemző negatív társadalmi szemlélet, mentalitás mai relevanciáját ezzel magyarázzák. A melankólia, az idő körkörösége, a töredezett identitás, és az egységes jövőkép hiánya, mint jelenkori élmény a múltbeli tapasztalatokból és a mával szemben megfogalmazott kiábrándultságból egyaránt eredeztethető.

A kortárs viszonyokra érvényes identitás magját az itthoni tapasztalatok, a kulturális-társadalmi kontextus konzekvens feldolgozása adhatja. Ezt végezheti el egy olyan kulturális termék, melyet az új öndefiníció létrehozásának vágya hajt. Mundruczó filmjei azért értelmezhetőek identitáskutató munkákként, mert az alkotó általuk tesz a kérdéskörhöz kapcsolódó releváns kijelentéseket. Annak ellenére, hogy filmjei a valóság periferiáján vizsgálódnak, ezáltal lehet, nem a legfontosabb társadalmi problémákról szólnak, mégis leírható általuk egy közösségi identitásminta, mely itthoni kontextusból merít, és mely kapcsolódik a társadalomkutatók által leírtakhoz.

### Áttételes beszédmód

Érdekes elemzési szempont, hogy a 2000-es évek elején a filmes köztudatba berobbanó Mundruczó a mai napig közvetíti véleményét nagyjátékfilmjeiben a kortárs magyar valóságról. Az az áttételes beszédmód jellemző rá ugyanis, ami a Kádár-korszakban született jelentős alkotások rendezőire. Filmjeiben az elvonatkoztató gesztusok, és az erőteljes szimbólumhasználat könnyen felfedezhető. Történetei nem kapcsolódnak szorosan az elmúlt évtizedek eseményeihez, azonban általuk mégis körvonalazódik a mai Magyarország képe. A keserű háttértapasztalatot a konszenzusos társadalmi alapértékek hiánya és a kiábrándultság élménye szolgálja. Kortárs, korábban tabunak számító témákat feszegető filmjeiben a talajvesztett, instabil társadalmi kontextus egyénre gyakorolt torzító hatását vizsgálja. Fontos megemlíteni Francesco Casetti egy igen idevágó gondolatát, mely szerint „még a fiktív történetet elbeszélő filmek is az őket körülvevő társadalom portréi”,<sup>6</sup> azaz a filmek öntudatlanul is leképezik azt a társadalmat, melyben megfogalmazódtak. Mundruczó azonban egy kerekasztal-beszélgetés során filmjei aktualitását egzakt módon szavakba is önti.

<sup>5</sup> Paul CONNERTON, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, 1989.

<sup>6</sup> FRANCESCO CASETTI, *Filmelméletek 1945-1990*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 119.

„Ezek a filmek nagyon pontosan reagálnak arra, ami ma van, reakciók a valóságra, és tulajdonképpen politizálnak, csak nem abban a megszo-  
kott formában, ahogy az elmúlt húsz év magyar filmje. Azok a hatalom  
és az én konfliktusát járták körbe, ám effajta filmek már nem fognak  
születni, mert ez ma már nem aktuális. (...) Egy helyzetből, egy érze-  
lemből, egy agresszióból, amit a világ diktál, már ki lehet indulni.”<sup>7</sup>

A fent vett idézet is alátámasztja, hogy a Mundruczó filmjeinél szükséges ér-  
telmezői attitűd nem korlátozódhat a konkrét történetekre. A metatörténetet  
a megjelenített fullasztó atmoszféra, a bizalmatlan, kohézió nélküli világ adja,  
mely a magyar jelenre reflektál.

A leginkább parabolisztikus vagy allegorikus vonásokkal felruházott  
Mundruczó-film a legutóbb, 2014-ben készült *Fehér isten*. A fikcionalizált Bu-  
dapesten a kutyák alakján keresztül fogalmaz meg a rendező kemény ál-  
lításokat a társadalmi kirekesztettségéről. A filmbeli ember/állat metafora  
könnyen felismerhető, és visszavezethető Mundruczó káosszal teli, elállá-  
tiasodott társadalomképére. A *Johanna* című operafilm ugyanakkor talán a  
leginkább rokonítható a klasszikus parabolák áthallásos narratív szerkeze-  
tével, hiszen egy világosan körülhatárolt sziklakórházi térbe helyezi a cse-  
lekményt, a stilizációt pedig a végletekig erősíti az opera műfajának be-  
vonásával. Ezek az eljárások vezetnek ahhoz a befogadói tapasztalathoz,  
hogy az egzakt történet mögötti metatörténetet tulajdonképpen az egymás  
meg nem értése, a ma „szentjeinek” elpusztítása, a kiábrándultság adja.

## Világlátás, atmoszféra

A Mundruczó filmjeiben megjelenített társadalomkép egy káosszal teli, önma-  
gába záródó, körkörös világról szól, ahonnan nincsen valódi menekülési lehe-  
tőség. A szétmálló társadalomban az egyén képtelen sorsközösséget vállalni  
a többiekkel, éppen ezért személyes integritásának fenntartása is problémás.  
(Az effajta, önmagába záródó világ leginkább Tarr Béla művészetében volt  
jellemző, érdekesség, hogy a legendás rendező Mundruczó több filmjében is  
közreműködött producerként.) A szorongás, a kiábrándultság, és a zűrzavar  
így egy robbanásra váró, feszült kozmoszt eredményeznek, melyben azon-  
ban furcsa mód még sincs igazi dráma. A kiúttalan térben a főhősök eleve  
kudarca vannak ítélve. Nem rendelkeznek valós kitörési vagy szabadulási le-  
hetőségekkel, ezért bukásuk megjósolható. Nincs menekvés, Mundruczó hő-  
sei egy helyben topognak, és reménytelen helyzetük tudatában frusztráció  
és lehangozottság jellemzi őket. A *Szép napok* Majája ugyanúgy képtelen ki-  
szakadni az őt körülvevő panelrengetegből, erőszakos szeretője szorításából

<sup>7</sup> STÖHR Lóránt, *Még csak húsz százalékon égünk – Beszélgetés Hajdu Szabolccsal, Mundruczó Kornállal és Török Ferencsel*, Filmvilág, 2001/4- 10-13.

és tőle való függéséből, ahogyan a film elején a javítóintézetből frissen szabadult, erőszakos Péter az őt körülvevő problémák lehúzó erejéből. A *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* többszörösen gyilkossá váló fiúja kapcsán szintén a lehetőségek szűkössége, a tervek kilátástalan volta (például a rokon lánnyal való házassága) érzékelhető.

A történetek azonban nem feltétlenül csak a magyar társadalmi térben értelmezhetők. Univerzális mondanivalóval rendelkeznek egyén és társadalom közti ellentétről. A rendező problémafelvetései a világ minden pontján érvényesek, alkotásai valószínűleg ezért érhetnek el nemzetközi sikereket. A 90-es évekbeli „fekete széria” filmjei szintén ezt az univerzálisabb látásmódot képviselték, azonban Mundruczó ezek ellen lázad, amikor a *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmjében Brunó szájába az „unom a fekete-fehér filmeket” mondatot adja. Ténylegesen e film kapcsolódik ugyanakkor a legszorosabban a magyar valósághoz, melyről a legdirektebb formában kap a néző kritikát Ringo elejtett megjegyzései által, mint például a „picsaszar ország”, és az „itt kell megrohadni”.

### **Szűköség-érzet**

Az országgal kapcsolatban érzett szűköség ábrázolása a kortárs magyar filmben bevett tendenciává vált (lásd Stóhr Lóránt tanulmánya)<sup>8</sup>, mely mindemellett minden Mundruczó-film ismertetőjegye is. Ezt a rendező maga is elismerte egy beszélgetésben: „... a legmélyén minden filmemet az az érzés működteti, hogy rettenetesen szűk ez az ország”.<sup>9</sup>

Főhőseit az őket körülvevő közegből történő kiválás motiválja, küzdelmük azonban rendre hiábavaló. Az egyént fojtogató társadalmi tér képzete mintha a múlt, a szocializmus habituális örökségeként lenne jelen a filmi atmoszférában. A romlottság, a korlátok, és az ebből fakadó bezártság-érzet a Kádár-korszak sajátja volt, mely mintha átörökítődött volna napjainkra. Ez Mundruczó keserű generációs tapasztalata, melyet minden filmjében kifejezésre is juttat. Kránicz Bence<sup>10</sup> szerint éppen ezért nevezhetjük a *Nincsen nekem vágyam semmit* nemzedéki közérzetfilmnek, mivel az egy (negatív) társadalmi közérzetet fogalmaz meg a kortárs időkben. Egy olyan széteső társadalmat láttat az identitásukban bizonytalan férfiprostituáltak által, amelyben senki nem számíthat senkire, és melyben a morális példák hiánya dominál.

<sup>8</sup> STÓHR Lóránt, *Csapatfotó – Fiatal filmesek*, Filmvilág, 2007/1. 12-16.

<sup>9</sup> STÓHR, *Még csak húsz százalékon égünk, i.m.*

<sup>10</sup> KRÁNICZ Bence, *Passzív ellenállás – Nemzedéki közérzetfilmek*, Filmvilág, 2013/9. 4-7.

## Elvágódás

A filmek azt sugallják, hogy az ország keretei túlságosan szűkösek a főhős számára, aki ezért elvágódik, egy új, szabadabb élet lehetőségéről álmodozva. Sóvárgása néhol konkrét cél nélküli, a lényeg számára csupán a jelen koordinátáiból való kilépés, néhol azonban az elvágódásnak egzakt tárgya van egy külföldi hely formájában. A *Szép napokban* Péter a tengerhez menne, a *Nincsen nekem vágyam semmiben* Brunó egy repülő mutatvánnyal Amerikába. A *Delta* főhősei számára a hazájuk előtt a Duna deltájában általuk felépített faház jelentene menekvést.

Az egyén helyzetváltoztatási szabadsága azonban korlátozott, így reménytelen ábrándnak tűnik a jelen állapotaiból való kiszakadás. Ez a narratív szerkezetekben rendre fellelhető elem is az önmagába záródó világot artikulálja, az egy helyben topogás, a tétlenség képzetét erősíti. A főhősök bizakodnak, azonban számos esetben érzik vágyaik megvalósulási esélyeinek lehetetlenségét. Erre példa a *Nincsen nekem vágyam semmi* elején Mari által elmesélt történet a gyufaáruslányról, aki tulajdonképpen a lány alteregójaként funkcionál. A gyufaáruslány arra vár, hogy Batman kimentse a hidegből, és felrepüljön vele az égbe. Vágyálmát már teljesültnek hiszi, azonban ekkor rá kell döbennie a kiábrándító valóságra, ahol nincsenek Batmanek, csak Brunók. Szimbolikus ugyanezen filmben az asztalra helyezett üveggömb, mely a világ áthatolhatatlanságát jelzi, továbbá Bruno és Ringo visszatérő dala külföldi városokról, melyek elérését csodaként emlegetik.

## Kitörési pontok hiánya - Agresszió

Kocsis Ágnes fogalmazta meg egy beszélgetésben,<sup>11</sup> hogy hősei által azon egyének helyzetét kívánta bemutatni, akik másfajta életre vágnak. Elégedetlenek körülményeikkel, és mást szeretnének, viszont nem tudják egzakt módon meghatározni, hogy tulajdonképpen mit, így az ahhoz való közelítés metódusát sem ismerik. Társadalmi, anyagi korlátaik miatt ugyanakkor nincs is valós lehetőségük a változtatásra, emiatt a feszültség egyre nő bennük. Megoldás híján, Mundruczó hősei (Kocsiséival ellentétben) képtelenek beletörődni a monoton, szürke élet gondolatába, hanem inkább, ahogy Stóhr Lóránt fogalmaz,<sup>12</sup> „fejjelel mennek a falnak”. A frusztrációból következő erőszak azonban sosem hoz eredményt. Mundruczó történeteiben visszatérő elem a hősök halála, mely a környező közeg kikerülhetetlenségét hangsúlyozza. A sorsközösség nélküli világból nincs kibúvó, aki pedig ez ellen lázad, annak meg kell halnia.

<sup>11</sup> MARGITHÁZI Beja, *Tapéták, művirágok és egyéb hétköznapi hangulatok – Beszélgetés Kocsis Ágnessel*, <http://www.filmteett.ro/cikk/2543/beszelgetes-kocsis-agnessel>

<sup>12</sup> STÓHR, *Csapatfotó, i.m.*

A *Nincsen nekem vágyam semmi* férfi főhősei a meggazdagodást, és a panelrengetegből való kitörést a belvárosban úzótt prostitúciótól várják. Bűnös üzelmeik következtében azonban Brunó és Ringo brutális gyilkosság áldozatai lesznek. A *Szép napok* Majája szintén szexualitását eszközként felhasználva igyekszik céljait elérni, azonban épp ez okozza majd vesztét, az őt ért erőszakot. A *Delta* testvérpárja hiába lázad a társadalmi törvények ellen, és szigetelődik el a falutól, a közösség rosszállása, és ítékezése elől számukra sincs kibúvó. A *Johanna* nővére hiába áldozza fel magát, és használja tulajdonképpen testét beteg emberek gyógyítására, ez vezet végül kiteszítottságához és halálához. A *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* szocializálatlan főhőse sem kaphat esélyt az újrakezdeésre. Az eddigi életműből kiválik a *Fehér isten*, mivel annak negatív utópisztikus vonásai és társadalomábrázolása ellenére, reménykeltő záró képe van a trombitaszóra megszelídülő kutya formájában.

### Társadalmi determináció

A filmekben megjelenik az egyéni kapcsolatok társadalmi kontextus általi determináltsága, a rendező az egyén elnyomottságát vizsgálja az őt körülvevő társadalmi térben. Ez kapcsolódik egy általánosabb, 20. századi közép-kelet-európai tapasztalathoz is, ugyanakkor univerzálisan, ontologikus szempontból is értelmezhető. A legkézenfekvőbb azonban a hazai textus nyújtotta interpretációs lehetőségek alkalmazása. Mégis, Mundruczó külföldön aratott sikerei nagy valószínűséggel a szélesebb skálájú értelmezési keretnek köszönhetőek. Egy alappilléreiben bizonytalan, instabil társadalmi térben az egyén személyes boldogulási lehetőségei előre predesztináltak, így abban nem szülehetnek, vagy teljesülhetnek be szerelmek sem. A szerelem hiányának motívuma több helyen megjelenik az életműben. A *Nincsen nekem vágyam semmiben* a főhős Brunó különös szerelmi háromszögben él. Egyaránt szeretője egy testvérpár fiú és lány tagjának, ezen alaphelyzet pedig eleve kudarcra ítélteti. A *Johanna* drogos nővére hiába közösül a betegekkel, a szerelmet mégsem leli meg. A *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* fiúja a *Szép napok* Majájához hasonlóan hiába remél igaz társat. Az egyik többször gyilkol, és képtelen bármilyen szociális kapcsolatra, a másik pénzért eladja gyermekét, és egy házasember tartja ki szexuális szolgáltatásaiért.

Az apahiány, vagy pontosabban a megfelelő példát nem szolgáltató apa motívuma szintén gyakran előfordul, ezáltal erősítve e generáció talajvesztettségének képzetét. A követhető magatartásmintát nyújtó apa hiányában egyedül szocializálódni kénytelen nemzedék így szárnyaszegetté válik. Ez legexpliciten a *Fehér istenben* jelentkezik, ahol az apa unszimpatikus, ellenséges attitűddel viseltetik lánya irányába. A *Deltában* a főhősnőt megerősokolja nevelőapja, a *Szép napokban* és a *Szelíd teremtés* –

A *Frankenstein-terv*ben felbukkanó apa-alakok pedig éretlen korban, életstációban váltak szülővé, ezáltal képtelenek megfelelően ellátni szerepüket.

### **Kommunikációképtelenség**

Mundruczó hőseinek világgal való kommunikációképtelensége (Kocsis Ágnesnél hasonlóan) képeződik le a személyi interakciók szintjére. A magába záródó élettér és a szolidaritás hiánya elidegenedettséget implikál, melynek következményeiként értelmezhetőek a megfelelő kommunikációs eszközök nélküli hősök. A verbális kommunikáció helyett arcok, tekintetek, elejtett szavak dominálnak, és az emberek jellemzően elbeszélnek egymás mellett.

A *Fehér isten* főhősnője nem ért szót édesapjával, képtelen meggyőzni őt arról, hogy kutyájától ne kelljen megszabadulnia. A *Szelíd teremtés* – A *Frankenstein-terv* fiúja képtelen bárkivel is kommunikálni, vagy kapcsolatot kialakítani. A *Delta* szerelmes testvérpárja tudatosan dönt a szótlanság mellett, az ő kommunikációjuk túl van a verbalitás szintjén. Az egymás mellett elbeszélés jó példája továbbá a *Nincsen nekem vágyam semmi* azon jelenete, amikor Ringo a tévében bemutatott környezeti károkról, és a természettől elidegenedő társadalomról beszél testvérének, Marinak, aki mintha tudomást sem venne a hallottakról. Teljesen oda nem illő választ ad. A *Szép napokban* Péter Maja kérdésére, miszerint elmegy-e vele másnap reggel a hivatalba, azt hajtogatja feleletképp, inkább utazzanak el a tengerhez.

### **Antihősök**

A cselekmények háttértapasztalata a konszenzusos társadalmi alapértékek hiánya és a kiábrándultság, így a hősöket az elidegenedettség, a kiszakadás élménye jellemzi. A kívülállás motívuma kapcsolódik hozzájuk, és Mundruczó általában a társadalom margójáról választja ki őket. A társadalmi szerkezetben nem találják a helyüket, ezért abban valódi kitörési pontok hiányában csak ágálnak. A hagyományos történetészvítésben, narratívában megjelenő hős inverzeivé válnak, hiszen jövőtlen kisvilágukban képtelenek saját sorsuk alakítására. Az ehhez a felismeréshez köthető frusztráció pedig torzulásokat, elváltozásokat okoz személyiségükön. Egyik Mundruczó-alak sem írható le a hagyományosan vett hős kategóriája által, és a nézői azonosulás is igen komplikált. Motivációjuk, a kitörés vágya érthető, azonban a célhoz választott eszközeik (például erőszak) által a rendező elidegeníti tőlük a befogadót. Az igazi hősök inverzeként így az antihősök válnak a történetek mozgatórugóivá. A *Nincsen nekem vágyam semmi* főszereplői például prostitúcióval foglalkoznak, a *Szép napokban* Maja eladja gyermekét, és hasonlóan szabados nemi életet él,

a *Johanna* nővérkéje drogfüggő, a *Szelíd teremtés* – A *Frankenstein*-terv fiúja pedig végez saját édesanyjával.

## Testiség

A társadalmi perifériáról vett hősök/antihősök nem rendelkeznek értelmiségi szerepkörrel, ezért ösztönösen, és nem intellektuális síkon élik meg léthelyzetük nehézségeit. Ösztönlényként testiségük által fejezik ki (direkt vagy indirekt módon) identitásukat. A „test-filmeket” létező kategóriaként tárgyalja (lásd Győri Zsolt és Kalmár György tanulmánykötetét)<sup>13</sup> a magyar filmes szakirodalom, fajsúlyosabb, lételméleti értelmezési síkot látnak a testen lefolyó változásokkal jelzett identitás-konstrukciók által. Ez leginkább a *Johannára* érvényes, azonban a meztelen test motívuma ismétlődő jelleggel bukkan fel a közel az összes Mundruczó-alkotásban. A lecsupaszított, vagy erőszakon átesett test (például a *Deltában* vagy a *Szép napokban*) nem gender motívumként fontos, hanem ontológiai értelmében releváns (lásd: Havas Júlia Éva tanulmánya),<sup>14</sup> a kiszolgáltatottság szimbólumaként. A filmekben megjelenő bizarr testiség, szexualitás eredeztethető a káosszal telt társadalmi közegből, mely torzításokat okoz az egyénen. Ennek legszembeötlőbb példája a *Nincsen nekem vágyam semmi* kissé elkarikírozott, groteszk „dugulás-elhárítás” jelenete.

## Társadalmi devianciák, tabuk

A közeggel és az antihősökkel kapcsolatosan számos társadalmi deviancia, korábban (például a szocializmusban) tabunak számító problémakör merül fel a filmekben. Gyilkosság, prostitúció, drog, testvérszerelem, homoszexualitás – előljáróban. Ezen elemekre reflektálva válik a történetekben visszatérő motívummá a mosás, a tisztálkodás, mely az ártatlanság/bűn kérdéskör konnotációit idézi fel a nézőben. A *Nincsen nekem vágyam semmiben* az önmagát bemocskolva érző Brunó többször igyekszik lemosni bűneit egy fürdővel, hiába. A *Szép napok* egyik központi tere a mosoda, ahova a javítóintézetből frissen kikerült Péter érkezik meg a történet elején, majd egy mosógépben vesz alapos fürdőt a nővére segítségével. A *Deltában* ugyancsak van fürdő-jelenet, a *Johannában* pedig egy hosszabb beállítás látható a kezüket mosó nővérekről és orvosokról. A filmek ismerttetett kontextusában ez a motívum azt implikálja, hogy az egyén hiába próbál szabadulni bűneitől.

<sup>13</sup> GYŐRI Zsolt, KALMÁR György, *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013.

<sup>14</sup> HAVAS Júlia Éva, *Test-tanok, Kortárs magyar szerzői filmek nőképe*, Metropolis, Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések, 2011/3.

## Térkezelés – Vizualitás

Általánosan bevett filmes eljárás, hogy amennyiben a szereplő helyzetváltoztatási szabadsága korlátozott, az leképeződik az alkotás térkezelésében is. Czirják Pál szerint,<sup>15</sup> ha egy film a történet szintjén egy önmagába záródó világot képvisel, akkor az általában a képi kompozíciókban is igyekszik megmutatni magát, egy olyan teret alkotva, ahonnan lehetetlenség a kihátrálás, ugyanakkor a filmbeli külső környezet funkcionálhat a szereplők belső lelki világának kivetüléseként. Ez Mundruczó szikár képi világában hatványozottan igaz állítás. Kétféle térkezelési eljárás figyelhető meg nála. A hősök egyrészt kicsi, zárt, nyomasztó terekben mozognak, sugallva az ebből a kozmoszból való menekvés képtelenségét (legjobb példa erre a *Johanna*, mely egy földalatti sziklakórházban játszódik), vagy éppen a nagy, kietlen térben való szerepeltetésük által emeli ki magányukat, kívülállásukat (legexplicitebb módon a *Deltában*). Az előbbi inkább a mesterséges, az utóbbi a természetes terekhez köthető.

A képi világra, ahogyan Strausz László is kiemeli,<sup>16</sup> egyik oldalról az intoleranciát és a belterjességet erősítő klausztrófóbiás kompozíciók jellemzőek (például a *Nincsen nekem vágyam semmiben*, a *Szép napokban*), ugyanakkor a későbbi művekben a szikár tájban vagy környezetben ábrázolt szereplő a gyakori sajátosság (*Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv, Fehér isten*). A két kompozíciós eljárásban közös, hogy nyomasztó képi világot implicálnak, melyek a diszharmonikus állapot vizuális kifejezése érdekében kerültek a rendező eszköztárába. A belső és külső terek sivársága, a színészi játékokban és a kommunikációban érzékelhető minimalizmus, és az egyes torzítások, groteszk cselekményelemek (erről Pócsik Andrea ír részletesebben a *Nincsen nekem vágyam semmi* című film kapcsán)<sup>17</sup> egyaránt értelmezhetőek elidegenítő effektusokként.

Mindent összegezve, Mundruczó határozott társadalomképpel rendelkezik a jelenkor Magyarországról, és filmjeinek minden aspektusát ehhez rendeli. Ez a keserű társadalmi tapasztalatokból eredeztethető kép igencsak negatív, és a káosz különböző formáit artikulálja. A 2000-ben bemutatott *Nincsen nekem vágyam semmiben* megmutatkozó kérlelhetetlen kritikai él azonban finomodni látszik legutóbbi filmjében, a *Fehér istenben*, melynek záró képe már ad némi okot a reménykedésre. A jövő kérdése, következő filmjében hogyan folytatja vagy alakítja át az általa képviselt gondolatmenetet.

<sup>15</sup> CZIRJÁK Pál, *Végtelenítések, A Délidő és a Kárhozat térkezelése*, Metropolis, Film és tér, 2008/1, 42-55.

<sup>16</sup> STRAUSZ László, *Vissza a múltba, Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél*, Metropolis, Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések, 2011/3, 20-29.

<sup>17</sup> PÓCSIK Andrea, *Friss képkalandok*, <http://www.filmtett.ro/cikk/1943/friss-kepkalandok>



## ***Mundruczó Kornél nagyjáték filmjei***

*Nincsen nekem vágyam semmi* – 2000

*Szép napok* – 2002

*Johanna* – 2005

*Delta* – 2008

*Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* – 2010

*Fehér isten* – 2014



## Pócsik Andrea

### *Közönségközpontú filmpolitikák?*

#### *Bevezető*

Épp hatvan éve annak, hogy Franciaországban, a háború után gazdaságilag, kulturálisan újjáépülő Párizsban, a filmes életben is jelentős változások kezdődtek. André Bazin, akinek a személye és írásai központi szerepet töltek be ennek a mozgalomnak a formálódásában, már egy évtizeddel korábban, a német megszállás alól való felszabadulás idején hozzálátott többedmagával a kulturális élet újraélesztéséhez. Tevékenysége a korszakban szinte egyedülálló módon egy olyan filmklubmozgalom elindításából állt, amelynek a vetítéseit munkások számára szervezték. Az előadások azonban minden társadalmi csoport tagját odavonzották: diákokat, baloldali értelmiségieket, filmes szakembereket. Abban a légkörben, amelyet mélyen áthatott a politika, a film és a vetítése után alakuló, forró hangulatú viták kivételes szerepet töltek be. Az események azonban szoros kölcsönhatásban álltak – és itt megint csak Bazin képezett hidat – a kritikaírással, olvasással. Ez a történet már jóval ismeretebb, hiszen a francia új hullám, egyben a modern film esztétikájának és készítésének alakulása is szorosan kötődik a *Cahiers du Cinema* c. folyóirat köré csoportosuló kritikusok közvetítő munkájához. 1955-ben Francois Truffaut híres cikke, amely a címében is utalt a szemléletváltásra, lavinát indított el: „a szerzőközpontú filmpolitikák” nem csak a filmkészítőkre, gyártókra, hanem a nézőkre is nagy hatással voltak.

Napjainkban, a médiakörnyezet felgyorsult változása a filmek készítési, terjesztési, elemzési és fogyasztási módjait is alaposan átalakította. Ami ma még talán bűvópataként itt-ott felbukkanva, az ellenkultúra részének tekinthető, az pár év múlva talán a fősodorba kerülve az intézményes, hivatalos filmkultúrát gazdagítja (szó szerint). Figyelmet talán nem is ezek a hely- és szerepváltások érdemelnek, hanem azok a kulturális színterek, ahol felszínre törnek, és a szereplők, akik részesei, támogatói vagy előmozdítói a folyamatoknak.

A filmről való gondolkodásnak és beszédnek mindig is elhanyagolt területe volt a film és közönség kapcsolata (erre utalnak a fent említett szerzőközpontú vagy műközpontú filmpolitikák is), talán mert a közönség, fogyasztási és véleményformálási szokásainak átalakulása nehezebben tehető elemzés tárgyává. Holott maguk az alkotók számtalanszor hangsúlyozzák a fontosságát, nem beszélve a piaci szempontokról, amelyek, tudjuk jól, a film esetében korántsem elhanyagolhatóak.

Ennek a cikknek a keletkezéséhez fontos adalék, hogy a Pázmány Péter

Katolikus Egyetem egyik kurzusának hallgatói készítették, akik mozgóképtanárok lesznek, tehát nem csak értő befogadói, hanem terjesztői is a filmeknek. A kurzus témája pedig a kritikaírás, méghozzá azzal a változással a fókuszban, amelyet az Internetes tartalmak a véleménynyilvánítás szabadságának kitágításával lehetővé tesznek.

Miközben a jelenség egyértelműen pozitív eredményeként beszélhetünk demokratizálódásról, David Bordwell, a neves amerikai filmtörténész, negatívumokat is említ: a kritika kiégéséről, az egyszerre szót kérő on-linerek „netes hangzavaráról” ír. *„Mindenkít érdekel a másik véleménye, de nem érdekelhet bennünket mindenkinek a véleménye.”*

A kritikaírás gyakorlatának vizsgálata az a terület, amely a (tudományos) elmélet és gyakorlat közötti űrt is betölti, valamint számtalan adalékot nyújt a film és közönség kapcsolatáról. Sokféle megközelítés kínálkozik: a fenti sarkos Bordwell-állításhoz különféle példák megvilágításával lehetne gyűjteni pro és kontra érveket, ám helyette érdekesebb talán bizonyos jelenségekre ráközelíteni.

Az alábbi „kollektív” írásban projektfeladatok alapján kívántuk feltárni, milyen lehetséges (túlélési) stratégiák léteznek ma Magyarországon a filmeknek a megfelelő célközönséghez való eljuttatására, tehát hogyan formálják maguk a filmkészítés vagy filmterjesztés „ágensei” a befogadási helyzetet. A beszámoló nem tekinthető rendszerező jellegű kutatásnak, eredményeivel nem fedjük le a teljes filmkulturális szcénát. Néhány érdekes példát emelünk csak ki, amelyekben a leghagyományosabb formáktól (filmklubok) a kortárs médiakörnyezet kihívásainak is megfelelni igyekvő netes, közösségi terjesztésig, eltérő gyakorlatokat elemzünk.

Csernátoni Márk és Tatai Márta egy nagy hagyománnyal, impozáns múlttal rendelkező intézmény, az Uránia Filmszínház programszervezői gyakorlatának egy kis szeletét mutatja be. Dizseri Barnabás és Kiss Borbála egy szintén több éves múlttal bíró középiskolai filmklub tevékenységét vizsgálja meg: hogyan teszi élővé egy rendszeres jellegű vetítés- és beszélgetéssorozat a mozgóképtanítást, épít közösséget volt és jelenlegi diákokból, külső érdeklődőkből. Fejes Júlia a közösségi finanszírozás és terjesztés egészen új, innovatív módjait ismerteti a közelmúltban egyre nagyobb figyelmet vonzó projektek, a körjük szervezett események bemutatásával.

*Csernátoni Márk – Tatai Márta:*

### **Átfogó tekintetek - A magyar dokumentumfilm egyéb lehetőségei**

A budapesti Uránia Nemzeti Filmszínház már nevével is elkülöníti magát a többi mozitól. Természetesen itt is filmeket vetítenek, ám aki ült már valamelyik filmhéten a hatalmas díszterem roskadásig telt karzatán egy ötszáz forintos

diákjeggyel, az tudja, mi a különbség.

Különbség mozi és filmszínház, vetítőterem és kulturális tér között. Míg a művészmozik sorban zárnak be, a multiplexek pedig gombamód nőnek ki a földből, addig az Uránia rendíthetetlenül áll a belváros közepén különleges vetítéseket, tematikus blokkokat és különböző filmklubokat kínálva az érdeklődőknek.

Erre a kulturális szerepre hívja fel a figyelmünket a honlapon olvasható Küldetés megfogalmazása is:

*„Az Uránia Nemzeti Filmszínház a hazai mozik sorában az egyedüli nemzeti intézmény jellegű film- és kulturális centrum, a Nemzeti Színház, az Operaház filmszakmai megfelelője, amelynek legfontosabb feladata a magyar és az európai filmértékek, a kortárs és a klasszikus filmművészet kincseinek bemutatása és műsoron tartása, filmklub jellegű programok, nemzeti és nemzetközi filmes fesztiválok, díszbemutatók szervezése.”*

### *100 magyar dokumentumfilm (1936-2013)*

*III. blokk: Válogatás a Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjeiből  
2015. február 23. - 2015. április 27.*

A filmklub, ahol jártunk a Budapesti Iskola munkásságát dolgozza fel, kilenc alkotó egy-egy filmje kapcsán szociológusok, filmesztéták, történészek beszélgetnek a rendezőkkel és minden érdeklődővel az apró technikai részletektől kezdve a kor társadalmának, kultúrájának komplexebb összefüggéséig. „A összeállítás felsorakoztatja a magyar dokumentumfilm progresszív irányzatait és összes olyan egyéni teljesítményét, mely a dokumentumfilmforma lehetőségeit tágította, vagy épp tematikailag hozott újat. A válogatásba került alkotások úttörő művek, rendezőik nyitottságát, társadalmi problémák iránti érzékenységét, sok esetben bátorságát dicsérik.”

Ebből a blokkból mi Vitézy László *Békeidő* című 1980-as dokumentum-játékfilmjének vetítését választottuk, ahol az alkotóval a film előtt Pólik József filozófus, filmesztéta beszélgetett bemutatása. A vetítés után pedig a nézők fejthették ki véleményüket, tehették fel kérdéseiket, de erre a szakaszra sajnos Vitézy egyéb elfoglaltságai miatt már nem tudott maradni.

A beszélgetés elején Vitézy hangsúlyozta, hogy filmjeit fikciónak tekinti, önállóan megszerkesztett dramaturgiával, viszont a forrásaik és a karakterek dokumentumfilmgyűjtéseken alapultak.

Számunkra a legérdekesebb az volt, hogy nem elsősorban a hatalmi cenzúra megkerülésére szolgált ez a határműfaj, hanem az etikai határok, és a dokumentumfilm eredeti, valós szereplőinek védelmében esett a választás a játékfilm formára.

Így vált úttörő irányzattá a dokumentumok játékfilmre adaptálása: levette a felelősséget azokról, akik az életükből annyi személyes részletet megosztottak.

Ha valaki betekintést akar nyerni a korszak viszonyaiba, az bízhat Vitézy filmjeiben, hiszen ha nem is a szó konkrét értelmében vett dokumentumait láthatjuk, a rendező objektívjén keresztül nézve mégis meglepően összetett és igaz kép tárul szemünk elé.

Összegzésként elmondható, hogy a Budapesti Iskola dokumentumfilmjeivel foglalkozó filmklub lényegében az értékközvetítés és a filmművészeti ismeretközlés feladatát látja el: a magyar dokumentarizmus fénykorának állít emléket, és a hajdani diskurzus felélesztésével hozza közelebb filmjeit a mai nézőközönséghez.

*Dizseri Barnabás - Kiss Borbála:*

### **„Láss, ne csak nézz!”: filmklub egy tabáni gimnáziumban**

Budapest, I. kerület, Tabán. Az artmozik világának egyik emblemikus jelképe szervesen hozzátartozik ahhoz a városképhez, amelynek a „Láss, ne csak nézz!” c. filmklubnak otthont adó Petőfi Sándor Gimnázium is része, 2015. március 10-én az *Utóélet* című film vetítésére és közönségtalálkozójára sikerült ellátogatnunk, majd Farkas Edit tanárnővel, a főszerzővel is beszélgethettünk a filmklub mai helyzetéről, közösségformáló erejéről és a közösségi médiával való kapcsolatáról.

Egy középiskolai filmklub kapcsán több szempont is adódik, amely alapján megítélhető a hatásköre. Egyrésztől kulturális színtér, melyben egy tinédzser életének java részét eltölti kamaszkorában: az iskola alapvetően meghatározza későbbi filmfogyasztási szokásait, hogy a falain belül milyen filmekkel találkozott anno, és melyik „keddi film” vált huzamosabb ideig központi beszédtemává. A filmek tematikus csoportonként történő vetítése egyúttal lehetőség arra, hogy az azonos érdeklődésű diákok között megteremtődjön egyfajta „offline diskurzus”: élő viták alakulhatnak ki délutánonként a diákok körében: szórakozás és hobbi lehet egyaránt a filmnézés.

A film és közönség kapcsolata szempontjából szintén érdekes tér a Farkas Edit tanárnőék által szervezett „világ”. Ottjártunkkor épp Zomboráczi Virág *Utóélet* című filmje került vetítésre s az azt követő közönségtalálkozóra sikerült magát a rendezőt elcsalogatni. Ennek eredményeképp az alkotó és a befogadó ennél közelebb már nem is ülhetett volna egymáshoz: a kerekasztal-beszélgetés során éppúgy filmkészítési technikai kérdéseket is fel lehetett tenni, mint filmelméleti tárgyú észrevételeket. Ennek következtében a filmklub már nem egy aktuális kérdéseket taglaló happening, hanem egy hosszú távú benyomásokat keltő mozgalom (a „közönségtalálkozó” rendszeres esemény a „Láss, ne csak nézz!” életében), melynek hatására megkedvelhettünk egy alkotót, egy stílust vagy akár egy általános szempontrendszer is.

S ha már mozgalomként tekintünk a budapesti Petőfi Sándor Gimnázium

filmklubjára, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a 2013-ban bezárt Tabán Mozi 2014 márciusában történő újra-megnyitásában vállalt sorsdöntő szerepét. Megdöbbenő ugyanis a közösségi média ereje, ha arra a közel háromezer emberre gondolunk, akiket a Facebook-on keresztül a Mentsük meg együtt a Tabán mozit!-csoport megmozgatott, melynek az alapítója és szervezője szintén a már említett magyar-francia szakos tanárnő, Farkas Edit. Kizárólag a csoport kampányának eredményeképpen a Tabán Mozi új szervezeti-működési körülmények között Tabán Kinotéka néven 2014. március 20-án újra megnyithatta kapuit, s az egyetlen „megmaradt” budai artmoziként újra nekiállhatott a különböző filmes események, fesztiválok szervezéséhez. (Ugyanakkor a megújult épületben maga a mozgalmat elindító csoport nem kapott helyet az üzemeltető Budapest Film Zrt.-től.)

Filfterjesztési szempontból is összetett, érdekes jelenség ennek, vagy egy ehhez hasonló kezdeményezésnek a vizsgálata. Húsz-harminc érdeklődő találkozik minden egyes alkalommal egy ilyen filmklubon: húsz-harminc ember (legyen szó jelenlegi diákokról, öregdiákokról, vagy az iskola falain kívülről érkező filmrajongókról) terjeszti hát személyesen aznapi filmélményét a megtekintést követően a legnyilvánosabb platformokon, a közösségi média hálózataitól kezdve a személyes beszélgetéseken át a közvetett utalásokig. Pontos statisztikai adatok nem állnak rendelkezésünkre ezen írás megfogalmazásakor: miszerint hány nézővel ugrott meg a filmklubot követően Zomboráczi Virág filmjét közvetítő Vertigo Média Kft. hálózatának jegyeladási száma. Materiális oldalról tekintve ugyanis így lehetne egyértelműen kimutatni egy filmklub hatását. Ám hosszú távú hatásként feltételezhető magának a művészeti ágának a népszerűsítése. (Figyelembe véve ugyanakkor azt a tényt, hogy a mainstream alkotásoknak talán szüksége sincs a kisebb filmklubok támogatására, hiszen egy többször beharangozott film elér annyi embert, hogy bőségesen megtérüljön a film elkészítéséhez szükséges kiadás. Ám a kérdés ennél a pontnál már túlmutat egy iskolai filmklub keretein. Ha a rendszer célját vesszük viszont újra elemzésünk alapjául, elmondható, hogy a személyes élmény és a filmnézés közösségi térben való megélése valamelyest hozzájárulhat a film terjesztésének sikeréhez.)

Végül a rendszeres vetítés- és beszélgetéssorozat mozgóképkultúrái aspektusai is szót érdemelnek: a magyar mozgóképkultúra- és médiaoktatás egy új tanegység a középiskolai tantárgyak között, melynek megítélése meglehetősen változó mind a diákok, mind a szülők, mind a pedagógusok körében. A Nemzeti Alaptanterv változásait követve elmondható a tanegység megítélésének egy felívelő pályája (kötelezően választható tantárgy általános iskola hetedik és a középiskolák kilencedik osztályában), majd egy leszálló/átmenetileg csökkenő tendencia figyelhető meg (a mozgókép- és médiakultúra mint integrált tanegység más közismereti tárgyakba történő beágyazása szerény óraszámú). Holott megkerülhetetlen a médiatudatosság kialakítása

és a médiaszakemberek képzése az elkövetkezendő időkben: a képi paradigmaváltás globális erejével akkor is tudnunk kell bánni, ha a webkettő világa még nem is képezi mindegyikünk hétköznapijának részét. Ehhez is kitűnő terep egy középiskolai filmklub szervezése, amelyen önszántukból vehetnek részt az odajáró diákok, és rendszeres időközönként nézhetnek meg adott témához kapcsolódó filmeket, a vetítés után pedig szakértelemmel irányított beszélgetésekbe kapcsolódhatnak hétről hétre.

*Fejes Júlia:*

## **Közösségek - újratervezés**

*Kodály Method – Afterjka - Speak Easy Project: ENNYI! Ennyire egyszerű lenne? Elegendő ez a csekély információ? Valóban csak ennyi? Korántsem. 2015. március elsején alkalmam nyílt ellátogatni a Trafó Kortárs Művészetek Házába egy izgalmasnak ígérkező program kapcsán. Maga az esemény a független alkotóműhelyek és a programsorozat nevét viselte, ám sokkal többet hordozott magában, mint passzív szemlélődés és szórakozás. A magam részéről kijelenthetem, hogy nem igazán tudtam semmit a közösségi finanszírozásról és forgalmazásról egészen eddig, de szimpatikusnak tűnt az időpont és a projekt is. Utólag már azt mondom, hogy jó volt a megérzésem és egy nagyon érdekes, fontos szeletét sikerült elcsípnem napjaink tehetséges fiataljainak sikeres ötletmegvalósításaiból.*

A NEXTFESZT nevet viselő programsorozat ugyanezen a helyszínen futott még ez év januárjában, ennek mozgóképes folytatásaként született meg az ENNYI!, amelynek a különlegessége, hogy egy Y generációs (1980 és 1995 között született) fiatal filmes alkotók munkájaként létrejött projekt. Ez egy 90 perces vetítéssel és koncerttel egybekötött beszélgetés volt, három 30 perces részre felosztva. Az első fél órában láthattuk a Kodály Method Balaton Method névre keresztelt zenés roadmovie-jának premier előtti ráhangolóját, Szabó Simon *Fal* című kisfilmjét és a Speak Easy Project már jól ismert *Menjek/Maradjak* dokumentumfilm-sorozatának és videoblogjának legújabb, Sweet Home epizódjának előzetesét. Ezt követte egy ugyancsak fél órás beszélgetés az alkotókkal, amelyet Libor Anita, az Index újságírója moderált. A maradék 30 percben pedig a Balaton Methodban közreműködő Hó Márton és a Jégkorszak, valamint a Bin-Jip zenekar szórakoztatta produkcióival levezetőként a közönséget. Jómagam és a többiek is sikeresen „örökbe fogadtunk egy kék-kockát”, vagyis a jegyeink megvásárlásával már támogattuk a szerzők következő munkáit. Már ez a gesztus – vagy crowdfunding-fogás, kinek hogy tetszik – kapcsolódott a hangsúlyos témához, vagyis a közösségi terjesztéshez.

Kutatásaim során remek idegen kifejezésekkel találkoztam és ehhez kapcsolódó oldalakkal, amelyek megjelentek ezekben a beszélgetésekben

is és az alapját adják ennek a friss és ropogós jelenségnek. Az egész a startup-tól kezdődik. Ezek induló vállalkozások, amelyek célja a nemzetközi piacra való betörés. Filmes szempontból a közösségi jelleg és a növekedésre való törekvés figyelhető meg a kezdeményezésekben. Viszonylag gyors építkezést képesek általa megvalósítani. Ilyen magyar startup-ok, amelyeket mindenki ismerhet a Ustream és a Prezi. Jelen esetben startup-nak tekinthető a Kodály Method, az Afterjka és a Speak Easy Project, mint alkotócsoportok.

Logikailag a startup-ra építkezik a crowdfunding, ami nem más, mint maga a közösségi finanszírozás. A lényege, hogy több ember támogatja ugyanazt az ötletet. Minél többen vannak a támogatók, annál hamarabb összegyűlik az indulótőke és ez a kampány fő célja. Nagyon fontos tudnivaló, hogy a tulajdonrész kisajátítása nélkül lehet ezekhez a kiinduló alapokhoz hozzájutni. Sokan hallottunk már a szóról, azonban nem sokat, így kevesen vagyunk tisztában a jelentésével. Minden ötlethez tartozik egy finanszírozási cél és egy határidő. A támogatók egy előre megadott időpontig kínálhatják fel az adományaikat a gyűjtéshez. Amennyiben sikeres a kampány, az ötletgazdák általában különleges termékeket, élményeket szoktak profiljuknak megfelelően ajándékozni „szerencsájük kovácsainak”.

Két fontosabb internetes oldalt emelnék ki, amelyeken startup-ok crowdfunding-ot végeznek: a Kickstarter-t és az Indiegogo-t. A Kickstarter világszerte az egyik legnagyobb közösségi finanszírozási oldal, amelyen az elindított projektek 55%-a jár sikerrel. Abban az esetben, ha mégsem éri el a kitűzött határidőn belül a kijelölt összeget az adományok mértéke, elesnek minden addigi támogatástól. Általános felmérések szerint azok a kezdeményezések, amelyek nem érik el 48 órán belül a kiszabott összeget, vagy meg sem közelítik azt, el fognak bukni, akármennyi idejük van hátra még a kampányból.

Ezzel szemben a hazánkban is kedvelt és elterjedt Indiegogo-n a sikertelen gyűjtések esetén sem vesztik el az addig összegyűlt pénzösszeget a projektgazdák, hanem megtarthatják. A bukott kampányok esetén általános hibafaktorként megfigyelhető a rosszul bemért célközönség. Itt talált nagylelkű és adakozó kedvű segítőkre Csepella Olivér is, aki a *Nyugat+Zombik* képregényének kapcsán szivárgott be a köztudatba (bár ő a facebook-ot és a cink.hu-t is hasznosította). Rajta és a tárgyalt független filmműhelyeken kívül természetesen akármelyik startup toborozhat saját, tetszőleges ötlethez finanszírozókat az említett és további hasonló internetes oldalakon. Nem csupán filmes közösségi finanszírozásról beszélhetünk, hiszen ez egy általános marketing stratégia. Ennek azonban az a hátulütője, hogy nem minden esetben valósulnak meg hasznos projektek ezeken a kemény pénzösszegeken (lásd: automata sörfőzőgép). Mint mindennek, a crowdfunding ezen formájának is vannak előnyei és hátrányai.

A Balaton Method esetében 2014. január 28-tól március 29-ig gyűjtöttek támogatókat az Indiegogo segítségével. Nagy sajtójuk volt, 3 milliós tőkealapot sikerült megszerezniük, ami sikerre vitte a projektet. Megszületett



a Kodály Method videók (11) egész estét folytatása egy zenés roadmovie keretein belül. A hazai könnyűzenei élet ismert és kevésbé felkapott képviselői idézik meg a Balaton körüli hangulatokat ikonikus helyeken. Tizenhét magyar együttes szerepel a filmben, akik teljes munkadíj nélkül vállalták a forgatást, csupán az útiköltségükkel és néhány várt/váratlan kiadással kellett a rendezőknek kombinálniuk. Erősen kultúraápoló töltettel bír, már csak a tradicionális helyek miatt és a jelenkori popkultúra ápolása miatt is. A zenészek szemszögéből mutatják be, hogy napjainkban mit is jelent zenélni. Maga a Kodály Method 2011-ben alakult Szimler Bálint és Rév Marcell rendező-operatőr páros által egy videoblogból kinőve magát. A kérdésre, miszerint a témaválasztás a közönség igényeit figyelembe véve alakult-e, a válasz részükről az volt, hogy esetükben nem ez volt a meghatározó, hiszen a hazai zenekarok tetemes rajongótábora, illetve a műhely előző munkái már akkora célközönséget jelentettek, hogy nem kellett kizárólagosan ebből a szempontból közelíteniük. Tehát ezzel a hírveréssel már biztosították előre a közönségüket. A forgatás maga low-budget volt, júliustól egészen februárig, a szakembereket kellett csak teljes bérben kifizetni. A film premierje március 6-án volt az Akvárium-ban, a továbbiakban, a hazai mozikban március 26-tól látható.

A három alkotócsoport közül szintén erre a stratégiára épített a Speak Easy Project. A független produkciójukban készülő *Menjek/Maradjak* egy dokumentumfilm-sorozat, amely a kivándorló, kivándorolni készülő, esetenként hazatérő magyarokról szól. Erősen, ámde ítéletmentesen jeleníti meg korunk mindennapi dilemmáit, nehézségeit, motivációit. A producerek Józsa László és Imre Loránd Balázs. Nekik is nagyon sok támogatójuk akadt, köztük szakmai partnerek és médiatámogatók is. Ez a duó is az Indiegogo-n hirdette magát és célját 2013. október 6. és november 18. között egy jól sikerült kampányvideó és egy leírás segítségével. Sikerrel jártak: 1,5 millió forintos tőkealapra tettek szert. Felemlegették a készítőket a new york-i epizódot, aminek a finanszírozásához 130.000 néző járult hozzá, a hiányzó összeget pedig saját pénzből pótolták ki. Kihangsúlyozták, hogy szerintük az effajta „közönségvadászat” társadalmilag is jelentős szereppel bír, mert a közvetített üzenetüknek el kell jutnia a célközönséghez, viszont állami támogatásra már nem számíthatnak az ilyen kezdeményezések, amennyiben a reális helyzetet nézzük Magyarországon. Legnagyobb örömükre jócskán kapnak visszacsatolásokat a célzott emberektől, hogy kishazánkban valóban van igény erre a témára: erről beszélni kell, meg kell mutatni. Mi sem példázza jobban, minthogy jelenleg a sorozat harmadik része áll készülétek alatt, amit továbbra is támogat a közösség. Az eddig elkészült filmek (New York, London) megtekinthetők a [menjekmaradjak.hu](http://menjekmaradjak.hu)-n.

Az est ellenpéldája volt a közösségi finanszírozás szempontjából nézve Szabó Simon *Fal* című 2013-as rövidfilmje. A cigányság problematikája és diszkriminációja áll a középpontban, mint állandóan fennálló nehézség országunkban. Az európai szegregációs falak ihlették a filmet, a címben is vissza-

tükröződik, és erős metaforával bír az egész film során. Igazából Czomba Albert és Simon alkotói műhelyének, az Afterjkanak és a Proton Cinemának a koprodukciójaként született meg a kisjátékfilm. Állami támogatásból készült, a Nemzeti Kulturális Alap nagymértékben hozzájárult a költségek fedezéséhez. 3 millió forintba volt szükség a film előállításához. Díjnyertes lett, de interneten keresztül még most sem elérhető. Szabó Simon szerint a legkönnyebb talán a pénzszerzés volt ebben a projektben, viszont a helyszín kiválasztása és megszerzése időigényes volt és fáradtságos. Nem szolgáltathatja ki a „Dzsumbuj” néven elhíresült nyomortelep pontos címét, ezzel az egy feltétellel bólintott rá a polgármester. Rendőri felügyeletet is biztosítani kellett a forgatás alatt. Ebben az esetben nem a közösség támogatására kellett elsődlegesen támaszkodnia az alkotóknak, viszont egy pozitív példa arra, hogy mégis (sajnos elég ritkán) hajlandók az állam és egyéb szervezetek is segítő kezét nyújtani a jó ügy érdekében.

Amellett, hogy ezen filmek mentén feltárható a crowdfunding-jelenség, mély és komoly többlettartalommal bírnak. Ezen felül, minden nehézség ellenére sikeresek tudtak lenni egy teljesen új megközelítéssel és megvalósítással. Fontos a kitartás és a célközönség megfelelő bemérése, egy kapós kampányvideó és egy hozzá tartozó hatásos leírás. Ha mindez igényes és valóban eltalált, akkor mindez megvalósítható, hiszen itt vannak rá az élő példák. Ezek olyan filmek, amelyeket tényleg látnia kell mindenkinek, mert valóságos dilemmákról és nehézségekről szól. Összehozzák az embereket és egy egészen varázsos dolgot képesek előidézni: még az alacsony költségvetésű filmeknél is milliós összegek szükségesek az előállításához, a megvalósításnak mégsem képezi gátját a pénz szükségessége. Összefognak vadidegen emberek és közös erővel előteremtik mindazt, ami módjukban áll egy közös cél érdekében. Mesélnek, de nincsenek átverések, trükkök, illúziók. Nyers valóság mindenféle ítéletalkotás nélkül. Teszik mindezt úgy, hogy maradandó élmény az egész, úgy, ahogy van. Tökéletes példája és nyomatéka annak, hogy itt és most van helye, értelme és jövője a közösségi finanszírozásnak.

A FÉRFIAK ÉLNEK-HALNAK ÉRTE



A FILMTEAM BEMUTATJA

# LIKA

## A RÓKATÜNDÉR

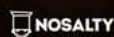
BALSAI MÓNI

BEDE-FAZEKAS SZABOLCS

DAVID SAKURAI

A FILMTEAM BEMUTATJA: A COMPANY HUNGARY KFT. FORGALMAZÁSÁBAN LIJ Mészáros Károly: LIZA A RÓKATÜNDÉR című filmjét.  
DÍSZLET: HUJBER BALÁZS GRAFIKA RECZEY ZOLTÁN FILMEZ: BARDOSI IBOLYA HANGMÉRŐK: JUHÁSZ RÓBERT ZENE: TÓVISHÁZI AMBRUS, CSÉNGERY DÁNIEL, VAGÓ: CZAKO JUDIT HSE  
OPERÁTOR: SZATMARI PÉTER HSD DR. PRODUCER: DR. KOROM NORBERT PRODUCER: MAJOR ISTVÁN FORGATOKONYVÍRO: HEGEDŰS BALINT, LIJ Mészáros Károly RENDEZTE: LIJ Mészáros Károly

FEBRUÁR 19-TŐL A MOZIKBAN!



[f /acompanyhungary](#)

[f /lizaarokatunder](#)

[#rokatunder](#)

Tizenhat éven  
aluliak számára  
nem ajánlott

16

## Farkas György

### *Interjú Ujj Mészáros Károllyal*

#### *a Liza a rókatündér rendezőjével*

FGy: Először is hadd gratuláljak a filmedhez! A sajtóvetítésen végre egy igazán szórakoztató magyar filmet láthattam.

UMK: Nagyon örülök! Köszönjük!

FGy: A filmnek sajátos ízt kölcsönöz a japán popzenére, kulturális vonatkozásokra való hivatkozás. Honnan az érdeklődés Japán iránt?

UMK: Ez nagyon régi keletű. A '90-es évek végére datálódik. Egyrészt akkoriban volt egy Sushi (3003 és 4004) nevű válogatás, egy japán zenei válogatás CD. A két CD-n található számok nagyon játékos, furcsa, kicsit alternatív pop zenék voltak. Nagyon pezsgő, izgalmas volt Japánban a zenei élet a '90-es évek végén, és akkoriban sokan nyúltak vissza a '60-as '70-es évek zenéihez. Ez akkor nekem nagyon megtetszett. Egyébként magával a szusival is sajátos kapcsolatom van. A Vörösmarty-tér sarkán nyílt Budapesten az első szusi-bár, egy pici kis helységben. Itt kóstoltam meg életem első szusiját, és amikor az első falatot a számba vettem, megízleltem, akkor egyszer csak az a szó jutott eszembe, hogy ott-hon. Ami azért egy nagyon furi dolog.

Nagyon szeretem a japán filmeket is, de voltam turistaként is Japánban még 1999-ben. Akkor végig látogattam Japánnak a Tokiótól délre fekvő részét, a két nagyobb szigetet (Shikokut és Kjusut) is, sok élményt gyűjtöttem, meg persze zenéket is. Később úgy alakult, hogy dolgoztam is japánoknak, három reklámfilmert készítettem a legnagyobb japán reklámügynökségnek a Dentsunak. Egyszer azért is kijutottam Japánba, mert egy kisfilmfesztiválra



Dentsu Tokyo

beválogatták a *Palika leviszi a szemetet* c. rövidfilmemet. Ez egy vándorfesztivál volt, ami Tokióból indult. A következő állomás Naszu volt. Ez szerepel is a filmben, legalább négyszer elhangzik a neve. Igazából ott találkoztam a rókatündér meséjével, ami aztán beleépült a film történetébe. De nagyon szeretem a japán irodalmat is, pl. Fukadzavát. Talán a régi Japánhoz jobban vonzódok, mint a modernhez. Érdekes, hogy az akkori kultúra, szokások minden szempontból a hiányhoz kapcsolódnak, arra épülnek. A *Zarándokének* c. novelláskötetben borzasztó szép és szomorú novellák szólnak erről. Úgy hogy ezek mind-mind egy egyre erősebb vonzalmat alakítottak ki. Egyszer egy az egyben megisméltődött a *Lost in translation* c. filmben látható jelenet, amikor a forgatáson félórán keresztül instruálják Bill Murrayt, és a tolmács egy mondattal fordít, és Bill visszakérdez, hogy tényleg csak ennyi lenne-e az instrukció. És akkor megkérdezi a tolmács, hogy tényleg csak ennyi, majd újra félóra szöveg következik, majd bólint a tolmács, hogy igen, csak ennyi. A különbség annyi, hogy az esetben az illető nem is beszélt, hanem ordított. Úgy éreztem magam, mintha egy II. Vh-s fogolytáborban egy amerikai katona lettem volna, és a japán táborparancsnok üvöltött volna velem. Szóval Japán elég fura világ, és minél többet tud meg róla az ember, annál kevésbé lehet csak úgy rajongásból elfogadni az egészet. A David (szerk.: *David Sakurai, a japán popénekes szerepét alakító színész*) is sokat mesélt Japánról.



David Sakurai

FGy: Ezzel most rögtön két olyan kérdést is megválaszoltál, amit később szerettem volna feltenni! Egyrészt, hogy a rókanő téma már az elején megvolt,

vagy később botlottál bele, illetve nekem is az jutott eszembe, hogy mennyire voltak ilyen *Lost-in-translation*-ös élményeid. De kérdezek mást. Pelevintől a *Metamor szent könyve* megvolt?

UMK: Azt később olvastam, akkor már benne volt a téma a forgatókönyvben, amikor a kezembe került.

FGy: Pelevin könyve mennyire változtatta meg a korábban meglévő rókanő képedet?



Balsai Móni

UMK: Nem nagyon. Pelevin is azért használja ezt a motívumot, hogy a jelen Oroszországaról elmondjon valamit. Nagyon érdekes a jelenkori orosz irodalomnak az a törekvése, hogy mindig keres valami keletkezéstörténetet. Ahogy a Jég is, Pelevinnek is számos könyve erről szól. Ráadásul mindegyik keletkezéstörténet valami abszurd és szürreális dologból táplálkozik.

FGy: A filmben szerepel egy kiállítási füzet. Ez valós, vagy a filmhez készült?

UMK: Nem ez teljesen saját találmány, a filmhez készült. Nem volt ilyen kiállítás, sőt, nincs Narában Kicune múzeum sem természetesen. Récei Zoltán grafikus barátom tervezte ezt, ahogy a Liza által olvasott japán könyv borítóját is, az újságokat, plakátokat, sőt minden a filmben megjelenő nyomtatott anyagot is. Egyedül talán a régi magyar papírpénz olyan, ami valójában is létezett és szerepel a filmben.

FGy: Az első kritikákban a filmeddel kapcsolatban többen emlegették az *Amelie életét* és Wes Anderson stílusát - szerintem alaptalanul. De mi a véleményed egyikről és másikról is?

UMK: Valójában szeretem Wes Anderson stílusát, de persze ezzel az egésszel az a furcsaság, hogy mi ezt a filmet igazából 2012-ben forgattuk, úgyhogy a Wes Anderson két utolsó filmje az összehasonlítás szempontjából nem releváns, mert amikor azokat láttuk, akkor már rég leforgattuk a filmet. A korábbi filmjei közül egyet szerettem igazán, az *Édesvízi életet*. Egyébként, ha igazán tüzetesen összehasonlítanák Anderson filmjeit a *Lizával*, akkor elég feltűnő, hogy a kompozíciók és a képi beállítások teljesen mások.

FGy: Igen én is ezért mondtam, hogy nekem alaptalannak tűnt, vagy még inkább felületesnek ez a fajta hasonlítás.

UMK: Igen, inkább a játékosság és az elemelt furcsa világ, illetve talán a tudatosan, minden részletében megkomponált képek, ez a fajta attitűd nyilván mindkettőben benne van, ahogy benne van az *Amelie*-ben is. Aminek a stílusa megint csak tökéletesen más, hiszen ha a filmnyelvi dolgokra gondolunk, pl. a hirtelen rá-farhtok, ezeket eszembe se jutott használni, hiszen annyi *Amelie*-parafrázis volt, hogy ezeket az elemeket végképp nem alkalmaztuk volna. Az a sajátosság, hogy az *Amelie*-ben és a *Lizában* is egy alapvetően naiv női figura keresi a boldogságot, ez nyilván egy adottság. Ez alapján még sok film szóba jöhetne, amivel hasonlíthatnánk. Én mindig úgy gondoltam, hogy a *Lizát* fanyarabbra, kevésbé édeskésre, keserűbbre fogom csinálni, attól függetlenül, hogy szerettem az *Amelie*-t, bár a *Delicatessen*-t még jobban szerettem. A párhuzam tehát úgy állja meg a helyét, hogy ez a két rendező is szeret játszani, és mi is úgy gondoltuk, hogy szeretnénk játszani a nézőkkel.

FGy: Zoltán zászlós a finn westernért rajong, ami szerintem kicsit hasonló irányzat, mint amiket japánban is találunk manapság, és amik elsősorban a különböző kulturális irányzatok fúziójáról szól. Mennyiben ragadott meg a japán kultúrának ez a fúziós vonása? Mennyiben volt hatással ez a filmed stílusára?

UMK: Abszolút. A korábban említettem japán zenék is abszolút ezt a vonulatot követik. Visszanyúlnak a 60-as 70-es évek nem csak amerikai, de európai könnyűzenéihez. Pl. a Fantastic Plastic Machine még német popslágereket is feldolgoz. Biztos, hogy valamilyen szinten ez hatott, hogy különböző kultúrák termékeit felhasználjuk.

FGy: A skandináv bűnügyi filmekkel, egyáltalán az északi mozival kapcsolatban mi a meglátásod? Szereted?

UMK: Ha kell mondani egy olyan „országgyűttest”, aminek tényleg rajongok a filmjeiért, akkor az biztos, hogy Skandinávia. A dán filmeket nagyon szeretem,

Thomas Anders Jensentől Susanna Bierig. Elképesztő, hogy milyen filmeket produkáltak az elmúlt húsz évben. Nagyon szeretem a norvég filmeket is, borzasztóan sajtós humorúak. Nem régebbe láttam Ole Andersentől a *King curling* c. fergeteges vígjátékot. De elképesztő a skandináv reklámok világa is. A filmek közül még említhetnénk két konkrét címet is, például a *Dalok a konyhából* vagy a *Dalok a második emeletről*. De a finn Aki Kaurismaki is a kedvenceim közé tartozik, ahogy Lukas Modysson is. Nagyon kedvelem a svéd rövidfilmek világát. De ez jellemző az előző rendezőkre is, az a fajta kisrealizmus, ami apró rezdülésekre figyel, illetve az a fajta takarékoság, hogy nincs egy felesleges kép sem, pont annyit mutat, annyi beállításban, ami pont a határán van annak, ami elég. Ez számomra lenyűgöző és példaértékű.

FGy: Ahogy említetted ezeket a filmeket, úgy érzem, hogy a *Liza* humora akkor leginkább Jensen humorával van azonos hullámhosszon.

UMK: Végül is, amikor arra kérdeztek rá különböző fesztiválokon, hogy hogyan képzeljük el ezt a filmet, még a megvalósítás (2009-2010) előtt és mutattuk a teasert, meg a képes brossurát, amivel a film világát próbáltuk tükrözni, és mindenki az *Amelie*-t emlegette, akkor én azt mondtam, hogy inkább úgy képelem el a film hangulatát, mind amilyen az *Ádám almáié*. Azt a fajta humort. Igen, Jensen egy fantasztikusan tehetséges rendező és persze forgatókönyvíró is.

FGy: Ha jól értem, akkor a számodra rettentő fontos volt maga a forgatókönyv, annak kidolgozottsága, abban, hogy mivé alakul maga a film.

UMK: Igen, én elhittem azt a tételt, hogy egy jó forgatókönyvből lehet jó filmet csinálni, persze el is lehet rontani, de egy rossz forgatókönyvből nem lehet jó filmet csinálni, vagy az kivételesen ritka. Persze minden tudást erről leginkább könyvekből vettem. Aztán az egész forgatókönyvíráshoz, történetmeséléshez való viszonyom megváltozott miközben írtuk Hegedűs Bálinttal a forgatókönyvet, és a klasszikus 3 act-es szerkezetnek megadtam magamat. Eleinte nem hittem benne, de a folyamat során meggyőződtem erről Hegedűs Bálint, de újranezve a kedvenc filmjeimet, és az új filmélmények is meggyőztek arról, hogy mennyire fontos a szerkezet. Az, hogy egy film adott pontján az ember meghatódik, az legkevésbé a színészi munkán múlik – az is nagyon fontos – de ha ott a színész nem kiábrándítóan rossz, akkor az embernek meg kell hatódnia. Ezt az *Elena utazása* készítése során fogalmaztam meg, hogy ha a forgatókönyv olvasása során, bizonyos pontokon meghatódom, akkor a filmben is maximum ott tud meghatódni a néző, ha végül a film jól van megcsinálva. Ugyanez működik a *Lizában* is. Három megindítóbb jelenet van a filmben, amikor a Liza Henriknek mondja a monológot,



amikor Liza az ágyon fekszik, miután bevett egy doboz altatót, és a legvége, amikor autóznak Japánban. Ez a három pillanat volt, ami meg tudott mozdítni bennem valamit. Ugyanakkor az volt a célom, – és ez egyben reflexió az *Amelie*-vel való hasonlítgatásra is – hogy nem akartam, hogy a nézők át tudják magukat adni gátlástalanul ennek a meghatódottságnak. Ezért úgy gondoltam, hogy fűszerezni kell ezeket a pillanatokat is fanyar humorral, ami által akár nevethetnek is ezeken a megható jeleneteken, ami valami kettős érzést vált ki, nem is tudja a néző, hogy most meghatódjon, vagy nevesen, vagy mit csináljon. Amit igazolt most a sajtóvetítés is, mert valóban nevettek! De azt hiszem, kicsit eltértem attól, ami az eredeti kérdés volt!



FGy: Igen, a forgatókönyv!

UMK: Igen, szóval a szerkezet. Mert amikor van egy katarzis, a filmben, amit nézel, akkor az a szerkezet műve és az a konstrukció az a forgatókönyvben már létezik. Állítom, hogy azokon a filmekben, amiken az ember meghatódik, vagy katarzist él át, ott a forgatókönyvet olvasva is ugyanúgy megjönne ez az érzés.

FGy: Amit mondasz, az nekem teljesen párhuzamba állítható azzal, amit annak idején Sindó Kaneto mondott. Mielőtt filmet kezdett volna rendezni, előtte a filmgyárban mindenfélét dolgozott. Ott azokat a forgatókönyveket, amikre már nem volt szükség, wc-papírnak kitették. Ő meg mindet elolvasta és pontosan a szerkezetüket vizsgálta, azon csodálkozott, hogy egyes helyeken mennyire nem kidolgozott a forgatókönyv, pedig szükséges lenne.

De végül is alapvető fontosságúnak tartotta a forgatókönyv szerkezetét és annak megfelelő kidolgozottságát, ami aztán nyilvánvalóvá lett, amikor már ő is forgatókönyvíró és rendező lett. Úgy hogy ez találkozik a te elképzeléseddel, de a Japán-kapcsolatot is erősíti.

A filmben számos műfajt megidéz, műfaji megoldásokat fanyar humorral karikírozol. Mennyiben voltak tudatosan beépített elemek ezek a zsánerfilmekből ismert panelek, vagy mennyire csak érzés szintjén jöttek elő.

UMK: Is-is! Vegyük példának Zoltán zászlóst és az ő western mániáját. Az onnan indult, hogy az a szám, amit a finn Geronimo együttes ad elő (Marko Harvisto vezetésével) az nekem már évekkel ezelőtt iszonyúan tetszett, és rengeteget hallgattam, és tudtam, hogy ennek benne kell lennie a *Lizában*. A vége jelenetnél, amikor van az a lassított *homerun* (ennél többet ne mondjunk az olvasóknak, hátha valaki még nem látta a filmet), már nagyon korán meg volt, mint jelenet. Mert tudtam, hogy neki hogy kell szaladnia, még mielőtt meg lett volna igazán a teljes karaktere. Mert ez egy furcsa látomány, ami egyszer csak beépült a filmbe. Aztán az, hogy Zoltán egy szerelgető figura, amit mi úgy adunk elő, mint ha a legnagyobb western hős lenne, aki dicsőségesen lovagol a prérin, számomra vicces. De ez is onnan indult, hogy meg volt már az a dal, ami Zoltán fő témája lett. Liza témája igazából a 60-as évek filmzenéiből táplálkozik. Míg a filmre készültünk, rengeteg képet néztem, rengeteg zenét hallgattam, mivel sok időnk volt, készülve a filmre, míg vártuk, hogy legyen, aki finanszírozza, így nagyon alaposan fel tudtunk készülni minden részletet kidolgozva, ami talán egyáltalán nem vált a kárára a filmnek. Azt konkrétan tudtam, hogy a Liza témájának olyannak kell lennie, hogy a dallamnak felfelé kell szárnyalnia. Csengery Danival hangonként molyoltuk ki a zongorán, hogy milyen legyen ez a dallam. Azért volt tulajdonképpen jó (bár ezt valamennyire idézőjelben mondom), hogy 5 évünk volt felkészülni a forgatásra, hogy ezeknek a részleteknek mind utána tudtam nézni, ki tudtuk találni, volt idő, hogy minden kikristályosodjon. Például Hujber Balázs díszlettervező már 2008-ban bekapcsolódott az együttgondolkodásba. Egyébként a díszletnél nagyon érdekes volt, hogy a Balázssal már nagyon hamar, a forgatás előtt egy évvel kiszaszeroltuk az alaprajzot. Tudtam, hogy milyen jelenetek vannak a forgatókönyvben és azok szerint alakítottuk ki az alaprajzot. Például a telefon és a wc-ajtó térbeli viszonya a már megírt jelenet miatt lett épp olyan, amilyen. Mert a telefonnak, amikor a Zoltán zászlós megérkezik a lakásba és meglátja, akkor is láthatónak kellett lennie. Szóval elég korán megvoltak már eléggé kidolgozott díszlettervek, sőt a Balázsnak van egy olyan tervező programja, amibe ő be tudja rakni ezeket a díszletterveket és be tud rakni kamerapozíciókat, ahová beállhatsz a térbe és 360 fokban körül tudsz nézni. Tehát jóval mielőtt még a díszlet meg lett volna építve, már virtuálisan rengetegszer bejárhattam ezt a helyet. Aztán amikor

megrajzoltam a teljes storyboard-ot, akkor már a fentiek miatt tudtam, hogy melyik jelenetet, pontosan hogyan akarom látni. Ez is komoly segítség volt a forgatás szempontjából. Persze már megint másról beszélek, mint amiről kérdeztél, de a lényeg az, hogy ez az öt év felkészülés irtózatosan fontos volt, és enélkül nem lehetett volna olyan ez a film, amilyen lett. Mert ezt a rengeteg apró részletet nem lehetett volna mondjuk 2 hónap alatt kitalálni.

FGy: Zoltán zászlós karakterének megalkotásakor volt benned bármilyen előkép, ami alapján elindultál?

UMK: Három forrásból táplálkozik az ő karaktere. Az első az tényleg valamilyen szótlan western-hős, aki mindent levesz, de nem beszél. Ugyanígy van egy olyan jellemvonása, mint a Columbo felügyelőnek, aki titokban mindent észrevesz, csak ő mondjuk rengeteget beszél Zoltánnal ellentétben. Zoltán zárkózottabb. Fontos volt, hogy Zoltánnak legyen egy titka, ami rávilágít arra, hogy érzelmileg ő miért ilyen zárkózott és furi. A harmadik pedig a Bede Szabi (*Bede-Fazekas Szabolcs*) és a vele való játék. Mi már korábban készítettünk együtt két kisfilmet is, két ilyen pár perces etűdöt, és ott például a *Boldog szomszédság új korszaka* c. filmben, ahogy az ő karaktere néz és néma tanúja annak, ahogy a boldogság belopózik az otthonába, abból is építkeztünk. Ez a fajta furcsaság már megvolt. A Bede Szabinak akkora lelke van, miközben ezt valamiféle zord felszínnel palástolja. Élveztem, hogy ez a nagy lélek mindig kilóg, ahogy aztán a filmben is mindig.



Bede-Fazekas Szabolcs

FGy: Amikor eldöntötted, hogy a filmed vígjáték lesz, nem voltak félelmeid, hogy ez hogyan fog sikerülni, tényleg sikerül-e szórakoztató filmet készíteni, hiszen az elmúlt évtized magyar vígjátékai között elég nehéz olyat találni, ami tényleg humoros.

UMK: Igazából, ami a kisfilmek közül leginkább előképe a *Lizának*, az az *Álmatag férfiak titkos kalandjai*. Ott találkozik az érzelem és az abszurd humor hasonló formában. És ennek a kisfilmnek a fogadtatása világszerte – mondhatom így, hiszen rengetegen megnézték különböző fesztiválokon új-zélandiak, amerikaiak, vagy éppen bosnyákok, és nagyon jól működött mindenkinek ez a stílus. Ezért gondoltam azt, hogy hosszabb terjedelemben is működni fog.

FGy: Mit gondolsz általában a magyar filmről, a magyar film helyzetéről. A nagy útkeresésben, amiben van egy ideje a magyar film, szerinted merre lenne a kivezető út?

UMK: Hm, nagyon nehéz kérdés. Hogy a hazai nézők nagy számban visszatérjenek a magyar filmhez, ahhoz mindenképpen jó műfaji filmek kellene. Nyilvánvaló, hogy nem minden film szól mindenkinek. Egy ország, egy társadalom borzasztó heterogén. Nagyon kevés az a film, ami egyaránt meg tud szólítani mindenféle réteget. De nem is kell erre mindenkinek törekedni, ez csapda lenne, a sokszínűség megőrzése is nagyon fontos. Azt gondolom, hogy a magyar filmhelyzet a movizási szokások megváltozásával is összefügg. Sok nehezítő tényező van. Ma már a letöltés a mozgóképnézés egyik legelfogadottabb formája. Egy mai film százezres nézőszámmal biztos, hogy tíz évvel ezelőtt minimum a dupláját érte volna el. Nyilván azért is, mert a magyar társadalomnak az a rétege, aki az 1500-2000 Ft-os jegyárat ki tudja fizetni (két emberre nézve közel 5000 Ft) az elég korlátozott. Amikor ekkora összeget kell kiadni, akkor az emberek nagyon megválogatják, hogy mire adják ki ezt a pénzt. És ha kéznél van a hatalmas hollywoodi gépezet által, elsodró lendülettel kitermelt szórakoztató özőn, ami filmenként közel két órára el tudja varázsolni az embereket és elröpíti őket a realitásból, ami egyre kevésbé tetszik nekik, akkor azt fogják választani. Sok mindennek meg kellene változni, (például a filmek reklámozásával kapcsolatban is, ami nem annyira működik), ahhoz, hogy jobbra forduljanak a dolgok, de elsősorban jó filmekre van szükség. A legjobb példa a *VAN...* (*Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* - R.: Reisz Gábor), ami szinte semmiből készült és döbbenetes, hogy mit produkált, elképesztő!

FGy: Vannak már további filmterveid, vagy most éppen örülsz annak, hogy ez elkészült és még nem tervezel tovább?

UMK: Ennek az állapotnak az élvezete most abban merül ki, hogy éppen

egy kölyökkutyát szoktatunk be, úgy hogy a nem-alvástól leginkább félig leereszkedett szemhéjjal olvasom a kritikákat. Van egyébként következő filmterv, amit most fogunk beadni fejlesztésre, de erről még egyelőre nem akarok beszélni. Az biztos, hogy szeretnék még filmeket rendezni, mert a rengeteg erőfeszítés és kínlódás ellenére akkora öröm elkészíteni egy filmet, hogy szeretném még ezt csinálni.

FGy: Sok erőt és kitartást kívánok neked ehhez, és köszönöm az interjút!

UMK: Köszönöm a megkeresést és a jókívánságokat!



*Ujj Mészáros Károly és Balsai Móni a film díszbemutatóján*

*(Liza a rókatündér, Gyártó: Filmteam, Producer: Major István, Forgalmazó: A Company, Bemutató: 2015.02.19 - Az interjú 2015. 02.20-án készült.)*

## Vincze Teréz

### „...akár kinematográfban a szalag-pántlika...”

#### *A géptest metafora adaptálása a Taxidermia című filmben<sup>1</sup>*

Írásom címéül egy, Parti Nagy Lajos *A fagyott kutya lába* című novellájából származó idézetet választottam.<sup>2</sup> Bár jelen írás nem elsősorban általában az irodalmi adaptáció kérdéseivel foglalkozik, azonban egy olyan motívum bemutatására vállalkozik, mely már a film alapjául szolgáló irodalmi szövegben is felbukkan: a test gépezetszerűsége, sőt kifejezetten a testnek a film technológiájával történő párhuzamba állítása. Ezért először megvizsgálom azokat a tematikus, esetleg formai jellegzetességeket, melyek különösen alkalmassá teszik ezen szövegeket (*A fagyott kutya lába*, *A hullámzó Balaton*<sup>3</sup>) arra, hogy ihletforrásul szolgáljanak a kortárs mozgóképművészet számára, valamint hogy mik e novellák azon sajátosságai, amelyek az összekapcsolásukat indukálták, illetve a film utolsó epizódjának, a prózai eredetivel nem rendelkező résznek a kidolgozásában a szövegek mely motívumai irányíthatták a filmes alkotókat.

#### *A test adaptálása irodalomból filmre*

A testi vonatkozások adaptációjának igen szép és szimbolikus összefoglalásával szolgál a film egyik – úgymond tétel-jelenetének – egy képe, melyen magát Parti Nagy Lajost látjuk felravatalozva az élet körforgását, a történelem szakadatlanul járó motolláját megtestesítő fateknőben. Ez az ötlet azonnal felidézi számunkra a 20. század második felének egyik meghatározó irodalom- és művészettudományi felvetését, mely a modern irodalomértésben a szerző autoritatív pozíciójának megrendüléséről, a „szerző haláláról” beszél.<sup>4</sup> Nem nehéz összekötnünk a szerző meggyengült pozíciójának képzetét az adaptáció gondolkörével sem, hiszen az adaptációban létrejövő új művet tekinthetjük úgy, mint az „eredeti” szerző kontrollja alóli kicsúszás

<sup>1</sup> Jelen írás az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásával készült.

<sup>2</sup> PARTI NAGY Lajos, *A fagyott kutya lába = uő., A fagyott kutya lába*, Budapest, Magvető, 2006, 4–18., 7.

<sup>3</sup> PARTI NAGY Lajos, *A hullámzó balaton = uő., A hullámzó Balaton*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1994, 5–18.

<sup>4</sup> Roland BARTHES, *A szerző halála = uő., A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 1996, 50–55. illetve Michel FOUCAULT, *Mi a szerző? = uő., Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 119–145.

– nemcsak a művészi kontroll értelmében, hanem mediálisan is, hiszen egy másik médium territóriumába helyeződik át a mű –, a szerző elhagyásának gesztusát. A filmben választott konkrét megoldást tekintve kifejezetten figyelemre méltó, hogy a film nem a nevét, nem is a (cselekvő) képét vagy a hangját, hanem kifejezetten a szerző holt, elhagyott, kiürült testét használja fel – ezzel is hangsúlyozva a film testtudatosságát. A testtudatosságot pedig Parti Nagytól, az ő szövegeitől örökli a film.

Habár, amint említettem, alapvetően nem az adaptációs kérdések foglalkoztatnak ebben a szövegben, itt mégis érdemes egy gondolat erejéig kitérni ebbe az irányba. Balázs Béla *A film* című, eredetileg 1948-ban megjelent könyvében<sup>5</sup> ír részletesebben az adaptációról. Arról beszél, hogy meg kell különböztetni az „életvalóság nyersanyagát”, ami bármely művész számára lehet kiindulópont és különféle műfajokban és médiumokban egyaránt feldolgozásra kerülhet; másrészt pedig van a „tartalom”, ami az adott műben már ennek a nyersanyagának az adott műfaj/médium szabályai szerint való megszerzése. Ezért a tartalom nem adaptálható, mert annak csak az adott médium adhat kielégítő formát, a háttérben álló életanyag az, ami adaptálható. Tehát az adaptálandó mű szemrevételezésekor az adaptálásra készülő alkotó a művön „keresztül nézve” az életvalóság nyersanyagára tekint és azt adaptálhatja. Máskülönben – teszem hozzá ezt már én – az adaptáció sikertelen lesz, mert egy bizonyos médium sikeres szervezési mechanizmusai korántsem garantálják, hogy ugyanazon szervezési elvek más terepen, egy másik médium körülményei között is sikeresek lesznek.

Ha most ebből a szempontból nézzük *A fagyott kutya lába* és a *Taxidermia* című film első epizódjának, a Morozsgoványi Vendel történetét adaptáló résznek a viszonyát, akkor azt látjuk, hogy az „életvalóság nyersanyaga” mindkét esetben a test, a testi, zsigeri létezés és ennek zsarnoki hatalma a lét más aspektusai felett. *A fagyott kutya lába* című novellában a „tartalom” szintjén ez úgy jelenik meg, hogy egy szubjektum önvallomása, illetve orvosi leírása nyomán azt látjuk, ahogy a testi vágyaktól, késztetésektől meggyötört ember elméje megbomlani látszik. A test vágyai megmérgezik, elpusztítják az értelmet. *A Taxidermiában* viszont a tartalom az lesz, hogy a test zsarnoki vágyai és késztetései jól-rosszul, a történelem kerekét hajtják – a történelem tulajdonképpen elsősorban a testek története, szakadatlan cserélődése. Ennek szimbolikus megjelenítése az első epizódban a körbe forgó teknő képe, benne az egymást váltó élő és holt testekkel, hússokkal.

Bizonyos értelemben tehát a Balázs Bélai gondolathoz jutunk, vagyis hogy a novella és a film kapcsolatának lehetősége és az adaptáció sikere azon múlik, hogy az adaptáló filmkészítő az „életvalóság nyersanyagára” tekintett ki a novella „tartalmán” keresztül és nem a novella – Balázs Bélával szólva – tartalmát adaptálta, hanem a nyersanyagot (jelen esetben a testiséget)

<sup>5</sup> BALÁZS Béla, *Anyag és műfaj = uő., A film*. Budapest, Gondolat, 1961, 236–242.

transzponálta saját médiumára. Márpedig ez a bizonyos „életvalóság nyersanyag”, vagyis maga a test a film mint médium számára sokszorosan meghatározó kérdés, amire hamarosan részletesen visszatérek.

Előbb azonban vessünk egy pillantást a novella testiségére, mely rögtön az elején igen erőteljesen, érzéken exponálódik a szöveget nyitó kifejezetten testi, zsigeri elemeket hangsúlyozó leírásban: *„Vérző fejű, rendezetlen betegem jön, s miután sürgősséggel ellátom, traumás izgalma (vasomotio, kéztremor, globus a torokban) nemhogy csillapul, hanem a convulsióig mérően fokozódik. Vizsgáló-ágyamon minduntalan fölül, s a széken, mit utóbb engedélyezek neki, nem bír megmaradni. Keszeg, előnytelen természetét föl-le hányja. Arca a labium leporinum jellegzetes kifejezését mutatja, pupillák középtágak, egyenlőek, nyelv kissé balra deviál, reszket. Alcohol szaga nem észlelhető. Néhány ízben obszcénül káromkodik, könnyei folynak, sputum ürítését csak kifejezett parancsomra hagyja abba. Ezzel együtt még szánnám is, ha nem lenne rossz szagú s vérig sértett.”*<sup>6</sup> A testi funkciók működésének orvosi, technikai kifejtése a testet mint nagyon is kézzelfogható, ugyanakkor csak többé-kevésbé uralható mechanizmusok sorát állítja elénk, amelyből különféle váladékok és rossz szagok erednek. Ez az érzéki megjelenítés kézenfekvő ihletforrásul szolgálhatott a film testi koncepciójának kidolgozásakor.

### Testiség a filmtudományban

A test, test-kép, testiség problematika a film megszületésétől fogva mintegy szükségszerűen az új médium számára feldolgozandó dilemma, mely az utóbbi másfél évtizedben került újra a filmtudományi gondolkodás homlokterébe.<sup>7</sup> Balázs Béla „látható ember” elgondolásától – mely szerint a filmművészet valódi újdonsága az emberi alak (test) újra láthatóvá tétele a könyv és az írás kultúrájában kialakult láthatatlanságát követően<sup>8</sup> – mára eljutottunk a „tapintható/tapintó emberig” a kortárs filmtudomány sokat idézett műveiben.<sup>9</sup>

Azonban a filmtudomány eddigi történetének igen jelentős, a modern filmtudomány történetének pedig döntő hányada a testetlenség jegyében telt. A hetvenes években elterjedő, pszichoanalitikus és ideológiakritikai alapokon nyugvó filmtudományi gondolatrendszer a filmet elsősorban mint

<sup>6</sup> PARTI NAGY, *A fagyott kutya lába*, 4, – saját kiemelés VT.

<sup>7</sup> Erről részletesebben lásd összefoglaló tanulmányomat: VINCZE Teréz, *Súlyos testek. Testek a filmben, a nézőtérén és a filmtudományban*, Metropolis, 2013/3, 8–25.

<sup>8</sup> BALÁZS Béla, *A látható ember. A film szelleme*, Budapest, Palatinus, 2005.

<sup>9</sup> Vivian SOBCHACK, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2004. és Laura U. MARKS, *Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham–London, Duke University Press, 2000. valamint Jennifer M. BARKER, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2009.



pszichikai és ideológiai masinériát vizsgálták és azt, hogy milyen (virtuális) helyet foglal el mindebben a befogadó. Rendkívül jellemző például, hogy az irányzat klasszikus szövegei (mint például Christian Metz: *A képzeletbeli jelentő* című könyve<sup>10</sup>) a befogadót nem mint testet, hanem mint testetlen észlelő instanciát tételezik: „...teljes egészében az észlelő instancia oldalan vagyok: hiányzom a vásznonról, de nagyon is jelen vagyok a nézőtérben, egy nagy szem és egy nagy fül vagyok... a filmi jelentőt konstituáló instancia vagyok...”.<sup>11</sup> Ebből a testetlenségből valójában a feminista kritika is csak részben szabadította ki a befogadót és a filmkritikát azáltal, hogy a testetlen szimbólumok patriarchális birodalmában (mely a freudi és lacani elmélet koncepcióin alapult) megpróbálta megjeleníteni, jogaiba visszaállítani a női testet mint a kifejezés nem absztrakt, nem eltárgyasított eszközét. Ez a törekvés kétségtelenül elindított egy olyan folyamatot, melynek során a mozgóképművészet (direkt használok ezt a kifejezést film helyett, mivel a videoművészetnek mindebben különösen fontos érdemei vannak) elmozdult a látható, ám testetlen embertől a testi, tapintható ember koncepciójáig. A testtudatosság felerősödése egyaránt megfigyelhető, mondhatni párhuzamosan halad a filmtudományban és a filmkészítésben az utóbbi egy-két évtizedben, s e fejlemények jellegzetes példája maga a *Taxidermia* is, melynek testi vonatkozásait több szerző is tárgyalta már a nemzetközi szakirodalomban.<sup>12</sup>

## Férfi test

Steven Shaviro tanulmányában a *Taxidermiát* a posztszocialista film meghatározó jelentőségű darabjaként értékeli, mely a Kelet-Közép Európában lezajlott, földcsuszamlásszerű politikai változást követő mélyreható illúzióvesztés és társadalmi krízis szimptomájaként olvasható.<sup>13</sup> Korábbi könyvében<sup>14</sup> Imre Anikó már Pálfi György első filmjét, a *Hukklét* is a kelet-európai posztkommunista krízis, és benne a maszkulinitás válságának jellegzetes műveként értelmezte. Mindez annyiban újdonság, hogy a rendszerváltást követő első évtized magyar (illetve kelet-európai) filmművészetét még az az általános,

<sup>10</sup> Christian METZ, *A képzeletbeli jelentő = Uő., A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány*, Filmtudományi Szemle, 1981/2, 5–103.

<sup>11</sup> Uo., 64.

<sup>12</sup> Steven SHAVIRO, *Body Horror and Post-Socialist Cinema: György Pálfi's Taxidermia.* = ed. Anikó IMRE, *A Companion to Eastern European Cinemas*, Malden, MA–Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2012, 25–40. vagy STRAUZ László, *Archeology of Flesh. History and Body-Memory in Taxidermia.* Jump Cut, 53 (2011), <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/strauszTaxidermia/>. (Utolsó hozzáférés: 2015. 02. 10.)

<sup>13</sup> SHAVIRO, *i.m.*, 25.

<sup>14</sup> IMRE Anikó, *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2009, 201.

és más helyen és korszakokban is megfigyelhető tendencia uralta, miszerint „a testnek, különösen a női testnek, és az általánosabb kulturális jelentéseknek, melyeket megidéz, az ábrázolása látványos terepéül szolgál annak, hogy megfigyeljük a krízis és változás komplex nemzeti drámáinak lefolyását”<sup>15</sup> Ehhez képest az új évezred elején egyre gyakrabban jelentek meg a magyar filmben, az új filmrendező generáció alkotásaiban férfi testek a különféle társadalmi és történelmi traumák ábrázolásának „terepeként” – elég ha a *Taxidermián* kívül a *Hukkléra*, a *Dealerre* vagy a *Fehér tenyérre* gondolunk.

Felmerül mármost a kérdés, hogy milyen korlátai vannak a férfi test ábrázolásának. Hagyományosan ugyanis a feminista kritikusok úgy tartják, hogy a patriarchális hatalmi berendezkedés vizuális dogmatikája a férfi test látvánnyá alakítását, a nézés kiemelt tárgyává tételét kifejezetten tiltja. A test néznivalóságának hangsúlyozása ugyanis a patriarchális rendben az aktív férfi / passzív női felosztás logikája szerint a nőhöz, és ezáltal a testhez mint erotizált látványhoz kapcsolódik. Mivel pedig e filmek alapvetően a férfi tekintetet kínálják fel a nézői azonosulás számára, fennáll annak a veszélye, hogy a látvánnyá tett férfitest a férfi nézés erotikus tárgyává válik, ami mindenáron kerülendő.<sup>16</sup> A férfi test látvánnyá tétele ezért csak bizonyos feltételek mellett valósulhat meg, például (meztelen) férfi testek csak olyan aktív, cselekvő jelenetekben tárgyasulhatnak, mint például az ökölvívás, vagy más dinamikus sport/mozgás.

A *Taxidermiában* felfedezhetjük e korlátozás nyomait, tehát azt, hogy a film a patriarchális rend által megszabott határok között próbálja megoldani a férfi test ábrázolását. Az első részben a kifejezetten erotikus kontextusban ábrázolt férfitestet azzal hatástalanítja, hogy a figurát gyengeelméjűnek, a normalitástól eltérőnek mutatja. A második részben a férfi test ábrázolását a megengedett semlegesítő tevékenységhez, a sporthoz kapcsolja, s a kifejezetten groteszk kontextusban inkább az undorító, mint az erotikus irányába tolja el a látványt. Végül a harmadik részben a férfitest a technológia és a művészet kontextusába kerül, ami szintén az aszexuális konnotációkat erősíti, miközben az undor is jelen van. Habár úgy tűnik, a film kezeli a férfitest patriarchális ábrázolásának dilemmáit, valójában a történet előrehaladtával a testeket teljességgel haszontalan, kiüresített majd kitömött burokként a semmi, az üres látvány példáivá avatja – s ennyiben a maszkulinitás végletes és megsemmisítő kritikáját nyújtja.

A technológiai asszociációkról később még részletesen szó lesz, azonban már itt leszögezhető, hogy a férfitestek devalválódását nem enyhíti, hogy az „önkitömőgép” jelenete egy rövid időre a maszkulinizált technológia mitikussá növesztett megjelenítésének lehetőségével is eljátszik.

<sup>15</sup> Ellen E. BERRY, *Introduction.* In *Post-communism and the Body Politic*, New York, New York University Press, 1995, 1-11, 2. (saját fordítás, kiemelés tőlem – VT)

<sup>16</sup> Vö: Laura MULVEY, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, Metropolis, 2000/4, 12-23, különösen: 16-17.

Az önkítőmógép motívumában, a technológia és a maszkulinitás képzetkörének ama gesztusa is megjelenik, mely szerint a technológia az ember (férfi) meghosszabbítása, kiterjesztése – „*a fikcióban és a valóságban, férfiak gyakran használják a gépeket a férfi dominancia fallikus meghosszabbításaként*”<sup>17</sup>. E konstelláció szexista összetevőjének emblematikus megjelenési formája, hogy a férfiak előszeretettel adnak az általuk birtokolt gépeknek, berendezéseknek (autók, hajók, repülőgépek) női nevet.<sup>18</sup> Mindazonáltal a *Taxidermia* ezt a konstrukciót is kiforgatja, amennyiben a csodálatra méltó gépet a férfi önfelszámolás eszközévé teszi. S amennyiben Shaviro fentebb idézett cikkének terminológiáját követve a filmet „testhorrorként” értjük, akkor ebben a részben a film olyan slasherré válik, melyben a szokásostól eltérően nem a női test esik áldozatul a legdurvább szeletelésnek, hanem egy férfi – bár igaz, hogy egy bukott maszkulinitású, férfiatlan férfi. Bukott maszkulinitását pedig misem jelképezi jobban, minthogy technológiai képességeit nem egy vágyait kielégítő tökéletes nő, vagyis egy gépnő megteremtésére használja (*A stepfori feleségek* mintájára), hanem saját maga elpusztítására.

### **A test mint filmapparátus**

Térjünk is vissza az irodalmi szöveg és a film kapcsolatához, mégpedig a gép-test problematika irányából. A film harmadik epizódjában, Lajoska történetében a filmkészítők már prózai alapanyag nélkül írják tovább a történetet. Azonban *A fagyott kutya lába* című novellában van egy részlet, mely nagyon is érdekes és nem jelentéktelen összefüggésben áll a záró epizód, és lényegében a teljes film értelmezését meghatározó központi trópussal, az önboncoló géppel. A novella szövege ugyanis egy ponton az emberi testet egy géphez, sőt mi több, kifejezetten a mozi apparátusához, masinériájához hasonlítja: „*És azt ne higgye senki, mondja a betegem, senki, hogy amiről nem lehet beszélni, hogy nem arról folyik a legtöbb szó a bőr meg a szégyen huzatja alatt. A test szellőzetlen, sajgó palotájában úgy pereg a nemiség, akár egy nyirokezüst vízer, akár kinematográfban a szalag-pántlika, amit tán még a halál sem szakít el, legföljebb lekaristolja róla a sok egyenruhaszabót, meg tanársegédet, már bocsánat, egyszóval a csipisz földi embert, mint a légszart, kérem alázatosan, s mehet is tovább minden az idők végezetéig.*”<sup>19</sup>

Itt a nemiséget, annak testiségét hangsúlyozza a szöveg, és ezt hasonlítja magához a filmszalaghoz. A novellából korábban idézett részben, ahol az orvos írja le betege viselkedését, szintén felsejlik a gépi hasonlat, amint

<sup>17</sup> Marcia E. BEDARD, *Weird Science and the God Machine: The Technological Reproduction of the Mid/Body Split*, NWSA Journal (Winter 1991) no.1, 20–37, 24. (saját fordítás – VT)

<sup>18</sup> *Uo.*, 22.

<sup>19</sup> *Uo.*, 7. – saját kiemelés VT.

a beteg mechanikus, megállíthatatlan remegéseiről, izgó-mozgó alakjáról beszél. Vagyis a novella mindkét szólamában, az elbeszélő orvoséban betegnek leírásakor, és a beteg saját megfogalmazásában is megjelenik a test és masinéria párhuzamba állítása. Test és masinéria kapcsolatának motívuma a preparátor epizódjában oly módon teljesedik ki, hogy a film az igen csak összetett önboncoló-önpreparáló gépezetet kifejezetten a hagyományos filmfelvevő-filmvetítő berendezésekre emlékeztető alkatrészek és mozgások látványaként jeleníti meg: a különféle korongok, forgóalkatrészek, áttételek és csapókarok között valóban úgy tekeregnek az emberi belsőrészek, mint ahogy a filmszalag fut a filmes berendezésekben. A filmre történő önreflexió már magából a látványból is világos, ugyanakkor Pálfitól más műveiben sem áll távol a filmi önreflexió alkalmazása – korábban a *Hukkléban* is láthattunk efféle gesztust<sup>20</sup>, a *Final Cut* pedig akár a filmi önreflexivitás látványos példaként is olvasható.

Ennek a film médiumát megtestesítő gépnek a bemutatásával Pálfi mondhatni szó szerint színre viszi Hans Belting elképzelését a képi médiumok és a test viszonyáról: *„A testünk önészlelése (az az érzés, hogy testben élünk) elengedhetetlen feltétele a médiumok feltalálásának, a médiumokat ugyanis tekinthetjük technikai vagy mesterséges testeknek, amelyeket arra terveztek, hogy egy szimbolizációs folyamatban testeket helyettesítsenek. A képek, úgy tűnik, hasonlóképpen léteznek a médiumukban, mint ahogyan mi a testünkben. Az embereket már a kezdetektől kísértette az a gondolat, hogy a képekkel mint élő testekkel kommunikáljanak, és hogy a képeket testek helyett fogadják el. Ilyenkor a képek médiumait keltjük életre, hogy a képeket élő képekként tapasztalhassuk meg.”*<sup>21</sup>

A film értelmezésének véleményem szerint kulcs fontosságú motívuma ez a boncoló-kitömő gép, amely a film címébe kiemelt hangsúlyos elemet, a preparációt/kitömést a film-gép-test fogalomhármásának összefüggésrendszerébe helyezi bele. Ezért úgy vélem, érdemes megvizsgálnunk részletesebben a gép és test, a gép-test metaforában rejlő lehetőségeket, melyek talán a korábbi *Taxidermia* elemzésekben sokat tárgyalt test és történelem problematikát, illetve a fentebb már érintett maszkulinitás kérdéskört is új megvilágításba állíthatják.

<sup>20</sup> Amikor a filmben a golya „szubjektívjéből” látjuk a tájat és a film hirtelen elszakad, a következő képen pedig a filmszalagokból készített „függönyön” keresztül lép be egy szereplő a kocsmába, a film médiumának tárgyi megjelenítésén túl szép utalás Dziga Vertov filmjére, az *Ember a felvevőgéppel* hasonló módon önreflektív jeleneteire.

<sup>21</sup> Hans BELTING, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, Apertúra, 2008/1, <http://apertura.hu/2008/osz/belting> (Utolsó hozzáférés: 2015. 03. 30.)

## A géptest karteziánus ideája

A test technológizált képzetének kultúrtörténeti elterjedése és színre vitele természetesen maga is összefügg a boncolással. A 16. század legvégén kialakított és a 17. században egyre elterjedtebb bonctani előadóterem (anatomical theatre) jellegzetes színterei a test technológizált felfogásának. Az anatómia tudománya, mely vizualizálni akarta az addig láthatatlant, a bonctani előadóteremben, mondhatni színházi körülmények között<sup>22</sup> hatolt a test belsejébe e vizuális képzetek megteremtése érdekében.<sup>23</sup> Ezek a fejlemények is hozzájárultak ahhoz, hogy a 17. század közepén megszülessenek Descartes azon művei, melyek a legkidolgozottabb korai modern géptest elképzelést fogalmazzák meg. A *Traité de l'homme* (Értekezés az emberről, 1633, megjelenés: 1662) és a *La description du corps humain* (Az emberi test leírása, 1648) az emberi testet mint automatát, gépet értelmezik, és az első átfogó kísérletnek nevezhetők a tekintetben, hogy az életet gépszerű fogalmakkal próbálják leírni. Jelentős mértékben ezen írásoknak és Descartes egyéb nagy hatású műveinek – melyek a „gondolkodom tehát vagyok” jegyében az elmét/lelket mint létezőt leválasztották a gépszerűen felfogott testről – köszönhetően a 17. században a korábban regnáló organizmus metaforát (Isten mint organizmus, minden teremtett dolog organizmus) felváltja a gépmetafora. Az *Értekezés az emberről* elején Descartes az emberi testet kifejezetten órákhoz és más mechanikai berendezésekhez hasonlítja, azonban mivel Isten keze alkotta, az emberi kéz által létrehozott szerkezetekhez képest ez a gép bonyolultabb mozgásokra alkalmas.<sup>24</sup>

A film-gép-test összefüggés szempontjából érdekes megemlíteni, hogy Descartes korai cyborg-konceptióját az optika területén is kidolgozta. 1637-ben megjelent *Dioptrique* című művének hetedik értekezésében a „látást tökéletesebbé tevő eszközök”-et tárgyalja, s különösen a távcsövet az emberi test képességeit tökéletesebbé tevő berendezésként, annak mechanikus meghosszabbításaként jellemzi.

Azáltal, hogy Descartes gondolatai nyomán az organizmus metafora meggyengül, az önvezérlés koncepciójának lehetősége is megkérdőjeleződik. Az organizmus – a Maturana és Valera biológus szerzőpáros által bevezetett (és a társadalomtudományokban is népszerűvé vált) fogalommal szólva

<sup>22</sup> A bonctani előadóterem felépítésében a színpad, a cirkuszi porond és az amfiteátrum kissé abszurd keverékét képezi.

<sup>23</sup> Eugene THACKER, *Performing the Technoscientific Body: Real Video Surgery and the Anatomy Theater*, = ed. Mike FEATHERSTONE, *Body Modification*, London, SAGE, 2000, 317–336.

<sup>24</sup> René DESCARTES, *Treatise on Man*, = *The Philosophical Writings of Descartes. Vol. I.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 99–108, 99.

– autopoietikus rendszer,<sup>25</sup> mely önmaga reprodukálására, illetve saját működésének nemcsak fenntartására, de módosítására is képes. Descartes saját rendszerében Istent hagyja meg mint kreátort és főgépészt a meggyengült önvezérlés-koncepció kiegyensúlyozására.

Ugyanakkor a 18. században az emberi test gépi felfogásának új szakasza kezdődik. 1748-ban Julien Offray de la Mettrie francia orvos *L'Homme machine* című művében az emberi testet mint mechanikusan működő részekből álló óraművet írta le. Ennek a koncepciónak a 18. században kifejezetten politikai felhangjai voltak, amennyiben a materialista koncepció a feudális klerikalizmus és az abszolutista állam metafizikai legitimációját próbálja aláásni. *„Ugyanakkor ezek a materialista elméletek – burkolt forradalmi célzatuk ellenére – végül egy vaktában működő világgépezet, egy gigantikus automata eszméjéhez vezettek el, amelynek eredete és jelentése az emberi értelem számára hozzáférhetetlen. A tudat és az egyéniség a globális mechanizmus puszta funkciójává degradálódott. A hatalom létét megalapozó metafizikai érvek helyett a természet törvényei léptek elő a társadalom életét meghatározó tényezővé. Beköszöntött a modern technika, illetve a modern technika legitimációs apparátusának a kora.”*<sup>26</sup>

Nem meglepő, hogy ebben az időszakban mérnökök százai kísérleteznek humanoid automaták tervezésével és építésével, melyek a korabeli uralkodói udvarok és városi látványosságok fontos szereplői lettek. Később az ipari forradalom és a munkagépek elterjedésével a szórakoztató androidok népszerűségének kora lejárt, s alakjuk a 18-19. század fordulóján átkerült az irodalomba. Ezzel együtt a figura kulturális imázsában ekkor erősödik fel fenyegető, az embert veszélyeztető jellege.<sup>27</sup>

A 20. század technológia fejlődése, az információ, a programozhatóság mint testetlen software koncepciójának központi válnak ismét új fázisba lökte a testiség és a létezés felfogását a hardware és software viszonylatában. Amint nagy hatású művében Katherine Hayles megfogalmazta,<sup>28</sup> a poszthumán kondíció létrejöttének fő lépései: 1. információmintázat felváltja az anyagszerűséget, 2. a biológiai összetevő csak történelmi baleset, nem az élet nélkülözhetetlen összetevője, 3. a test felfogása mint eredeti protézis, amit megtanulunk manipulálni, a test helyettesítése-kiegészítése más protézisekkel csak folytatása egy már a születésünk előtt megkezdődött folyamatnak,

<sup>25</sup> Humberto Maturana, Francisco Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht, Holland, D. Reidel Publishing, 1980.

<sup>26</sup> Andreas Huyssen, *A vamp és a gép: Technika és szexualitás Fritz Lang Metropolisában*, Metropolis, 2006/4, 46–59, 49.

<sup>27</sup> Uo., Huyssen megjegyzi, hogy a fenyegető jelleg felerősödésével párhuzamosan történik az a változás is, hogy míg a humanoid gépezetek közt arányos eloszlásban voltak „nők” és „férfiak”, a fenyegetést jelentő irodalmi alakok már szinte mind „nők”.

<sup>28</sup> N. Katherine Hayles, *How We Become Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago–London, University of Chicago Press, 1999.

4. nincs esszenciális különbség a testi létezés és a komputerszimuláció között.<sup>29</sup>

Mindeközben pedig a 16. század végi bonctani előadótermekben az emberi test vizualizációjának érdekében végrehajtott kezdeti szike vágások immár a digitális korszak új eszközeivel folytatódnak. Ilyen például a Visual Human Body projekt,<sup>30</sup> mely a test teljes térképének megrajzolására vállalkozott egy 39 éves, gyilkosságért elítélt férfi testének lefagyasztásával, majd 1 mm-es szeletekre aprításával és digitalizálásával<sup>31</sup> – az így létrehozott három dimenziós modell az anatómiai tudomány nagy vizuális álmának megvalósítása.

Ezeknek a fejleményeknek a folyamatoként a posztmodern testfelfogás a karteziánus test és lélek megosztottságot a digitális korszakban kétféleképpen fogalmazza újra: a dualista irányt képviseli a poszthumán, a testetlenítő tendenciákat erősítő cybervilág logikája, a mediatizáció következtében felerősödő eltárgyasultság, ami ugyanakkor az eltárgyasultnak opcionális, elhagyható jellegét hangsúlyozza. Ezzel szemben áll a monista elképzelés, mely a képességek, a tudás testi jellegét hangsúlyozza a fenomenológia, a pszichoanalízis és a kognitív tudomány eredményeire támaszkodva.<sup>32</sup>

A filmtudományban a fenomenológiai és a kognitív irányzatok felerősödése az utóbbi másfél évtizedben a monista koncepció előtérbe kerülésével járt. Ennek fényében újra aktuálissá válik a film mint gépi művészet koncepcióját hangsúlyozó szerzők és gondolataik újraértése. Dziga Vertov elképzelése a kameraszemről,<sup>33</sup> vagyis a kameráról mint a tökéletesebb test lehetőségéről, a testet tökéletesítő protézisről párhuzamba állítható a Descartes optikájában található, a látást segítő szerkezetekről mint a test meghosszabbításáról valott nézetekkel.

A test-gép oldaláról nézve a hetvenes évek pszichoanalitikus és ideológiai kritikái alapokon nyugvó filmi apparátuselmélet is olyan területnek látszik, melyet érdemes lehet újrapozicionálni. Míg klasszikusan az apparátuselmélet<sup>34</sup> a filmet mint technikai, pszichikai és ideológiai masinériát vizsgálta,

<sup>29</sup> *i.m.*, 3.

<sup>30</sup> Neal CURTIS, *The Body as Outlaw: Lyotard, Kafka and the Visible Human Project*, = ed. FEATHERSTONE, *Body Modification*, 249–266.

<sup>31</sup> Catherine WALDBY, *Revenants: The Visible Human Project and the Digital Uncanny*, *Body and Society*, 1997/1, 1–16.

<sup>32</sup> A posztmodern testfelfogás dualista és monista megközelítésének áttekintéséhez lásd: FÖLDES Györgyi, *Szövegek, testek, szövegtetek. A testírás-elmélet irányai*, Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2011/1–2, 3–50.

<sup>33</sup> Dziga VERTOV, *A „filmszem”-től a „rádiószem”-ig*, = VERTOV, *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1973, 132–145.

<sup>34</sup> METZ *A képzeletbeli jelentő* című műve mellett lásd még ehhez: Jean-Louis BAUDRY, *Az apparátus*, Metropolis, 1999/nyár, 10–23., és BAUDRY, *A filmi apparátus ideológiai hatásai*, Apertúra, 2006/1, <http://apertura.hu/2006/osz/ baudry> (Utolsó hozzáférés: 2015. 03. 30.)

és az érdekelte, milyen helyet foglal el ebben a gépezetben a befogadó, amint az korábban Metz *A képzeletbeli jelentő* című művéből vett idézettel szemléltettem, a befogadót magát mint testetlen észlelő instanciát értelmezte, mely a technológia gépezetében csak a szubjektum szellemeként van jelen.

Laura Marks szerint a vizuális technológiák fejlődése mindig a proximális (a közelségen alapuló) érzékek felértékelődéséhez vezetett a 19. és 20. században, ami mindig az attól való félelmet jelzi, hogy a vizuális technológiák elidegenítik az egyént a saját testétől.<sup>35</sup> A 20. század legvégén pedig a digitális vizuális technológiák olyan robbanásszerű fejlődésének lehettünk tanúi, ami szinte törvényszerűvé teszi a filmben és a filmtudományban a proximális érzékek és a testiség előtérbe kerülését.

### Géptest és történelem

Ezeknek a történeti-kulturális folyamatoknak a tükrében a *Taxidermia* rendkívül korszerű filmnek tűnik, s kritikai sikerének ez mindenképpen fontos összetevője – nemcsak a szó szoros értelmében hatol a zsigerekig, hanem a kortárs kritikai érdeklődésnek is elevenére tapint. A fenti test-gép ikonológia paramétereivel meghatározva a film cselekményében lejátssza az organikus testtől a mechanikus géptest felé vezető folyamatot, hogy a végén az organikus testhez való visszatérés vágyát, de lehetetlenségét mutassa meg.

Az átalakulás, melyen a film különböző részeiben megjelenő testek átmennek, lényegében a filmnek a történeti változásról vallott koncepcióját jeleníti meg. A test/hús és a történelem kapcsolata ugyan kevésbé hangsúlyosan, de *A fagyott kutya lábában* is megjelenik. A teknő és a benne megforduló mindenféle testek és húsok a történelem körforgásának kifejezői: „...a szegényes háznak leguniversalisabb bútora. Mely mi mindenre van használva, nem is gondolnám. Elkezdve a disznóölésen, azon, hogy egymagába a nyers hús is, ami megfordult benne az idők során, ami csattant ott, és vérzett, és levezett, és zokogott a sótól, hogy csupáncsak az is megnyomja a tíz magyar tonnát. Ha csak évi kettő darabjával számolja a főhadnagy úr, az is hatvan darab kihizlalt, elboncolt állat. Betegem így mondja, elboncolt, és közli, onnét tudja szám szerint, hogy megnézvén a berovott évszámot a teknő oldalán, azt el nem feledhette: születése évszáma az a faragás. Gondoljam meg, rongy harminc év, mégis micsoda körforgás.”<sup>36</sup>

Ezt a körforgást a film szinte a szó szoros értelmében alakítja térbeli trópusá a teknő körül forgó kameramozgással, mely a film nézőjében is azt az érzést kelti, hogy benne ül egy hatalmas körbe forgó szerkezetben,

<sup>35</sup> Laura U. MARKS, *Az érzékek memóriája*, ford. FARKAS Clara, Replika, 2012/4, 121–134, 132. Ez a magyar fordítás MARKS, *Skin of the Film* című könyvének *The Memory of the Senses* című fejezetéből (194–242.) közöl válogatást.

<sup>36</sup> PARTI NAGY, *A fagyott kutya lába*, 8.



egy 'időgépben'. Itt tulajdonképpen az apparátuselmélet olyan koncepciója vizualizálódik, mely szerint a néző valóban a film mechanikai összetevőkből álló géptestén belül helyezkedik el, s az így teremtett három dimenziós, sokirányú tér sokkal határozottabban utal a térbeli, az érzékelésben az egyensúlyérzékét is használó befogadói testre, szemben a testetlen szemlélés képzetével.

A *hullámszó Balatonban* és a belőle készült epizódban a test története mint történeti parabola gondolata van továbbfejlesztve – a testek és húrok körforgásának időmérő jellege itt már egyenesen a történelem mértékévé alakul. A testkép mint történelemkép jelenik meg, a szocialista morál, a teljes társadalomrajz fogalmazódik meg a testben, a testi történéseken és a test metaforáján keresztül. A versenyevészeten a test bőség általi sanyargatása egy korszak kifordított metaforájává válik: egyszerre embertelen, az ember(i teste)t elpusztító, ugyanakkor normálisnak és ünnepeletnek elfogadott dolog – egy abszurd kor groteszk képe. A filmben ezt a kettősséget – az önpusztítás ünneplését – az óriás testek kifejezetten stilizált, átesztétizált ábrázolása képviseli.

A film harmadik tétele egy háromgenerációs családtörténet kihalásba torkolló lezárása. Lajoskában, a preparátorban illetve általa varródna el végleg a szálak a szó szoros és átvitt értelmében. Itt érdemes megjegyezni, hogy a film alapvetően azt sugallja, hogy az egymást követő nemzedékek egyébként sem voltak törvényes leszármazottai egymásnak, az utódok mindkét esetben törvénytelen fiúk, eleve anomáliák a vérvonal fenntartásában – ami a film legvége felől nézve lesz jelentéstartó, amint a családtörténet mint folytathatatlan sor, tagjai mint kitömött, élettelen testek jelennek meg a steril, boncterem hangulatú múzeumi térben jelképezve a történelem korrigálhatatlan kisiklását.

A film genealógiai szerkezetéről Shaviro így ír: „A Taxidermia *mindhárom része a testnek egy bizonyos, a meghatározó politikai, gazdasági renddel asszociált sajátos rezsimjét reprezentálja. Eképpen illeszkedik a film a Nietzsche/Foucault-féle genealógia elképzelésbe. Mindhárom rezsimnek saját reprezentációs stílusa van. Mindhárom magával hozza az egyéni emberi testek és egy általános 'testpolitika' sajátos szervezettségét és szabályozottságát. Mindegyik a saját egyéni módján definiálja a 'maszkulinitást'.*”<sup>37</sup>

A filmben a generációk változása az érzéki testfelfogástól és -ábrázolástól halad az absztrakt, elidegenített testkonceptió felé. Az utolsó epizód főszereplőjének, Lajoskának csenevész testéből egyrészt hiányzik a Morozsgoványit zsigeri szinten olyannyira meghatározó „szalag-pántlika”, azaz a nemiség mindent szétfeszítő vad zakatolása, másrészt hiányzik belőle az apját, az evőbajnokot jellemző testiség is: a testnek mint trófeának és a siker bizonyítékának becsben tartása. Tulajdonképpen foglalkozása, a halott tetemek kipreparálása azzal a fajta testiséggel való szembenállás, amit Morozsgoványi nedveket

<sup>37</sup> SHAVIRO, *Body Horror and Post-Socialist Cinema*, 30.

és szagokat kibocsátó teste, és az evőbajnok mindent lenyelő és kiokádó teste képviselt. Lajoska szinte testetlen, szintetikus test, amit megkoronáz ön-maga gépesítése, kipreparálása, és végül a torzónak a steril múzeumi térben való elhelyezése.

A filmben szereplő testek gépiessége a külső, társadalmi mechanizmusokba való betagozódás által válik láthatóvá, majd fokozatosan belső meghatározottsággá, ami a preparálógépből éri el tovább már fokozhatatlan tetőpontját. *„Mindhárom esetben, a férfi hősök testüket olyan komplex és kiterjedt mechanikus rendszerekbe illesztik be, melyek elmélyítik és felerősítik vágyaikat. Ezek a rendszerek nem csupán ‚reprezentálják‘ az individuális szubjektumra vonatkozó társadalmi erőket, hanem lényegében közvetlenül átviszik ezeket az erőket a férfitestbe (...) A Taxidermia mindhárom részében a társadalmi rend zsákutcái a maskulinitás diszfunkcionalitásának tapasztalataként jelennek meg.”*<sup>38</sup>

Az első rész tisztiszolgája a társadalmi elnyomás, a vágyak és érzések elfojtásának feszültsége alatt válik megállíthatatlanul kattogó szexgéppé, akit nemi készletesei mechanikus feltartóztatatlansággal taszítanak a pusztulásba.

Balatony Kálmán, a versenyevő élsportoló figurájának kidolgozásában a gépi szimbolika hangsúlyosan jelen van. Groteszk módon ábrázolja a film az „ipari” módszereket, melyekkel a kommunista államhatalom az élsportolókat előállította. A nyugati, főleg a Coubertin-féle olimpiai elképzelést megalapozó viktoriánus gondolkodás a sportot az egyén kiművelésének, jelleme fejlesztésének részeként fogta fel és az individuum hatáskörébe utalta. A kommunista rendszerben azonban a tervszerű kiválasztás és tehetséggondozás volt a sportolók kitermelésének alapja – a gyerekeket akár már 7-8 éves koruktól, felülről irányított módon teljesítménynövelő drogokkal kezelték.<sup>39</sup> A sportolótermelés tudományos módszerekkel zajlott, a szocialista országok a szovjet sporttudomány és sportorvoslás eredményeit vették át.<sup>40</sup> A gondosan tervezett kommunista sportológyártási szisztémának meg is volt az eredménye: a Szovjetunió fennállása alatt az 1968-as nyári olimpia és két téli olimpia kivételével minden alkalommal megnyerte az éremtáblázatot, és Magyarország is rendre kiemelkedően teljesített.<sup>41</sup> Ezt a kultúrát kiválóan szimbolizálja a filmben a gyári körülmények között, a gyár támogatásával, gépesített módszerekkel zajló sportolónevelés, mely az ifjakat zabáló-hányó gépezetekké formálja át. Míg a nyugati szisztémában a sportban fontos volt az önmagáértvalóság (a sport mint az individuum kiművelése), a kommunista rendszerben a sportolók egy külső cél (a kommunista rendszer sikerének bizonyítása)

<sup>38</sup> *i.m.*, 35.

<sup>39</sup> James RIORDAN, *Sport, politics, and Communism*, Manchester, England, Manchester University Press, 1991, 123.

<sup>40</sup> *i.m.*, 4.

<sup>41</sup> *i.m.*, 84.

érdekében legyártott gépezetekké váltak.

Lajoska a befejező részben úgy tűnik, önkéntesen próbálja magát alávetni a kapitalizmus társadalmi logikáját képviselő, külsődleges mechanizmusnak amikor „beilleszti” magát egy testépítő gépbe (mely folyamat vizualitásában kísértetiesen emlékeztet a későbbi önboncolásra). A vágyainak útjában álló csenevész testtől való megszabadulás érdekében a fitneszteremben tulajdonképpen ő is ugyanúgy alávetettjévé válik saját kora uralkodó általános mechanizmusának, mint ahogy elődei. A test kapitalista rezsimjének megfelelően izmos, kisportolt testet akar előállítani, mely talán elvezethet a (szexuális) kielégüléshez. Úgy tűnik azonban, hogy ez a módszer már nem vezet eredményre, így radikálisabb testátalakításhoz folyamodik.

A boncolóberendezésben a géptest-szimbolika eléri tetőpontját. A Lajoska által konstruált monstrum egy valódi posztkommunista terminátor. A posztkommunista terminátor ugyan a kapitalizmus terméke, de korántsem azonos a kapitalista terminátorral. Az eredeti kapitalista terminátor a *Terminátor* (James Cameron, 1984) című filmben olyan gépezet volt, melyet kívül emberi szövet borított. Azonban a technológiai mítosz már a második részre (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991, James Cameron) jelentős mértékben módosult. Itt az Arnold Schwarzenegger alakította terminátor figurát már úgy mutatja be a film, hogy ne gépnek lássuk, amin kívül hús van, hanem olyan emberi kezdeménynek, mely belsőleg ötvözet. Ezt az emberszerű figurát állítja szembe a második rész a likvid/fluid terminátorral. A fluiditás képze (az emberi hús sérülékenysége folytán) az első részben még a valódi emberekkel asszociálódott, a folytatásban azonban a fluid vs. mechanikus visszájára fordul: a fluid lesz a félelmetes, ellenséges. A Schwarzenegger alakította figura testének legalább még a modellje az emberi test: ha elromlik, meg kell javítani. A fluid terminátort már nem kell javítani, önmagát reprodukálja, mint egy organizmus.<sup>42</sup>

A posztkommunista terminátor a két fázis között megrekedve az emberiség megmentésére (igaz elpusztítására is) alkalmatlan, gépileg előállított, belül üres, kívül hús torzóvá válik, mely egy múzeumban csak mementója lehet egy rossz véget ért, dicstelen históriának. Mintha errefelé a fejlődés sohasem érte volna el a fluid terminátor szintjét, a posztszocialista vidéken az organikus továbbra is a könnyen sérülő emberi szövetet jelenti, ami nehezen állja az új idők próbáját.

A film során ahogy a testek megjelenítése a haptikus (a közelségen alapuló, érzéki, organikus) reprezentációs stílustól halad az optikus (a távolsághoz, értelemhez, a mechanikussághoz, gépihez köthető) felé<sup>43</sup>, az ember lát szólag

<sup>42</sup> Doran LARSON, *Machine as Messiah: Cyborgs, Morphs, and the American Body Politic*, Cinema Journal, 1997/4, 57–75.

<sup>43</sup> Az optikus és haptikus fogalmáról és a filmi testiséghez fűződő viszonyáról lásd: MARKS, *Skin of the Film*, 162–182.

visszanyeri a kontrollt a teste(k) felett. Lajoska mintha szakmáján keresztül, a testek szakembereként lehetőséget kapna arra, hogy a korábbi generációknak, a saját testük felett elvesztett kontrollját visszaszerezze. A boncológép trópusa azonban kifejezi, hogy a naturálistól való elszakadás, a mechanikus, a gépi hatalomátvétele semmilyen dicső jövő felé nem mutat. Ahogy azt már Arisztotelész is megjegyezte Poétikájában, a gépből jövő megoldás (deus ex machina) nem elsőrendű technika vészhelyzetekre.<sup>44</sup>

A testek kísérteties módon velünk maradnak, nem szabadulhatunk meg tőlük, mementói egy történetnek/történelemnek. *„A technológia, egyelőre még, nem kínál lehetőséget az idő uralására; ha az időtől nem tudunk megszabadulni, akkor a testtől sem. Megkísérelhetjük figyelmen kívül hagyni az időt, azonban az idő mint az egyik legfőbb társadalmi konstrukció meghatározó módon gyökerezik az emberi testben. Az emberi életciklus és az emberi test végessége folytán az idő továbbra is korlátozza technológiai felsőbbrendűségünket.”*<sup>45</sup>

A film végén a három – a Parti Nagy novellák által is felvetett – motívum: a test, a gép és a történelem együttesen van jelen és lényegében mindegyik negatív előjelet kap. A novellákban a test, az ösztön, a zsigerek zakatolása tökéletlen életekbe vezetett, Pálfinál a történelem mint (de)generáció jelent meg, s a test megzabolázása és felszámolása egy dekadens civilizáció történelem vége utáni múzeumának steril közegében végződött. A hatalmas kitömött apa, és a csenevész fiú torzója – „Fat Man” és „Little Boy”<sup>46</sup> – méltó megtestesítői a világvégének.

<sup>44</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, XV. fejezet, ford. SARKADY János, <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> (Utolsó hozzáférés: 2015. 03. 30.)

<sup>45</sup> FEATHERSTONE, *Body Modification: An Introduction*, 1–13, 12.

<sup>46</sup> A Nagaszakira és Hiroshimára ledobott atombombák „becenevei”.

Fényképezte

Ragályi Elemér



Karlovy Vary  
International Film Festival

Arany Kristály-díj  
a legjobb filmnek

Az Ökumenikus Zsűri díja

ZABALTEGI



DONOSTIA ZINEMALDIA  
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN  
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

George Ovashvili filmje

# KUKORICA- SZIGET

ALAMDARY FILM, 42FILM, ARIZONA PRODUCTIONS, AXMAN PRODUCTION, KAZAKHFILM in association with FOCUSFOX presents a film by GEORGE OVASHVILI cast MARIAM BUTURISHVILI, ILYAS SALMAN, TAMER LEVENT, IRAKLI SAMUSHIA scriptwriters NUGZAR SHATAIDZE, GEORGE OVASHVILI, ROELOF JAN MINNEBOO director of photography ELEMÉR RAGÁLYI music JOSEF BARDANASHVILI editor SUN-MIN KIM production designer ARIUNSAICHAN DAWAACHU costume designer IVANA AXMANOVÁ original sound JOHANNES DOBERENZ sound design FREDERIC THERY co-producer GÁBOR FERENCZY producers NINO DEVDARIANI, EIKE GORECZKA, GUILLAUME DE SEILLE, KARLA STOJÁKOVÁ, SAIN GABDULLIN Magyarországon forgalmazza a MoziNet Kft.

MÁJUS 14-TŐL A MOZIKBAN!



moziNet

INSTITUT  
FRANÇOIS

T

MEDIA

U P P

U P P

U P P

U P P

Tizenkét éven  
aluliak számára  
nem ajánlott

12

