

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.¹ 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.² 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”).³ Az újhullám nagy reményeket tükröző stíluseklektikája (változatos kamera- és montázshasználat) a hetvenes években szenttelen dokumentarizmusra, melankolikus lírára vagy szatirikus/groteszk iróniára cserélődött,⁴ de a nyolcvanas évek elején kibontakozó magyar posztmodern (új érzékenység) formai sokszínűsége sem az önmegvalósítási

² 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 kerülgeti, 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.

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

⁴ 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 „filmszerváltás” 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.⁵ 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”,⁶ „mozgatható ünneppé”⁷ 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*”.⁸ Mint azt Stuart Hall megfogalmazza, identitástöredékekből kell összeraknia az egyénnek egy önazonosság formát.⁹ S ahogy Paul Ricoeur leírja, az identitás mintegy narratívává, történeti jellegűvé alakul, az élettörténet függvényében konstruálódik.¹⁰

Csalogató tehát a „globális posztmodern”-t¹¹ 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.

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

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

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

⁹ HALL, *A kulturális identitásról*, i. m. 60-85.

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

¹¹ 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.¹² 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, vissza-kereshetővé 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.

¹² 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.¹³

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”.*¹⁴ 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.

¹³ Susan GREENFIELD, *Identitás a XXI. században*, Budapest, HVG, 2009.

¹⁴ 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 kamaszsal, 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).¹⁵

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,

¹⁵ 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 életteli 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.¹⁶ 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 proletárosszonyt, 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.”

¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹

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

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

¹⁹ Lásd: VARGA Balázs, *Gothár Péter: Megáll az idő*, Filmkultúra Online 2011/január, 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 visszazüllik 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]).²⁰

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.)²¹

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

²¹ 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.²² 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.²³ 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.²⁴

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,

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

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

²⁴ 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).²⁵

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) ¾-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.²⁶

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.²⁷

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

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

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

²⁷ 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 Mozgóképek Közalapítvány megszűnésével, és létrejött a Magyar Nemzeti Filmalap, mely egészen új irányt szabott a magyar mozgóképművészeinek. 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 mozgóképek stabil támogatási bázisa (a Magyar Mozgóképek Alapítvány és a Magyar Mozgóképek 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.²⁸

²⁸ 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 lebujszól, 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,²⁹ 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.³⁰ 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 vesztette 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

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

³⁰ 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 leképezi 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 nélküliség, 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 örömeket 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 visszasüllyedhetnek 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 Guliék 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 pornósztár 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, légtelen 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 elvágódnak 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 ezirányú 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. Identitáskrizisük 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 huszonéves homoszexuális huszonévesekkel. 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.: Zomboráczi 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,³¹ 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 kávézóba, 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.” –

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

vallja a rendező.³² 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 gyerekkori 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.³³ 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.

³² U.o.

³³ 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. Különbőféle, 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.³⁴ 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

³⁴ 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 SZANTÓ GÁBOR RENDEZŐASSZISZTENS DYGA ZSOMBOR SMINK DOBROVÍZ SZILVIA JELMEZ ZELENKA NÓRA
DÍSZLET TAKÁCS LILLA HANG JUHÁSZ RÓBERT H.A.E.S. ZENE BALÁZS ÁDÁM VÁGÓ SZALAI KÁROLY CO-PRODUCER KERESNYEI JÁNOS
OPERATŐR POHÁRNOK GERGELY PRODUCER PUSZTAI FERENC ÍRTA ÉS RENDEZTE ZOMBORÁCZ VIRÁG
MAGYARORSZÁGON FORGALMAZZA 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