

Raczky Júlia

Kulturális identitás Mundruczó Kornél nagyjátékfilmjeiben

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

Társadalmi kontextus

Az 1989-es rendszerváltás utáni Magyarország egyik fő célja identitása elvesztett alappilléreinek újraépítése lett. A korábbi öndefiníciók, melyek a Kádár-rendszerrel való viszonyban alakultak ki, relevanciájukat veszítették, ezért új identitáspolitikák létrehozása vált szükségessé. A kulturális termékekben (például a filmekben) azonban az a tapasztalat artikulálódik, hogy a jelenkori önazonosság megkonstruálása igencsak problematikus. Az identitásválság, a talajvesztettség, az elidegenedettség vált az általános társadalmi tapasztalattá, amit különböző tanulmányokban számos társadalomkutató is tényként tárgyal. Gyáni Gábor¹ a ma problémáihoz és kihívásaihoz alkalmazkodni képtelen társadalmi többségről beszél, a rendszerváltás ígéreteivel és várakozásaival szembeállítva az országot hanyatlóban látja. Vásárhelyi Mária² a társadalmi elégedetlenséget és a csalódottságot, Valuch Tibor³ az általánossá vált létbizonytalanságot, Hankiss Elemér⁴ a közönyt, a cinizmust, a nyugattal

¹ GYÁNI Gábor, *Relatív történelem*, Typotex Kiadó, Budapest, 2007, 167-184.

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

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

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

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

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

Áttételes beszédmód

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

⁵ Paul CONNERTON, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, 1989.

⁶ FRANCESCO CASETTI, *Filmelméletek 1945-1990*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 119.

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

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

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

Világlátás, atmoszféra

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

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

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

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

Szűkösség-érzet

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

Főhőseit az őket körülvevő közegből történő kiválás motiválja, küzdelmük azonban rendre hiábavaló. Az egyént fojtogató társadalmi tér képzete mintha a múlt, a szocializmus habituális örökségeként lenne jelen a filmi atmoszférában. A romlottság, a korlátok, és az ebből fakadó bezártság-érzet a Kádár-korszak sajátja volt, mely mintha átörökítődött volna napjainkra. Ez Mundruczó keserű generációs tapasztalata, melyet minden filmjében kifejezésre is juttat. Kránicz Bence¹⁰ szerint éppen ezért nevezhetjük a *Nincsen nekem vágyam semmit* nemzedéki közérzetfilmnek, mivel az egy (negatív) társadalmi közérzetet fogalmaz meg a kortárs időkben. Egy olyan széteső társadalmat láttat az identitásukban bizonytalan férfiprostituáltak által, amelyben senki nem számíthat senkire, és melyben a morális példák hiánya dominál.

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

⁹ STÓHR, *Még csak húsz százalékon égünk, i.m.*

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

Elvagyódás

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

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

Kitörési pontok hiánya - Agresszió

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

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

¹² STÓHR, *Csapatfotó, i.m.*

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

Társadalmi determináció

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

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

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

Kommunikációképtelenség

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

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

Antihősök

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

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

Testiség

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

Társadalmi devianciák, tabuk

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

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

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

Térkezelés – Vizualitás

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

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

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

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

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

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

Mundruczó Kornél nagyjáték filmjei

Nincsen nekem vágyam semmi – 2000

Szép napok – 2002

Johanna – 2005

Delta – 2008

Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv – 2010

Fehér isten – 2014

