

Rudolf Dániel

## A „SIMÓ OSZTÁLY” ÉS NEMZEDÉKÜK 20. ÉS 21. SZÁZADA

Az ezredforduló környékén Schubert Gusztáv még „Eltékozolt fiúk” címmel írt lesújtó tanulmányt a hazai szerzői film állapotáról, arról, a rendszerváltás környékén feltűnt rendezőgenerációról, akik lehetőségek híján nem voltak képesek meghatározó korszakát kialakítani a magyar filmművészetnek.<sup>1</sup> Nem is sejtették akkor, hogy néhány éven belül egy fellendülés veszi kezdetét, mely egy új nemzedék pályára lépésével jelentkezik a magyar filmművészetben.

Az új nemzedék képviselőinek többsége Simó Sándor osztályfőnöki keze közül került ki a Színház- és Filmművészeti Egyetemről. Simó két osztályt tanított ekkor: az elsőt, melybe többek közt Török Ferenc, Pálfi György és Mundruczó Kornél tartoznak, a diplomáig kísérte, második osztályát azonban halála miatt Grunwalsky Ferenc vette át „félúton” (ide tartozik Kocsis Ágnes, Faur Anna, Miklauric Bence).

Török Ferenc, Pálfi György, Mundruczó Kornél, Kocsis Ágnes és társaik (köztük a főiskolát nem végzett, autodidakta Fliegaufer Bence<sup>2</sup>) nem csupán új szint hoztak a hazai filmművészetbe (mely ekkorra igencsak áhítozott a több mint szükséges vérfrissítésre), de egy nemzedéki szemléletmóddal rendelkező, önmagukat, mint közös alkotói generációt, közösséget, „bázist” meghatározó csoportként jelentek meg a szakmában.

Ebből következnek a hasonló nemzedéki élmények, attitűdök, szerzői és világnézetbeli hasonlóságok, melyeknek köszönhető, hogy a rendszerváltás után első ízben jelentek meg a Kádár-rendszer utolsó évtizedében gyerek- és kamaszkorukat élő, majd a '90-es és kora 2000-es évek Magyarországon felnőtként boldogulni próbáló generáció élményvilágára, sorsára és az őket foglalkoztató kérdésekre reflektáló alkotások.

Közös pont tehát a két „Simó-osztály(ok)” és kortársaik filmjeiben ez a tematikai azonosság, mely nem csupán hasonló témákban és nemzedéki történetekben, hanem formanyelvi és világnézeti eszközök hasonlóságában is gyakorta tetten érhető. Jelen tanulmányom ennek a közös nevezőnek jár utána, elsősorban egy szociológiai irányvonal mentén, ehhez kötve a vizsgált alkotások esztétikai, formai meg-

oldásait, világ- és társadalomképét, szereplőinek jellegzetességeit.

Jelen tanulmányunkban ezt a közös attitűdöt, nemzedéki tudatosságot vizsgáljuk meg, vagyis pontosan azt: miként látják az ezredforduló magyar valóságát, az azt megélő, talajt- és célokat vesztett nemzedék helyzetét és sorsát ezek az alkotások. Miként nyilvánul meg formai és narratív szervezőelvként ez az élményvilág és létállapot, és hogyan alkot egy közös egységet a kortárs magyar szerzői filmben.

**Az unalom, mint nemzedéki érzés – Mundruczó Kornél**

Mundruczó Kornél már főiskolás éve alatt elkészítette első nagyjátékfilmjét (*Nincsen nekem vágyam semmi*, 2000), illetve egy rövidfilmben (*Afta*, 2000) is megelőlegezte az általunk vizsgált vonalat.

Az *Afta* tökéletes példája a cél nélkül bolyongó, minden valódi történet nélkülöző életet élő fiatalok témájára. Hősei tizenévesek, akiket amatőr szereplők játszanak, Gödöllő lepusztult lakótelepén, sivár aszfaltdzsungelében (maga a rendező is itt nőtt fel). A legjellemzőbb erre a stílusra a történetnélküliség: nem hogy csupán a nagy ívű történetek hiányoznak, ahogyan eme posztmodern világkép követői vallják, immár egyáltalán a „történet valami” filozófiája halt meg. Nincs többé miért élni. Csak vagyunk, léte-zünk, de nem élünk.

Laza szituációk összességét látjuk: család, haverok, biciklilopás, olyan cselekvéseket, melyek mindennap megtörténnek, és meg is fognak valószínűleg még ezerszer. Nincs, ami kizökkentse hőseit a megszokásnak ebből a mocsarából. De ami még fájóbban hiányzik, a kitörés vágya. Nincs cél, mivel nincsen semmi, mely motiválná ezeket a fiatalokat, hogy egyáltalán célokat keressenek, állítsanak fel maguk elé.

Itt húzhatunk meg egy határt ezen filmek két típusa között: az egyik, melyben már teljesen kihalt a szereplőkben mindenféle törekvés arra, hogy sivár életüket megmátsítsák, a másik pedig, ahol még ez a szándék igencsak élénk (Kocsis Ágnes: *Friss levegő*), ám a történetek végére hőseik rájönnek: mindez a szándék hiábavaló, és belesüppednek ők is ebbe a mocsárba.

1 Schubert, Gusztáv (2000/2): *Eltékozolt fiúk. Filmvilág*, 4.

2 A rendező korábban Fliegaufer Benedek néven alkotott, nemrég változtatta meg a nevét Bencére.

Az *Afta*, mint említettük az előbbire példa: lemond mindenről, többek közt az ok-okozati, motiváltságra épülő történetről, hogy helyette az állandóságot, a változatlan sívárságát mutassa meg, melyből nincs kiút. Mundruczó egy másik rövidjében, az egy évvel korábbi *Haribó-Haribál*-ban még ennél is jobban lecsupaszítja a cselekményt: hőse egy autóban ül és gumicukrot eszik. Ennyiben nagyjából ki is merül az elmondható történet.

Ami viszont azon kívül van, nem más, mint a megfogható, jól körülhatárolható semmi: a nagyváros irodaházainak dzsungelében, egy elegáns sportautóban ül nemzedékének tipikus képviselője, az öltönyös üzletember, aki semmi más nem csinál, mint gumicukrot eszik, ezzel a teljesen értelmetlen, céltalan cselekvéssel kifejezve azt a semmit, mely léteinek alapeleme és egyben teljessége.

Ez az az út, melyet Antonioni kezdett el valamikor az '50-es és '60-as évek fordulóján, majd mások olykor néhány extrém példával bizonyították, hogy a célját veszített, a fejlődésben megbicsaklott, abban való hitét elvesztett európai civilizáció, illetve a megcsömörlött polgári demokrácia állapotának ábrázolására igencsak alkalmas (Marco Ferreri: *Dillinger halott*, Chantal Akerman: *Jeanne Dielman...*).

Az új évezred küszöbén újra előjött ez a lecsupaszítás (vagy talán nem is tűnt el soha?). A '80-as évek no wave filmesei, Jim Jarmusch minimalista formai és cselekményvilága, Richard Linklater korai filmjeinek céltalan „tengése-lengése” olyan erővel hatottak és hatnak mind a mai napig, mely a legkülönbözőbb nemzetközi alkotásokban köszön vissza, többek közt a magyar Mundruczó vagy Fliegauf filmjeiben (utóbbiról később lesz szó).

Egyébként a magyar irodalomban és filmben is megtalálhatjuk az előképeit mindezen tendenciáknak. A '70-es évek elejének „jeans-prózája”, majd az annak nyomán készülő ún. „nemzedéki közérzet filmek” már akkoriban a fiatalok tengődő, a rendszerben helyüket nem találó, kallódó, az amerikai „road movie”-k hőseihez hasonlóan vándorló életmódját jelentette meg. Hozzá kell tenni, hogy az irányzat legismertebb filmje, Gábor Pál 1972-es *Utazás Jakbball-jal* nem véletlenül egyfajta „vörös farokkal” zárul: a főhősnek elege lesz ebből az életformából és „megjavulva” eldönti, egyetemre megy.

A '80-as évek új érzékenysége pedig teljesen más eszközökkel, sokkal radikálisabban egy sokkal elviselhetetlenebb létállapotról beszélt, melyet gyakran egyetemes, helyenként metafizikai szintre helyezett a konkrét, késő-kádári pokol kivesézése mellett (Bódy Gábor: *Kutya éji dala*).

Az új nemzedék, az X, majd az Y-generáció világa még ennél is kietlenebb, céltalanabb. Itt a 21. században már nem is mondhatjuk, hogy a hősök élnek, inkább csak „léteznek”. Életüket leginkább az őket körülvevő média, bulvár tömegkultúra és televízió (Vranik Roland: *Adás*) határozzák meg, emellett pedig a minden misztifikációtól megfosztott, profán szintre süllyesztett testiség, mely tökéletesen jelzi azt a fajta értéknélküliséget, melyben már kizárólag ezen a szinten nyilvánulhat meg bármiféle cselekvés, vagy inkább annak a látszata.

Közvetlen előzményként mindenképp megemlíthető a magyar film egy sajnos ritka tendenciája, melyet a '90-es években elsősorban az íróként ismert Hazai Attila indított el, olyan filmekkel, mint az 1993-as *Rám csaj még nem volt ilyen hatással* (melyben Hazai forgatókönyvíróként vett részt) és a *Cukorkétség*, melyet Pohárnok Gergely operatőrrel közösen jegyez. Ezek voltak azok az alkotások, melyek elsőként tematizálták a '90-es évek semmibe tartó, életunt fiataljainak mindennapjait, és melyek azután nyilvánvaló hatást gyakoroltak a Simó-osztály következő évtized elején végzett hallgatóinak munkásságára.

Mundruczó első két játékfilmjének inspirációja egyébként egyértelműen az ezen vonulatba tartozó amerikai függetlenfilmes Larry Clarke (*Kölykök, Ken Park*) és köre (például Harmony Korine – *Tétova lelkék, Julien-donkey-boy*).

Mundruczó első nagyjátékfilmje egy szerelmi négyesöget mutat be: főhőse, a biszexuális Brúnó egy fiatal artistanővel, Marival él együtt egy kis faluban, miközben annak meleg öccsével, Ringóval, illetve egy gazdag pesti ügyvéddel egyaránt kapcsolatot tart fenn. Mindemellett „főállásként” férfi-prostituáltként dolgozik a fővárosban, Ringó társaságában. (Jellemző egyébként a tárgyalt filmek szinte mindegyikére, hogy karaktereiket leginkább vagy kizárólag becenevekkel látja el, vagy egyáltalán nem is ad nekik nevet.)

A *Nincsen nekem vágyam semmi* minden rétegében igyekszik a benne ábrázolt nemzedék és szubkultúra világát megjeleníteni: a filmben folyamatosan techno zene szól, Ringó egy hatalmas „*Trainspotting*” feliratú pólóban mászkál, hőseink egy pláza videojáték árkádjában ütik el az időt, miközben a Dunaparton csak úgy lazán arról elmélkednek, végtagok nélkül hogyan lehet orális szexet végrehajtani.

Látszatvalóság: a rendező témáját sikeresen használja fel arra, hogy korának ellentmondásait feldolgozza a vásznon. Mindenki titkol valamit a másik elől, próbál egy látszatot fenntartani a külvilág sze-

mében. Az ügyvéd a felszínen jómódú, becsületes házasember, igazi „self-made man”, míg valójában férfi-prostituáltakkal mútatja idejét. Brúnó foglalkozását és szexuális beállítottságát egyaránt eltitkolja Mari elől, aki viszont szintén nem őszinte vele: gyereket vár tőle, melyet elvetet, és csak azután vallja be tettét, miután a férfi erőszakkal kényszeríti rá.

Ez az ezredvégi, hazugságokra és látszatra épülő világ fejeződik ki a történetben, a figurákban és a végkifejletben egyaránt. A „maszkok”, melyeket mindannyian viselünk a nyilvánosság előtt és a közösségen belül, gyakran még azokkal szemben is, akik legközelebb állnak hozzánk, egyaránt részei mindennapi életünknek, és személyiségünknek.

Az egyéniség már nem számít: ami a 21. század elején létezik, kizárólag az „álarc”, a társadalmilag felvett perszóna, melyet olyannyira magunkévá tesszünk, hogy sokszor már nem is tudjuk magunkat függetleníteni tőle. Ez Brúnó tragédiája, és a film összes szereplőjéé, ahogyan nemzedékük többi tagjáé is, Mundruczó szerint.

Egyébiránt a szereplők itt is a semmi-létben, a cél nélküliségben lézengenek, tengődnek. Mari láthatóan artistamutatóvá készül, melyben Brúnó segít neki, aki egy sárkányrepülővel zúg el felette. A mutatvány azonban semmis marad, nem derül ki, mi a célja, miért gyakorolják, egyáltalán, mi célja van ennek az egésznek.

A film ezúttal is epizodikus felépítésű, itt azonban az epizodikusság egy folyamatos ide-oda mozgás, azonos szituációk „örök visszatérését” jelenti. Brúnó földrajzi, fizikai és lelki, illetve társadalmi értelemben egyaránt folyamatosan mozog: hol Marival tart fenn heteroszexuális (és a többségi társadalom által kultivált), érzelmeken alapuló kapcsolatot, hol pedig Ringóval, illetve az ügyvéddel folytat homoszexuális viszonyt (előbbit inkább csak kedvtelésből, passzióból, a másikat pedig anyagi érdekből), hol pedig prostituáltként dolgozik.

Ez az állandó vándorlás, önkeresés a film minden rétegét átjárja, és ebbe kapcsolódik bele a szexuális identitás, a homoszexuális szubkultúra megjelenítése is. Brúnó és Ringó egyaránt vágynak az igazi, szerelmen alapuló kapcsolatra: mikor egy véletlennek köszönhetően napokig szem elől vesztek egymást, Ringó keservesen, könnyeivel küszködve firka egy alagút falára, mennyire vágyik Brúnóra.

De ugyanígy Ringó transzvesztitaként való felbukkanása, midőn ő és stricije, illetve annak homoszexuális barátai betörnek az ügyvéd házába. Mundruczó filmjében ez a semmi-lét végül tragikumba torkollik: Ringó és Brúnó halála egyaránt

brutális. Ez a talán kissé erőltetettnek tűnő végkifejlet azt kívánja üzenni, miszerint ebből a létből csak a halálon keresztül vezet kiút, mégpedig az értelmetlen halálon át. Mindkettejük halála véletlen következménye: a strici elvágja Ringó torkát, az ügyvéd pedig lelövi Brúnót, aki mérgében Mari életét fenyegeti.

A jelenetek különös brutalitása is ezt a célt szolgálja: a már-már hatásvadászatba fúló véres gyilkosságjelenetek a néző arcába vágják: itt nincs megoldás, itt káosz van, céltalan, a világra rászabadult erőszak létezik csak, mely különböző formákat öltve, de mindig jelen van és az egyetlen alternatívája a semmi-létnek.

A rendező kihagyja a konfliktusépitkezés elfogadott, ismert dramaturgiai fokozatait: Brúnó és Mari kapcsolata nem igazán fejlődik sehová, és végképp nincsen, ami a végzetessé váló tetőpontig eljuttassa azt. Apró jelek, gyanúsítgatások (mit csinál Brúnó Pesten, miért megy Mari orvoshoz) juttatják el ide őket: a lassan felhalmozódó konfliktusok, sebek pattannak szét egyszer csak robbanásszerűen. Az élet ilyen, véletlenekre épül, nem pedig jól megszerkesztett dramaturgiai fokozatokkal operál – állítja Mundruczó filmjében.

Mundruczó második nagyjátékfilmje, a 2002-es *Szép napok* még inkább az *Afia* tematikáját és világát folytatja (nem véletlen, hogy a főszereplőt, a korábban nevelőintézetet megjárt amatőr színészt, Polgár Tamást is „átemelte” korábbi alkotásából). A cselekmény talán még kevésbé koherens, még inkább lecsupaszított, mint a *Nincsen nekem vágyam semmi* esetében. A javító-nevelőből nővérehez hazatérő Péter viszonyt folytat nővére barátnőjével, Majával, akinek titokban megszült gyermekét nővére, mint sajátját neveli fel. De Maja ugyanígy viszony folytat egy családos üzletemberrel (az ügyvédfigura újabb változata) és Péter egyik barátjával is.

Péter egyedüli valamennyire megfogalmazott célja, hogy eltűnjön innen „valahová”, talán külföldre, a tengerhez. Ez azonban olyan távoli, csupán vágyálmokban létező cél, hogy még pontosan körvonalazva sincsen. Péter szeretne mindent itt hagyni, nővért, gyereket, munkát, és elfelejteni. De ez nem lehetséges. Ami létezik, az a lepusztult paneldzsungel (ezúttal Kaposvár szolgálszínház) és annak árnyas világa, melyben értelmes célok már nincsenek. Ami maradt, ezúttal is a testiség, a vulgáritásba menekült, lealacsonyított szerelmi kalandozások és azok nem kívánt következményei.

Ahogy Brúnó, Maja is három szeretője között őrlődik. Mire a film végén elkezdene határozottabbá válni (elhatározza, hogy jogi úton magához veszi

megtagadott gyermekét és ehhez Péter segítségét kéri), nem ér el semmit. Próbálkozása, hogy Pétert a saját oldalára állítsa abban kultiválódik, hogy a fiú brutálisan megerősökölja őt.

Ez a nemi erőszak legalább annyira durva, mint a *Nincsen nekem vágyam semmi* gyilkosságai, és legalább annyira céltalan, váratlan, véletlenszerű is. A történet végén Maja ott hever a betonon, ahol Péter maga alá teperte őt, a fiú pedig autóval megy, ellenfényben vezet bele a semmibe.

A cselekmény itt megszakad, mintha elvágták volna. Nincsen kielégítő végkifejlet, ahogy egyáltalán befejezés sincs. Ami van az a semmi, az üresség, a nem-lét, melyből ezúttal sincs kitérésí lehetőség, de még vágy sem rá, csak nagyon halványan és nem körvonalazva. Az erőszak általános és véletlenszerű. A hősöknek nem végeztetik be a sorsa, mivel nincs is nekik. Egyszerűen megy minden tovább a maga semmisségében, a filmnek pedig ezt nem kell bemutatnia: egyszerűen elvágja a cselekmény vonalát. Nincs jövő, nincs megoldás, immár cselekmény sincsen.

A *Szép napok* egyébként még fokozza a dokumentarista jellegű stilizációt, mely nem csupán az amatőr főszereplőben kultivál, de ugyanúgy jelen van a lepusztult tájban, a folyamatos kézi kamerázásban, és a gyakran naturalista megformáltságban is.

A rendező későbbi alkotásaiban is felbukkan ez a lemondó, akár nihilistának is nevezhető nemzedéki filozófia. A 2008-as *Delta* egy férfi és húga szerelmi kapcsolatának története, mely a végén szintén tragédiába torkollik: a lány értelmetlen gyilkosság áldozata lesz.

Ez a film Mundruczó életműben a leginkább lecsupaszított, formailag legszíkárabb alkotás (leginkább a később tárgyalt Fliegauf rendezte *Dealer*-el tudnám rokonítani). Hosszú csendek (nem véletlenül osztotta Mundruczó a főszerepet a szófukarságáról ismert Lajkó Félixre<sup>3</sup>), kimerítően lassú tempó és hosszú, legtöbbször oldalazós kameramozgások mesélik el ezt a szíkárságában páratlan történetet.

A nemi erőszak, melyet nagybátyja elkövet Fau-nán, mielőtt még amaz szerelembé bonyolódna testvérevel, ugyanaz az értelmetlen, hirtelen indulatból elkövetett, de valós cél nélküli cselekvés, mint Brúnó, Ringó vagy akár az ő saját halála.

3 A főszerepet eredetileg Bertók Lajosra osztotta a rendező, azonban ő a forgatás közben elhunyt, és jeleneteit újra kellett venni Lajkó Félix-el. Lásd: <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/mundruczo-kornel-delta-interju-werk.html> (utolsó letöltés: 2012. március 23.)

A rendező üzenete egyértelmű: a közösség elfogadja a családtagok közti erotikus kapcsolatot, ha az rejtve marad, a felszín alatt, még akkor is, ha brutális nemi erőszakra van szó, míg ha mindez nyíltan, a felszínen történik, még ha tényleges szerelemre épül, elfogadhatatlan, és az egyik ártatlan fél halállal lakol érte.

Mundruczó legutóbbi filmje, a 2010-es *Szelíd természet – A Frankenstein-terv*, mely saját, Bíró Yvette-el közösen írt színdarabján alapul, annyiban érinti ezt a tematikát, hogy főhőse Rudi, egy szociálisan és mentálisan sérült kamaszfiú, akit mind filmrendező édesapja (maga Mundruczó alakítja a szerepet), mind édesanyja kitagadott, és aki ezáltal vált gyilkos indulatokkal rendelkező pszichopátává.

A filmrendező alakjában a „kortárs karriertörténet” újabb formája jelentkezik: a karakter nem törődött semmivel, csak a saját karrierjével. Nőkön gázolt keresztül, melyeknek olykor nagyobb következményei is lettek, legfőképp saját, nem vállalt gyermeke.

Mundruczó itt sokadszorra közli a nézővel: nincs más kiút, mint a halál. A Rudi által elkövetett gyilkosságok mellett a film végkifejlete is (hasonlóképp, mint a fentebb tárgyalt alkotásoké) a főhősök teljes és értelmetlen, véletlenszerű pusztulásával végződik. Rudi és apja, a rendező autóbalesetben halnak erőszakos halált, a román hegyekben.

A *Frankenstein-terv* szisztematikusan végez minden egyes szereplőjével. Az erőszakos és egyben értelmetlen halál itt már kötelező érvényű: Mundruczó eljutott odáig, hogy a világ semmi más alternatívát nem kínál, mint a pusztulást, és azt sem valami nemes célért (mint a rendező állandó témája, Szent Johanna mártírsága), vagy bármiféle okkal (már ha a halálnak lehet oka, célja), hanem mindig értelmetlenül, nyomorultul.

## Elvesztett (elveszett?) nemzedék – Török Ferenc

Török Ferenc lehet az a rendező, aki legegységertelműbben nemzedéki problémaként éli meg a filmjeiben ábrázolt traumákat, kudarcokat, illetve azt az egész élményvilágot, melyet hősei képviselnek. Első három nagyjátékfilmje, a *Moszkva tér* (2000), a *Szezon* (2004) és az *Overnight* (2007) szerzőjük szándéka szerint laza trilógiát alkot, mely a rendszerváltáskor felnöve nemzedék, elsőnek az érettségi előtt álló fiatalok, majd az ebből a nemzedékből vesztésként kikerülő, lézengő huszonéve-

sek, végül pedig a "nyertesek", a pénzes bankárok, „yuppie-k” történeteit meséli el.

Nem véletlen, hogy a *Moszkva tér* kultuszfilm lett: kevés alkotás volt képes ilyen jól, ennyire hüen ábrázolni ennek a nemzedéknek az „ébredését”, a rendszerváltás évében érettségizők élményvilágát, azokat a kultikus helyeket és „rituálékát”, melyek számukra az élet fontos részei voltak, és melyekben egy egész nemzedék ismerhetett magára a mozivásznon.

A *Moszkva tér* epizodikus szerkezetű alkotás, mely mintegy körképet kíván adni ennek a nemzedéknek a legfontosabb vízváltó évéről, mely egyben Magyarország történelmében is egy fordulópontot jelentő időszakkal esett egybe. Fontosak a véletlenszerű cselekvések, a hirtelen jött ötletek, az uszodába való „betörés”, vagy a bölcsészek lakásába való betévelyedés. A történelem itt csak a háttérben fontos: a politikusok fontos rendszerváltó beszédei a háttérben hallatszanak, miközben a főhősök számukra sokkal fontosabb dolgokkal vannak elfoglalva. Egy egész nemzedéki attitűdöt jeleznek ezek a motívumok, mégpedig kitűnően.

Török filmjének különös báját, és részben közönségsikerét, az ironikus humor, a jól megírt szövegek és szituációk adják, melyek akár az egygyel fiatalabb nemzedéknek is teljesen otthonosan, átélhetően hangzanak, látszódnak. A *Moszkva tér* természetesen nem szatíra, mégis érezni benne egy olyan felszabadultságot, vígjátéki örömet, mely akár a fiatal magyar film egyik fontos mérföldkövének is nevezhető.

Miként két évtizeddel korábban Gothár Péter *Megáll az idője*, a *Moszkva tér* is kulcsfilmme vált egy nemzedék számára.

A *Szezon* talán még ennél is jobban érzékelteti ennek a nemzedéknek, a 2000-es évek elején húszas éveik végét járó fiataloknak a sorsát. A *Szezon* hősei szintén sehová sem tartó, unalmas nem-létben tengődő fiatalok, akiknek a helyi diszkó és strand látogatásán kívül nem nagyon van más szórakozásuk. A kitörés lehetősége itt azonban még megvan, és ez lesz a cselekmény szervezőeleme is: Guli és barátai, Virág, illetve Nyéki (ismét csak becenevek és mögöttük az arcok), elindulnak, hogy „szerencsét próbáljanak”. Először Balatonaligára vetődnek, ahol egy szállodába felszolgálnak. A nagyobb pénz, a nagyobb karrier reményében később Budapesten is próbálkoznak.

Guli a film végén ugyanabba a lepukkadt, kisvárosi szórakozóhelyre érkezik vissza, ahonnan a történet elején kirúgták. A film ügyesen foglalja keretbe

elindulásának és megérkezésének eme azonosságát. Barátai habár eljutnak a fővárosba, és a cselekmény végéig ott is maradnak, nekik sem sikerül kitörniük, megvalósítaniuk a változást.

Jellegzetes, hogy Virág a kitörés lehetőségét nem másban látja, mint a pornósztárszínész karrierben: végül azonban ez is befuccsol, miután elmegy egy rosszul végződő „szereplőválogatásra” (melyben egyébként Mundruczó humoros cameójával is találkozhatunk).

Változás, kitörés tehát sok esetben a legvulgárisabb megoldásokkal lehetséges, legalábbis így gondolják egyesek. A *Szezon* egyik emlékezetes jelenetében Guli munkahelyén, a Hotel Aligában tartott esküvőjéről a menyasszony a női mosdóba menekül, és nem sokkal később Gulival szexel. Majd mintha mi sem történt volna, visszatér a vacsoraasztalhoz vőlegénye mellé, akit valószínűleg sohasem szeretett, és aki minden bizonnyal ezentúl is egy látszatkapcsolat, vagy lényegretörőbbben egy pénzügyi segéd-eszköz.

Mint Varga Balázs is megjegyzi kritikájában, a *Szezon* jóval lazább szerkezetű mű, mint a *Moszkva tér*: elsődleges szerepet kapnak a passzázok, az epizodikus építkezés. Habár van egy főhős, és leginkább ő van az előtérben, mégis gyakoriak az üresjáratok, a „hangulattal” és „atmoszférával” feltöltött dramaturgiai „csellengések”.<sup>4</sup>

Egyértelmű, hogy itt is azokról a figurákról van szó, mint Mundruczó esetében. A mintegy Moebius-szalagként önmagába visszatérő cselekmény a legjobb hangsúlyozója ennek. Azonban mégis van különbség: Mundruczó a teljes lemondásról mesél, Török azonban nem hisz ebben a totális feladásban. Az ő hősei nem poshadtak bele végérvényesen ebbe a semmi-létbe (legalábbis így hiszik), hanem folyamatosan keresik a kitörés lehetőségét. Ők még nem szoktak hozzá ehhez a világhoz, számukra még (talán) létezhet valami más, valami értelmes, fontos, hisznek még a változás, a valódi cselekvés megtörténtében.

Kevésbé pesszimista tehát Török, miként Gelencsér Gábor is említi, „Mundruczó Kornél a kallódás lélektanilag és társadalmilag mélyebb, szélsőségesebb rétegeit tárja fel, míg Törököt inkább a mindennapok átlagos rossz közérzete érdekli”.<sup>5</sup> Mundruczó megoldása a halál, a pusztulás, vagy pedig a totális céltalanságba való beletörődés, míg

4 Varga, Balázs (2004/9): Egyről a kettőre – *Szezon*. *Filmvilág*, 36-37.

5 Gelencsér, Gábor (2004/4): Árnyékvilág – Játképek. *Filmvilág*, 4-8.

Török végkifejletei ennél mindig jóval pozitívabbak: hősei tévutakon járnak, folyamatosan megghiúsulnak kitorési kísérleteik, de nem adják fel, és tragédiába sem torkollik sorsuk. Mint Gelencsér említi, „a Szezonban nem az unalom, hanem az egyszerű megoldásoktól való félelem kísért”.<sup>6</sup>

Török egyébként, habár kevésbé hangsúlyozottan, mint Mundruczó, szintén gyakorta ágyazza bele a popkultúrát, korának divatos zenei- és egyéb mediális jelenségeit a cselekménybe. Mint Varga megjegyzi, ezúttal nem a rendszerváltás kulisszái, hanem a 2000-es évek bulvárvalósága, a tévéshow-k keretei közé helyezi Török filmjének a cselekményét.<sup>7</sup>

Török harmadik nagyjátékfilmje, egyben a trilogia befejező darabja a 2007-es *Overnight*, ami elődeihez képest egy sokkal hagyományosabb, feszes dramaturgiára és klasszikus történetvezetésre épülő alkotás. Mégis számos ponton kötődik, mondhatni tovább viszi az előző két film világát és mondanivalóját.

Ezúttal gazdag bankárokról, a közkeletű kifejezéssel „yuppie-knak” nevezett fiatal, gazdag urbánus rétegről szól a történet, akik – leginkább szerencséjüknek köszönhetően – képesek voltak egy sokak által irigyelt egzisztenciát teremteni. Azonban Török szerint éppen ez az egzisztencia jár olyan negatívumokkal, melyek képtelenné teszik ezen réteg tagjait azon társadalmi és magánéleti pozitívumok élvezésére, illetve szerepek kitöltésére, melyek az átlagember számára természetesebbek.

A főhős, Péter magánélete kellőképp kaotikus. A cselekmény legelején egy ismeretlen nő mellett ébred, legújabb egyéjszakás kalandja után, másnaposan. A liftben lefelé menet megkérdi a nőtől, nem adja-e meg neki a telefonszámát. A nő azzal válaszol, hogy férje van, a kérdésre pedig, hogy akkor most ő hol tartózkodik, a válasz: Dániában. A jelenet még tovább árnyalódik, mikor a portárs értesíti Pétert, hogy egy fiatal hölgy kereste, és nem az, amellyel éppen az autóhoz sétál ebben a pillanatban.

De Péter ugyanígy viszonyt folytat a főnök titkár-nőjével. Péter életének ezen kaotikus, de természetes szeletében a meglepetés, hogy egyik volt szeretőjétől egy pozitív kimenetelű terhességi tesztet kap postán. Egyébként ez a nő lesz a film végére az a pont, ami sikeresen kizökkenti őt addigi életéből, és a kitorés (talán sikeres) lehetőségét kínálja számára.

Péter tehát látszólag szakmai csúcson van, jól menő üzletember, akinek minden megadatott, azon-

ban élete legalább annyira üres, mint a társadalom hontalan, állástalan, kallódó figuráé. A film tele van ironikus felhangokkal, melyekkel a rendező ennek a világnak, a brókerlétnek az abszurd oldalaira világít rá. A főnök, mint valami létfontosságú ügyet közli Péterrel, hogy beválogatta őt a nemzetközi bankárok között megvívandó kő-papír-olló bajnokságra, a bankárok pedig munkaidő alatt számítógépes játékokkal mulatják az időt, sőt olyan játékkal, mely mintegy „magától játszik”, az embernek még hozzá sem kell érnie a computerhez.

Ezen réteg életét talán mindennél jobban meghatározza a tanulmányunkban akár kulcsmotívumnak is nevezhető véletlen. Ők azok, akiknek teljes egzisztenciája, anyagi helyzete és magánélete veszélybe kerülhet egy rosszul elsült tranzakció vagy üzlet, egy véletlen tőzsdei krach, cégek eladása vagy csődbe menetele által. Török ezért is választja ezt a kétnapos krízis-situációt, hogy érzékeltesse: a véletlenek szerencsétlen összecsapása mekkora károkat képes tenni egy erre épülő egzisztenciában, de általános-ságban is, egy erre épülő világ lakóiban.

Az *Overnight* nem akar kritikát mondani erről a bankárvilágról (miként teszi azt pl. a tengerentúlon Oliver Stone a *Tőzsdecápákban*), csupán azt fogalmazza meg, mennyire sérülékeny, törékeny egy efféle ház, bármilyen szilárdnak is tűnjék, mikor az ember éppen a csúcson jár.

Kitorési kísérletek, pótcselekvések Török filmjében is adódnak: talán a leghatásosabb az a jelenet (melynek a cselekmény előre menetele szempontjából nincsen igazi jelentősége), melyben Péter – akit kollégái „dagainak” csúfolnak – egy edzőteremben próbál boksszal leadni néhány kilót sikertelenül.

Az *Overnight* voltaképp az egyetlen kvázi-siker-történet a vizsgált alkotások közül. A történet végén a főhős voltaképp eljut odáig, ahová a *Rengetegben* a két nő által említett üzletember, aki feladta milliós karrierjét és elmenekült a természetbe (Fliegauf Bence filmjéről lentebb lesz részletesen szó). Péter, miután sikerült az indiai üzletet lebonyolítania és helyrehoznia anyagi helyzetét, egy hirtelen döntéssel otthagyja munkahelyét, minden ügyfelét kollégájára hagyományozza, és elindul barátnőjéhez.

Azért a „happy end” természetesen nincs explicit jelen a filmben. Török ügyesen operál azzal, hogy elvágja a cselekményt, mely úgy fejeződik be, hogy Péter barátnőjéhez rohan taxival, azonban elkésett, és a nő már az abortuszklubban készül aláírni a papírokat. Nem tudjuk meg, odaér-e idejében, ahogyan azt sem, hogy sikerül-e lebeszélni őt a szándékáról. És természetesen azt sem tudjuk, egyáltalán szándé-

6 Gelencsér id. m.

7 Varga id. m.

kában áll-e ilyesmi. A rendező egy merész fordulattal éppen az ilyen kérdéseket hagyja megválaszolatlanul, miként egy erős konfliktusjelenet kellős közepén zárja le hirtelen a történetet.

A legfőbb kérdés, amit nyitva hagy a film pedig nem más, mint a „kitörés” sikere. Nem tudjuk, vajon Péter tényleg képes lesz-e feladni addigi életét és karrierjét, és ha vajon igen, tényleg boldogság vár-e rá nélküle. Tehát végezetül, habár úgy tűnik, elszánja magát arra a kitörésre, amire a legtöbb vizsgált film főhősei nem képesek (ha egyáltalán létezik efféle kitörési lehetőség), de nem tudjuk meg, vajon megy-e vele valamire is.

Vizuálisan az *Overnight* talán a legszebben kidolgozott film, melyet tanulmányunkban vizsgálunk (ez elsősorban az operatőr, Garas Dániel érdeme), és ez tökéletesen illik az általa ábrázolt világhoz. A panelrengeteg és a megtépázott, „proletár közegek” helyett ezúttal a csillogó üzleti negyedek, üvegfalú irodaházak és a modern építészet, illetve csúcstechnológia egyéb vívmányai jelentik a hősoket körülvevő, kifejező erejű környezetet, a modern technológia által lélektelenné tett árnyvilág panorámáit.

Török legutóbbi játékfilmjében, a 2012 elején bemutatott *Isztambulban* immár egy másik nemzedék, a késő középkorúak, az ötvenesek problémáit feszegeti a rendező. A film voltaképpen egy különös „road movie”, mely egyben egy belső útkeresés története is. Egy nő útja, akit egy fiatal tanítványa kedvéért hagyott ott a férje, és aki önmagát csak a mindennapiságból, a budapesti valóságból kilépve, Törökországban találhatja meg.

## Posztmodern eklektika – Hajdu Szabolcs

Hajdu Szabolcs szintén kakukktojásnak számít. Ő is Simó osztályának hallgatója volt, tanulmányait azonban nem fejezte be. Mégis nemzedékének egyik legnagyobb tehetségévé vált, akiről Jancsó Miklós, mint a fiatal magyar film új generációjának „egyetlen „zsenijéről” beszélt.

Hajdu első játékfilmje, a 2001-es *Macerás ügyek* talán a formailag leginkább radikális mű, melynek posztmodern eklekticizmusát és folyamatos ön-reflexióra épülő elbeszélés módját láthatóan inspirálta Jancsó '80-as és '90-es évekbeli munkássága, ahogyan számos szerzői filmes rendező (elsősorban Godard) életműve.

Ez az alkotás szintén visszanyúl a Hajdu rövidfilmek, kezdeti pályaszakaszára. Az 1998-as *Necropolis* mind témájában, mind stílárisközök tekinté-

tében közvetlen előképe a *Macerás ügyeknek*, mely mintegy kiszélesíti a kisfilm világát és történetét.<sup>8</sup>

Folyamatos reflexiókkal és stílárisközökkel él a film. A szereplők előszeretettel kiszólnak a nézőhöz, gyakran Brecht indíttatású dalok formájában, melyek saját cselekményükre utalnak több ponton is („Egyik '65-ös filmjében olyan furcsán vág Godard, ismétli a képeket, mint itt is láthatják...”). Emellett a szerkesztésmód és a képi világ egyaránt töredezett, a kései Jancsó filmeket idéző, bohókásan „kaotikus”.

Az abszurd helyzetet még az is fokozza, hogy nem tudjuk, a szereplők pontosan milyen korosztályba tartoznak. Középkorúak járnak, konfliktusaik is gyakran a tizenévesek világát idézik (Brigi szerelmes lesz Tibibe, aki Imi legjobb barátja, Imi pedig ezért féltékeny lesz rá, végül ő szeret bele a lányba), azonban nyilvánvalóan a késő-húszas, koraharmincas korosztályba tartozó színészek alakítják őket, akiknek gondolkodása, beszéde, megjelenése egyaránt ezt a korosztályt képviseli, ahogyan cselekvéseik is: autót vezetnek, saját lakással, albérlettel rendelkeznek, stb.

Talán a rendező korosztályának „örök gyermekkoráról” próbál ilyenképpen beszélni, de ugyanúgy jelen van a nosztalgia, a múlt és jelen, az iskoláskor és a felnőtté válás összemosása is (melyet kihangsúlyoz a Hajdu gyerekkorának ismerős helyszíneire való visszatérés, a debreceni panelrengeteg, illetve általános iskola jellegzetes helyszíneinek használata).

Hajdu második játékfilmje, a korábban színpadi műként előadott *Tamara* (2004), habár valamivel „szelídebb” formában, de továbbviszi ezt a posztmodern formabontó eklektikusságot és játékoságot. A cselekmény ezúttal egy kis tanyán játszódik valahol a pusztán: Demeter, a fényképész és felesége, Bori élnek itt Demeter öccsével, aki a tanyára hozza újdonsült barátnőjét, Tamarát.

Demeter jellegzetes művészportré a 2000-es évekből: már hónapok óta nem alkotott semmit, mert megcsömörlött a valósággal, és egyben önmagával, éppen azzal küzd, hogyan tudná felvenni magára a pulóverét. Hajdu a végletekig abszurdizálja a situációt, gúnyos fölényrel elmélkedik

Hajdu harmadik játékfilmje, a 2006-os *Fehér tenyér* szakít ezzel a formanyelvi radikalizmussal. Ezúttal realista formanyelvű képeket látunk, tema-

8 Lásd Butyka Eszter Anna: *Posztmodern eklektikából a brutális realizmusba – Hajdu Szabolcs filmjeinek különleges képi világa*. In: Filmkultúra online (2007). <http://www.filmkultura.hu/regi/2008/articles/profiles/hajdu.hu.html> (utolsó letöltés: 2012. március 23.)

tikáját tekintve pedig jóval konkrétabb helyzetet és történetet mesél el a rendező. Inspirációját saját gyermekkorából veszi. Azonban míg Hajdu nem lett hívatásos tornász, a főhős, Dongó már híres tornászként, Kanadából emlékezik a debreceni panelrengésben eltöltött gyerekkorára.

A rendező legutóbbi játékfilmje a 2010-es *Bibliothèque Pascal* egy újabb alternatívát kínál a kitörés lehetőségére, illetve lehetetlenségére. A főhős, Mona, miután egy rendőrség elől menekülő, majd leölt bűnöző teherbe ejtette, kislányát nagynénjénél, Erdélyben hagyva elindul apjával Európába, de szerencsétlen véletlenek (ismételten!) következtében egy londoni bordélyban kell szex-rabszolgaként dolgoznia.

Hazatérése után Mona köteles elszámolni a gyámhivatalnak arról, mi is történt vele külföldön, míg lánya itthon tartózkodott. A film ennek a „mesének” a keretébe illeszti bele cselekményét.

Ez a film tehát egy újabb lehetséges alternatívát kínál a kitörésre: a fantázián, az álmokon keresztül (nem véletlen, hogy Mona varázslatos képessége, hogy álmai megelevenednek), melyek képesek lehetnek a látszatvilágból való (természetesen csak látszólagos) szabadulásra. A film utolsó jelenetében Mona és kislánya az áruház bútorosztályán eljátszszak, mintha vacsoráznának, a semmit kanalazva tárgyiraikból (vesd össze ezt Antonioni *Nagyítás*ának zárójelenetével!).

Hirsch Tibor szerint Hajdu filmje a közép-európaiságra, illetve az egyetemes, ezredfordulós európai tapasztalatra való metaforikus reflexió. Szerinte Hajdu akar és képes is mondani valamit arról, ami minket körülvesz, arról a balkáni létállapotról, mely a Balkánról egészen Közép-Európáig felhúzódott.

Hajdu *Off Hollywood* című, 2007-es alkotása önreflexív, és rendezőjének önéletrajzi elemeiből nyíltan merítő film. Hősnője, Adél, filmrendező, aki legújabb filmjének premierjével, és az akörüli bonyodalmakkal van elfoglalva. A történet végére Adél odáig jut, hogy idegösszeomlással kell kórházba szállítani őt.

Adél sorsa már nem csupán áttételesen, hanem explicit módon azonos Hajduéval, vagyis pontosabban nemzedékének rendezőivel. Problémái, kudarcai és küzdelmei azok, melyeket ez a generáció ebben a közegben, a rendszerváltás utáni magyar (és '90-es évek utáni európai) művészfilmgyártásban (filmiparban?) megélték azok, akik abban filmet „merészeltek” készíteni.

A filmbe beleszólni akaró, vagy mostanra inkább már csak odadörgölöző politikától kezdve a

magánélet, emberi kapcsolatok problémáig (a kifizetetlen színésztől kezdve az elégedetlen színész-férj figuráig, mely egyértelmű utalás Hajdu és állandó színésznőjének, Török-Illyés Orsolyának házastársi kapcsolatára).

Az *Off Hollywood* egy őszinte alkotás, mely nyíltan beszél arról a helyzetről, melyben a kelet-európai, és elsősorban magyar filmesek dolgoznak az új évezredben. Ennél továbbmenve pedig szintén beszél nemzedékének élményvilágáról, olyan figurák segítségével, mint a film elején látható rádiós műsorvezető, aki nyílt ellenszenvvel viselkedik Adél iránt, mivel őt nem vették fel annak idején a filmrendező szakra.

### Fekete-fehér nem-igen – Vranik Roland

Talán a leginkább Jarmusch-i ihletettséggű film a Színművészeti Főiskolát nem végzett, „kivülről érkezett” (korábban Hollandiában élő) Vranik Roland Szemle-földíjas debütálása, a(z) amerikai elődhöz híven fekete-fehérben forgatott, 2004-es *Fekete kefe*. Habár Vranik nem járt a Simó-osztályba nemzedéki attitűdjé és filmjeinek tematikája, illetve formanyelve alapján mindenképp idesorolható.

A *Fekete kefe* hősei Mundruczó fiataljaihoz hasonló korban járnak: húszas éveik vége felé, harmincas éveik elején. És hozzájuk hasonlóan sodródnak, nem találják helyüket az életben. Nincsenek megállapodva, se szakmájuk, se rendes emberi kapcsolataik nincsenek. Alkalmi munkákból élnek, egymáshoz lazán kötődnek.

A főhős, Zoli, civilben teológushallgató, azt a megbízást kapja, hogy kéményeket tisztítson ki, három barátjával együtt. A történet „posztmodernes” csavarjainak köszönhetően, egy kecskének és egy nyertes, de a kecske által elfogyasztott lottószelvénynek köszönhetően a legkülönösebb kalandok sorát élik át a film hősei.

A nemzedéki ellentét és a televíziótól függővé lett „panel proletariátus” képe is megjelenik egy rövid szekvencia idejére. Az apa és a fia mintha külön kultúrába élne, melyek között semmi átjárás nincs. Az apa, aki annyira tévéfüggő, hogy azt sem tudja elviselni, hogy ne lássa az adást záró himnuszt. A főszereplők tetőn való tevékenysége miatt elmegy a parabolaantenna képe, majd véletlenül kihúzza fia számítógépéből a kábelt, így letörölvén az éppen techno zenét keverő fiú aktuális munkáját. A fiú óriási dörgedelemmel hordja le a földig apját, aki végül fülét-farkát behúzza esdeklük bocsánatért.



A véletlenek szerepe itt (miként a modern, majd a posztmodern filmben különösképp) szintén nagyon fontos. Papi kakasviadalokra fogad: először milliomos lesz, majd egy rosszul megtett tét következtében minden pénzét elveszíti.

A kitörés lehetősége itt is adott, kétszeresen is: a nyertes lottószelvény olyan anyagi hasznot jelenthetne, mely nyilván (értelmesen felhasználva) mindenképp pozitív és nagy változást hozhatna, azonban egy szerencsétlen véletlennek (ez pedig nem véletlen: a posztmodern előszeretettel épít a kiszámíthatatlan, véletlen eseményekre) köszönhetően elveszik a sorsjegy, vele együtt a lehetőség. Hőseink megpróbálják szó szerint kihalászni a kecske gyomrából a szelvényt, de nem járnak sikerrel.

A másik kitörési lehetőség a kakasviadalon szerzett egymillió forint, mely – ismét csak egy szerencsétlen véletlennek köszönhetően – a következő menetben teljesen elveszik. Ismét csak rendkívül jellemző a véletlennek és a szerencsének (vagy „sorsnak”?) eme játéka: Papi megpróbál tippeket szerezni, melyik kakasra érdemes rakni, azaz befolyásolni a szerencsét. Azonban a világ kiismerhetetlen és katasztrofális véletleneket rejt, amiket nem lehet irányítani. A pénz, vagyis a kitörés lehetősége, ahogy jött, úgy veszik el: a semmibe, a levegőbe.

Vranik egész filmjének cselekményét a véletlenek alakítják, mint fentebb már szóltunk róla. Hősei egyik percről a másikra élnek, egyik szituációból a másikba keverednek (az epizodikus szerkesztési elv itt is nagyon jellemző) attól függően, hogy a véletlenek miként sodorják őket szerencsés vagy szerencsétlen (legtöbb esetben az utóbbi) irányok felé.

Az egyik főhős, Döfi festő. Őt bemutatva a film kemény kritikát mond a művészetről. Hisz mint társadalmi kifejező eszköz, mint a valóság megragadására irányuló alkotás megszűnt létezni. Az egyik kulcsjelenetben Döfi egy fiatal nővel beszélget annak lakásában. A nő szintén festőként dolgozik: portrékat fest különböző fontos emberekről, politikai figurákról (az olasz külügyminiszter, az EU egyik pártjának egy funkcionáriusa, stb.).

Döfi megmutatja neki saját képeit: apró, fényképeknél nem nagyobb művek, melyek mindegyike elmosódott, foltokból álló „massza”. Helyszíneit tekintve változatos (vasútállomás, paksi atomerőmű, stb.) A nőt nem érdekli túlzottan ez a fajta festészet, szerinte nem képes ebbe belelátni senki semmit, kizárólag az alkotójuk számára lehetnek fontosak.

A művész már véglegesen elszakadt a valóságtól, csupán a saját maga által alkotott, felfogott személyes benyomások, konstruált világ létezik, melyet

vagy megért valaki, és beszáll a játékba, vagy nem képes erre (mint a jelenetben szereplő nő) és így nem tudja befogadni a művet. Egyfajta öncélúság is jelen van ebben: Döfit nem érdekli, hogy senki más nem lát bele semmit a képeibe: csak az számít, hogy őneki jelentenek valamit és fontosak saját maga számára.

A Fekete kefe vége nem a halál, Vranik nem kötelezi el magát egy effajta, végleges ítélet mellett. A történet voltaképp nem ér véget, egyszeriben elvágják a cselekmény fonalát. Zoli és barátai benne maradnak abban a helyzetben, melyben az egész film során topogtak, láthatólag kiút nélkül. A néző számára azt jelzi a film: ugyanígy folytatódik a véletlenek leginkább negatív folyamata, tehát felesleges is tovább néznünk a filmet, hiszen ugyanaz folytatódik a végtelenségig.

Az utolsó kép sokatmondó: Zoli és barátai a rakparton ülnek, azokon a lépcsőkön, melyeken négy évtizeddel korábban Szabó István, egy másik nemzedék nagy éllovasának vidám városlakói ültek a Koncert című rövidfilmben, és borúsán méléznak magukban. Nem tudják, mitévők legyenek, megrekedtek.

Nincsen megoldás, csupán annak a folytonos körbejárásnak (mely voltaképpen egyhelyben topogás) a várakozás és a hiábavaló cselekvési kísérletek. Ez a lemondás tüdőződik az arckifejezésükben: egy nemzedék lemondása a tartalmas, értelmes cselekvésről és a bárminemű hasznos tevékenységről, a kitörésről (mialatt a város megannyi autója, kamionja, biciklistája robot el fejük felett).

## Határsíkok – Fliegauf Bence

A másik „kívülről érkezett” filmes az SZFE-re kétszer jelentkező, de mindkétszer (egyszer alkalmatlanként, másodszer „túl alkalmasként”) elutasított Fliegauf Bence, aki szintén rövidfilmekkel kezdte pályáját, de már nagyon fiatalon, huszonevesként elkészíthette első játékfilmjét az Inforg stúdióknak köszönhetően.<sup>9</sup>

Fliegauf első játékfilmje, a *Rengeteg* jellegzetes példája a cselekménytelenített és formanyelvileg is kiüresített alkotásoknak. Különálló, tíz-tizenöt perces jelenetek fűzére, melyeknek szereplői között csupán annyi kapcsolat áll fent, hogy a film nyitójelenetében (mely a vége főcíme előtt bravúros módon megismétlődik) egyszerre voltak jelen a „rengetegben”, egy bevásárlóközpont bejáratának emberforgatagában.

<sup>9</sup> Stóhl Róbert: Elveszve a sűrűben (Beszélgetés Fliegauf Benedekkel), Filmvilág 2003/2. pp 14-15.

A DV-re forgatott, szándékosan dokumentumfilm formavilágú, fakó színekkel és kézi kamerával, az arcokat kiemelő rövid mélységélességgel és közellikkel operáló *Rengeteg* nagy részében semmi mást nem látunk, mint embereket, amint egymással párbeszédet folytatnak. Egyetlen helyszínen, legtöbbször ülve, sivár, dísztelen szobákban vagy éppen külsőkben, miközben a kamera alig jár valamerre, legtöbbször mintegy dokumentumfilm sziituációként hosszú közellikken faggatja a karaktereket.

A valódi történekek ezen jeleneteken kívül, a múltban, vagy a képen kívül, távol az adott helyszíntől játszódnak. Miként Fliegauf első rövidfilmje, a *Beszélő fejek* esetében, ahol egy személyt kizárólag az óra nyilatkozó más emberek szavain, homályos visszaemlékezésein keresztül „ismerünk meg”, itt is minden esetben egy-egy elbeszélte külső cselekményt kell kizárólag a szavak, az emlékek szűrőjén keresztül magunkévá tennünk. Ugyanez a tematika a rendező egy másik rövidfilmjében, a *Hypnosban* is felbukkan: itt egy nő hipnózis-terápián keresztül döbben rá egy elfojtott emlékére.

A rendező számos, saját maga által írt novellából gyúrta össze a *Rengeteg* cselekményét. Ezek a novellák kizárólag párbeszédkekből álltak: mint egy interjúban elmondta, egyszer leült és leírta, ami az eszében volt, különböző sziituációkat felépítve kizárólag a beszéddel. Ennek alapján születtek, részben a szereplők improvizációját is felhasználva a *Rengeteg* jelenetei.<sup>10</sup>

Az egyik esetben a rendező éppen az emlékezés kétértelműségére világít rá: két férfi egy történetet mesél el egy fiatal nőnek, melynek mindketten ugyanúgy szemtanúi voltak. Mégis, időközben az idősebb férfi folyamatosan kioktatja társát, figyelmezteti őt, hogy úgy mesélje az eseményeket, ahogy azok „valóban megtörténtek”. Egy másik esetben pedig Fliegauf azzal játszik el, hogy kizárólag képen kívül mutatja azt a „valamit”, amiről a jelenet két szereplője egymással beszélget, úgy, hogy végül nem tudjuk meg, mi is az a rejtélyes „lény”, melyről szó van.

Ez a lecsupaszítás azt eredményezi, hogy a filmnek, mint médiumnak a mibenlétére is rákérdez az alkotás: a mozi, mint amit elsősorban vizuális művészetként emlegetnek, ezúttal szinte kizárólag a verbalításra van csupaszítva, megfosztva minden „attraktivitásától”, ezzel egy újfajta minőséget, másféle „filmese lényeg” hozva létre.

A karakterek egytől egyig jellegzetes 21. század eleji magyar figurák, mindannyian a tárgyalt nem-

zedék, az akkor húsz- és harmincévesek korosztályába tartoznak. Ami ezen karakterekben közös, az egymás iránti megértés totális hiánya, a kommunikációs inkompetencia mindent átfogó volta. Gyakorik a különféle devianciákkal küzdő figurák: a pedofil hajlamú, lányát túlféltő apa, vagy a nagymama zsarnoki nevelése miatt skizofrénné vált lány.

A legjellemzőbb figura az öngyilkosságra készülő férfi: önmagát benzineskannával lelocsolva, majd meggyújtva kíván véget vetni életének. Az okokról, hogy miért teszi ezt, nem tudunk meg semmit. Egyedüli aggodalma hön szeretett kutyája, akit (akárcsak fél évszázaddal korábban Vittorio De Sica öngyilkosságra készülő öregembere *A sorompók lezárulnak*-ban) nem vihet magával a halálba, ezért próbál megfelelő befogadóhelyet találni számára.

A film címe azt a „rengeteg” is jelentheti, melyben mindannyian élünk, melyből nincs kiút, azonban melyben mindannyian egymásra vagyunk utalva, és csak egymás segítségével tudunk tovább létezni. Nem véletlen, hogy szinte az összes jelenetben megjelenik az egymásra utaltság motívuma. Az öngyilkos férfi kéri a lányt, hogy fogadja be a kutyáját. Az erdőben bóklászó nő társát kéri, ne adja fel, hanem segítsen neki, még ha hiábavalónak is tűnik a kutatás.

Ahogy a *Nincsen nekem vágyam semmi*, a *Rengeteg* is tematizálja a társadalmi maszkviselés, a közélet-magánélet szerepkonfliktusainak problémáját. Itt a háttérben meghúzódó indulatok, elfojtott vágyak és szorongások törnek gyakorta a felszínre a megjelenített párbeszéd-sziituációk során.

Valószínűleg a saját lánya iránt erős szexuális vágyakat érző, rendkívül frusztrált apafiguráról sem gondolná senki, hogy más, mint az a „tisztességes átlagpolgár”-kép, amit önmagáról kifelé mutat. Ugyanígy a zsarnoki anya imágója által skizofrénné tett lány valódi énjével és annak problémás mivoltával még saját élettársa sincsen tisztában. Ezek a párbeszédke gyakran olyanok, mint egy gyónás, vagy egy pszichiáter díványán való önfeltárulkozás (lásd a *Hypnos*-t, ahol ez expliciten tematizálódik!).

A figurák társaiknak, vagy még inkább a közönségnek öntik ki személyes, belső konfliktusait, problémáikat. Egyfajta pszicho-terápia ez, melyben a szereplők, nekünk a nézőknek mondják el részben vagy egészben életüket.

Gyakran, miként később pl. Kocsis Ágnes filmjében láthatjuk, ezek a figurák is a kiutat keresik, különféle alternatívákkal próbálkoznán, azonban ezek egyike sem vezet sikerre. Különösen kifejező az utolsó epizód, melyben két fiatal nő egyik volt ismerősü-

<sup>10</sup> Stóhr, id. m.

ket keresi (sikertelenül) egy erdő „vadonjában”. Az egykori milliomos üzletember évekkorábban egy hirtelen mozdulattal az iratmegsemmisítőbe dobta minden pénzét, és kivonult a természetbe, hogy afféle 21. századi hippiként éljen az erdő közepén.

Gyakorta kiutakat keresünk céltalannak tűnő életünkben, mely kiút gyakran valamiféle magasabb, transzcendens cél formájában fogalmazódik meg (nem véletlen, hogy Kocsis Friss levegőjében is egy ízben egy megváltást ígérő keresztény csoportnál keresi a kiutat Viola, a főhősnő, továbbá *Fliegauf Dealerében* is megjelenik egy különös vallási közösség, vagy a *Fekete kefé* - ben a krisna-hívők).

A lány türelmetlenül rikácsol barátjával: órák óta itt köröznek az erdőben, ahelyett, hogy hazamennének és folytatnák megszokott életüket. Hiszen munkájuk van: a nő fodrász, akit várnak a vendégei. Azonban ő nem adja fel, meg akarja találni az eltűnt, „a természethez megtért” férfit, nyilvánvalóan azzal a reménnyel, hogy övele is megtörténik a hasonló „csoda”, képes lesz ő is áttérni arra a menekülőútra, melyre amaz rátalált.

Az epizodikusság végpontját a *Rengeteg* valósítja meg: mint említettük, *Fliegauf* filmje kizárólagosan egymáshoz nem, illetve csak véletlenszerűen kapcsolódó önálló jelenetek füzére. Ez a jelenet-füzér, mint alapelv jól, és szélsőségekig elmenve valósítja meg a Simó osztály és nemzedéki társainak már fentebb elemzett jellegzetességeit. Ezen figurák immár nem hogy nem képesek fejlődésre, változásra, még saját történettel, önálló cselekménnyel sem rendelkeznek. Be vannak zárva saját tíz-tizenöt perces kis világukba, egy-egy jelenet szűk keretei közé.

*Fliegauf* második játékfilmjében ennél is továbbmegy, talán a legradikálisabb formanyelvi és kiüresítési technikákkal élve ezen alkotók közül. A 2004-es *Dealer* a vesztesek veszteseiről szól, a leglecsúsztabb, „csúszó-mászó” lényekről, akiknek nemhogy céljaik, de igazából életük sincsen már: a tetszhalál állapotában, élő zombikként léteznek, a következő adag kábítószer várva, egyetlen cselekvésként, egyetlen vigaszként.

Léteznek és nem élnek. A *Dealer* szereplői pusztán „vannak”, ahelyett, hogy az „élet” jeleit mutatnák, tevékenykednének, fejlődnének. Ez a növényivé sülyyedtt létállapot talán a legvégletesebb, mely bemutatható, és mely egyáltalán elképzelhető. Számos karakter beszél előző életéről: a fiú, aki egykoron tehetséges kosárlabda játékos volt, mielőtt végletesen leépiült volna, otthagya volna az életet. Egykoron még volt jövő, volt kiút, azonban a kábítószer mindent semmibe taszította, tönkretette.

A rendező ügyesen távolítja el a drog problémakörét a konkrét társadalmi és (szocio)pszichológiai diskurzustól, hogy egy sokkal általánosabb, már-már metafizikainak nevezhető szinten beszéljen, eszközként használva fel a végletes kiüresítést tárgyi szinten megragadhatóvá tevő kábítószer-függőséget, hogy az általánosságban vett kiüresedettség végső szintjéről beszéljen.

A *Dealer* más formanyelvi megoldásokkal, de ugyanazt kívánja elérni, mint a *Rengeteg*. Ebben a filmjében a rendező kizárólag hosszú beállításokat használ, azon belül is egyetlen kameramozgást, a körbefahrtot alkalmazza szinte mindegyik jelenetben. A lassú, oldalazó kameramozgás kihangsúlyozza a szereplők magányát, létük értelmetlenségét.

Ugyanúgy kiüresítés ez, mint a *Rengeteg* esztétikai, formanyelvi lecsupaszítása. Sőt, ugyanúgy lecsupaszítás. Radikális kifejezője a „semmi nem történik” elvnek, illetve inkább a „semminek sincs többé értelme” hitvallásnak. Menekülés? Egyedül a halál, miként *Mundruczó* esetében.

A „megoldás” itt is ugyanaz: az egyetlen kiút a halál, a végső megmenekülés ebből a földi pokolból. A főhős, aki korábban mintegy eutanáziát végzett szerencsétlenül járt egykori barátján, a film végén, miként a *Rengeteg* benzinkannás alakja, öngyilkos lesz. Stílszerűen befekszik egy szolárium-csőbe és halálra égeti magát.

A halál ugyanúgy értelmetlen, mint *Mundruczó* esetében, viszont itt nem véletlenek következménye. Az egyetlen megoldás, a kiút kizárólag ez, mondja *Fliegauf*, ahogyan *Mundruczó* is. A szereplők előtt két út áll: vagy realizálják ezt, és öngyilkosok lesznek (mint a megégett barát figurája a film elején, vagy a díler főhős a végkifejletben), vagy pedig tovább léteznek zombikként, mely lét maga is egyfajta „élő halál” állapotát jelenti.

Ez akár egyfajta profán mártíromságnak is lehetne tekinthető: a benzinnel magát felgyújtó „megvilágosodott” férfi, illetve a drogdíler, aki a halált választja menekülésként, hogy bizonyítsa a világnak, ez az egyetlen kiút. Kérdés, hogy mennyire mond le a rendező a miszticizmus mindenféle fokáról, mennyire kiüresedett ez a világ, elbírja-e még egy transzcendens, „felsőbb értelmezés” lehetőségét? A film maga (amiként a *Rengeteg* is) kínál efféle megoldásokat, még akkor is, ha a felszínen úgy tűnik, végletekig lemondott már mindenféle „magasabb értelemről”.

Gelencsér Gábor szerint a *Dealer* egész cselekménye, alakjai, a leszokott, de másokat „átsegítő” főhős figurája, két világ között feszül, a határhelyzet benyo-

mását kelti, élő és holt, mesterséges és természetes megszgyéjén, „szürkületi zónájában” egyensúlyozva. Fliegaufl ezáltal kevésbé misztifikál, mint a *Rengeteg* esetében, a szituációk is konkrétabbak, mégis erősen érezhető ez a fajta titokzatosság.<sup>11</sup> Az epizodikusság itt is fontos szervező elv, a különböző figurák, akár csak a *Rengeteg* esetében, önálló novellák szereplői is lehetnének. Ami összeköti őket, a főhős drogdíler figurája, aki útjai során találkozik velük.

A popkultúrának és a devalválódott, olcsó testiiségre épülő imázképnek a tökéletes megjelenítője a szoláriumban összegegett, testépítő barát figurája, majd a film végén a díler öngyilkossága, aki maga is ezt a módszert választja. A film utolsó képsorában, midőn befekszik a groteszk „halálos ágynak” is tekinthető szolárium-csőbe, a falról a főhősre mosolyognak a szteroidokat reklámozó kigyúrt papírmásé-emberek, jelezvén, hogy itt az imágó a fontos.

Végezetül megemlíthetjük Fliegaufl újabb alkotásait, melyekben ez a nemzedéki attitűd, tematika nem annyira meghatározó, azonban számos szállal kapcsolódnak az írásunkban tárgyalt művekhez.

A 2007-es *Téjút szó* szerint a végletekig viszi a kiüresítésnek és mozgóképi cselekmény szinte teljes felszámolásának azt az útját, amit a rendező a *Dealerrel* elkezdett. Itt már olyannyira minden cselekménytől „meg van tisztítva” a film, hogy voltaképpen semmi mást nem látunk, mint hosszan elnyújtott, mondhatni értelmetlen, teljesen különálló szituációkat, melyek nem lépnek túl a mindennapi-ság általános szintjein.

A 2011-es *Womb* nemzetközi koprodukcióban készült tudományos-fantasztikus film, míg a berlini Ezüst Medvével kitüntetett 2012-es *Csak a szél* visszatér a magyar „rögvalóság” és a nemrégiben nagy vihart kavart romagyilkosságokról mesél, amatőr szereplőkkel, szikár formanyelvel. Úgy tűnik, Fliegaufl tíz év alatt tett meg egy nagy kört az ezredvég plázavalóságától a gyilkosságig, az elképzelhetetlen, legsötétebb bűnig, és annak következményéig, az ártatlan emberek pusztulásáig, azaz a tragédiáig.

### Improvizációs körkép – Pálfi György

A Simó-osztály „különcének” számíthat Pálfi György, akinek érdeklődése radikálisan másféle irányokba, egy végtelen kreativitást mutató, változatos formanyelvű és posztmodern stíluseklektikus alkotói önkifejezőmód felé fordul, újra és újra megújodva, alkotásról alkotásra „újra feltalálva” önmagát.

Mégis, még ő is készített egy tematikailag ide sorolható, Fliegauflhoz hasonlóan amatőr szereplőkkel és olcsó, digitális technikával, valós helyszíneken dolgozott, és mintegy egy általános társadalmi körképet akar adni, a *Rengeteg* után majdnem egy évtizeddel.

Pálfi az életből választott arccokat filmjéhez, a történet irányítását is szereplőire bízta. Nem megírt dialógusok nélkül forgatott játékfilmet, a 2010-es *Nem vagyok a barátod*.

Pálfi, akinek előző játékfilmje, a *Taxidermia* (2006) nagy költségvetésű, számítógép-animált látványelemekkel dúsított nemzetközi koprodukció volt (és mely inkább általánosított, történelmi távlatokba helyezett allegorizálással elmélkedett az egymást felfaló „elátkozott nemzedékekről”), ezúttal szándékosan választotta az olcsó, kézi kamerás, HD-re rögzített „áldokumentarista” stílust.

A *Nem vagyok a barátod* főhősei, miként Fliegaufl esetében is a többség, mindannyian amatőr színészek. Volt előre megírt forgatókönyv, de az események aszerint alakultak, hogyan határoztak a szereplők, mit gondoltak filmbeli saját történetük „legjobb” kimenetelének.

Különös, de – talán éppen emiatt – Török alkotásai mellett Pálfi filmje rendelkezik a leginkább koherens cselekménnyel. Az epizodikusság itt más formában jelenik meg. A film a Robert Altman munkássága nyomán elterjedt több, lazán egymáshoz kapcsolódó történetszállal dolgozó cselekményépítkezést használja.

A különféle, egymás útját keresztező szereplők közti viszonyok bonyolultak, láthatóan gyakran a már sokszor idézett véletlenen alapulnak (a gazdag ügyvéd szeretőt tart, akinek a férje éppen az a biztonsági őr, akivel felesége összefut a plázában, stb.). „Macerás ügyek” ezek, idézve egy már elemzett Hajdu-film címét. Az élet kiszámíthatatlan, bonyolult, sohasem úgy alakul, ahogyan elterveztük, lehetne ismét az üzenet.

A *Rengeteg*hez hasonlóan, és a szintén Altman-i ihletésű 1998-as Todd Solotz-film, *A boldogságtól ordítani* mintájára, Pálfi alakjai is gyakorta perverzek, vagy különféle szerepkonfliktusokkal küzdenek. A legjellegzetesebb az ügyvéd figurája, aki gazdag üzletember, látszólag rendezett családi háttérrel. Valójában azonban a biztonsági őr feleségével beszélve maszturbál telefonon keresztül. Majd, mikor egy látogatás alkalmával a cukorbeteg nő elájul, a film hőse nagy élvezettel csinál meztelen testéről fényképeket mobiltelefonjával.

A menekülés motívuma itt is elsődleges szerephez jut, hiszen a drogdíler, kokainügyei és tartozásai

11 Gelencsér id. m.

miatt kénytelen külföldre, Hollandiába szökni. Végül azonban a repülőtéren a rendőrök letartóztatják őt, a menekülési kísérlet és a bűnös életből való szabadulás minden reményét elvéve tőle.

A roncsolt képi világ, mint egy roncsolt tárgy világ kifejezője, nem előzmények nélküli a magyar filmben. Már a '80-as évek „új érzékenysége” előszerezettel használta ezt a fajta stilizációt a késő-Kádári „minden egész eltörött” világának ábrázolására (Bódy Gábor: *Kutya éji dala* (1983), Jeles András: *Álombrigád* (1983)), a rendszerváltás környékén pedig Szomjas György és Grunwalsky Ferenc „lumpenfilmjei” (*Kicsi, de nagyon erős* (1989), *Roncsfilm* (1992)) alkalmazták a szélsőségesen szétromcsolt filmképet, mint (anti)esztétikai formanyelvet.

Fliegauf és Pálfi nyíltan szembemegy a 2000-es évek általánossá váló „profizmusának”, „megcsináltságának” elvével, és szándékosan „ál-amatőr”, az olcsó digitális technikát felhasználó, és annak képi jellegzetességeit felvállaló, tudatosan használó alkotásokat tesz le az asztalra. A fakó színek, illetve a kézi kamera használata szándékolt „dilettantizmust” közvetít, mely nyíltan szembemegy az „akadémista” elvekkkel.

Sok esetben természetesen a szűkös pénzügyi keretből fakadó technikai korlátok eredményezik az „amatőr” képi világot, mint pl. a *Rengeteg* esetében, mely másfél milliós forintos költségvetésből, Muhi András producer magánvagyonából készült.<sup>12</sup> De ez csupán a filmek születésének technikai követelményeit jelentik: az, hogy egy alkotó miként él ezekkel, hogyan használja, vagy nem használja ezeket saját művészi céljai érdekében, már teljesen más lapra tartozik.

## Belső utazások – Kocsis Ágnes

Kocsis Ágnes, a második Simó-osztály tagja, szintén idevágó tematikával dolgozik. Az ő hősei nők (ugyanaz az érzékenység figyelhető meg nála, mint sok más női rendezőnél, pl. Mészáros Mártánál), akik ugyanazokkal a problémákkal küzdenek, mint kortársai férfhősei: az egyedüllét, a kilátástalanság, az állandósult unalom és az abból való kitörés lehetősége foglalkoztatja őket. Kocsis esetében továbbá egy, Mundruczónál például teljességgel hiányzó, humanista hozzáállást, társadalmi érzékenységet is felfedezhetünk, mely karakterei iránti rokonszenven és sorsuk iránti nézői, alkotói aggodalomban nyilvánul meg.

12 Stóhr, id. m.

Kocsis szintén már rövidfilmjeiben, vizsgafilmjeiben megelőlegezte a későbbi nagyjátékfilmek témáját és stílárjegyzeit. *12 kép egy konzervgyári lány életéből* című munkája (melynek címéről nem véletlenül jut eszünkbe Godard „12 képben elmesélt” *Éli az életét*-je), nem szól másról, mint amit címében foglal: egy gyárban dolgozó fiatal nő és barátjának unalmas hétköznapijait, a bevásárlást, a munkát, a szobabiciklizéssel töltött szabadidőt. Ebben a semmittevésben még a „rendkívülinek” nevezhető esemény, a sorsjegyten nyert szoláriumcső megérkezése és felszerelése is jelentéktelennek, semmitmondónak tűnik.

Jellegzetes szituációk ezek, egy jellegzetes figura életéből, aki akármelyikünk lehetne, akárki a számtalan panellakó, gyárban dolgozó fiatal nő közül, akiből ezerszámra találni bármelyik hazai városban. Szereplők, akik nem fejlődnek, mivel nincs hová fejlődniük. Alakok, nők, akik bele lettek helyezve egy – nem túl vágyott – szituációba, egy munkába, egy környezetbe, akik nem is akarnak és nem is tudnak ebből kitörni, olyannyira rájuk nőtt, beléjük ivódott ez az „anti-lét”. Fliegauf karaktereihez hasonlóan ők is csak léteznek, ahelyett, hogy élnének.

No de mi történik, amikor – akár csak egyetlen apró szellő hatására – ezen figurák úgy döntenek, élni akarnak, legalább egy kicsit? Kocsis két játékfilmje, a 2006-os *Friss levegő* és a 2010-es *Pál Adrienn* hősei adják meg erre a választ.

A két film rokon tematikával dolgozik: női hősök egy, a társadalom számára riasztónak tűnő munkát végez (Viola „vécés néni”, Piroska egy kórház elfekvőjén éjszakás nővér immár két évtizede), mely számukra azonban olyannyira megszokott, hogy nem látják annak visszásságait.

Egyedül a korosztályban és a családi állapotban van különbség: Viola negyvenes éveinek végén jár, vele él 17 éves lánya, az ipari tanuló Angéla. Piroska ellenben harmincas éveinek második felében jár, vagyis Kocsis (és Török, Mundruczó, stb.) nemzedékének tagja, aki tőle régen elhidegült élettársával lakik együtt. Valójában évek óta nem szereti egyikőjük sem a másikat.

A *Friss levegő*-ben Angéla szégyelli az édesanyját, akinek foglalkozása már több tekintetben is károsan befolyásolta elméjét: kényszeresen fújogat akár fegyverként, a külvilág elleni fegyverként felfogható spray-jével, a levegő megtisztítása végett, még akkor is, ha nem az általa felügyelt mellékhelyiségben tartózkodik. Emellett Viola is szégyelli magánéletét lánya előtt: „randi-klubokba” jár, női újságok társkereső rovataiban próbál férfit találni magának, egyszer

pedig még egy olcsó megtérést hirdető keresztény közösség toborzójára is elmegy.

A *Pál Adrienn*-ben Piroska keresését egy véletlen esemény indítja be: egy, az osztályára szállított idős asszony neve megegyezik egyetlen gyermekkori barátjának a nevével. Ekkor elindul, hogy megtalálja Pál Adrienn, azt a személyt, akivel egykoron, kislányként képes volt magát megértetni, akit valaha barátjának tudhatott.

A különbség egyedül abban adódik, hogy míg Viola önkeresése egy állandó, a film kezdetén már folyamatban lévő történés, mely végül sehová sem tart, és kiúttalanságba torkollik, addig Piroska már olyannyira belenyugodott jelen életébe, hogy csak ez a számára rendkívüli véletlen esemény indít el benne olyan reakciókat, melyek az önkeresésre indítják őt.

A kommunikáció képtelenségét, válságát ketjük között ügyesen ábrázolja a film: anya és lánya gyakran egyáltalán nem beszélnek egymással, csupán papírfecnikre felírt üzenetekkel kommunikálnak. Ugyanez a kommunikációképtelenség Piroska és élettársának kapcsolatában is erősen jelen van: valószínűleg évek óta nem volt köztük testi kapcsolat, a férfit pedig jobban érdekli a mániásan épített terepasút, mint Piroska.

A *Friss levegő* végén Angéla véletlenül betéved a nyilvános vécébe, ahol édesanyja dolgozott. Habár küszködik a szörnyűséges büzzel, leül anyja megüresedett helyére, és nemsokára, a betévedő férfiak és nők megérkezésével, azon kapja magát, hogy átvette annak helyét, ugyanazt csinálja, mint ő. Végül, anyja piros köpenyét felvéve, és megismerkedve a fétistárgyként és a külvilág elleni fegyverként kezelt illatosító spray-vel, a záróképben mintha teljesen azonosulna édesanyja szerepével, munkájával, személyiségével.

Pesszimista vég ez: az új nemzedék, a '89 környékén születettek számára sincs kiút, ugyanaz vár rájuk is, mint szüleik nemzedékére. Átveszik az ő helyüket, úgy, hogy ők már beleszülettek abba a sívárságba, abba a jövő nélküli „életlen létezésbe”, ami szüleiket meghatározza.

Angéla beletörődik abba, hogy nincs lehetőség a menekülésre. Korábbi kísérlete, hogy elszökjön Olaszországba, új életet kezdve kitörjön ebből a panellétből, groteszk kurdarccal végződött (a film egyik legfrappánsabb jelenete, mikor a római házaspár leteszi a felüljárónál Angélat, aki lassan ráeszmél, hogy ugyanoda tért vissza, ahonnét elindult). (Török Ferenc legutóbbi filmjében, az *Isztambulban* ugyanez a kísérlet egy középkorú családanya részéről sikerrel jár.)

A *Pál Adrienn* egy keresés története. Egy keresés, mely nem annyira helyváltoztatással (a filmben egyetlen, vidéki utazás kivételével egyszer sem történik komolyabb helyváltoztatás), hanem inkább belső, lelki utazással kapcsolódik össze. Piroska élete a történet végén látszólag ott folytatódik, ahol elindult, ám a belső változások, habár talán nem nyilvánvalóak, mégis elindítanak benne egy folyamatot, melynek végeredménye talán sikert is jelenthet.

Piroska ugyanoda érkezik vissza, ahonnét indult, sőt, mivel élettársa otthagyta őt, még kevesebbel, mint amilyenel elkezdte a keresést. Vagy mégis nyert valamit? A *Pál Adrienn* kereséstörténetében nem a cél, a megtalálás, hanem az út maga a fontos. Ezért marad nyitva a film vége, és habár voltaképp megtudjuk, mi történt a rég elveszett osztálytárrsal, a reveláció, melyre akár számíthatnánk, mégis elmarad.

Kocsis filmjei az apró rezdülések drámái, a mindennapi életéi. Nála nincsenek nagy, véletlenszerű tragédiák, mint Mundruczónál. Nála a tragédia maga a mindennapiság, a cselekedetek mögött megbúvó apró drámák, a szavak mögötti elfojtott csendek (hasonlóképp, mint Török Isztambuljában).

### Szétesés és céltalanság – Fazekas Csaba, Faur Anna

Még érdemes szólnunk a Simó-osztályok két másik végzettjéről, akik egyelőre csupán egy nagyjátékfilmet készítettek, azok tematikája viszont teljességgel témánkba vág.

Fazekas Csaba, az első Simó-osztály diákja 2003-ban rendezte debütáló munkáját, a *Boldog születésnapot!* című alkotást. Tematikáját és szerkezetét tekintve egyaránt jellegzetes művel van dolgunk. A kitörés- és önkeresés-narratíva újabb változataként a főhős, az anyjával élő zenetanár András, harmincadik születésnapján elhatározza: változtat eddigi életén, végre kitör a mindennapok befásult rutinjából és nem-létéből, célt talál önmagának és „lesz valaki”.

A cselekmény nagy része tehát András önkeresésével telik. Miként Viola a *Friss levegő*-ben, ő is sorban próbálgatja a különféle dolgokat, melyekben a kitörés lehetőségét látja. Eklektikusan sorjáznak az ezredforduló Magyarországra rendkívül jellemző, divatosnak is nevezhető dolgok: egy reklámkampány image-kutatásától kezdve egy luxusnyaralóba való betörésig és a jakuzziban való pezsgőzésig újonnan talált hölgyismerőseivel.

Ebből a leírásból is látható, hogy ezúttal is egy epizodikus, egymás alternatíváit kínáló, permutációs narratívával van dolgunk, mely arra épül, hogy András sorban próbálja ki az általa kitörési lehetőségnek hitt alternatívákat, dolgokat. Újra és újra futja a köröket, gyakran véletlenszerűen összekapcsolva a lazán fűződő történet epizód-eseményeit.

De természetesen a végén a várt eredmény elmarad. Az összes lehetőség, az összes lefutott kör zsákutcába vezet, András pedig egy napnyi „élet” után visszatér anyja lakásába és másnap reggel folytatja megszokott, unalmas nem-létét. A film végén egy – kissé erőltetettnek ható – monológgal is elmondja a „tanulságot”, miszerint az idő nem ragadozó, mely lecsap ránk, hanem útítárs, mely végigkísér életünkön.

Faur Anna, a második Simó-osztály hallgatójának debütáló munkája, a 2007-es *Lányok*. Kolozi László kritikája szerint „Budapest még egyetlen filmben sem volt ennyire és ennyire egyértelműen pokol; sohasem tűnt még ennyire lakhatatlannak, ennyire kietlennek és menthetetlennek, ennyire alattomosnak”.<sup>13</sup>

A megállapítások helyénvalóak: ez az a film, ami talán a legkegyetlenebb képét tárja elénk korunk magyar valóságáról (még Mundruczó filmjeinél is kegyetlenebbet). A főszereplő két lány karaktere szinte egyáltalán nem kínál azonosulási lehetőséget, de ugyanígy a taxisofőrök bemutatott világa is rendkívül riasztónak tűnik.

A valós eseményen (két fiatal lány meggyilkolt egy taxisofőrt a '90-es évek második felében) alapuló történet szintén a kiüresedettséget, a csellengést, a lézengést mutatja be. Főhősei, a plázákban lófráló kamaszlányok a minden értéket és minden valódi célt nélkülöző létezés megtestesítői, mintha csak azért léptek volna a vászonra ormóttan „patácipőjükben” és ízléstelen kabátjukban, hogy ezt a tézist, ezt a világképet szemléltessék számunkra.

A két főszereplő lány élete a fentebb tárgyalt céltalanság és nihil talán legvégső pontja. Sem jövő, sem múlt, kizárólag a jelen, az egyik percről a másikra való létezés, az alkalmi prostitúcióból és lopásból való élet, melynek semmi más célja nincs, mint a lófrálás, a buli, a drog, alkohol, illetve az állati szinten gyakorolt szexualitás.

De ugyanígy elítélendő figurák a taxisofőrök: legtöbbjüknek családjuk van, mégis előszeretettel élvezik a tizenéves lányok által kínált olcsó szexuális szolgáltatásokat, miközben feleségeik semmi mással

nem törődnek, mint a látszattal, arcpakolást raknak magukra, hogy negyvenévesen fiatalabbnak látszanak, férjeiknek imponálva (talán).

A film vége újfent a pusztulásra ítéltetésre, és a véletlen tragédiára egy újabb variáció. A két lány egy hirtelen ötlettől fogva el akarja rabolni a taxis autóját. Maga a gyilkosság csupán egy szerencsétlen véletlen eredménye, melyben a taxisofőr talán ugyanígyra bűnös, mint gyilkosai. Mintha csak a *Szép napok* zárójelenetét látnánk (a meggyilkolt taxisofőrt nem más alakítja, mint Mundruczó Kornél!), azonban itt a megerőszakolt lány rátámad az erőszaktevőre és a dulakodás közben véletlenül kioltja életét.

Fatális véletlen, mely véget vet a nem-lét folyamatosságának. Az utolsó jelenetben a (képen kívüli, a néző által nem látott) rendőrök letartóztatják a véletlen folytán gyilkossá vált két lányt, akiknek sorsát itt elvágja a film, nem tudjuk, mi történik velük ezután.

A két lány, habár csak igen szubtilis módon, de szintén a kitörés lehetőségét keresték, és ez vezette el őket a tragédiához. „Elmenni innen, valahová. Mindegy, hogy hová.” – Ez a sejtelmes, konkrétan egyáltalán nem nevezhető motiváció az, ami abba hajszolta őket, hogy – szintén teljesen irracionális, meggondolatlan ötletként – taxit lopjanak, és ami végül a gyilkosságba torkollott.

A *Lányok* akár a Mundruczó-féle világ folytatásának is tekinthető.

Ezután megjelent a következő nemzedék, a '90-es, 2000-es évek gyermekei/kamaszai is a magyar vásznon, akik ismét egy más élményvilágot képviselnek: az ő életüket már nem keresztezte a Kádár-rendszer, helyette a rendszerváltás első két évtizedének világában nőttek fel, és innét származnak

Ezen alkotások közé sorolható Szabó Simon (színészként a *Moszkva tér* egyik ikonikus szereplője) Robert Altman-i szerkesztéselvet követő *Papírrepülőke* (2009), Nagy Viktor Oszkár bemutatkozó filmje, az *Apaföld* (2009), mely egy kamaszfiú és börtönviselt édesapjának tragédiába hajló kapcsolatát meséli el, illetve az SZFE-n idén diplomát szerző Szimler Bálint Szemledíjas rövidfilmje, az *Itt vagyok* (2010).

Utóbbi folytatja azt az utat, melyet pár évvel idősebb kollégái megkezdtek. Az állandósággá vált unalom, a nem-lét örökös körforgásának bemutatását, melyből szabadulni nem lehet, amint azt a fentebb vázolt alkotások bőségesen bemutatják.

13 Kolozi, László (2007/12): Dis városában – Lányok. *Filmvilág*, 52-53.