

Babos Anna

A visszatérés motívuma a kortárs magyar filmben

A kortárs magyar film esztétikai és tematikus sokféleségében felvázolhatók tendenciák és közös motívumok. Ezek közül a külföldről, mégpedig elsősorban valahonnan nyugatról való visszatérés rendszeres megjelenése kiemelkedik konkrétságával, hiszen alapja a magyar társadalmat alapvetően érintő tapasztalat. A magyar film többek között ezzel a vándorlás-visszatérés-mobilitás motívummal csatlakozik a kortárs európai film egyik nagy témájához, erős állításokat fogalmazva meg a közép-kelet-európai kihívásokról. Jelen tanulmány célja ezen állítások vizsgálata, a jelenség különböző kontextusainak megvilágítása. Ezen kontextusok közül az első maga a kivándorlás, nyugatra költözés, ami a 2000-es évek második fele óta egyre markánsabb, egyszerre több generációt érintő társadalmi jelenség.¹ Azon túl, hogy az elvándorlás az elmúlt bő évtized fontos kelet- és közép-európai társadalmi jelensége, az általam vizsgált filmekben megjelenő rendszeres tematikus és formai reprezentációja miatt a kortárs magyar filmben betöltött helye releváns elemzési kérdésként merül fel. Tanulmányom tehát azzal a hipotézissel él, hogy ez a motívum vagy téma a kortárs magyar filmben nemcsak nagy gyakorisággal, hanem sajátos, összetett és izgalmas variációkban, vizsgálatra érdemes módon jelenik meg. A motívum értelmezési lehetőségeit a következőkben a mobilitás általános témáján belül a cselekmény helyszíneinek és tereinek a (társadalmi) jelentéssel való felruházásán keresztül, valamint – mindezzel szoros kapcsolatban – az elvándorlás-visszatérés dinamikus folyamatának identitásformáló szerepét elemezve közelítem meg.

Első lépésben az otthonosság szűkebb és tágabb értelmezési kereteit fogom vázolni, majd a nem-helyek problémáját vizsgálom. Ezt követően két filmpár, a *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006) és a *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006), illetve a *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2001) és a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (Reisz Gábor, 2014) című filmek közeli olvasata segítségével mutatom be a motívum alakváltozatait és értelmezési lehetőségeit.

Mivel az elvándorlás-visszatérés motívuma egy konkrét szociológiai jelenség filmes megjelenítése, különösen lényeges a motívum változó társadalmi és filmtörténeti kontextusa, az a kérdés, hogy ez a téma miképpen van jelen a hétköznapi életben, illetve hogyan jelent és jelenik meg a filmekben. A kortárs magyar film társadalmi szerepvállalásával kapcsolatban gyakran elhangzik, hogy az nem olyan explicit, mint volt a rendszerváltás előtti időkben. A visszatérés motívuma többek között épp azért érdekes, mert olyan cselekményelem, amelyben a társadalmi szerepvállalás kérdése érhető tetten. Ezt a hagyománykapcsolatot világosan tárgyalja Gelencsér Gábor összegző igényű szövege, mely a történelmi eseményekkel paralel módon tárja fel a visszatérés motívumának alakulását a hetvenes évektől napjainkig készült magyar filmekben.² Az államszocialista rendszerben az emigráció politikai stigma, hazaárulás volt a hatalom szemében – nem mellesleg szinte lehetetlen vállalkozás. A rendszerkritikus alkotók számára a kivándorlást választó hősök történetének bemutatásával a rendszerből való kivonulás tárgyalása és legitímálása, és ezen keresztül a kádári rendszer kritikája

1 Központi Statisztikai Hivatal: SEEMIG. A SEEMIG – Managing Migration in South East Europe transznacionális együttműködési projekt. Helyzetkép a magyarországi elvándorlásról. 2014. https://www.ksh.hu/docs/szolgaltatasok/sajtoszoba/seemig_sajto_reszletes.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2019. 03. 31.); Blaskó Zsuzsa–Ligeti Anna Sára–Sik Endre: Magyarok külföldön – Mennyien? Kik? Hol? 2014. <http://old.tarki.hu/adatbank-h/kutjel/pdf/b337.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 07.); Váradi Mónika Mária: Mennek, maradnak, visszajönnek. 2016. http://www.regscience.hu:8080/xmlui/bitstream/handle/11155/1358/varadi_mennek_2016.pdf?sequence=1 (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 08.)

2 Lásd: Gelencsér Gábor: Back and Forth. De-Europeanization as self-colonization in Hungarian film after 1989. *Studies in Eastern European Cinema* 9 (2018) no. 1. pp. 63–75.

kézenfekvő lehetett volna, azonban, mint Gelencsér bemutatja, a hetvenes-nyolcvanas évek vonatkozó magyar filmjei a hangsúlyt nem kizárólag a társadalmi helyzet értelmezésére, sokkal inkább a hazájában bénult, reménytelen, kilátástalan egyénre helyezték. Lényeges továbbá, hogy a filmekben bemutatott emigrációs kísérletek minden esetben kudarcot vallottak.³ A kivándorlás, a térbeli mozgás bemutatása tehát már a hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmjeiben nemcsak a társadalmelemzés célját szolgálta, hanem az individuális, egyéni történetek és motívációk hangsúlyos elemzésével és főképp a karakterek bizonyos terekhez fűződő viszonyainak megmutatásával létrehozott valamilyen lényeges jelentéstartalmat.

A rendszerváltás után, és különösen a 2000-es évektől új problémákkal szembesültek az alkotók. A globalizáció a határok elmosódásának látszatát keltette, a külföldre távozás már nem vont maga után stigmatizálást, nem létszükséglet, hanem lehetőség, amely más okból kényszerítő erejű, mint korábban. Azonban, ahogy Sággy Miklós *Irány a nyugat!* című cikkében is felhívja erre a figyelmet, a rendszerváltás utáni magyar filmekben a határok nem tűnnek el. „A földrajzi, topográfiai értelemben vett területhatár [...] metaforikus és szimbolikus jelentésekkel is gazdagon telítődött az államszocializmus idején.”⁴ Gyarmathy Lívia *Szökés* (1997), Gothár Péter *Tiszta Amerika* (1987), Salamon András *Zsötem* (1992) vagy Vajda Péter *Itt a szabadság!* (1990) című filmjei több szempontból is a kortárs visszatérés-motívum közvetlen előzményeként tűnnek fel.

Ez tehát a történelmi-kulturális környezet, melyben a motívum jelentése is alakul, mégpedig a következőképpen: a rendszerváltás előtt a reménytelenség, a perspektíva nélküli társadalmi helyzet kifejezőeszköze. Ezzel szemben a rendszerváltás utáni évtizedekben úgy tűnik, mintha az egyén nem tudna élni az új lehetőségekkel, sőt mintha

ezek a lehetőségek igazából csak elméletben léteznének. Gúzsba kötik otthona, múltja szokásai, így a külföldi érvényesülés kudarca elkerülhetetlen. Ez a kontextus kétféle közelítést enged a visszatérés motívumához. Egyértelművé válik, hogy az elvándorlás-visszatérés motívum olyan döntéshelyzeteket tematizál, melyben az egyén az Itt és Ott karakteres különbségével szembesül. Emellett ezek a döntések az egyén identitásának is elsődleges meghatározóivá válnak – jelentse ez akár az otthontól mint múlttól való elszakadás vagy az újrakezdés lehetetlenségét.

Filmek, terek és helyek – otthonosság és idegenség

A hetvenes-nyolcvanas évektől a humán tudományok ún. *térbeli fordulata*⁵ többek között rámutatott a tér vizuális erején túl történetalkító szerepére is. Ezek a kérdések a kortárs magyar filmes szakirodalomban is egyre nagyobb erővel jelennek meg. A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* című tanulmánykötet bevezetőjében a szerkesztők, Kalmár György és Györi Zsolt Lefebvre és Foucault gondolataiból kiindulva mutatnak rá a filmek térszempon-tu elemzésének lehetőségeire. „A fentiekben megemlített kutatásoknak köszönhetjük, hogy egyáltalán észrevesszük a tér megalkotottságát, azt, hogy az nem természetes vagy semleges, hanem mindig valamilyen, és ez a milyenség egyaránt hatással van a térben létrejövő identitásokra, hatalmi viszonyokra és történetekre.”⁶ Erre később a szöveg a kelet-európai filmek sajátos, Kelet–Nyugat tengelyben való gondolkodásmódját hozzák példának – Itt és Ott elválasztását, melyet a visszatérés-motívum is magában hordoz. A visszatérés motívumával dolgozó kortárs magyar filmek elemzéséhez további belépési pontként szolgálhat a posztkolonális elmélet, amelyben különösen lényeges kérdésként vetődhet fel Nyugat és a Kelet imaginárius térként való körülhatárolása.⁷ Ezek

3 ibid. Négy, a szövegben említett jelentős példa a korszakból: Szabó István: *Szerelmesfilm* (1970); Gothár Péter: *Megáll az idő* (1981); Makk Károly: *Egymásra nézve* (1982); Sándor Pál: *Szerencsés Dániel* (1982).

4 Sággy Miklós: *Irány a nyugat!* – Filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. In: Kalmár György – Györi Zsolt (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. ZOOM 4. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. p. 233.

5 Dánél Mónika – Hlavacska András – Király Hajnal – Vincze Ferenc (szerk.): *Tér – elmélet – kultúra. Interdiszciplináris elméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019.

6 Kalmár György – Györi Zsolt: A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben. In: Kalmár – Györi (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. p. 11.

7 Imaginárius földrajz – „imaginative geography”. Said, Edward: *Orientalism*. Routledge, 1978. p. 49. [Magyarul: Said: *Orientalizmus*. (trans. Péri Benedek) Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000. p. 91.]

a filmterek a civilizált európai Én és a barbár, gyarmati Másik⁸ kettősségként érthetők, s a filmkészítők alapvetően eurocentrikus gondolkodást érvényesítenek. Tehát a kelet rendre a „hiány kulturájaként”⁹ reprezentálja saját magát, a nyugathoz mért, hozzá képest pedig fejletlen területként, egyetlen értékeként kínálva fel a benne rejlő – nyugati nézőpontból egzotikumnak tűnő – ismeretlent, perifériálist. A kortárs magyar filmre jellemző önegzotizálásra Strausz László így mutat rá: „Az ezekben előtérbe kerülő helyzetek, karakterek, történetek esetében nem a kelet-nyugati formák játékos keverésével, hibrid formák megalkotásával találkozunk, inkább olyan egzisztenciális határhelyzetekkel, amelyekben a kelet-európai lét súlyos, mindennapi problémái kerülnek elő.”¹⁰ Szövegében a *Delta* (Mundruczó Kornél, 2008), a *Bibliothèque Pascal* (Hajdu Szabolcs, 2010), illetve a *Fehér tenyér* című filmeket is említi, melyekben az önegzotizálás mint jelenség részben a visszatérés motívumán keresztül érthető meg. A *Delta* című filmhez tematikusan és motívumaiban is hasonlít a *Viharsarok* (Császi Ádám, 2014), a *Bibliothèque Pascal* pedig olyan, a prostitúció valós problémájához realista célkitűzésekkel közelítő film követi, mint a *Viktória, a zürichi expressz* (Men Lareida, 2014).

Bár a posztkoloniális elmélet számos film esetében termékeny közege lehet az elemzésnek, Én és Másik különbsége nem feltétlenül csak ebben a kontextusban értelmezhető. A módszertan tágitása egyrészt a motívum teljesebb elemzése miatt szükséges, másrészt fontos kiemelni, hogy míg a *Delta* és a *Bibliothèque Pascal* – illetve a hozzájuk tematikusan kapcsolódó filmek – tartalmilag is összefüggésben állnak a posztkoloniális elmélet által felvetett problémákkal, a következőkben elemzett filmek sokkal inkább az egyéni identitáskeresés történetei, ezért szükségessé válik a tér és identitás viszonyára vonatkozó, más szempontú reflexió is. A kamasz- vagy fiatal felnőttkor identitáskeresését tematizáló filmekben az otthon

közvetlen közege és kiterjesztett jelentése is helyet kap az elemzésben: előbbi inkább a *Friss levegő* és a *Fehér tenyér*, az utóbbi a *Moszkva tér* és a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című filmek vizsgálatakor lesz fontos. Míg az első filmpárban az otthon közvetlen közege, a másodikban átfogóbb, nemzeti jelentése áll szemben a külfölddel, a Nyugattal.

A családi közegtől való távolság, elidegenedés az ismerősség érzésének alapját kérdőjelezi meg, ami a – freudi értelemben vett – kietlenség érzéséhez vezet: az idegenség felismerése az ismerősségekben. Az otthonosság, biztonság megteremtésére irányuló igény kerül szembe az otthon megtalálásának lehetetlenségével, a megszelídíthetetlen, irányíthatatlan otthon kietlenségével.¹¹ A közös motívum mindezen esetekben, hogy az otthon védelmező közege fenyegetővé alakul.¹² A *Fehér tenyér* és a *Friss levegő* című filmekben ez nagyon egyéni módon kerül elő, beágyazva egy tágabb társadalmi, kulturális kontextusba.

Othonosság és idegenség kérdését tehát tágabb, társadalmi-kulturális kontextusban is érdemes megvizsgálunk. Stuart Hall definíciója a nemzeti kultúráról segítségünkre lehet annak megértésében, hogy pontosan miért is kerül az egy bizonyos nemzethez való tartozás a felsorolt filmek középpontjába: „A nemzeti kultúrák nemcsak kulturális intézményekből, hanem szimbólumokból és reprezentációkból is állnak. A nemzeti kultúra diskurzus, azaz mód arra, hogy jelentéseket hozzunk létre; ez a mód pedig befolyásolja és megszervezi mind tevékenységeinket, mind a magunkról alkotott fogalmunkat. [...] Minden identitás szimbolikus térben és időben helyezkedik el. [...] Vannak jellemző »tájai«, »helyei«, »otthonai«, van hazája – de ugyanígy időbeli helyei is – a feltalált hagyományokban, melyek összekötik a múltat és a jelent, az eredetmítoszokban, melyek visszavetítik a jelent a múltba, és a nemzetnek azokban a narratíváiban, melyek az egyént a nagyobb, jelentősebb

8 „...a civilizált európai Én és a barbár gyarmati Másik kettőssége. Az európai és a gyarmati identitás ebben a dichotómiában tételeződik, és a célja végső soron az európai hegemonia fenntartása és kiterjesztése.” Strausz László: Visszabeszélés, önegzotizálás. *Pannonhalmi Szemle* (2014) no. 1. p. 105.

9 Kiossev, Alexander: *A Self-colonizing Metaphore*. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 02. 17.) „culture of absences” (saját fordítás – BA)

10 Strausz: Visszabeszélés, önegzotizálás. p. 114.

11 Avery, Dwayne: *Unhomely Cinema: Home and Place in Global Cinema*. London–New York: Anthem Press, 2014. p. 12.

12 Royle, Nicholas: *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003. p. 6.

nemzeti történelmi eseményekhez kapcsolják.”¹³ A kortárs magyar film ebben az értelemben erőteljes képet ad Magyarországról, az előzőekben említett filmek – leginkább a *Moszkva tér* és a *VAN* – szinte katalógusszerű, sok jelenet láttán olyan érzésünk támad, mintha egy tárlatvezetésen vennénk részt.

Ugyanakkor a fent említett filmek azt a látszatot keltik, hogy tőlünk nyugatra csak egy egységes „külföld” van, ahol az országok nem különülnek el egymástól, nincsenek markáns, karakteres jegyeik. Ezt az érzést az alkotók egyrészt a film tereinek kiválasztásával érik el, a Nyugat sok esetben nem beazonosítható helyek sorozataként látható. Másrészt olyan filmnyelvi megoldások érzékeltetik ezt a fel- és kiismerhetetlenséget, mint a szokatlanul közeli beállítások, gyors kameramozgás, vagy éppen a hangsávon a beszéd hiányát betöltő folyamatos morajlás alkalmazása. Michel Foucault *Más terekről* című szövegében a heterotópia terminus segítségével ír ilyen, az időbeliségből kiszakított terekről, a heterotópiák egyik fajtájaként, szembeállítva azokat a múzeumokkal, könyvtárakkal. „A múzeumok és a könyvtárak a tizenkilencedik századi nyugati kultúra jellegzetes heterotópiái. E heterotópiákkal szemben, melyek az idő felhalmozásához kötődnek, vannak olyan heterotópiák, melyek éppen az idő legmulandóbb, legátmenetibb, legideiglenebb nézetéhez kötődnek, az ünnep mintáján álló időhöz. Ezek a heterotópiák nem irányulnak az öröklétre, hanem abszolút módon időbeliek (krónikusak).”¹⁴

A heterotópiák jelentéséhez kapcsolódik, ám annál sokkal konkrétabban fogalmaz Marc Augé *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*¹⁵ című szövegében a „nem-hely” terminusával. Ennek megértéséhez tisztázni kell, hogy amit a címben szürmodernitásként jelöl meg, a posztmodernnel rokon fogalom, ám annál kicsit többet állít, jelesül az idő, tér és ego mérték nélküli világát írja le. Ez a felgyorsult, eseményekkel túltelített, virtuális terekkel bővülő világ nem-helyekkel van tele, melyek idő-

beliségen és társadalmiságon kívül léteznek. Ennek egészen konkrét esetei vannak – autópályák, szupermarketek, repülőterek, mindennapi életünk helyszínei, melyek mindenfajta történelmiségen kívül léteznek, hétköznapi tevékenységeink funkcionális, átmeneti terei. A visszatérés motívumára építő filmekben a nyugat imaginárius képének megjelenítése helyett különböző rendezők különböző országokat nem-helyek sorozataként mutatnak meg. „A nem-helyek gyakori látogatójának gyakran támad igénye arra, hogy a helyhez visszatérjen. [...] A helyek és nem-helyek szemben állnak egymással (és kölcsönösen egymást feltételezik), mint a szavak és fogalmak melyek segítségével leírjuk őket.”¹⁶ A nyugat nem-helyeiről a filmek szereplői tehát a helyként bemutatott Magyarországra térnek vissza.

Az identitás mozgásban

A visszatérés motívuma térben folyamatosan mozgó egyént feltételez. Ezzel a mozgással párhuzamosan a tereihez kötődő identitás állandóan és szükségszerűen alakul, állapota átmeneti, amely – Hall gondolatmenet szerint – a posztmodern egyén jellegzetessége. Hall a globális azonosulási formákat a nemzeti kultúra szintje felett létezőként írja le, melyek esetenként kiszoríthatják azt: „Néhány teoretikus szerint az erőteljes globalizáció az összes erős kulturális identitás összeomlásához vezet, eredménye pedig az lesz, hogy a kulturális kódok összetöredeznek, a stílusválasztás lehetőségei megsokszorozódnak, és előtérbe kerül az átmenetiség, a pillanatnyiség, a mulandóság, a különbség és a kulturális pluralizmus. Ez a jelenség a globális posztmodern.”¹⁷ Hall tehát azt állítja, hogy a nemzet mint kulturális identitásképző alap bizonytalanná válik, ennek következtében pedig az átmenetiség felértékelődik. Az ebben a viszonyrendszerben átalakuló identitás megváltozott helyzetét a különböző elméletirók a vándor metaforájának segítségével határozták meg, felrajzolva a XXI.

13 Hall, Stuart: A kulturális identitásról. (trans. Farkas Krisztina – John Éva) In: Feischmidt Margit (ed.): *Multikulturalizmus*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997. pp. 69–77.

14 Foucault, Michael: *Más terekről*. (trans. Erhardt Miklós) *Exindex* (2004) <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 02. 19.)

15 Augé, Marc: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. (trans. Fáber Ágoston) Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft., 2012.

16 ibid. p. 62.

17 Hall: A kulturális identitásról. pp. 77–78.

századi identitás jellemző képét. Mindebben a migráció jelensége alapvető tényező, de nem köthető kizárólagosan az egyén térbeli mozgásához, sokkal inkább azt érezzük, hogy a posztmodern lét minden szintjét átható jelenség.

Ezt az álláspontot képviseli Niedermüller Péter etnicitás és politika kapcsolatával foglalkozó szövegében.¹⁸ A migrációnak a posztmodern társadalomban új formái tűntek fel, melyek implikálják a helyhez kötöttséghez és a mobilitáshoz való viszonyunk, kulturális hovatartozásunkról kialakított korábbi koncepcióink megváltozását. Erre alapozva Niedermüller a „nomád” szó segítségével kívánja leírni azt a posztmodern állapotot, amelyben a XXI. század embere él. Kétféle nomádot különböztet meg társadalmi réteg szerint. A „globális nomádok” közé sorolja a művészeket, üzletembereket, turistákat, akikről társadalmi helyzetük „biztos anyagi hátteret, mindenütt érvényes tudást, valamint mindenütt egyformán reprezentálható és konvertálható társadalmi pozíciót kíván meg”.¹⁹ A szöveg szerint ezek az emberek egyszerre működnek az adott társadalom és a mindenkor egyén szimbólumaként. A másik csoportba a stigmatizált, elnyomott, gazdaságilag kizsákmányolt egyéneket sorolja – vendégmunkások, menekültek, emigránsok –, akikre sosem individuumként, hanem masszaként gondolunk. Míg az előző csoportnak lehetőségként adódik a nomádság, utóbbiak számára kényszer, életben maradásuk feltétele. A szöveg végül „migránsoknak”²⁰ nevezi őket, hiszen az őket érő megkülönböztetések egy konkrét hellyel kapcsolhatók össze. Vándorlásuknak célja van – egy másik otthont keresnek.

Zygmunt Bauman is kétféle közlekedési módról, a társadalmi-kulturális térben lehetőségként adódó életstratégiáról ír a „turista” és a „csavargó” alakján keresztül.²¹ A turista az örök változás, a gyökértelenség képeként jelenik meg. Elköteleződni, megállapodni, stabil identitást teremteni már nem érték számára, a változásban megragadni a

lehetőségeket viszont annál inkább – a turisták látszólag szabadon dönthetnek sorsuk alakulásáról. „Fekerekednek, mert az otthonukat unalmasnak, vagy nem elég vonzóknak találják, túl meghittnek, nem elég meglepőnek; vagy mert azt remélik, hogy másutt izgatóbb kalandokra és mélyebb érzelmi élményekre találnak, mint amit a megszokott rutin bármikor nyújthat. Az otthon elhagyására, idegen vidékek felkutatására vonatkozó döntést megkönnyíti az a megnyugtató érzés, hogy szükség esetén mindig vissza lehet térni.”²² Ezzel szemben a csavargó alakja kényszerű turistaságban él – hiába vágya otthonra, élete nem teszi lehetővé a megállapodást. „Szabadság, autonómia, függetlenség – ha egyáltalán szerepel a szókincsükben – mindig jövő időben áll. Szabadnak lenni annyit tesz a számukra, hogy ne kelljen többé bolyongani.”²³ Világosan látszik a párhuzam Niedermüller szövegével – a nomád a turista, a migráns pedig a csavargó fogalmával feleltethető meg. Baumannál a két fogalom egyszerre utal a térbeli vándorlás lehetőségére, illetve arra az általános posztmodern létállapotra, amellyel a kortárs művészet szembetalálja magát. Ez egyrészt egy tágabb fogalomnak látszik, másrészt kevésbé specifikus és osztályalapú.

Az efféle mozgás folytonossága nem hoz megnyugvást, sokkal inkább töréspontokat idéz elő az identitásban. Az otthon elhagyása, a saját közegünktől, hazánktól való elszakadás állapotát Boris Groys identitásválságként írja le.²⁴ Az egyén szemszögéből vázolja azt a helyzetet, amikor az elszakad saját kultúrájától, és egy másikban próbálja megtalálni a helyét. Egy új közegbe való beilleszkedés a régítől való elszakadás kényszerével jár. „Eszétikailag nézve tehát a menekült kétszeresen is kiábrándító. A kulturális normát utánozza, de ahhoz nem elég jól, hogy a traditionalistától dicséretet érdemelhessen. A pusztán tény pedig, hogy egy normát utánoz, a romantikus számára teljességgel elfogadhatatlan. S ezzel többé-kevésbé körül is írtuk azt a szürke tartományt, amelyben a menekült elhelyezhető.”²⁵ El-

18 Niedermüller Péter: *Etnicitás és politika a késő modern nagyvárosokban. Replika* (1999) no. 38. pp. 105–120.

19 *ibid.* p. 109.

20 *ibid.* p. 110.

21 Lásd: Bauman, Zygmunt: *Turisták és vagabundok. A posztmodern kor hősei és áldozatai.* (trans. Karádi Éva) *Magyar Lettre Internationale* (1999 tél) no. 35. pp. 2–6.

22 *ibid.* p. 6.

23 *ibid.* p. 6.

24 Groys, Boris: *A menekült esztétikája.* (trans. Sebők Zoltán) *Magyar Lettre Internationale* (1998 tavasz) no. 28. pp. 13–15.

25 *ibid.* p. 14.

idegenedik mindentől, ami saját, ami a múltját jelenti, de a jövője sosem lehet igazán az övé. Az idő folyamatos jelenben ragadt vándora, mely állapotot bizonytalansága tesz „félelmetessé és láthatatlanná”²⁶. Ez a hibrid állapot lehet a magyarázat a vándorló ember nyughatatlanságára, a megállapodás képtelenségére.

A nem-hely, illetve a vándor fogalmak valójában nem allegóriákat jelölnek, ugyanakkor azt sem állíthatjuk, hogy kizárólag szociográfiai jellegűek. Olyan elemei a visszatérés motívumának, melyek mindannyiunk számára átélhető tartalmat ragadnak meg érthető formában – ennyiben alapoz a közös tapasztalatra –, ugyanakkor alkalmasak arra is, hogy magukba sűrítsenek olyan kérdéseket, amelyek csak mindennapjaink perifériáján vannak jelen. A visszatérés alábbiakban tárgyalt, komplex motívumának elemzésében a szociológiai kontextus és a művészi megformáltság miatt egyszerre érvényesülhet a kritikai kultúrakutatás, a kulturális földrajz és a poszt-kolonális szempontrendszer, illetve az esztétikai megközelítés.

A visszatérés motívuma kortárs magyar filmekben

A továbbiakban a fentebb tárgyalt szempontokat alkalmazom a kortárs magyar szerzői filmek közül azokra, amelyekben a visszatérés motívuma megjelenik. Ezen filmek között azok, hogy a szereplők fő motivációja az identitáskeresés, ugyanakkor ehhez a kérdéshez nagyon különböző irányokból közelítenek. A *Friss levegő* és a *Fehér tenyér* árnyalt képet adnak a fiatalság önkereséséről, távol esnek a leegyszerűsítő ábrázolástól, összetett karakterekkel dolgoznak. A *Moszkva tér* és a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* értelmezési keretét a *coming-of-age* történetek szempontjai mellett a nemzedékfilmek karakteres jellemzői adják, így elemzésük rálátást enged egy átfogó társadalomképre.

A Fehér tenyér és a Friss levegő

Bár a *Fehér tenyér* és a *Friss levegő* című filmekben megjelenő visszatérés-motívum szerkezetében különböző, összekapcsolásuk első lépéseként izgalmas lehetőség a címekből kiindulni. A *Fehér tenyér* és a *Friss levegő* is a filmekben megjelenő testi jegyekre utalnak, illetve erősen szenzuális világukra. Hajdu Szabolcs *Fehér tenyér* című filmjének főszereplője, Dongó tornászként indul Debrecenben – ebben az esetben tehát a cím nemcsak az edzéshez szükséges hintóporra, hanem a „testi gyakorlatokra” az edzés és a versenyzés folyamataira is utal. A fiatal gyereket edzőjük komoly lelki és fizikai terral akarja jobb eredményre bírni, aminek látható következményei a Dongó tenyerén, mellkasán és combján látható sérülések. „A fiú inkább nem akarja másoknak megmutatni ezeket a forradásokat, kizárólag saját magáénak tekinti mindegyiket, hiszen a tornászságára, saját tehetségére, tulajdonképpen önazonosságára utalnak.”²⁷ Strausz meglátása is azt jelzi, hogy a bánásmód, amit Dongó tapasztal, egészen a részvé válik, elválaszthatatlanul összekapcsolódik azzal, amit a fiú a tornászlétról, karrierjéről gondol.

A fiú közege még komorabbá válik családja megjelenésével – szülei egyáltalán nem mutatnak empátiát vagy figyelmet Dongó iránt, csupán mutogatják eredményeit és büszkélkednek képességeivel egy idegen előtt. Sebeit nem veszik észre, sérelmeit nem ismerik el, az otthon védelmező szerepét a család képtelen betölteni, csak még sebezhetőbbé teszik a fiút. A kézikamera használata, a bizonytalan, gyakran a szűkösség érzetét keltő vagy esetenként megfordított kompozíciók az egyszerre érdeklődő, bizonytalan és rettegő gyerek tekintetét idézik. Az otthon képei, tárgyi világa nagymértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy a történetet pontosabban el tudjuk helyezni időben, mégpedig hozzávetőlegesen a rendszerváltáshoz közeli, de egyértelműen 1989 előtti időszakban. Ezt a világot képeiben is zaklatottság jellemzi – bár többször Dongó szemszögéből követjük az eseményeket, az operatőri munka ebben a részben kiterjeszti ezt a szubjektivitást a cselekménysor teljes megmutatására.

Kocsis Ágnes *Friss levegő* című filmjében Viola végcséni, az illatosító spray pedig szereplővé válik, és szó szerint is közeget ad a történetnek. A nő egyrészt otthonában

26 ibid. p. 15.

27 Strausz: Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis* (2011) no. 3. p. 26.



Fehér tenyér

is ragaszkodik a munkahelyén jól bevált eszközhöz, másrészt pedig a vegyszerrel telifújt levegő látványa alapvetően meghatározza, érzékivé teszi a film képi világát. Ahányszor előkerül a spray vagy a dezodor, világossá válik, hogy kellemetlen szagok uralják a környezetet, amit el kell fedni a mesterséges illattal. Ezt a természetellenes gesztust utasítja el a történet másik főszereplője, Viola lánya, Angéla. A történet során fellázad az efféle „friss levegő” ellen – a megtagadott otthon ebben a groteszk metaforában erősen összekapcsolódik a mindent átható figyelmen kívül hagyással, azzal a fajta elnyomással, amit Viola részéről lánya életének teljes ignorálása képvisel. Nem rossz szándék vezérli, egyszerűen csak próbálja elfedni az élet kellemetlen részét, lánya pedig ebből a nyomasztó, korlátozó, benne az otthonosság érzése helyett a mindent átható idegenség érzését keltő közegből próbál kitörni. Kapcsolatuk jellemzően konfliktusok halmaza, az egyetlen békés pillanatok, amikor egymás mellett, egymástól mégis teljesen szeparáltan sorozatot néznek. Kettejük kényszerű bezártságát a film képi világát meghatározó frontális totálból érzékeljük, mindkettőjük köré keretként feszül környezetük. Viola férfiakkal való átmeneti kapcsolatainak, Angéla pedig ruhatervezői álmain keresztül próbál ebből szabadulni. A lány többször lázad fel édesanyja ellen: eleinte csak gyakran szellőztet, vagy éppen elbújik a boltban Viola elől, szabadságvágya végül az olaszországi utazásban teljesedik ki.

Az őket körülvevő emberek és terek is keserű képet adnak a korról. Viola a „Megtalált szívek” program segítségével keres társat – sikertelenül, randevúi inkább kelle-

metlenek, nem élvezetes szerelmi kalandok. Angéla iskolájában ambícióit nem igazán veszik komolyan, tanára az ötleteire gúnyos megjegyzést tesz: „Versace?” Még abban is van valami kiábrándító, amikor kirívóan rossz angol-szággal közlik a lánnyal, hogy a „New talents in European fashion design” versenyében továbbjut. Ezekben a helyzetekben Angéla a saját bőrén tapasztalja a Nyugat és a Kelet között feszülő különbségeket. A rendszerváltás után, valahol a 2000-es években, a szocializmus tárgyi világában és intézményeiben rekedt helyzetük kilátástalannak tűnik – hasonlóképpen a *Fehér tenyér* teremtette miliőhöz, ahogy erről Vincze Teréz is ír: „A Fehér tenyér tornász hősnének mai sorsát lekiúzdhetetlenül befolyásolják gyermekkori tapasztalatai, beidegződései, melyeket az 1980-as évek embertelen, rideg magyar valóságában szerzett. A Friss levegőnek látszólag, a történet szintjén semmi köze a múlthoz. Ma játszódik, mai emberek a szereplői, a múlttól egy szó sem esik. Mindeközben a film tárgyi és látványvilága tömve van az 1980-as évek relikviáival. Főszereplőinek élete a környezet és atmoszféra sugallata szerint benne ragadt az egykori, kimúlófélben lévő szocializmus állóvizében.”²⁸

Az identitás megalkotásának folyamatában tehát az első lépcső az előzőekben tárgyalt otthoni közeg kiismerése, illetve annak megtagadása. A kivándorlás ugyanis egy döntés, mely az előzőekben leírt értékektől, meghatározó viselkedésformáktól való tudatos elszakadás igényét jelzi. A cím tehát mindkét esetben erősen utal arra a környezetre, amelyet a főszereplők megtagadnak, majd ahová végül visszatérnek. Az otthon helyett a főszereplő választása a *Fehér tenyér* esetében Kanadára, a *Friss levegő* ben pedig Olaszországra esik – mindkét ország a lehetőségeket jelenti a magyar közeg korlátozottságával szemben.

Dongó története a múltban és a jelenben párhuzamosan, egymást kiegészítve ad ki egy egészet. A történet a jelenben, Kanadában kezdődik és a múltban, Magyarországon folytatódik. A tér-idő ugrások hangban gyakran nem is érzékelhetőek, az események folyamatossága pedig arra enged következtetni, hogy a férfi személyiségét alapvetően határozza meg gyermekkorra. Ezt a gondolatot a fiatal Dongó kiábrándultságát jelző snittekét követő hirtelen idő- és térbeli ugrás mélyíti el igazán. Az öngyilkosságot fontolgató fiú szembeesik egy ház tetejéről a mélységgel, majd hirtelen dülakodás képeit látjuk már Kanadában,

ahol felnőttként megüti egy rosszkedő tanítványát. Ez a viselkedés a gyerekeket, a szülőket és Dongó felnőtt tanítványát is megdöbentí, a riadt arcokkal szembesülő férfi pedig leblokkol ebben a helyzetben. Dongó viselkedése a nyugati környezetben teljesen meghökkentőnek bizonyul, egykori edzője viselkedésére emlékeztet.

A férfi személyiségének meghatározó formálója a sport, melynek „kiemelkedő fontosságát a nemzeti identitás diskurzusában”²⁹ Kalmár György fejti ki. Varga Balázs ehhez a gondolathoz kapcsolja az edzőtermet mint az identitásképzés allegorikus helyét, a felügyelet, a panoptikusság terét. „A debreceni edzőteremben történtek, az erőszak elfogadása, a hazugságba és álságba való belenyugvás, a kimondatlan, a hallgatóságos konszenzus természetesen a késő-kádári Magyarország társadalmi allegóriájaként avagy a szocialista tábor látvány-rezsimjeként is olvastatja magát. A kanadai panoptikus tér pedig egy olyan világot vagy látvány-rezsimet ír le, amelyben nem megengedett minden módszer, az edzés nem zárt rendszer, amelybe jobb bele sem látni, mert amúgy is csak az eredmény (az előadás, a produkció, a versenyeken a teljesítmény) számít.”³⁰ Ebben az esetben azonban nem feltétlenül érthető foucault-i értelemben a panoptikusság, ugyanis itt a panoptikusnak nevezett tér nem csapdaként, hanem Dongó sebeinek indikátoraként értelmezhető. Nem az ellenőrzés vagy a megfigyeltség az, ami a férfit kellemetlen helyzetbe hozza, hanem az a kulturális különbözőség, amely csak a nyugati közegben mutatkozhat meg. Miközben arra vár, hogy főnöke felelősségre vonja a történetekért, a kezein lévő sebeket tépi – ez a múlttal való szembesülés első pillanata.

Dongó a későbbiekben a makacs és tehetséges Kyle edzőjeként kezd dolgozni. A fiút csak úgy tudja gyakorlásra, fejlődésre bírni, ha vetélytársává válik. Így ő maga is újra versenyezni kezd, a következő megmérettetés helyszíne pedig Magyarország, Debrecen lesz. A szembenézésnek tehát folytatódnia kell, Dongó visszatér megaláztatásai helyszínére, lelkiileg is készül arra a döntő küzdelemre, melyet nem Kyle-lal, hanem saját múltjával vív meg. Ebben a küzdelemben, a film tetőpontján, azonban kudarcot vall – bár az első ugrásnál bebizonyítja mennyi-

re tehetséges, második ugrása nem sikerül. Ez szorosan összekapcsolódik első, gyermekkori kitörési kísérletének kudarcával, olyannyira, hogy itt már nemcsak hangban fűzi össze a rendező a két idősíkot, de a térbeli folytonosság megteremtésére is törekszik. Ugyanakkor a film erényei közé tartozik, hogy a múlt nyomasztó, leküzdhetetlen jelenléte nem az egyetlen lehetséges értelmezése a történetnek. Dongó pont abban bizonyul a legjobbnak, amiben a leginkább traumatizált lehetne, hiszen még egy olyan nehezen kezelhető fiúból is ki tudja hozni a maximumot, mint Kyle.

A múlttal való szakítás lehetetlensége, a továbblépés nehézségei a *Frisz levegőben* sokkal finomabban, fanyar humorral jelennek meg. Miután Angéla összevész édesanyjával és csalódik barátjában, fogja a ruhatervét, és elindul Rómába. Kiáll az országútra egy Olaszország táblával, az autópályán pedig különös emberekkel utazhat együtt. Egy férfitől – akinek az autójában egy Elvis figura lóg – megtudja, hogy Olaszország „kicsit olyan, mint Siófok, csak ott a tenger”. Ezek után megállnak egy benzinkúton, ahol Angéla vesz magának egy halom Balaton szeletet. Utazik egy csirke mellett, majd egy olasz párral, ők végül egy félreértés következtében visszaviszik pontosan ahhoz a felüljáróhoz, ahonnan elindult. Nem tudjuk, átjutott-e egyáltalán a határon, de amikor visszaér Budapestre, még úgy hiszi, Rómába érkezett. Boldogan néz körbe, majd meglátja a graffitiket a felüljárón, s kénytelen szembesülni helyzetével.

Nem azért hiszi egy pillanatig, hogy külföldön van, mert erre következtet abból, amit lát, hanem azért, mert az autópálya mindenfajta különös karakterjegy nélküli, augéi nem-hely. Ennek a történet szempontjából óriási a jelentősége, hiszen ilyenképpen Olaszország csak egy a lehetséges úticélok, menekülési utak közül. Ezt az esetlegességet tovább hangsúlyozza a film korábbi cselekményszála, a nem várt olaszországi ösztöndíj – Angélat azonban végül nem ez indítja el otthonról. Miután Angéla hazaér, Violát brutálisan megtámadják munkahelyén, így kórházba kerül. Ez a krízishelyzet szinte pozitív lezárásként értelmezhető a történet egészére nézve, hiszen Angéla

29 Kalmár György: Sportos, traumatizált férfiak. A *Fehér tenyér* és a magyar sportfilm 1. <http://kulter.hu/2015/09/sportos-traumatizalt-ferfiak/> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 03. 01.)

30 Varga Balázs: Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben. In: Kalmár – Györi (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. pp. 220-221.



Friss levegő (Hegyi Izabella)

problémáinak gyökere, anyjával való viszonya válik harmonikusabbá. Angéla segít édesanyjának munkahelyén, hogy ne rúgják ki a lábadozó nőt. Az utolsó jelenetben felveszi Viola munkaruháját, így a filmben őt jellemző piros szín Angéla zöld ruháira kerül, a bordó falra pedig a lány zöld ruhaterve. Ez a kép egyértelműen mutatja a helyzet átmenetiségét, a kölcsönös megértést; egymás legitimálása pedig szabad utat nyithat Angéla számára.

A *Fehér tenyér* is nem-helyek sorozataként mutatja be a nyugatot képviselő Kanadát. Jellemző, hogy Dongó legtöbbször itt is nyomasztó, sötét tornatermekben jár, de amikor sétálni megy, akkor sem látunk semmit, ami kifejezetten az adott táj vagy városkép sajátja lenne. A fölé magasodó modern épületek grafikailag a debreceni panelházakat idézik, amikor pedig megáll egy dombon edzeni, a környezetében csak autótutakat, gyárépületet és magas lakóházakat látunk. Ezekhez a nem-helyekhez a férfi egyáltalán nem képes kapcsolódni, identitását otthona, azok a sebek adják, amelyeket otthon szerzett. A nem-helyek tehát azt jelzik, teljesen mindegy, merre jár a világban, soha nem szakadhat el múltjától. A visszatérés így feltétlenül szükséges, nemcsak szakmailag, emberileg is megmértetik, ez pedig nem történhet meg máshol, csak hazájában. Az, hogy végül csak harmadik lesz, nem jelent teljes kudarcot, hiszen a *Cirque du Soleil* tagjaként járja a világot. Ez az állapot, a vándorcirkusz működése rímelt Bauman csavargó fogalmára, valamint a Groys által jelzett jelenben ragadt, köztes állapotra, ugyanakkor létezik a történetnek egy összetettebb értelmezése is. Dongó

jellemfejlődése Kyle edzőjeként megkérdőjelezhetetlen. Ugyanennek a folyamatnak az eredményeként nézhető a romantikus zsenikultusszal való leszámolás, a demokratikus cirkuszi pozíció elfogadása, melyben minden artista egyenlő részben tesz hozzá a produkció sikeréhez – nem mellesleg a világ egyik vezető társulatában.

A Moszkva tér és a VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan

A visszatérés több kortárs magyar filmben is megjelenik, de a motívum változása és állandóságai leglátványosabban az elmúlt időszak két nemzedékfilmje, Török Ferenc *Moszkva tér* és Reisz Gábor *VAN* című filmjének elemzésén keresztül rajzolódik ki. Ez egyrészt abból következik, hogy a két film összehasonlításával a motívum változásai egyértelművé válnak. Másrészt az ilyen típusú filmek közös jellemzője, hogy az alkotók tapasztalataiból állnak össze, és csak akkor válhatnak nemzedékfilmekké, ha ezek a tapasztalatok a társadalom egy része, egy generáció által is átélhetőnek bizonyulnak.

A *Moszkva tér* és a *VAN* közös jellemzője, hogy kezdő rendezők olyan alkotásai, melyekben a környezetük, illetve saját generációjuk közismert problémáit kovácsolják dramaturgiai erővel egységgé. Török Ferenc számára konkrétan adott volt a feladat a főiskolán: „...*Simó Sándor állandóan olyan forgatókönyv megírására noszogatt minket, ami a mi generációnkról szól, és mi beláttuk, hogy már vagy 10-15 éve nem készülnek olyan filmek, amik a fiatalokról*

tudósítának.”³¹ Reisz Gábor filmjében is fontos az események hitelessége: „A VAN is egy mix ilyen szempontból, vannak benne olyan pillanatok, amelyek tényleg megtörténtek, és olyanok, amelyek megtörténhettek volna.”³²

A visszatérés motívuma ebben a két filmben tehát konkrét tapasztalatként jelenik meg, vagy olyan, lehetséges élethelyzetként, amit az alkotók reálisnak éreztek. Mindkét film cselekményének részét képezik olyan konkrét események, melyekből az egyéni történetek háttéréként kirajzolódik a rendszerváltás kultúrtörténete, a magyar történelem ezen szakaszának imaginárius képe. Ezt a fogalmat a továbbiakban a saidi „imaginárius földrajz” kifejezéssel analóg módon használom, olyan egységes történelemkép körülírására, mely a köztudatban, az adott társadalom emlékezetében él, jellemző kulturális és tárgyi objektumokból, illetve konkrét eseményekből állít össze egy történelmi időszakot. Fontos megjegyezni, hogy ezek egy szűkebb réteg számára értelmezhetőek, ez mindkét film esetében egy budapesti, kváziértelmiségi közeg.

A *Moszkva tér* című film szereplőinek története erősen összekapcsolódik a rendszerváltás első mozzanataival. A fiatal generáció közömbös a politikai változásokkal szemben, nem is követi figyelemmel az eseményeket. Erre utal a főszereplő, Petya és nagymamája, Boci mama közötti szóváltás, miközben az idősebb nő Nagy Imre újratemetését nézi – csak legyint, amikor Petya megkérdezi, kiket lát a televízióban. A politikával szembeni érdektelenség példája az egyik szereplő, Rojál sokat idézett kérdése: „Ki a csöcs az a Nagy Imre?”, illetve az is, hogy amikor Petya szerelmével, Zsófiával találkozik, észre sem veszi, hogy a francia tévé a magyarországi eseményekről tudósít. Ennek ellenére az események hangulatát, közegét nagyon erősen befolyásolja a rendszerváltás mint helyzet, átmeneti időszak a Kádár-rendszer és a demokratikus, európai jogállam között.

A rendszerváltás Magyarországnak képe még erőteljesebben kapcsolódik a szocializmus tárgyi világához és jellegzetes karaktereihez. Egyrészt tehát az öltözködés-



Moszkva tér (Pápai Erzs, Karalyos Gábor)

si stílus, a szocreál bútorok, a csalamádés hamburger vagy a Lada reprezentálják a magyar közeget. Másrészt olyan jellemző karakterekben jelenik meg a sajátosan rendszerváltás előtti, mint Petya barátai, Kigler, Kigler apja, vagy Rojál³³. Ügyeskedő, simlis emberek – megtanultak alkalmazkodni a rendszerhez, kiismerték, mi az, amit megtehetnek benne, s azzal be is érik. Ez az életvitel még 1989-hez is hozzátartozott. A sokakat kecsegtető zavarosságban, tisztázatlan politikai és gazdasági helyzetben gyakoriak voltak a film cselekményében is látható visszaélések, melyek közül az Interrail-jegy-hamisítás és az érettségi tétel sor kiszivárogtatása szimbolikussá váltak. Erre hívja fel a figyelmet Varga a film első címével kapcsolatban. „A film eredeti címe (Hamis jegyek) nyilvánvalóan egyszerre utalt a csalással megszerzett tételekre és a hamisított vonatjegyekre. Két stiklire, mondhatnánk, amelyek a film fiatal hőseit átléptetik egy másik dimenzióba – legyen az az érettségi, illetve a Nyugat.”³⁴ A végleges cím, a *Moszkva tér* sokkal inkább annak a helyzetnek a kettősségére hívja fel a figyelmet, amit az a generáció érezhet, mely a régi rendszerben nő fel, de egy újban kell megállnia a helyét. A *Moszkva tér* „...a híres tér, ahol a közlekedési eszközök csomópontba összefutnak, ahol a

31 Interjú Török Ferencsel, a *Moszkva tér* című film rendezőjével. <https://cspv.hu/01/25/old10/> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 10.) A cikkben az interjú készítője nincs feltüntetve.

32 Vodál Vera: Interjú Reisz Gábor filmrendezővel. <http://www.filmnett.ro/cikk/3743/interju-reisz-gabor-filmrendezovel> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 13.)

33 A vezérhim, Rojál esetében már a név is beszédes: dominanciáját az angol „royal”, azaz királyi szó jelzi – magyaros kiejtéssel.

34 Varga Balázs: A fel nem ismerhető ország. In: Orbán Katalin – Gács Anna (eds.): *Emlékkerti köroszlán: írások György Péter 60. születésnapjára*. Budapest: ELTE BTK, 2014. p. 297.

csapat találkozási- és elválasztási pontjai vannak, illetve ahol közös, jellegzetes korabeli élmények (például a tipikusan magyaros, csalamádés hamburger) kötik össze őket – ez a tér mintegy identitásképző helyszínként funkcionál. A régi rendszer adta neki a nevét, viszont mégis egy új generáció elindítójaként, élményvilágának kialakítójaként, és így jövőjük megalapozójaként működik.”³⁵

A házibuli jelenetében egy, a rendszerváltásra más-képpen reagáló fiatalság képe is felvillan, ehhez a csoporthoz tartozó karakterek Zsófi és Ságodi is. Ők ambiciózusak és jó tanulók – ők Rambo helyett Bódyt nézik a *Kutya éji dalában*. A végleg felpuhuló rendszer folyton bővülő engedményeit felismerik, egyaránt fogyasztói a rohamosan beözönlő nyugati és a hirtelen legálissá és elérhetővé váló magyar szamizdatkultúrájának. Petya a barátaihoz hasonlít, szerelme miatt azonban vonzódik a második közeghez is. A fiú – Bauman fogalmaival élve – csavargó, bizonytalan, egyetlen célja valamiféle érzelmi stabilitás megtalálása. Ezt Boci mamához fűződő szoros, melegséggel teli kapcsolatában, illetve Zsófi iránti visszafogott rajongásában éli meg. Azonban a film egy pontján azzal a kérdéssel kell szembesülnie, képes-e csavargóból turistává válni? A rendszerváltás időszaka egy generáció számára szól ennek a kérdésnek a megválaszolásáról, ilyen módon érhetővé válik, hogy miért a tengődő, bizonytalan, jellegteleniséggel a könnyű azonosulást lehetővé tevő Petya a történet főhőse.

A VAN már egy teljesen más kulturális és társadalmi környezetben játszódik. Nem köthető konkrétan történelmi eseményekhez, inkább katalógusszerűen tárul fel előttünk a 2010-es évek élményvilága. Egy ilyen közös tapasztalat háttérre előtt bomlik ki Magyarország egy éve – a főszereplő, Áron munkahelyén hívja fel édesanyját, és a hívásvárakoztatás közben a városban sétál. A vizuálisan viccesnek szánt megoldás egyszerre utal a kibírhatatlanul hosszú várakozási időre, és ad lehetőséget arra, hogy felvázolja a főváros imaginárius képét. Ebben jellegzetes budapesti eseményeket látunk: a Critical Mass éppúgy helyet kap a sorban, mint a húsvéti körmenet, a Sziget Fesztivál, vagy éppen egy tüntetés.

Éppígy katalógusszerű Áron baráti körének bemutatása is – olyan sztereotípiákat használ, amelyek széles körben érthetőek. Ezek a katalógusszerű képek stílusosan is elkülönülnek, a szereplők a kamerába néznek, így – a film egyébként konvencionális formanyelvétől eltérő módon – mesélnek magukról pár mondatban. Magánvállalkozók, fordítók, webfejlesztők – a fiatalok olyan munkákat végeznek, melyek jövedelmezőek lehetnek egy mobilis, nyugati típusú társadalomban. Áron teljesen alkalmatlannak bizonyul arra, hogy elhelyezkedjen ebben a világban, filmelméleti képzettsége nem érdekli, irni szeretne, de nem tudja rávenni magát. Amikor nagy nehezen elmegy egy munkaközvetítőhöz, meglepődik, hogy egy multinacionális cégnél akarják elhelyezni. Ezek a cégek homályos, érdektelen és taszító lehetőségként jelennek meg Áron életében – ő maga egyértelműen visszautasít egy ilyen ajánlatot, régi szerelméből pedig akkor ábrándul ki, amikor az új, multis munkahelyéről beszél. Beszédes a film Nyugat- és kapitalizmusképeréről, hogy a multinacionális cégeket az egyéniség vesztőhelyeként ábrázolja. Ez visszaszól a alkotói döntés, tekintve, hogy a film célközönsége tapasztalati világát leegyszerűsített tömegélményekben prezentálja, ezzel bizonyítva saját profitorientált voltát, a kapitalizmushoz való igazodását.

A barátokkal folytatott kocsmái beszélgetések is inkább felsorolásszerűek, címszavakban villannak fel klisék. A társadalmi-kulturális különbség Magyarország és a nyugat között először egy barátja, Bálint szexuális kalandjának leírásakor merül fel.³⁶ Egy másik beszélgetésben arról esik szó, hogy a társaság több tagja vagy ismerőseik is nyugatra emigráltak. Ennek okaiként előkerül az érdemi változások hiánya, hogy mindenki káromkodik vagy munkanélküli, meg a mutyizás, rosszak a magyar filmek, és állandó a panaszkodás, ezenkívül pedig szóba kerülnek még a keresztbéli különbségek is. Ilyen módon tehát kirajzolódik egy különös kép, amelyben talán átfedésbe kerül az imaginárius földrajz és történelem. Egy rendszerváltás utáni, közép-kelet-európai helyzetet mesélnek el, melyből csak a magyar nők és a Túró Rudi lógnak ki sajátosan magyar értékeként – persze a felsoroltakkal ellentétben

35 Benke Attila: Fullasztó ország. „A nemzedéki közérzetfilm”-ek stílusa és témái a rendszerváltástól napjainkig. *Filmszem* 5 (2015) no. 1. p. 23. <http://filmszem.net/archivum/2015-otodik-efolyam/> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 12. 12.).

36 A német lány azt mondja: „Ich komme”, ami ebben a helyzetben leblokkolja a fiút. Áron, a főszereplő, ekkor megjegyzi, hogy „a magyarok mennek, a külföldiek meg jönnek”.

jelentéktelenek, ráadásul a Túró Rudi kapcsán felmerül, hogy az valójában szovjet. Egy másik generációt is csak sztereotípiák mentén mutat be a film, Áron szülei számára a „magyar termék” az egyetlen prioritás.

Áron ebben a társadalmi, kulturális közegben, környezetben él, ami – ha nem is problémátlan – láthatóan nem mindenkire van olyan bénító hatással, mint rá. A történet nem teszi világossá, hogy pusztán a fiú önzése vagy a körülötte lévő világ sodorja ilyen kilátástalan helyzetbe, de csakugyan az az érzésünk támad, hogy van valami furcsa és megmagyarázhatatlan. Ezt erősíti a szerkezet, a katalógusszerű jelenetezés, vagyis az epizódokból kifejlődő, gyakran véletlenek motiválta cselekménysor. Az esetlegesség érzését erősítik a gyakran alkalmazott, játékos átkötések, mint a már említett telefonbeszélgetés, vagy ahogyan Áron a szüleivel való beszélgetésnek egy kábel kihúzásával vet véget. Ezenkívül a karakter iróniával kezelt cselekvésképtelenségét érzékeltető elem, amikor a főhős a haláláról képzeleg, vagy amikor szerelme megsokszorozódik, s megsokszorozódva követi őt mindenhová. Áron már semmiképp sem lehet Petyához hasonlóan csavargó, sokkal jobban illik rá a turista baumani definíciója, ám ezt a szerepet még meg kell tanulnia okosan használni.

A karakterek számára tehát ilyen kelet-európai, magyar közegek rajzolódnak ki a nyugat ellenpontjaiként, ezek helyett választják Petya és Áron Franciaországot, illetve Portugáliát. A kivándorlás mindkét esetben magánéleti okokhoz köthető – Petya szerelme után megy Párizsba, Áron pedig volt szerelme szelleme elől menekül, majd talál kint átmeneti kalandra. Egyikük elindulása sem egy konkrét döntés következménye: Petya csalással jut külföldre, Áron pedig véletlenül, egy átvitt éjszakán foglal jegyet egy Liszabonba tartó gépre.

Petya útnak indul Kiglerrel Amszterdamba szerencsét próbálni, bár a város nevét sem sikerült pontosan leírnia a hamisított jegyén. Bécsben át kell szállniuk, itt találkozik a főhős először a Nyugattal. Furcsa szobrok, ismeretlen cégek, magas épületek, színes utcák. A tárgyi világ meghatározhatna valamilyen kulturális jelleget, a fiúk azonban leginkább csak a haszontalan, de számukra mégis vonzó, a Nyugatot reprezentáló tárgyakra lesznek figyelmesek, amit a kapkodó kameramozgás is érzékeltet. Megérkezésükkor

nem kapunk igazi megalapozó nagyotált se Bécsről, se Párizsról. Inkább szekondok és közelik dominálnak a helyszíneken, melyek felismerhetelenné, felcserélhetővé teszik azokat. Sággy Miklós cikkében a kelet-európai reflexek levetkőzhetetlenségéről ír: „A főhősnek ezt az érzését fejezhetik ki azok a gyors kameramozgásokkal felvett, elmosódott (szubjektív) képek, melyekkel kizárólag Bécs és Párizs ábrázolásakor találkozhatunk.”³⁷ A nyugat képében tehát semmiféle otthonosságot nem érzünk, olyan nem-helyeken mozognak a szereplők, amelyek teljesen anonimak, idegenséget árasztanak magukból.

A képi megjelenítés mellett hangban is ellenkezik a film Bécs vagy Párizs helyként való megmutatásával. Bécsben csak feliratokkal találkozunk, amiket azonban magyarul olvasnak fel nekünk a szereplők, illetve egy magyar beszélgetés hangzik fel a bécsi utcán – magyar káromkodás igazolja, hogy a kulturális minták a térbeli mozgással sem tűnnek el. A párizsi vonatúton ugyan beszélget egy francia férfival, de vele is csak azért, hogy ellopja a tollát a jegyhamisításhoz. Ezt követően közeliben látunk feliratokat és képeket, melyek forgatagában végül megtalálja Zsófit. Szerelmük beteljesedése pedig egybeesik a történelmi fordulattal, a köztársaság kikiáltásával. Egyszerre történik tehát váltás a magánéleti és a társadalmi helyzetben. A film egyértelműen jelzi, hogy ezt a kettőt nem lehet egy vonással elválasztani egymástól – első együttlétük közben végig a magyarországi eseményekről tudósító hírek mennek a televízióban.

A VAN című filmben Áron kilátástalanságára keres gyógyírt Liszabonban. Megérkezése egy repülőtér képével indul – Augé klasszikus példája a nem-hely fogalmára. Ezután portugál reggeleinek monotonitását érzékeltető montázst látunk. A fiú egy kávézóban ül, amely egyrészt nélkülöz bármiféle egyéni hangulatot, másrészt pedig a legkevésbé sem mozditja ki Áront addigi helyzetéből. Ekkor jelenik meg egy portugál lány, akivel intim kapcsolatba kerül. Azonban ebben a kapcsolatban sem talál otthonra, ezt a kommunikációs nehézségek – a lánynak magyarul csak a „lófasz a seggedbe” kifejezést tanítja meg –, illetve a kapcsolatuk helyszínei is pontosan mutatják a fiú környezettől való idegenségét. Tömegközlekedés, panelházak közötti játszótér, mosogató, irodák, végül pedig a tengerpart, a

37 Sággy Miklós: A képzelet vasfüggönye. Filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. *Filmvilág* (2015) no. 4. p. 6.



VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan (Ferenczi Áron)

nem-hely fogalom lehetséges alternatívájaként. Végül egy napon otthon felejtí a kulcsát, amiért a megszokott, rutinszerű útvonalán indul érte. Hazafelé egy mozgó járdán a haladási iránnyal ellentétesen fut, ez a geg jelképezi Áron és a néző számára a fiú portugáliai utazását. A leírtak szerint tehát Magyarország és a Nyugat úgy aránylanak egymáshoz, mint Hall hely- és Augé nem-hely fogalma. Ezekben a filmekben, minthogy a terek és a karakterek kultúrák reprezentánsai, a nemzeti értékek győznek a nyugati, globálisan értelmezhető értékek felett, a nem-helyről a karakterek a helyre vágynak vissza.

A külföldi út mindkét esetben magánéleti indíttatású – egy szerelmi vágy és egy csalódás –, ugyanakkor mindkettő az identitás keresésévé, a felnőtté válás lehetséges helyévé alakul. A szereplők egyértelműen a Nyugatban keresik, Benke Attila által idézett greenfieldi fogalommal szólva, a „*Valaki-forgatókönyvet*”³⁸, azokat a lehetőségeket, amiket célokká tehetnek. Ennek megfelelően olyan emberekké válhatnak, akik a múltjukban elkövetett hibákból levonva a konzekvenciát, biztosabb jövőt építenek maguknak. Kilátástalanságukra, érdektelenségükre, tehetetlenségükre keresnek gyógyírt. A két film szereplőinek azonban olyan problémákkal kell megküzdeniük, amelyek leginkább személyiségükből adódnak, így a Nyugat nem nyújt megoldást számukra, és nem is akarnak alkalmazkodni a Nyugat által elvárt magatartásformákhoz.

A két hazatérésből mégis két különböző tapasztalat rajzolódik ki. Petya esetében nehezen hihetünk abban, hogy nagymamája miatt utazik haza – egyszerűen csak nem találta helyét Párizsban. „*Tettét csupán az magyarázhatja, hogy nyelvtudás és egyéb kulturális ismeretek hiányában teljes mértékben idegen számára a párizsi környezet, s ezért nincs ott maradása.*”³⁹ A kulturális beidegződések a szerelemnél is erősebbnek bizonyultak. A film utolsó snittje a folyamatosan változó Moszkva tér – az első snitt megidézése. Ez a kép alapozza meg Petya beszámolóját barátai életének alakulásáról. A két említett karaktertípus megmaradni látszik: Kigler folytatja a mutyizást, Rojál maffiaügyekbe keveredik, Zsófi és Ságodi pedig jól menő állásban dolgoznak. Igaz, a lány is hazatér. A film zárómondata a hamburgerváltás metaforájával él: a mekis „*megeszi az agyadat, de legalább nincs benne csalamádé.*” Ez a mondat szórakoztató összegzése egy általános, a rendszerváltás hibáit és előnyeit egyaránt elismerő álláspontnak. Török az időbeli ugrás után az új korszakra jellemző hívószavakkal jellemzi a karaktereket, ilyen a budapesti bűnözés burjánzása vagy épp a kergemarhakór keltette pánik. A visszatérés ez esetben inkább első lépése egy lassú szembesülésnek, egy olyan történelmi helyzettel, mely hatással van a magánéletre. „*Nem mintha az új eszményekhez alkalmazkodás sima ügy lett volna az egész nemzedék számára – a Moszkva tér főhősehez hasonlóan sokan lassan ébredtek az átaludt rendszerváltás után, és még ma is nehezen találják helyüket a szép új világban.*”⁴⁰

38 Benke: Fullasztó ország. p. 10.

39 Sággy: A képzelet vasfüggőnye. p. 6.

40 Stóhr Lóránt: Csapatfotó: Fialat filmesek. *Filmvilág* (2007) no. 1. p. 12.

Áronnak a külföldi lét nem jelent mást, mint az itthonlét. Hiába az ígéretek, a barátok által erősített prekonceptiók a könnyebb boldogulásról, kint sem találja meg a boldogságot. Az igazi továbblépésre volt barátjánévvel való találkozása ad lehetőséget – felismeri, hogy már elmúlt a szerelem, és ez talán képessé teheti az újrakezdésre. Erről a film utolsó snittjei győznek meg minket. Egy pillanatra ugyan elbizonytalanít az arcközei – most talán nemcsak eljártssza halálát, de végül futni kezd.

Saját világukba zárt hősökről van szó. Sem Petya, sem Áron nem tudnak elszakadni az ismerőstől, az otthonostól, ennek ellenére a visszatérés jelentése sokat változott a két film között eltelt közel húsz évben. A *Moszkva tér* kilátástalansága után a VAN sokkal pozitívabban áll a kivándorlás kérdéséhez. Bár nem válik be a külföldre utazás, mégis kimozdítja addigi helyzetéből a főszereplőt – a karakter dinamikusabbá válik, a néző számára elképzelhetővé teszi, hogy Áron végre leüljön és elkezdjen írni.

Reisz előző filmjéhez hasonlóan a *Rossz versekben* is meghatározó a visszatérés motívuma – Párizs a történet kiindulópontja, azonban az utazás, a kivándorlás sokkal kevésbé kérdéses, mint az eddigiekben. Reisz egy olyan világot mutat be, amelyben teljesen szabad a mozgás. Bár ebben a filmben is sokszor felsorolásszerűen találkozunk magyar kulturális motívumokkal, ezek konstruktív módon válnak a főszereplő személyiségének részévé. Emellett fontos megjegyeznünk, hogy bár a sajátosan magyar múlt még mindig fontos szerepet kap, már nem kifejezetten visszahúzó erejű, és Párizs bemutatása sem csak szállodákból és repülőterekből áll, már a film *trailer*ében is látunk egy jól beazonosítható nagytotált a városról. Ha a *Rossz versek* tanulságait a nemzedékfilmek vonatkozásában nézzük, folyamatában körvonalazódik a generációk külföldi lehetőségekhez való hozzáállása, ami a rendszerváltás után harminc, az európai uniós csatlakozás után tizenöt évvel már aktuálisnak, társadalmilag megalapozottnak mondható.

Természetesen a fenti filmpárokon kívül számos, az ezredforduló után készült rövidfilmben is megjelenik a visszatérés motívuma – ilyen Béres Dániel *Malter* (2008), vagy Kis Hajni *Last call* (2017) című filmje –, illetve

számos műfaji filmben, mint a *Valami Amerika* (Heredi Gábor, 2002) vagy az *Apaföld* (Nagy Viktor Oszkár, 2009). Ezenkívül többek között olyan nagyjátékfilmek kapcsolódnak a témához, mint Hajdu Szabolcs *Ernellék Farkaséknál* (2016) című alkotása. Hajdu zárt szituációs drámája a kulturálisan meghatározott terek helyett ezúttal személyes élethelyzeteket mutat meg a formával szemben a verbalításra koncentrálna.⁴¹

A visszatérés-motívum a kortárs magyar filmek, filmkultúra meghatározó eleme. Bár az elemzett vagy említett filmek különböző módon építik be történetükbe, ezeket egymás mellé állítva egységes nyugat- és Magyarország-kép körvonalazódik. Ezekben a történetekben a Nyugat által ígért jobb élet lehetőségét a szereplők képtelenek kihasználni, amit a filmek cselekményvilága környezetük, hazájuk ábrázolásával magyaráz. A terek úgy veszik körül a szereplőket, mint domináns identitásképző erők. A visszatérés motívuma lehetőséget biztosít Nyugat és Kelet tereinek éles, vizuális és tematikus elválasztására, illetve azon döntéshelyzetek megmutatására, amelyekben a szereplők sajátosan kelet-európai, magyar kulturális kötöttsége mutatkozik meg.

Anna Babos

The Motif of Return in Contemporary Hungarian Cinema

This study aims to investigate from several aspects the motif of return in contemporary Hungarian feature films. Anna Babos first clarifies the historical context and narrows down the scope of her analysis. Then she discusses questions and problematic segments of the motif, and makes use of certain aspects of postmodern and spatial theories in reference to the motif in the films. In the second section Babos analyses the motif in four Hungarian feature films, Ágnes Kocsis: *Fresh Air* (2006), Szabolcs Hajdu: *White Palms* (2006), Ferenc Török: *Moscow Square* (2001) and Gábor Reisz: *For Some Inexplicable Reason* (2014). Examined in pairs, particular thematic or stylistic relations of the films can come into focus. The analysis is contextualised by Gábor Gelencsér's writings and it is based on theories of Marc Augé and Zygmunt Bauman.

41 „A darabot én írtam. Úgy gondolom, bizonyos kérdéseket nem elég a barátainkkal megbeszélni, mert azontúl, hogy személyes, közügy is egyszerre, hiszen mindenki által ismert problémákról van szó.” Szatmári Zsófia: „Ne tartsunk pajzsot magunk előtt” – interjú Hajdu Szabolccsal és az *Ernellék Farkaséknál* más alkotóival. <https://www.filmteker.hu/interju/ne-tartsunk-pajzsot-magunk-elott-interju-hajdu-szabolccsal-es-az-ernellaek-farkaseknal-mas-alkotoival> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 03. 23.)