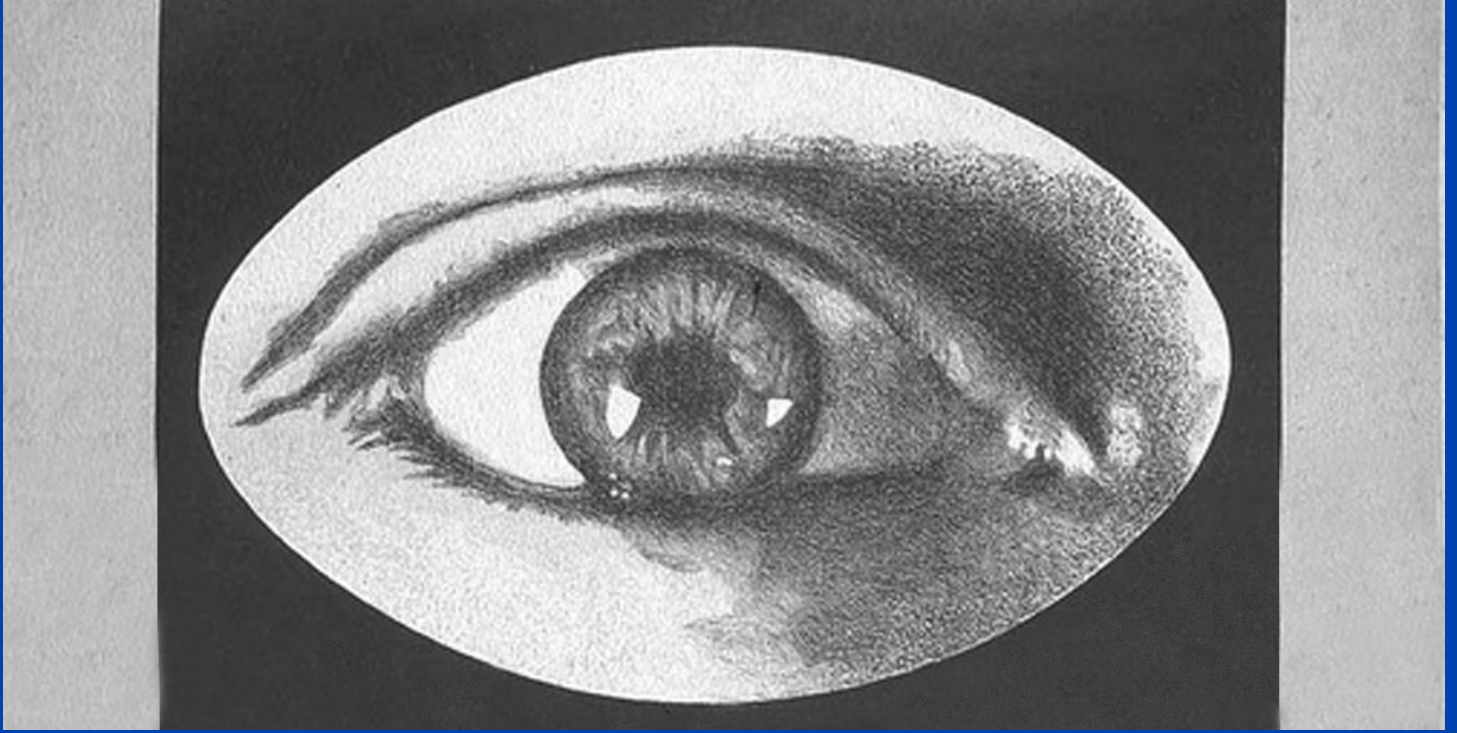


FILMSZEM 2023



Film/kultúratudományi online folyóirat - XIII. évfolyam 3. szám
Hungarian Online Journal for Film and Cinema Studies Vol. 13. Issue 3.

Fiatalságkonstrukciók a magyar filmtörténetben



FILMSZEM XIII./3.

Fiatalságkonstrukciók a magyar filmtörténetben

FILMSZEM - film/kultúratudományi online folyóirat

XIII. évfolyam 3. szám - (2023) ŐSZ

(Megjelenés dátuma: 2024. június)

A lapszám szerkesztője: Milojev-Ferkó Zsanett

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

The Issues of this Journal are archiving in the Electronic Periodical Archive & Database of the National Széchényi Library Hungary.

This Issues contains links to external websites of third parties, on whose contents we have no influence. Therefore, we cannot assume any liability for these external contents. The respective provider or operator of the pages is always responsible for the content of the linked pages.

Every effort has been made to obtain permission to use all copyrighted illustrations reproduced in this issue. Nonetheless, whosoever believes to have rights to any of the materials is advised to contact the publisher.

Copyright © 2024 by the Editors from *Filmszem*. All right reserved.

Tartalomjegyzék

<i>Bevezető: Fiatalságkonstrukciók a magyar filmtörténetben</i>	4-5
<i>Pápai Zsolt: Magyarország nulla év (Cserépy László: Az első, 1944)</i>	6-21
<i>Gelencsér Gábor: Övék a világ - Fiatalságkonstrukciók a hatvanas évek BBS-filmjeiben</i>	22-33
<i>Milojev-Ferkó Zsanett: A képekben megszülető gondolat mint változástörténet - Közelítések Gaál István Sodrásban című filmjéhez</i>	34-49
<i>Margitházi Beja: Lázadó lányok - Generációs minták és kitörési kísérletek az ezredforduló utáni magyar szerzői filmben</i>	50-71

Bevezető

Fiatalságkonstrukciók a magyar filmtörténetben

Jelen összeállítás arra vállalkozik, hogy a fiatalok reprezentációját a magyar filmtörténet egyes korszakaiban megvizsgálja.

A filmekben megjelenő fiatalságkonstrukciók műfaji szempontból az irodalomból ismert fejlődés- vagy nevelődési regény narratív és stiláris konvencióival írhatók le. Ennek értelmében a fiatalokról szóló történetek értelmezhetőek a serdülőkorú vagy fiatal felnőttkorú protagonista Bildungsroman, melynek során különböző események hatására a tapasztalatlanságból az érettségbe lép át a főszereplő. Ez a narratíva leggyakrabban mintát nyújt a fiatalság/közönség számára, ennél fogva ez a műfaj gyakran az ideológiai átformálás eszközeként jelent meg. A nemzetközi filmtudomány területén elterjedt definíciók sokasága (pl. cinematic Bildungsroman, teen film, teenpics, youth film, child adult film, coming-of-age film, rites-de-passage-filmek stb.) egyszerre mutat rá a külföldi élénk tudományos érdeklődésre és a műfajt övező definíciós anomáliák jelenlétére. Kiemelendő, hogy a nyugati országokban megjelenő műfaji és stiláris kategóriák a hazai kontextus felől (pl. a kelet-európai tapasztalat fényében) még újragondolásra várnak. Ezen lapszám ezt a hiátust igyekszik – részben – pótolni. A fiatalokról szóló (változás)történetek azonban nemcsak egy protagonista változásaként értelmezhetőek, hanem a társadalmi vagy politikai változások transzformációjára is rámutatnak, így a főhősök identitáskeresése és -krízise egy ország vagy társadalom dinamikájában bekövetkező változásként is olvasható. Emellett a fiatalság nemzedéki problémaként is megjelenhet, ennek értelmében nemcsak a generációs eszmélést konzerválhatja, hanem az adott korosztályhoz (pl. a nagy generáció) tartozó rendezők szemléletéről és generációs élményeiről egyaránt tudósíthat.

A jelen összeállításban szereplő tanulmányok a magyar filmtörténeti mozgásokat lineáris módon, kronológiai szempontból követik, miközben a fiatalság reprezentációjának különböző megvalósulási formáira is rámutatnak.

Pápai Zsolt *Magyarország nulla év* címet viselő, lapszám-nyitó szövegében egy, a magyar filmtörténet szempontjából kulcsfontosságú alkotást, *Az első* (1944) című Cserépy László filmet analizálja. A Horthy-éra utolsó filmje némiképp kívül esik a fiatalság kategóriáján, amennyiben ebben a műben a gyermek figurája lesz hangsúlyos. A szerző az ő szerepének megragadására törekszik, és ezzel összefüggésben a jövőbeli nemzedékek lehetséges jelentéseit is részletgazdagon rajzolja meg, mindemellett a Horthy-érára jellemző glamúrvilágkép felfeslésének és az alkotás filmtörténeti mozgásokban elfoglalt helyének azonosítására is vállalkozik.

Övék a világ. Fiatalságkonstrukciók a hatvanas évek BBS-filmjeiben című tanulmányában Gelencsér Gábor a fiatalok hatvanas évekbeli, filmtörténeti porondra lépésének geneziséét tárja fel, hiszen a fiatalág életélményét vizsgáló munkákat eleméz (pl. Szabó István *Te* [1961] és *Szerelmesfilm* [1970], Kardos Ferenc *Miénk a világ* [1963] és *Gyerekbetegségek* [Rózsa Jánossal közösen, 1966], Sándor Pál *Három történet a romantikáról* [1965] és *Bohóc a falon* [1967]), miközben a filmtörténeti hatáskapcsolatokra is reflektál. Tanulmányában az „így jöttem”-filmek az ifjú rendezőgenerációk inkubátoraként működő, legendás Balázs Béla Stúdióban készült, rövidfilmes előképeit dektálja, valamint azok továbbélését vizsgálja a fiatal alkotók (első) nagyjátékfilmjeiben, miközben a nemzedéki attitűd, a személyesség és a filmforma kérdéseit is éleslátóan megvilágítja.

Milojev-Ferkó Zsanett *A képekben megszülető gondolat mint változástörténet. Közelítések Gaál István Sodrásban című filmjéhez* tanulmányában egyfelől a felnövekedéstörténetek narratív konvencióinak bemutatására vállalkozik a vonatkozó mű esetében, másfelől – ezzel összefüggésben – a képi gondolkodásmód tudatosan felépített szerzői megoldásait azonosítja ebben a paradigmaváltást hozó modern alkotásban. A tanulmány bevezetőjében a felnövekedéstörténetek filmtörténeti pozícióját vázolja fel.

Margitházi Beja a rendszerváltást követő időszakban vizsgálja a kétgenerációs felnövekedési történeteket (*Friss levegő* [Kocsis Ágnes, 2006], *Iszka utazása* [Bollók Csaba, 2007], *A torinói ló* [Tarr Béla, 2011], *Csak a szél* [Fliegaufer Bence, 2012], *Aglaja* [Deák Krisztina, 2012], *Fehér isten* [Mundruczó Kornél, 2014] és a *Szerdai gyerek* [Horváth Lili, 2015]) abból a szempontból, hogy a kamaszlányok történeteiben a protagonisták mennyiben képesek a szülői mintázatok újraírására és ennek milyen társadalmi-történelmi vonatkozásai lehetségesek. *A Lázadó lányok. Generációs minták és kitörési kísérletek az ezredforduló utáni magyar szerzői filmekben* című tanulmányában a szerző az alkotások formai elemzésével – különös tekintettel a tükrözések kiemelésével – a generációs minták ismétlődésére reflektál, és ezzel egyidejűleg a változatlanság, a kitörés lehetetlenségének expresszív megvalósulásait nagyfokú érzékenységgel mutatja be.

Az összeállítás célja, hogy felhívja a figyelmet a fiatalok szerepének gyümölcsöző kutatási területére a magyar filmtörténetben azáltal, hogy különböző nézőpontokból közelíti meg a témát, és remélhetőleg a hazai tudományos kíváncsiságot feltűzelve lehetséges párbeszédet ébreszt és esetleges további tanulmányok születésére inspirálja az érdeklődő kutatókat!

(A szerk.)

Pápai Zsolt

Magyarország nulla év (Cserépy László: *Az első*, 1944)

Az esszé témája a magyar filmtörténet kevésbé ismert és ritkán emlegetett, de már elkészülte idejénél fogva is kulcspozíciójú műve, Cserépy László *Az elsője*. Az utolsó magyar film, amelyet a Horthy-érában, hetekkel a nyilaspuccs előtt bemutatottak. Az elemzésnek hármass célja van: (1) annak detektálása, hogy a Horthy-korszak filmjeire jellemző – s nem kizárólag az 1931 és 1939 közötti szakaszban jellemző – glamúrvilágképet miképpen, közelebbről milyen, a műfaji struktúrát és eszközkészletet érintő javaslatokkal írja felül a rendező, miközben a felszínen nem kérdőjelezi meg ennek a világképnek az érvényességét; (2) hogyan jelenik meg a gyermek képe a filmben (már a cím is rá, a gyermekre utal), s ennek milyen jelentései lehetségesek; egyáltalán: mit állít a film az eljövendő nemzedékek perspektíváiról; (3) hogyan helyezhető el *Az első* a magyar filmtörténet egészében, azaz mennyiben bizonyítja filmtörténetünk kontinuitását, s mennyiben előlegezi a későbbi két évtized legprogresszívebb művészi törekvéseit.

1. Műfajtörténeti fordulópontok

Hogy átlátható, értelmezhető legyen *Az első* műfajképe, szükséges némi bevezető a szerelmi melodráma és a tragikus románc műfajáról.

A két műfaj nem egy és ugyanaz, ha minduntalan össze is mossák őket. Igaz, részben érintkeznek egymással. Szétválasztásuk azért nem könnyű, mert a mindenkori melodráma *minimáldefiníciójának* valamennyi eleme érvényes a tragikus románcra is. Thomas Elsaessertől Christine Gledhillen át Geoffrey Nowell-Smith-ig a teoretikusok jobbra egyetértenek abban, hogy a melodráma kifejtetten mutat meg nagy amplitúdójú érzelmi kibillenéseket; halmozza a konfliktusokat és extrémén dramatizálja azokat, emiatt nem idegen tőle a pátosz, valamint a hollywoodi (egészen pontosan: a hollywoodiként *azonosított*) eszközkészlet túlzott használata, legyen szó a szereplők mozgásáról és gesztusnyelvéről, vagy a díszletezésről, a világításról, a montázsról.¹

¹ Lásd a következőket: Elsaesser, Thomas: A hang és a téboly történetei. Jegyzetek a családi melodramáról [1972] (ford. Fábics Natália). *Metropolis* (2012) no. 3. pp. 6–35.; Neale, Steve: A melodráma és a női film (ford. Hagen Péter). *Metropolis* (2012) no. 3. pp. 36–62.; Gledhill, Christine: On *Stella Dallas* and Feminist Film Theory. *Cinema Journal* (1986) no. 4. pp. 44–48.; Nowell-Smith, Geoffrey: Minnelli and Melodrama. In: Landy, Marcia (ed.): *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. pp. 268–274.

Ezek tehát a melodrámák és a tragikus románc közös jellemzői.

Hasonlóságuk dacára a szerelmi melodrámák és a tragikus románc sok vonásában eltér egymástól, sőt meghatározó jellemzőikben hasonlítanak legkevésbé. Számos tematikus összetevőjükben, de szerkezetükben és az ideológiájukban, értékelveikben is különböznek. Az eltérések túlnyomóan abból fakadnak, hogy „a románc a halálos szerelem, a melodrámák az áldozatos szerelem műfaja”.² A románc kétségkívül tragikus, a melodrámák korántsem az.

Király Jenő szerint a melodrámák aszerint osztályozhatók, hogy milyen boldogságkonceptiót érvényesítenek. Az „egyszerű boldogságfilm” hősei nem tekintik a boldogság feltételének a szerzett javakat (pénz, stallum, „megvett” szerelem), sőt a boldogság akadályaként értelmezik azokat. A melodrámahős leszámol a boldogság birtokosi koncepciójával, az „anyagias boldogsággal”, mert ráébred, hogy a „sikerre, birtoklásra és hivalkodó fogyasztásra redukált boldogság a háború megnyilatkozása, nem az élettel való békekötés.”³ Az egyszerű boldogságfilm alapja az automatizálódott érdekelv feladása és az igényredukció: a hős megszabadul a boldogságot ígérő, de talmi komfortjavak és álszükségletek terrorjától, és „a felesleges igények halmozása” helyett kiválasztja az igazán fontosat, a szerelmet vagy szeretetet.⁴

Az anyagias boldogságkonceptióban az anyag (a komfortjavak együttese) leminősíti az életet, a melodrámában az élet leminősíti a komfortjavakat. *A Táncoló tündérekben* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933) az arisztokrata család nem kívánja támogatni fiuk varieté-színésznő iránti szerelmét és házassági tervét, ezért a fiú bátyja és bácsikája pénzzel, rábeszéléssel megpróbálja eltántorítani a lányt a házasságtól, de nem járnak sikerrel, mi több, ők is beleszerelmesednek két másik varieté-színésznőbe. *A Megtalált években* (*Random Harvest*, Mervyn LeRoy, 1942) az iparmágnásnak el kell szakadnia a nagyvárostól, vállalatbirodalmától és a nagypolitika vonzásától ahhoz, hogy kiskatonaként, vidéken meglelje a boldogságot.

Más jellegű a boldogságkép reformja, de szintén egyszerű boldogságfilm a végeredmény a *Megbélyegzett asszonyban* (*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1915), ahol a léha életű nő érzései megváltoznak férje irányában, miután megbizonyosodik róla, hogy amaz annyira szereti őt, hogy becsületét és szabadságát is képes feláldozni érte; vagy *A szőke Vénuszban* (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg, 1932), amelyben a hűtlen asszony végül mégis a férjét és gyerekeit választja. Összességében azok a szerelmi melodrámák, amelyekben a felek végül az életükben – tehát nem a közös halálban – egyesülnek, egyszerű boldogságfilmnek tekinthetők. Említettekén kívül többek között olyan filmek tartoznak ide, mint *A sejk* (*The Sheik*, George Melford, 1921), az *Eső* (*Sadie Thompson*, Raoul Walsh, 1928), a *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946).

² Király Jenő: *A film szimbolikája. III/1.* Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 34.

³ Király Jenő: *A film szimbolikája. III/2.* Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 28.

⁴ Király: *A film szimbolikája. III/2.* p. 26.

A szerelmi melodráma azonban gyakran nem az egyesülésről, hanem az elválásról szól. A „tragikus” vagy „negatív boldogság”-konceptiót érvényesítő művekben a hős „nemcsak a lényegtelenről, hanem a szükségesről is lemond, s az áldozat szerepét vállalja”,⁵ ezzel „felfedezi a szenvedély aszkézisét”.⁶ Ez az állapot azért értékgazdag, s egyáltalán: azért nevezhető boldogságnak, mert magas léleknívót feltételez, az egyén kitárulkozása, az önátadás és önzetlenség maximalizálása kell hozzá. A legnagyobb boldogság, amikor kialakszik, ellobban az egó. Hogy a lélekfejlődés legmagasabb fokát sokan nem érzik boldogságnak, az nem a tragikus boldogság értéktelenségét, csupán a (poszt)modern boldogságfogalom korrumpálódását bizonyítja.

Tragikus boldogságkonceptiót alkalmazó film az *Intermezzo* (*Intermezzo: A Love Story*, Gregory Ratoff, 1939) és a *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) is. Utóbbiban Rick (Humphrey Bogart) megkaphatná Iltát (Ingrid Bergman), de nem él a lehetőséggel, mert annyira mélyen szereti, és tudja, hogy bűnt követne el ellene, ha elragadná a férjétől, mert ezzel életre szóló lelkiismeret-furdalásra ítélné őt (nem beszélve arról, hogy a feltámadó hazafias érzelmei sem engedik meg számára a nő meghódítását).

A lemondás vágya – a tragikus boldogság elérése – belső szükséglet: a lélek parancsára, s nem a külső – az egón kívüli – együttállások présében születik. A lemondás gesztusa önmagában nem elég a tragikus boldogságfilmhez. Ha a léleknek nincs lehetősége áldozatot hozni, akkor nem tragikus boldogságfilm, hanem tragikus románc születik (mint Griffith legdeprimáltabb filmjében, a *Letört bimbókban* [*Broken Blossoms*, 1919]). A lemondás katarzisa a magyar filmtől sem idegen. A némafilmben éppúgy megjelenik (Sugár Pál: *Rabmadár*, 1929, Gaál Béla: *Csak egy kislány van a világon*, 1929), mint a hangoskorszakban (Farkas Zoltán: *Kísértés*, 1942, Farkas Zoltán: *Futótűz*, 1943, Rodriguez Endre: *Kalotaszegi madonna*, 1943).

A melodrámaműfaj a boldogság birtokosi szemlélete mellett leszámol a boldogság elérhetőségének, „megszerezhetőségének” felfogásaival is. A boldog ember nem az árral úszik, hanem vele szemben. A boldogság nemcsak öröm: munka is. Már az egyszerű boldogság is, a tragikus boldogság pedig halmozottan. Legyen szó egyszerű vagy tragikus boldogságfilmről, a műfaj leglényege a boldogságkép revíziója. „A melodráma a boldogságvágy önvizsgálata” – írja Király Jenő; ez egyben azt jelenti, hogy a műfaj a hős erényeit és erkölcsét állítja fókuszba.⁷ A legnagyobb klasszikus hollywoodi melodramák pontosan erről, a morálról szólnak. Hogyan lehetünk többek önmagunknál azáltal, hogy lemondunk önmagunkról? Hogyan győzheti le az ember legnagyobb ellenfelét: saját magát? Hogyan az önzését, egoizmusát? Miként maradhat morális azáltal, hogy elhárítja magától az anyagias boldogságelv által kínált

⁵ Király: *A film szimbolikája. III/2.* p. 29.

⁶ Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában.* Budapest: Korona kiadó, 1998. p. 243.

⁷ Király: *A film szimbolikája. III/2.* p. 26.

javak és a társadalmi konvenciók terrorját?

A magyar filmrendezők számára 1945 előtt a hollywoodi mozi az iránytű. A magyar filmtörténet fordulata az évtized végén jön el. Az addig jóformán egyeduralkodó műfaj, a vígjáték pozícióját megrendíti a tragikus románc megjelenése (Kalmár László: *Halálos tavasz*, 1939, György István: *Sárga rózsza*, 1940, Rodriguez Endre: *Néma kolostor*, 1941, Radványi Géza: *Egy asszony visszanéz*, 1942, Pacséry Ágoston: *Szováthy Éva*, 1943, Németh Antal: *Madách*, 1944), s még inkább a harmincas évtizedben megkezdődő szórványos előkészítés után (Gertler Viktor: *Mária nővér*, 1936, Székely István: *Légy jó mindhalálig*, 1936, Balogh Béla: *Tom, a megfagyott gyermek*, 1936, Gaál Béla: *Évforduló*, 1936, Székely István: *Café Moszkva*, 1936) megerősödő melodráma.

A melodramák speciális válfajához olyan filmek tartoznak, amelyek – a felszínen – realizálják ugyan a boldogságtematikát (legyen szó egyszerű vagy tragikus boldogságról), a mélyben azonban boldogtalanok. Az ab ovo szorongásos, unhappy enddel végződő, tragikus románcok mellett tehát megjelenik az a filmtípus, amely ugyan happy enddel él, mégis lehangoló. A – nevezzük így – *szorongásmelodráma* a kreatív kerülőutak műfaja. Nemcsak a korabeli magyar, de az európai és a hollywoodi filmben is megvan: Douglas Sirk (Detlef Sierck): *Új élet felé* (*Zu neuen Ufern*, 1937), Veit Harlan: *Opfergang – Áldozathozatal* (*Opfergang*, 1944), Vincent Sherman: *Mr. Skeffington* (*Mr. Skeffington*, 1944).⁸

A magyar szorongásmelodráma alfajaiban is a külföldi példákhoz hasonul. Egyik ágához azok a filmek tartoznak, amelyek végig a melodramai struktúrát követik, cizellált művészi megoldásaik nyomán mégis csüggesztőek (Bánky Viktor: *Keresztúton*, 1942, Bánky Viktor: *Kölcsönadott élet*, 1943, Kalmár László: *Fekete hajnal*, 1943). A másik ág filmjei a tragikus románci szerkezetet használják, csak épp a zárlatukban szakítanak azzal, s happy endbe futnak; ez a váltás olykor természetlennek tűnő megoldás (Radványi Géza: *Zárt tárgyalás*, 1940, Kalmár László: *Egy szív megáll*, 1942), máskor speciális jelentéseket generál: a *Valamit visz a víz* (Oláh Gusztáv – Zilahy Lajos, 1944) mellett Cserépy László⁹ *Az elsője* tartozik ide.

⁸ Lásd ehhez: Pápai Zsolt: „Az időnek kaputt”. A nemzetiszocializmus filmmelodramái – 3. rész. *Filmvilág* (2023) no. 1. pp. 16–21.

⁹ Cserépy László (1907–1956) színészként indul, s vágóként, forgatókönyvíróként folytatja. Rendezőként 1938-tól rövid- és dokumentumfilmeket jegyez. A revíziós sikerekről szóló filmek elkészítésében főszerepet játszik: rendezője az *Észak felé!* (1938) és a *Ruténföld hazatért!* (1939), forgatókönyvírója a *Kelet felé* (1940) című tételeknek. 1940-től játékfilmeket is készít. Legyen szó könnyedebb – mulattatóbb és romantikus – vígjátékról (*Lelki klinika*, 1942, *Orient Express*, 1943) vagy drámai mélységű filmekről (*Féltékenység*, 1943), munkái a színvonalasabbak közé tartoznak a korszakban, és némelyik nem mentes a társadalomtudatosságtól sem: *A harmincadik* (1941) az agilis tanító áldozatos harcáról szól az iskola megnyitásáért a bányatelepen.

Másfelől *A harmincadikban* antiszemita utalás található. Az iskolaalapítás szabotálójá az önös érdekei által vezetett Rozner úr, aki meg sem jelenik a filmben, csak famulusa

2. Apátlan-anyátlan nemzedékek közérzetfilmje

Az *első* a románci tematikákat innovatívan melodramái megoldásokkal átépítő filmek közé tartozik; de emeli a tétet, mivel többszálú cselekményével megsokszorozza az egyszerű boldogságokat, egyúttal felerősíti a fals happy endek keltette diszkomfortérzetet, sőt keserűséget a nézőben. A film alapjául Kerecsendi Kis Márton 1943-ban színre vitt darabja szolgált, a forgatókönyvet a szerző a rendezővel és Apáthi Imrével közösen írta. Nem ez volt a három alkotó első kooperációja, előzőleg *A harmincadikon* dolgoztak.

A darabot Páger Antal rendezésében mutatták be nagy sikerrel az Új Magyar Színházban. Páger az egyik főszerepet is eljátszotta a színpadon, az asztalosmester Szabó Imréét, amelyet a filmverzióban Balog István halászárra cserélt.¹⁰ Igen merész döntés volt, de komoly művészi hozammal járt: a váltás a jó kiállítású, életerős asztalosról a sánta, korosodó halászfigurára mélyebb jelentéseket, a két világháború közötti sztárrendszer kritikáját hozta be a filmbe. A szerepcsere valószínűsíthetően Páger szuverén döntése volt, ugyanis személyes projektjeként kezelte a filmet. Feltételezhető – a korabeli sajtóban kész ténynek számított –, hogy Páger, aki, mint az *Esti Ujság* megjegyzi, „*saját ügyének tekintette a filmet*”, nemcsak vezető színészként, hanem afféle társdirektorként is részt vett benne.¹¹

Az *első* nemcsak románc és melodramaműfaj vitája, hanem az érzelmeket felélő féltékenységtematika és a hősöket uraló szuicid készletek halmozása miatt is – a zárlatban, párhuzamos montázs tudósít róla, ketten készülnek öngyilkosságra – a korát faggató alapfilmek egyike. Címét a történelem ironikus megvilágításba helyezte: egy korszak lezárása lett, szimbolikus és szó szerinti értelemben egyaránt. Ez volt a legutolsó

⁹ folyt. aknamunkája révén hallat magáról. A film epilógusában eredetileg egyetlen mondat szerepelt a láthatatlan antagonisták kiiktatásáról [„*Rozner úr már nincs a vállalatnál.*”], amelyhez a cenzor pressziójára továbbiakat illesztettek: „...mert minden vállalatnál eltűnnek a Rozner urak, akik csengő aranyra váltották a becsületes munka verejtékét, akik közösségi érzés nélkül éltek, akik elgáncsolták a vállalatok szociális törekvéseit... És higgyék el, uraim, a Rozner urak nem támadnak fel többé!” A manapság hozzáférhető – a Magyar Televízióban vetített – változatból ezek a sorok hiányoznak. A cenzori jegyzőkönyv a toldást következőképp indokolja: „Az epilógusban az osztályellentét kiküszöbölése végett utalni kell arra, hogy milyen jó, hogy most már nincsenek ilyen állapotok. Általában tompítani kell az osztályellentét látszatát.” (Gál Mihály: *Cenzúrák és cenzúrák. Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság tevékenysége 1920–1948*. Budapest: Gondolat, 2020. p. 326.) Az inkriminált mondatok miatt a háború után Cserépyt két év börtönre, vagyonekobzásra és politikai jogai gyakorlásának tízéves felfüggesztésére ítélték.

¹⁰ [n.n.]: Megváltozik a filmvásznon „Az első” szereposztása. *Függetlenség*, 1944. június 21. p. 6.

¹¹ [n.n.]: Ma megkezdték AZ ELSŐ filmváltozatának forgatását. *Esti Ujság*, 1944. július 11. p. 6. Az *Új Magyarorszag* írja: „Már jó néhány napja folyik a munka a Magyar Filmiroda Róbert Károly körúti műtermében, ahol Páger Antal legfőbb művészi irányítása alatt Cserépy László rendezi az új magyar filmdrámát.” (–s –ó: Páger Antal két új filmszereplőt hozott: Kiss Ilonát és Rajczay Lajost. *Új Magyarorszag*, 1944. július 23. p. 8.)

film, amelyet – csupán az ország területének egy részén, mivel ekkoriban a frontvonal már metszette az országhatárt – bemutattak a Horthy-érában, néhány héttel a nyilaspuccs előtt. Tipikus és atipikus, a boldogságtematikát egyszerre igazolja és bírálja, közegábrázolásával pedig új utakat nyit: az ötvenes évtized progresszív törekvései felé. A jelenetek háromnegyedét eredeti helyszíneken – Budapesttől harminc kilométerre délre, a Duna melletti Ercsiben – forgatták közel egy hónapon át, s még a stúdiófelvételekre is hosszú időt, három hetet szántak a Magyar Filmiroda műtermeiben.

Az *első* a totális érzelmi dezorientálódásról szól, többszálú happy endje és a hősök megszenvedett boldogságai ellenére. A cselekmény egyes fordulatai Murnau hollywoodi néma mesterművét, a *Virradatot* (*Sunrise*, 1927) idézik. Szabó Imre (Rajczy Lajos) asztalosmesternek nem lehet gyermeke, mert a felesége, Lidi (Szeleczky Zita) meddő, s csak életveszélyes műtéttel tehető termékennyé. A faluban megjelenik Szabó korábbi szeretője, Piroska (a debütáns Kiss Ilona alakításában; a színpadon ezt a szerepet Bulla Elma játszotta), aki a férfi tudta nélkül szülte meg közös gyermeküket. Lidi – mit sem sejtve férje és Piroska egykori kapcsolatáról – rábeszéli Szabót, hogy fogadja be őket. Piroska nemcsak Szabó vágyát gyűjtja fel maga iránt, de a környék potentátja, az ifjú arisztokrata – a „fiatalúr”, mint nevezik – gerjedelmét is, aki a kastélyéba veszi cselédnek, és ágyába viszi. Közben Piroska iránt szenvedély ébred a sánta, özvegy, sokgyermekes, élete delén már túljutott halászban, Balog Istvánban is (Páger Antal). Szabó szabadulna a feleségétől, s azt hazudja neki, hogy a termékenységi műtét nem veszélyes, vágjon hát bele, ám az asszonyka véletlenül rájön, hogy férje a vesztét akarja: a szíve csaknem biztosan elvinné műtét közben. Amikor az is tisztázódik előtte, hogy Szabó valójában Piroskára vágyakozik, és ezért akarja az ő halálát, vállalkozik a műtétre, hogy félreálljon. Szabóban az utolsó pillanatban feltámad a lelkiismeret és megakadályozza a műtétet. Időközben az élvezeteg „fiatalúr”, mivel kitöltötte a kedvét rajta, kihajítja Piroskát a kastélyból, aki viszont ezért lesz öngyilkos. Végül őt is megmentik: Balog, a halász. Piroska otthagyja Szabóval közös gyermekét a férfinak és Lidinek, és új életet kezd Balog oldalán.

Ritkán láthatóak ennyire kusza érzelmi viszonyok, és ilyen sok szerelmi háromszög egyetlen filmben, s ezeket a krízisszituációkat módszeresen kiélezi a rendező. Viszonzatlan, egyoldalú, egyirányú érzelmek sokaságát látjuk – Szabó és felesége, Piroska és a „fiatalúr”, Piroska és Balog, Piroska és Szabó között –, azaz közel fél tucat fekete románcra elegendő drámai gyúanyag van a filmben, a történet végeredményben mégis melodramai fordulatok sorozatával végződik, amelyek csak azért nem hiteltelenek egészében, mert valamenyny fél a szenvedéseivel kiérdemli azokat. Ezzel együtt a konfliktusok lezárása tökéletlen, hiányzik a „megoldottságok” lélektani és dramaturgiai fedezete. Cserépy a játékidő mindössze utolsó négy percében fordít a balladai súlyú történések irányán, de az izzadságosan kikínlódott, pántlikás happy endek

aligha harmonikusak: a kikapós Piroska megengesztelődik a sánta és öreg halász oldalán, Szabó összebékül a feleségével, akinek a halálát kívánta, és a házaspár afféle boldogságbónuszként Piroska gyermekét is megkapja (mert – úgymond – Balognak sok van). A felskiccelt boldogságok mind hiteltelenek: mintha azt sugallaná Cserépy, hogy révbe érni – még a filmekben is – csak fals módon lehet. A maníros, művi kódában még a poétikusan szép mondatok is gellert kapnak, disszonánsan hangzanak. („Nagyon könnyű amellelt élni, akiért szívesen meghalunk!” – mondja Lidi révetegen a férjének.) A korabeli kritika nem érzékelte duplafedelűnek a zárlatot, s elmarasztalta az alkotókat, mert a film – szólt a verdikt – nem állja ki az összehasonlítás próbáját a színdarabbal. A *Magyarságban* olvassuk: „A film-Elsőben elmaradt Piroska, a paraszt-Hannele,¹² bár ködös, de gyönyörű haldoklási jelenete – éppen hogy csak vízbe ölné magát, ha nem lenne ott azonnal a sánta halász, hogy kimentse, mielőtt még derekáig érne a patak –, és a komor költői befejezést hétköznapi filmszokvány pótolja: boldog vég négyesben. Itt azután városligeti málnaszörp lesz az eddig művészi filmből. Kár.”¹³

Nem feltétlenül érthetünk egyet ezzel a véleménnyel: a korkülönbség kiélezése különösen erős jelzés a boldogságtematika kritikájában. Balog életkora a film egyik „főtémája”, számtalan párbeszéd – például amikor Piroskával csónakázik az öreg – tárgya. A fiatal lány idős férfi mellé rendelése a korabeli magyar filmekben a kapcsolat meddőségét jelzi (Zilahy Lajos: *Hazajáró lélek*, 1940, Nádasy Kálmán: *Magdolna*, 1941, Bánky Viktor: *Ma, tegnap, holnap*, 1941, Kalmár László: *Egy szív megáll*, 1942, Rodriguez Endre: *Alkalom*, 1942, Farkas Zoltán: *A hegyek lánya*, 1942, Cserépy László: *Féltékenység*, 1943 stb.), itt ellenben, mint Bánky Viktor hasonlóképp a boldogságmitológia kritikáját nyújtó *Keresztútonjában* (1942) is, ez – lenne – az érzelmi konfliktus megoldása. Abban a filmkultúrában azonban, amelyben az idős férfi és fiatal nő párosa hagyományosan távlattalan, halott kapcsolatot jelent, ez a liezon a boldogtalan vég egyértelmű jelzése, akkor is, ha széles mosolyok kísérik. Cserépy még a figurák elnevezésével is Piroska választásának hitelét, s tartósságát kérdőjelezi meg, hiszen mélyíti vele a kontrasztot a lány vágyainak igazi tárgya és a végül is neki jutó férfi között: a már megnevezésében is ifjú, snájdig arisztokrata (a „fiatalúr”) ex-ágyasaként köt ki az öreg halász oldalán, akit legelső közös párbeszédükkor „bácsinak” szólít. Önreflexív és önfelszámoló: a teljes filmtörténeti korszakot elparentáló gesztus, hogy, mint említettük, az öreg Balogot a mozibonviván Páger Antal, a Jávor Pál melletti másik igazi férfisztár játssza. Páger a szerep felvállalásával megsemmisíti a másfél évtized alatt felépített imágóját, majd – akaratlanul is erősítve gesztusa

¹² Utalás Gerhardt Hauptmann *Hannele mennymenetele* (1893) című darabjára.

¹³ Bágyoni Váró Andor: Jó film „Az Első”, de... *Magyarság*, 1944. szeptember 16. p. 6.

jelentését-jelentőségét – tizenhárom évre kilép a magyar film történetéből.¹⁴

A boldog véget illető kétségeket fogalmazza meg a filmforma is. A zárlatban Szabó Imre épp Piroskát várja, amikor megtudja, hogy Lidi – a bevállalt műtéttel – öngyilkosságra készül, már el is ment a kórházba, s hamarosan kés alá fekszik. Szabó lelkiismerete felébred, biciklit ragad, és elrobog, hogy megakadályozza a műtétet. Közvetlenül azelőtt, hogy útnak indulna, karján a kisgyermekével beesik hozzá Piroška, de Szabó durván félrelöki: már nem kell neki a nő. Speciális formamegoldás következik, olyan párhuzamos montázs, amely párját ritkítja: zárójelezi önmagát. A párhuzamos montázs legelemibb szerepe filmen a feszültségkeltés, ezért használják Griffith óta (*Magányos villa*, 1909, *Amerika hőskora*, 1915) gyakran az „utolsó pillanatban történő megmenekülés” eszközeként („last minute solution” vagy „last minute rescue”). Az egyik szálon a veszélyeztetett figurát, figurákat, kisközösséget, a másikon a megmentésére igyekvő hőst vagy felmentő csapatot látjuk, s a segítség legtöbbször időben – éppenhogy időben – érkezik. Az egymás után következő snitteknek megmentőről és megmentendőről a feszültség fokozásán túlmenően van egy további funkciója és jelentése. A keresztbe vágott képek a két fél összetartozását, kapcsolatát is jelzik: a megmentő nyilvánvalóan azért indul harcba, mert kiemelten fontos számára a megmentendő fél.

Az *elsőben* a párhuzamos montázs tradicionális tartalmi átértelmeződnek, a film átírja megmentő és megmentendő viszonyát. A megszállottan tekerő Szabó rövid snittjeivel keresztbe vágva ugyanis jó darabig nem Lidit, akit megmenteni indult, hanem Piroskát látjuk, akit az őt ért elutasítás élőhalottként a vízpart felé vezet, hogy a folyóba fojtsa magát. Szabó egyazon gesztusával mentene meg egy életet (egy olyan személy életét, akit korábban nem akart maga mellett látni), és oltana ki egy másikat (akit meg igenis magának akart). Életet mentene, de közben (csaknem) halált oszt: Piroskát a véletlen (illetve az arra csónakázó Balog) óvja meg a megsemmisüléstől. A párhuzamos montázs mint formaelem ezzel plusztartalmakat vesz fel: nemcsak pozitív, hanem negatív jelentéstartalmú, nemcsak a mentést–menekülést „tematizálja”, hanem a veszteséget is, mégpedig azzal együtt, hogy Piroška végül – a véletlennek, tehát kevésbé valamiféle dramaturgiai szükségszerűségnek hála: ez is kritikai elem! – nem veszik oda.

A film középpontjában azonban nem ők, Balog vagy Piroška, mégcsak nem is Lidi, esetleg Szabó áll, hanem a gyermek, konkrét valójában is,

¹⁴ Érdekességképpen említendő, hogy a korszak másik gigasztárja, Karády Katalin is egy szimbolikus tettel búcsúzik a Horthy-érában megteremtett imágójától, csak éppen már a korszak lezárulása után. Az 1949-ben bemutatott *Forró mezőkben* (rendező: Apáthi Imre), amely Karády legutolsó filmje a pályáján, öngyilkossággal temeti a vampkaraktert: egy olyan gesztussal – folyóba veti magát –, amely egyik legjelentősebb munkájára, a *Valamit visz a vízre* reflektál. (Vö.: Lips Adrián: A „[be]tiltott” és az elbeszélhetetlen. Karády-nosztalgia az 1970-es, 80-as években. *Betekintő* [2021] no. 4. pp. 49–73. loc. cit. pp. 52–53.)

de inkább elemeltebben: a konfliktusok túlnyomó része vele kapcsolatos. Már a cím is a gyermekre utal. Maga a gyakran képre kerülő baba (Szabó és Piroska fia) szimbólumerejét növeli, hogy nem halljuk sírni, visítani, ordibálni, vernyákolni: végig csendben, tapintatosan a háttérbe húzódva, bölcs kedélyességgel követi a körülötte zajló eseményeket, mintha nem is hús-vér csecsemő lenne, hanem valamiféle absztrakció. A feltételezés mellett szól, hogy az absztraháló szándék a teljes filmet átszövi: téren és időn kívül járunk, helységnevek nem hangzanak el, és olyan eseményeket sem említene a szereplők, amelyek a cselekményt konkrétumokhoz kötnék. E tekintetben *Az első* Makk Károly *Ház a sziklák alattjának* (1958) előképe, amelynek a cselekményelemei is emlékeztetnek Cserépy filmjére. A filmtörténetünkben kisebbfajta fordulatot hozó – a recepciótörténetben feltétlenül: ez volt az első magyar játékfilm, amelyet 1945 után nyugaton díjaztak¹⁵ – *Ház a sziklák alatt* kapcsán a Szóts István-i ihletést szokás emlegetni, pedig mérvadó *Az első* inspirációja is. (Tatay Sándor a Makk-film alapjául szolgáló elbeszélése 1947-ben jelent meg.)

A gyermek: az őskézdet és a jövő. *Az első*ben a kezdet rosszabb – nyomorúságosabb – nem is lehetne, s a jövő sem kecsegtet sok jóval. Már az expozíció sötét képet fest a jövőről: egy még meg sem született – csak embrióként létező –, de szülei részéről elpusztítandó gyermekről, és egy olyanról szól, aki nem születhet meg, bármennyire szeretnék potenciális szülei. Az indítás felhívás abortuszra (a „fiatalúr” ágyasa küretre indul), majd következik Lidi fájdalmas jelenete: ő is orvoshoz megy, de nem azért, hogy elvetesse a gyereket, hanem hogy kikönyörögje a doktortól a szülés lehetőségét.

Valamennyi szereplő bevezetésére, továbbá jellemzésére a gyerekhez, gyerekekhez fűződő viszonya alapján kerül sor. Akinek van, annak nem kell; aki szeretne, annak nem lehet; továbbá ott van Szabó, akinek van is, nincs is gyermeke. A szereplők galériájában a legszerencsétlenebbnek tűnő Balog az egyetlen, akinek a gyerekekhez fűződő viszonya problémamentes (a film maradéktalanul derűs jelenetei kizárólag azok, amelyekben ezek a gyermekek szerepelnek), illetve mégsem az: gyermekeinek nincs édesanyjuk. A félárva nem kis híján nem árva, hanem kis híján teljesen árva. Nem sokkal *Az első* után olyan magyar filmek készülnek majd, amelyekben már apjuk sincs a gyerekeknek: a *Valahol Európában* (1947) kis- és középkamaszai vagy a Radványi-film előtanulmányát jelentő hétperces műremek, *Az elhagyott gyermekek* (Kertész Pál, 1946) elesettjei és gyámoltalanjai számára csak a feneketlen balsors valós opció.

*Az első*ben a gyermek fontosságát emeli ki a fényképezés. Cserépy és Hegyi Barnabás operatőr szakít a szemmagasságból vett plánok sorozatára épülő gyakorlattal, s rendre megtöri az efféle képek monotóniáját rendhagyó

¹⁵ San Franciscóban nyert a díjat a film. A korábban készült *Körhinta* a közvélekedéssel ellentétben „csupán” nagy figyelmet és széles körű respektet kapott, de díjat nem Cannesban.

kameraállású felvételekkel. Hegyi voltaképp a szemmagasságot sem tartja, kicsit megdönti a kamerát, így alakalibrálja a legtöbb „normál” snittet, s ezek folytonosságát szakítja meg extrémebb kameraszögekkel: itt-ott felső, jobbra azonban alsó gépállásból, „gyerekszemszögből” vett snittekkel. Még bölcsőperspektívából készült felvételeket is látni: a földre helyezett babaágy mellől fényképezi Hegyi Barnabás a felnőttek világát, amikor Balog csörgőt ajándékozik a kisfiúnak, vagy amikor Vajek úr, az öreg asztalossegéd (Maklár Zoltán) pálinkáskenyeret javasol neki altatóként.

Közegábrázolásával *Az első* a korábbi magyar filmekhez képest újat hoz a boldogságmitológia kritikájában. A melodramai boldogságtematika hitelét nemcsak a tragikus románci konfliktusok nagy száma és megoldásaik túlzottan jól szituált, lekerekített módja kérdőjelezi meg, hanem az erősen realista közegábrázolás, ugyanis a korábbi hazai melodramák polgári-arisztokrata miliőjéből az alkotók kiviszik a problémákat a valós világba. De nem is a plein-air miatt valóságosabb ez a világ, mint más korabeli filmekben, hanem azon mód miatt, ahogyan a filmkészítők megmutatják, a színészek pedig belakják a nyomor és a szegénység sáros-mocsaras-verejtékes helyszíneit. „...Cserépy László és Hegyi Barna végleg szakítani kívánt a romantikus faluábrázolással – jegyzi meg Nemeskürty István. – Kétségtelen, hogy Hegyi Barna igen sokat tett a magyar valóság közvetlen képi megragadása érdekében; ahol kiszabadulhat a műteremből, ott pár pillanatra már-már neorealistán életszerű világot és légkört teremt.”¹⁶ A színészek a rendező és az operatőr értő partnerei: „Szeleczky Zita és Páger Antal tagadhatatlanul hitelesen és filmjeinkben szinte sohasem ábrázolt módon állítja elénk azt a földhözragadt, szegény, kiutat nem lelő paraszti világot, melytől az Emberek a havason nemes pátosza idegen.”¹⁷

A film Nemeskürty István szerint egyenesen a hatvanas évtized modernista alapművei, a *Sodrásban*, (Gaál István, 1963), a *Tízezer nap* (Kósa Ferenc, 1967) felé mutat.¹⁸ Ez túlzásnak tűnik, de *Az első* valóban úttörő film, megvan benne – mintegy magzati állapotban – az ötvenes évek progresszív irányzatának megannyi leleménye. A megmunkáltsága a paraszti témájú filmek formálveivel, így plein-airjével rokon: a *Körhinta* (1955) és a *Csempészek* (1958) operatőre ugyancsak Hegyi Barnabás, de a *Talpalatnyi föld* (1948; operatőr: Makay Árpád) és természetesen a *Ház a sziklák alatt* is hivatkozási pont lehet itt (operatőr: Illés György). Vagy a *Szakadék* (1956; operatőr: Pásztor István), amelynek a témája, karakterei egyébiránt Cserépy László másik munkáját, *A harmincadikat* – még egy film, amelyben hangsúlyos a gyermekek jelenléte – is megidéz. Piroska és a „fiatalúr” kapcsolata – ama lelkesültség és bódulat, amely Piroskát beleviszi ebbe az alapvetően hazug viszonyba és a fájdalmának

¹⁶ Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő*. Budapest: Magvető, 1983. pp. 606–607.

¹⁷ Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 606.

¹⁸ Ibid.

bemutatása az eszmélésekor – az ötvenes évek egyik csúcsművét, a *Bakaruhábant* (1957; operatőr: Badal János) előlegezi.

Az *elsőben* nem csak a paraszti élet ábrázolása különleges. A portré, amelyet Cserépy a parazita uralkodó osztályról, közelebbről: az azt képviselő ifjú arisztokratáról – s a keze alá dolgozókról, úgy általában a kastély teljes garnitúrájáról, mindenekelőtt a „fiatalúr” kéjdiktatúráját megszervező, alkalmi háremét summáslányokkal, cselédekkel feltöltő intézőről – nyújt, alighanem a legriasztóbb a korban. Az *első* az arisztokrata amorózót, a magyar filmtörténet talán legtoxikusabb, mert valóban féktelenül gátlástalan, homme fatale-ját az eljövendő – még meg sem született – generációk gyilkosaként és saját társadalmi osztálya sírásójaként ábrázolja. A „fiatalúr” egy gólya – a magyarok legszeretettebb madara, vagy más irányból közelítve a szimbólumhoz: „a madár, amelyik a babát hozza” – lelövésével lép be a filmbe. Utóbbi jelentést mélyíti el a következő jelenet, amelyben az életek és érzelmek kiskirálya küretre küldi megesett cselédjét. „*Mit bőgsz? Nem megmondtam, hogy vigyázz! Annyi bajom van veled...*” – veti oda fagyosan a hebegő, szepegő nőnek. Abortuszt parancsol, rutinosan, reflexből: szemlátomást nem először teszi. Az abortusz témája unikális a magyar filmben, akkor is, ha Cserépy Arzén *Földindulásában* (1939) és az 1944 nyarán bemutatott *Idegen utakonban* (annak az Apáthi Imrének a rendezésében, aki *Az első* társ-forgatókönyvírója volt) már felvetődött. A „fiatalúr” harmadik jelenése újabb – sötét – színnel, hiszen a gesztusai kenetesek, árnyalja a portróját: szakrális helyről, a templomból kijövet, miséről távozóban látjuk, közben Piroskát kóstolgatja tekintetével.

A vágy a férfit rabbá teszi, a nőt uralkodóvá a románcban, s olykor a melodrámban is. Az *első* pervertálódott világában – szubtilis narratív és képi jelzések tudatják – pont fordítva. Az uraság és Piroska első dialógjakor – a mezőn – az extrémén magasra és extrémén alacsonyra kalibrált kamerapozíciók a hatalmi viszonyok felfokozott deformitását jelzik. Amikor Piroska először lép be hamarosan bekövetkező elcsábítása színterére, a kastélyba, a film elején küretre küldött cselédlány fogadja. „*Törölje fel a padlót. Én most nem tudok hajolni*” – utasítja a jövevényt. A padlón kártyalapok, törött pohár szilánkjai és a kiömlött bortól feketéllő tócsa: konkrétan az átdorbézolt éjszaka nyomai, metaforikusan az urasághoz betérő fehérnépre váró jövő. A kártya: a szerencse megkísértése; a szilánkok: a szike; a tócsa: az anyaméh kikaparásakor távozó vér. Az arisztokrácia ilyen gyilkosan kritikus bemutatása Az *elsőt* már-már a következő filmtörténeti korszak, a szocialista éra prológusává teszi. Az uralkodó osztály bírálatát nemcsak annak képviselői hordozzák, a kritikának legalább annyira része az alávetettek viselkedésének rajza, a fékezett indulatok, visszanyelt megaláztatások és lefojtott sérelmek megjelenítése: e tekintetben a *Talpalatnyi földet* előlegezi meg a film. Az *első* az egyik legfontosabb mű, amely a két – 1945 előtti és utáni – filmtörténeti korszak közötti kapcsolatokat építi.

Világábrázolása különlegességére már a kortársak felfigyeltek, a kritikusok politikai hovatartozásuktól függetlenül jól fogadták a filmet. Inkább jobboldali, szélsőjobboldali újságok foglalkoztak vele – bemutatásának időpontjából következően alig-alig írhattak mérsékeltebb lapokban róla –, s talán ez is szerepet játszott abban, hogy 1945 után jó darabig, ha nem is stigmatizálták, de igyekeztek megfélemlíteni a létezéséről. Orsy Gábor írja a szélsőjobboldali *Új Magyarországnak*, egyébiránt apolitikus cikkében: „Mondjuk meg őszintén: ilyen magyar filmet még nem láttunk. A falusi kisemberek gondjai drámaian emberi, csaknem általános érvényű mondanivalókká fonódnak az egyre forróbb indulatokkal teli mese sodrásában. Lüktető valóságíze van az egész történetnek [...] A legnagyobb dicséret illeti Hegyi Barnabást, a lélektani mélységek érzékelésével kitűnő munkát végzett operatőrt.”¹⁹ Részlet a szintén szélsőjobboldali *Szegedi Új Nemzedék*ben megjelent kis kritikából: „...a nagyszerű fényképezés, jól kiválasztott környezet, az üde falusi légkör és számos ügyes rendezői ötlet adott bájt az egyébként is megindító történetkének. Szinte érezhető volt a szereplők játékában a zárt színpadok közül való felszabadultság lendülete, amellyel új szintet adtak a színpadnál már megszokott cselekményeknek.”²⁰ A mérsékeltebb *Pesti Hírlap* kritikusa sem fukarkodik a dicsérő jelzőkkel: „Kerecsendi Kiss Márton – írja – [...] jó érzékkel dolgozta át filmmé a darabját, kiszabadította azt a helyhez kötött színpadi zárt, olykor túlfűtött jelenetei közül, itt-ott megfelelően változtatott is rajta, úgyhogy végeredményben a szellős, levegős, derűt és drámát egyenletesen mérő képek között, művészi igényű filmszerűséggel pereg le a történet.”²¹

Az első a Horthy-korszak – és persze maga a rendezői életmű: Cserépy László soha többet nem forgatott – utolsó tételeként a boldogságmitológiához való ragaszkodás megrázó dokumentuma, egyúttal a korszak filmjeinek védjegyét jelentő boldogságtematika érvényességével kapcsolatos szkepszis kivételes erejű megfogalmazása. A happy endekre – kettő is van a filmben – árnyékot vetnek a boldogságkép torzulásai, akár az egyszerű, akár a tragikus boldogságé. Igaz, Cserépy gondosan ügyel rá, hogy a happy endek ne legyenek ab ovo hiteltelenek, azaz a hősök rászolgáljanak azokra. Áldozathozatalra indítja őket: így válnak érdemesületté a boldogságra. Mindazonáltal ezek az áldozatok korlátozott hitelűek. Túlságosan nagy a figurák drámai vétsége ahhoz, hogy ilyen könnyen egyszerű boldogsághoz jussanak (Szabó jó darabig a felesége halálán dolgozik, Piroska egy csapásra feledi Balog házassági ajánlatát, és első szóra odaadja magát a „fiatalúrnak”), továbbá a tragikus boldogság-kísérleteik is disszonánsak. Balog kész lemondani Piroskáról, de nem bölcs belátással, hanem elkeseredésében. Lidi is lemond a férjéről, de gesztusát nem lelki készleteseinek átlényegítése, megnevelése, hanem

¹⁹ Orsy Gábor: Az első. *Új Magyarország*, 1944. szeptember 17. p. 8.

²⁰ (Ky.): „Az első”. *Szegedi Új Nemzedék*, 1944. október 1. p. 11.

²¹ (mja): Az első. *Pesti Hírlap*, 1944. szeptember 17. p. 8.

ugyancsak egzaltáltság, elkeseredés szervezi, így öngyilkossági kísérletével nem elhagyja az egóját, ellenkezőleg: benne ragad. A felnőttekénél csak a jövőszimbólumok, a gyerekek világának képe lesújtóbb. Kizárólag (fél)árvák szerepelnek a filmben, vagy a csonkolt jövő legigazabb tanúi: olyanok, akiket elpusztítanak, mielőtt megszülettek volna.

A zárlatban realizálódó viszonyok nem az érzelmek felszabadulásáról szólnak, hanem az érzelmek beltenyészetéről. A létrejövő kapcsolatok egészében feszélyezettek, kényszerdedettek: egyiket sem elevenítik – dramaturgiailag hitelesített – lelkesedések, elköteleződések, rajongások. Nehéz elhinni, hogy a figurák képesek a film végén előállt helyzetekben valóban jelen lévőnek érezni magukat, illetve ezeket a helyzeteket jövőbeli reményekre jogosítónak látni.

Generációs közérzetfilm: az elárvult és a meg sem született generációé. Az *elsőt* a magyar történelem egyik legvésztérhesebb időszakában forgatták, mégis benne egyetlen kósza utalás sem a politikai eseményekre, ehelyett Cserépy László a románci és melodramai sémák összejátsztatásával és/vagy egymás elleni kijátszásával beszél a korról. Műve nemcsak a korszak utolsó tétele, hanem egyben jellemző filmtörténeti tendenciáinak betetőzése. Végletek metszéspontjában áll: egyszerre közéleti-társadalomtudatos és apolitikus-eszképista, komor ragyogású film, a magyar szorongásmelodráma esszenciája.

(A tanulmány részlet a szerző várhatóan 2024-ben megjelenő könyvéből.)



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) műterme Az *első* című film forgatásakor. Balról Kerecsendi Kiss Márton forgatókönyvíró, Cselle Lajos színész, a Színház- és Filmművészeti Kamara főtítkára, Szeleczky Zita színművésznő, Cserépy László rendező, Orosz Barna az Iris Filmgyártó és Kölcsönző Kft. egyik tulajdonosa, takarásban Hegyi Barnabás operatőr.
Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) műterme Az *első* című film forgatásakor. Balról Cselle Lajos színész, a Színház- és Filmművészeti Kamara főtitkára, Szeleczy Zita színművésznő, Orosz Barna az Iris Filmgyártó és Kölcsonzó Kft. egyik tulajdonosa, Kerecsendi Kiss Márton forgatókönyvíró, Cserépy László rendező.
Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) udvara Az *első* című film forgatása idején. Balról Rajczy Lajos, Kiss Ilona színművészek, Cserépy László rendező, Kerecsendi Kiss Márton forgatókönyvíró, Szeleczy Zita színművésznő.
Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) udvara, Szelezky Zita színművésznő *Az első* című film (rendező Cserépy László) forgatása idején.

Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) udvara, Rajczy Lajos színművész *Az első* című film (rendező Cserépy László) forgatása idején.
Fortepan / Bojár Sándor



Szabó István: *Te* (1963)



Kardos Ferenc: *Miénk a világ!* (1963)

Gelencsér Gábor

Övék a világ

Fiatalságkonstrukciók a hatvanas évek BBS-filmjeiben

I.

Amennyiben kiindulásként elfogadjuk azt a tézist, hogy egyfelől a hatvanas évek magyar újhullámának egyik változatos stílusban megjelenő tematikus irányzata az úgynevezett „így jöttem”-filmek csoportja,¹ másfelől az ugyan-csak a hatvanas évek elejétől rendszeresen filmeket produkáló Balázs Béla Stúdióban a pályakezdő alkotók későbbi egész estés játékfilmjeik témáját és stílusát készítik elő, akkor ebből következően joggal kereshetjük a fiatalság életélményét a kádári konszolidáció társadalmi és politikai közegében megkonstruáló, nemzedéki és nevelődési történeteket elmesélő alkotások előképeit a stúdió produkciói között. Ez az összefüggés annál is fontosabb, mivel egyfelől a fiatalokról szóló nevelődési történetek „jelenségszerűen” lépnek be a magyar film történetébe,² másfelől a BBS-nek meghatározó szerep jut az újhullám kialakításában. B. Nagy László 1970-ben az utóbbi körülményről így ír: „(...) a Balázs Béla Stúdió kezdettől fogva több volt, mint amire szánták. Nemcsak a pályakezdők kiröptető fészke, de az új magyar filmművészet egyik legfontosabb – ha nem a legfontosabb – műhelye.”³

Tanulmányomban a hatvanas évek BBS-filmjeiben mutatom be a tágan értelmezett téma jelenlétét, vizsgálom annak jellegzetes műnemeit, s végül arra keresem a választ, hogy e filmek szemléletmódja és stílusa miképpen él tovább alkotóik fősodorbeli, jellemzően első filmjeiben.

II.

A nevelődési történet elmondására predestinálja az alkotókat, hogy a BBS alapításának szellemében friss diplomás rendezőként, operatőrként kezdik

¹ Varga Balázs: Párbeszédok kora. A hatvanas évek magyar filmje. In: Rainer M. János (ed.): *A „hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 56-os Intézet, 2004. p. 435. Az „így jöttem”-film elnevezés Vitányi Iván korabeli tanulmányában jelenik meg először (Vitányi Iván: Pályakezdőink valóságátalása. *Filmkultúra* 5 [1969] no. 4. p. 6.).

² Milojev-Ferkó Zsanett: A Feldobott kő mint a Bildung narratíva modernista megvalósulása. In: Molnár Dániel – Molnár Dóra – Dr. Nagy Adrián Szilárd (eds.): *XXV. Tavaszi Szél Konferencia 2022. Tanulmánykötet. II.* Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2022. p. 441.

³ B. Nagy László: Vajúdás vagy haláltusa. A Balázs Béla Stúdió jövőjéről. In: B. Nagy László: *A látvány logikája*. Budapest: Szépirodalmi, 1974. p. 580.

meg működésüket a műhelyben, ahonnan néhány év múlva, immár „felnőtt”, az első egész estés játékfilmjüket maguk mögött tudó alkotókként távozniuk illik, hogy átadják helyüket a következő generációnak. A Stúdió tehát a hatvanas években *nemzedéki* közösséget alkot, méghozzá a fiatalokét. A hatvanas-hetvenes évek fordulóján, az akkori vezetőségnek köszönhetően megnyílnak a Stúdió kapui a filmes diplomával nem rendelkező (társ)művészek előtt, így beáramlanak a tűrés határán egyensúlyozó neoavantgárd szcena alkotói, akik csak itt tudják megvalósítani elképzeléseiket, ezért később sem hagyják el a Stúdiót. Miközben a BBS mindvégig megőrzi eredeti hivatását, vagyis a pályakezdő diplomások elindítását, a kísérleti filmezés műhelye is lesz, amely már nem generációs alapon szerveződik. Mindvégig ott forogtatja sajátos hangú etűdjeit Tóth János vagy a képzőművészet világából érkező Maurer Dóra. Más okból, például a cenzúra miatt is „bent ragadnak” a szabadabb légkörű, bemutatási kötelezettség nélkül működő BBS-ben alkotók, mint például a dokumentumfilmes Ember Judit. A hatvanas években azonban nem ennyire tagolt a kép. A Stúdióban három, életkorban egymáshoz közel álló generáció tevékenykedik: a legkorábban végzetek közé tartozik Sára Sándor, Gaál István, Novák Márk; a BBS derékhadát a tanulmányait 1960/61-ben befejező Máriássy-osztály képezi, akik testületileg lépnek be a Stúdióba, igyekeznek továbbvinni az osztály szellemiségét, filmjeiket ezért gyakran külön „X” jelöli a stáblistán (osztályfőnökük tiszteletére, akinek keresztnéve – Félix – tartalmazza a magyar nyelvben ritka betűt); a következő évben diplomázik Kósa Ferenc, Oláh Gábor, Schiffer Pál; végül az 1965-ben végzett Herskó-osztály tagjai alkotnak még jelentős nemzedéket a BBS első évtizedének történetében.

Ha áttekintjük az újhullám „így jöttem”-filmjeit, akkor a legjellegzetesebb darabok között találjuk Szabó István (*Álmodozások kora*, 1964; *Apa*, 1966; *Szerelmesfilm*, 1970) és Gaál István trilógiáját (*Sodrásban*, 1963; *Zöldár*, 1965; *Keresztelő*, 1967), valamint Sára Sándor *Feldobott kő* (1968) című első rendezését, a generációs konfliktusokat, nevelődési és felnövekedéstörténeteket, identitáskereséseket és -válságokat elmesélő történetek sorában pedig olyan, kevésbé összetartozó munkákat látunk, mint a Máriássy-osztály tagjai közül Kardos Ferenc és Rózsa János *Gyerekbetegségek* (1965), Kézdi-Kovács Zsolt *Mérsékelt égöv* (1970), Gábor Pál *Horizont* (1970) és *Utazás Jakabbal* (1972), a Herskó-osztályból pedig Sándor Pál *Bohóc a falon* (1967) és Fazekas Lajos *Lássátok feleim* (1967), valamint az operatőrként 1961-ben végzett Kenyeres Gábor *Végre hétfő!* (1971) című elsőfilmjét (ő két, témánkhoz tartozó BBS-filmet fényképezett: 1963-ban az *Aranykort* és 1964-ben a *Levelek Júliához* címűt, előbbi Gábor Pál, utóbbit Kardos Ferenc rendezése). Gaál és Sára kivételével (Gaál BBS-filmekben csak operatőrként dolgozott) valamennyi alkotó Balázs Bélá-s művében megtaláljuk a tematika előképét. Az „így jöttem”-filmek csoportjának nevet adó Jancsó Miklós (*Így jöttem*, 1964), akinek az 1963-as *Oldás és kötése* is ide tartozik, a BBS alapításakor forogtatja a műhely

egyik első filmjeként a *Halhatatlanságot* (1959), viszont ezt követően már nem marad a Stúdió tagja; a forgatókönyvíróként a pályáját az ötvenes években kezdő, rendezőként „így jöttem”-filmekkel debütáló Bacsó Péter (*Nyáron egyszerű*, 1964; *Szerelmes biciklisták*, 1965) pedig semmilyen módon nem kapcsolódik a BBS-hez.

A BBS és a fősodor „így jöttem”-filmjei között tehát, ha nem száz százalékos is, de igen nagy az alkotói átfedés. A legparadigmatikusabb eset kétségkívül Szabó Istváné, akinek *Variációk egy témára* (1961) és *Te* (1961) című filmje közvetlenül kötődik első trilógiájához. A BBS-produkciók tekintetében fontos szereplő három érintett filmmel Kézdi-Kovács Zsolt (*Ősz*, 1961; *Egy gyávaság története*, 1966; *Szeretnék csákót csinálni*, 1968), ám az ő egész estés pályafutásában nem fog akkora szerepet játszani ez a tematika, ahogy Kardos Ferencében (*Miénk a világ*, 1963; *Levelek Júliához*, 1964), Gábor Pálban (*Aranykor*, 1963) sem, míg Rózsa Jánosnak (*Igaz-e?*, 1963) inkább későbbi kamaszfilmjei tartoznak a felnövekedéstörténetek körébe (*Vasárnapi szülők*, 1980; *Kabala*, 1982). A fiatalabb nemzedék tagjai közül Sándor Pál (*Három történet a romantikáról*, 1965), Fazekas Lajos (*Szonett*, 1965) és Kenyeres Gábor (*Drágám*, 1968) esetében szintén egy-egy BBS-film hozható összefüggésbe életművük első vagy első néhány, a témát folytató-variáló egész estés játékfilmjével.

A fontosabb munkák elemzése előtt érdemes röviden kitérni műnemükre, hiszen kis- vagy rövidjátékfilmekről és etűdökről van szó, majd – a formákkal is összefüggésben – a műveket átható személyességre, végül a közös nemzedéki élmény mibenlétére.

III.

Forgács Nóra a Szabó István korai filmjeit vizsgáló tanulmányában – nyilván a korszakkal és a rendező művészetével összefüggésben – így írja le a rövidfilm műnemét: „A rövidfilm – legyen szó akár történetmondó kisjátékfilmről, akár a narratíváról lemondó, zenei kompozíciójú, metaforikus vagy hangulatfestő etűdről, filmesszéről, akár a filmnyelvet magát tárgyává tevő, azaz tulajdon stilisztikai és szemantikai lehetőségeit vizsgáló kísérleti filmről – önálló és önmagában értékes alkotásnak tekinthető, még ha valóban közelebb visz is a nagyjátékfilmhez, vagy megelőlegezi annak tematikáját, eszköztárát, esetleg egy-az-egyben a részévé válik egy későbbi egészestés kompozíciónak.”⁴ Ez a meghatározás magában foglalja az ugyancsak rövidformában – sőt, kizárólag

⁴ Forgács Nóra: *A Te és az Én. A rövidfilmes forma sajátosságai, forma-, történet- és identitáskeresés Szabó István korai műveiben.* <https://www.apertura.hu/2006/nyar/forgacs-a-te-es-az-en-a-rovidfilmes-forma-sajatossagai-forma-tortenet-es-identitaskereses-szabo-istvan-korai-muveiben/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 08. 20.)

abban – létező etűdöt is, hiszen a kettőt „(...) *pusztán aszerint lehet elkülöníteni egymástól, hogy az előbbiben megtaláljuk a minimális játékfilmi kritériumot, a narratívát*”.⁵ Témánk szempontjából mindkét műnem érintett: az etűdben nyilván áttételesebb, költőibb, asszociatívabb módon jelennek meg a fiatalság konstrukciói, nemzedéki konfliktusai, a nevelődés, az identitás keresés és -válság történetei, míg a kisjátékfilmben közvetlenebbül, konkrétan. Fontos, a magyar filmtörténetet is érintő körülmény, hogy néhány korai, elszigetelt példától eltekintve (az 1920-as évek avantgárdizmusaiból a magyar film lényegében kimarad, a korai hangosfilmkorszak populáris, aztán az ötvenes évek propagandisztikus filmje szintén nem kedvez a költői, nyitottabb jelentésű etűdformának) a két műnem az európai újhullámok hatására érkezik el hozzánk. Ezt hangsúlyozza visszaemlékezésében Simó Sándor: *„Először is a Balázs Béla Stúdió létrehozott olyan filmtípusokat, amelyek gyakorlatilag nem voltak azt megelőzően itthon, tehát a hivatalosan rövidjátékfilmnek nevezett filmtípust, amelynek akkoriban a világban Polanski és mások révén jeles eredményei voltak, de Magyarországon először a Balázs Béla Stúdióban készültek.*”⁶ Egyfelől a kisjátékfilm forma jelentőségét a hatvanas években fokozza, hogy *„[a] Balázs Béla Stúdióban a kisjátékfilmek töretlen tendenciaként szinte kizárólag a Stúdió alapítása utáni bő évtizedben, (...) tehát a hatvanas években és – a hosszabb játékfilmeket is ideszámítva – a hetvenes évek első felében vannak jelen*”.⁷ Másfelől pedig: *„A szubjektív etűdök sorát a BBS filmtermésének egyik legelső darabja, a Variációk egy témára nyitotta meg a hatvanas évek elején.*”⁸

Az etűd nehezen meghatározható, a narrációról lemondó, a ritmusnak, a kompozíciónak nagyobb teret adó formája közel áll a lírához, amely fokozottabb személyességet jelent, noha ez a személyesség elsősorban a formában, a stílusban – voltaképpen a magyar filmben ekkor megjelenő szerzőiségben érhető tetten. A kisjátékfilmek ezzel szemben közvetlenül is tematizálhatják a személyességet. A BBS korabeli alkotóinak visszaemlékezői közül többen is hangsúlyozzák ezt a körülményt. Arra a kérdésre, hogy mi volt a közös a hatvanas évek BBS-filmjeiben, Kézdi-Kovács Zsolt például így válaszol: *„Én azt hiszem, a legnagyobb váltás a személyesség volt.*”⁹ Hirsch Tibor pedig ekképpen foglalja össze a kisjátékfilmek meghatározó attitűdjét: *„A hatvanas évek kisjátékfilm kínálatában a BBS fiatal filmesei, leginkább saját alteregóikon keresztül, nemzedéki pozíciókat próbálgatnak (...).*”¹⁰ Hasonló gondolatot

⁵ Hirsch Tibor: *Játékfilmek kora. A hatvanas évek fikciós formái.* In: Gelencsér Gábor (ed.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Budapest: Műcsarnok–Balázs Béla Stúdió, 2009. p. 61.

⁶ Gazdag Gyula: *„Miénk a világ”.* Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I. *Filmvilág* 24 (1981) no. 11. p. 33. (A riportok leírata megőrizte az élőbeszéd szerűséget, amely itt igen erőteljesen érvényesült, ezért a mondatot javítottam.)

⁷ Hirsch: *Játékfilmek kora. A hatvanas évek fikciós formái.* p. 61.

⁸ Györffy Iván: *Antropomorf alakzatok. „Lírai” etűdök a BBS műhelyében.* In: Gelencsér Gábor (ed.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Budapest: Műcsarnok–BBS, 2009. p. 104.

⁹ Gazdag: *„Miénk a világ”.* Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I. p. 31.

¹⁰ Hirsch: *Játékfilmek kora. A hatvanas évek fikciós formái.* p. 73.

fogalmaz meg Győrffy Iván az etűdformáról, s terjeszti ki a témánkban is érintett kisjátékfilmekre: „A korai szubjektív etűdök – rövidfilmes hangulatképek – is mintha a Te kérdésfeltevését »visszhangoznák«: az Ősz egy évvel előbb, az Aranykor ugyanannyival később adja meg a »feleletet«.”¹¹ Végül Hirsch Tibor fent idézett tanulmányában egészen konkrét módon veti fel a személyes hang és az „így jöttem”-tematikába a nevelődési történet révén ugyancsak beletartozó identitáskeresés kérdésének összefüggését Szabó István példáján keresztül: „Az Álmodozások kora, az Apa, a Szerelmesfilm személyes önéletrajzi meséit a »Ki vagyok én és kivel vagyok?« dramaturgiai kérdése köti össze egymással, mindenekelőtt azonban ez a kérdés kapcsolja őket így együtt a Te (1961) című korai – és a korból talán legismertebb – BBS-opuszhoz.”¹² A személyesség tehát – témaként és a formaként – az újhullám egyik meghatározó innovációja, amely több forrásból táplálkozik, számos, különféle körülmény mutat ebbe az irányba, s ezek között az egyik a Balázs Béla Stúdió: „A magyar új hullámra jellemző személyesség elterjedéséhez a kádári konszolidáció kultúrpolitikája, a modern film paradigmája, a szerzői elmélet hazai térnyerése, az intézményi (pl. BBS megalakulása) és technikai változások (pl. kézikamera, direkt hang, fényérzékenyebb nyersanyag, teleobjektív) egyaránt szükségeltettek.”¹³

S hogy milyen közös nemzedéki élményt takar a pályakezdő BBS-tagok nevelődési története, azt könnyű kiszámolni az életrajzi adatokból. Szabó István is ezt teszi: „Olyan fiatalemberekről van szó, akik a harmincas évek második felében születtek, tehát végigélték a második világháborút, ismerték, ha gyerekként is, a felszabadulás utáni éveket, ismerték és érezték az ötvenes éveket, már 56 tapasztalata után voltak. Tehát volt rengeteg emberi, történelmi tapasztalatunk, amit el szerettünk volna mondani.”¹⁴ Filmtörténeti, de akár történelmi súlyt ez ad a tematikus irányzatnak, illetve ezáltal kapcsolódhat a hatvanas évek újhullámához. A magyar film ugyanis az ötvenes évek propagandisztikus terhének levetése után sem mond le társadalmi érdeklődéséről. „A magyar társadalomábrázoló játékfilm 1953 utáni megújulási törekvései egyik legfontosabb eredményének az ideologikus társadalomképtől való megszabadulást, a konstruált értékvilág helyett a valósághoz fordulást tekinthetjük.”¹⁵ Egyfelől, tehetjük hozzá. Másfelől az ideologikus társadalomképtől történő megszabadulás másik, éppen a valósághoz fordulással ellentétes

¹¹ Győrffy: *Antropomorf alakzatok. „Lírai” etűdök a BBS műhelyében.* p. 105.

¹² Hirsch: *Játékfilmek kora. A hatvanas évek fikciós formái.* p. 66.

¹³ Milojev-Ferkó Zsanett: A felnőtté válás reprezentációja Szabó István korai nagyjátékfilmjeiben. Álmodozások kora (1964), Apa – egy hit naplója (1966), Szerelmesfilm (1970). In: Kajos Luca Fanni – Bali Cintia – Dr. Puskás Tamás – Szabó Rebeka (eds): *XI. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia 2022. Tanulmánykötet.* Pécs: Pécsi Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, 2022. p. 419.

¹⁴ Gazdag: „Miénk a világ”. *Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I.* p. 29.

¹⁵ Rainer M. János – Kresalek Gábor: *A magyar társadalom filmen (Társadalomkép, érték, ideológia). 1948–1956. II. Szellemkép 2 (1990) no. 3. o. n.*

eszköze a személyesség fokozása, akár a történetek konfliktustípusában (erről tanúskodnak az 1956 után meglepően nagy számmal készülő, a melodráma alműfaji mintázatát mutató filmek), akár a stílusban (ami az újhullámos szerzőiséggel jelenik meg a magyar filmben). Az „így jöttem”-tematika tehát behozza a személyességet, miközben fenntartja a társadalmiságot, hiszen az egyéni felnövekedéstörténetek keretében meghatározó történelmi eseményeket ábrázolnak a második világháborútól és a vészkorszaktól az ötvenes éveken át 1956-ig. Ezért válhat tehát az újhullámtól a magyar film történetében reprezentatívvá és vissza-visszatérővé az „így jöttem”-film, gondoljunk Török Ferenc *Moszkva terére* (2001) az ezredfordulón vagy Reisz Gábor filmjeire a 2010-es években (*VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan*, 2014; *Rossz versek*, 2018).

E műnemtisztázó, az azzal összefüggő személyesség társadalmi jellegét és történelmi háttérét taglaló fejezet végén, összefoglalásként hadd idézzek az „így jöttem”-filmek irányzatában leginkább érintett Szabó Istvánról szóló tanulmányból, amely kimondatlanul is az identitáskereső, nemzedéki élményeket, illetve konfliktusokat megfogalmazó, nevelődési történeteket elbeszélő filmekhez köti a BBS indulását, s nyilván nem véletlenül utal egy, a témánk szempontjából fontos, ám nem Szabó jegyezte filmre: *„A Balázs Béla Stúdió indulásának éve, 1961 »kivételes pillanat«, a magyar társadalom, a Balázs Béla Stúdió és az Álmodozások kora mérnökeinek »próbaidős« pillanata. A hatalom formálisan támogatta az ifjúság újfajta gondolkodásmódját, lehetőséget adott a Balázs Béla Stúdió létrehozására, mely Szabó Istvánnak és a Máriaassy-osztály többi tagjának – a filmbeli mérnökök egyéves gyakorlatához hasonlóan – »gyakorlóterep« volt újfajta szemléletmód és munkamódszer közös kidolgozására, ötleteik szabad megvalósítására. Kardos Ferenc a Miénk a világban játékos-ironikus módon tudósít ennek a pillanatnak a sajátosságairól.”¹⁶*

IV.

Szabó István a BBS-ben elsőként, aztán osztálytársai közül egész estés játékfilm rendezőjeként szintén elsőként szólaltatja meg az „így jöttem”-tematikát, ráadásul nála mutatható ki a legközvetlenebb kapcsolat a Balázs Béla-s filmek és a trilógia között, továbbá ő az, aki etűdjeiben a társadalmiságnak és a személyességnek egyaránt hangot ad. A *Variációk egy témára* esszéisztikus formája a korban divatos „filmplakátok” körébe is sorolható (jellegzetesen ilyen mű Novák Márk és Tóth János 1962-es, a BBS-ben készült *Csendélete*), s ennek megfelelően vállaltan didaktikus. A téma Szabó nemzedékének

¹⁶ Fazekas Eszter – Pintér Judit: *Miénk a világ? A „próbaidős” pillanata Szabó István Álmodozások kora című filmjében. Filmkultúra 24 (1988) no. 6. p. 43.*

alapélménye: a háború. A háromtétéles mű a tekintetben is úttörő vállalkozás, hogy első *Tárgyilagosan* című részében kizárólag archív háborús felvételeket használ, s ezeket kíséri tragikus iróniával klasszikus zene, valamint a címben jelzett hangú kommentár. Hasonló tónust üt meg a *Döbbenten* című, játékfilmes eszközökkel forgatott második rész, amelyben a nemzedéki kérdés is megjelenik: apák mutogatják lelkesen fiuknak a múzeum tárlói közé helyezett egyenruhákat, fegyvereket. Narráció itt nincs, viszont egy ponton a látványtól – és bizonyára az emlékektől – izgalmi állapotba került apuka géppisztolysorozat-imitációjához valódi hang társul. A harmadik, *Sikoltásként* című rész szintén játékfilmes etűd: a hatvanas évek jellegzetes elidegenedett fogyasztói társadalmának tablója egy presszó teraszán, divatos szaxofonszólo kíséretében. Ezt a „nyugalmat” töri meg masírozó katonák lépéseinek egyre fokozódó hangja, mire valaki a vendégek közül hirtelen fel nem eszmél, s le nem kapja napszemüvegét. A társadalmi üzenete a filmnek egyértelmű, ahogy a gondolatmenet fázisai is azok: az első aényt közli archív felvételeken, a második a nemzedéki élmény különbségét hozza be, míg a harmadik a már konzolidált békeidőben élő emberek nyugalma, illetve az ebből következő eszmélés elkerülhetetlenségére, szükségszerűségére utal. A *Variációk egy témára* gondolata Szabó első egész estés játékfilmjében, az *Álmodozások kora* mozijelenetében él tovább, ahol Jancsi és Éva egy Szabó által összeállított híradót néz végig: személyes sorsuk történelemóráját a háborútól az ötvenes éveken át 1956-ig, ismét archívok segítségével.

Az ugyancsak 1961-es *Te* című etűd ezzel szemben a forma személyességét hangsúlyozza, mindenféle történelmi vagy társadalmi kontextus nélkül. Szabó az újhullám, mindenekelőtt Truffaut szabad stílusában, filmesként rajzol mozgóképportrét szerelméről. Az ezúttal nem gondolati, hanem zenei tételekre tagolódó mű a filmes kifejezőeszközök arzenálját sorakoztatja fel: grafikus kompozíciókat, lendületes gépmozgásokat, képi rímeket, ismétlődéseket, gyorsítást és lassítást, kimerevített felvételeket, s legfeljebb néhány geg erejéig enged a mininarratívának. A mindenkori nemzedéki élmény, azaz a szerelem mellett az etűdnek legalább annyira tárgya a film iránti szerelem: a láthatatlan alteregó-alkotó egyszerre ünnepli kedvesét, illetve azt a médiumot, amellyel szerelmet vall neki. A film alcíme – *Szerelmesfilm* – egyértelmű kapcsolatot teremt az azonos című játékfilmmel, a trilógia harmadik darabjával. Ám a kapcsolat jóval lényegibb, hiszen a *Szerelmesfilm* a modernista tudatfilm szellemében szakít a hagyományos elbeszélésmóddal, bontja fel az időrendet, s teremt asszociatív kapcsolatot a mellesleg történelmileg is releváns idősíkok, a második világháború, az ötvenes évek és az 1956-os forradalom között. A *Szerelmesfilm*ben tehát a személyesség jegyében találkozik és fonódik össze az „így jöttem”-filmek tematikus és szerzői-stilisztikai szála.

A *Te* című etűdhez hasonló hangütésű film, csak összetettebb, polifonikusabb szerkezetű Kardos Ferenc *Miénk a világ* című etűdje. A vázlatosnak is alig

tekinthető történet a fiatalság problémáiról szól, jelen időben: tanulás, lányok, családi élet. Ám mindez bravúrosan kivitelezett, elkalandozó minetűdökbe ágyazódik, amelyekben szintén gazdag tárházát látjuk a felszabadult filmnyelv ünneplésének. Van itt minden: az első snitt egy irodaház ablaksoráról rögtön a filmszalagot juttathatja eszünkbe, aztán annak végén, amikor megáll a kamera, a kép baloldalán egy cinema direct utcaképet, míg ugyanannak a beállításnak a jobb felén rendezett jelenet látunk. Az első snitt tehát rögtön a film médiumára, s két alapvető formájára, a dokumentum- és a játékfilmre reflektál. Aztán egy tükörrel megbolondított abszurd burleszk következik, majd fésülködő lányportrék ürügyén újabb variáció, ezúttal az ablakok transzparens tükröző felületére. Akad még a cinema directe játszó, aprólékosan kidolgozott geg, aztán lassításokban esnek el a jégpályán a korcsolyázók, az egyetemi jeleneteket pedig a filmtörténet első, véletlenül felfedezett „varázslata”, a stoptrükk uralja. „A kíváncsiságról, avagy: Éljen a mozi!” sokatmondó inzertjét „kukkerozó” kisgyerekek kísérik, s az ő ugrándozásuk zárja az etűdöt. A mozi, a film ünneplése tehát a *Miénk a világ*; „Így jöttem”-filmként mint a pályakezdő újhullámos nemzedék szerzői filmes ars poeticája értelmezhető. A játékos, felszabadult hang Kardos Ferenc Rózsa Jánossal közösen forgatott *Gyerekbetegségek* című elsőfilmjében él tovább. A magyar film történetében kivételes mű (párdarabja szintén egy BBS-film, Novák Márk és Tóth János 1963-as *Keddje*), de az egyetemes film történetében is ritkaság, hiszen modernista burleszknek tekinthető, s mint ilyen, az „Így jöttem”-filmek témáját is ironikusan kezeli: első elemista kisgyerekek „felnövekedéstörténetéről” van benne ugyanis szó.

Kardos másik BBS-opusza, a *Levelek Júliához* (1964), ugyancsak játékos stílusban, öniróniával, de hagyományosabb narrációval meséli el egy katonafiú szerelmi csalódását. Ez is felnőtté válás történet, de a szabadabb etűdformát itt már a narráció szempontjából a kötöttebb és konkrétabb kisjátékfilmforma váltja fel, miközben a film képileg rendkívül változatos technikát használ: első felében fotóanimációt látunk, s a megmozdított képek gyakran már eleve kollázsok, aztán a mozgóképes részben is rengeteg a trükk, az önfeledt játék a film formai kifejezőeszközeivel.

Hasonló mondható el a *Gyerekbetegségek* másik rendezőjének, Rózsa Jánosnak az első BBS-darabjáról, a szintén szerelmi témát boncolgató *Igaz-e?* című kisjátékfilmről. (Rózsa később a Stúdióban dokumentumfilmet forgat *Botütés saját kérésre* címmel 1972-ben.) Az *Igaz-e?* a *Te* című etűdben exponált könnyed újhullámos stílusban mozgatja szereplőit Budapest utcáin, aztán amikor a szerelmesek „szobára” mennek, már múltjuk árnyéka, a bizalom és bizalmatlanság kérdése alakítja komorabbá kapcsolatukat, s formálja a légyottot önkeresésük belső folyamatává. Szintén az ifjúkori szerelem történetében gondolkodik a felnőtté válás konkrét vagy elvontabb (a múlt, az elmúlás, a halál kérdésével is szembesítő) témájáról a hatvanas években induló,

a legfiatalabb nemzedékhez tartozó Sándor Pál *Három történet a romantikáról* (1965) című munkájában. A szerelem és féltékenység még inkább kamaszosan szélsőséges érzelmi hullámai között vergődő pár mellett egy idős régiségkereskedő halála és a vele baráti kapcsolatot ápoló kisfiú szembesülése az elmúlással ugyancsak része a történetnek, ám a párhuzamos cselekményszálak dramaturgiai kapcsolata rendkívül laza, jelzésszerű, így inkább elvont szinten fogalmazódik meg a filmnek a hasonló témájú BBS-filmekhez képest összetettebb jelentése, amely tehát három nemzedék életét (és halálát) állítja egymás mellé. Fazekas Lajos *Szonettje* (1965) címének megfelelően „filmvers” (érdekesség, hogy Sándor Pál filmjének Fazekas Lajos volt az operatőre), amely sok tekintetben szintén a *Te* című etűdöt idézi, de annál hagyományosabb narratívát követ, miközben nem mond le a szerelem-féltékenység „csiki-csuki”-jának formailag is játékos, Budapest plein air-képeire, változatos helyszíneire és helyzetekre komponált, lebegő stílusú bemutatásáról. Mindkét alkotónak ez az egyetlen BBS-opusa, s első egész estés munkájuk is az „így jöttem”-filmek szellemiségében indul. Fazekas pályafutása később televíziós fordulatot vesz, Sándor Pál viszont markáns szerzői életművet hoz létre. Első három filmje nem alkot ugyan trilógiát, ám valamennyi tekinthető felnövekedéstörténetnek, nemzedéki filmnek (sőt, későbbről a Tanácsköztársaság bukása után játszódó, egy fiatalember identitásvesztéséről szóló 1976-os *Herkulesfürdői emlék* is). A *Bohóc a falon* a házban rekedt gimnazista tudatfilmjeként formailag is szorosan kötődik a modernizmushoz, a *Szeressétek Odor Emíliát!* (1969) századfordulós környezetben meséli el a lázadó identitás drámáját, nyilvánvaló összefüggésben 1968 diákmozgalmaival, míg a *Sáríka, drágám!*-ban (1971) a különféle történelmi tapasztalatokkal rendelkező nemzedékek találkozása alakítja a történetet.

A kisljátékfilmek között Gábor Pál nevéhez fűződik a legösszetettebb, majdnem félórás mű, amelyet akár egész estéssé is fejleszthetett volna. Az Antonioni hatását tükröző munka jól beleillik a hatvanas évek elidegenedését és nemzedéki konfliktusát elbeszélő filmek sorába. Az elidegenedés-ábrázolás tekintetében az *Aranykor* nem tartozik a témánkhoz, hiszen ebben a közép-nemzedékhez tartozó pár kihűlt kapcsolatát látjuk, amelyet a harmadik fél feltűnése mozdít ki rövid időre dermedtségéből, aztán minden marad a régiben, senki sem akar, vár már a másiktól – meg az élettől – semmit. A fiatalságkonstrukció tág témakörét a Balaton-parton a szomszédságukban táborozó ifjú pár hozza be a történetbe. Amiatt a bizonyos harmadik fél miatt ők is válságot élnek meg, s felnövekedésük záloga, hogy képesek-e kezelni konfliktusukat. A játékosnak induló, majd durvasággá fajuló sárdobálás még gyengédséggel fejeződik be, az ezt figyelő középkorú pár tekintetén viszont az tükröződik: nyughatatlan „kölyökkutyákból” ők is csak ugyanolyan felnőtté fognak válni. Nincs menekvés. Az ironikus cím így mindkét párra vonatkozik: a közép-nemzedékre tényként, a fiatalokra – lehetséges vagy valószínű – jövőképként.

Gábor Pál jóval később, második és harmadik egész estés filmjében kizárólag a felnövekedéstörténet témáját folytatja: a *Horizontban* egy nagykamasz, az *Utazás Jakabbal* című filmben két fiatal felnőtt sorsában mesél erről, ám már a hetvenes évek dokumentarista stílusában.

Kézdi-Kovács Zsolt későbbi filmjeiben találkozunk legkevésbé a fiatal-ságkonstrukció, az identitáskeresés, a felnövekedés témájával – a generációs konfliktust előtérbe állító *Mérsékelt égöv* mellett a múltban játszódó *Romantika* (1972) kapcsolható ide, valamint a kamaszhősről szóló, jóval későbbi *A remény joga* (1981) –, „így jöttem”-filmet pedig egyáltalán nem forgatott. Három BBS-produkciója mégis a hatvanas évek felnövekedéstörténeteinek leg-reprezentatívabb darabja: átível az évtizeden, az etűdformától a kisjátékfilm felé mozdul el, s a főhősök életkora tekintetében is a felnőttkor küszöbétől a már felnőtt élet válsághelyzetén keresztül jut el a fiatal apák rezignációjáig.

Az *Ősz* az etűd- és – minimális története miatt – a kisjátékfilmes formát szintetizáló alkotás. A cím a tóparti szezonvégre, átvitt értelemben azonban az elmúlásra utal. Ha nem a halálra is – azt majd az *Egy gyávaság története* teszi meg –, hanem a gondtalan nyaralás, az idillikus szerelem, azaz a fiatal-ság elmúlására. Ezt fejezi ki a parkban andalgó párok melankolikus, hosszú beállítású snittje, s ebbe hoz valamifajta reményt, talán egy új kapcsolatot, az ősz elnapolását és a nyár folytatását a szomszédba érkező nő, akinek a kertjében süt a Nap, s aki fürdőruhásan pihen nyugágyában. Őt veszi észre az egyik fiatal fiú, majd fut hozzá vissza a vasútállomásra, ám már nincs ott – talán nem is volt, alakja belevész a tó vizébe. A nyár vége elkerülhetetlenül bekövetkezik, ahogy a gondtalan fiatalságé is, sugallják a film költői tisztaságú és egyszerűségű képei.

Az *Egy gyávaság története* már valóban történetet mesél el, még hozzá igen drámail: ostoba autós vetélkedés következtében meghal egy fiatalember, s a másik, életben maradt félnek kéne a feleségével közölni a gyász hírt, aki ráadásul korábban az ő szerelme volt. Fontos, hogy a felnőtté válás, illetve a konfliktushelyzet „felnőtt” kezelésének motívumát nem társadalmi vagy politikai esemény motiválja, hanem örökérvényű egzisztenciális kihívás: a halál. Ez jelenik meg az *Álmodozások kora* mellékszálában, lesz fontos dramaturgiai fordulópont a *Feldobott kőben*, s ez válik központi gondolattá a *Sodrásban* esetében. Kézdi-Kovács főhőse, ahogy ezt a cím is jelzi, elbukik a próbatétel, kudarcot vall a felelősségvállalás elhárításával, azaz nem képes felnőni. A nemzedéki konfliktus is megjelenik a filmben, habár inkább metaforikusan, s nem a cselekményt alakító módon: az eset tanúja egy kisfiú, aki tehát belelát a felnőttvilág hazugságába, őszintétlenségébe (s talán tanul abból). A *Szeretnék csákót csinálni* már egyértelműen a nemzedéki konfliktusként ragadja meg a csalásokba bonyolódó, kiégett, látszatéletet élő apák kiábrándult képét. Ez immár nem fiatalságkonstrukció, nem felnövekedéstörténet, nem identitáskeresés, hanem mindezen folyamatok végpontja, lehangoló eredménye.

Hasonlóan fest ironikus portrét egy harmincas éveiben járó, már házas, kiégett, cinikus férfiről Kenyeres Gábor a *Drágámban*, s noha ez a film hagyományos dramaturgiával mondja el egyetlen nap történetét, nincs híján a stilizálásnak (egy-egy, akár nem túl fontos vagy értelmes szó, illetve mondat feliratként is megjelenik a képen). A rendező első egész estés filmjével, a *Végre, hétfő!*-vel még visszatér a felnőtté válás gondolatához a leszerelt kiskatona első civil napjának (ugyancsak 24 órába sűrített) sehova se vezető és semmitmondó történetében. Az ő poszt '68-as identitása azonban ekkor már azonos a harmincasokéval: kiábrándult, rezignált és önironikus.

V.

A Balázs Béla Stúdióban készülő filmek fiatalságkonstrukciója az egyes életművek belső kapcsolatrendszerén túl társadalom- és film történetileg egyaránt reprezentatív folyamatot ír le: egyfelől a konszolidáció reformreményeinek, másfelől az újhullám modernista stílusának szellemében lendületesen, játékosan, a szabadság reményében indul, majd ahogy telnek az (élet)évek mindinkább a csalódottság, kiábrándulás, elidegenedés rezignációja lesz úrrá az immár harmincas éveibe lépő nemzedéken, de '68 után már a huszonéveseken is. A változás mind a társadalmi, mind a filmtörténeti folyamatokat hűen követi: a hatvanas évek konszolidációját a reformok lefékezése, a pangás váltja, az európai újhullámok pedig a hetvenes évek elejére lassan lefutnak, kifulladásra. Végül sokatmondó körülmény, hogy az évtizedfordulótól egy időre az „így jöttem”-filmek sorozata is megszakad: az új nemzedék tagjainak nincs az identitásukat alapvetően meghatározó történelmi élménye. Az a világ is az övék, de – szemben a hatvanas évek BBS- és újhullámos nemzedékével – már nem tekintik a sajátjuknak.

(A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal [NKFI] által támogatott 147170 azonosítószámú, a Balázs Béla Stúdió története című kutatás része.)



Milojev-Ferkó Zsanett

A képekben megszülető gondolat mint változás-történet

Közelítések Gaál István Sodrásban című filmjéhez

Prológus

Jelen tanulmányban Gaál István első nagyjátékfilmjét, a *Sodrásban* című művet elemzem. A céloom az, hogy bemutassam: a felnőtté válás narratívája hogyan reprezentálódik, illetve a képi gondolkodásmód miként jelenik meg a modernista megoldásokkal összefüggésben a vonatkozó alkotásban.

Gaál István debütáló egész estés játékfilmje a felnövekedéstörténetek sorát bővíti, amelyek a magyar új hullám (1963–1969) beköszöntével terjedtek el jelenszerűen a magyar filmtörténetben.¹ Ezekben az alkotásokban egy fiatal protagonista változása áll a történet középpontjában, és transzformációja rendszerint reflektál a történelem és/vagy a társadalom változásaira.² Emellett leggyakrabban önéletrajzi ihletettség, ars poetica, nevelési célzat és nemzedéki vonatkozás jellemzi ezeket a műveket. A fiatalokról szóló változástörténetek megjelenéséhez a kádári konszolidáció enyhülő kultúrpolitikája, a modern film paradigmája, a szerzői elmélet hazai térnyerése, az intézményi és technikai változások (pl. kézikamera, direkt hang, fényérzékenyebb nyersanyag, teleobjektív) egyaránt szükségeltettek.³ Emellett egy új rendezőgeneráció is színre lépett, akik az idősebb vagy a középnemzedékkel ellentétben más körülmények között indultak el a pályán: Gaál István és a korban hozzá közel

¹ Lásd erről bővebben: Milojev Zsanett: Ifjúkori modern önarcképek – a Bildung narratíva megjelenése a magyar újhullám filmjeiben. In: Kajos Luca Fanni (ed.): *X. Jubileumi Interdiszciplináris Konferencia Tanulmánykötet*. Pécs: Pécsi Doktorandusz Önkormányzat, 2021. pp. 576–589.

² Bahtyin értelmezésében a nevelődési regény egy dinamikus főhőst állít a középpontba, annak személyisége változó értékűként manifesztálódik, és jelleme „szüzséképző jelentőségre tesz szert. ... Az idő az emberen belülről kerül, a figura alkotórészévé válik, s alapvetően megváltoztatja a sorsa és élete valamennyi mozzanatának jelentőségét. Ezt a regénytípust a legáltalánosabb értelemben a fejlődő ember regényének nevezhetjük.” Megkülönbözteti a műfaj öt típusát, mely közül az egyik típus legfontosabb jellemzője az, hogy az ember fejlődését a történelem változásával szoros összefüggésben ábrázolja. Lásd erről bővebben: In: Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. In: Bahtyin, Mihail Mihajlovics (ed.): *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Budapest: Gondolat, 1986. p. 436.

³ Milojev-Ferkó Zsanett: A felnőtté válás reprezentációja Szabó István korai nagyjátékfilmjeiben. Álmodozások kora (1964), Apa – egy hit naplója (1966), Szerelmesfilm (1970). In: Kajos Luca Fanni – Bali Cintia – Dr. Puskás Tamás – Szabó Rebeka (eds): *XI. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia 2022. Tanulmánykötet*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, 2022. p. 419.

álló alkotók (pl. a Máriássy-osztály tagjai) a Balázs Béla Stúdióban kaptak lehetőséget a tematikai és formai megkötés nélküli filmkészítésre, melyre a szocializmus során nekik volt elsőként lehetőségük. A főiskolai képzés megváltozásának következtében, valamint a stúdiócsoportok átszervezésével hamarabb jutottak nagyjátékfilmhez, mint az előző filmrendező-osztályok. Ennélfogva lehetőségük nyílt arra, hogy – Makk Károly szavaival élve – „én-filmeket”⁴ forgassanak, vagyis személyes hangvételi műveket készítsenek a szerzőiség jegyében.

Gaál István volt az első alkotó, aki tudatosan kezdett életműépítésbe.⁵ Már főiskolai vizsgafilmjében (*Pályamunkások*, 1957) és a későbbi rövidfilmes munkáiban (*Oda-vissza*, 1962; *Tisza-őszi vázlatok*, 1963) is kivételes formaérzékenységéről, egyedülálló ritmusérzékéről és a kép(iség) iránti elkötelezettségéről is tanúbizonyságot tett. Bemutatkozó nagyjátékfilmje, a *Sodrásban* 1963-ban készült.

A változás dinamikus esztétikája

Gaál István elsőfilmjének forgatókönyvét maga a rendező jegyzi. A cselekmény gyerekkori élményén alapul: Gaál 1956-ban, édesapja temetése után a szolnoki Tisza-hídnál sétált, mikor „egyszerűen bevillantak a sihederkori emlékek, amikor pont a transzformátorház előtt azt az ostoba játékot játszottuk, hogy az ember lement, mint egy gyertya, érintette a folyó fenekét, belemarkolt az iszapba, felrúgta magát – de akkor már ketyegett a dobhártyája –, és eldobta a másik felé az iszapot, aztán annak kellett lemennie. És akkor beakadt a horog, hogy mi történt volna akkor, ha...”⁶ Érdeemes megjegyezni, hogy habár a *Sodrásban* Gaál személyes élményén alapul, a motívum nem egyedi a modern film történetében, ugyanis Bernardo Bertolucci *Forradalom előtt* (*Prima della rivoluzione*, 1964) és Jean Rouch *Az emberi piramis* (*La pyramide humaine*, 1961) című munkáiban is felfedezhetjük a fiatal fiú vízbe fúlását mint a fiatal (fő)szereplő(k) felnőtté válásának meghatározó sorseseeményét. Ám a filmet legtöbbször Michelangelo Antonioni *A kaland* (*L'avventura*, 1960) című munkájával állítják párhuzamba: a modernista tájbrázolás, a hosszú beállítások használata és a vízben eltűnt karakter motívumának hasonlóságai miatt.

⁴ Varga Balázs: Szeizmográf. A művészfilm-közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága. *Metropolis* (2019) no. 3. pp. 62–78. loc. cit. p. 66.

⁵ Varga Balázs utal rá, hogy Fehér Imre szerint Gaál István volt az első alkotó, akinek lehetősége volt arra, hogy tudatosan építse fel életművét. In: Varga: *Szeizmográf. A művészfilm-közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága.* p. 66.

⁶ Pintér Judit: „Ember ne félj a haláltól!” Beszélgetés Gaál Istvánnal. *Metropolis* (2005) no. 3. pp. 93-111. loc. cit. p. 94.

A *Sodrásban* cselekménye Tiszanyáradon játszódik, néhány izzasztó nyári nap alatt, közvetlenül a szeptemberi tanévkezdés előtt. A történet szereplői középiskola után álló fiatalok: Luja, Laci, Vadóc/Zsóka, Böbe, Karesz, Berci és Gabi felnőtté válását a középiskola-egyetem, vagy a középiskola-munka közötti természetes, életkorból fakadó változás mellett egy hirtelen bekövetkező, drámai sorseseményhez is köthetjük. Egyikük ugyanis belefut a Tiszába. A némelyiküknél (Luja, Laci) fizikai helyváltoztatással is járó fordulatot (iskolakezdés a városban) – barátjuk halálának következtében – mindannyiuknál mentális-lélektani átalakulás kíséri: a kezdeti önfeledt, játékos, gyermeki magatartás után a felelősség, az élet és a halál nagy horderejű kérdéseivel szembesülnek a fiatalok. Varga Balázs értelmezésében Gaál István debütáló alkotása a „*felelősség felismerésének a filmje, kilépés az álmodozások korából.*”⁷

A *Sodrásban* több szempontból is különleges helyet foglal el a magyar film-történetben. Egyfelől a film elsősorban egzisztencialista kérdésekkel foglalkozik, semmint közvetlenül társadalmi-történeti problémákra reflektál.⁸ Ilyen értelemben a hatvanas évek filmtörténetében kivételes alkotásnak számít, hiszen az új hullám meghatározó jegye a politikai szerepvállalás, a társadalmi kérdések iránti fokozott érdeklődés, amely nem jellemző a vizsgált alkotásra. Másfelől a felnövekedéstörténetek egyik meghatározó jegye a nemzedéki konfliktus, amely szintén fontos eleme a korszak fiatalokról szóló nevelődési történeteinek.⁹ Ebben az alkotásban csak Laci és orvos szülei kapcsolatában sejlik fel a szülő-gyerek kapcsolat diszfunkcionalitása, ám itt a kommunikációképtelenség és elszigeteltség inkább a modern egyén (Laci) elidegenedettségeként értelmezhető.

Sorsesemény, képiség és transzformáció

„Megértettük, hogy ez a gondolat, ezek a jelentések... a képben magában rejlenek, a film folyamatában, a figurák minden mozdulatában, minden szavukban,

⁷ Varga Balázs: Elágazások. Életpályák és társadalomkép Gaál István hatvanas évekbeli filmjeiben. *Metropolis* (2005) no. 3. pp. 36–48. loc. cit. p. 39.

⁸ A háttérben mégis azonosítható a társadalmi motívum. Egyrészt a fizikai helyváltoztatás az akkoriban kurrens jelenséggel, a felfelé irányuló mobilitással azonos, mely során falun élő fiatalok a (fő)városba mentek egyetemre. Ezt a jelenséget nevezi György Péter „*determinációmentes »szabadság élmény«*”-nek, hiszen a szocializmus a társadalmi felemelkedés lehetőségét kínálta fel azért cserébe, ha a paraszti származású fiatalok a múltjukat maguk mögött hagyva a (fő)városban kezdtek új életet. (Lásd erről bővebben: György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest: Magvető, 2005.) Másrészt az átalakulás motívuma megtalálható a Tisza-parti faluban is, ami a modernizálódás színtere: az iparosodó falu, melyben megfér egymás mellett a hagyományos paraszti épület (Luja és Gabi nádfedélű parasztháza) és a panelrengeteg (Vadóc és Zoli lakása) is.

⁹ A nemzedéki konfliktus meghatározó eleme – többek között – az *Álmodozások kora* (Szabó István, 1963), a *...hogyan szaladnak a fák!* (Zolnay Pál, 1966), a *Lássátok feleim* (Fazekas Lajos, 1967) vagy a *Szemüvegesek* (Simó Sándor, 1969) című hatvanas években készült alkotásoknak.

a kameramozgásokban, amelyek összekötik egymással a tárgyakat és a szereplőket a tárgyakkal... Azzal, hogy kifejezi ezeket a kapcsolatokat és megrajzolja megragadható nyomukat, a film valóban egy gondolat kifejezési helyévé válhat” – írja Alexandre Astruc *Egy új avantgarde születése: a kamera mint töltőtoll* című 1948-as cikkében¹⁰, mely a klasszikus szerzői elmélet egyik alapműve. Gaál István filmje astruc-i értelemben is szerzői alkotás, amennyiben a felnőtté válás középpontjában a halál mint elvont entitás megragadása áll, emellett a szerző kifejezésmódja a képben összpontosul.

A korabeli és kortárs tanulmányok, kritikák egyaránt kiemelik, hogy Gaál filmje paradigmaváltást hozott a magyar filmtörténetbe, hiszen – a szőtsi hagyományt követve¹¹ – képekben gondolkozott, és emellett modern megoldásokat alkalmazott. A film zseniális és kivételes tehetségű operatőrének, Sára Sándornak a beállításai – Keresztury Tibor találó szavaival élve – „a szinte eszköztelen hangulatteremtés remeklései...”¹². Létay Vera szerint az alkotás kivételessége abban ragadható meg, hogy itt „maguk a képek hordozzák a dramaturgiai mondanivalót”¹³. Klaniczay Tibor sokat idézett megállapítása szerint a *Sodrásban* filmtörténeti jelentőségét az adja, hogy ezzel a művel a magyar film „leszakadt az irodalom köldökzsinórjáról, nem megfilmesített irodalmat nyújt, hanem eleve filmben elgondolt, képsorokban tolmácsolta mondanivalót. ... Megértéséhez, élvezéséhez, tartalmának, mondanivalójának az átéléséhez képi kultúrára van elsősorban szükség.”¹⁴.

Hogyan is valósul meg, hogy Gaál képekben meséli el a történetet, és mit jelent, hogy azoknak dramaturgiai funkciójuk van? Mire és hogyan használja a filmképet és a kameramozgást, és milyen hatást ér el ezekkel a filmes eszközökkel az alkotó?

Barátjuk halálhíréről Laci – az elméleti fizikusnak készülő fiú – házában értesülnek a fiatalok. A tragédiával járó, az egyénben végbemenő változást, melyet a Bildung alapkövének tekinthetünk, több módon érzékeltetik az alkotók a képsorok vagy a montázs segítségével, melyet narrációs kommentárként is értelmezhetünk. Bordwell szerint a néző a befogadás során három műveleti sémát alkalmaz: az objektív-realista, a szubjektív-realista, valamint a narrációs kommentárt. Ez utóbbi „alkalmazása közben... a néző... azokat a pillanatokot keresi, amelyekben a narráció megszakítja a fabula-információ közlését, és saját szerepére irányítja a figyelmet. A klasszikus normákkal szemben előtérbe kerülő stilisztikai eszközök... a narráció kommentárjának tekinthetők”.¹⁵

¹⁰ Astruc, Alexandre: *Egy új avantgárd születése: a kamera-töltőtoll*. In: Zalán Vince (ed.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest: Múzsák, 1983. pp. 133–137. loc. cit. p. 136.

¹¹ Lsd. erről bővebben: Vincze Teréz: Szőts István és a hatvanas évek magyar filmművésze. *Metropolis* (1998) no. 2. pp. 90–102.

¹² Keresztury Dezső: *Sodrásban*. *Filmvilág* (1964) no. 8. p. 10.

¹³ Létay Vera: *A hagyomány és a jelen harmóniája*. *Filmkultúra* (1976) no. 4. p. 69.

¹⁴ Klaniczay Tibor: „*Sodrásban*”. *Kritika* (1964) no. 7. p. 4.

¹⁵ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. p. 221.

Ennek egyik megvalósulása az, amikor a fiatalok lelki átalakulását vizuálisan is megfogalmazzák az alkotók: az esti séta során láthatjuk, amint az árnyékuk megkerüli őket az utcán (1–3. kép), hangsúlyozva ezzel is a barátjuk elvesztését követő átalakulás fiatalok életében bekövetkezett jelentőségeltjes momentumát.



1. kép



2. kép



3. kép

A narrációs kommentár további megvalósulásai azok a beállítások, melyekben az előtér és a háttér között zajló egzisztenciális feszültség drámai erejével találkozunk. Három ilyen beállítást azonosíthatunk a filmben: az elsőben a péküzlet kirakata előtt állnak meg a fiatalok a tragédia után (4. kép); a másodikban Kálmán műtermében az előtérben Luja és Laci vitáját követhetjük nyomon, míg a háttérben szalmát rakodnak a parasztemberek (5. kép); a harmadik esetben az agnoszkálás zajlik az előtérben, a háttérben pedig gyerekek fociznak (6. kép).



4. kép



5. kép



6. kép

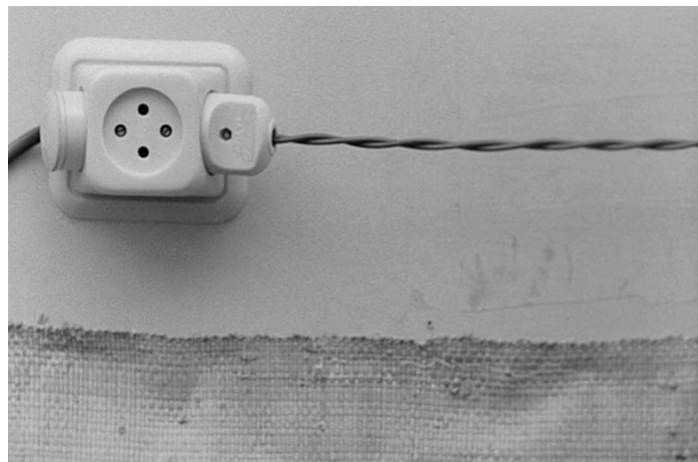
Ezekben a beállításokban a feszültséget az okozza, hogy az előtérben mozdulatlanságot, bénultságot kifejező (lélek)állapot jelenik meg, és ezt ellenpon-tozza a háttérben egy dinamikus ritmusban zajló hétköznapi esemény. Úgyis mondhatjuk, hogy míg a szereplőket megbénítja társuk eltűnése, vagy két ellentétes világszemlélet – Luja érzékeny és érzelmes, valamint Laci hideg és racionális megközelítésmódja – csap össze vagy egy halott azonosítása zajlik, addig a háttérben az élet megy tovább. Ezek a kompozíciók a szereplők elidegenedettségét fejezik ki a világ harmonikus, hétköznapi rendjétől.

A változást ragadja meg a film líraiságát adó (egyik) montázsszekvencia vagy lírai etűdkompozíció, mely Laci szobájához köthető és a fiú tudati képeként értelmezhető.¹⁶ Ebben a szegmensben (7–10. kép) modernista megoldással mutatják be az alkotók a fiú életterét, felfüggesztve ezáltal a narrációt, tehát ezt is narrációs kommentárként azonosíthatjuk. Értelmezésem szerint Laci trauma általi, a világ észlelésében bekövetkezett változásaként is olvashatjuk ezt a szekvenciát. A tragédia után már nem ugyanolyannak látja a szobáját, mint korábban: a jól ismert környezet melegsége helyett absztrakt, geometrikus kompozícióként nehezől rá a megváltozott világ tragédia utáni súlya. Emellett a hagyomány és a modernitás elemeinek tárgyi-auditív együttélése szintén a változást exponálja.

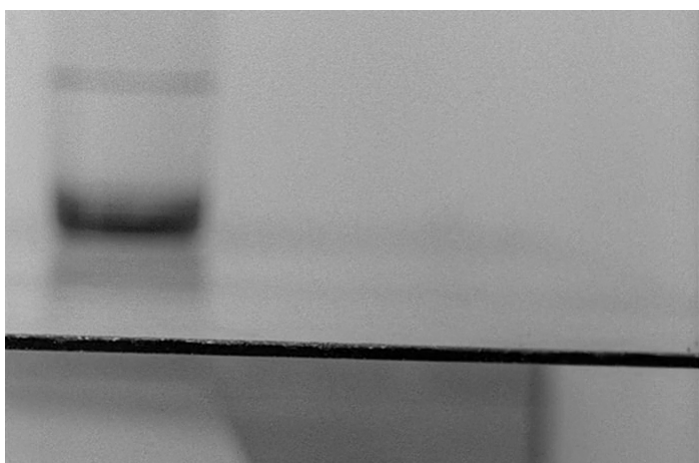
¹⁶ Lsd. erről bővebben: Gelencsér Gábor: *Kompozíciók sodrás(á)ban. Az el-rendezés művészete.* In: Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólamok.* Budapest: Gondolat Kiadó, 2014. pp. 55–60.



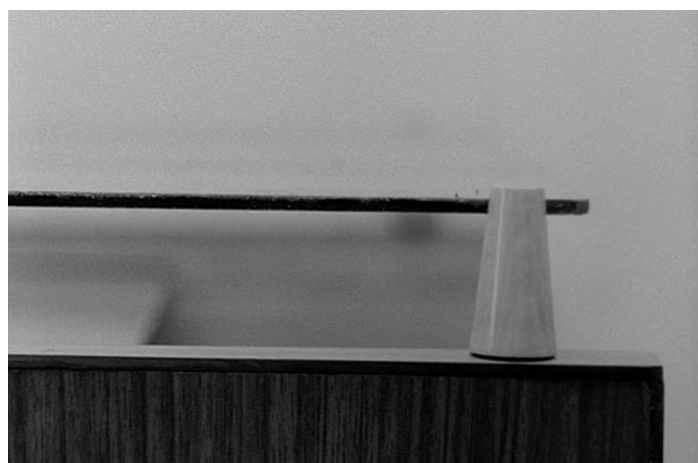
7. kép



8. kép



9. kép



10. kép

Több olyan beállítást is kiemelhetünk, amelyben a képek a szereplők gondolati-érzelmi világát fejezik ki. Az alábbi beállítással (11. kép) akkor találkozunk, miután a fiatalok észreveszik, hogy Laci eltűnt. Gelencsér Gábor értelmezésében ez a plán „*érzékletesen fejezi ki a baráti társaság eltűnt társuk miatt születő lelki egyensúlyvesztését*”¹⁷, Vincze Teréz expresszionista jellegű beállításként utal rá.¹⁸ A másik beállítás (12. kép) a fény-árnyék erőteljes és nyugtalanító kontrasztjára épül. A facsonk absztrakt formája és feketesége a halál gondolatának megmásíthatatlan és egyben bénító jelenlétét sugallja, s Gaál absztrakt organikus szobrászat iránti vonzódásaként is interpretálható.¹⁹

¹⁷ Gelencsér: *Kompozíciók sodrás(á)ban. Az el-rendezés művészete.* p. 58.

¹⁸ „...az ártéri erdő baljóslatú, szinte expresszionista módon ferde fatörzsei...”. In: Vincze Teréz: *Szemközt a világmindenséggel. Tájébrázolás Gaál István filmjeiben. Metropolis* (2005) no. 3. pp. 50–63. loc. cit. p. 57.

¹⁹ Bakos Gábor: *Gaál István korai filmjeinek művészettörténeti vonatkozásai a hatvanas években.* <http://www.filmkultura.hu/spiral/pdf/gaalkora.pdf> (utolsó letöltés ideje: 2023.10.10.)



11. kép



12. kép

A képekben elmesélt történet

A történetben nem azonosíthatunk egy protagonistát, hanem egy csoport dinamikájában bekövetkező változást követhetünk nyomon. A rendező elképzelése²⁰ az volt, hogy miután Gabi vízbe fulladt, a néző ne tudja eldönteni, melyik fiú halt meg. Ezt az elképzelést a rendező a plánszekvenciák tudatos szervezésével valósítja meg: a film első részében szinte csak nagyotálokat és totálokat alkalmaz, majd a film egy meghatározott dramaturgiai pontján közelikkel él.

Zoli orvostanhallgató, aki Vadóc/Zsóka révén csatlakozik az összeszokott csapathoz a Tisza-parton. A szereplő a néző „szubsztitúciója”, „képviselője”: a csoporthoz képest a kívülálló, az ismerősök között az idegen. Amikor először találkozunk vele, Böbe mindenkit bemutat neki a társaságból. Zolival párhuzamosan a néző is szemügyre vehetné, ki kicsoda a csapatban, ám a formai megoldások ezt nem teszik lehetővé, hiszen a hosszú beállítással koreografált nagyotálok segítségével nehéz azonosítani a szereplők arcát (13–14. kép). Gaál ezzel a plánválasztással ellehetetleníti, hogy megjegyezzük, ki kicsoda a csapatban.



13. kép



14. kép

²⁰ „Azt akartam, hogy a néző ugyanúgy keresse magában az eltűnt arcot, mint ahogyan az újonnan jött orvostanhallgató”. In: Létay Vera: Az első film „Sodrásában”. Beszélgetés Gaál Istvánnal. *Filmvilág* (1964) no. 10. p. 8.

A film kezdetén tehát legtöbbször nagytotálokat és totálokat látunk, ezzel is a csapat homogenitását hangsúlyozandó, illetve ezzel a módszerrel azt a hatást éri el a rendező, hogy a fiatalok közül bárki lehet(ett volna) az áldozat.

A baleset után – Laci lakásában – kapunk minden fiatalról először közelképet, melyet időben kissé kitarva láthatunk (15–21. kép). Ekkor van lehetőségünk először megnézni arcvonásaikat.



15. kép



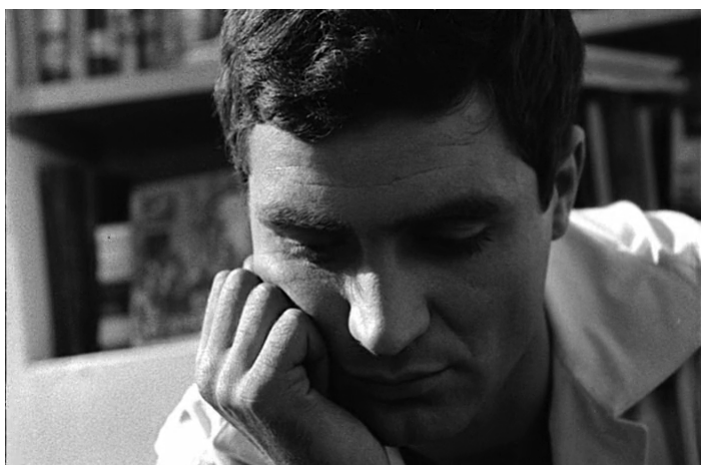
16. kép



17. kép



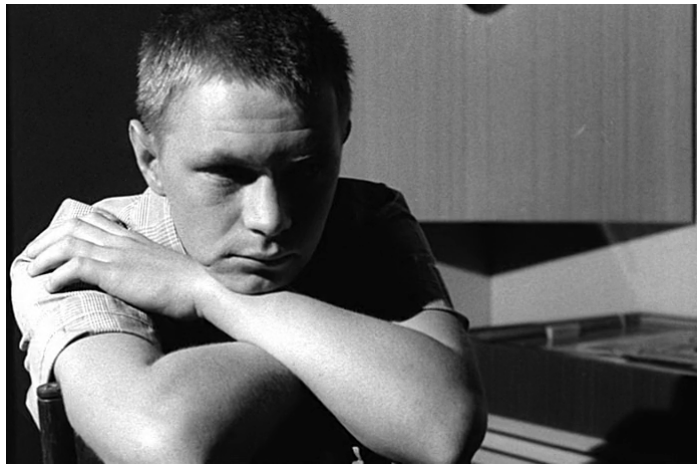
18. kép



19. kép



20. kép



21. kép

A plánok tudatos szervezése alátámasztja azt az elképzelést, miszerint Gabi halála után nyerik el a közösség tagjai egyéni vonásaikat.²¹ Ekkortól lesz fontos, hogy kik is a csapat részei, hogyan hatott rájuk barátjuk elvesztése és az ezzel járó múlandóság, felelősség és emlékezés kérdése. Úgyis fogalmazhatunk: a sorseseemény bekövetkezése után, az önvizsgálat során aktivizálódik a szereplőkben az identitáskeresés folyamata (ki vagyok én?), melyet Gaál a közeli plánok használatának jelentőségteljes gesztusával, a szereplők arcának megmutatásával ér el. Vagyis az identitáskeresés a felnőtté válással szoros összefüggésben reprezentálódik.

A tragédiával végződő játékot Karesz, a nagyszájú alfahím indítja el: lemerül, hogy iszapot hozzon fel a Tisza aljáról. Mindannyian szó nélkül követik, kivéve Zolit. Az orvostanhallgató, akárcsak a néző, fenntartásokkal figyel(het)i a cseppet sem veszélyesnek tűnő játékot. A fiú megtorpanása gúny tárgyává válik („Anyámasszony katonája!”). Zoli többiekétől való elszigeteltségét, szembenállását képekkel is erősítik az alkotók.



22. kép



23. kép

²¹ Érdeemes kiemelni, hogy a rendező szerint ennek a döntésnek tulajdonképpen egy másik, nagyon fontos társadalmi üzenete is volt: *„Különbén senki nem fedezte fel azt a nagyon lényeges motívumot, ami bennem munkált annak idején, hogy én ezt miért kezdtem el igazán csinálni. Minthogy majdnem minden játékfilmünk a '60-as években az oppozíciónak a szelíd, de meglehetősen inzisztáló oppozíciónak a ... szemszögéből készül.”*

A fiú tudja: ahhoz, hogy a közösség elfogadja őt, át kell esnie ezen a beavatási szertartáson, így ő is teljes értékű tagjává válhat a csapatnak. Ez a momentum jellegzetes alkotóeleme a coming-of-age történeteknek. Zoli sikeresen teljesíti a feladatot, ám Gabi az életével fizet.

Zoli fent vázolt jelenetbeli funkciója mellett legkevesebb három esetben él a rendező a néző azonosulásának elősegítésével, melyet szubjektív megoldásokkal és reflexióval, tehát modern eszközökkel teremt meg. Elsőként a Tiszába való alábukás során, Gabi keresésekor használ szubjektív beállítást a rendező, ezáltal a néző is részesévé válik az eltűnt fiú keresésének, vagyis ez a megoldás itt a néző érzelmi és „fizikai” bevonására szolgál. Ezt követően a rendőri kihallgatás során a szubjektív beállítás a reflexivitással összefonódva jelenik meg. A keresztkérdések során azt firtatja a rendőr, hogy véletlen baleset történt-e, esetleg szándékosság vagy netán öngyilkosság áll a tragédia hátterében. A kihallgatás során a kamera szubjektívvé válik és antropomorfizálódik, emellett a rendőr nézőpontját veszi fel (24–25. kép). A rendőrtől érkező kérdésekre a választ a kamerába mondják el a szereplők, ezáltal a reflexív gesztus által a néző közvetlenül válik részesévé az eseménynek. Ő maga is ítéletet mond(hat).



24. kép



25. kép

Miután a rendőr megállapítja, hogy véletlen baleset történt, egy újabb emlékezetes jelenet következik: a fiatalok vonulnak a kietlen, homokos parton. Felelősök után kutatnak: egymást és magukat is kémlelik. Ennek vizuális megfogalmazását koreografálja meg a rendező a szubjektív nézőpont és a kamerába nézés együttes alkalmazásával. A fiatalok fürkésző tekintetükkel egymást szemrevételezik, a kamerába nézéssel pedig a nézőt is kíméletlenül bevonják a „játékba”, a felelős keresésének mozgóképes rituáléjába (26–31. kép).

²¹ folyt. „Én a Sodrásbannal megpróbáltam bizonyítani azt, hogy az ... egyedeknek a minősége szabja meg egy közösségnek a minőségét, nem pedig az, hogy ideológiai szempontból én most elhatározom, hogy ez a közösség jó lesz és én azáltal fogom ezt megcsinálni, hogy mindenfajta terrorral biztosítom azt a fajta jogot, amit én elképzelek. ... azt próbálták belénk csócsálni, hogy a hatalom morálja azonos a mi egyéni morálunkkal, ami sosem az.” Pörös Géza: *Életműinterjú Gaál Istvánnal*. Országos Széchényi Könyvtár Történeti Fénykép- és Interjútar, 1993. 04.26–27. 321/02 Kézirat p. 41.



26. kép



27. kép



28. kép



29. kép



30. kép



31. kép

A *Sodrásban* különlegességét az (is) adja, hogy benne a felnőtté váláshoz köthető felismerés-ráeszmélés pillanatai képekben, a fotográfia által is reprezentálódnak, vagyis állóképek segítségével is hangsúlyossá válnak, ezáltal is az alkotók képi tudatosságát erősítik.

Az első fényképet (32. kép) Zoli készíti a csapatról az erdőben, miután kijöttek a vízből, és még egyikük sem sejtí, mi történt. A második fotó (33. kép) előhívás közben jelenik meg, és azt a pillanatot ábrázolja, amikor Zsóka észreveszi, hogy Gabi nincs velük. Az utolsó fotó szintén ezt az eseményt rögzíti (34. kép). Ezt Zoli adja Lujának, miközben elhagyják Tiszanyárádot.²



32. kép



33. kép



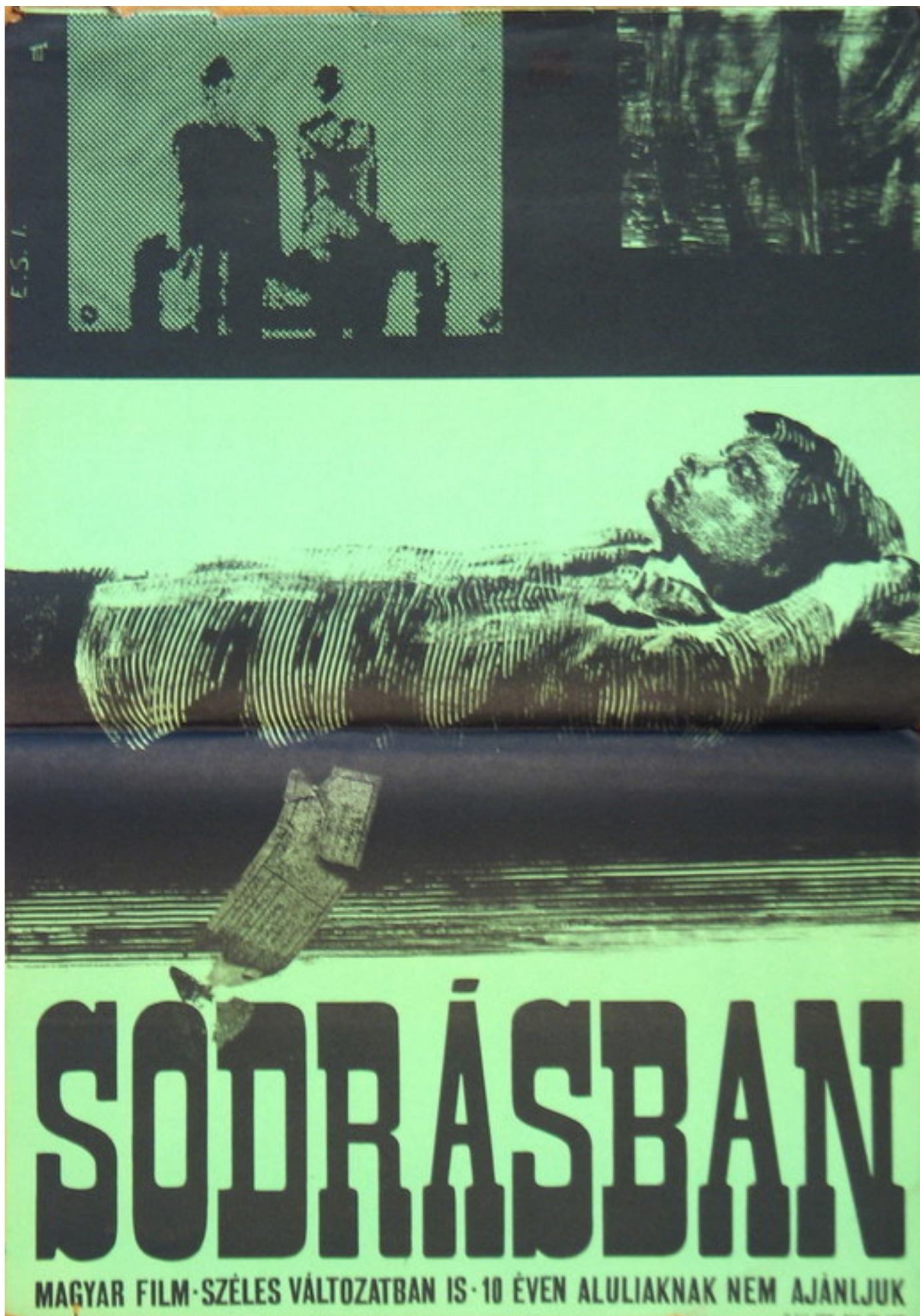
34. kép

A három, filmből kiemelt képből összeáll egy történet, azaz a fotográfia „mozgóképpé” nemesül, és a felnőtté válás narratívájaként azonosíthatjuk. Ezek a fotók ugyanis az ártatlanság, a tudatlanság, a gyermeki gondtalanság pillanatát, majd ennek felfelzését rögzítik az örökkévalóságnak. Ez a képekben való reflexív gondolkodás a film modernista jellegét erősíti, és egyúttal aláhúzza a felnőtté váláshoz köthető eszmélés stációit.

²² A felnövekedéstörténetekben gyakori motívum, hogy a fiatalok érettségének egyik markere a szülői ház elhagyása, amely rendszerint a filmek befejezéséhez kapcsolódik. Lásd a vonatkozó időszakból: Jancsó Miklós: *Oldás és kötés* (1963); Zolnay Pál: *...hogyan szállnak a fák!* (1966); Gaál István: *Zöldár* (1965). Ez leginkább a paraszti származású fiatal protagonisták esetében lesz domináns elem.

Epilógus

A *Sodrásban* a magyar filmművészet nagykorúvá érésének a pillanata, hiszen nemcsak tematikájában ábrázolja a felnőtté válást, hanem modern formai megoldásaiban is hozzájárult a magyar film megújulásához. Gaál István „képírástudó” – Sára Sándor operatőrrel együtt – ebben az alkotásban (is) meggyőzően bizonyítja be, hogy a képi gondolkodásmód esszenciális eleme művészetének. A változásmotívum részletgazdag megfogalmazása avatja bemutatkozó nagyjátékfilmjét a fiatalok felnövekedéstörténetét felvonultató művek (egyik) mintadarabjává.



Friss levegő

KOCSIS ÁGNES FILMJE



A KMH FILM és a SZÍNHÁZ- és FILMŰVÉSZETI EGYETEM BEMUTATJA HEGYI IZABELLA ÉS NYAKÓ JÚLIA FŐSZEREPLÉSÉVEL A "FRISS LEVEGŐ" CÍMŰ FILMET
ÁMON HENRIETTE, BEN O'BRIAN, BEREZKY PÉTER, CS NÉMETH LAJOS, DENGyel IVÁN, FODOR TAMÁS, HERREBRAND ATTILA, KISS ZOLTÁN, MERZA GÁBOR, NAGY MIKLÓS,
NINO BUSICO, NYIKÁ JENŐ, PUSZTAI FERENC, STUBNYA BÉLA, THURÓCZY SZABOLCS, TURÓCZI ANITA, VALENTINA LIONETTI, VARGA ANIKÓ, ZAHONYI ENIKÓ
RENDEZŐ - KOCSIS ÁGNES FORGATÓKÖNYVÍRŐ - KOCSIS ÁGNES, ANDREA ROBERTI TÁRSRENDEZŐ - ANDREA ROBERTI OPERÁTOR - FILLENZ ADÁM PRODUCER PUSZTAI FERENC TÁRSPRODUCER - EINSPACH CSABA
ZENESZERZŐ - KOVÁCS BÁLINT VÉCŐ - KOLLÁNYI TAMÁS JELMEZTERVEZŐ - HALMI FANNI IRVINGMÉRŐK - MADARAS ATTILA CÍMŰRTEZETŐ - GALAMBOS ZOLTÁN

Margitházi Beja

Lázadó lányok

Generációs minták és kitörési kísérletek az ezredforduló utáni magyar szerzői filmben

A rendszerváltás utáni első évtized szerzői filmje nem mindig helyezte szinkronidejű kortárs valóságba fiatal főhősnőit. Míg a *Félálom* (Rózsa János, 1990), a *Zsötem* (Salamon András, 1991), a *Vérvonal* (Erdöss Pál, 1993), a *Csajok* (Szabó Ildikó, 1995), az *Észak, észak* (Bollók Csaba, 1998), vagy *A szerencse lányai* (Mészáros Márta, 1999) a főszereplő nők és lányok sorsán keresztül megidézte az átrendeződő korszak egy-egy tipikusabb jelenségét, a filmek többsége a hétköznapi valóságtól elemelt, stilizált, (fél)fiktív világokban – *Gyerekgyilkosságok* (Szabó Ildikó, 1992), *Halálutak és angyalok* (Kamondi Zoltán, 1991), *Érzékek iskolája* (Sólyom András, 1996), *Az alkimista és a szűz* (Kamondi Zoltán, 1999) –, vagy más történelmi érákban játszódik, mint Mészáros Márta (*Napló apámnak és anyámnak*, 1990; *Kisvilma – Az utolsó napló*, 2000), Jeles András (*Senkiföldje*, 1993) vagy Elek Judit (*Ébredés*, 1994) ekkori művei. A különböző színterekben, eltérő stílusban elmesélt történetekben közös azonban a felnövekedési, Bildung téma, a lányhősök változó, átmeneti időszakokban zajló identitáskeresése, mely összefonódik egy átalakuló rendszer vagy korszak megértésének kihívásaival – hasonlóan ahhoz, ahogy ez a teljes magyar társadalmat jellemezte, közvetlenül a kilencvenes évek „rendszerváltása” után.

Jelen tanulmány annak ered a nyomába, hogy az ezt követő, ezredforduló utáni másfél évtized (2000–2015) magyar filmje milyen családi viszonyok közé és jövőkilátások elé helyezi fiatal lányhőseit. Olyan kétgenerációs felnőtté válási narratívák példáival élve, mint a *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006), *Iszka utazása* (Bollók Csaba, 2007), *A torinói ló* (Tarr Béla, 2011), *Csak a szél* (Fliegauf Bence, 2012), *Aglaja* (Deák Krisztina, 2012), *Fehér isten* (Mundruczó Kornél, 2014) és a *Szerdai gyerek* (Horváth Lili, 2015) vizsgálja azt, hogy ezek a szerzői filmek milyen hasonlóságokat és különbségeket mutatnak fel az anyák/apák és tinédzser lányaik boldogulása, lehetőségei és mozgástere között. A női szerepek rendszerváltás utáni (át)alakulását, valamint a fiatalok hősök allegorikus, jelentéssűrítő potenciálját szem előtt tartva arra szeretnék rámutatni, hogy ezeket a nevelődési narratívákat nemcsak a főszereplők egyéni boldogulási történeteiként, hanem szélesebb értelemben, a rendszerváltás utáni érvényesülés lehetőségeiről, az előző korszak meghatározó mintáiról, és az ezekből való kitörési kísérletekről tudósító elbeszéléseként értelmezhetjük. Ennek kifejtéséhez a továbbiakban először röviden áttekintem

a női szerepek, a generációk és a rendszerváltás fogalmai közötti összefüggéseket, majd a filmek elemzésében kiemelt szerepet szánok a társadalmi és térbeli mobilitás, illetve statikusság motívumainak, a kamaszlányokhoz társított „affektív minimalizmusnak”, illetve az ismétlő, tükröző vizuális kompozíciók expresszivitásának.

Női szerepek – rendszerváltás

A magyarországi rendszerváltás elsősre több szempontból is korszakhatárnak tűnik a nők társadalmi helyzete szempontjából: a kilencvenes évektől egyre láthatóbbá válik a női jelenlét a közéletben és politikában,¹ miközben a nők médiareprezentációja is differenciáltabb és árnyaltabb lesz.² Ez csak a felszín azonban: a női szerepekről kialakult felfogás és a nemi egyenlőtlenség tekintetében mélyreható, gyökeres változások nem igazán történnek, sőt, paradox módon, a konzervatívabb attitűdök felé való elmozdulás figyelhető meg.³

Magyarországon korábban a második világháború után, a kommunista hatalomátvétellel terjedt el a nők munkába állását szorgalmazó „kétkeresős” családmodell. Az államszocializmus éveiben egyre jobban felerősödött a szovjet mintát követő, a nemek közötti egyenlőség ideológiáját hirdető emancipációs retorika.⁴ A szocialista/kommunista emancipáció-eszmény és a hétköznapiok valósága között azonban széles szakadék húzódott. Ez a kettősség abban nyilvánult meg, hogy míg a nyilvános politikai diskurzusok a szlogenek szintjén nemek közötti társadalmi és jogi egyenlőséget hirdettek, addig mikroszinten, a munka és a háztartás tereiben, a családok mindennapi életében a nemek közötti egyenlőtlenségek termelődtek újra. A nők „kettős teherviselése” például abban nyilvánult meg, hogy miközben az egyes szakmákon belül jövedelmük továbbra sem érte el a férfiakét, a gyereknevelési, háztartási és a gondozói-gondoskodási munka továbbra is főleg a nőkre terhelődött, ami lényegében a hagyományos nemi szerepek fennállását és változatlanóságát igazolta vissza.⁵

¹ Lévai Katalin – Kiss Róbert: Nők a közéletben. In: Lévai Katalin – Tóth István György (eds.): *Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről*. Budapest: TÁRKI, Munkaügyi Minisztérium Egyenlő Esélyek Titkársága, 1997. pp. 52–70.

² Nemzeti Média – Műsorfigyelő és -elemző Főosztály: *A nők megjelenése a médiában. A női szerepek megjelenítésének módjai a magyar rádiók és televíziók programjaiban*. Budapest: Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság, 2016. https://nmhh.hu/dokumentum/173611/nok_mediakepe_nmhh_kutatas.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2024.04.21.)

³ Blaskó Zsuzsa: Dolgozzanak-e a nők? A magyar lakosság nemi szerepekkel kapcsolatos véleményének változásai 1988, 1994, 2002. *Demográfia* 48 (2005) nos. 2–3. pp. 159–186.

⁴ Harsch, Donna: Communism and Women. In: Smith, Stephen A. (ed.): *The Oxford Handbook of the History of Communism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014. pp. 488–504.

⁵ Lásd például: Zimmermann, Susan: Gender Regime and Gender Struggle in Hungarian State Socialism. *Aspasia* (2010) no. 4. pp. 1–24. [Magyarul: Zimmermann, Susan: A gender-rezsim és -küzdelem a magyar államszocializmusban. (trans. Csala Károly) *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* (2013) no. 2. pp. 64–94.];

A rendszerváltás utáni években a piacgazdaságra való átállás következtében tömegeket érintő munkanélküliség a konzervatív női szerepek átmeneti megerősödését hozta (pl. nők mint háziasszonyok). Bár a közsférában időközben dinamikus változások zajlottak a nőknek kedvező törvényhozás terén is, a magánszférában a kettős női teherviselés változatlan maradt,⁶ az ezredforduló utáni nyilvános diskurzusokban pedig a nőket gyakran továbbra is a biológiai szaporodásért felelős társadalmi csoportként, azaz elsősorban anyákként azonosították.⁷ Egyes újabb szociológiai attitűdvizsgálatok például arra mutattak rá, hogy erős kontinuitás figyelhető meg az államszocialista, illetve a rendszerváltás utáni korszaknak a nők helyéről és szerepéről kialakult víziója között, ami abban is megnyilvánul, hogy nem mutatkozik számottevő különbség a különböző társadalmi-demográfiai csoportok – köztük a különböző generációk – nemi szerepekről alkotott véleménye között.⁸ Több jel is arra mutat tehát, hogy a kétezres évek új, „poszt-emancipációs” demokráciájában nem csupán a nemek közötti hagyományos hierarchia kontinuitásának, hanem egyenesen a megerősödésének is tanúi lehetünk, a nyilvános-, és a magánszférában egyaránt.⁹

A magyar játékfilmekben hasonló egyenlőtlenségek mutatkoznak. A főszereplők nemi megoszlása például soha nem volt kiegyensúlyozott: az 1931 és 2015 között készült több mint 1500 filmnek csak a hatvan százaléka vonultat fel női főszereplőket, míg férfi főszereplők a filmek nyolcvannyal százalékaiban vannak; a rendszerváltás után készült filmek esetében ez az arány 50% – 84%. De 1989 után nemcsak a nők számbeli aránya marad alul, hanem történetekbe szituáltságuk is egyenlőtlenségeket mutat férfitársaikkal összevetve: a cselekményekben a nyilvánossal szemben inkább a privát szférához és terekhez társítva jelennek meg, és gyakrabban jellemzik őket magánéleti és szerelmi, mint közéleti, munkahelyi vagy morális konfliktusok; „foglalkozásukat” tekintve, nagy százalékban, háztartásbeliként tűnnek fel, illetve főszereplői státuszuk ellenére sem derül ki a szakmájuk a cselekmény során.¹⁰

⁵ folyt. Schadt Mária: Ellentmondásos szerepelvárások, nők az államszocializmusban. *Acta Sociologica – Pécsi Szociológiai Szemle* (2005) no. 1. pp. 61–75.

⁶ Adamik Anna: How can Hungarian women lose what they have never had? In: Baud, Isa – Smyth, Ines (eds.): *Searching for Security*. London: Routledge, 2014. pp. 96–106.

⁷ Lásd pl. Vajda Róza: Munkaerőpiac, foglalkoztatás, vállalkozónők. A nők teljes értékű munkavállalásának akadályairól és esélyeiről. In: Juhász Borbála (ed.): *A nőtlen évek ára. A nők helyzetének közpolitikai elemzése 1989–2013*. Budapest: Magyar Női Érdekérvényesítő Szövetség, 2014. pp. 99–152.

⁸ Lásd pl. Fodor Éva – Balogh Anikó: Back to the kitchen? Gender role attitudes in 13 East European countries. *Zeitschrift für Familienforschung* 22 (2010) no. 3. pp. 289–307.; Gregor Anikó: A nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdök a 2000-es években Magyarországon. *socio.hu* (2016) no. 1. pp. 89–111. http://socio.hu/uploads/files/2016_1/gregor.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2024.03.16.)

⁹ Hock Beata: Sites of undoing gender hierarchies: women and/in Hungarian cinema (industry). *Medijska istraživanja* (2010) no. 16. pp. 9–30. loc. cit. p. 23.

¹⁰ A magyar film társadalomtörténete 1931–2015 című, ELTE Filmtudomány Tanszéken zajló NKFI kutatás (116708 számú projekt) adatai alapján ennek egy körképszerű összefoglalását lásd: Margitházi Beja: Rendszerváltás? A kortárs magyar film nőképéről. *Korunk* 30 (2019) no. 6. pp. 13–21.

A női hősök boldogulása tekintetében feltűnő az egyéni kompetenciák mellékessé válása, leértékelődése, mivel a filmek cselekménye a nők mobilitását – legyen az anyagi vagy társadalmi felemelkedés, illetve lecsúszás –, gyakran a szerencsének, véletlennek vagy a férfi szereplőkhöz fűződő kapcsolatnak (pl. párkapcsolatok, vagy házassági mobilitás) tulajdonítja.¹¹

Ezen korábbi eredmények nyomán, most olyan kétgenerációs családi kapcsolatokba beavató, fiatal női főhősökre koncentráló, 2000 után készült filmek példáit vizsgálom, melyek mind a szülők, mind a gyerekek élethelyzetére rálátást adnak, és ilyen értelemben állást foglalnak a szülői minták, és ezáltal egy előző korszak társadalmi rendszerének szerepéről a kamaszlányok felnövekedési, énkeresési történeteiben. Mindehhez nem tekinthetünk el a másfél évtizeddel korábbi, 1989-es rendszerváltás szerepének a generációk szempontjából történő kontextualizálásától.

Generációk – fiatalok – korszakhatárok

Bár a huszadik századi magyar történelemben a fiataloknak többször is fontos szerep jutott (lásd pl. az ország második világháború utáni újjáépítése, az 1956-os forradalom, vagy később a kommunista ifjúsági szervezetek), először a hatvanas években határozták meg magukat önálló, saját kultúrával rendelkező csoportként, mikor a hivatalos állami ideológiával szembehelyezkedve, a nyugati fiatalok által képviselt értékrend mellett álltak ki.¹² A hatvanas évek „nagy generációja” számára ez a lázadás a nonkonformitás kifejezésében öltött testet (pl. beat zene, farmer, hosszú haj), és a hetvenes, nyolcvanas években további ifjúsági ellen- és szubkultúrák kialakulásával folytatódott.¹³ E folyamatok a magyar film különböző korszakaiban a gyerek-, illetve fiatal felnőtt főszereplők megjelenésében is nyomon követhetőek, így például a negyvenes évektől készülő „fiúcsapat”-filmekben (Radványi Géza: *Valahol Európában*, 1948; Jancsó Miklós: *A harangok Rómába mentek*, 1958; Fábri Zoltán: *A Pál utcai fiúk*, 1968),¹⁴ vagy a magyar újhullám fiatal főhősökre épülő, önvallomásos, nevelődési történeteiben (Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*, 1963; Gaál István: *Sodrásban*, 1964; Szabó István: *Álmodozások kora*, 1965; *Apa – Egy hit naplója*, 1966; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1967; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1968).¹⁵

¹¹ Részletesebben lásd: Margitházi Beja: Felfelé a lejtőn: Női mobilitástörténetek a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Metropolis* 23 (2019) no. 4. pp. 30–47.

¹² Fülöp Márta: Hungary. In: Arnett, Jeffrey Jensen (ed.): *International Encyclopedia of Adolescence*. New York–London: Routledge, 2006. pp. 401–423. loc. cit. p. 401.

¹³ Csapó Benedek: Hungary. In: Hurrelmann, Klaus (ed.): *International Handbook of Adolescence*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994. pp. 177–190. loc. cit. p. 178.

¹⁴ Imre Anikó: The Age of Transition: Angels and Blockers in Recent Eastern and Central European Film. In: Shary, Timothy – Seibel, Alexandra (eds.): *Youth Culture in Global Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007. pp. 71–86. loc. cit. p. 71.

¹⁵ Milojev Zsanett: Ifjúkori modern önarcképek. A Bildung narratíva megjelenése a magyar

A közép- és kelet-európai filmmel kapcsolatban Imre Anikó általánosságban is kiemeli a gyerek- és tinédzserszereplők iránti mindenkori érdeklődést, ami a posztszocialista korszakban is hangsúlyosan érvényesül. A szocializmus idején a rosszul működő iskolai és otthoni környezetben megjelenített, gyakran pszichológiai és fizikai bántalmazást elszenvedő gyerekszereplőkre Imre Anikó szerint a kultúra „*mint szimbolikus paravánra vetítette rá allegorikusan saját skizofrén állapotát – azt a pszichológiai megosztottságot, ami az eurocentrikus kulturális örökségből származó kollektív, nemzeti érettség érzése és a között a sebezhető, gyermeki állapot között húzódott meg, amire a szovjet gyarmatosítás és a szocialista totalitarizmus redukálta az adott nemzet állampolgárait.*”¹⁶ A tanulmányában hivatkozott, késő nyolcvanas- és korai kétezres évek között készült szlovák, lengyel és magyar filmpéldái kapcsán Imre is felveti annak a kérdését, hogy a nagyszülők, szülők és gyerekeik közötti generációs különbségek Kelet-Európában – az amerikaitól például lényegileg különböző módon –, radikálisan eltérő szocializációs élményeket és élettapasztalatokat jelentenek, mivel a szülők esetében ezeket az izoláltabb, centralizált és kontrolláló szocialista rendszer, a fiatalabb generáció esetében pedig a rendszerváltás utáni nyitás és liberalizálódás időszaka formálta.

Az átmeneti időszakokban, és így tehát a magyar rendszerváltás környékén is, a különböző generációk a múlt és a jelen, illetve jövő rendszereire, eseményeire adott reflexiókként értelmezhetőek. Az ekkor eszmélő, szocializálódó fiatalokat ez a korszakhatár ráadásul egyedi módon jelölte meg. Mint az ifjúságkutatások is gyakran kiemelik, a kelet-európai átmeneti társadalmakban felnövő fiatalok helyzete markánsan eltért a nyugat-európai generációtársaikétól, mivel ők az ideológiai, gazdasági és strukturális változások miatt egyszerre több nehézséggel is kénytelenek voltak szembesülni. A korszak „átmeneti fiataljait”, akik a szocialista emlékek örökösei, ugyanakkor a globalizálódó Kelet-Európa úttörői, Van Hoorn és munkatársai „omega-alfa-generációként” írják le, mivel ők egyszerre a régi rendszer „*utolsó gyermekei, ugyanakkor az új korszak első felnőttei.*”¹⁷ Ezen fiatalok véleménye, benyomásai, félelmei, reményei, aktivitása vagy apátiája a változó társadalmi állapotokra adott válaszként értelmezhető. Másfelől azonban ez a generáció épp az életkoránál fogva volt kettős bizonytalanságban és átmenetben, mivel nemcsak a tranzíciós korszak súlyos politikai-alkotmányos és társadalmi átalakulásaival kellett szembenéznie, hanem saját felnőtté válása kihívásaival is: „*Kialakult felnőtt szerepek nélkül hagyják el a gyermekkort, ugyanakkor az*

¹⁵ folyt. a magyar újhullám filmjeiben. In: Kajos Luca Fanni et al. (eds.): *X. Jubileumi interdiszciplináris doktori konferencia 2021 tanulmánykötet*. Pécs: Pécsi Doktorandusz Önkormányzat, 2021. pp. 576–589. A magyar film 1989 előtti generációképeiről készült eddigi legátfogóbb elemzést lásd: Hirsch Tibor: *A magyar film generációképei 1958–1989*. Kézirat.

¹⁶ Imre: *The Age of Transition: Angels and Blockers in Recent Eastern and Central European Film*. p. 71.

¹⁷ Van Hoorn, Judith L., et al.: *Adolescent Development and Rapid Social Change: Perspectives from Eastern Europe*. New York: State University of New York Press, 2000. pp. 3–28.

a társadalom is átalakulóban van, amelybe integrálódni készülnek.”¹⁸

A serdülő, fiatal protagonisták szerepeltetése megfigyelésem szerint a rendszerváltás után is a társadalmi problémák, feszültségek megjelenítésének egyik „*nélkülözhetetlen, alapvető reprezentációs eszköze*” a magyar filmben, és ilyen értelemben ezen kamasz vagy fiatal felnőtt szereplők a társadalmi közérzet barométereinek, szenzorainak tekinthetők.¹⁹ Ebben a megközelítésben különösen érdekesek az olyan felnövekedési történetek, amelyek két generáció fénytörésébe helyezik a fiatal lányok identitáskeresési folyamatait, és a felnőtté válás narratíváját a szülő–gyerek kapcsolatokon keresztül mutatják be. A továbbiakban azt vizsgálom meg, hogy *A magyar film társadalomtörténete 1931–2015* kutatás adatbázisa alapján az ezredforduló utáni másfél évtizedben (2000–2015) készült, ezen paramétereknek megfelelő, összesen hét szerzői film hogyan viszi színre ezeket az összefüggéseket.

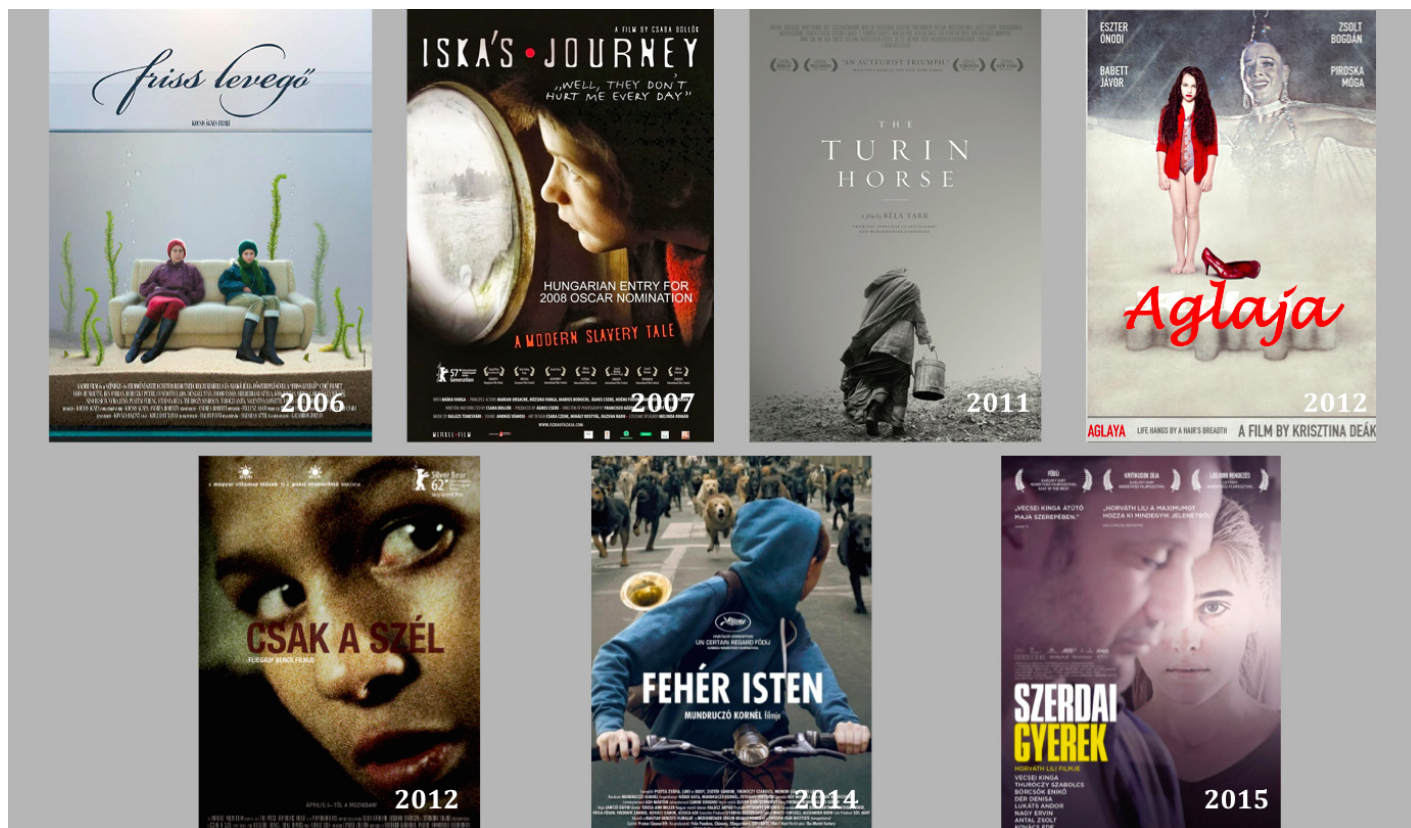
Szülői minták – kitörési kísérletek

Friss levegő (2006), *Iszka utazása* (2007), *A torinói ló* (2011), *Aglaja* (2012), *Csak a szél* (2012), *Fehér Isten* (2014) és a *Szerdai gyerek* (2015) – a kortárs magyar szerzői film itthon és külföldön is ismert, reprezentatív darabjai; fiatalabb (Horváth Lili), idősebb (Tarr Béla, Deák Krisztina) és középgenerációhoz (Bollók Csaba, Kocsis Ágnes, Fliegauf Benedek, Mundruczó Kornél) tartozó rendezők a hazai és nemzetközi fesztiválok visszatérő meghívottjai és díjazottjai. A filmeket elválasztja a stílus, a hangvétel, a látványvilág és a történetmesélési mód egyedisége, de összeköti a fiatal lány főszereplő, a nevelődési

¹⁸ Fülöp Márta: Hungary. In: Arnett, Jeffrey Jensen (eds.): *International Encyclopedia of Adolescence*. New York–London: Routledge, 2006. pp. 401–423. loc. cit. p. 402.

¹⁹ Ez a tendencia már a kilencvenes évektől nyomon követhető (l. a bevezetőben említett filmeket), és az ezredforduló után is folytatódik, lásd pl. az olyan fiatal főszereplőket mozgó filmeket, melyek főhőseiken keresztül aktuális társadalmi kérdésekre reflektálnak: *Rosszfiúk* (Sas Tamás, 2000), *I love Budapest* (Incze Ágnes, 2000), *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2001), *Kísértések* (Kamondi Zoltán, 2002), *Szép napok* (Mundruczó Kornél, 2002), *Mélyen őrzött titkok* (Böszörményi Zsuzsa, 2004), *A miskolci boniésklájd* (Deák Krisztina, 2005), *Lányok* (Faur Anna, 2007), *Apaföld* (Nagy Viktor Oszkár, 2009), *Vespa* (Groó Diána, 2009), *Senki szigete* (Török Ferenc, 2014), *Free Entry* (Kerékgyártó Yvonne, 2014), *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (Reisz Gábor, 2014). Mindez az irodalmi művek alapján készült adaptációkra is érvényes (pl. *Érzékek iskolája* [Sólyom András, 1996], *Witman fiúk* [Szász János, 1997], *Vesztettek* [Goda Krisztina, 2015], *Akik maradtak* [Tóth Barnabás, 2019]), és az itt nem vizsgált, következő évtized (2015–2024) szerzői filmjeivel kapcsolatban is továbbgondolható, lásd pl.: *Virágvölgy* (Csuja László, 2017), *Rossz versek* (Reisz Gábor, 2018), *Déva* (Szócs Petra, 2018), *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) (Schwechtje Mihály, 2018), *Szép csendben* (Nagy Zoltán, 2019), *FOMO* (Hartung Attila, 2019), *Hat hét* (Szakonyi Noémi Veronika, 2023), *Larry* (Bernáth Szilárd, 2023). Forrás: *A magyar film társadalomtörténete 1931–2015* kutatás kiegészített adatbázisa. A kortárs film kamaszhőseiről lásd Kovács Bálint: A rendszerből törölve. Hol vannak a magyar filmek a kamaszlányokról? *Filmvilág* (2020) no. 8. pp. 7–11.; Schubert Gusztáv: Át a labirintuson. Magyar kamaszfilmek. *Filmvilág* (2022) no. 10. pp. 10–11.

történettípus és a szülői generáció, illetve a szülő–gyerek kapcsolatok hangsúlyos megjelenítése. A kamaszhős protagonista-státuszát és fontosságát a filmek plakátja vizuálisan is nyomatékosítja: elsősorban őket ábrázolja, közelről vagy egészalakos méretben, gyakran centrális, szimmetrikus kompozícióba rendezve, néha egy fontosabb felnőtt (anya) kíséretében (1. kép).



1.kép

A főbb szereplők társadalmi beágyazottságát, foglalkozását, élettereit, illetve szűkebb családi viszonyait tekintve a legtöbb történet anyagi problémákkal küzdő, a periférián, falusi vagy kisvárosi környezetben, szerény életkörülmények között (*Friss levegő*, *Aglaja*), szegénységben (*Szerdai gyerek*), vagy egyenesen mélyszegénységben (*Csak a szél*, *A torinói ló*, *Iszka utazása*) élő, szétesett családokat mutat meg (ez még a középosztálybeli szereplőket felsorakoztató *Fehér isten* esetében is így van, lásd a kutyákkal üzletelő csoportokat). Ezekben a csonka, gyakran diszfunkcionális családokban az egyik szülő (általában az apa) hiányzik, távoli vagy passzív, így a családfenntartás, a háztartás és a gyereknevelés zömmel a dolgozó anya feladata lesz. Az anyák a filmek többségében szakképzettséget nem igénylő, általában takarítói munkát végeznek (kivéve az *Aglaja*, illetve a *Fehér isten* esetében cirkuszi akrobata, illetve kutató az anya foglalkozása); a gyerekek ugyanakkor a tanulási mobilitás lehetőségét példázzák: különféle oktatási intézményekbe kerülnek vagy ott tanulnak és előremutató, konkrét terveik vannak a jövőre nézve (az *Iszka utazása*, illetve *A torinói ló* kivételével).

A fiatal főhősök és a szülők generációjának ilyen kiemelt társítása felveti a nevelődési narratíva kérdését. A klasszikus értelmezés szerint a Bildung

történet egy fiatalokú szereplő fejlődésének, formálódásának narratívája, mely gyakran a belső törekvések, aspirációk és a külső korlátok közti feszültségben bontakozik ki.²⁰ Egyes szerzők megközelítésében ezt a történettípust két-három olyanfajta motívum jellemzi, mint például a gyerekkor, generációs konfliktusok, vidékiség, tágabb társadalmi kontextus, önnevelés, elidegenedés, szerelmi megpróbáltatás, hivatáskeresés, filozófia.²¹ Az itt tárgyalt filmekben a gyerekkor és a generációs konfliktusok közös motívumán túl a vidékiség (kivétel: *Fehér isten*), a szerelemélmény (*Friss levegő, Aglaja, Szerdai gyerek*), vagy annak hiányában a barátság (*Iszka utazása, Csak a szél, Fehér Isten*), illetve a hivatáskeresés (*Friss levegő, Aglaja, Szerdai gyerek, Fehér isten*) témái érvényesülnek a leggyakrabban, ugyanakkor a filmek többségében feltűnő a szűkebb életterekbe való „beragadás”, illetve a tágabb társadalmi kontextus hiánya.

A nevelődési történet irányából itt a leginkább tételt bíró kérdés az, hogy milyen változás áll be a cselekmény végére a főszereplők helyzetében, és ebben milyen szerepe van a szülőknek, illetve az anyai, apai mintáknak? Anne Rüggeimeier összefoglalása alapján a Bildung narratíva kifutása ideális esetben a főhős egyfajta érettség-élménye (*maturity*), amit hagyományosan „a személyes törekvések és a társadalmi igények harmonikus integrációjaként” írható le.²² Ilyen értelemben tanulságos egymás mellé rendelni, hogy a filmzárlat hova szituálja, milyen kilátásokkal kecsegteti ezeket a főhősöket, illetve fejlődéstörténetükben mekkora teret ad a személyes törekvések, illetve a társadalmi kötöttségek érvényesülésének, azaz végeredményben milyen képet fest a társadalmi státusz meghaladhatóságáról.

	Anya	Apá	Szülő foglalkozása	Lányok helyzete/tervei	Lányok filmzárlatban
<i>Friss levegő</i> (2006)	egyedülálló	X	takarítónő (illemhely)	diák / divattervező	közvéceben, tanul
<i>Iszka utazása</i> (2007)	bántalmazó	passzív	munkanélküliek	fémgyűjtés, guberálás	emberkereskedők foglya
<i>A torinói ló</i> (2011)	X	hallgató	nem derül ki	házimunka, gondoskodás	vacsora, sötétség, csönd
<i>Aglaja</i> (2012)	zsarnoki	bohém, csalfa	cirkuszi akrobaták	diák// előadóművész	hajvágás után, a téren
<i>Csak a szél</i> (2012)	gondoskodó	emigrált	takarítónő	diák // nyelveket tanul	felöltöztetett holttest
<i>Fehér isten</i> (2014)	elutazik	távoli	kutató / orvosszakértő	diák //trombitás, kutyás	fekszik a kutyákkal
<i>Szerdai gyerek</i> (2015)	X	X	mentor: igazgatónő	takarító, saját vállalkozás	fiával mosógépet szerel

1. táblázat – Generációk, mobilitás és statikusság

²⁰ Rüggeimeier, Anne: Bildungsroman. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2023. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1274>

²¹ Buckley, Jerome Hamilton: *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Harvard University Press, 1974. Idézi: Milojev: *Ifjúkori modern önarcképek*. p. 582.

²² Rüggeimeier: *Bildungsroman*.

A *Friss levegő*, *A torinói ló*, a *Csak a szél* és bizonyos értelemben a *Szerdai gyerek* esetében is az ismétlődés, a „kör bezárul” narratív rendezőelve érvényesül a zárlatban: Angéla egy ruhaipari szakiskola tanulójaként divattervezőnek készül, és menekülne anyja fojtogatónak érzett szeretete, valamint a kilátástalan hétköznapi szűrkesége elől; sikertelen elutazási kísérlete után azonban a film zárlatában, anyja balesete miatt, kénytelen átvenni annak helyét a nyilvános vécében, ahova korábban csak orrára szorított zsebkendővel bírt bemenni. Ohlsdorfer lánya, apjával együtt naponta ugyanazt a rituálét ismétlik egy világvégi tanyán álló kunyhóban, egészen addig, míg elfogy a vizük és élelmük, és teljesen be nem sötétedik. A 2008–2009-es romagyilkosságok alapján készült *Csak a szél* főbb szereplői a film végére merénylet áldozatai lesznek: az önszorgalomból angolul is tanuló, közben a kisebbekről is gondoskodó Anna éppúgy, mint anyja, Rigó, és nagyapja – csak öccse, Rió marad életben. A *Szerdai gyerek* főhősnőjét, a szülők nélkül, állami gondozásban nevelkedett Maját az oktatási intézmény igazgatónője mentorálja, miközben négyéves kislánya ugyanabban az árvaházban nevelkedik, ahol Maját az anyja évekkorábban otthagya; a filmzárlat, a megghiúsított mosodai vállalkozási kísérlet után, nyitva hagyja, hogy főhősünk közelebb jutott-e ahhoz, hogy saját lábára állva magához vehesse gyermekét, elkerülve a sorsok ismétlődését.

Két film zárlatában látunk példát ettől eltérő, mélyebbre csúszásra, vagy nyílt lázadásra és kilépésre. A kiskorú Iszka (*Iszka utazása*) esetében sokáig úgy tűnik, hogy nincs kiút a Zsil-völgyi bányászvidék nyomortanyájának telepi vityillójából, ahol testvéreivel munkanélküli, alkoholista és beszámíthatatlan szülei helyett fémguberálással próbálnak némi pénzhez jutni. Egy barátság és egy utazás ígérete jelenthetné a kitörést, de Iszka a film végén emberkereskedők fogságába kerülve kénytelen szembenézni egy még az addiginál is sötétebb, fizikai bántalmazással és prostitúcióval fenyegető közeljövő kilátástalanságával. Ezzel szemben, Aglaja útja a sikeres lázadás története: részben nevelőintézetben, részben vándorcirkuszban töltött gyerekkorát sokáig az anyai minta követése határozta meg, legyen szó a kinézetéről, a foglalkozásáról és a kockázatos, hajon függési cirkuszi akrobataszám bemutatásáról. Az anyja által erőltetett, látványos fellépés előtt azonban minden számítást keresztülhúzó döntést hoz, amikor egyetlen mozdulattal megszabadul hosszúra növesztett copfjától. A *Fehér isten* nyitott befejezése egy törékeny egyensúlyi helyzetet függeszt fel: Lili trombitajátékával éppen lecsillapítja az emberek ellen támadásra induló elvadult kutya farkát, akikkel együtt a földre fekszik a kórház előtti nagy téren.

Az összes narratíva tartalmaz tehát legalább egy olyan, a szülői sors megismétlésétől eltávolító kitörési pontot, amely egy ismeretlen, de vágyott jövő ígéretét hordozza; a lányok saját cselekvési potenciáljának felfedezésével, bevetésével a kötött pálya leváltása ezekben a pillanatokban lehetségesnek tűnik, akár szökéssel vagy elutazással (*Friss levegő*, *Iszka utazása*, *A torinói ló*),

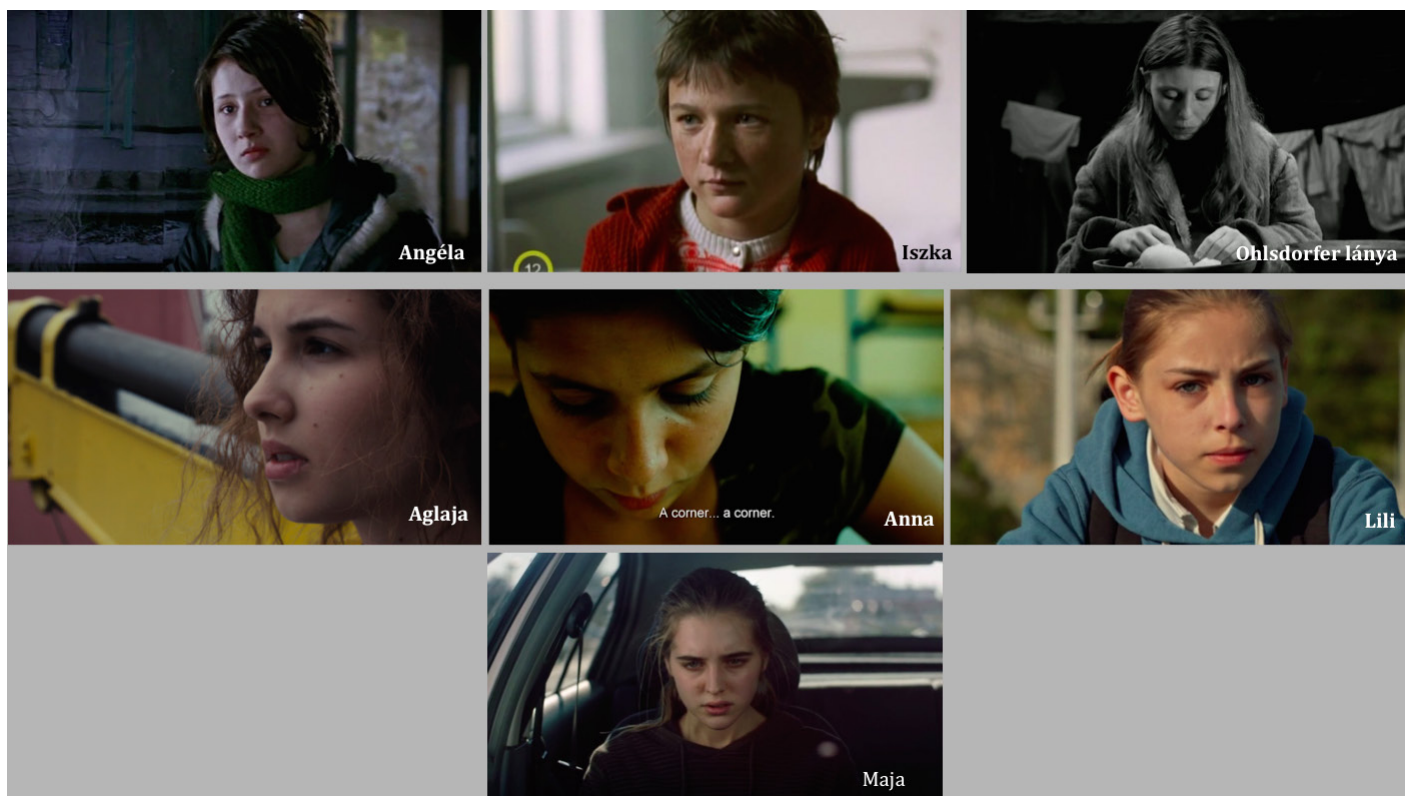
akár tanulással, tehetséggel vagy vállalkozással (*Csak a szél, Fehér isten, Szerdai gyerek*). Látványos a térbeli mobilitás szerepe mindebben, ami arra is utal, hogy a sors- és szintváltás az eredeti élettérben szinte lehetetlen, és ilyen szempontból az utazások, helyváltoztatások tétje és iránya is beszédes. A *Friss levegő* Angélája az úticélként kitűzött Olaszország helyett ugyanoda érkezik vissza, ahonnan elindult; Iszka végül elutazik, de ez az út egy sötétebb rabszolgaságba vezet. A *Csak a szél* Annája anyjával és testvérével eleve Kanadába készül, korábban kivándorolt apjához, ezért is tanul angolul; Ohlsdorferék izolációban, napi rituálékat ismételve élnek, de *A torinói lóban* a végső elsötétedés előtt így is megjelenik a (címszereplő miatt kudarcba fulladt) elutazás motívuma. A *Szerdai gyerek* Majájának utazásait főként a lakhelye és a gyereketthon közötti, ide-oda ingázó tömegközlekedés teszi ki, illetve a barátjával, vagy a szociális munkással közös autózások. Aglaja és a *Fehér isten* Lilije eleve mobilisabb szereplők: a vándorcirkusz állandó helyváltoztatásban van, a lányt kiskorában bentlakásos iskolába is elküldik; itt éppen az otthon hiánya jelenik meg konfliktuálisan, de Aglaja talán épp a rendszeres környezetváltás miatt képes eljutni az önfelszabadító lázadásig; Lili biciklijével és kutyájával állandóan a várost járja, a zeneórákon is erejét, hangját, képességeit próbálgatja, és végül trombitajátéka bizonyul olyan saját tudásnak, amivel úgy tudja lecsillapítani a gyilkos kutyákat, ahogyan az erőszakot, cselet bevető felnőttek közül senki sem képes – ezzel együtt a film egy statikus, ki-merevített képpel zárul.

Affektív minimalizmus – kamaszkori apátia

A karaktertípusok és szerzői hangvétel eltérései ellenére a kiemelt filmek kamasz lányhőseinek van egy feltűnően hasonló, közös affektív jegye: a látszólagos közömbösség, egykedvűség, gyakran kifejezéstelen arc és visszafogott gesztusok (2. kép). Szerzői filmes megközelítésben ez egy olyan stilisztikai-performatív megoldás, melynek a háttérben különböző alkotói koncepciók állnak. Egyes rendezők (l. pl. Tarr Béla, Kocsis Ágnes, Fliegauf Bence) számára a szikár, minimalista stílus fontos eleme a kevés eszközzel és redukált érzelmekkel dolgozó színész, illetve nem-színész; máskor a főszereplő kiskamasz életkora vagy származása is indokolja a hasonló rendezői döntést (*Iszka utazása, Csak a szél*). Tény, hogy a lányhősöket szinte az összes itt elemzett filmben olyan civil fiatalok alakítják, akiknek ez volt az első (és gyakran egyszeri) filmes főszerepe.²³ Az amatőrök szerepeltetésének, illetve a minimalista,

²³ A színészi végzettséggel rendelkező, korábban (*Komoly dolgok*, 2010) és később is különböző filmekben (*A martfűi rém*, 2016; *A Viszkis*, 2017) játszó Móga Piroska (Aglaja) kivételével, a főszereplő kamaszlányokat alakító Hegyi Izabella (*Friss levegő*), Varga Mária (*Iszka utazása*), Lendvai Gyöngyi (*Csak a szél*), Psotta Zsófia (*Fehér isten*) és Vecsei Kinga (*Szerdai gyerek*) esetében egyaránt ez volt az első nagyjátékfilmes főszerep. Bók Erika (*A torinói ló*) a későbbiekben nem, de korábban Tarr Béla két filmjében is szerepelt (*Sátántangó*, 1994; *A londoni férfi*, 2007); Hegyi Izabella egy kisebb szerepet kap még

korlátozott kifejezőmóddal dolgozó színházzal²⁴ ez a magyar filmben korábban a Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjeiben, illetve fikciós dokumentumfilmjeiben is sikeresen használt, egyébként pedig a némafilm koráig visszanyúló hagyománya már a kezdetektől a színészi technika mellőzését vagy hiányát hirdette. Az expresszivitást, a jelentések közvetítését az olyan későbbi alkotók számára, mint pl. Szergej Eisenstein, Lev Kulesov, Robert Bresson vagy Aki Kaurismäki, a profi színészek helyett inkább a szereplők külső karakterjegyei, a filmes formanyelvi megoldások (plánok, vágás), illetve a jelenlét, kisugárzás ereje adta. Mindez nyers keresetlenséget, hitelességet kölcsönözhet a karaktereknek, ugyanakkor a visszafogottság, a semleges felszín olyan rejtélyes személyiséget sejtet, akinek az érzéseit, gondolatait nézőként folyamatosan fürkészní, elképzelni, találgatni kell.²⁵



2.kép

A kamaszszerelők ezen „affektív minimalizmusa” másfelől életkori sajátosságként (1) is értelmezhető, és egy tanult, családi affektív kultúrával is kapcsolatba hozható (2), illetve tágabb értelemben társadalmi attitűdre

²³ folyt. Kocsis Ágnes következő filmjében (*Pál Adrienn*, 2010); Varga Mária évekkel később más epizódszerepekben tűnik fel (*Hajnali láz*, 2015; *A játszma*, 2022), Psotta Zsófia rövidfilmben (*A mentor*, 2019) és tévésorozatban (*A tanár*, 2018) szerepel még, míg Vecsei Kinga egy további filmben (*Eszter*, 2017).

²⁴ A kortárs magyar filmben (lásd pl. *Pál Adrienn*, *Vespa*, *Viharsarok*, *Utóélet*, *Saul fia*, *Tiszta szívvel*, *Az állampolgár*, *Testről és lélekről*) felfedezhető minimalista játéktípus tipológiájáról lásd: Margitházi Beja: A jelenlét minősége. Minimalista arc- és játéktípus kortárs magyar játékfilmekben. *Színház* (2017) no. 5. pp. 19–22.

²⁵ A nem-hivatásos színházzal történelmi és kortárs magyar filmes vonatkozásaihoz kiváló összefoglalással és elemzésekkel szolgál Nagy Eszter: *Civil a filmvásznon. Nem-hivatásos színészi jelenlétek vizsgálata a kortárs magyar filmben*. MA szakdolgozat. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Filmtudomány Tanszék, 2023. Kézirat.

is utalhat (3). Az érzelemkifejezés visszafogottsága kétségtelenül jól illeszkedik a korosztályi fejlődésnek (1) ahhoz a vonásához, hogy ebben a tíz–tizenhat éves kor közötti időszakban az intenzív identitáskrizisekkel párhuzamosan izoláció, befelé fordulás, fokozottabb érzékenység, a külvilághoz való hűvös, távolságtartó viszonyulás jellemezheti a serdülőket. Ami tehát nem egyenlő az érzelemmentességgel, de kívülről egyfajta egykedvűségben, a helyzetekről, a külvilágról való látszólagos érzelmi leválásban nyilvánulhat meg.²⁶ Az elemzett filmekben ugyanakkor nemcsak egy kamaszkori kritikus távolságtartásról van szó, hanem egy olyan affektív, érzelmi kultúráról, pontosabban annak hiányáról, melyet a családtagok közötti minimális kommunikáció is fémjelez (2). Nem az érzelmek, hanem azok kifejezésének a mellőzéséről vagy képtelenségéről van szó tehát, ami egyes filmekben az anyák, apák és lányaik közti párbeszéd és érzelmi intimitás jeleinek szinte teljes hiányában nyilvánulhat meg (lásd *A torinói ló*, *az Iszka utazása* és a *Csak a szél* szülőgyerek kapcsolatait), máskor folyamatos félreértésekben és önkéntes érzelmi elszigetelődésben (mint a *Friss levegő*, a *Fehér isten* és az *Aglaja* lányhősei esetében), míg a *Szerdai gyerek* Maja és fiatalkorú barátja kapcsolódásának kudarcáról, egy új szerelem átéléséről, illetve sokáig szótlán kisfia kommunikációjának beindulásáról szól.

A tágabban értelmezhető társadalmi attitűd szempontjából (3) idevág Laura Podalsky értelmezése, aki hasonló jelenséget regisztrál a kortárs latin-amerikai filmben, ahol az elhidegült, hűvös, elégedetlen (*disaffected*) tinédzserek jelenlétét egy szélesebb diszkurzív hálózat részeként értelmezi. Meglátása szerint mindez egy általánosabb társadalmi kiábrándulás kifejeződése, melyben a fiatalok apátiáját és társadalompolitikai érdektelenségét a szociális intézmények (iskola, család) és a szélesebb politikai apparátus működésképtelensége miatti csalódás váltja ki.²⁷ Imre Anikó hasonló megfigyelést tesz az általa vizsgált kelet- és közép-európai filmek kamaszhősei kapcsán, akiknek az identitásválsága összefüggésben áll a szocializmus évtizedeiben a politikai cselekvéssel szemben kialakult szkepticizmussal, amit a poszt-socialista párt-politika korrupciós ügyei csak tovább súlyosbítottak. Imre szerint ezekben

²⁶ Ahogy Erik H. Erikson személyiségpszichológiai modellje alapján Révész György összefoglalja: „A gyermekkor és a felnőttkor között nehéz az átmenet a serdülő ebben a szakaszban valószínűleg jobban szenved, mint eddig valaha, vagy mint fog valaha is, a szerepek és a velük való azonosság zavarától. Ez gyakran okozhat üresség- vagy elszigeteltség érzést, aggodalmat, határozatlanságot, amikor a serdülő úgy érzi, hogy bár fontos döntéseket kell hoznia, sehogy sem képes erre.” Lásd: Révész György: Személyiség, társadalom, kultúra – a pszichoszociális fejlődés erikson-i koncepciója. In: Gyöngyösiné Kiss Enikő – Oláh Attila (eds.): *Vázlatok a személyiségről. A személyiséglélektan alapvető irányzatainak tükrében*. Budapest: Új Mandátum, 2007. pp. 224–243. loc. cit. p. 231.

²⁷ Podalsky, Laura: *Out of Depth. The Politics of Disaffected Youth in Contemporary Latin American Cinema*. In: Shary, Timothy – Seibel, Alexandra (eds.): *Youth Culture in Global Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007. pp. 109–130. loc. cit. p. 115. Bővebben erről lásd: Podalsky, Laura: *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Springer, 2015.

a kilencvenes évekbeli filmekben a régió fiataljainak ez a politikai cselekvéssel és a nemzeti, nemzetközi ügyekkel szembeni apatikussága köszön vissza.²⁸

Bár az itt elemzett filmek mikrotörténete a szélesebb társadalmi, politikai kontextus felvázolását vagy explicit jelzését általában mellőzik, illetve a kamaszszerelőket sem hozzák direkt kapcsolatba ezzel, a főhősök látszólagos érzelemmentessége és hűvössége egyszerre olvasható az életkörülmények kilátástalanságára adott reakcióként, és a cselekvés értelmetlenségének belátásaként. Ennek a passzív, apatikus hozzáállásnak azonban különböző fokozatait és variációit látjuk megjelenni, amire a formai jegyek elemzésének a bevonásával szeretnék rámutatni. Mint azt korábbi elemzések is bizonyították, az affektív minimalizmus, amellyel, hogy gyakran egy-egy karakteres szerzői stílus részeként jelenik meg, az egyéb formanyelvi megoldások (elsősorban a mise-en-scène, a plánhasználat és a vizuális kompozíció) felértékelődését vonja maga után.²⁹ Az itt elemzett példákban ez egy konkrét vizuális megfogalmazás feltűnően gyakori alkalmazásában érhető tetten, ami nem más, mint a lányhősöket és szüleiket megjelenítő tükröző kompozíció.

Mindez a leginkább letisztultan a *Friss levegő*, *A torinói ló* és a *Csak a szél* minimalista mise-en-scène-jei esetében figyelhető meg, ahol a hasonló plánok, keretezések és szimmetrikus kompozíciók vizuálisan is az örök ismétlődést, azaz a kitörés, a mobilitás lehetetlenségét közvetítik. Míg a visszafogott, befelé forduló Angéla anyját tolakódónak tartja, és annak foglalkozása, életmódja ellen lázadna az elutazással is, a vizuális kompozíciók, benne a testtartások, a komplementer vagy azonos színek, nemcsak kettejük személyiségének, de sorsának a hasonlóságáról is tudósítanak (3–4–5. kép).



3.kép *Friss levegő*

²⁸ Imre: *The Age of Transition*. p. 78.

²⁹ Lásd az utolsó nagyobb fejezet ilyen szempontú filmelemzéseit (*Szerdai gyerek*, 2015; *Déva*, 2018; *Virágvölgy*, 2018; *Külön falka*, 2021). Nagy: *Civil a filmvásznon. Nem-hivatásos színészi jelenlétek vizsgálata a kortárs magyar filmben*. pp. 17–44.



4.kép *Friss levegő*



5.kép *Friss levegő*



Ohlsdorferék szűk, szobányi világában minden a szimmetriáról és kiszámítottságról, az időkön túli, generációkon átívelő ismétlődésről szól, amely kényszerítő erővel halad egy végzetes beteljesülés felé – ebben pedig nincs lényegi különbség apa és lánya között (6-7. kép).



6-7.kép *A torinói ló*

A *Csak a szél* ezzel szemben sok szabadtéri, a gyerekek önfelelt játékát és a külföldi utazás tervezését is bemutató jelenetet tartalmaz, ugyanakkor a cigány család körül gyülekező árnyakról is tudósít. Itt a mélyszegénységi generációs meghatározottságból való kitörés kemény munka árán lehetségesnek tűnik, és ezen Anna, anyjához hasonlóan, nap, mint nap szívósan és céltudatosan dolgozik (8–9. kép).



8-9.kép *Csak a szél*

A fajgyűlölettel szemben azonban nincs védelem, a kisebbségi lét sorsszerűsége így teljesedik be, és a kegyetlen merénylet nyomán a film záróképein három generáció tagjai (lány, anya, nagypapa) fekszenek egymás mellett, élettelenül kiterítve (10–11. kép).



10.kép *Csak a szél*



11.kép *Csak a szél*

A négy másik film az ismétlődési mintázatból kilépve, a tükrözéseket és megkettőzéseket is más értelemben alkalmazza. Iszka kapcsolata szüleivel igen egysíkú, alkoholista, bántalmazó anyjához való ragaszkodása mégis elemi: a gondoskodóbb intézeti nevelők és a rendezettebb életkörülmények ígérete ellenében is inkább a családjához való visszatérést választja (12. kép). Iszka nem anyja sorsát ismétli meg, hanem óvatlansága, tapasztalatlansága, valamint szülei felelőtlenségéből következő védtelensége szolgáltatja ki a felnőtinél is aljasabb emberkereskedőknek.

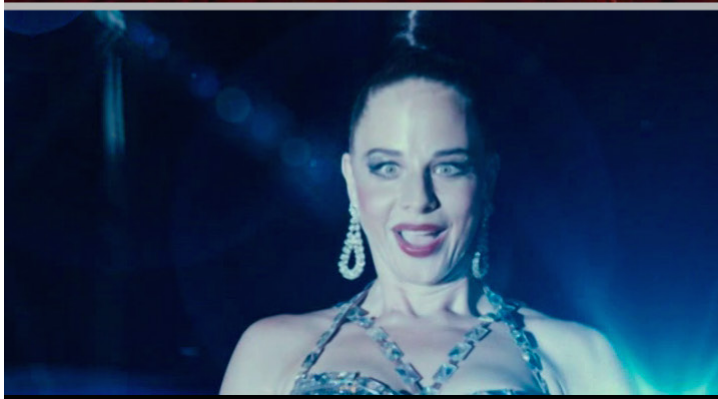
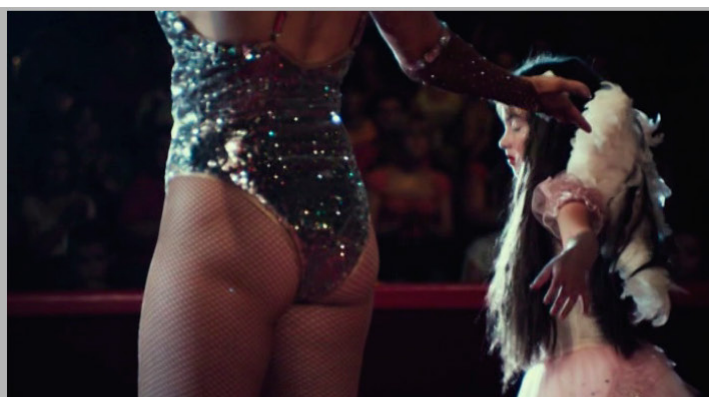


12.kép *Iszka utazása*

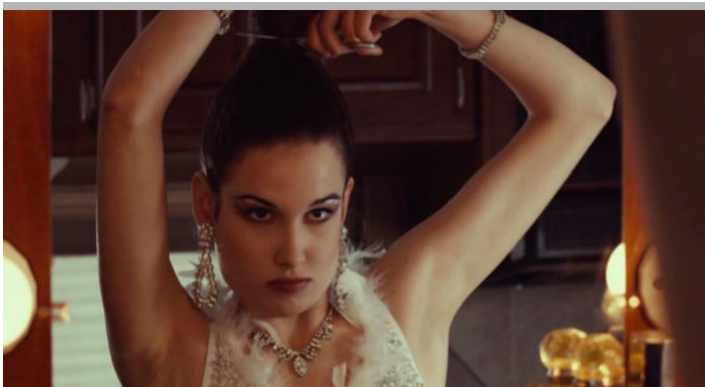
Aglaja története fogja át a leghosszabb időszakot, a kisgyerekkor éveitől a bentlakásos intézeten, a szülők válásán, a karrierfordulatokon és az első szerelmes élményeken át a fiatal felnőttkorig. Kislányként Aglaja olyan példaképként tekint anyjára, akinek a mozdulatait, öltözködését, cirkuszi számait utánozni szeretné (13–14. kép) – hogy aztán annál elemibb erejű legyen lázadása (15. kép).



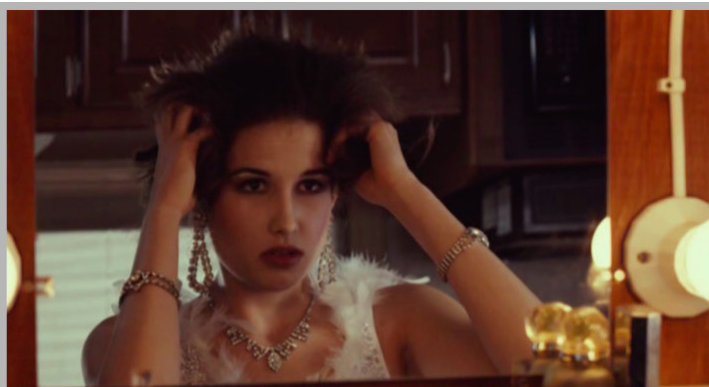
13.kép Aglaja



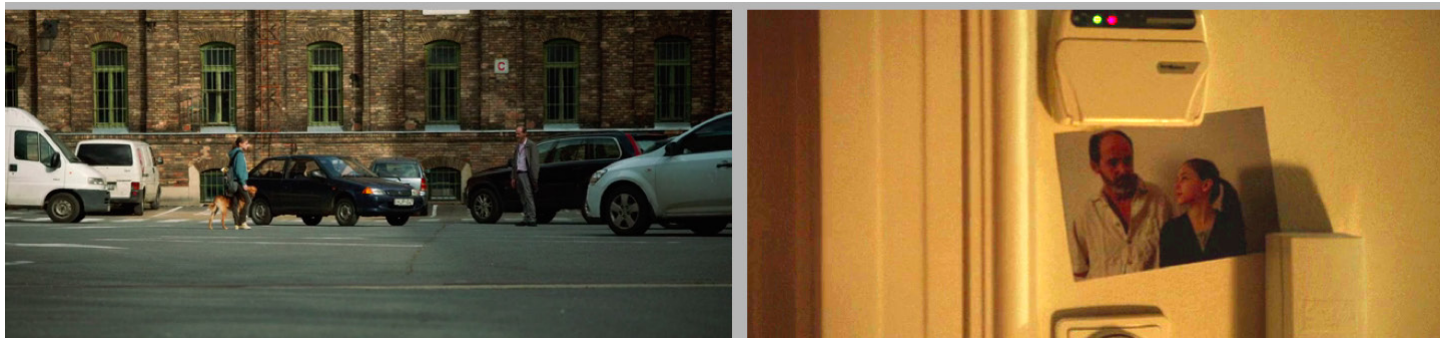
14.kép Aglaja



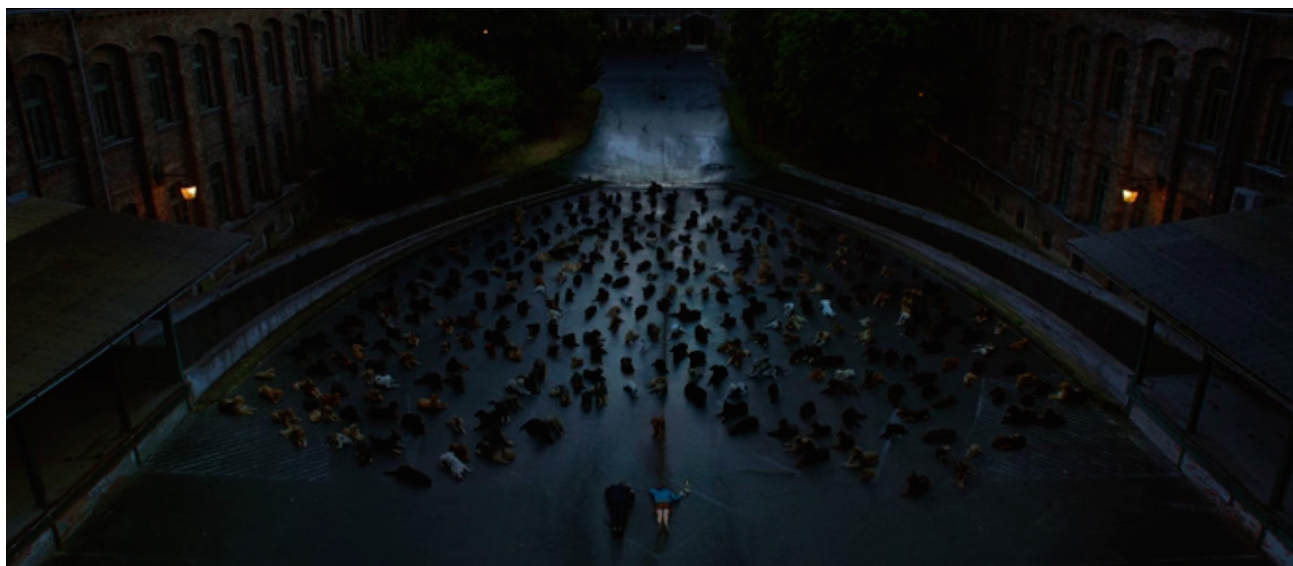
15.kép Aglaja



A *Fehér isten* Lilije tele van kamaszos daccal, unott külseje mögött forrnak az indulatok, melyek néha (pl. kutyája, Hagen elvesztésekor) törnek elő; apjával is rendszeresen konfliktusban van, akivel azonban, tiltakozása és elzárkózása ellenére, több hasonlóságot is felmutat (16–17. kép): a szokatlanabb kompozíciós megoldások is azt fogalmazzák meg, hogy magányuk, tehetségük, távolságtartó kívülállásuk egy tőről fakad. A befejezésben Lili képes a megérzéseire hallgatva, másképp használni képességeit, és ezáltal túllépni a szülői mintákon. Beszédes a film záróképe, amelyen a leheveredő kutyákkal szemben a földön fekvő Lili mellé az addig a falkát üldöző, ekkor viszont lánya érdemeit elismerő apja is csatlakozik, szimmetrikusra zárva így a madárperspektívából láttatott sajátos kompozíciót (18. kép).



16-17.kép *Fehér isten*



18.kép *Fehér isten*

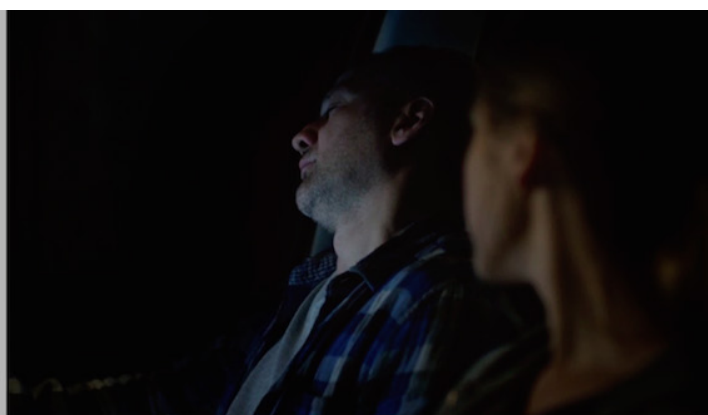
A szülők nélkül felnövő, lányanya Maja alakja állítja fel a legrendhagyóbban a szülő-gyerek generációs kapcsolatokat: anya hiányában a támogató igazgatónő tűnik fontosabb szülői mintának (19. kép). Infantilis, erőszakos barátjánál azonban, aki egyben kislánya apja is, Maja sokkal felelősegteljesebb, de nem találja a saját hangját és útját. Érzelmi útkeresésében a pályázatot menedzselő szociális munkás iránti szerelme lesz a másik meghatározó kapcsolat (20. kép), ami egyszerre segíti hozzá egy mosodai vállalkozáshoz, és vezet végzetes fordulathoz, melyben mindkét férfit elveszíti. Addig néma kislánya azonban, a tragédiák árnyékában, váratlanul mindenkinél nagyobb segítségnek bizonyul, és egy olyan új korszak kezdetét sejteti, amelyben Maja felnőttként és anyaként is magára találhat. (21. kép)



19.kép Szerdai gyerek



20.kép Szerdai gyerek



21.kép Szerdai gyerek



Kontinuitás – rendszerhibák

A korai kétezres évek itt elemzett szerzői filmjei a női szerepek rendszereken átívelő kontinuitására nem annyira az anyák, mint inkább a lányaik generációjában mutatnak rá. Míg az anyák kettős teherviselése szülői mintaként a hét filmben csak elvétve jelenik meg (*Friss levegő, Csak a szél*), a női szerepkörök megtörhetetlenségéről annál inkább beszámolnak a lányok felnőtté válási történetei: (még) félig gyerekként (már) szüleikről (is) gondoskodnak, vagy egyenesen a családfenntartói szerepet kénytelenek átvenni (*A torinói ló, Iszka utazása, Friss levegő, Csak a szél, Szerdai gyerek*); hiába indul(ná)nak el az identitáskeresés útján, a gondoskodás, mások szolgálata lesz a sorsuk. A vizuális tükrözések ezt a kontinuitást, ezt az akaratlan igazodást kommunikálják a filmek egy csoportjában, azt sugallva, hogy ilyen szempontból nem következett be „rendszerátalakítás”: nincs új korszak és nincs újrakezdési lehetőség.

Másfelől beszédes az, ahogy a hét film tanulsága szerint az osztályhelyzetnek van a leginkább meghatározó, predesztináló szerepe a lázadás, mobilitás sikerességében: az új generáció számára az alsóbb osztályokból, a (mély) szegénységben, periférián élő családokból egyértelműen nincs változtatási, kitörési lehetőség – ez csak a középosztálybeli (*Aglaja, Fehér isten*), értelmiségi- vagy művész szülőkkel rendelkező lányhősöknek sikerülhet. Ők képesek valóban végigvinni a lázadást, megtalálni saját hangjukat, és beteljesíteni az önállóan meghozott, tanult mintákon túlmutató döntést, ezen keresztül valódi ágenciát és felszabadulást tapasztalva meg. Itt nemcsak az örökölt mintákkal való szakítás, hanem a női szerepek átértelmezése is megtörténik: Aglaja, hosszú hajától és a családi örökségtől megszabadulva, biztos karriert ad fel: a testi adottságaival dolgozó, dekoratív női akrobata identitását és szakmáját, védőháló nélkül vetve magát az ismeretlen, új, független életbe; Lili a félelmeivel néz farkasszemet, és a lehetetlent kísérli meg akkor, amikor törékeny szelídséggel egymaga csillapítja le az elvadult erőszakhullámot: ehhez zenei tudása és megérzése, intuíciója rendhagyó felhasználására, valamint halált megvető bátorságra van szükség. Átmeneti eset a *Szerdai gyerek* Majája, aki szülők hiányában, igazodási mintát keres, és akit végül a körülmények hoznak olyan helyzetbe, hogy vállalkozásba fogó, egyedülálló anyaként ne a férfiakhoz fűződő viszonya, párkapcsolata határozza meg, hanem egyéni kompetenciáira legyen hagyatkozva.

Mindez összességében tehát nemcsak a generációs minták, hanem a rendszerhibák kérdését is felveti. A felnövekedéstörténetek társadalmi vetületével a Bildungsroman egyes elemzői is foglalkoztak, kiemelve, hogy a főszereplő kialakulásának és önfejlődésének központi kérdése mellett a Bildung történet gyakran az adott társadalom „vallatása”, normatív irányelveinek a megkérdőjelezése is egyben, mivel egyszerre „*ábrázolja és játssza újra (...)* a

társadalmi totalitásához fűződő viszonyt."³⁰ A fenti filmek nem a szülők generációját hibáztatják – sőt, gyakran őket is áldozatként mutatják be –, hanem az elégtelenül működő intézmények (iskola, rendőrség, szociális gondozás) rugalmatlanságára, válaszképtelenségére, és a mobilitást akadályozó azon helyzeti tényezők (mélyszegénység, kisebbségi lét, állami gondozás) szerepére mutatnak rá, amelyek már a szülők generációját sem engedték lázadva „fel nőni”.

³⁰ Moretti, Franco: *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987. p. 23.



FŐDÍJ
KARLOVY VARY
NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL
EAST OF THE WEST



KRITIKUSOK DÍJA
KARLOVY VARY
NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL



LEGJOBB RENDEZÉS
COTTBUS
NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL



„VECSEI KINGA ÁTÜTŐ
MAJA SZEREPÉBEN.”

VARIETY

„HORVÁTH LILI A MAXIMUMOT
HOZZA KI MINDEGYIK JELENETBŐL”

HOLLYWOOD REPORTER



A POPFILM RENDEZTE A DETAILFILM ES A FILMPARTNERS KOPRODUKCIÓJÁBAN A MAGYAR NEMZETI FILMALAP
ES A FILMFÖRDERUNG HAMBURG SCHLESWIG-HOLSTEIN TÁMOGATÁSÁVAL HORVÁTH LILI "SZERDAI GYEREK" CÍMŰ FILMJEET
SZERKEPTEK: VECSEI KINGA THURÓCZY SZABOLCS ANTAL ZSOLT BÖRCSÖK ENIKŐ LUKÁTS ANDOR NAGY ERVIN ES KOVÁCS EDE
OPERÁTOR: MÁLY RÓBERT LÁTVÁNYTERVEZŐ: SZTEVANDOVITY SANDRA HANGMÉNŐK: MAJOR CSABA VÁRHEGYI RUDOLF
ZENE: PRESSER GÁBOR VÁGÓ: SZABÓ DANIEL SZÁRTÁSVÉTO: GARAS KLÁRI CO-PRODUCER: HENNING KAMM FABIAN GASMIA PATAKI ÁGI
PRODUCER: KÁROLY FEHER IRTA ES RENDEZTE: HORVÁTH LILI

SZERDAI GYEREK

HORVÁTH LILI FILMJE

VECSEI KINGA
THURÓCZY SZABOLCS
BÖRCSÖK ENIKŐ
DÉR DENISA
LUKÁTS ANDOR
NAGY ERVIN
ANTAL ZSOLT
KOVÁCS EDE

DECEMBER 3-TÓL A MOZIKBAN!

Tizenhat éven
aluliak számára
nem ajánlott

16