

Győri Zsolt

## Magyar Egyetemi Filmdíj: lehetséges fogalmi keretek és tanúságok (2019/2021)

### Absztrakt

Tanulmányomban az első ízben idén megszervezett Magyar Egyetemi Filmdíj (MEF) koncepcióját, a kezdeményezés forrásait, pedagógiai céljait vizsgálom, és a lebonyolítás során szerzett tapasztalatokat felhasználva a versenyfilmeket elemzem. Célom a 2019-es év magyar filmterméséből a MEF szervezői által közösen kiválasztott hat alkotás közös metszeteinek és megkülönböztető jegyeinek a feltárása, mely vetületek kijelölésekor a kritikai és pedagógiai feldolgozás mikéntje és mintázata, a problémaérzékenység fejlesztésének a keretei is meghatározására kerülnek. A listán szereplő filmek értelmezésében a kortárs magyar filmkultúrában zajló esztétikai, műfaji és társadalomábrázolási folyamatokat teszik olvashatóvá, egyfelől a művészfilmes és műfajfilmes beszédmódok keveredését, másfelől a magyar film fesztivál- és közönségsikereire, avagy azok hiányára magyarízű tematikai csomópontok létrejöttét és átalakulását. A tanulmány két csoportba sorolva vizsgálja a filmeket és a fentebb említett szempontokon túl azt vizsgálja, hogy az egyes alkotások trauma-ábrázolása mennyiben járul, vagy nem járul hozzá a válságtapasztalatok iránt érzékeny nyilvánosság kialakulásához, a társadalmi mentalitások megértéséhez, formálásához.

### Szerző

Győri Zsolt a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetében adjunktus, itt szerezte PhD fokozatát is. Kiemelt kutatási területei közé tartozik a film és társadalom, a történelem és az emlékezet filmes ábrázolása, különös tekintettel a brit és a magyar filmtörténetben. A brit mozirológia antológiát (*Fejezetek a brit film történetéből*, 2010) szerkesztett, míg a rendszerváltás utáni magyar mozi kultúratudományos megközelítéseit kínáló kötetek (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni filmben*, *Tér, hatalom és szubjektivitás viszonyai a magyar filmben*, *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*, *Europe and European Cinema at Times of Change*) társszerkesztője. *Filmek, szerzők, kritikai-klinikai olvasatok* című monográfiája 2014-ben jelent meg, a *Travelling around Cultures: Collected Essays on Literature and Art* című valamint a *Postsocialist Mobilities* című társszerkesztett kötete 2016-ban, valamint 2021-ben (Cambridge Scholars Press). Ewa Mazierskával közösen szerkesztett kötetei: *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* (Bloomsbury, 2018), *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*

(Palgrave, 2019). A *Hungarian Journal of English and American Studies* folyóirat szerkesztője.

E-mail: [gyorizs@yahoo.co.uk](mailto:gyorizs@yahoo.co.uk)

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.2>

## Magyar Egyetemi Filmdíj: lehetséges fogalmi keretek és tanúságok (2019/2021)

### A Magyar Egyetemi Filmdíj gondolatának forrásai és az alapítói célok

Több hónapos előkészítő munka után a 2020/2021 tanév tavaszi félévében 8 magyar, illetve magyar nyelvű képzést kínáló erdélyi felsőoktatási intézmény több mint száz hallgatójának a részvételével került sor az első Magyar Egyetemi Filmdíj (a későbbiekben MEF) előzsűrizési folyamatára: a filmek közös megnézésére, megvitatására és objektív mérce szerinti értékelésére. [1] Én a Debreceni Egyetemet képviselve egy hibrid formájú, szemináriumként is működő filmklub oktatójaként és vezetőjeként vettem részt a kezdeményezésben, melynek keretében hat 2019-ben bemutatott film került feldolgozásra. A válogatás azért esett a 2019-es évre, mert a pandémia miatt a filmgyártás is leállt, a forgatások és bemutatók csúsztak, illetve elmaradtak, így 2020-ban egyszerűen nem készült kellő számú film a lebonyolításhoz. Fontos szempontot jelentett az is, hogy a nem tárgyévben bemutatott filmek vetítési jogainak a megszerzése könnyebbnek bizonyult. A lista naptári év alapon történő meghatározása jól értelmezhető láttelepet kínál a magyar moziról, láthatóvá teszi tendenciáit, közös kérdéseit és hangsúlykülönbségeit. Emellett összhangban áll a filmdíjak odaítélésének nemzetközi gyakorlatával és a MEF számára modellként szolgáló 2016-ban alapított Európai Egyetemi Filmdíj (a későbbiekben, az eredeti elnevezés alapján EUFA) lebonyolítási módjával.

Az EUFA röviden és tömören megfogalmazott küldetése így hangzik: „A nacionalizmus térnyerése Európában és a világ más részein arra ösztönzött minket, hogy felkutassuk az európai egyetértést elősegítő közös elemeket, valamint a kulturálisan, mindenekelőtt a filmkultúra által meghatározott európai identitást.” [2] A 2020-as kiírásban az eredeti 13 intézmény helyett már 25 ország egyetemének egy delegált hallgatói képviselője vett részt a Hamburgban workshop formában megtartott végső tanácskozáson, ahol az öt versenyben lévő film esztétikai és tematikai erőnyeit vitatták meg és vetették össze, magyarán kidolgozták a díjazás szempontrendszerét. A nyertes alkotást az Európai Filmdíj gáláján hirdetik ki minden év decemberében a közönségdíj kategóriájában.

Magyarországot a Pázmány Péter Katolikus Egyetem képviselte a kezdetektől, míg Romániát 2017-től a Sapientia Erdélyi Tudományegyetem. A lebonyolításban szerzett jelentős tapasztalatoknak köszönhetően, evidensnek tűnt, hogy Pócsik Andrea koordinálja a MEF lebonyolításának különböző fázisait, ráadásul a Magyar Filmtudományi Társaság (a későbbiekben MFT) [3]

Módszertani Munkacsoportjának vezetőjeként ő a kezdeményezés ötletgazdája. A EUFA modell adaptálása során a filmművészet páneurópai kerete módosult, de „a közös értékek és eszmények mentén való közös gondolkodás, a világ és egymás megértésének igénye, valamint a nemzeti, társadalmi és sztereotip bélyegek elleni küzdelem” [4] a nemzeti keretben is lényegi cél maradt.

A koncepció honosításának legelső lépcsőjét a filmek kiválasztása jelentette. A kurzusokat és filmklubokat vezető oktatók az alábbi hat, 2019-es filmet jelölték ki: *FOMO* (Hartung Attila), *Szép csendben* (Nagy Zoltán), *Akik maradtak* (Tóth Barnabás), *Apró mesék* (Szász Attila), *Csak családról ne* (Kis Anna) és *A létezés eufóriája* (Szabó Réka). Az EUFA-s filmválogatásokhoz hasonlóan dokumentumfilmek is szerepeltek a listán [Kis és Szabó filmje] hiszen a dokumentumfilm mindig is integráns része volt a magyar filmkultúrának. Bár a kétezres évek elején jelentősége visszaesett, az elmúlt években több, nagy közönségsikert magáénak tudható film készült. Másfelől a dokumentumfilmnek hagyományosan erős a társadalmi elköteleződése és tünetszerűen képezi le az adott kor dinamikáját, közbeszédet meghatározó problémáit, értékválságát és értékkonfliktusait.



*A létezés eufóriája a Sóvirág táncszínházi előadás előkészületeinek felvételeiből született meg.*

Az EUFA és a MEF lebonyolítása egyaránt két szinten történik. Egyfelől a feldolgozásra és megvitatásra kerülő filmek listáját a filmes tárgyakat oktató szervezők állítják össze, de a diákok határozzák meg a végső sorrendet. A kiválasztási és értékelési folyamat generációk szerinti elkülönítése és az eltérő értékpreferenciák érvényesülése természetesen feszültséget is teremt. A 20-as éveik elején járó hallgatók filmes preferenciája még akkor is különbözik középkorú tanáraikétól, ha kortársaiknál elmélyültebb kapcsolatuk van a mozival, több és többféle filmet néznek és vitatnak meg. [5] Ugyanakkor legtöbbjük sorozatot és online mozgóképes tartalmat néz, a magyar filmekkel kapcsolatos előítéletek még a filmkultúra iránt elkötelezett hallgatók körében is jellemzőek. Rájuk is igaz Hartai megállapítása, miszerint „a magyar film nyílt és büszkén vállalt elutasítását a fiatalok körében inkább egyfajta gyanakvás válhatta fel a hazai filmekkel szemben.” [6]

↑ A mozgóképes tartalmak fogyasztása terén mutatkozó korosztályi specifikumok és az ezt magyarázó különbségek az értékrend, az élettapasztalat és az életmód tekintetében feszültséget jelentenek, de ez inspiráló feszültség. Természetesen nem mindegy, hogy a Kádár-rendszerben, a rendszerváltást követő évtizedben vagy a kétezres években szocializálódtunk, és alakultak ki filmes preferenciáink, mindenesetre az ízlésváltozások ütköztetése mindkét korcsoport számára

motiváló lehet: gondolatébresztő beszélgetések lehetőségét rejti.

Minél sokszínűbb értékpreferenciák, identitásstratégiák és generációs élmények jelennek meg a filmben, annál inkább hasznosak a beszélgetések és a viták. Nem csak az európaiság kapcsán lehet elmondani azt, hogy ahány ország, annyi módon él az öreg kontinens az emberek képzeletében, válik önmeghatározásuk részévé, illetve jelöl ki közös horizontokat vagy határokat. Az európai identitás megélésének más diskurzusai léteznek a turizmus dominálta délen, a gazdasági migráció társadalmi hatásainak kitett keleti régiókban, a jóléti társadalom mellett elkötelezett észak-i országokban és a globális politikai és kereskedelmi vérkeringésbe leginkább integrálódott nyugaton. A magyar identitás ugyancsak többalakú: megélésének számtalan, gyakran egymással versengő és egymásnak ellentmondó módja, rítuskészlete, (szub)kultúrája van. Mászt jelent magyarként európainak lenni a vidéken és a városokban, de jelentős különbségek vannak Nyugat- és Kelet-Magyarország között, de még azon belül is. Mindezen különbségeket nem nehézségeknak, hanem lehetőségeknak tekintettük. A filmek kiválasztásánál az elkövetkező években is a változatosságra kell törekednünk, feltéve, ha ezt a változatosságot az éves filmtermékek is beigazolják. A magyar film intézményes és finanszírozási hátterének évtizedes kiszámíthatatlansága az elkészült filmek számában lehet, hogy meglátszik, de szerencsére eddig nem vezetett egyszínűséghez.

A szükségesnél talán hosszabb bevezetővel azt szerettem volna érzékeltetni, hogy a MEF a véleménycserét, a tapasztalatok pluralitását érvényesítő tanulási környezet megerősítésére tesz kísérletet az egyre inkább tömegképzésre specializálódott felsőoktatás világában. Pócsik megfogalmazásában „[a] projekt egyik legnagyobb előnye a vitakultúra fejlesztése, amelyre Magyarországon a többnyire frontális és tekintélyelvű oktatási rendszerben égető szükség van”.<sup>[7]</sup> A Magyar Filmtudományi Társaságnak a kezdeményezést bemutató ismertetője a módszertani megújulás mellett a projekt során fejlesztésre kerülő készségekre helyezi a hangsúlyt: „az újonnan születő alkotásokkal kapcsolatos tudatosság növelése, elemzői, kritikai attitűd erősítése, az aktuális filmtermésben való jártasság növelése, a magyar filmkultúra egészének mélyebb, analitikusabb ismerete, a filmkritikai íráskészség fejlesztése, a tudatos, reflexív filmbefogadás erősítése.”<sup>[8]</sup> Mindezek a célok az egyetemi filmoktatásba éppúgy integrálhatóak, mint a hallgatói részvétellel és (helyenként) szervezéssel működő filmklubok moderált beszélgetéseibe. A filmek feldolgozásához az MFT által kínált irányelvek – úgymint az aktualitás, a problémafelvetés kidolgozottsága, az újszerűség, a filmnyelvi és dramaturgiai értékek, valamint az egyetemes filmkultúra iránti tudatosságban megragadott nemzeti jelleg – állnak legközelebb a versenyfilmek kiválasztásánál érvényesítendő kritériumrendszer megfogalmazásához.

Tudnunk kell tehát, hogy mi célból és milyen feldolgozási módszereket használva akarunk filmkekről beszélni, de ez önmagában még nem elég. Azokat is ismernünk kell, akikkel beszélgetni akarunk a filmkekről, akiknek a készségeit fejleszteni akarjuk. Újra Pócsikot idézem: „egy film kiválasztásakor annak poétikáját és politikáját vesszük figyelembe – azt tehát, ahogy a feldolgozott téma és a feldolgozás mikéntje rezonál Európa társadalmi, politikai és kulturális valóságával – ugyanakkor a filmválasztással a nézőre gyakorolt hatást is megjósoljuk.”<sup>[9]</sup> Ez a gondolat pontosan

ragadja meg a mindenkori filmklub-szervező egyik legnagyobb dilemmáját, a közönség megszólításának és aktivizálásának a nehézségét. A „Romakép Műhely” [10], egyetemi kurzusként és közösségi filmklubként működő műhely alapítójaként Pócsik, akárcsak a projektben részt vevő valamennyi, filmklubszervezési tapasztalattal rendelkező oktató, pontosan tudja, hogy egy évad filmjeinek a kiválasztásakor a nézőre gyakorolt hatás megjósolása mennyire fontos. Ismernünk kell a közönség elvárásait, esztétikai preferenciáit, a fiatalok körében forró témákat és hívószavakat, melyek beindítják a beszélgetést. A közönség ismerete a véleménycserében megvalósuló közösségi dinamika értését és irányítását is magába foglalja: egy film megértésének már az is része, amilyen nézői reakciót kivált, és amilyen vitát generál. Jelen tanulmány mellett érvel, hogy a filmek kiválasztása, avagy a „mit nézzünk”, „mit hasonlítsunk össze” kérdéseit döntően befolyásolják a „mi célból vetítünk filmeket”, a „hogyan dolgozzuk fel őket” és a „kik értelmezik a filmeket” kérdései. A három utóbbi kérdésre a MEF kezdeményezés már a tervezés időszakában meglehetősen konkrét válaszokat adott: konstans és állandó tényezőknek tekinti őket. Nem így az évről-évre változó filmlistára, melynek összeállítása legalább olyan komoly fejtörést és felelősséget jelent a szervezők számára, mint a hallgatónak a győztes alkotás kiválasztása. Nem ez lenne a helyzet, ha az összeállításkor objektív szempontokat érvényesítettünk volna, és mondjuk, a legnagyobb nézőszámot elérő, legmagasabb nézői értékeléssel bíró vagy a legnagyobb költségvetéssel rendelkező filmek kerülnének automatikusan a listára. Az első évben inkább a félszubbjektív szempontok adtak támpontot: a filmkritikai fogadtatást, a hivatásos értelmezők tetszésindexét is figyelembe véve, azokat a szervezők személyes preferenciáival vegyítve jutottunk konszenzusra a filmlista kapcsán.

A 2021-es MEF kapcsán szerveződő egyetemi kurzusok és filmklubok nem abban az értelemben nevezhetőek tematikus vetítéssorozatnak, hogy egy hangzatos narratíva mentén koherens problémacsokrot kívánnak átnyújtani a közönségnek. Tematikusságot leginkább a történeti, pontosabban a „csonka történeti” jelleg kölcsönöz a filmválogatásnak, ami azért rendhagyó módon csonka, mert egy évnyi filmtermés köré a múltban aligha szerveződött oktatási vagy népszerűsítői tevékenység. Ez most megváltozott és a projekt folytatása biztosítja e rendhagyó forma jövőjét és, remélhetőleg, annak legitimitását is. A kiválasztási szempontok esetlegessége ellenére sem mondható az, hogy a hat film tematikailag összeegyeztethetetlen, hogy a korpuszra helyezhető fogalmi keret teljesen széttartó, és az értelmezést szolgáló „kritikai narratívának” nincsenek csomópontjai. A kritikai gondolkodás gyakorlásának és fejlesztésének pedagógiai célját a problémaérzékenység összehasonlíthatósága, valamint a közös témafelvetések eltérő filmnyelvi prezentációjának a megvitatása jelentette, mindenekelőtt pedig az, hogy az összehasonlíthatóság történeti, műfaji, recepció-intézményes, filmnyelvi és fogalmi keretét, módszertanát kidolgozzuk. Mindezek részletes megvitatására terjedelmi és szakértelembeli korlátok miatt nem vállalkozik jelen szöveg. Az elkövetkezőkben három területre koncentrálok: (1) az egyre műfajtudatosabbá váló magyar filmkultúra példáiként vizsgálom az alkotásokat; (2) az alapján hasonlítom össze a két csoportra osztott filmeket, ahogy nemzetköziesítenek, avagy honosítanak társadalmi témákat, ahogy beemelődnek a nemzetközi rendszerbe, illetve kirekesztődnek onnan; (3) a korábbi felosztást megtartva a traumatapasztalatok társadalmiasításának a kérdése felől

közelíték a filmekhez és az alapján vetem őket össze, ahogy közösségi értékrendünkben és önértelmezésünkben elhelyezik a traumatikus élményeket.

Az összehasonlítás fentebbi szempontjai mellett számos más legitim elemzési módszertan létezik. Az általam tartott kurzus és filmklub résztvevői nem vesznek részt filmes szakként szervezett filmtudományi képzésben, egy részük a magyar filmmel ismerkedő külföldi hallgató. A hat film összehasonlíthatóságát biztosító keretek emiatt egyediek, pedagógiai hasznosságukat a magyar filmkultúra társadalomtudatosságának a hangsúlyozásából nyerik.

## **A MEF mint egy kis nemzeti filmművészet díja**

A díj elnevezése földrajzilag egyértelműen megjelöli a helyszínt, Magyarországot, ugyanakkor lokális környezetbe helyez egy nemzetek feletti kezdeményezést. Egyszerre köteleződik el a kulturális-filmes rendszer nemzeti és európai kerete iránt, a filmkultúrát ezek érintkezési pontjaként, ezek egyezkedéseként tételezi. Ez a köztes állapot, kapcsolatteremtő képesség a kis nemzeti mozik (small national cinemas) fontos vonása. A Mette Hjort és Duncan Petrie nevéhez fűződő kis nemzeti mozi fogalma persze sokkal általánosabb kritériumokból indul ki: az ország területének mérete, lakosainak száma, a nemzeti össztermék, szuverenitáshiányos történelmi tapasztalat. <sup>[11]</sup> A megközelítés újdonsága, hogy az elszigetelődés és a kozmopolitizmus mechanizmusait nem ellentétpárként használja, a nemzeti filmipart nem állítja szembe a domináns globális filmiparral. A szerzők megfogalmazásában „a nemzeti filmpolitikák napjainkban kevésbé törekszenek a helyi gyártás és kultúra feltétlen védelmére és az amerikanizáció réme sem annyira fenyegető, mint korábban; a protekcionizmusnál fontosabb lett az új globális munkamegosztás kínálta, vélt előnyök kiaknázása.” <sup>[12]</sup> Ilyen előnyöket kínálnak Magyarországon a nagy költségvetésű hollywoodi bérmunkák (runaway production), melyek nyomán infrastrukturális beruházások valósulhattak meg, a helyi szakma értékes munkatapasztalatot nyer, és értékes referenciákhoz jut. A hazai szakemberek testközelből tapasztalják meg az európai filmgyártás pragmatikus szemléletét, miszerint, ha szükséges, versenyez, ha szükséges, együttműködik Hollywooddal: anélkül kínál hozzáférést fizikai és humán erőforrásaihoz, hogy feladná a filmfinanszírozás nemzeti keretét. <sup>[13]</sup> Persze a magyar kis nemzeti filmgyártást aligha tekinthetjük a Hollywooddal versenyezni képes filmiparnak, hiszen még a hazai mozikban sem ugyanazon a terepen játszanak. A Vajna-korszak támogatási rendszere (2012-2019), a forgatókönyvek előkészítésére helyezett nagyobb hangsúllyal maga is a pragmatizmust képviselte a filmkészítés kreatív gyakorlataiban. A MEF a globális és európai hatások felerősödését eredményező évtized végén kínál pillanatfelvételt a magyar filmkultúráról, ám a szigorú értelemben vett szakmai kihívások mellett a társadalmi krízishelyetek okozta értékválsággal (2008-as hitelválság, migránsválság, #MeToo mozgalom, globális éghajlati válság, mélyszegénység, stb.) is szembe kellett néznie. Ezek közül többnek a hatása a 2019-es év filmtermésében koncentráltan jelent meg, mintegy bizonyítva a kis nemzeti filmkultúrák egyetemes tényezők iránti nyitottságát.

A filmes beszédmódokban a globális hatások olyan hibridizációt eredményeztek, amit Andrew

Nestingen „a műfajfilm gördülékeny stílusát és dramaturgiai eszköztárát a többletjelentéseket felkaroló művészfilmes ábrázolásmóddal vegyítő”<sup>[14]</sup> „közép-komoly műfajfilm” (medium-concept film) fogalma jelöl.<sup>[15]</sup> Az alkotói stílus és a szerzői film évtizedes hazai dominanciájának ismeretében nem szükséges hosszan ecsetelnem, mennyire mélyen gyökerezik a többletjelentések iránti igény a magyar filmesek és a művészi kvalitások iránt érzékeny közönsége soraiban. Az évtized végén a közép-komoly műfajfilm fogalma mégis relevánsabb, mint bármikor korábban. A *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema* című, frissen megjelent monográfiájában Virginás Andrea a fogalom Nestingen kínálta definícióját kifordítja és a műfaji filmek művészfilmes módosulásai helyett a művészfilmek műfajfilmes elemekkel történő hibridizációjáról beszél: „a művészfilmes beszédmód... korábban ismeretlen, műfajspecifikus elemekkel egészül ki. Ilyen az ironia, a »filozofikus és politikai elköteleződés« gyengülése, a dinamikus cselekményvezetés, a lélektani ábrázolás sekélyesebbé válása és a pszichologizálás fellazulása, valamint konkrét műfajok kliséire történő nyílt »utalások«.”<sup>[16]</sup>

A MEF listából versenyben lévő négy játékfilm jól szemlélteti a fentebb jellemzett hibrid jelleget. Alkotóik pályafutásuk elején járnak: a szóban forgó filmek első vagy második, moziban vetített rendezésük. A műfajfilm fontos szerepet játszott mozgóképes szocializációjukban, melyet pozitív hatásként emlegetnek, ugyanakkor a többletjelentésekben gazdag és nagyobb értelmezői szabadságot biztosító művészfilmet is fontos referenciapontként említik. A filmjében érintett társadalmi probléma kapcsán Nagy Zoltán személyes tinédzserkori érintettségét említi, emellett azt hangsúlyozza, hogy pszichológusok, kriminológusok, jogászok és zaklatási ügyben jártas, más szakemberek segítettek a forgatókönyvírást. Az ábrázolt konfliktus művészfilmes érzékenységet hangsúlyozó többszemponútú megértése a felnőtté válás (coming of age) műfaji formulával keveredik, és – mint Nagy maga is kiemeli – a célközönség főszereplőkkel történő azonosulását segíti: „elsősorban a filmben szereplő fiatalok kortársainak szól, nem hiába egy tizenéves fiú szemszögén keresztül látjuk a történetet.”<sup>[17]</sup> Hartung Attila hasonló korcsoportnak szánta alkotását, bár megszólításuk kapcsán már inkább pesszimista: „a film leginkább a 16 és 30 közöttieknek és a szülőknak tud szólni. Utóbbiaknak nem tudom, mennyi ideje van, a fiatalok pedig, egy szubkulturális réteget leszámítva, inkább a tutira mennek, beülnek mondjuk a Marvel-filmekre”.<sup>[18]</sup> A válogatásban szereplő filmek rendezői között épp a legfiatalabbnak számító Hartung különösen fontosnak tartja a küldetéstudatos szerzői mozi komolyságát és a közönség attitűdjeinek megváltoztatását. E célból „készült egy segédanyag a filmhez; a [fearofmissingout.hu](http://fearofmissingout.hu) weboldalon érhető el, amelyet főként tanároknak szántunk azért, hogy elvigyék az osztályokat a filmre, és utána beszélgessenek a témáról.”<sup>[19]</sup> A *FOMO* fiatalos hangvétele a műfajfilmes megoldásoknak köszönhető. Ezek közül a magyar könnyűzenei kínálatból gazdagon válogató filmzene, az i-Phone kamerával felvett rövid videók és a karakterfejlődés sorvezetőjeként használt, diáknyelvben gazdag dialógusok a legfontosabbak. Az *Akik maradtak* tengerentúli fesztiválsikere nyomán, mely nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Magyarország ezt a filmet jelölje az Oscar-díj legjobb külföldi film kategóriájában, Tóth Barnabás megtapasztalhatta a műfajfilmes és a művészfilmes tudatosságot vegyítő szemléletmód életképességét. Szakmai továbblépése szempontjából is fontos támpontot jelent a hibrid forma: „Ha úgy érzem, olyan lehetőség adódik,



amely esetben bele tudok tenni a filmbe bármit magamból és nem kizárólag technikai rendezőnek akarnak szerződteni, akkor a műfaji határok sem érdekelnének. Azok a filmek érdekelnek, melyekben megvan az empátia lehetősége, kapcsolatot tud teremteni vele a néző.” [20]



*Az Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019) plakátja*

A négy játékfilmes rendező közül a legnagyobb tapasztalattal rendelkező Szász Attila nem tartja magát szerzői filmesnek, mert belátta, hogy forgatókönyvírói tehetsége gyéresebb rendezői képességeinél. Tóth Barnabáshoz hasonlóan ő is a film érzelmi hatás kiváltásának képességét emeli ki: „[a]zt szeretném visszaadni a nézőknek, amit én is kaptam a filmtől, tehát elsősorban hatni szeretnék – főleg érzelmi szinten, kevésbé intellektuálisan. Szerintem nem baj, ha előbb primer szinten hat valami, és csak aztán gondol bele az ember mélyebben.” [21] A *mélyebb belegondolás* pontosan írja le a mozgást, amely az érzelmi hatásokat preferáló műfajfilmet a többletjelentések iránt elkötelezett művészfilm irányába tolja. A rendezőt idézem: „[a]z emberek főleg azért járnak ugyan moziba, hogy szórakozzanak, de jó lenne, ha maradna egy gondolat a fejükben, amin még morfondírozhatnak.” [22]

Szász a közép-komoly műfajfilm nestigeni definíciójával összhangban a műfaji film stabil narratív szerkezetét alakítja úgy, hogy fajsúlyos társadalmi kommentárt fogalmazhasson meg.

Véleményem szerint Hartung filmje is ezt a sémát követi. Tóth és Nagy alkotása a Virginás kínálta keveredést szemlélteti, azt tehát, amelyben a művészfilmes beszédmód módosul, és befogadja a műfaji film elemeit. Nyilván nem ugyanahhoz a köztes állapotú filmfogalomhoz jutunk el a kétfajta módosulás eredményeként – nem ugyanazt az élményt nyújtja a műfajfilm, amely komolyságra tesz szert, mint a művészfilm, amely élvezhetőbbé válik – jelen mondandóm szempontjából ezek a különbségek mégis másodlagosak. A beszédmódok hibriditása a kortárs magyar filmben tetten érhető, és látszólag erősödő tendenciaként érdekes.

A MEF egy olyan kis nemzeti filmkultúrába illeszkedő kezdeményezés, amelyben a szerzői és a népszerű, a művészi és a szórakoztató alkotások között húzódó szigorú határok nemcsak a külső, globális trendek hatására puhultak fel, hanem belülről, a hangját és közönségét kereső új generációnak köszönhetően is. A hibrid beszédmód tudatosítása a kurzus során lehetőséget kínált a magaskultúrát a populáris kultúrával szembeállító értelmezőkeret meghaladására a négy játékfilm esetében, és arra ösztönzött, hogy ne a filmes forma iránti tudatosság alapján különböztessünk meg és hasonlítsunk össze rendezői stratégiákat, hanem az alapján, ahogy filmes témáikat relevánssá teszik a nemzetközi és hazai közönség számára. A következő részben a szemináriumokon felhasznált egyik fontos gondolatmenetet rekonstruálom, melynek segítségével a fesztiválrészvétel empirikus tényeire alapozva vitattuk meg a filmek témaválasztása és a globális filmes tendenciákhoz való csatlakozás sikere/sikertelenség között fennálló kapcsolatot.

## **Az elszigeteltséget felfüggesztő kozmopolitizmus, a kozmopolitizmust gátló elszigeteltség**

A hat alkotás nemzetközi és hazai láthatóságát vizsgálva érdekes mintázat, gyakorlatilag két csoport rajzolható ki. Három film több fesztiválon is szerepelt, és bekerült a nemzetközi vérkeringésbe. Mind közül *A létezés eufóriája* a legsikeresebb, díjat nyert Locarnóban, Minszkben, Szarajevóban, Triesztben és Münchenben, Zágrábban, a Millennium Docs Against Gravity és a Choreoscope Nemzetközi Tánc filmfesztiválon, a legtöbb helyen közönségdíjban részesítették. Az *Akik maradtak* is számos nemzetközi fesztiválon szerepelt: Anchorage, Palms Springs, Szófia, Jeruzsálem, Antalya, Kairó, az európai film párizsi seregszemléje. Magyarországon a Jameson Cinefest és a Magyar Filmdíj közönsége láthatta. Több díjat is begyűjtött, legtöbbet a Magyar Filmdíjon, de emellett elnyerte a Magyar Filmkritikusok Díját is. Az *Apró mesék* többek között a Balkan Panorama, az Avanca, a San Jose-i, a Pármai (filmzenei), a Love is Folly fesztiválokon, valamint a Magyar Filmdíjon részesült díjazásban, összesen tíz versenyprogramban szerepelt világszerte. Ez a három film nemzetközi láthatóságával és sikereivel kimagaslik a csoportból.

A *FOMO*-t, bár rendelkezik díjazással (Magyar Filmdíj – legjobb vágás), külföldi fesztiválok nem vetítették, a *Szép csendben* Tallinban volt versenyben, ahonnan díjazás nélkül távozott. A *Csak családról ne* esete egyedi: a rövid dokumentumfilmet [] bár megnyerte a Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivált [] a nagyközönség televízióban láthatta, ezért megbízható

közönségszámok sem állnak rendelkezésre. Bár statisztikák nem elérhetőek, *A létezés eufóriája* nemcsak külföldön, de itthon is közönségsiker volt, dokumentumfilmként meglepően sok mozi vetítette, népszerűségi mutatói kiemelkednek a listán szereplő filmek közül. Hasonlóan adathiányos a helyzet az *Akik maradtak* esetében; itt is az online adatbázisok népszerűségi listáira támaszkodhatunk, ezekből kiindulva jelentős közönsége volt a filmnek. A Nemzeti Filmintézet adatbázisában három film esetében találunk a nézőszámra vonatkozó összesített statisztikát, ezek a következők: *Szép csendben* (9,633 fő), *FOMO – Megosztod és uralkodsz* (20,916 fő), *Apró mesék* (32,696 fő). Összességében elmondható, hogy két csoportot képeznek a filmek. *A létezés eufóriája*, az *Akik maradtak* és az *Apró mesék* külföldi és hazai kritikai elismerését a nézőszámok is alátámasztják. Érdekes, hogy az utóbbi két film a 2020-as Magyar Filmdíjon egymással nagy versenyben volt: Tóth Barnabás inkább művészfilmes értékekkel jeleskedő alkotása az összes fontos kategóriában (legjobb film, rendező, forgatókönyv, férfi főszereplő) felülmúlta Szász könnyebben emészthető, inkább műfajfilmes kvalitásokat kidomborító munkáját. A második csoportból a *FOMO* felfelé kicsit kilóg, leginkább középérősnek nevezhető közönségstatisztikájával, de Kis és Nagy filmjeihez hasonlóan a nemzetközi színtérre nem sikerült betörnie.

Milyen következtetéseket vonhatunk le a fesztiválszereplés és a nézőszám alapján kialakított csoportosításból? Szembetűnő, hogy a felosztásban erős tematikai hasonlóság érvényesül, az első csoport filmjei konkrét történelmi korszakot, a második világháború tragikus eseményeit és azok utótörténetét ábrázolják. A nemzeti és az európai emlékezet számára egyaránt traumatikus időszak a magyar játék- és dokumentumfilm visszatérő témája, az egyik legerősebb nemzetek feletti kapcsolatot jelenti Európában és a kontinens filmművészetében. A témában készült hazai alkotások kimondatlanul is kinyilvánítják a közös emlékezetpolitika iránti felelősségüket, ahogy tették az utóbbi évek holokauszt tematikájú filmjei, élükön a *Saul fiával* (Nemes-Jeles László, 2015).

Nemes-Jeles filmjének sikere egyértelmű növekedést hozott a magyar zsidóság kálváriáját feldolgozó, ugyanakkor a túlélést hangsúlyozó filmek számában. Gárdos Péter *Hajnali láz* (2015), Török Ferenc *1945* (2017), Révész Bálint *Nagyi projekt* (2017) és Dobray György *Kövek* (2020) [ ] és maga az *Akik maradtak* is [ ] a felívelés tartósságát jelzi. Tóth filmje szoros hasonlóságot mutat Gárdoséval: a táborok túlélőinek érzelmi törekénységét és a bizalomkeresését nagy pszichológiai érzékenységgel ábrázolják. Hasonlóan szoros kapcsolat áll fenn *A létezés eufóriája* és a *Nagyi projekt* performatív stílusa között, mely elrugaszkodik „a múlt verbális feltárásának, archív anyagokból megkísérelt rekonstrukciójának, történetté/történelemmé formálásának készítésétől, és a megteremtett-kiprovokált szituációkon keresztül próbálnak hozzáférni a múlthoz.” [23] További közös vonás a generációkon átívelő verbális és testi emlékezet, valamint a traumatikus múlt család(ias) közegben történő értelmezésének a kérdése.

Habár a fentebb említett összes alkotás részesült állami támogatásban, egyik sem tudhat be olyan előkelő helyet a hivatalos nemzeti emlékezetpolitikában, mint a *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005), Kertész Imre azonos című regényének milliárdos költségvetésből forgatott filmes adaptációja. Koltai akadémiai stílusban fényképezett, ám meglehetősen közepes filmjéhez képest a *Saul fia* érdekes stílusával és lekerekítetlen mondandójával válik korszakos művé, a holokausztábrázolás

egyetemes történetének megkerülhetetlen darabjává. Nemes-Jeles az ábrázolás határait feszegető filmje, úgy tűnik, felszabadítóan hatott, és új korszakot nyitott a magyar film számára. A tragikus emlékezés kényszerének terhét a *Saul fia* mintegy saját vállára vette, így az elkövetkező évek filmjei a holokauszt pokoli drámája helyett a fizikai és mentális gyógyulásra koncentrálnak ( *Hajnali láz és az Akik maradtak*), a büntudat, tagadás, kollektív felelősség kérdései felé fordulhattak ( *1945*), az emlékmunka nem hivatalos, privát dimenzióit tárhatták fel ( *Nagyi projekt, A létezés eufóriája* ). A filmes emlékezet eltávolodott a tragikus-epikus ábrázolásoktól, már nem a nagy, közös és ezért könnyen átpolitizálható emlékezet megteremtésén szorgoskodott: az áldozatiság kollektív teherként történő bemutatásáról a kisközösségi keretekben lehetővé váló túlélésre helyeződött a hangsúly.

A konkrét történelmi korszakban játszódó *Apró mesék* nem történelmi film: hiányzik belőle a monumentális történelemszemlélet, a múlt nemzetformáló erőként való ábrázolásának igénye, a történelmi alakok nemzeti hősként ábrázolása, mindaz tehát, ami miatt *A napfény íze* (Szabó István, 1999), *A Hídember* (Bereményi Géza, 2002), *A temetetlen halott* (Mészáros Márta, 2004) vagy a *Kincsem* (Herendi Gábor, 2017) fontos filmek. Ha ez utóbbi korszakportrék és életrajzi filmek a történelmi események egyénre gyakorolt hatását vizsgálják, vagyis azt, ahogy az ember a történelem színpadává válik, Szász filmjeiben a történelmi kor jelenti az archetipikus emberi habitusok és örökérvényű magatartásmintázatok színpadát. Szász állandó forgatókönyvírójával, Köbli Norberttel közös filmjei – *A berni követ* (2014), a *Félvilág* (2015) és az *Örök tél* (2018) – a történelmi díszletek közé helyezett kisemberek egyetemes érvényességükben feltárulkozó jellemrajzai.

Tóth, Szász és Szabó filmjét a magyar történelem, társadalom és kultúra egyedi szövetéből az érdekli, amit ez a szövet a történelmi, társadalmi és kulturális tapasztalat egyetemességéből megmutatni képes, vagyis, ami a 20. századi nemzeti identitást szervező toposzokat már mindig is az összeurópai, egyetemes tapasztalathoz kapcsolja. Az elszigeteltséget felfüggesztő kozmopolitizmus azoknak a filmeknek a sajátja, melyekben a helyi környezet és az ebben bukdácsoló hősök még akkor is ismerősnek tűnnek, ha az ábrázolt történelmi miliő a külföldi néző számára ismeretlen. A nemzeti történelemtől eloldott, annak beható ismeretét nem igénylő történelmi ábrázolások képesek sokféle kultúrájú közönséget megszólítani, azzal, ahogy a múltból a jelen számára használható tudásokat, a jellemrajzot és az emberismeretet hangsúlyozzák.



*A FOMO (Hartung Attila, 2019) plakátja*

A szerényebb fesztiválsikereket, nézettségi mutatókat és értékeléseket elérő három másik film napjainkban játszódó történeteinek közös tematikus fókuszában kamaszkorúak problémái, a *FOMO* és a *Szép csendben* esetében szexuális zaklatási ügy áll. A nők szexista és patriarchális kiszolgáltatottsága elleni harcot zászlajára tűző #MeToo mozgalom teremtett aktualitást a két nyíltan kozmopolita orientációjú filmnek. A 2019-es év bővelkedett a mozgalmat a filmkultúra felől támogató alkotásokban. A sort még az előző évben vetített *A történet* (The Tale. Jennifer Fox, 2018) kezdte, majd következett a *Botrány* (Bombshell. Jay Roach, 2019) és *Az asszisztens* (The Assistant. Kitty Green, 2019), de ebben az évben került képernyőkre a *Hihetetlen* (Unbelievable. Lisa Cholodenko és Michael Dinner, 2019) című minisorozat és került bemutatásra a *Hatalmas kis hazugságok* (Big Little Lies. Jean-Marc Vallée, 2017-2019) második és a *The Morning Show* (Mimi Leder és David Frankel, 2019-) első évadja. Ezekre a sztárszínésznők egész hadát felvonultató produkciókra az európai mozinak nem volt igazán válasza, ami talán azzal magyarázható, hogy Hollywooddal ellentétben az öreg kontinens decentralizált finanszírozási struktúrájában nincsenek tejhatalmú pozíciók, és a döntéshozók körében a nemek is kiegyenlítetten képviseltetik magukat. <sup>[24]</sup> Míg európai film és társadalom e kérdésben mutatkozó konzervativizmusa megmagyarázhatja e téma mellőzöttségét, <sup>[25]</sup> az angolszász érdeklődés hiányát Nagy és Hartung filmje iránt már

kevésbé. A visszafogott jegyeladások alapján a magyar közönség az európai mintát látszik követni, ami azért is érdekes, mert egyfelől a tinédzserek közötti szexuális erőszak és mások online alázása a magyar film új társadalmi relevanciával bíró témája, másfelől a Schwechtje Mihály rendezte *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* (2018) jó kritikákat és Netflixes terjesztést kapott annak ellenére, hogy állami támogatásban nem részesült.

A magyar #MeToo filmek közös vonása a cselekmény iskolai környezetbe helyezése. Ekként a szexuális zaklatás kiskorú áldozatairól beszélnek, vagyis arról, amit vitán felül álló módon abúzusnak és erkölcstelen magatartásnak kell tekintenünk. Ezzel szemben az amerikai filmek és sorozatok a munkahelyi és családi zaklatásokat helyezik előtérbe, vagyis a bűnösség és számon kérhetőség szürke zónáját. Később részletesen is kifejtem véleményemet, miszerint a magyar filmek, bár nem vakok e szürke zóna iránt, nem tudnak vele mit kezdeni. A másik közös vonás a filmek rendezőjének neme. Míg a tengerentúli alkotások rendezőinek túlnyomó része nő, a magyaroké férfi. Miért? Vajon azért nem vállalkoznak női rendezők a téma bemutatására, mert mesterségesen felfújta társadalmi problémának tarják az egészet, vagy mert a #MeToo mozgalmat liberális maszlagnak tekintő, regnáló politikai és kulturális hatalom szemében elásná magukat? A férfi rendezők tehát a kiskorú lányokat tekintik a szexuális zaklatás szempontjából a legkiszolgáltatottabb csoportnak, az iskolát pedig az abúzusban fontos szerepet játszó intézménynek. Pszichologizáló-moralizáló ábrázolásmódjuk mindezt legitimálja: az iskola a szexuális öntudatra ébredés és különböző értékrendek összeütközésének a helye, a deviancia melegágya, az a hely, ahol az összes társadalmi patológia leképeződik és gyökerezik. De az iskola az a hely is, ahol a globális kultúra – annak üressége vagy épp sokszínűsége – leginkább jelen van, ahol kapcsolatba kerül a lokállal, a világtól elzárttal és elszigetelődővel.

Az utóbbi évek európai mozijában az iskola visszatérő helyszín, a társadalmi patológiák ábrázolásának tere. Levan Akin *És aztán táncoltunk* (And Then We Danced, 2019), Thomas Vinterberg *Még egy kört mindenkinek* (Druk, 2020) és Maïmouna Doucouré *Cukorfalatok* (Mignonnes, 2020) című filmje a patriarchális értékrendből fakadó homofóbia, a tanári alkoholizmus és kiegészítő problémáját, valamint a gyereklányok szexuális önképének közösségi média általi torzultságát egytől-egyig iskolai környezetben vizsgálja. A szexuális zaklatáshoz hasonlóan ezek is korunk egyetemes problémái, mindazonáltal az egyes filmekben megjelenő társadalmi valóságból, ezek érzékeny ábrázolásából kerülnek kibontásra. Az univerzális jelleg a hitelesen megrajzolt lokális tapasztalatban gyökerezik. Az *És aztán táncoltunk* rendezője a grúz néptáncot az intézményes és privát használat egymásnak feszüléseként, a nemzeti kultúra identitásrendje és a személyes identitás önkifejezési vágya közötti konfliktus színre viteleként ábrázolja, így tud hitelesen beszélni a homofóbiáról. Hasonlóképpen, a szorongást léttapasztalatként és társadalmi kohéziós erőként ábrázolva, az egyén állandó önkorlátozásra kényszerítettségét megmutatva tud Vinterberg a dán közösségi élet minden formájában jelen lévő, az emberi kapcsolatokat nagyban meghatározó alkoholfogyasztásról, a témát övező társadalmi tabukat ignorálva, beszélni. Ennek a társadalmi látéletként felfogott lokális kontextusnak a

keretében érthetjük meg a szereplők tetteit és motivációit. A *Cukorfalatok* egyetemes mondandóját is az afrikai bevándorlók európai értékrenddel gyakran kibékíthetetlen kulturális szokásai, egyáltalán a diaszporikus lét jelentette kitaszítottságélmény életszerű bemutatása teszi hitelessé. Bár ebben a filmben a Párizsban érvényesülni próbáló harmadik világ ábrázolása előszeretettel használ kliséket, a másik két alkotáshoz hasonlóan a moralizálástól mentes forgatókönyv, a modorosságoktól mentes szerepalakítások és a magas szintű technikai kivitelezés sok mindenért kárpótol. A *Szép csendben* és a *FOMO* ezekben az elemekben komoly kívánnivalót hagy maga után, és mindenekelőtt a szereplők pszichológiai ábrázolására koncentrálnak. A probléma lokális társadalmi dimenziójának elmélyült megértésére inkább csak a helyi élettapasztalattal rendelkező nézőknek van lehetőségük. Témafelvetésük kozmopolitizmusa és a globális értékválságra való reflexiójuk ellenére elszigeteltek: a pszichologizáló karakterábrázolás egydimenziós, a dramaturgia kiszámítható, a forgatókönyv túlírt, a szituációk túl színpadiasak. Mindezek a magyar művészfilm nézője számára nem ismeretlen típushibák, a tapasztalatlanság számlájára írhatóak.

## A trauma mint a filmek társadalmi kommentárjának közös nevezője

A filmek két jól elkülönülő csoportba sorolásakor két traumadiskurzust is megkülönböztethetünk. Elsőként a történeti traumákat középpontba állító filmekről beszélek. Szabó Réka filmjének kulcsfigurája Fahidi Éva, a kilencvenes éveiben járó holokauszt-túlélő, két memoár szerzője, aktivista és a *Sóvirág* című táncelőadás egyik főszereplője. Az Auschwitz-Birkenau-i megsemmisítő tábor egyik utolsó élő áldozataként, az előrehaladott kora ellenére szellemileg teljesen ép Fahidivel hagyományos beszélőfejes dokumentumfilm is készülhetett volna. Szabó azonban az előadás bemutatójáig vezető próbák folyamatát rögzíti: rendhagyó werkfilmet forgat. A hagyományos interjúzás helyett Fahidi különböző szituációkban emlékeket idéz fel és életfilozófiájáról mesél. Lényeglátóan fogalmaz, legyen szó akár a múltfeldolgozás beteljesíthetetlenségéről – „Soha nem jutsz a végére, ez a trauma, aminek nem lehet a végére jutni, és mindig ugyanarra a pontra jutsz... miközben boldogan élsz” –, akár a kimeríthetetlen életakarásról: „azt mindig tudni kellett, hogy nagyon jó dolog élni, hogy akármilyen szörnyűséges dolgok történnek meg, az ember alapjáraton él, és nagyon tudatosan él.” A film elődlegesen mégsem szavakkal, hanem testtel, megéléssel, mozgással ábrázolja a létezés traumája és eufóriája között feszülő dialektikus viszonyt.

A feldagadt visszeres láb, a hirtelen szédülések és a megroppant borda sem győzi le Fahidit: esendő testébe rendre új életet lehel, az öregedéssel dacolva megfiatalodik. A lét egyidejű beteljesíthetlenségének és legyőzhetetlenségnek a színre vitele a film számára fontosabb, mint a túlélő történetéből készülő színpadi produkció dokumentálása. Szabó tudatosan használja a határidő-dramaturgiát [26], azt a benyomást keltve mintha lenne jelentősége annak, hogy az élete végéhez közeledő túlélő el tudja-e játszani önmagát szerepként. Valójában nincs, hiszen Fahidi a túlélő szerep kegyetlenségének tudatában élte le életét, a túlélők büntudatával, kishúga elvesztésének elviselhetetlen terhével.

A körkörös, teljességében racionalizálatlan narratívájában Fahidi kishúga, édesapja, Magyarország

és Auschwitz-Birkenau a főszereplők. A legkevésbé feldolgozhatatlan elemként, a múltbeli traumák felelőseként, a haláltáborban elpusztult apa, a naivitásának áldozatul eső családfő jelenik meg, aki a keresztény hitre való áttéréssel és vagyonával akarta megmenteni a családot. A táncelőadás kulcsjelenetében az apa viseli a vakságot és a halált szimbolizáló fekete jelmezt, az itt hallható monológ az ő szülőföld iránti vak bizalmát és folyamatos önhitegetését nevezi meg a családi tragédia forrásának: Fahidi szerint az egyre vadabb antiszemita rendelkezéseket foganatosító és állampolgárainak alapjogait lépésről lépésre felszámoló Horthy-korszakban az apának fel kellett volna ismernie, hogy a menekülés, az emigráció jelent egyedül megoldást. Családja vesztét az asszimiláció okozta, a társadalmi-kulturális normákhoz való igazodás, az átlagmagyarhoz való hasonulás kínálta illuzórikus biztonságérzet. A trauma előszobája a beteljesíthetetlen integráció. Fahidi dühös és szemrehányó monológjában Magyarország akként a helyként jelenik meg, ahol időről időre kiszolgáltatottá, üldözötté válnak azok, akik a közösségi értékeket és mintákat követik.

*Az Akik maradtak* két főszereplője, a középkorú Aladár és a kamaszkorú Klára, poszttraumatikus állapotban, a gyász munka során kötnek barátságot. A forgatókönyvírásban is részt vállaló rendező a trauma pszichopatológiája mellett a trauma élhetővé tételének társadalmi korlátait is érti; ügyesen lavíroz a pótapa–pótlány melodramatikus narratívája és a romantikus cselekményszál között. Végül a barátság és nem a beteljesedett szerelem történeteként mesél a szereplők pótolhatatlan, elfojthatatlan veszteségéről. A film nem Aladár és Klára története, hanem a szülőföldre visszatért zsidóságé és mindazoké, akik maradtak: beleértve a hadiözvegyet és az árva testvérpárt, akikről nem tudjuk, hogy zsidók vagy nem zsidók. A gondoskodás testi gesztusaival és közösségi rítusaival, valamint a bizalom értékének a helyreállításával élhetővé tett világ ugyanakkor ígéret marad. A sztálinizmusnak az emberek közötti bizalmat erodáló munkája korszakábrázolásként van jelen, de csak jelzésértékűen – párbeszédekben, a pesti bérház folyosójáról beszűrődő ávos bakancsok dübögésében, a besúgó tanárnő karakterében –, ekképpen a magánélet terepére betolakodó államhatalom korszakoktól, sőt nemzetektől független motívuma a filmnek. Mégis kevés olyan ország és korszak van, ahol ennyire koncentrált formában élték át az emberek, gyakran egyazon emberek, a kiszolgáltatottságot. A filmvégi jelenetben Klára talán ezért sem osztozik a többiek mámorában Sztálin halálhírének bejelentésekor: az eufória a reménykeltő történelmi pillanat következménye és a nem a társadalmi szubjektum alaptapasztalata; lélegzetvételnyi haladék, mielőtt újra alámerül szorongásaiba.





*Apró mesék (Szász Attila, 2019)*

Az eufórikus létezésnek az *Apró mesék*ben személyes és társadalmi, egymásba fonódó korlátai vannak. A pszichológiai thriller műfaja a szorongó létezés ábrázolását az erkölcsi integritásukban megroppant, opportunisták köré szervezi. A pozitívként ábrázolt férfiszerelő, Hankó opportunistamusa jószágos és terapeutikus: a háborúban elveszetteknek hitt katonák családtagjait keresi fel és bajtársuknak tette magát reménykeltő vagy éppen lezárást kínáló történetekben mesél utolsó találkozásukról. A férfi szélhámos, mégsem velejéig romlott jellem, mert, még ha katonaszökevény is, az átlagember számára értelmetlen háború elől szökött el, és relatív jómódban élő embereknek hazudozik kosztért és kvartélyért. Más a helyzet Bércessel, a negatív vonásokkal felruházott férfiszerelővel, aki saját valós történetét, fogolytáborban elkövetett kegyetlenségeit tartja titokban. Kegyes hazugságok helyett kegyetlenségét hazudja el, váratlan hazatérése után pedig folytatja kegyetlenkedését: fizikai és lelki terrort gyakorol családtagjai, elsősorban az okos, szép és emancipált Judit felett. Erkölcsileg korrumpált, szadista jellemként Bérces az opportunistamust gyakorolja életvitelszerűen és nem a Hankó képviselte pragmatizmust. Az előbbi szót ért bármilyen hatalommal, kiszolgál bárkit, aki hatalmat kínál számára mások felett. A film az autoriter ideológiákat (nácizmus, kommunizmus, patriarchátus) szolgáló hatalomittas alakot ábrázolja archetipikus gonoszként, akit nem lehet meggyőzni, csak legyőzni. Szász filmjében az

ősgonosz legyőzése nemcsak lehetséges, de szükséges is ahhoz, hogy új életet kezdjenek a szerelmesek. A szerelemi háromszögben feleslegessé váló harmadik elem, Bérces likvidálása nem opportunista cselekedet, mint James M. Cain *A postás mindig kétszer csenget* című regényében, annak amerikai feldolgoásaiban és Fehér György *Szenvedély* (1998) címen leforgatott magyar adaptációjában. Itt a gyilkosság egyszerre elkerülhetetlen és ésszerű, nem egy pszichodráma eredője, hanem a traumáktól megszabadulni képes lét feltétele. Az *Apró mesék* meseszerűen ábrázolja a traumát, mert kiegyenesíti annak körkörös szerkezetét, vagyis kijelöl egy végpontot, melyet a hősök maguk mögött hagyva új élet kezdhetnek.

A MEF-válogatásban szereplő Holokauszt-fókuszú alkotások nem használnak archív felvételeket, illusztrációkat, rekreált emlékjeleneteket. Szász filmjében a verbalizálás felől a megmutatás felé tolódik el a hangsúly, a konfliktusokat a maguk fizikalitásában ábrázolja a film. A kortárs történetekben a megmutatás igénye felerősödik. Bár nem azonos mértékben és nyersességgel, de a két szexuális zaklatással és erőszakkal foglalkozó filmben a trauma kézzelfoghatóbb. A *Szép csendben* esete különösen érdekes, mert a zenekarvezető Frigyes és kiskorú tanítványa, Nóri fizikai kapcsolata nem erőszakos. A film az idősödő férfit nem szexuális ragadózóként ábrázolja, közeledése nem agresszív, a gyengéd érintések a hangszer helyes tartását segítő instrukcióknak tűnnek. Kezdetben a tehetséges elsőhegedűs Dávid sem tulajdonít nagy jelentőséget Nóri narratívájának, bizonyítékot követel, és végül egy hangfelvétel győzi meg arról, hogy istenített mestere, szinte pótapja erkölcstelenséget követett el. A fiúhoz hasonlóan a néző sem kap perdöntő bizonyítékot az abúzusról, a film a karizmatikus jellem és viszonzatlan szexuális vonzódás, a bizalom és a naivitás, a rokon lelkek összetartozás-érzése és a megtévesztettség érzése közötti vékony határra, az emberi kapcsolatok félreértelmezhetőségére helyezi a hangsúlyt. Az eldönthetlenség szürke zónája, az érzések megbízhatatlansága, a tettek és szavak jelentésének labilitása, végső soron pedig az én-narratíva megrepedezése a traumatikus. A filmben megjelenő pszichés dinamikából arra következtethetünk, hogy Nóri számára a Frigyes közelében tapasztalt kiszolgáltatottság-érzés bár kényelmetlen, de traumatikussá saját ítélőképessége iránti elbizonytalanodása válik. A lány önmagával kerül ellentmondásba: mást mond teste és a felnőtt világ tiszteletére nevelt, hovatovább annak öntörvényűsége iránt vonzódást is érző intellektusa. De a környezetével is konfrontálódik, mindazokkal, akik számára kényelmetlen egy labilis kamaszlány szavai alapján elítélni a felnőttek világát. Egyetértek Kovács Bálinttal, aki szerint fontos diagnózist állít fel a film, megmutatva „hogy a bennünket is körülvevő társadalomba milyen mélyen be van épülve ez a tagadás vagy zsigeri elutasítás [...] hogy hogyan megy el mellettünk szép csendben mindaz, ami szép csendben örökre tönkreteszi valaki más életét”.<sup>[27]</sup> A rendező éleslátására vall, hogy a paternalizmus csendes működéséről azoknak az intelligens, szorgalmas és ambiciózus diákoknak a körében kínál láttelepet, akik éppenséggel intelligenciájuk, szorgalmuk és ambiciózusságuk okán válnak a paternalizmus csendes kiszolgálóivá. Fontos lett volna azonban azt is hangsúlyozni, hogy a paternalizmus nem csak generációs problémaként van jelen Magyarországon, hanem (még mindig, változatlanul) az emberi kapcsolatok teljes skáláját szervező szociálpszichológiai dinamikaként. Hatalmában megroppantani kétségtelenül az egymásért kiállni hajlandó, empatikus tagokból álló kisközösségekben lehet, ahogy azt a filmben is

láttuk. Mégis szerencsésebb lett volna, ha a Nóra iránt valószínűleg romantikus érzelmeket tápláló, így érdekmentesnek nem mondható Dávid helyett egy női karakter nyújt támaszt a lánynak. Így a néző felé nem az lenne sugallva, hogy a gyenge és magatehetetlen lány problémáit mindenképp a fiúnak kell megoldani, aki persze erre képtelen, hisz a film Dávid tehetetlenségéről, morális vergődéséről szól.



*A Szép csendben (Nagy Zoltán, 2019) plakátja*

A *Szép csendben* a művészfilmeket idéző visszafogott stílusban és a traumák létrejöttében alapvető szerepet játszó szürke zónára fektetett hangsúllyal intellektuálisabb élményt kínál, mint a harsány, a szexuális erőszakot nyíltan ábrázoló *FOMO*. Hartung filmjének exhibicionista vizuális stílusa összhangban van a YouTube-videókkal, melyeket az egymás szivatásában jeleskedő, az online trash-kultúra berkeiben érvényesülni vágyó főszereplők készítenek. Szöges ellentétben Nagy filmjének a klasszikus zene elitkultúrájával azonosuló, tisztelettudó mintafiataljaival, a négy srác toxikus maskulin szerepeket bálványozó, a hagyományos erkölcsi értékek határait feszegető vagy azokat egyenest áthágó viselkedése a képfogyasztás körül szerveződő tömegkultúráról kínál képet. Mindenekelőtt a prank videók ellenszenvenességükben élvezetes, a kamaszkori iránytalanságot, apátiát dicsőítő műfajáról, melyek készítői, az önkifejezés e formájának ellentmondásosságát szemléltetve, a társadalmi tabuk áthágásával kívánnak társadalmi elfogadást elérni.

A férfiközpontú Youtuber-szubkultúra válik a nemi erőszak színpadává, miután a fiúcsapat egyik tagja, a társai előtt vagányságát bizonyítani akaró Gergő, egy házibulin rámászik részegségtől öntudatlan osztálytársára, és telefonjával felvételt készít a beleegyezés nélküli szexuális aktusról. Ez már nem csínytevés, hanem törvényes büntett, egy másik ember méltóságának lerombolása. A film hátralévő részében Gergő fokozatos előbújását mutatja be az online tér kínálta anonimitásból, vezeklését a budapesti éjszakában.

Hartung az erkölcsi értelemben vett felnőtté válás műfaji sémájában, vagyis egy leegyszerűsítő és didaktikus elbeszélőkeretben egyesíti a gátlástalan közösségi média és a nemi erőszak egyaránt személyiségromboló témáját. Azzal viszont, ahogy a megalázott lány traumája helyett a fiú bűnbánatát állítja középpontba, arányt téveszt, sőt aláaknázza a hegemon maskulinitás kritikájának saját maga számára kitűzött célját. A trauma kirekesztő diskurzusát gyakorolja, amennyiben száműzi az áldozat narratíváját, a nő nézőpontját. Miért vagyunk megfosztva Lilla kiszolgáltatottságának, elkeseredésének, dühének ábrázolásától, az igazi trauma megmutatásától? Mennyiben tekinthetjük hitelesnek Gergő kilépését a narcisztikus és felelősségtudat nélküli Falkából, vagy éppenséggel a hatalmaskodó és egoista apafigura ártalmas befolyása alól, ha a film maga is paternalista uralmat gyakorol nézője felett?



*Jelenet a Csak családról ne (Kis Anna, 2019) című  
dokumentumfilmből*

A fővárosi elitgimnázium közege fényévekre van az életszínvonalban és életminőségben folyamatos lemorzsolódással küzdő békési település szakmunkásképző intézetének világától, Kis Anna *Csak a családról ne* című filmjének helyszínétől. A film részben kiégett pedagógusok és 15-20 év közötti, halmozottan hátrányos helyzetű diákok motivációs és önismereti tréningjén készült. Nem sok mindenről beszélnek szívesen, de a családról semmi esetre sem. A cím precízen adja vissza a személyes témák megvitatásának elutasítottságát: a magánélet megmutathatatlanságában válik a dokumentumfilm szociografikus témájává a tabusított, traumákkal teli gyerekkor. A film nem beszél külön szexuális kizsákmányolásról, elejtett megjegyzésekből mégis kiderül, hogy az egyik kamaszlány Svájcban szexmunkásként dolgozott. A témát övező hallgatásból következtethetünk a prostitúció közösségben való erős jelenlétére és a családok széthullásában játszott központi szerepére. A #MeToo mozgalom eszményei ebben a marginalizált környezetben megvalósíthatatlanok. Míg a titkaikat nyilvánosság elé táró első világbeli nők számára az elhallgatás lealacsonyító és elhibázott, a társadalmak periferiáján, a világ szegénynegyedeiben lakók számára alapvető túlélési stratégia. A némaság a szegényt hivatott elfojtani, nem az elbliccelt órák, a Svájcban eltöltött hónapok, a családon belüli erőszak esetleg más hasonlóan komoly bűncselekmények elkövetése miatt érzett szegényt, hanem a gyerekkor hiánya miatt érzett szegényt. Mintha tehetnének bármiről is, és nekik kéne szégyellniük magukat a traumákban leélt gyerekkor, a kiszolgáltatottság és reménytelenség miatt, amelyről egy-egy elejtett mondatból alkothatunk képet. Nagyon fontos, hogy ezeket a mondatokat nem a kamerának, hanem tanáraiknak mondják, azoknak az embereknek, akiket szociális munkásként, pszichológusként és mindezek előtt pótszülőkként ábrázolja a film. Olyan emberekként, akik türelmet, időt, bizalmat, születésnap ajándékot és gömbfagylaltot adnak diákjaiknak, azt, amit a családba soha nem kaptak meg, azt, ami a szegényérzetet szublimálni képes. Az eufórikus ellentettjét, a szegyénteljes létezését egyéni elfojtás eredményezi, az viszont már a torz társadalmi értékrend következménye, hogy a traumák hordozói gyengének, vesztesnek és kizsákmányottnak látják magukat. A gyengesség kiváltotta félelem a szegényérzet, nem csoda, ha a beilleszkedés korlátjának tekintett traumatikus élettapasztalatokat a fiatalok Én-narratívája elsüllyeszti, kirekeszti. Minél inkább személyiséghibának tartja a közösség a traumákat, vagyis alkot téves képet a traumatizáltság pszichés mechanizmusáról, annál nagyobb a társadalmi értékrend szerepe az elhallgató, elfojtó

magatartásformák kialakulásában. A *Csak családról ne* némasága torz értékrenden alapuló társadalmi normakövetésből fakadó, a szegény kultúráját megalapozó patológia.

A traumatizált személyiség a hat versenyfilm közös tematikus motívuma, a trauma közösségi és társadalmi vetületét mégis más módon viszik színre. A két dokumentumfilm közös nevezője az a felismerés, hogy a traumák okozta válsághelyzeteket tudássá formálva, kimondva és Én-narratívába integrálva lehet kezelni. De a párhuzamok itt nem állnak meg: mindkét alkotás a társadalmi normáknak történő megfelelési vágyból eredezteti a traumát. Fahidi édesapja a normáknak való megfelelés ellenére, Kis filmjének fiataljai a normáknak való megfelelés lehetetlensége miatt kerülnek marginalizált, traumatikus élethelyzetekbe Magyarországon. A kozmopolita-polgári miliő és a vidéki Magyarország hátrányos helyzetű települése között lévő jelentős társadalmi különbségek ellenére azt érezzük, hogy ugyanabban a társadalmi térben, ugyanabban a problémahalmazban vagyunk. *A létezés eufóriája* a tánc absztrakt nyelven viszi színre a traumákat, amit a *Csak családról ne* a nyelv elvesztésének nem kevésbé univerzális tapasztalatával, a kiszolgáltatottak némaságával érzékeltet. Mindkét esetben a dokumentumfilm ágenciateremtő potenciálja a fontos, de míg ott az önkifejezés képessége adott, itt az akkut társadalmi probléma megértése a feladat. A nemzetközi és hazai szintéren legkevésbé látható *Csak családról ne* pontosan azért tűnik a leginkább jelenbeli alkotásnak, mert arról beszél, amiről nehéz beszélni, és amiről nem is akarunk beszélni. Filmformailag és problémalátásban *A létezés eufóriája* állítható leginkább párhuzamba vele, mert a traumák kibeszélésének nehézségeit bár történetileg, de a társadalmi mentalitásokkal összefüggésben ábrázolja.

## Összegzés

Tanulmányom megírása után, 2021. október végén került sor a MEF nyertes filmjét kiválasztó hallgatói workshopra. <sup>[28]</sup> Az élénk vitákban gazdag kétnapos rendezvény meghatározó módszertanát a párba állított filmek (*A létezés eufóriája/Csak családról ne, FOMO/Szép csendben, Akik maradtak/Apró mesék*) összehasonlítása, ezzel szoros összefüggésben pedig az összehasonlíthatóság kereteinek a kialakítása jelentette. A beszélgetések során többször megjelentek a jelen szövegben általam fontosnak tartott műfaji kérdések, illetve a nemzetközi trendek filmekre gyakorolt hatása, a legkielevezettebb nézetkülönbségek mégis a kortárs témájú problémafilmelek, mindenekelőtt a *FOMO* kapcsán alakultak ki. Saját kurzusom tapasztalataihoz hasonlóan a vita túlmutatott a szorosán értelmezett filmtudományi kérdéseken és az említett film kapcsán felszínre hozta a generációkon átívelő értékválsággal és a káros társadalmi attitűdökkel való szembenézés fájdalmas realitását. Ezt se akkor, se most nem tartottam felesleges körítésnek, épp ellenkezőleg, úgy gondolom, hogy ez teszi a filmet az élő kultúra részévé és szolgálja leginkább a gondolati pluralitás és vitakultúra fejlesztésének pedagógiai küldetését.

Mindannyiunk meglepetésére Kis Anna *Csak családról ne* című filmje nyerte a MEF 2019-es kiírását. A meglepetést nem az jelentette, hogy egy televíziós és online terjesztésben forgó, a filmkritikusok figyelmét javarészt elkerülő alkotás és a szélesebb közönség számára kevésbé ismert

rendező nyert, hanem hogy egy dokumentumfilm végzett az első helyen. Ráadásul egy olyan dokumentumfilm, amely nem korábról ismeretlen koncepciót, formabontó filmnyelvi megoldásokat használ, hanem a részvételi filmezés – a hetvenes évek Balázs Béla Stúdió dokumentumfilmek óta népszerűségnek örvendő – technikáját és etikáját. A *Csak családról ne* témaérzékenységet tekintve sem nevezhető forradalminak: a BBS műhelyben elkészült *Nevelésügyi sorozat* (1973), Schiffer Pál roma tematikájú dokumentumfilmjei és más rendezők filmszociográfiái a vidéki Magyarország problémáit Kis filmjéhez hasonló érzékenységgel tárták fel. E formanyelv és témafelvetés jelenkori relevanciája mellett kiálló szakmai elismerés nem a dokumentumfilm fejlődésképtelenségéről beszél, hanem arról, hogy Magyarország egyes részein megállt az idő. És, hogy erről beszélni kell. Amikor a felsőoktatás krémjéhez tartozó, nagyvárosokban lakó egyetemi hallgatók a kisvárosi szakiskola bukducsoló, túlkoros és mélyszegénység árnyékában élő diákjaival a filmnek köszönhetően megélték egy találkozást, ezzel nem csak filmtudományos látókörük szélesítik, nem csupán a filmes kifejezés aktuális problémáit értik meg, de a filmértést a társadalmi, kulturális és pszichológiai megértés felé is kiterjesztik. Az idej és az eljövendő diákzsűrik döntése egyfelől sorozatos viták és intenzív pedagógiai munka eredménye, ugyanakkor maga is megfogalmaz egy pedagógiai üzenetet: a díjazással a hallgatók azt mondják generációjuk tagjainak és a tágabb közönségnek, hogy ezt a filmet érdemes megnézni, mert relevanciával bír jelenünkre, és olyan kérdéseket fogalmaz meg, melyeket a mindennapokban egymásnak és magunknak is felteszünk.

Tanulmányom a Magyar Egyetemi Filmdíj, egy független, filmes tanulmányokat végző egyetemi hallgatókat célzó kezdeményezés előzményeit, lebonyolításának keretét, célkitűzéseit és eredményeit vizsgálta. Saját tapasztalatok alapján tettem kísérletet annak bemutatására, hogy a filmdíj általános pedagógiai küldetése milyen konkrét formában valósult meg a hat kiválasztott film feldolgozása során. Értelmezésemben a tanórai megbeszélés és vita feladata az általános szempontok konkretizálása, az alkotások összehasonlítását biztosító keretek kidolgozása. A 2019-es hosszúlista tanúsága szerint a több film (jelen esetben a játékfilmek) összehasonlíthatóságát biztosító keretek a magyar filmkultúra átfogó tendenciáit teszik olvashatóvá, úgymint a „középkomoly műfajfilm” hibrid filmforma előretörését. Az alkotások csoportosításával specifikusabb keretek jelölhetőek ki, a tanulmány ezt a magyar mint kis nemzeti filmkultúra és az európai/globális tendenciák egymásra hatásának elemzésével kívánta szemléltetni. A legizgalmasabb feladatot azoknak az összehasonlító kereteknek a megkonstruálása jelenti, amelyek különböző műfajú játékfilmekben és dokumentumfilmekben tesznek olvashatóvá közös motívumokat és problématudatosságot. Jelen esetben ezt a minden filmben visszatérő, homogenizáló elemet a traumatapasztalat ábrázolása jelentette. A traumatikus élmények filmekbe emelésének mikéntje és miértje, a lelki és testi abúzusok érzéki, érzelmi és intellektuális reflexió tárgyává tétele különböző stratégiákat körvonalaz a filmekben. Ezeket a stratégiákat vizsgáltam a hat alkotás részletesebb elemzésekor; különbségeiknek és hasonlóságaiknak a feltérképezésével a trauma társadalmi képzeteit, a jelenünkről való gondolkodásban játszott szerepét kívántam körvonalazni. Számomra nyilvánvalóvá vált, hogy az elkövetkező évek MEF foglalkozásai akkor

tudják pedagógia potenciáljukat leginkább megvalósítani, ha a filmtudományi problémák megértése mellett a társadalmi jelenségek kritikai megközelítését is elősegítik.

## Jegyzetek

1. Jelen tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatási Ösztöndíja, valamint a Nemzeti Kiválóság Program (ÚNKP-21-5) ösztöndíjának támogatásával készült.
2. „In times of growing nationalism in Europe and elsewhere we had the idea to look for a common element to foster a European understanding, to search for a common European identity defined by culture, especially by film.” (European University Film Award: About Us. URL: <https://www.eufa.org/about/>)
3. A MEF független filmdíj, ugyanakkor szoros intézményi kapcsolatot ápol a Magyar Filmtudományi Társaság egyesületi formában működő szakmai szervezetével, melynek tagjai kulcsszerepet vállalnak a lebonyolításban. A Társaság éves konferenciáján, az őszi szemeszterben történik a díjátadás.
4. „articulating values and ideas, searching for a way to understand this world and each other and overcoming national, social and stereotype marks.” (European University Film Award: 2nd European University Film Award 2017. URL: <https://www.eufa.org/recap/2nd-european-university-film-award-2017/>)
5. A magyar diákok filmes preferenciáinak életkori sajátosságairól és a filmválasztást befolyásoló kritériumokról lásd Hartai László friss kutatását. (Hartai László: A zék, az alfák és a filmoktatás. *Apertúra*, 2018. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tel/hartai-a-zek-az-alfak-es-a-filmoktatasi/>)
6. Hartai László: i.m.
7. Pócsik Andrea: Európaiság a (kritikai) filmoktatásban. In *Europe and European Cinema at Times of Change*. Szerk. Zsolt Győri és György Kalmár. Debrecen, Debrecen University Press, 2021. 44.
8. Magyar Filmtudományi Társaság honlapján: Magyar Egyetemi Filmdíj. URL: <https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/oktatas/magyar-egyetemi-filmdij/>
9. Pócsik Andrea: Playing a Film Festival Jury: Cooperative Competition in the Classroom. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 2017. tél (14). 204. URL: [www.alphavillejournal.com/Issue14/Dossier.pdf](http://www.alphavillejournal.com/Issue14/Dossier.pdf)
10. A „Romakép Műhely” 2011-től működő filmklub, melynek keretein belül a magyarországi és nemzetközi roma közösségek életét, problémáit bemutató dokumentumfilmek kerülnek vetítésre és megvitatásra meghívott szakértők részvételével és diákok moderálásával. A kisebbségi közösséget érintő kérdéseket és azok filmes reprezentációját kritikai elméletek mentén feldolgozó beszélgetések nagy hangsúlyt helyeznek a társadalmi érzékenyítésre és a médiatudatosságra nevelésre.
11. Hjort, Mette – Duncan Petrie: Introduction. In *The Cinema of Small Nations*. Szerk. Mette Hjort és Duncan Petrie. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. 2-7.
12. Uo. 9.
13. A bérmunkák pozitív megítélése persze nem egységes, például a statiszták bére évek óta változatlan, a kifizetések csúsznak és feketén történnek, a közvetítői díjak magasak, a munkakörülmények pedig közel sem mondhatóak ideálisnak
14. Nestingen, Andrew: *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*. Seattle, Washington University Press, 2008. 73.
15. A fogalomnak tudomásom szerint nincs hivatalos magyarítása, de elképzelhetőek jobb fordításai, akár a középszintű látványmozsi vagy a középszintű műfajfilm. Míg e két utóbbi verzió a medium-concept terminust kívánja minél hűségesebben fordítani, az általam választott kifejezés is a *high-concept* (magasröptű) és a *low-concept* (primitív, középszerű) közötti jelentésmezőre koncentrálnak, de ezt a



köztességet nyelvileg máshogy, inkább értékjelzőként nevesíti. A nestingeni terminus fordításának nehézségeiben olyan, a fordítás szempontjából hasonlóan problémás fogalmak köszönnek vissza, mint a *middlebrow cinema*, melyet félkönnyed filmnek fordítanék, mégpedig azért, mert ez a kifejezés is értékítéletet megfogalmazó köztes állapotot jelöl (a *lowbrow* és a *highbrow* keveredését). A *midcult film* sem könnyű eset, talán ezért is tartotta meg a filmes szakma az eredeti kifejezést, akárcsak ellentétpárját (*mass cult*).

16. Virginás Andrea: *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema. History, Theory, and Reception*. Lanham, Lexington Books, 2021. 297.
17. Incze Kata: „Amit nem látunk, az nem történik meg.” Beszélgetés Nagy Zoltánnal, a *Szép csendben* rendezőjével. *Filmtett*, 2019. november 15. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/amit-nem-latunk-az-nem-tortenik-meg-nagy-zoltan-szep-csendben-interju/>
18. Szántó Eszter: Hartung Attila: Komoly lelkiismeret-furdalása volt a szereplőknek a forgatáson. *24.hu*, 2019. november 5. URL: <https://24.hu/kultura/2019/10/05/hartung-attila-fomo-film-z-generacio-interju/#>
19. Csizmadia Attila: Félünk, hogy kimaradunk? – interjú Hartung Attilával, a *FOMO* rendezőjével. *Socfest*, 2019. október 8. URL: <https://socfest.hu/film/felunk-hogy-kimaradunk-interju-hartung-attilaval-a-fomo-rendezojevel/>
20. Csákvári Géza: Jó most magyar rendezőnek lenni – interjú Tóth Barnabással. *Népszava*, 2020. január 11. URL: [https://nepszava.hu/3063146\\_jo-most-magyar-redezonek-lenni-interju-toth-barnabassal](https://nepszava.hu/3063146_jo-most-magyar-redezonek-lenni-interju-toth-barnabassal)
21. Gyárfás Dorka: „Azt szeretném visszaadni a nézőknek, amit én is kaptam a filmtől” – interjú Szász Attila rendezővel. *wmn.hu*, 2019. november 10. URL: <https://wmn.hu/kult/50401-azt-szeretnem-visszaadni-a-nezoknek-amit-en-is-kaptam-a-filmtol-interju-szasz-attila-redezoval>
22. Uo.
23. Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Budapest, Gondolat, 2019. 210-211.
24. Roxborough, Scott – Rhonda Richford: Europe’s Bitter #MeToo Debate: Bardot, Bertolucci and the „Threat of Change”. *The Hollywood Reporter*, 2018. május 3. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/europes-bitter-metoo-debate-bardot-bertolucci-threat-change-1107198/> A szerzőpáros egy további lehetséges okra is rámutat. Érvelésükben az európai mozi szerzői kultusza olyan helyzetet teremtett, melyben a rendező szakmai integritása fontosabb a személy morális integritásánál. Ebből következően „kiszámíthatatlan eredménnyel zárulhat a vita, amelyet az Egyesült Államokban az azonnal változásokat követelő Time’s Up és #MeToo mozgalom uralt”.
25. Charlène Favier *Slalom* (2020) című első játékfilmje ugyancsak egy kamaszlány szexuális kiszolgáltatottságáról szól, és bár több fesztiválon is jól szerepelt, és az EUFA rövid listájára is felkerült, jegyeladások tekintetében nem teljesített jól.
26. A tudatos feszültségkeltést Soós Tamás is kiemeli kritikájában: „vajon meg tudja tanulni a premierre saját, ezerszer elmondott mondatait a főszereplő, amit most légiesre sűrített monológként kéne előadnia?” (Soós Tamás: *Élet, öröm, Auschwitz: A létezés eufóriája*. *Revizor*, 2019. szeptember 11. URL: <https://revizoronline.com/hu/cikk/8048/a-letezes-euforiaja/>)
27. Kovács Bálint: De ugye nem nyúlt a testedhez úgy a tanárod? Kritika a *Szép csendben* című filmről. *Index*, 2019. november 19. URL: [https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/11/19/szep\\_csendben\\_kritika\\_szexualis\\_zaklatas\\_metoo\\_magyar\\_film\\_nagy\\_zoltan](https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/11/19/szep_csendben_kritika_szexualis_zaklatas_metoo_magyar_film_nagy_zoltan)

28. A Budapesti Metropolitan Egyetem biztosított helyet október 29-30-án a Pörzsi Zsuzsanna szervezésében megtartott rendezvénynek, melyen nyolc egyetem hallgatói képviselői és a kurzusokat/filmklubokat vezető oktatók vettek részt.

## Irodalomjegyzék

- Csákvári Géza: Jó most magyar rendezőnek lenni – interjú Tóth Barnabással. *Népszava*, 2020. január 11. URL: [https://nepszava.hu/3063146\\_jo-most-magyar-rendezonek-lenni-interju-toth-barnabassal](https://nepszava.hu/3063146_jo-most-magyar-rendezonek-lenni-interju-toth-barnabassal)
- Csizmadia Attila: Félünk, hogy kimaradunk? – interjú Hartung Attilával, a FOMO rendezőjével. *Socfest*, 2019. október 8. URL: <https://socfest.hu/film/felunk-hogy-kimaradunk-interju-hartung-attilaval-a-fomo-rendezojével/>
- European University Film Award: 2nd European University Film Award 2017. URL: <https://www.eufa.org/recap/2nd-european-university-film-award-2017/>
- European University Film Award. „About Us”. URL: <https://www.eufa.org/about/>
- Gyárfás Dorka: „Azt szeretném visszaadni a nézőknek, amit én is kaptam a filmtől” – interjú Szász Attila rendezővel. *wmn.hu*, 2019. március 10. URL: <https://wmn.hu/kult/50401-azt-szeretnem-visszaadni-a-nezoknek-amit-en-is-kaptam-a-filmtol---interju-szasz-attila-rendezovel>
- Hartai László: A zék, az alfák és a filmoktatás. *Apertúra*, 2018. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tel/hartai-a-zek-az-alfak-es-a-filmoktatás/>
- Hjort, Mette – Duncan Petrie: Introduction. *The Cinema of Small Nations*. Szerk. Mette Hjort and Duncan Petrie. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. 1-19.
- Incze Kata: „Amit nem látunk, az nem történik meg.” Beszélgetés Nagy Zoltánnal, a Szép csendben rendezőjével. *Filmtett*, 2019. november 15. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/amit-nem-latunk-az-nem-tortenik-meg-nagy-zoltan-szep-csendben-interju/>
- Kovács Bálint: De ugye nem nyúlt a testedhez úgy a tanárod? Kritika a *Szép csendben* című filmről. *Index*, 2019. november 19. [https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/11/19/szep\\_csendben\\_kritika\\_szexualis\\_zaklatas\\_metoo\\_magyar\\_film/](https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/11/19/szep_csendben_kritika_szexualis_zaklatas_metoo_magyar_film/)
- Magyar Filmtudományi Társaság: Magyar Egyetemi Filmdíj. URL: <https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/oktatás/magyar-egyetemi-filmdij/>
- Nestingen, Andrew: *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*. Seattle, Washington University Press, 2008.
- Pócsik Andrea: Európaiság a (kritikai) filmoktatásban. *Europe and European Cinema at Times of Change*. Szerk. Zsolt Győri és György Kalmár. Debrecen, Debrecen University Press, 2021. 39-48.
- Pócsik Andrea: Playing a Film Festival Jury: Cooperative Competition in the Classroom. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 2017. tél (14). 202–206. URL: [www.alphavillejournal.com/Issue14/Dossier.pdf](http://www.alphavillejournal.com/Issue14/Dossier.pdf)
- Roxborough, Scott – Rhonda Richford: Europe’s Bitter #MeToo Debate: Bardot, Bertolucci and the “Threat of Change”. *The Hollywood Reporter*, 2018. május 3. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/europes-bitter-metoo-debate-bardot-bertolucci-threat-change-1107198/>

- Soós Tamás: Élet, öröm, Auschwitz: *A létezés eufóriája*. *Revizor*, 2019. szeptember 11. URL: <https://revizoronline.com/hu/cikk/8048/a-letezes-euforiaja/>
- Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Budapest, Gondolat, 2019.
- Szántó Eszter: Hartung Attila: Komoly lelkiismeret-furdalása volt a szereplőknek a forgatáson. *24.hu*, 2019. november 05. <https://24.hu/kultura/2019/10/05/hartung-attila-fomo-film-z-generacio-interju/#>
- Virginás Andrea: *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema. History, Theory, and Reception*. Lanham, Lexington Books, 2021.

## Filmográfia

- *1945* (Török Ferenc, 2017)
- *A berlini követ* (Szász Attila, 2014)
- *A Hídember* (Bereményi Géza, 2002)
- *A létezés eufóriája* (Szabó Réka, 2019)
- *A napfény íze* (Szabó István, 1999)
- *A temetetlen halott* (Mészáros Márta, 2004)
- *A történet* (The Tale. Jennifer Fox, 2018)
- *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019)
- *Apró mesék* (Szász Attila, 2019)
- *Az asszisztens* (The Assistant. Kitty Green, 2019)
- *Botrány* (Bombshell. Jay Roach, 2019)
- *Cukorfalatok* (Mignonnes. Maïmouna Doucouré, 2020)
- *Csak családról ne* (Kis Anna, 2019)
- *És aztán táncoltunk* (And Then We Danced. Levan Akin, 2020)
- *Félvilág* (Szász Attila, 2015)
- *FOMO* (Hartung Attila, 2019)
- *Hajnali láz* (Gárdos Péter, 2014)
- *Hatalmas kis hazugságok* (Big Little Lies. TV sorozat, Jean-Marc Vallée, 2017-2019)
- *Hihetetlen* (Unbelievable. TV sorozat, Lisa Cholodenko és Michael Dinner, 2019)
- *Kincsem* (Herendi Gábor, 2017)
- *Kövek* (Dobray György, 2020)
- *Még egy kört mindenkinek* (Druk. Thomas Vinterberg, 2020)
- *Nagyi projekt* (Révész Bálint, 2017)
- *Örök tél* (Szász Attila, 2018)
- *Remélem legközelebb sikerül meghalnod :)* (Schwechtje Mihály, 2018)
- *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015)
- *Slalom* (Charlène Favier, 2020)
- *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005)
- *Sóvirág* (Szabó Réka, 2015)
- *Szenvedély* (Fehér György, 1998)
- *Szép csendben* (Nagy Zoltán, 2019)
- *The Morning Show* (TV sorozat, Mimi Leder és David Frankel, 2019-)



© Apertúra, 2021. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/nyar/gyori-magyar-egyetemi-filmdij-lehetseges-fogalmi-keretek-es-tanusagok-2019-2021/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.2>

