

**A NEMZETI FILMALAP (2011-19) FILMJEI**

# Óhullám

**GELENCSÉR GÁBOR**

**MENT-E A MAGYAR FILM A NEMZETI FILMALAP MŰKÖDÉSE ÁLTAL ELÉBB?**

A magyar film történetében nem a kivételes, de azért a ritkább korszakképző tényezők sorába tartozik az intézményrendszer átalakulása. Leggyakrabban történelmi változások képeznek korszakhatárt, s ezek is gyakran együtt járnak intézményi átalakulással. Ilyen volt, hogy csak a legjelentősebbeket említsem, az 1948-as és 1989-es korszakhatár. Előbbi az állami filmgyártás kezdetét, utóbbi a végét jelölte ki. A kettő között, a hatvanas évek elején a magyar stúdiórendszer kialakulása, a Balázs Béla Stúdió elindulása hozható összefüggésbe az újhullámmal, de az 1953-as, 1956-os, majd az 1968-as és végül a hetvenesnyolcvanas évek egyre bizonytalanabb korszakváltásai nem kötődnek az intézményrendszer átalakulásához – talán ezért is nehezen megragadhatók ezek a határpontok. Ám az intézményrendszer alapvető változása sem jelent feltétlen korszakhatárt a forma tekintetében, nem mindig indít el új stílusirányzatokat, műfaji törekvéseket, hullámokat, generációkat. Ez történt 1989 után: hiába alakult meg a Magyar Mozgóképi Alapítvány, s vált a korábbi központosítottból demokratikussá a támogatási rendszer, mindez rögtön és jelentős mértékben

nem alakította át a magyar filmet. Ehhez tíz év kellett, s az ezredfordulón az intézményrendszertől függetlenül (hacsak nem tekintjük annak egy jelentős osztályát, a Simó Sándor vezette társulat színrelépését) indult el a „fiatal magyar filmnek” keresztelt újabb hullám. Igaz, az MMA 1998-ban közalapítvánnyá alakult, de ez csak működésének jogi-gazdasági hátterét érintette; ehhez nem köthető az immár valóban jelentős és jól látható korszakhatár.

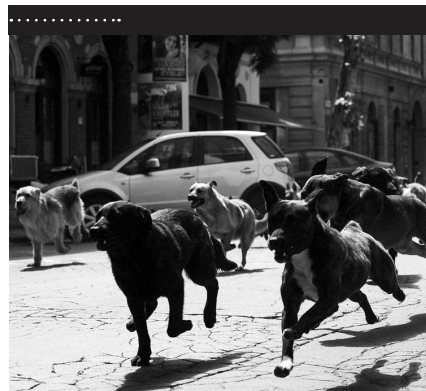
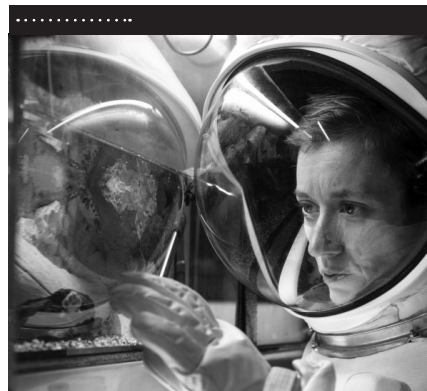
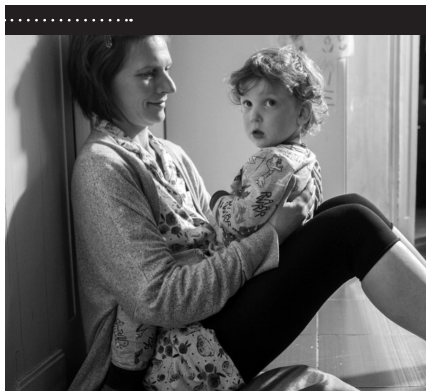
Az azóta eltelt két évtizedben két jelentős intézményi átalakítás is történt. A Magyar Mozgóképi Közalapítvány 2011-ben az Andy Vajna vezetésével felálló Magyar Nemzeti Filmalap váltotta. Vajna 2019-ben bekövetkezett halála után újabb átalakítás történt, s 2019-ben Káel Csabával az élén megalakult a Nemzeti Filmintézet. Utóbbi működéséről még nem alkothatunk képet, a Filmalap lezárult évtizedéről viszont igen. A 2013 és 2021 között moziban bemutatott munkák szűk évtizede tekinthető-e önálló filmtörténelmi korszaknak? (A Magyar Nemzeti Filmalap támogatta a produkciók egy része a filmek hosszú átfutása és a pandémia miatt már a Nemzeti Filmintézet megalakulása után jutott

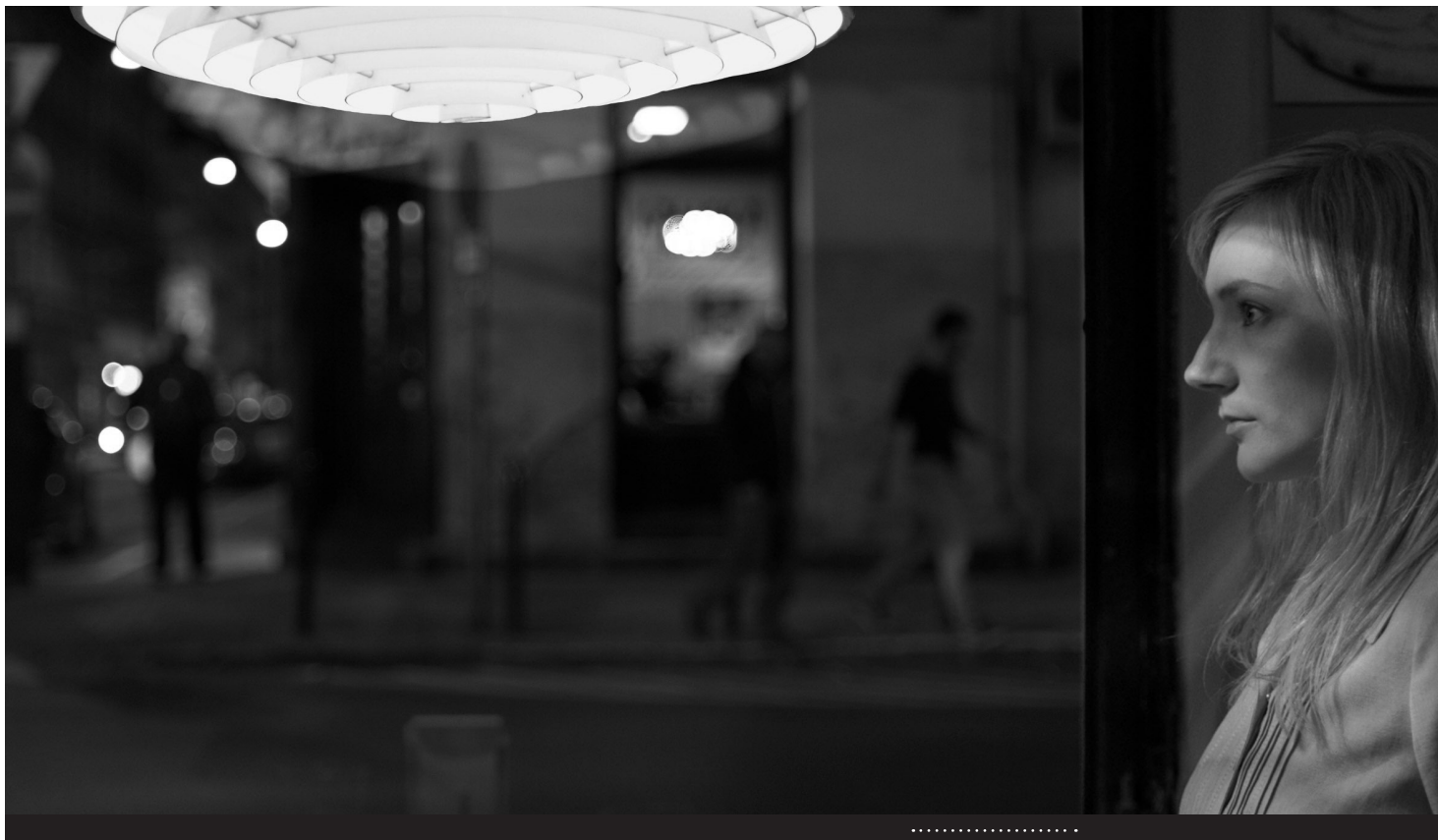
Szilágyi Zsófia: Egy nap

Kocsis Ágnes: Éden



el a közönséghez.) Intézménytörténelmi szempontból feltétlenül, hiszen a (köz) alapítványi formához képest jelentősen átalakult a támogatási rendszer: egyablakossá vált; a döntőbizottság tagjait nem a szakmai szervezetek delegálták; csak egész estés produkciók támogatásával foglalkoztak (így aztán a filmkultúra egyéb területei, mint a folyóirat- és szakkönyvkiadás, a filmklubmozgalom, az oktatás, a kutatás, valamint a nem egész estés filmalkotások gazdátlanul maradtak); az új szervezet élén kormánybiztos állt, aki erős politikai támogatást élvezett; végül, de nem





utolsó sorban a támogatás összege is megnőtt és kiszámíthatóvá vált. A pénzek megítélésében ugyancsak jól körvonalazódott a szemléletváltás, amennyiben a Filmalap producerként lépett fel: ennek jogi következményei is voltak, de fontosabbá vált a produkciók hosszú kísérése, a forgatókönyvek fejlesztése (az előkészítési és gyártási támogatás kettéválasztása), az ehhez nyújtott szakmai segítség. Mindez forgatókönyvközpontúvá tette a pályázati rendszert. A játékfilm-támogatások megítélése nem nagyon lehet más, de a tanácsadókkal, scriptdoktorokkal, fejlesztőkkel működő apparátusból következően mintegy kódolva volt a rendszerbe a hagyományosabb dramaturgiai elvek alapján felépülő könyvek előnye a „szabálytalanabb”, szerzői tervekkel szemben, továbbá Vajna személye is ebbe az irányba mutatott. E szemléleti különbségnek voltak jelentős áldozatai, min például Pálfi György *Toldi*-filmje, de a Filmalap működésének mérlegét megvonva nem állíthatjuk, hogy a populáris film előnyt élvezett volna a szerzőivel szemben. A Filmalappal kapcsolatosan mégis sokakban megfogalmazódtak el- lenérzések, elutasítások. Indulása való-

ban drámai törést jelentett: 2011 után lényegében két évre leállt a filmgyártás, a rendezők közül sokan hosszabb vagy rövidebb ideig – s van, aki sohasem – pályázott az illegitimnek tartott Filmalapnál, és a független filmkészítés fáradtságos útjára lépett, hiszen az egyablakos rendszer nem kínált alternatívát. Mindennek szimbolikus jeleként megszakadt a Magyar Filmszemlék több évtizedes hagyománya, amelyet a helyükbe lépő Magyar Filmhetek nem tudtak pótolni. Egyedül a Filmalap kezdeményezte program az elsőfilmesek támogatására (Inkubátor) vívott ki talán az ellenzőkből is elismerést, hiszen kétségkívül beváltotta a hozzá fűzött reményeket.

E vázlatos leírásból is kiolvasható, hogy a Filmalap szervezeti felépítése, működése összefüggésbe hozható az általuk támogatott (és közvetve az általuk nem támogatott, azaz független) filmek formavilágával. Az alábbiakban ezt a kapcsolatrendszert vizsgálom. A legfontosabb kérdés: tekinthető-e formai értelemben önálló filmtörténeti korszaknak a Filmalap működésének szűk, 2011 és 2019 közötti évtizede? Az ezredforduló konszenzuális korszakhatára után

Enyedi Ildikó:  
**Testről és lélekről**

új periódust indít-e a Filmalap, méghozzá nem csupán intézményileg (úgy biztosan), hanem

formatörténetileg is? Megjelennek-e új stílus- vagy műfaji irányzatok, fellép-e egy markáns fiatal nemzedék? Van-e új hullám – avagy a korábbi évtized(ek) tendenciái folytatódnak, variálódnak kisebb módosításokkal?

Esszém címe sejteti a válaszomat a fenti kérdésekre: nincs. Nincs új hullám, jóval inkább „óhullámról” beszélhetünk. Korábban megkezdett, avagy még régebbi hagyományokra visszavezethető irányzatok folytatódnak; az egyébként jelentős számú elsőfilmesek nem alkotnak egységes generációt; a talán egyetlen újszerű, a Filmalap szemléletváltásából is következő törekvés a populáris és szerzői formák ötvözésére új trendet nem tud létrehozni. Mindez azonban nem jelenti a Filmalap működésének negatív megítélését; én legalábbis nem így gondolom. Az „ó”-nak is lehet értéke, csakúgy, mint az „új”-nak. A régebbi, egyrészt az ezredforduló magyar filmjéhez, másrészt a korábbi korszakokhoz fűződő hagyomány szintén értékes és érvényes; az elsőfilmek önmagukban, nemzedéki, „osztály” vagy irányzati kap-

csolatuk nélkül is meggyőzők; a populáris és szerzői formák ötvözése pedig, ha irányzatként nem jelentkezik is, éppen a magyar filmtörténeti hagyományban jelent figyelemreméltó újítást. Mondhatni „ízlés dolga”, hogy valaki az ó- vagy újhullám iránt lelkesedik. Ez a cikk sem kíván állásfoglalás lenni a kérdésben, jóval inkább szempontokat kínál az esetleges vita eldöntéséhez.

A Magyar Nemzeti Filmalap nagyságrendileg száz filmhez nyújtott támogatást, s ez alatt az időszak alatt szintén nagyságrendileg félszáz független film készült. A másfélszáz tételes filmes korpusz feléből próbálok következtetéseket levonni a Filmalap korszakára (az animációs, dokumentum- és tévéfilmekről eltekintek, továbbá az igen bizonytalan státusú független filmekből is csak szemezgetek, hiszen közülük jónéhány a magyar film történetétől is független, jórészt láthatatlan alkotás, amely mit sem von le esetleges értékűből, filmtörténeti szerepük viszont a fősodorban csekély.)

Az alábbi áttekintésnek nemcsak a következtetései, hanem a szempontrendszere is vitatható, amennyiben a szerzői

és a populáris (műfaji) filmek szerint csoportosítom az alkotásokat. Sokak szerint egyszerűen jó és rossz filmek vannak, a fenti megkülönböztetés értelmetlen. Nos, ez a csoportosítás semmiképpen sem utal a filmek minőségére, miszerint a szerzőiek volnának a jók és a populárisak a rosszak. A filmkultúrának e kettő, avagy megosztottsága mégis létezik. A Filmalap működése tekintetében pedig annál is indokoltabb ez a megközelítés, mivel a (korszak)váltás éppen e téren ígért változást. Az időszak mérlegét tehát az alapján is megvonhatjuk, hogy megtörtént-e az ígért paradigmaváltás a magyar filmben, avagy sem.

#### UTÓÉLETEK

A rövid válasz ezúttal is: nem. Nagyságrendileg kétszer annyi szerzőinek tekinthető film készült a Magyar Nemzeti Filmalap működése alatt, mint műfaji, de ezt az arányt jócskán árnyalja a két filmtípus átmenete, avagy ötvözete, amely a korszak legfontosabb újítása, s amely miatt ezzel a jelenséggel külön érdemes foglalkozni. Mindenesetre, ha csak a periódus legnagyobb, a közönségsiker a fesztiválsikerrel (avagy

fordítva...) kombináló műveire gondolunk, nevezetesen a *Saul fiára* (Nemes Jeles László, 2015) és a *Testről és lélekrőlre* (Enyedi Ildikó, 2017), akkor továbbra is a szerzői film viszi a prímet. Ráadásul ugyancsak korszakjellemző (noha nem az Inkubátor program keretében készült), hogy ezek közül az előbbi elsőfilm. A *Saul fia* érdemeit nem szükséges ecsetelnem, arra azonban érdemes emlékeztetni, hogy alkotója kívülről érkezik a magyar filmben, tanulmányait külföldön folytatja, szakmai tapasztalatait jórészt külföldi koprodukcióban szerzi (Tarr Béla *A londoni férfi* című filmjében asszisztenskedik), ám a magyar intézményrendszer befogadja a terveit: a *Saul fia* előzménye, a *Türelem* az Inforg Stúdióban készül, míg az alacsony költségvetésű egész estés elsőfilm a Laokoon Filmgroup produkciójában a Filmalap teljes támogatásával valósul meg. Enyedi esete másként dicséri a Filmalap működését. A rendező hosszú, majd két évtizedes kihagyás után térhet vissza támogatásuknak köszönhetően egész estés filmmel, amelyben korábbi „misztikus” szerzői stílusát folytatja és építi tovább. Mindkét film sikerét in-

Jeles Nemes László: **Saul fia**

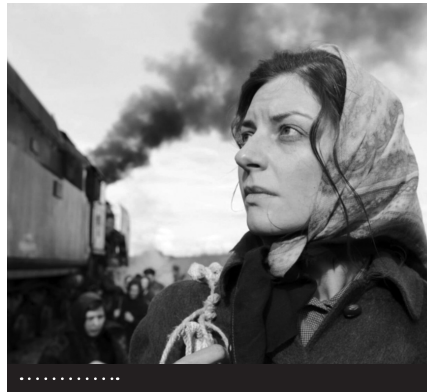






Török Ferenc: tézményileg is bizonyítja, hogy alkotóik szinte rögtön (teljes vagy koprodukciós) támogatást kapnak következő munkájukra, így Nemes Jeles leforgathatja a *Napszálltát* (2018), Enyedi pedig a *Feleségem történetét* (2021).

A szerzői filmen belül dinamikus a viszony a filmtörténeti hagyományhoz. A szerzőiséget egyfelől az újítás, eredetiség, másfelől éppen a jól felismerhető kézzjegy teremti meg, amely filmről filmre tovább él. Értelemszerűen ez a már kisebb-nagyobb életművel rendelkező alkotók esetében lehet igaz. A korábbi (intézmény)rendszerekben is dolgozó rendezők kapcsolódása a Filmalaphoz a legproblémásabb, közülük jónéhányan elvből nem pályáznak, mások előbb vagy utóbb legyőzik ellenállásukat. Természetesen nem kívánok erkölcsi ítéletet mondani a körülményeket elfogadó és azokkal élő alkotók felett, csak leíró értelemben sorolom fel őket. Szász János filmjei mintegy keretezik a Filmalap működését *A nagy füzet* (2013) és *A hentes, a kurva és a félszeművel* (2018): mindkettő a szerzői életműépítés jellegzetes darabja. (Az már újabb fejlemény, hogy a rendező tavaly elhagyta Magyarországot, így filmes munkássága, ha egyáltalán, akkor külföldön vehet újabb irányt.) A magyar filmtörténeti hagyományt és saját szerzői életművüket is többen folytathatták a Filmalap égisze alatt, így a hatvanas évek személyes hangvételét Szabó István a *Zárójelentéssel* (2020), a hetvenes évek nőközpontú szemléletét és a nyolcvanas történelmi érdeklődését Mészáros Márta az *Aurora Borealis*szal (2017), a nyolcvanas évek groteszk stílusát Gothár Péter a *Hét kis véletlen*nel (2020), összetéveszthetetlen szerzői látásmódját Jeles András *A rossz árnyékkal* (2018), a szerzőiség után a *midcult* felé tájékozódó útkeresését Sán-



Szász Attila: dor Pál a *Vándorszínészek- Örök tél* kel (2018). Ne legyen így, de ezek a filmek – ahogy erre a Szabó-film címe is utal – egy-egy nagyszabású életmű végét jelenthetik.

Sokat elárul a kilencvenes évek filmtörténetéről, s voltaképpen megerősíti az „elveszett nemzedék” tézisét, hogy az akkor elindultak közül (többek között Szederkényi Júlia, Mispál Attila, Fésős András, Bollók Csaba) a Filmalap támogatását sem élvezhették, de reméljük, ez az ő esetükben nem jelenti életművük lezárulását. Ebből a körből egyedül a kilencvenes években jelentős filmekkel elinduló (*Bolse Vita*, 1995; *Chico*, 2001), de forgatókönyvíróként már komoly múlttal rendelkező Fekete Ibolya készíthette el sajátos nemzedéki „így jöttem” filmjét (*Anyám és más futóbolondok a családban*, 2015), valamint a szintén a kilencvenes években induló Pacskovszky József dolgozott tovább a 2010-es években (*A tökéletes gyilkos*, 2017). Ugyanakkor az ezredforduló fiatal magyar filmjének súlyát bizonyítja, hogy legfontosabb alkotói folytatták szerzői életműépítésüket, igaz, közülük néhányan függetlenként. Utóbbira példa Hajdu Szabolcs esete, aki a *Délibábot* (2014) még a Filmalap támogatásával valósította meg, de az *Ernellék Farkaséknál* (2016), majd legutóbb a *Békeidő* (2020) már demonstratívan független produkció volt. S e nemzedék tagjai közül – így vagy úgy – film(ek)et forgatott Pálfi György (*Szabadesés*, 2014; *Az Úr hangja*, 2018; *Mindörökké*, 2021), Török Ferenc (*Senki szigete*, 2014; *1945*, 2017), Mundruczó Kornél (*Fehér Isten*, 2014; *Jupiter holdja*, 2017), Fliegauf Benke (*Liliomösvény*, 2016) és Kocsis Ágnes is (*Éden*, 2020).

Ezúttal nincs lehetőség e szerzői életművek alakulásának elemzésére, az azonban egyértelmű, hogy a szerzői film paradigmáján belül alkotnak tovább.



Herendi Kocsis Ágnes esetében a Gábor: legegységelműbb a folytatás; Kincsem Mundruczó filmalapos filmjei szintén stílárís és szemléleti

egységet mutatnak (legutóbbi munkái lépnek ki ebből, nem függetlenül az intézményi háttér megváltozásától); Hajdu függetlenné válása stílusváltást is eredményez; Török esetében viszont nincs intézményi háttere az 1945 fordulónak a pályán (amennyiben ez fordulatot, s nem kivételt jelent majd); Pálfi korábbi munkái is igen változatos stílusban készültek, neki paradox módon a sokszínűség a szerzői kézzjegye, s ez folytatódik a 2010-es években; Fliegauf pedig a filmalapos tévút után a *Rengeteg* folytatásával visszatér saját és az ezredforduló fiatal filmjének „alapjaihoz” (*Rengeteg – Mindenhol látlak*, 2021).

A hagyomány továbbélése szempontjából jóval árulkodóbb az elsőfilmesek színre lépése. Ők ugyanis mindenekelőtt három, a hatvanas évek újhullámáig visszanyúló gondolkodásmódot követnek, még ha filmjeik témája és stílusa természetesen jócskán eltér is az újhullámétól. Az első az „így jöttem” filmek csoportja. Hozzá tartozik persze mindehhez, hogy az ilyesfajta elsőfilm általános és visszatérő jelenség, minden nemzedék elkészíti a maga „így jöttem”-ét. Ha ez így van – s ez bizonyára igaz a magyar filmre is, legalábbis a hatvanas évektől –, akkor is érdemes rögzíteni, hogy ezen a téren a Filmalap sem hozott változást. E filmcsoport legsikeresebb alkotója ráadásul mintegy keretezi a korszakot – igaz, első „no budget” produkciójába csak jelképes összeggel, az utómunka fázisában szállt be az Alap. Reisz Gábor *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) és *Rossz versek* (2018) című munkái mindenesetre e műfaj(?) eminens darabjai. Áttételesebb fogalmazásmóddal, de ebbe a körbe tartozik az *Utóélet* is (Zomborác Virág, 2014).

A második, jóval nagyobb számú és változatosabb tematikájú filmcsoport az 1945 utáni magyar filmművészet társadalmi érdeklődésével, kritikus szellemiségével azonosul. Az talán elárul valamit a Filmalap működéséről, hogy ezek a filmek inkább utóbb, mint előbb valósultak meg, sokszor az Alaptól független produkcióban. Vagyis mintha e támogatási rendszer nem kedvezett volna a társadalmi érzékenységnek, ugyanakkor nem lehetetlenítette el teljesen ezeket a törekvéseket, s végül utat adott nekik, jellemző módon az elsőfilmek alacsonyabb költségvetésű Inkubátor Programjában. Császi Ádám *Viharsarok* (2014) című elsőfilmje nyitotta a sort, amit aztán jónéhány további, (jórészt) elsőfilm követett (Miklajczik Bence: *Parkoló*, 2015; Gigor Attila: *Kút*, 2016; Lengyel Balázs: *Lajkó – Cigány az úrben*, 2018; Schwechtje Mihály: *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod*), 2018; Hartung Attila: *FOMO – Megosztod és uralkodsz*, 2018; Bogdán Árpád: *Genesis*, 2018; Csujja László: *Virágvölgy*, 2018; Szilágyi Zsófia: *Egy nap*, 2018; Nagy Zoltán: *Szép csendben*, 2019). A pusztasorsolásból is kitetszik, hogy nem csupán a társadalmi témák szaporodnak meg az évtized második felére, hanem a korábbi metaforikusabb formákkal ellentétben a filmek egyre közvetlenebbül, realista vagy akár dokumentarista stílusban beszélnek égető és aktuális kérdésekről, mint például a romák elleni erőszak, a szexuális zaklatás, avagy egy átlagember „egy napja”.

A harmadik továbbélő filmtörténeti hagyomány – s ez, ahogy majd látni fogjuk, a populáris filmben is megjelenik – a történelmi filmé, pontosabban a történelmi példázatoké, még ha nem

Szász János:

**A hentes, a kurva és a félszemű**

szülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre (2020) bizonyítja.

a jancsói parabolák formájában is. Az ebbe a körbe tartozó filmek is inkább a filmalapos korszak végén születnek, s jellemző módon elsőfilmes vagy pályakezdő alkotók nevéhez fűződnek, ami még hangsúlyosabbá teszi a hagyománykövetést. A *Guerilla* (Kárpáti György Mór, 2019) képviseli a metaforikus történelemképet, *A sátán fattya* (Zsigmond Dezső, 2018), az *Örök tél* (Szász Attila, 2018), a *Magdolna* (Buvári Tamás, 2020) és az *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019) a korábbi történelmi tabuk drámai feldolgozását, a *Drakulics elvtárs* (Bodzsár Márk, 2019) és a *Foglyok* (Deák Kristóf, 2019) a szatirikus hangot. A filmek beszédmódja is mintegy a filmtörténeti hagyományt követi, hiszen az 1848–49-es szabadságharc utótörténete korábban is az áthallásos gondolatoknak kedvezett, a történelmi tabuk feltárása komoly hangot kívánt, míg az ötvenes évekről már a szocialista korszakban is születhettek szatírák, a rendszerváltás után pedig kifejezetten ez a hang vált uralkodóvá a témában.

Ebben a filmcsoportban természetesen megtalálhatók „a” szerzői filmek: az egyéni stílust kialakító, tematikus csoportba vagy stílusirányzatba nehezen besorolható elsőfilmek. Ugyancsak az újhullám ellenében ható körülmény, hogy ezek valójában nem korszakalkotó művek (Buvári Tamás: *Szeretföld*, 2017; Szócs Petra: *Déva*, 2018; Kenyeres Bálint: *Tegnap*, 2018; Pulitzer Péter: *Férfikor*, 2017; Felméri Cecília: *Spirál*, 2020). Mindegyiknek megvan a saját(os) értéke, de irányzatot nem indít el, legfeljebb a szerzői életmű építésében foglalhat el (majd) fontos helyet, ahogy ezt Horvát Lili második egész estés munkája, a *Felké-*

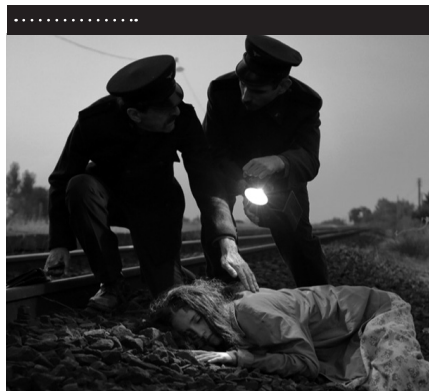
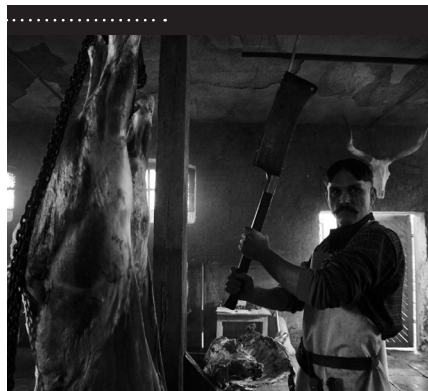
Sopsits Árpád:  
**A martfűi rém**

szülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre (2020) bizonyítja.

## COMING OUTOK

A műfaji film terén továbbra is az ezredfordulón ugyancsak korszakváltó igényekkel fellépő nemzedék, illetve a nyomukba lépő pályakezdők hollywoodi mintákat követő munkái uralják a mezőnyt. E filmtípus meghatározó jegye éppen a Filmalap által erőteljesen érvényesített forgatókönyvi sémák jelenléte, amely a magyar viszonyokra adaptált történetekben is jól felismerhető. Legnagyobb számban, s főleg a derékhadtól – noha Csupó Gábor és Dobó Kata (játékfilm)rendezőként elsőfilmesnek számít – továbbra is romantikus komédiák érkezik (Csupó Gábor: *Pappa Pia*, 2017; Dobó Kata: *Kölcsönlakás*, 2019; Herendi Gábor: *Valami Amerika 3.*, 2019; Goda Krisztina: *BÚÉK*, 2018;), s itt is találunk egy, a műfaj iránt elkötelezett, a filmalapos korszakot keretező alkotót (Orosz Dénes: *Coming out*, 2013; *Seveled*, 2019). Mindig figyelemreméltó, ha még pályájuk elején tartó rendezők köteleződnek el egy műfaj mellett, főként, amennyiben a leghollywoodiasabb romkomba igyekeznek sajátos szint keverni (Fazekas Csaba: *Swing*, 2014; Herczeg Attila: *Megdönteni Hajnal Tímeát*, 2014; Nagypál Orsi: *Nyitva*, 2018; Lakos Nóra: *Hab*, 2020). Tartja magát a bűnügyi komédia műfaja, méghozzá egyre „feketébb” változatban (Novák Erik: *Fekete leves*, 2014; Árpá Attila: *Argó*, 2015), s itt is akad elsőfilmes próbálkozás (Lóth Balázs: *Pesti balhé*, 2020), ahogy találunk az elsőfilmek között bátor műfaji újítót is (Madarász Isti: *Hurok*, 2016; Kostyál Márk: *Kojot*, 2016). Különösen a *Kojot* figyelemreméltó (ám valamiért a Filmalap által előbb támogatott, majd ellehetetlenített) vállalkozás, hiszen az akciófilm és a film noir ritkábban látható műfaji elejét komor társadalomkritikával társítja.

Hartung Attila:  
**FOMO**







A hollywoodi sémák a történelmi film műfaján is nyomot hagynak (Pejó Róbert: *Mancs*, 2015; Gárdos Éva: *Budapest Noir*, 2017; Herendi Gábor: *Kincsem*, 2017; Szász Attila: *Apró mesék*, 2019), Bergendy Péter *Trezorja* (2018) pedig *A vizsga* (2011) című filmjével megkezdett vonulatot, a Kádár-korszak félmúltjának műfaji feldolgozását folytatja. Hasonlóra vállalkozik az életrajzi film műfajában *A feltaláló* (Gyöngyössy Bence, 2020).

S végül szinte áttörésként értékelhetjük, hogy műfaji gondolkodás a független szcénában is megjelenik (Bernáth Zsolt: *Aura*, 2014; Vámos Zoltán: *Parázs a szívnek*, 2018; Moll Zoltán: *Engedetlen*, 2018; Kasvinszki Attila: *Paraziták a paradicsomban*, 2018; Szajki Péter: *Most van most*, 2019; Szűcs Dóra: *Patthelyzet*, 2020; Martin Csaba – Czupi Kála: *Tékasztorik 1, 2*, 2016, 2020), sőt, az egész estés animációban (Milorad Kistic: *Ruben Brandt, a gyűjtő*, 2018) és a kísérleti filmben is felbukkan (Lichter Péter: *Fagyott május*, 2017). Utóbbiak a fősodorbeli egész esték játékfilmekhez képest már határsértő munkák, de találunk a műfajiság tekintetében is határátlépőket: ők lehetnek a Filmalap korszakának valódi nóvumai; egy tényleges újhullám – csakhogy éppen az ilyen típusú, a műfaji jegyeket szerzői szemlélettel ötvöző középfajú filmeket nem szoktuk „hullám” névvel

Ujj Mészáros Károly: *Liza, a rókatündér*

illetni, hanem jóval inkább az ugyancsak nehezen megragadható, korszakokon átívelő *midcult* fogalmával azonosítjuk, amelynek ráadásul szintén van előzménye a magyar filmben, a nyolcvanas évek új akadémizmusa.

### SZÖRFÖZŐK

A műfaji és szerzői film között „szörfözők” csoportjának – Dyga Zsombor e körbe tartozó *Couch Surf* (2014) című filmjére utalva – már a kijelölése is komoly nehézségbe ütközik, hiszen e filmek lényegi vonása, a „között” bizonytalan teret jelöl. Vajon egyszerűen a műfaji sémákat, így a rurális vagy skandináv krimiét, a politikai vagy paranoia thrillerét igényesen alkalmazó filmekről van csupán szó (Mátyássy Áron: *Vikend*, 2015; Bagota Béla: *Valan*, 2019; Sopsits Árpád: *A martfői rém*, 2016; Ujj Mészáros Károly: *X – A rendszerből kitörölve*, 2018)? Bravúros egybeállítós technikával rögzített zenésfilmről, klipfűzérről (Szimler Bálint: *Balaton Method*, 2015)? Ugyancsak képi bravúrt alkalmazó, „egyes szám első személyű” fejkamerával rögzített önironikus romkomról (Novák Erik: *Szeretlek mint állat!*, 2019)? Kortársi környezetbe helyezett passió-történetről, méghozzá a legelső magyar kísérletről a népszerű témában (Roczó-Nagy Zoltán: *Jézus – Apám nevében*, 2016)? Összetettebb, reflektáltabb biopicről (Topolánszky Tamás: *Curtiz*,

2019)? Hova soroljuk az *Isteni műszak* (Bodzsár Márk, 2013) és a *Liza, a rókatündér* (Ujj Mészáros Károly, 2015) fekete komédiáját, ráadásul úgy, hogy alkotóik következő filmjükkel is a határon egyensúlyoznak (Bodzsár a *Drakulics elvtárssal*, Ujj Mészáros az *X-szel*)? Nem feltétlen eldöntendő, de talán termékeny kérdések, amelyek súlyát az is növeli, hogy többségükben elsőfilmek alkotásai, vagyis olyan jelenségről lehet szó, amely akár folytatódhat – immár a filmalapos korszakon túl. Ha így lesz, akkor új, a határozott szerzői stílust ugyancsak jól felismerhető műfajjal vegyítő irányzatról, akár újhullámról beszélhetünk majd, de hogy ezt már a Filmalaphoz köthető történelmi léptékű fejleményként azonosítsuk, ahhoz e filmek túlságosan kisszámú, igen különböző tételből álló, bizonytalan körvonalú csoportot alkotnak.

Többször utaltam olyan filmpárokra, amelyek keretezik a Magyar Nemzeti Filmalap korszakát. Nos, adódik még egy ilyen filmpár, az *Element az őszöd* (Dézsy Zoltán, 2013) és az *Elk\*rtuk* (Keith English, 2021). Ezek is kétségkívül kijelölik egy korszak kezdetét, illetve az azt váltó újabb időszak kezdőpontját (s ily módon az előző végét). De azért a Filmalap működését szerencsére nem az ilyen típusú filmek határozták meg. S reméljük, ez nem lesz így a Nemzeti Filmintézet égisze alatt sem.