„A fiúk szétbasszák egymás fejét” – Traumatizált testek a Magyar Nemzeti Filmalap neo-easternjeiben

Absztrakt

Kostyál Márk *Kojot* című filmje elemi erővel vágja arcon nézőjét azzal a valósággal, mely a filmet kitermelte magából. Nem egyedülálló a véresre vert főhősökben bővelkedő, társadalomkritikus fogalmazásmód a Filmalap alig 10 éves történetében. A szöveg arra keresi a választ, hogy mi lehet ennek a jelenségnek a hátterében. Az írás központi feltevése az, hogy az elmúlt évek jogállami leépülése egy olyan kollektív traumaként jelentkezik a vásznon, mely a hősök testi megsebzésének megjelenítésén keresztül rezonál a társadalmi állapotokra. Az elemzés célja további szempontok felvázolása, melyek kiindulópontjai lehetnek kapcsolódó vizsgálatoknak. A vizsgálat egy olyan korpuszt jár körül, mely darabjai egyenként és csoportosan is további kutatásokra érdemesek.

Szerző

Könyü Árpád 1988-ban született Budapesten. 2013-ban a Zsigmond Király Főiskola szabad bölcsészet szakának filmelmélet és filmtörténet specializációján végzett. Szakdolgozatát az orosz filmes modernizmusból írta. Több szakmai konferencián szerepelt előadóként. Ezen konferenciák gyűjteményes köteteiben jelentek meg publikációi. Érdeklődési és kutatási területe a kortárs magyar film.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.8>

„A fiúk szétbasszák egymás fejét” – Traumatizált testek a Magyar Nemzeti Filmalap neo-easternjeiben

Bevezetés

A múlt feltárása és a jelenünkre ható traumák kibeszélése közös érdekünk.^[1] Nagy jelentőségű a közelmúlt és a jelen eseményeinek traumákra fókuszáló recepciója, mely kialakult kánon hiányában még nagyobb feladatot ró a kutatókra. Az úttörő vállalkozások a kortársak szemüvegén keresztül pótolhatatlan segítséget nyújtanak a későbbi társadalomtudományos munkáknak. Nem véletlenül lett az utóbbi évtizedek egyik népszerű tudományos irányzata a traumakutatás.

A trauma – eredeti orvosi, pszichológiai jelentéseit részben megőrizve, de ezeken bőven túllépve – kortárs kultúránk kulcsfogalmává lépett elő. Az egyéni élettörténetek szintjén változatlan és egyre elismertebb jelentősége van a traumák felismerésének, tudatosításának és feldolgozásának, de a kulturális identitás és a történelemtudat kialakulásában is egyre fontosabb szerepe lett az idő, emlékezet, felejtés és figyelem fogalmait kollektív szinten is összekapcsoló trauma-fogalomnak.”^[2]

A fenti sorokkal kezdi Margitházi Beja a *Filmszem* kortárs dokumentumfilmes traumák elemzésével foglalkozó tematikus számát. Az idézet rávilágít a tematika megkerülhetetlenségére – továbbá érzékelteti a „trauma” fogalmának összetett utóéletét is, mely az egyének szintjén túl rendkívül változatos módokon gyakorol hatást a közösségre. Ez a hatás tovább mutálódik a modern mediális környezetben:

A kortárs médiakultúra egyik fő témája a traumák kibeszélése és megmutatása. A katasztrófákról, háborús eseményekről, véres merényletekről szóló napi tévé híradások, a szenzációhajhász hírmagazinok rövid dokumentumműsorai képezik a kollektív traumával való mindennapos találkozásaink leglátványosabb oldalát. A személyes traumákat kiárusító kibeszélő show-k a szexuális abúzusok vagy halálos betegségek által sújtott emberek nyomorúságát állítják reflektorfénybe, amelyben az áldozatok tizenöt percre hőskökké vagy sztárokká válnak, és láthatóan élvezettel tárgyalják ki régi vagy új keletű sebeiket, ezáltal enyhítve kínjaikon.^[3]

Jegyezzük meg az erőszakos és véres események napi szintű reprezentációjának a kollektív traumák alakítására vonatkozó gondolatát, mert a későbbiekben ez a vonal rendkívül hangsúlyos

lesz az elemzések során. Stöhr Lóránt a kortárs magyar dokumentumfilmekkel foglalkozó könyvének traumafeldolgozással kapcsolatos fejezetében további megállapításokat tesz a téma kulturális beágyazottságáról:

A modernitás traumái mára olyannyira meghatározzák életünket, hogy egy új interdiszciplináris tudományterület is született traumaelmélet néven. A teoretikusok traumakultúráról beszélnek annak az általános trendnek a kapcsán, amely a múltat elfojtott abúzusok sorozataként érzékeli és értelmezi. A trauma a kultúra posztmodernizációjának köszönhetően központi szerepet kapott a múlt megértésében.^[4]

A traumaelmélet kifejezést Cathy Caruth használta először, akinek szerkesztőként jegyzett kötetei és monográfiái Shoshana Felman és Dori Laub munkái mellett sokat tettek a trauma-tematikának a humán tudomány fontos témái közé történő beemeléséért. A szerzőkön keresztül nagy hatást gyakorolt az irányzatra a dekonstrukciós elmélet, a feminizmus, a pszichoanalízis, a klinikai pszichológia és Paul de Man munkássága. A személyes és kollektív traumák megtapasztalása és feldolgozása a traumaelmélet alapkérdései közé tartoznak; az emlékezet és feldolgozás kérdése miatt a diszciplína sokat kölcsönöz a pszichológia fogalmi apparátusából. A reprezentációs és etikai problémák miatt pedig „erőteljes affinitást mutatnak a művészetekkel”, esztétikai és filozófiai kérdésekkel foglalkozó részterületekkel. Stöhr Lóránt a trauma kultúránkban betöltött meghatározó szerepét vizsgálva említi Thomas Elsaesser filmteoretikus gondolatait:

Elsaesser szerint az újfajta médiának és kommunikációs rendszereknek köszönhetően az egyén az ön-reprezentációit időben és térben töredezett képekben és elbeszélésekben éli meg, ami szükségszerűen vezet a kollektív történelem és személyes történelem traumaként való elképzeléséhez. A trauma tulajdonképpen a szubjektum mediális megteremtésének eszköze, vagyis a traumán keresztül próbálják az egyének vagy közösségek beírni magukat a médiaemlékezetbe.^[5]

Virginás Andrea Allen Meeket citálja *Varga Katalin balladájával* (Katalin Varga. Peter Strickland, 2009) és *A tetovált lánnyal* (The Girl with the Dragon Tattoo. David Fincher, 2011) foglalkozó esszéjében. „Az elemzők azt sugallják, hogy a »trauma kultúrájában« élünk, ahol véglet(esség) és a túlélés az identitás kiemelt markerei(ként funkcionálnak).” Ehhez teszi hozzá Virginás, hogy „a trauma nyomai egyszersmind az identitásunkat létrehozó jellemzőkké lesznek számukra”.^[6]

A traumaelmélet filmtudományi relevanciáját mi sem mutatja jobban, mint az elmúlt évek filmkutatásai. Számos filmtudományos irányzat olvasztja be sikeresen keretrendszerébe a traumaelmélet tanulmányok. Gondoljunk csak a pszichoanalitikus filmelemzésekre, a férfi- vagy testkutatás megközelítéseire. Az utóbbi években a hazai kutatók is felhasználták a témában rejlő potenciált. A Győri Zsolt és Kalmár György által szervezett konferenciákon és szerkesztett tanulmánykötetekben uralkodó (test-, tér- vagy gender-elméleteknek) szemléletmódja sokszor kiegészül a trauma vizsgálatára fókuszáló megközelítésekkel. Ezek vizsgálati korpusza pedig egyre több esetben a rendszerváltás utáni magyar mozi. Külön figyelemre méltó, hogy a kortárs

dokumentum- vagy játékfilmek is megnyílnak a traumatikus események lencséjén keresztül, legyen a téma a férfiasság átalakulása, a politika determinálta test kérdése, a traumatizált egyén vagy közösség térstruktúrái vagy a pszichológiailag realista karakterábrázolás. A traumakutatás témájával külön számokban foglalkozott a *Metropolis* és a *Filmszem* folyóirat, középgenerációs és fiatal kutatókat meghihletve.

Jelen dolgozat a személyes trauma azon játékfilmes bemutatását vizsgálja, mely a legnagyobb fokú érzéki és testi azonosulás kiváltásával törekszik az alkotók társadalomkritikájának leghatásosabb megfogalmazására.

Traumatikus kezdetek

A Magyar Nemzeti Filmalap 2011-es létrejötte után két évvel, 2013-ban kerülhetett először friss magyar film a hazai mozikba. *A nagy füzet* 2013 szeptemberében, az *Isteni műszak* októberben jelent meg. A nyitófilmek borzalmas traumákról meséltek. A Szász János rendezte *A nagy füzet* egy irodalmi feldolgozás a második világháború történelmi megrázkódtatásáról. Kristóf Ágota 1986-os első regényét adaptálták az alkotók (Szász János és Szekér András), mely egy ikerpár háború alatti megpróbáltatásairól szól. A fiúk, hogy szokják a testi-lelki kínokat, éhezést, bántalmazást, egymást kezdik el verni.

A nagy füzet (Szász János, 2013)

A film végére a fizikai és mentális traumáktól érzéketlenné vált gyerekek indulnak újukra a káoszból helyreállni próbáló világban. A második – az első teljes egészében a Magyar Nemzeti Filmlap rendszerében fejlesztett és támogatott projekt – Bodzsár Márk *Isteni műszakja* (2013), a rendező első nagyjátékfilmje a félmúltról, a délszláv háború borzalmai elől a 90-es évek Magyarországra menekülő hőssel. A katonaságból dezertált Milán a halál iszonyatát a pesti utcákon sem tudja maga mögött hagyni. A Lengyelországban valóban megtörtént esetfeldolgozó szűzsé olyan mentősökről szól, akik egy temetkezési vállalkozóval összejátszva halálbasegítik a menthetetlennek ítélt sérülteket. A „zűrzavaros évtizedek” lehetőségeit kihasználva szert jelentős keresetkiegészítésre. Ehhez a műszakhoz csatlakozik Milán. De hiába apénzkötegek, minden balesetre jut legalább egy lelki megrázkódtatás is, minek okán a főszereplőinkább visszamegy a háborús övezetbe.

Isteni műszak (Bodzsár Márk, 2013)

A történetek azt sugallják, hogy országunk egy veszélyekkel teli hely, ahol a vadnyugathoz hasonlóan az erő törvénye diktál. Aki boldogulni próbál, annak ajánlatos ismerni és kihasználni a jogi hézagokat, valamint az erkölcsi imperatívuszokat háttérbe szorítani.

A két film lesújtó világképével, erőszakosságával és brutalitásával megalapozta a Filmlap további munkáinak testileg és lelkileg traumatizált hőseinek karakterét és az alkotások korhangulatát. A későbbiekben egyre explicitebb test- és traumaábrázolások jelentek meg, melyek narratívái már nem a történelmi és a közeli múltba vezetik a nézőket, hanem a kortárs magyar valóságból merítik témájukat. Szinte valamennyi film hősei sérült emberek (a *Saul fia* [Nemes Jeles László, 2015] megtört sonderkommandósa, a *Testről és lélekről* [Enyedi Ildikó, 2017] lebénult kezű férjehőse, a *Tiszta szívvel* [Till Attila, 2016] mozgáskorlátozott fiataljai, az *Apró mesék* [Szász Attila, 2019] veteránja és a férje bántalmazásainak sebhelyeit viselő szépasszony vagy a skandinoirokat magyar közegbe ültető politikai thrillerek traumatizált nyomozói, mint az *X – A rendszerből törölve* [Ujj Mészáros Károly, 2018] vagy a *Valan – Az angyalok völgye* [Bagota Béla, 2019] protagonistája).

Ezen trend talán legkiábrándultabb darabjai azok a filmek, amelyek westernelemeket használtak.

Kortárs közegük és erős kelet-európai reflektáltságuk okán nevezhetők neo-easterneknek. A kiforgatott westernklisék, műfaji jellegzetességek szerzői felhasználása több filmalapos munkában is előfordult (*Isteni műszak*, *Tiszta szívvel* etc.), de legmarkánsabban, az egész játékfilm elbeszélését megszervező keretként négy filmbe került felhasználásra. Ezek a filmek a következők: Hajdú Szabolcs 2014 novemberében bemutatott *Délibábja*, a *Parkoló* című film Miklauzic Bence rendezésében (bemutató 2015. január), 2016 szeptemberében került a mozikba a *Kút* Gigor Attila rendezésében, Kostyál Márk *Kojotját* pedig 2017 februárjában láthatták először a nézők.

A vizsgálati korpusz kialakításának elve

A 2011 utáni támogatási rendszerben csak a Filmalap „egyablakos” rendszerén keresztül juthattak állami támogatáshoz a filmalkotók.

A támogatási rendszer a műfaji filmekben gondolkodó terveknek és fejlesztési stratégiáknak kedvezett, így a Filmalap filmjeinek többsége – még érezhető szerzőiség és a műfaji elemek egyéni használata esetén is – besorolható valamely műfajba. A *Prizma* folyóirat tematikus számában a Filmalap gyártási rendszerét az alábbiak szerint jellemezte Pálos Máté és Roboz Gábor:

A cél a szabálykövető, világos, műfaji jegyeket mutató forgatókönyv [...] Egy közönségtől elszakadt filmgyártás helyreállításának alapfeltétele a forgatókönyv-fejlesztés professzionalizálása, és az MMKA megszűnése után létrejött Magyar Nemzeti Filmalapnak láthatóan ez is szerepel a célkitűzései között. A 2011-ben alapított intézmény azzal igyekszik visszacsalogatni a magyar filmek nézőit a moziba, hogy egyes, már bizonyított szerzői rendezők patronálása mellett nagy hangsúlyt fektet a midcult és a műfaji filmek gyártására [...] A széles közönségnek szánt produkciók esetében felértékelődik a forgatókönyv szerepe, a szigorú dramaturgia és karakterformálási sémákra épülő zsánerfilmeknél megkerülhetetlen a stabil alapzat lefektetése. A forgatókönyvíróknak ráadásul nem csak külföldi produkciókkal is versenyképes filmtervekkel kell előrukkolnia, a nyugati mintákat adaptálniuk is kell a hazai viszonyokhoz, vagyis úgy kell megírniuk a történetüket, hogy annak a magyar közönség számára is legyen relevanciája.^[7]

A fentiekből kiolvasható, hogy a műfajiság, a feszes – közönségbarát, sok esetben bűnügyi szállal kiegészített – dramaturgia hangsúlyosan kerül a kíváncsalmak közé a fejlesztési folyamat során. Így a zsáner meghatározása lényeges szempont a korpusz körülírásánál. Több filmet alkotóik meghatározása és/vagy marketingkommunikációjuk okán westernként kezdtek emlegetni. A filmek bemutatása után ezt a műfaji besorolást a kritika és a közönség is elfogadta. Ezek a filmek nem tiszta westernek. Műfaji besorolásuk képezheti vita tárgyát, megállapítható azonban, hogy rendelkeznek a zsáner több toposzával és fordulatával, melyek lehetővé teszik e filmek westernként történő kategorizálását: idegen helyre érkező, eleinte akár passzív főhős, aki érintetté válik egy konfliktusban; „világos célja(i) lesz(nek), és legtöbb esetben lineáris cselekményben, akciójelenetek során, a hős, az antagonisták és csatlósai közti fizikai konfrontációk”^[8] útján tudják

csak rendezni nézeteltérésüket, melytől akár a közösség sorsa is függ, közben a jó és rossz mindvégig egyértelműen megkülönböztethető. A történetnek közeget adó keleti térség hangsúlyos megjelenése okán ezeket a műveket nevezhetjük easternnek (ilyen korábbi filmek a *Talpak alatt fűtyül a szél*. Szomjas György, 1976; *A trombitás*. Rózsa János, 1979). Tovább finomíthatjuk kategóriánkat, ha a kortárs közegbe helyezett easternt, a kortárs Amerikába helyezett neo-western (*Nem vénnek való vidék*. [No Country for Old Man. Ethan és Joel Cohen, 2007], *A préri urai* [Hell or High Water. David Mackenzie, 2016]) mintájára neo-easternnek nevezzük. Mivel a Filmalap rendszerében készültek – mely a fentebb idézettek tanúsága szerint komoly befolyással volt az alkotásokra –, a továbbiakban filmalapos neo-easternneként fogok hivatkozni a kiválasztott korpuszra. További műfaji elemzésnek nem vetem alá a kiválasztott filmsoportot ezen írás keretein belül.

Délibáb (Hajdu Szabolcs, 2014)

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

A traumatizált test fogalmát a későbbiekben a filmekre reflektálva, szinkron idejű, fizikai traumákra vonatkoztatom, melyek keletkezésük idején még nem generálnak hiányokat a narratívában, tudatos traumákat a szereplőkben. Rájátszanak azonban a megszületésüknek közeget

adó társadalomban bűvópatakként meglévő és időnként előtörő közös trauma élményére, visszautalva a Stóhr Lóránttól vett idézetre, ahol a véres, erőszakos konfliktusok látványa a médiában vagy azok átélése személyes napi traumatapasztalatként kerül át a kollektív traumák közé. Ezzel a kollektív – és tudattalan – társadalmi kapcsolódásukkal lesznek a filmek önmagukon túlmutatóak, a sokszor valós eseményekre ténylegesen hasonlító történetek beszédes helyzetjelentések a jelenünkről. Az írás további részében ennek kifejtésére teszek kísérletet.

A kétezres évek „fiatal magyar filmje” és az új testrepresentációk. Szenzuális formanyelv a testi traumák megjelenítésére

Kalmár György hivatkozik Gelencsér Gábor megállapítására, miszerint a kétezres évek „fiatal magyar filmjének” egyik legszembetűnőbb jellegzetessége a test előtérbe helyezése.^[9] A Simó-osztály egymástól eltérő, mégis sok szempontból hasonló alkotóit több filmtörténész is vizsgálódásainak tárgyává tette (Vincze Teréz, Strausz László, Stóhr Lóránt, Varga Balázs, Győri Zsolt, Kalmár György). Az ezekben a filmekben megfigyelhető társadalmi traumatizáltság testi kivetülése hasznos lehet a Filmalap filmjeinek traumatikus test- és társadalomképének elemzéséhez.

Az alkotók a „testen játszatják le a történeteket”.^[10] Gelencsér Gábor^[11] és Stóhr Lóránt^[12] három filmet emel ki különböző alkotóktól, hogy elemezze a korszak összefonódó test és trauma képeit. Hajdu Szabolcs a *Fehér tenyérben* (2006) a „testet fegyelmező gyakorlatokkal” a szabadság hiányáról és az önmegvalósítás kínjairól mesél, mely a szocialista örökség jelenlétére irányítja a figyelmet. A gyermekévei alatt a szocialista sportnevelés kegyetlenségeit megélt tornászfiú története párhuzamba került a felnőtt énjével, aki nyugaton edzősködve már egy teljesen eltérő rendszerben neveli tanítványait. Mundruczó Kornél *Johannájában* (2005) csak egy kábítószerfüggő testén át érkezhetsz el a nyomorultak megváltása. Egy roncs társadalomban a gyógyításra kitalált intézményrendszer tökéletesen alkalmatlan a betegek kezelésére. Pálfi György *Taxidermiája* (2006) pedig egy több generációt felölelő családi történetben a mindenkor politikai erő testet átformáló és megnyomorító gyakorlatát ábrázolja. A háború, majd a szocializmus, végül a fogyasztói társadalom elvárásainak megfelelni akaró, ezáltal testüket elváltoztató generációk úgy beszélnek a korszakokról, hogy közben a jelen nézőjének kapcsolódási pontokat biztosítanak. Ezek a filmek a politikai testképeken hatásos „testérzeteket felkeltő képi világokat” használnak a történelem és a jelen politikai összehasonlítására. Az ábrázolt trauma jelenbe történő átjátszása inkább görbe tükröt mutat, kerülve (valószínűleg esztétikai megfontolásból) a direkt politikai kritikát.

Taxidermia (Pálfi György, 2006)

Stórh Lóránt jegyzi meg, hogy a filmesek még a kétezres évek elején is főleg a komédia valamely válfajában gondolkodnak, hasonlóan a harmincas évek magyar filmiparához.

A magyar néző szemében ugyanis nem létezik komolyan vehető hős és mitizálható helyszín, ami egy thriller, horror vagy akciófilm alapját jelenthetné. A rendszerváltás óta máig nincs társadalmi konszenzus az alapértékekről, amelyek képviselte, védelme egy embert hőssé emelhetne.^[13]

A „vesztesek országának” paródiáit az „angolszász filmiskolák forgatókönyvírói módszerei”^[14] segítettek hátrahagyni és méltó hősokeket és problémákat középpontba állítani. A Filmalap forgatókönyvfejlesztői gyakorlata éppen ezt a kialakuló trendet erősítette meg.

Továbbá, ahogy Kovács András Bálint kutatásai rámutattak, a hatvanas évek filmgyártásához hasonlóan rendkívül széles műfaji spektrumot fednek le a Filmalap támogatásával készült mozgóképek.^[15] A műfajilag diverzifikált korpuszban mégis a westernelemekből építkező munkák használták legerőteljesebben, legszemléletesebben a testi képeket a trauma megjelenítésére. Ennek két oka lehet. Az egyik, hogy a műfaj legtöbbször meleg, kopár vidéki tájba helyezi szereplőit. A nyári miliő megteremti a felületet az erőszak testen történő lejátszásához. Ezáltal a filmekben a szereplők nyárias öltözetük okán sokat láttatnak testükből, így könnyebb a testiség érzését megteremteni, például akciójelenetekben az azokat követő sérülések látványával.

A másik ok pedig a műfajban használt erőszakos összecsapások, melyek fordulópontokat jelölnek, az eseményeket alakító változásokkal. Tehát nem burleszkszerű epizódok ezek a harcok, melyekben a testi épség megtartásának ne lenne komoly tétje.^[16] A sérüléseket okozó erőszakos konfrontációk sok esetben a történekek menetét erőteljesen befolyásoló fordulópontok. A történet fontos elemeként leépülő, majd újrakonstruálódó identitás is relációban áll a szereplők fiziognómiájával, sérülő testével. „A trauma nyomai egyszersmind az identitásukat létrehozó jellemzőkké lesznek számukra.”^[17] „A főhősök a rajtuk megesett (testi) traumák mint kiváltó okok nélkül aligha válnának”^[18] a western műfajsémáinak megfelelő, saját igazukért erőszakkal megharcoló férfiakká, vagy más szempontból konzervatív, erőszakos férfivá.^[19] Ennek a műfaji korpusznak a legerőteljesebb testképet és testpolitikát produkáló darabja Kostyál *Kojotja*. Így ennek

elemzésével kívánok közelebb jutni annak megértéséhez, hogy miért is szerepelhetett annyi összevert, megtört, véres test a magyar mozik vásznain a 2013 és 2017 közötti időszakban.

A *Kojot* traumanyelve

„Az emlékezetkultúra középpontjába a hős helyére fokozatosan az áldozat kerül.”^[20] Általános tendencia, hogy a krimiktől és bűnügyi hírektől elfásult közönség egyre kevésbé veszi komolyan az erőszakot – hacsak nem válik érintetté. Ennek az egyre magasabb nézői ingerküszöbnek az áttöréséhez mind nyersebb, keményebb formanyelvre van szükség. A tendencia a kortárs magyar prózában is megfigyelhető. Szolláth Dávid az ezredforduló utáni magyar próza újrealista hullámaival kapcsolatosan vizsgálja az egyre durvább, erőszakos ábrázolást és annak a befogadóra gyakorolt erős hatását:

Az olvasó abban a zavarba ejtő helyzetben találja magát, hogy érdekesek, izgalmasak a borzalmak, amelyeket megírnak. Úgy vannak adagolva, hogy rabul ejtsék az olvasót. Érthető, hiszen józan ésszel, önszántából ki akarná superközelből nézni a szenvedést, ha a mű nem tenne legyőzhetetlenül kíváncsivá? Az olvasó szolidaritásához a kíváncsiságán keresztül vezet az út? Lehet, hogy a mai olvasónak azonnalibb, erősebb impulzussal kell megragadni a figyelmét?^[21]

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

Hasonlatosan az új évezred traumafilmes – és irodalmi – alkotásaihoz, a *Kojot* alkotói is a médium „érzéki és affektív potenciálját”^[22] használták ki. A filmben a helyi kiskirályal szembekerülő főhőst fokozódó verbális és fizikai atrocitások érik, majd egyre durvuló verések áldozata lesz. Ezek következményeként egyre ijesztőbb sebek gyűlnek a protagonista, Misi és társai testén, arcán. Virginiás Andrea is megjegyzi a filmmel foglalkozó esszéjében, hogy

Ifj. Bicsérdi Mihálynak a klasszikus, patriarchális férfiasságban gyökerező identitását jelenetről jelenetre csúfolják ki, köpik le, verik szét, s mindezt oly módon, hogy a

főhősnek esélye sincs a megvilágosodás és a morális felsőbbrendűség pillanatait megélni [...] Ugyanakkor a filmes apparátus alkalmas a traumatikus eseményt megfigyelő és a traumatikus eseményt konkrétan átélő nézőpontok közti közvetítésre is [...].”^[23]

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

Így a néző megéli a sérülés transzgresszív tapasztalatát. Ugyanebben az esszében citálja Janet Walkert, aki szerint a „traumafilm” nem szokványos poétikai eljárásai „a verbális narratíva és kontextus» helyett élénk testi és vizuális benyomásokat tartalmaznak”. Az előző sorok inkább a történelmi traumákat feldolgozó dokumentumfilmekre vonatkoztak, de a játékfilmek fogalmazásmódjára, így a *Kojot*éra is érvényesnek tekinthetők. Ahogy az alkotók láttatják a túlerő támadásaitól egyre sebesebb fejű hősöket, az a nézőkben is szorongást, a sértettség/sérültség érzését kelti, és bizonyos fokig a látvány képes akár testi tüneteket, fájdalomérzetet kiváltani.

A filmek szomatikus kivetüléseit több kutató is vizsgálta. A befogadók testének tudattalan rávetítése a látottakra, majd ezek ráolvasása a saját testükre generálhat érzéki tüneteket. Az egyik leghíresebb vizsgálat a témában a World Trade Center tornyainak összeomlásakor keletkezett szubjektív fájdalomérzetet a tanúknál. George Lakoff és Neil Leach szeptember 11-ével kapcsolatos kutatásaik során találkoztak olyan esetekkel, amikor az összeomló tornyok szemtanúi – vagy a felvételeket néző alanyok – a látványtól háti fájdalmakat éreztek.^[24] Az alkotók szomatikus kivetüléseket előidéző filmnyelvét példázza a film rendhagyó promóciós videóinak egyike.^[25] A stáb tagjai erős paprikát esznek, miközben a filmről beszélnek. Az erős paprika hatására könnyező, fuldokló, egyéb rosszulleti tüneteket vélhetően valóban átélő szereplők szenvedéseit a néző is átérzi. A csípős étel és az általa kiváltott szimptómák látványa ismerős emlékek előhozásával, azokon keresztül reflexek bekapcsolásával a valós tünetekhez hasonló érzéseket tud generálni. A látott és megélt események természetesen ennél komplexebb idegi folyamatokat takarnak.

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

A kezdő jelenet *mise-en-abyme* meséli el a film történetét. A felszakadt öklű és arcú Laci verőlegényekkel és rendőrökkel szemben próbálja megvédeni a telkén épülő házát. Közeli plánokban emelik ki az alkotók a férfi látványos sérüléseit. A nézők átérezhetik korábbi tapasztalataik alapján, hogy egy olyan nyílt seb, melyen ekkora felszakított, lógó bőrdarab van, nagyon fájdalmas, gyógyulása hosszú és kellemetlen. Ahogy Kalmár György említi Pálfi György testfilmjeivel kapcsolatban: „Ezek a képek [...] folyamatosan felhívják a figyelmet a film affektív és szenzuális dimenzióira”.^[26]

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

Az említett jelenetek érdekessége az események, a trauma jelenidejűsége. Azaz nem egy múltbeli esemény feldolgozása és újrajátszása/újraélése kerül a középpontba. A Filmalap neo-easternjei szigorúan a jelenhez kötődnek egy „politikailag és ideológiailag stabilizálódott korszakban”. Mivel a játékidő alatt a néző tanúja az éppen zajló eseményeknek, a fókusz átkerül a „klasszikus” traumatudományi toposzok múltorientációjáról a szinkronidejűségre. A tanúságtétel a férfi testek egyre fokozódó traumáira és az antagonisták agressziójára irányul, mely az „alárendelt vidéki adminisztráció kortárs valóságában tobzódik”.^[27] Ezeknek a látványos sérüléseknek az értelme a hatalom önkényének átélhetővé tétele.^[28] A tárgyalt filmekben a seb a hatalom által okozott fekély. A seb a társadalmi hiba jelölője, de ez hozza a változást is. A seb az erőszaktól, a harcból keletkezik, melyet a fejlődésük érdekében vállalnak fel a szereplők. A *Kojot* főhőse, Misi a filmelején a cselgáncsórán vagy a dugóban a motorossal való konfliktusában még kitért a harc elől. Férfivé válását a nagypa valós és szimbolikus öröksége indítja el.

Az sem véletlen, hogy több filmben is a sérülések az arcon, illetve a test látható részein esnek, nem egy esetben eltorzíva azt. Az arc, a test eltorzításával az identitás szimbolikus megsemmisítődik, amit a traumakutatás több történelmi trauma során már úgy azonosított, mint a hatalom tudatos módszerét.

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

Széplaky Gerda írja egyik európai testábrázolással foglalkozó esszéjében, hogy

Lacani olvasatban a testként való egzisztálás szimptomájának tekinthetjük a sebet, amely a test bomlását teszi láthatóvá, s amelynek „undorító látványában” az egzisztenciális szorongásai által meghatározott ember csak a létezését támadó veszélyt képes felismerni, ezért is érzi taszítónak. Az undor révén fedi el önmaga elől azt a másikat, eredendőbb jelentést, a sinthome-ot, amely a megtámadott testet ért transzgresszióból következik: hogy bár a sebesülés eseménye a határvonalra s azon is túl, a megsemmisülés felé húzza a kiszolgáltatottá vált szubjektumot, a seb mégis az a halál-nyílás, ami még tanúsítani képes az életben-létet – éppenséggel a fájdalom révén.^[29]

Stóhr Lóránt doku-könyvében írja a dokumentumfilmek által megszólaltatott áldozatokkal való együttérzés és azonosulás, valamint az áldozatok terápiás kibeszélése kapcsán:

A traumatikus események szenvedő áldozatai visszanyerhetik méltóságukat a tanúvallomásokon keresztül, és a néző vagy hallgató megoszthatja a szemtanúval az emlékek terhét magán a hallgatás aktusán keresztül. Dori Laub úgy fogalmazza meg ezt, hogy »a trauma hallgatója a traumatikus esemény résztvevőjévé és társtulajdonosává válik«. [30]

Az idézet elsősorban dokumentumfilmekre vonatkozik, azonban érvényesnek tekinthetjük őket a játékfilmek esetén is. A fenti sorokhoz hasonló történik a játékfilmekben a trauma szenzuális ábrázolásakor. A néző résztvevője lehet a verésnek, és tulajdonostársává válhat a fájdalomnak és a sebeknek. Itt az alkotók nem feloldozásra vagy a trauma kibeszélésére akarják használni az élethű képsorokat, hanem a kortárs valóság legdurvább, legerőszakosabb részének a zsigeri megélésére.

A Kojot és a korhangulat

Nem a beállításokról és hangokról kéne beszélnünk, hanem arról, hogy hogyan lehet önreflexióra késztetni a társadalmat [...] Kertész Imre definíciója szerint minden olyan alkotás, mely nem segíti elő a szembesülést, giccs. [31]

A filmekben a hősök testi traumáit a hatalmi struktúrában felettük álló agresszorok okozzák. Az elnyomást szimbolikusan képviselő figurák – bár a kommunista diktatúra hatásai letagadhatatlanok – elsősorban a posztszovjet rendszer „teremtmenyei”: „a diktatúra struktúrájának és mechanizmusának vizsgálata a posztkommunista kelet-európai film alaptémájának is tekinthető.” [32] A filmekben megjelenő hősök és agresszorok, valamint a sajátos erőszakábrázolás miatt szükséges megvizsgálni a kortárs magyar miliőt, amelyben ezek a történetek megszülethettek. Ezért a jelen társadalmi-politikai rendszerének kialakulására és megszilárdulására is szükségesnek tartom kitérni.

A 2010-es évek a válságban világszerte erőre kapó, populista szólamokkal operáló, új patriotista politikai csoportosulás megerősödését és hatalomra jutását (és hegemonná válását) hozta el, Magyarországon is. A jobboldali, nemzeti irányultságú kormány az egyeduralmát egyre autokratikusabb intézkedésekkel igyekezett megszilárdítani. Pozícióját a baloldali és szélsőjobb szervezetek nem tudták megingatni. A posztszovjet térségre jellemző, önmagát nacionalista jelszavakkal legitimáló hatalmi építményt hoztak létre, mely napi szinten szolgáltatott olyan eseményeket, melyek a társadalomban egyre inkább a kontrollvesztés traumatikus tapasztalatát erősítették.

A magánnyugdíjpénztárak államosítása, a trafikkoncesszió kiírása és lefolytatása, a

takarékszövetkezetek kvázi einstandolása, kulturális intézetek beszántása, az elit szűk rétegének roppant gazdagodása, a tűzközei politikusok korrupciós ügyei alakították a közhangulatot. Ezek a magyar és a kelet-európai társadalmakat súlyosan érintő problémák nem csak direkt narratívákként adtak kianázzható témákat az alkotóknak, hanem elsősorban egy mélyen pesszimista hangulatot teremtettek, mely érezhetően végigvonul a 2010-es évek filmes – és egyéb művészeti – korpuszán, benne kiemelten a vizsgált munkákkal. Azonban a vizsgált filmek történetei nagy vonalakban megfigyelhetők a – politikai hatalommal vagy politikai kapcsolatokkal rendelkező – kiskirályokkal összefüggésbe hozható félelmekkel.

A regnáló hatalommal kapcsolatos ellenérzések a 2010-es években a kritikus értelmiségi körökben folyamatosan artikulálódtak olyan rendszerré, amelynek a struktúráit a tárgyalt filmekben könnyen fel lehet fedezni. A történetekben megjelenő politikai-társadalmi viszonyok jól reflektálnak a 2010 után kiépülő populista és újpatriotista rendszerről gondolkodó munkákra, melyek a filmek megszületésének szellemi közegét adták. Az esszékből kirajzolódik egy „szélsőségesen elitvezérelt ország”^[33] képe – ezek megfigyelhetők a filmek antagonistáival –, mely félvilági vagy egyenesen maffiamódszereket használó felső rétegének^[34] nepotizmusa révén, a versenyhelyzet hiányában, valós tudás nélkül egy tehetségesebb és felkészültebb versenytárs felbukkanásától szorongva^[35] csupán azon a kontraproduktív célon munkálkodik, hogy privilegizált helyzetét minél tovább megtarthassa.

Természetesen nem lehet a 2010-es években gyártott magyar filmeket egyöntetűen pesszimistának vagy rendszerkritikusnak lefesteni. A kormánykritikus értelmiség látletelei sem egyeznek meg maradéktalanul a filmek narratíváival vagy üzenetével. Azonban elvitathatatlan, hogy a műfaji sokszínűségben szinte valamennyi zsánerben feltűnnek az összecsengő narratívát alkotó társadalmi problémák és következményeik úgy, mint a gyenge demokratikus intézményrendszer, az átláthatatlan bürokrácia, a látómezőn kívül eső vidéki adminisztráció problémája, telekbotrányok és a mindent átjáró korrupció. Ezeket a társadalmi gondokat sok film egy antagonistához rendeli. A musicaltől (*Pappa Pia*. Csupó Gábor, 2017) kezdve a neo-easternen (*Délibáb, Kojot*) át a drámáig (*Zárójelentés*. Szabó István, 2020), mind zökkenőmentesen tudja beépíteni kortárs valóságunkból építkező világába az elnyomó rendszert működtető hatalmasságot: a rendszerváltás éveit követő zavarosban gyanús tőkét felhalmozó, majd fél- vagy alvilági módszerekkel azt megforgató „self-made man”-t, aki a főhős tulajdonára pályázik. Ezen játszmák fajulnak aztán véres erőszakká.

Politikai filmnek, akkor nevezhetünk egy munkát, ha a gyártási korszakának szociális-gazdasági és társadalmi problémáival foglalkozik, és meg is jelöli az ezen gondok mögött húzódó politikai eseményeket. Ebből a szempontból a Filmalap neo-easternjei nem tekinthetők politikai filmeknek. Azonban hangsúlyos társadalomkritikájuk okán érezhető politikai állásfoglalásuk.

A *Kojot* rendezőjétől több riportban is hallható volt, hogy elege van a leszegett fejekből és a gyávaságból. Az emberek nem állnak ki magukért. Egyaránt meghunyászkodnak az adminisztrációval vagy egy agresszorral szemben. A filmjében azt keresi, hol az a határ, amikor

már bele kell állni a történetekbe. A film elején Misi nem száll szembe az őt fenyegető motorossal. Szimbolikusan mutatja be, hogy a szervilis magatartás oka és következménye is a politikai jelennek. A látványos fizikai sérülések ezeket a traumákat kívánják bemutatni: „Muszáj fellépni azzal a hatalommal szemben, aki földet vesz el tőlünk.”^[36]

A *Délibáb* bundabotrány miatt menekülő exfocistája és a *Kút* Lacija is egy vidéki bűnbanda hálójába kerül. A karhatalom nem jelent fenyegetést ezeknek a bűnözőknek. A jó kapcsolatokkal rendelkező gengszterek sejtetően a rendszerváltást követő zűrzavaros időszakban alapozták meg hatalmukat. A bűnöző vagy félvilági elit problémája több évtizedes terhe a térségnek, melyet a különböző oldali kormányok egyike sem akart igazán felszámolni. A bűn és kormányzat finom összefonódása több film szövegéből kiolvasható.

A mindenkori hatalom és a mediálisan leképezett társadalmi test közötti viszonyra Vincze Teréz világít rá: „A hatalmi viszonyok képesek fizikailag teljességgel átjárni a testet.”^[37] Jelzésértékű a korhangulatot illetően, ha sorra olyan filmek készülnek, melyekben véresre verik, majd kismimizik a főszereplőket. Szimptomatikus, ha több alkotó is azon a véleményen van, hogy a regnáló rendszer kegyeltjei erőszakkal elveszik, amit szeretnének. „A bankszámlák nulláinak buborékjai mellett csak az erőben hisznek”, „a mi történetünk nincs többé.” Azt akarják, hogy „új történet kezdődjön, az ő történetük. És ez velük kezdődjön.”^[38] A *Kojot* hőseit, miután kijelenti, hogy nem akarja eladni nagyapjától örökölt telkét, egyre intenzívebb zaklatások érik. Először csak a korrupt vidéki adminisztráció akadályozza építési engedélye megszerzésében. Majd szembesülnie kell vele, hogy a vidéki kisvárosban, Tűzkőn, minden a földjére ajánlatot tevő kiskirály, Szojka érdekeltségéhez tartozik, a Tüzeptől kezdve, a presszón át a kisboltig, ezáltal a főhős a szükséges árukhoz is nehezen jut hozzá. A helyi Döbrögiknek gyakorlatilag minden lehetőségük adott versenytársaik, riválisaik ellehetetlenítésére. Majd, amikor a főhős más csatornákon megoldja az erőforrások beszerzését, akkor érkeznek polgáráutóban a verőlegények. Első körben a verbális megfélemlítés és megalázó pofonok csattannak. Később, ahogy a főszereplő és csapata jobban beleáll a helyzetbe, és nem hagyja magát, fokozódik Szojkáék és fogdmegjeik erőszakossága. Lesből megtámadják és megverik Bicsérdy Misit. Az engedélyezési eljárások egyre kilátástalanabbak, míg végül önkényesen, a film első jelenetéhez hasonlatosan, munkagéppel indulnak lebontani a Misi telkén lévő házat. Ez az erőszak tetőfoka, ami a film csúcspontján – ez a westernnek leszámolásjelenete – tömegverekedésben tetőzik. A harcban szerzett sérüléseik miatt az egész csapat kórházba kerül. Bicsérdy a nyomásnak engedve végül eladja a nagyapjától örökölt földet, és feleségével elköltözik Tűzkőről. Benke Attila is kiemeli a happy end elmaradását és a bonyodalmakat okozó *status quo* fennmaradását a vidéki magyar bűnfilmeket elemző dolgozatában.

A hősök végül legyőzik az antagonistákat, de nem veszik át a hatalmat a tér felett, visszanyert szabadságukat a távozásra használják: a *Kojot* Misije visszatér a fővárosba, a *Délibáb* hőse ellovagol, a *Kút* Lacija elautózik, az *Apró mesék* Hankója Bérces feleségével és kisfiával elgyalogol a Naplementébe. A négy film azt sugallja, hogy egy erőszakos akció

még nem feltétlenül változtat meg egy egész rendszert, amelybe a helyiek az évek során beleszoktak. Főleg, hogy a *Kútban* Dzsoni visszatér, a *Kojotban* Szojka halála után fia viszi tovább a »családi üzletet«, az *Apró mesékben* pedig a szovjeteket kiszolgáló, Bérces bűnei fölött szemet hunyó jegyző marad hatalmon [...] egyetlen hatalmasság kiiktatásával nem lehet megszabadulni magától a társadalmi-politikai rendszertől, ami kitermelte őt [...].^[39]

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

Kostyál Márk többször elmesélte, hogy őt is a filmbelihez hasonlatos ügy inspirálta a történet megírására.^[40] A 2010-es évek elején sorban jelentek meg a kormányzat azon intézkedései, melyek a tulajdonbiztonság fogalmát igen kérdésessé tették Magyarországon. A filmek azt a kérdést teszik fel a szereplőkön keresztül a nézőnek, hogy „hajlandó-e betagozódni a patrónus-kliens struktúrába”.^[41] A neo-easternek bemutatják, mi történik azokkal, akik nem akarnak beilleszkedni a kliensek közé. Misi végül lemond örökségéről, a *Parkoló* légiósa enged a befektető kérésének, a *Kút* Lacija pedig hiányzó állkapoccsal, szellemként él tovább a benzinkút környéken.

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

Az egyének korlátozott szabadságban élhetnek, mely inkább hasonlít a feudalizmus életlehetőségeihez, mint a jogállamhoz. Ez a típusú hatalmi monopolizáció, amit Jakab Benke Nándor filmkritikus „refeudalizációnak” hív, a társadalmi viszonyok mikro- (és makro) szintű visszarendeződése. Ennek a kiépítésében a hasznonélvezői mellett felelőség terheli a rendszer – passzív – kárvallottait is.^[42]

A *Kojot* antagonistája a recepció nagy részét Mészáros Lőrinc vállalkozóra emlékeztette.^[43] A

gyártóval – mint a film jogainak birtokosával – szembeni mostoha bánásmódnak többek szerint a film félreérthetetlen(nek érzett), a kormányközeli oligarchára (Mészáros Lőrincre) utaló hasonlata volt az oka. Szojka Pál figurája azonban sokkal egyetemesebb – akár azt is mondhatnánk szimbolikusabb – a NER-közi sikervállalkozó egyedi példájánál. Szojka figurája tipikusan a posztsovjjet rendszer zavarosában gazdaságilag megizmosodott, majd a kapcsolatai és gátlástalansága révén kiscsömöcként mindent bekebelezni szándékozó magyar újjazdag elit mintapéldája. A filmbeli Szojka terve a völgy parcelláinak olcsó felvásárlása, majd tovább értékesítése svéd beruházóknak, persze szép haszonnal. A realizálható nyereség mellett az egész ügylet megvalósítását felhígítja azonban manipulatív, álszent kommunikációjával, hasonlatosan a populista rendszerekhez. Még a saját üzlettársainak és fiának is úgy adja elő tervét az öreg Szojka, mintha az a kis közösség felvirágoztatása és a haladás érdekében történne. Ez a vetített – vagy ténylegesen megélt – megváltó tudat lehetetlenné teszi a hatalom képviselőinek kritikai önreflexióját. Lehetetlen az önmaguk, döntéseik, eszközeik felülvizsgálata, lehetetlen a párbeszéd. Beszédpartnerüktől utasításaik elfogadását várják el. A hatalom képviselőinek és az átlagembernek ezt a viszonyát pontosan bemutatja a *Kojot* azon jelenete, amelyben az idősebb Szojka megbeszélésre hívja Bicsérdy Misit, de amint az más véleményen van, mint ő, hangját felemeli, kijön a sodrából, és parancsolgatni, majd fenyegetőzni kezd. A jelenet a hatalom arroganciáját és a párbeszéd lehetetlenségét szemlélteti.

Kojot (Kostyál Márk, 2017)

Az előbb említett példák, melyekben a lesújtó társadalmi valóság és a filmek történeteinek összefonódását vizsgáltam, talán megmagyarázták az alkotók traumatikus világképét. Egy olyan régióban, amelynek erőforrásai élhetőbb, boldogabb közösségeket tennének lehetővé, mégis a szorongás, a befelé fordulás a realitás.

A kiábrándultság elsődleges oka az, hogy a filmek alapján azt gondolhatjuk, a rendszer megváltoztathatatlan, nem javítható. „Kurva nagy szarban van az ország.”^[44] A történetekben „a küldetésekből való csalódás és a fellépő rezignáció karakterizál”.^[45] Pólik József a magyar szocialista filmgyártás változásainak ívét bemutató nagyszabású esszéjében leírta, a hosszú 80-as évek (1974-től kezdődően a rendszer 1989-es bukásáig) kiábrándult korszakához hasonlatos

életérzés jelenik meg a Filmalap neo-easternjeiben. Már nem a cselekvésre motiváló kérdésfeltevés a hangsúlyos, hanem a lesújtó látélet egy csüggedt társadalomról, ahol még az egyéneket sarokba szorítva ki lehet kényszeríteni egy kis aktivitást, azonban ezek csak rövid életű kirohanások, cervantes-i szélmalomharcok. Erre a lélekölő hatalmi gyakorlatra hívja fel a figyelmet Rudas János szociálpszichológus a kortárs magyar karaktert vizsgáló írásában. A szerző szerint az Orbán-kormány legnagyobb vétké nem a korrupció vagy a lopás, hanem – akár ezek gyakorlatával összefüggően – a lélek kiölése az emberekből. Mint írja, „az egyre növekvő centralizáció, a totális állam létrehozásának csaknem akadálymentes útja észrevétlen és nagyjából tudatlan módon lezülleszt, lerontja a hierarchikus hálótól függetlenedni képtelen honfitársaink erkölcsét, mentalitását, érték- és normarendszerét, ezen keresztül hétköznapi magatartását is.”^[46]

Záró gondolatok

Vajon elég-e az életszagú társadalomkritika, mely olyan mélyen von be az eseményekbe, hogy egyre kellemetlenebb tétlenül ülni? Vajon rádöbbennek-e a figyelemfelkeltő események, hogy passzivitásunkkal a látott elkövetők kvázi tettestársaivá válunk? Ez még a jövő zenéje. A Magyar Nemzeti Filmalap története lezárult. Bár a Filmalap sok kritikát kapott alapítása, rendszere és működtetői miatt, paradox módon a gazdasági világválságból kilábal, mégis traumatizált közegben tudott elérni sikereket, elhozva a magyar filmgyártás második aranykorát. Fennállása alatt a támogatásával létrejött filmes korpusz érdemes a további vizsgálatokra. Érdemes, mivel műfajiságot preferáló támogatási keretek között tudott létrejönni egy olyan szerzői-műfaji filmes állomány, mely kismemzeti gyártási jellege és történelmi kora okán – gazdasági fellendülésben és aggasztó politikai mozgások időszakában – tudott közönségbarát módon kritikus lenni, ami eddig a filmtörténetben mindig a mozgókép felvirágzását eredményezte.

1. A címbeli idézet Dobra Marától származik, a *Kojot* című film női főszereplőjétől a film egy sajátos ajánlójából. A szöveg durvasága – mely ironikusan szerelmesfilmnek aposztrofálja a produkciót – jól szemlélteti a *Kojot*-nak az explicit erőszakosságot figyelemfelkeltően használó filmnyelvét. A *Kojot* egy romantikus film. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0A7YIns7toU>
2. Margitházi Beja: Trauma, reprezentáció, konfliktus. Hét szöveg, hét dokumentumfilm. Trauma és kortárs dokumentumfilm. *Filmszem*, 2019. IX.1. URL: https://issuu.com/filmszem/docs/filmszem_ix_evf_1_szam
3. Stöhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2019. 177.
4. Stöhr Lóránt: i.m. 178-179.
5. Stöhr Lóránt: Feltépett sebek. *Médiakutató*, 2011/3. URL: https://mediakutato.hu/cikk/2011_03_osz/07_feltepett_sebek
6. Virginiás Andrea: Katalin Varga és Lisbeth Salander. In Györi Zsolt, Kalmár György (szerk.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 15–30.
7. Pálos Máté – Roboz Gábor: Kölcsönös bizalmatlanságon alapuló rendszer alakulhat ki – Hogyan fejleszt

forgatókönyveket a Filmalap? *Prizma*, 14. 2016. 61–67., 61.

8. Benke Attila: Egy maréknyi forradalmár: Az olasz western tendenciái. *Metropolis*, 2015/1. URL: <http://metropolis.org.hu/egy-mareknyi-forradalmar-az-olasz-western-tendenciai-1>
9. Győri Zsolt: Testekbe írott kegyetlenség. Sport, trauma és férfiasság a *Fehér tenyérben*. *Apertúra*, 2015 ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-testekbe-irott-kegyetlenseg-sport-trauma-es-ferfiassag-a-feher-tenyerben/>
10. Győri Zsolt: uo.
11. Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólások*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2014. 302–333.
12. Stóhr Lóránt: Fiatal magyar filmesek. Csapatfotó. *Filmvilág*, 2007/1. URL: http://filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=8844&gyors_szo=%7C%7CSt%F5hr%7CL%F3r%Elnt%7CSt%F5hr+L%F3r%El
13. Stóhr Lóránt: i.m.
14. Stóhr Lóránt: i. m.
15. Kovács András Bálint: Műfajok a magyar filmtörténetben. *Apertúra*, 2018 ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/>
16. Mint például egy Tom és Jerry rajzfilmben vagy egy Jackie Chan-filmben.
17. Virginiás Andrea: i.m.
18. Virginiás Andrea: Trauma és western „kis nemzeti mozis” kontextusban. *Metropolis*, 2018/2. URL: <http://metropolis.org.hu/trauma-es-western-kis-nemzeti-mozis-kontextusban>
19. Jelen írás keretei között nem kívánok foglalkozni a filmek konzervatív női szerepmoddelljeivel, melyekben a nőknek a klasszikus préda szerep jut.
20. Balogh László Levente: A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai. *Korall*, 59. 16. évfolyam, 2015. 36–53. URL: http://epa.oszk.hu/00400/00414/00050/pdf/EPA00414_korall_59_036-053.pdf
21. Szolláth Dávid: Legyen a regényed jobb, mint a Netflix! A narratív horogról. *Élet és Irodalom*, 2019. március 29. URL: <https://www.es.hu/cikk/2019-03-29/szollath-david/legyen-a-regenyed-jobb-mint-a-netflix-.html>
22. Virginiás Andrea: Trauma és western „kis nemzeti mozis” kontextusban. *Metropolis*, 2018/2. URL: <http://metropolis.org.hu/trauma-es-western-kis-nemzeti-mozis-kontextusban>
23. Virginiás Andrea: i.m.
24. Munteán László: Helyek és hajók: a World Trade Center anyagtörténete a Ground Zero után. *Századvég*. 2013/3. 109. URL: <https://szazadveg.hu/uploads/media/588f40fc3810c/szazadveg-69-amerika.pdf>
25. Milyen film a *Kojot*? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qbx6HgPqvME>
26. Kalmár György: Magyar szenzórium, magyar mozi: Pálfi György testpolitikája. In Győri Zsolt, Kalmár György (szerk.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 31–46.
27. Virginiás Andrea: i. m.

28. A testi hatást kiváltó szekvenciák emocionális élménye erősíti a társadalomkritikus mondanivalót, összetett mentális folyamatot generálva, melyben az érzelmi részt kiegészítik az egyén meggyőződései, emlékei, műveltsége és azon elvonatkoztató, rendszerező képessége, mely lehetővé teszi különböző komplexitású narratívák megértését, megalkotását. Az automatikus affekciók tekinthetők „az érzékszerveinkkel tapasztalatokra adott önkéntelen, ösztönös válaszoknak”, azaz alsóbb szintű, automatikus folyamatoknak. A társadalmi mondanivaló már egy „magasabb szintű rendszerező és érzékelő folyamatokat is magában foglaló kreatív kognitív tevékenység.” Lásd Amy Coplan tanulmányát: Amikor a szereplők érzelme ragályos. *Metropolis*, 2017/3. URL: <http://metropolis.org.hu/amikor-a-szereplok-erzelme-ragalyos>, valamint Torben Grodal: A PECMA-folyam. *Metropolis*, 2017/3. URL: <http://metropolis.org.hu/a-pecma-folyam>
29. Széplaky Gerda: A megsebzett test – Megjegyzések az európai művészet testábrázolási narratívájához. *Korunk*, 2018. november, 29.1. 18-27. URL: https://epa.oszk.hu/00400/00458/00648/pdf/EPA00458_korunk-11-2018_018-027.pdf
30. Stöhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*, 180-181.
31. Wizner Balázs: Nincs méltó halál egy haláltáborban. *Beszélő*, 2016. július 10. URL: <http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/nincs-melto-halal-egy-halaltaborban>
32. Virginiás Andrea: Bányák és kráterek a diegetikus térben, avagy kollektív traumafeldolgozás román–magyar játékfilmekben. In *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmekben*, 171-182.
33. Publicus Hungaricus: A féltudású magyar elit. *Index*, 2007. március 26. URL: <https://index.hu/velemenyejegyzet/feltud070321/>
34. Magyar Bálint: A magyar polip – a posztkommunista maffiaállam. 2013. november 11. URL: <http://www.szilasblog.hu/magyarbalintamagyarpolip.pdf>
35. Orbán Krisztián: Száz év szorongás. *Index*, 2017. március 27. URL: <https://index.hu/velemenyejegyzet/2017/03/27/szaz-ev-szorongas-magyar-rezsimek-felzarkozas-orban-krisztian/?token=2aa5f197>
36. *Kojot*. Vendégünk Kostyál Márk. 10S MOZI. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ltkeDRrhBes>
37. Vincze Teréz: Súlyos testek. Testek a filmekben, a nézőtérben és a filmtudományban. *Metropolis*, 2013/3. URL: <http://metropolis.org.hu/sulyos-testek>
38. Pálos Máté idézi cikkében az SZFE-demonstráción a kormány törvényjavaslata ellen felszólaló Hegedűs D. Gézát. Pálos Máté: Hegedűs D. Géza az SZFE-demonstráción: Törvénybe akarják iktatni, hogy a mi történetünk nincs többé. *Magyar Narancs*, 2020. június 21. URL: <https://magyarnarancs.hu/belpol/hegedus-d-geza-az-szfe-demonstracion-torvenybe-akarjak-iktatni-hogy-a-mi-tortenetunk-nincs-tobbe-130875>
39. Benke Attila: Szorongás a Kárpát-medencében. Vidéki magyar thrillerek. *Filmvilág*, 2020/07. szám
40. Kostyál nagyszüleitől örökölt földjének „megvételi szándéka” inspirálta a filmet. *Kojot/Vendégünk Kostyál Márk*. 10S MOZI. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_Ss8C4CWnpo
41. Vásárhelyi Mária: Vissza a szavainkat! *Élet és Irodalom*, 2020. március 13. URL: <https://www.es.hu/cikk/2020-03-13/vasarhelyi-maria/vissza-a-szavainkat.html>
42. Van esély! (*Kojot*). Csapó magazin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-imcUYi-l6Y>
43. Muchichka László: Mészáros Lőrincel nem lehet packázni, mert ráfaragsz. *24.hu*, 2017. február 16. URL: <https://24.hu/kultura/2017/02/16/meszaros-lorinccel-nem-lehet-packazni-mert-rafaragsz/>
44. *Kojot*. Vendégünk Kostyál Márk. 10S MOZI. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ltkeDRrhBes>
45. Pólik József: Elvesztett illúziók. A magyar politikai film korszakai – 2. rész. *Filmvilág*, 2014/08. URL: http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php

46. Rudas János: Csak szétlopták? Így öli a lelkeket az Orbán-rendszer. *Magyar Narancs*, 2019. augusztus 1. URL: <https://magyarnarancs.hu/publicisztika/csak-szetloptak-121829>

Irodalomjegyzék

- Balogh László Levente: A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai. *Korall*, 59. 16. évfolyam, 2015, 36–53. URL: http://epa.oszk.hu/00400/00414/00050/pdf/EPA00414_korall_59_036-053.pdf; 2020.08.31
- Benke Attila: Egy maréknyi forradalmár: Az olasz western tendenciái. *Metropolis*, 2015/1. URL: <http://metropolis.org.hu/egy-mareknyi-forradalmar-az-olasz-western-tendenciai-1>; 2020.08.31
- Benke Attila: Szorongás a Kárpát-medencében. Vidéki magyar thrillerek. *Filmvilág*, 2020. július, LXIII. évfolyam, 07. szám
- Baski Sándor: A szabadság tere. *Filmvilág*, 2015. február 14-15. URL: http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=12180; 2020.08.31
- Coplan, Amy: Amikor a szereplők érzelme ragályos. *Metropolis*, 2017/3. URL: <http://metropolis.org.hu/amikor-a-szereplok-erzelme-ragalyos>; 2020.08.31
- Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György: *Diktatúra a szükségletek felett*. Ford. Mezei György, Cserépfalvi Kiadása, 1991.
- Filippov Gábor: A hibrid ellenforradalom kora. *24.hu*, 2018. július 31. URL: <https://24.hu/belfold/2018/07/31/filippov-gabor-a-hibrid-ellenforradalom-kora/>; 2020.08.31
- Filmszem – Trauma és kortárs dokumentumfilm. *Filmszem*, 2019. IX/1. URL: https://issuu.com/filmszem/docs/filmszem_ix_evf_1_szam; 2020.08.31
- Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólamok*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2014.
- Győri Zsolt: Testekbe írott kegyetlenség. Sport, trauma és férfiasság a *Fehér tenyerben*. *Apertúra*, 2015. ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-testekbe-irott-kegyetlenseg-sport-trauma-es-ferfiassag-a-feher-tenyerben/>; 2020.08.31
- Győri Zsolt: Trauma, narratíva, arc. *Metropolis*, 2018/1. URL: <http://metropolis.org.hu/trauma-narrativa-arc>;
- Jakab András, Urbán László (szerk.): *Hegymenet. Társadalmi és politikai kihívások Magyarországon*. Budapest, Osiris Kiadó, 2017.
- Horányi Péter: Vallomás az otthon maradottaknak. A trauma feldolgozása a *Könnyű leckékben*. Trauma és kortárs dokumentumfilm. *Filmszem*, 2019. IX/1. URL: https://epa.oszk.hu/03500/03508/00031/pdf/EPA03508_filmszem_2019_01_06-15.pdf;
- Kalmár György: *A férfiasság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2018.
- Kalmár György: Magyar szenzórium, magyar mozi: Pálfi György testpolitikája. In Győri Zsolt, Kalmár György (szerk.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 31-46.
- Kovács András Bálint: Műfajok a magyar filmtörténetben. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/>
<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4>
- Margitházi Beja: Az érzékek felébresztése. *Metropolis*, 2018/1. URL: <http://metropolis.org.hu/az-erzekek-felebresztese>

- Margitházi Beja: Trauma, reprezentáció, konfliktus. Hét szöveg, hét dokumentumfilm. Trauma és kortárs dokumentumfilm. Filmszem, 2019. IX.1. URL: https://issuu.com/filmszem/docs/filmszem_ix_evf_1_szam
- *Magyar polip – A posztkommunista maffiaállam*. Szerk. Magyar Bálint, Budapest, Noran Libro Kiadó, 2013.
- Muchichka László: Mészáros Lőrincsel nem lehet packázni, mert ráfaragsz. *24.hu*, 2017. február 02. URL: <https://24.hu/kultura/2017/02/16/meszaros-lorinccel-nem-lehet-packazni-mert-rafaragsz/>; 2020.08.31
- Munteán László: Helyek és hajók: a World Trade Center anyagtörténete a Ground Zero után. *Századvég*, 69. szám, 2013/3. 109., URL: <https://szazadveg.hu/uploads/media/588f40fc3810c/szazadveg-69-amerika.pdf>; 2020.08.31
- Munteán László: Tér és trauma. 2011. URL: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/munteanlaszlo/tezis.pdf>; 2020.08.31
- Orbán Krisztián : Száz év szorongás. *Index*, 2017. március 27. URL: https://index.hu/velemeney/2017/03/27/szaz_ev_szorongas_magyar_rezsimiek_felzarkozas_orban_krisztian/?t; 2020.08.31
- Pálos Máté: Hegedűs D. Géza az SZFE-demonstráción: Törvénybe akarják iktatni, hogy a mi történetünk nincs többé. *Magyar Narancs*, 2020. június 21. URL: <https://magyarnarancs.hu/belpol/hegedus-d-geza-az-szfe-demonstracion-torvenybe-akarjak-iktatni-hogy-a-mi-tortenetunk-nincs-tobbe-130875>; 2020.08.31
- Pálos Máté – Roboz Gábor: Kölcsönös bizalmatlanságon alapuló rendszer alakulhat ki – Hogyan fejleszt forgatókönyveket a Filmalap? *Prizma*, 14., 2016, 61-67.
- Pintér Judit Nóra: *Az örület perspektívái. Írások pszichológia és film határvidékén*. Szeged, JATEPress, 2016.
- Pintér Judit Nóra: Bűnhődés, emlékezet, arc – Nemes Jeles László: *Saul fia*. In *A vászon és a dívány találkozása. Tanulmányok filmről, pszichoanalízisről*. Szerk. Fecskó-Pirisi Edina, Lénárd Kata, Papp-Zipernovszky Orsolya. Budapest, Oriold & Társai Kiadó és Szolgáltató Kft., 2018. 243–253.
- Pólik József: Elveszett illúziók. A magyar politikai film korszakai – 2. rész. *Filmvilág*, 2014/08. URL: http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php; 2020.08.31
- Publicus Hungaricus: A féltudású magyar elit. *Index*, 2007. március 26. URL: <https://index.hu/velemeney/jegyzet/feltud070321/>; 2020.08.31
- Radstone, Susannah: Traumaelmélet: kontextus, politika, etika. *Metropolis*, 2018/2. URL <http://metropolis.org.hu/traumaelmelet-kontextus-politika-etika-tooltip-a-forditas-alapja-radstone-susannah-trauma-theory-context-politics-ethics-paragraph-30-2007-no-1-pp-9-29>; 2020.08.31
<https://doi.org/10.3366/prg.2007.0015>
- Rudas János: Csak szétlopták? Így öli a lekeket az Orbán-rendszer. *Magyar Narancs*, 2019. augusztus 01. URL: <https://magyarnarancs.hu/publicisztika/csak-szetloptak-121829>; 2020.08.31
- Ságghy Miklós: *Az irodalomra közelítő kamera. XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi*. Budapest, Kalligram Kiadó, 2019.
- SIXX (Varga Attila): Kálomista Gábor kinyírta a *Kojot* című filmet. *Index*, 2018. február 08. URL: https://index.hu/kultur/cinematrix/2018/02/08/kalomista_gabor_kojot_megafilm_botrany_filmhet/

; 2020.08.31

- Stóhr Lóránt: Fiatal magyar filmesek. Csapatfotó. *Filmvilág*, 2007/1.
- Stóhr Lóránt: Feltépett sebek. *Médiakutató*, 2011/3. URL: https://mediakutato.hu/cikk/2011_03_osz/07_feltepett_sebek
- Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmekben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2019.
- Széplaky Gerda: A megsebzett test – Megjegyzések az európai művészet testábrázolási narratívájához. *Korunk*, 2018. november, 29/1. 18-27. URL: https://epa.oszk.hu/00400/00458/00648/pdf/EPA00458_korunk-11-2018_018-027.pdf
- Szolláth Dávid: Legyen a regényed jobb, mint a Netflix! A narratív horogról. *Élet és Irodalom*, 2019. március 29. URL: <https://www.es.hu/cikk/2019-03-29/szollath-david/legyen-a-regenyed-jobb-mint-a-netflix-.html>
- Sztupkai Marcell: Mérkőzés a partvonalon. Trauma utáni megküzdési folyamat a Home Games-ben. Trauma és kortárs dokumentumfilm. *Filmszem*, 2019. IX/1. URL: https://epa.oszk.hu/03500/03508/00031/pdf/EPA03508_filmszem_2019_01_38-47.pdf
- Vásárhelyi Mária: Vissza a szavainkat! *Élet és Irodalom*, 2020. március 13. URL: <https://www.es.hu/cikk/2020-03-13/vasarhelyi-maria/vissza-a-szavainkat.html>
- Vincze Teréz: Súlyos testek. Testek a filmben, a nézőtérben és a filmtudományban. *Metropolis*, 2013/3. URL: <http://metropolis.org.hu/sulyos-testek>; 2020.08.31
- Virginiás Andrea: Bányák és kráterek a diegetikus térben, avagy kollektív traumafeldolgozás román–magyar játékfilmekben. In Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 171–182.
- Virginiás Andrea: Katalin Varga és Lisbeth Salander. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt, Kalmár György, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 15–30.
- Virginiás Andrea: Trauma és western „kis nemzeti mozis” kontextusban. *Metropolis*, 2018/2. URL: <http://metropolis.org.hu/trauma-es-western-kis-nemzeti-mozis-kontextusban>; 2020.08.31
- Wizner Balázs: Nincs méltó halál egy haláltáborban. *Beszélő online*, 2016. július 10. URL: <http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/nincs-melto-halal-egy-halaltaborban>; 2020.08.31

Filmográfia

- *A hentes, a kurva és a félszemű* (Szász János, 2018)
- *A nagy füzet* (Szász János, 2013)
- *Apró mesék* (Szász Attila, 2019)
- *Aurora borealis* (Mészáros Márta, 2017)
- *Coming Out* (Orosz Dénes, 2013)
- *Déli báb* (Hajdú Szabolcs, 2014)
- *Fehér tenyér* (Hajdú Szabolcs, 2006)
- *Isteni műszak* (Bodzsár Márk, 2013)
- *Johanna* (Mundruczó Kornél, 2005)
- *Kojot* (Kostyál Már, 2017)

- *Kutyák* (Bogdan Mirică, 2016)
- *Kút* (Gigor Attila, 2016)
- *Leviatán* (Andrej Zvjagincev, 2014)
- *Parkoló* (Miklauzic Bence, 2015)
- *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015)
- *Taxidermia* (Pálfi György, 2006)
- *Testről és lélekről* (Enyedi Ildikó, 2017)
- *Tiszta szívvel* (Till Attila, 2016)
- *Valan – Az angyalok völgye* (Bagota Béla, 2019)
- *X – A rendszerből törölve* (Ujj Mészáros Károly, 2018)
- *Zárójelentés* (Szabó István, 2020)

© Apertúra, 2020. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/konyu-a-fiuk-szetbasszak-egymas-fejet-traumatizalt-testek-a-magyar-nemzeti-filmalap-neo-easternjeiben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.8>