

KONKOL MÁTÉ

„REMÉLEM, LEGKÖZELEBB SIKERÜL PÁLYÁZNOD”

FÜGGETLENSÉG A FILMIPARBAN, ÉS ENNEK KORTÁRS MAGYAR DILEMMÁI¹

Magyarországon a 2011-ben felállított Nemzeti Filmalap rendelkezett a mozi-filmekre fordítható összegek felett kilenc éven át. Ebben az intézménytörténeti korszakban különböző körülmények mennyiségi ugrást eredményeztek a nem állami támogatásból forgatott filmek terén: nagyjából minden harmadik magyar film lett független finanszírozású. Ezeket a produciókat abból a szempontból vizsgálom, hogy a függő–független spektrumon hol helyezkednek el. Egyrészt törekednek-e radikális esztétikára, vagy ellenkezőleg, műfaji formákat imitálnak. Másrészt tanulmányom azt a tágabb kérdést is érinti, hogy létrejöhet-e a mindenkori hatalomtól független filmgyártás, vagy még a politizáló film is egy reakció, ellendiskurzus marad csupán. Végül esettanulmányként Hajdu Szabolcs 2016-ban megjelent, Ernelláék Farkaséknál című filmjén keresztül elemzem közelebről a feljebb felsorolt kérdéseket, valamint azt, hogy milyen informális munka és szimbolikus erőforrások szükségesek egy független film elkészüléséhez.

BEVEZETÉS

„Remélem, legközelebb sikerül pályáznod”, szoktuk egymásnak mondani filmkészítőként, nem kizárólag Schwechtje Mihály hasonló című filmjére,² hanem az állami filmtámogatás szűkülő lehetőségeire is utalva. Tanulmányomban a filmipar politikai gazdaságtanát, a félperifériás független filmkészítést, és a Magyar Nemzeti Filmalap főnnállá-

1 Szeretném megköszönni a cikk elkészülésében való segítséget Csapó Krisztának, Győri Csillának, Kránicz Bencének, valamint jelen lapszám szerzőinek, különösen Barna Emiliának, Nagy Kristófnak, Szarvas Mártonnak.

2 *Remélem legközelebb sikerül meghalnod :) (2018)*

sának szűk évtizede alatt – a 2012 és 2020 közötti időszakban – moziban bemutatott fikciós alkotásokat vizsgálom³. Ebben az időszakban az olcsóbban elérhető kamera-, fény- és hangtechnika és az egyre kevesebb pályázati lehetőség összhatása Magyarországon mennyiségi ugrást eredményezett a nem állami finanszírozású, közkeletűen *függetlennek* nevezett filmek terén. De vajon ezek az alkotások mennyire tudtak valóban függetlenné válni? Az autonómia gazdasági, hatalmi és esztétikai dimenzióinak milyen foka és együttállása volt lehetséges ebben az időszakban? Milyen informális munka és szimbolikus tőke szükséges egy független produkció gyártásához és forgalmazásához? A gazdasági értelemben független alkotások mennyire törekednek radikális eltérésre a népszerű esztétikától, és mennyire az Egyesült Államok nagy költségvetésű műfaji formáit imitálják? Az elemzés politikai tétje, hogy megvizsgáljuk, függetlenedhet-e a mindenkori hatalomtól a filmipar, és ha igen, hogyan. Pályakezdő filmrendezőként személyesen is foglalkoztat, hogy lehet-e a fennálló globális patriarchális-kapitalista világrendszerrel szemben kritikus a független film, így az alábbiakban erre is igyekszem választ találni.

A független film területe nemcsak a Filmalap kommunikációjában, hanem a közmédiában, de általában a közbeszédben is periférikusan jelenik meg. Magyar független filmekről kevés tanulmány látott eddig napvilágot. Schneider Ákos írása (2018) piaci, gazdasági, költségvetési szempontokból elemzi a 2000 és 2017 közti magyar független filmeket. Varga Balázs *Filmrendszerváltások* (2016) című könyve a magyar intézményrendszer átalakulásait vizsgálja, az alternatív filmgyártásra is kitérve. Cikkemben egy több aspektusból is fontosnak mondható független film, az *Ernellének Farkaséknál* (rendező: Hajdu Szabolcs, 2016) példáján keresztül vizsgálom a fenti kérdéseket. Ebben a kis költségvetésű produkcióban rendezőasszisztensként dolgoztam a 2015-ös forgatás és a 2016-os forgalmazás során, így a film keletkezéstörténetéről és utóéletéről írva személyes tapasztalataimból is merítkezem az elemzésben.

3 A Magyar Nemzeti Filmalap (MNF) utódja 2020. januártól a Nemzeti Filmintézet (NFI), ami már részben megváltozott támogatási politikát folytat.

ELMÉLETI KERET ÉS FILMIPARI KONTEXTUS

FILMIPAR ÉS TÁRSADALOM, MAGYAR FILMIPAR
A VILÁGRENDSZERBEN

Társadalom és művészet viszonyát Antonio Gramsci hegemoniafogalma felől közelítem meg, ami leírja egy adott társadalmi formáció létrehozásában az uralkodó és az alávetett osztályok kölcsönviszonyát, mely érdekcsoportok küzdelme során jön létre és folyamatosan alakul. Ez a hierarchia a szimbolikus uralmon és diszkurzív gyakorlatokon túl a termelési viszonyok, a politikai és a civil társadalom közötti viszony eredménye is (Hoare és Nowell Smith 1971: 258). A hegemonia fogalma „nagy hangsúlyt helyez a hatalmi viszonyoknak a nem közvetlenül elnyomó, [...] konszenzusosnak érzékelt voltára” (Czirfusz et al. 2019: 12).

Annak érdekében, hogy a domináns társadalmi csoportok fenn tudják tartani a hatalmat biztosító viszonyrendszereket, szükségük van a kultúrára és a kulturális intézményekre, melyek terjesztik a rendszer ideológiáját, illetve szükségük van a köztes-közvetítő osztályokra: az értelmiségre mint a kultúra termelőire (Éber 2020: 152–153). Az értelmiségnek is szüksége van az uralkodó csoportokra, azonban az értelmiség pozíciója inkább függő a kölcsönös egymásrautaltságban: Pierre Bourdieu az uralkodó osztály uralt frakciójának nevezi az értelmiséget, hiszen több kulturális tőkéje van, mint a társadalmi hierarchiát elsődlegesen strukturáló gazdasági tőkéje (Kristóf 2014: 27). A filmipar erősen finanszírozásfüggő, „ami Kelet-Európában egyben államfüggőséget is jelent” (Barna et al. 2019: 245), így ez különös kiszolgáltatottságot jelent: a hegemon (film)kultúra megteremtésében kulcsszerepet játszik az állam (Crehan 2002: 131).

Ahhoz, hogy Magyarországot és annak filmiparát el tudjuk helyezni a nemzetközi kultúratermelésben, hívjuk segítségül a világrendszer-elemzést. Ez a megközelítés a (nemzet)államokról nem zárt rendszerekként gondolkodik, hanem „a tőkés világrendszer olyan *strukturált alkotóelemeiként* [...], amelyek történeti formálódását [a] transznacionálisan szerveződő globális munkamegosztásban elfoglalt *helyzetük* szabja meg” (Éber 2020: 45, kiemelés az eredetiben). A globális kapitalizmus rendszerében centrum–periféria szerkezet, illetve

viszony alakul ki. Ebben a transznacionálisan – tőke áramlásán, az értéktöbblet kisajátításán, az egyenlőtlen cserén, a kizsákmányolt reprodukzív munkán keresztül – létrejövő értéknek a centrum aránytalanul nagy, miközben a periféria pedig aránytalanul kis részét realizálja. Azonban a világrendszer-elemzés szerint a termelési folyamatok térbeli oldalát figyelembe véve léteznek *félperifériás* térségek is (régiók, országok vagy kisebb területek), ahol „az alacsony és magas hozzáadott értékű, a centrumra és félperifériára jellemző termelési tevékenységek kiegyenlítettebbek, közel egyenlő arányban vannak jelen” (Éber 2020: 55). A félperiféria egyrészt köztes, másrészt közvetítő helyet foglal el a tőkefelhalmozás globális hierarchiájában, például ide sorolható Latin-Amerika és Kelet-Európa is.

Ahogy a termelést, úgy a kulturális termelést sem lehet pusztán nemzetállami keretek közt megérteni. Magyarország filmgyártása olyan pozícióban van, hogy rászorul a nagy költségvetésű nemzetközi *szervizprodukciókra*, az itt forgatott külföldi filmekre. A magyar filmek nem hozzák vissza gyártásuk költségét, az állam nem realizál profitot magyar filmekből, azonban a nemzetközi produkciók „közvetlen magyarországi költsége már 2016-ban átlépte a százmilliárd forintot, és azóta is ezen a kiugróan magas szinten van” (Berkes 2018: 22). Számukra országunk a filmszakmai adókedvezmény miatt vonzó elsősorban, ami 2004-től az elszámolt költségek 20%-át, 2014-től 25%-át, 2018 óta pedig 30%-át teszi visszaigényelhetővé (uo.: 14), így a *szervizprodukciók* GDP-hozzájárulása 2011 óta majdnem megháromszorozódott (uo.: 21). Jelenleg Csehországban 20%, Lengyelországban 30%, Romániában 35% igényelhető vissza: a régió országai ennek az arálynak az emelésével versengenek egymással, köztes és közvetítő szerepet elfoglalva a globális filmiparban (ld. még Varga 2016: 94–101). A magyar filmeknél így nagyságrendekkel több támogatásban részesülnek a *szervizprodukciók*. Ha a legdrágább példákat nézzük, a magyar *Kincsem* (2017) 2,9 milliárd, az amerikai *Dűne* (2021) 7,9 milliárd forintban részesült (NMHH 2021). Közép- és Kelet-Európában tehát a *szervizprodukciók* értékelszívásban vesznek részt, miközben relatíve alacsony munkabéreket kell kifizessenek (Berkes 2018: 15–16).

Míg a centrumországokban a filmgyártás profitorientált, Kelet-Európában, ebben a sajátosan beágyazott gazdaságú félperifériás régióban 1990 után a filmipar továbbra is állami finanszírozásra épül,

nem pedig a jegybevételre. A sikert első sorban nem a nézettségben, hanem a szakmai elismerésben mérik, melyre még visszatérek. A nézőszámoknak a nemzeti filmek egymással való versengésében van jelentősége, az állam vissza nem térítendő támogatásai (Joó 2016: 100) befektetésként nem is tudnának megtérülni a magas gyártási költségek és a nyelvi okokból kicsi piac együttállása miatt. Ezzel összecseng, hogy a fogyasztás felől is mélyen a globális filmiparba ágyazódik Magyarország: a magyar filmek jegybevétele elenyésző arányban tudja fölvenni a versenyt a külföldi filmekkel.⁴ 2012 és 2020 között a Magyarországon legnézettebb száz film közé csupán öt⁵ magyar került (Filmforgalmazók Egyesülete 2021), ezek közül is az első négy műfaji film volt (romantikus vígjáték, akciófilm) – hiszen az országhatárokat az esztétikai formák trendjei sem ismerik.

Azonban a félperiférián a hasonló minták és globális függés ellenére is nagy szerepe van az államnak a különböző helyi gazdasági és hatalmi viszonyok és filmipari intézményes logikák miatt, ezért érdemes külön megvizsgálnunk a nemzeti filmiparokat is. Viszont mielőtt a magyarországi filmkészítésre rátérnénk, a függetlenség fogalmát is árnyalnunk kell.

FÜGGETLEN FINANSZÍROZÁS ÉS INKORPORÁCIÓ

A független filmezés története és definíciói egyaránt kultúratermeléssel kapcsolatos tágabb, elméleti dilemmákra világítanak rá. A témában könyvet író Yannis Tzioumakis szerint az Egyesült Államok filmiparában már legalább 1909 óta használják alkotók arra az *independent* kifejezést, hogy megkülönböztessék magukat és elhatárolódjanak másoktól (2006: 12), például az Edison-tröszt néven is ismert Motion Picture Patents Companytól, ami 1908-tól az összes főbb filmgyártót és forgalmazót egyesítette az országban, és a filmipart

4 Joó Tamás (2016: 17) felhívja a figyelmet arra, hogy a Filmalap 2011-es felállása utáni években a magyar filmek piaci részesedése a magyarországi mozipiacon az előző négy év 5-13%-áról 2-4%-ra esett vissza. Az éves nézőszám 2017-re érte el újra a 2008-as szintet (NFI 2017).

5 Nézettségi sorrendben: *Kincsem* (2017), *Valami Amerika 3* (2018), *A viszkis* (2017), *BUÉK* (2018), *Saul fia* (2015).

szabályozni, a konkurenciát kiszorítani szándékozta (Sklar 1975). A filmtörténet szerint Hollywood létrejött is nagyban köszönhető annak, hogy a keleti parti Edison-tröszt elöl Nyugatra vándoroltak a kartellen kívüli filmkészítők (Thomas 1971). Az Egyesült Államok független szereplői később is gyakran a következő időszak meghatározó filmgyártóivá váltak, ahogy Hollywood periodikusan beolvasztotta a legsikeresebb függetleneket.

Ugyanis a hegemon kultúra fönmaradásának egyik kulcsa az, hogy az újabb, frissebb, szabálytalanabb, szabadabb irányzatokat rendre *inkorporálja* – ez olyan társadalmi csoportok és kulturális gyakorlatok bevonását jelenti az uralkodó kultúrába, amelyek összeegyeztethetők az uralkodó osztály érdekeivel (Williams 2022 [1973]). Tehát például szubkultúrákat gazdaságilag is kiárusíthat a mainstream kultúripar, és ezzel egyidejűleg ideológiailag is eltérítheti őket (Hebdige 1988 [1979]). Tzioumakis az 1990-es évek elejének *indie-generációját*⁶ így írja le:

„Ünneplésre adott okot, amikor a nagy stúdiókon kívül finanszírozott, gyártott és forgalmazott filmek anyagilag (relatív) sikeresek lettek. Különösen igaz volt ez akkor, amikor a filmek fontos társadalmi problémákról szóltak, ami hiányzott a nagy stúdiók produkcióiból, vagy amikor a filmkészítők rendhagyó vizuális stílust és/vagy narratív struktúrát használtak, ami a domináns esztétikai rezsim formai kontúrjaitól markánsan különbözött” (2006: 12, saját fordítás).

A nagy stúdiók hamar felismerték egyrészt azt, hogy a friss szerzőknek kevés pénzt adva *low budget*, azaz alacsony költségvetésű filmekkel a kiadások sokszorosát könnyelhetik el profitként, másrészt azt, hogy a független szó újkeletű népszerűségét kisajátíthatják, saját „független” filmeket gyártva (uo.: 13). Leányvállalatok, „független” stúdiók is létrejöttek ebből a célból, 1991-ben a New Line Cinema létrehozta a Fine Line Featurest, 1992-ben megalakult a Sony Pictures Classics, 1993-ban a Disney felvásárolta a független Miramaxot. 1994-ben a 20th Century Fox megalapította a Fox Searchlightot, 2002-ben

6 Például: Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Kevin Smith, Robert Rodriguez, Jim Jarmusch, Paul Thomas Anderson, Joel és Ethan Coen.

az Universal a Focus Features-t, 2003-ban a Warner a Warner Independentet. Az *independent* szó egy imidzs, egy marketingstratégia része lett: „[f]üggetlen az, amit függetlenként reklámoznak, és a művészmozikban játsszák” (Stóhr 2001). Az inkorporáció azonban nem automatikus: vannak esetek, amikor a hegemon kultúra inkorporáció helyett elnyomja vagy elhallgatja az alternatív alkotásokat, alkotókat. Ezt az is mutatja, hogy a sajátos magyarországi kultúratermelési viszonyok közt jelenleg nem léteznek független stúdiók, aktív függetlenfilmes⁷ hálózat, filmklubok, közösség, műhelymunka, folyóirat, képzés (csupán fesztivál, melyre még visszatérek).

Napjaink nemzetközi független filmfinanszírozását Schneider (2018) úgy írja le az Egyesült Államok példáján, hogy bizonyos anyagi becslések és ígéretek (például a hasonló filmek sikere, a felkért sztárok értéke és a forgalmazókkal kötött előzetes szerződések) hatására bankok és más hitelezők finanszíroznak egy filmet – ritkább esetben pedig *crowdfundingra*, közösségi finanszírozásra kerül sor. A kontinentális Európában azonban nincs a hollywoodihoz hasonló sztárrendszer, így legfeljebb a rendező személye lehet a hitelezéskor alkualap. A közösségi finanszírozás pedig maximum Nyugat-Európában működőképes, ahol együtt áll a piacképes környezet, az adományozási kultúra elterjedése és a tőkeerős középosztály.⁸ Európai független filmek hitelezésekor elsősorban olyan elővásárlási szerződést⁹ várnak el a bankok, ahol legalább két nagy területre megvásárolták a filmet. Ezek a területek „a nagy filmgyártó országok (az európai ‘big five’: Anglia, Németország, Franciaország, Olaszország,

7 Abban az esetben fogom egybeírni a függetlenfilm kifejezést, amikor irányzat, szubkultúra, mozgalom, vagy ezekhez hasonló értelemben használom.

8 Az egyetlen magyar film, ami elérte kitűzött *crowdfunding*-célját, a *Balaton Method* (2015). Szimler Bálint és Rév Marcell videoklip-fűzére „alapvetően zenekarokról szól, egy szubkultúrától kellett pénzt kérni egy szubkulturális mozira” (Tóth 2016). Azonban még ez a kampány is csak úgy lett sikeres, hogy magánembereken túl szponzorok, és végül a forgalmazásba a Filmalap is csatlakozott.

9 Elővásárlási szerződés: „vásárlási ígervény jövőbeli szállításra. A szerződést a filmelőállító köti a forgalmazóval vagy a nemzetközi forgalmazó ügynökséggel [...], mely vállalja, hogy bizonyos feltételek teljesülése esetén (forgatókönyv, rendező, színészek) egy bizonyos áron megvásárolja a készítendő filmet egy konkrét területre/ország(ok)ra, időintervallumra, és ennek ellenértékéért garantált minimumösszeget [...] fizet a filmelőállítónak, amikor az leszállítja a kész filmet” (Schneider 2018: 35).

Spanyolország) – írja Schneider – nyilván nem véletlenül, hiszen ezen országok az európai filmpiac nagyságrendileg hetven százalékát adják” (2018: 40). A territoriális alapú elővásárlási finanszírozást a nyelvi korlátok és a nemzeti kultúrák egyedi vonásai is nehezítik. Fölmerül, mennyire lesz más országokban eladható egy kevesek által beszélt nyelven készült, például lokális kulturális utalások ismeretében fogyasztható film. A globális streamingszolgáltatások elterjedése pedig még inkább egyenlőtlenné teszi ezt a versenyt (vö. Dixon 2021; Marx 2021; Broe 2021).

AUTONÓMIA ÉS AVANTGÁRD

A *mező* fogalma Bourdieu számára „a viszonylag autonóm cselekvésrendszerekben a különböző pozíciójú egyének hatalma és lehetséges érvényesülési stratégiái által kifeszített erőteret jelöli” (Wessely 1998: 26). Ezek a mezők egymásban helyezkednek el: a gazdaságban a politikai, a politikaiban a kulturális, és minden mezőt jellemez a benne felhalmozható és értékesíthető specifikus tőke (uo.). A filmiparnak is, mint minden almezőnek, megvan a saját *autonóm* és *heteronóm* pólusa. A heteronómia Bourdieu-nél (1991) a kulturális termelés alárendeltségét, függőségét fejezi ki a gazdasági és politikai mezőtől. Bagi Zsolt szerint egymást feltételezi az autonóm és heteronóm művészet fogalma, azonban fontos, hogy „ennek a fogalmi párosnak vajmi kevés köze van a populáris és a magasművészet szociológiai megkülönböztetéséhez, legtöbbször egy szociológiai értelemben vett ‘magasművészet’ is lehet heteronóm” (2017: 96).

Wessely Anna kulturális mezőt leíró modelljét Eróss Gábor a filmiparra is alkalmazhatónak tartja: „A gazdasági-politikai tőkével, illetve a mező-specifikus tőkével való ellátottság jelöli ki mind a filmek készítőinek, mind azok nézőinek helyét a társadalmi térben” (2004: 27). Wessely megfogalmazásában a mezőt ez a négy pólus feszíti ki: a tömegkultúra termelői és laikus fogyasztói; intézményesen integráltak és értő közönségük; újítók, próféták és beavatott közönségük; ismeretlenek vagy el nem ismertek (1998: 27). A végletek mellett természetesen vannak köztes pozíciók, illetve átjárás is, hiszen a kulturális szereplők küzdenek „az elismerés, reputáció és legitimáció

tőkéjéért” (Bourdieu 2003 nyomán Kristóf 2014: 33). Ahogy említettem, a félperifériás, nemzeti filmgyártásra is igaz, hogy a gazdasági siker másodlagos, helyette a kulturális tőke dominanciája jellemző – ezt nevezi Bourdieu *korlátozott* kulturális termelésnek, szemben a *tömegessel* (uo.).

Bourdieu a kulturális mező autonóm pólusának a kevesek elismertségét, a mező autonóm elvének az érdeknélküliség elvét tartja (1983). „[E]gy avantgárd művész demonstrálhatja érdek nélküliségét a hagyományokkal való szakítással, melyről feltételezhető, hogy nem hoz azonnali gazdasági sikert. Érdeknélküliségéből nyeri autenticitását, ezáltal elfogadását a kulturális mezőben” (Kristóf 2014: 36). Az avantgárd (közismertebben, de kevésbé pontosan: kísérleti) film egy formanyelvi radikalizmusra utal, egy filmes gyakorlat¹⁰ olyan hagyományaira, amelyekben a függetlenség a narrativitáshoz és a populáris, műfaji formanyelvhez képest is megvalósul. Mivel még a radikálisabb európai szerzői filmek is mélyen gyökereznek a kereskedelmi szférában (Wollen 2006), azokat nem nevezhetjük avantgárdnak, habár homályosak a határok a különböző filmkészítési gyakorlatok között (Lichter 2018: 10). A filmiparban tehát az avantgárd törekszik leginkább az autonómiára, még ha meg is marad nehezen megközelíthetőnek. Akár magaskultúra, akár emancipatorikus, de *disszenzuális*¹¹ művészet alakját ölti.

A független pozíció szimbolikus és materiális értelemben is gyakran egy morális alapon meghatározott megkülönböztetés eredménye. Bourdieu szerint az uralkodó osztályok és az intézményes szereplők a kulturális tőkét, kulturális fogyasztást és a művészetet a társadalmi státuszok és megkülönböztetések újratermelésére, privi-

10 „A filmes gyakorlat kifejezés azt jelenti, hogy bizonyos alapvető formák megfelelnek a film kulturális funkcióinak, amelyeket gyártó, forgalmazó és bemutató intézmények támogatnak. A ‘filmes gyakorlat’ nem egyszerűen műfaj, nem stílus, hanem a film médiumának egyfajta kulturális használata, amelyre műfajok épülnek egy adott intézményes gyakorlat szerint” (Kovács 2010: 39).

11 „Disszenzuális kultúrának az emancipatorikus kultúra [...] másik oldalát értjük, amely legfeljebb új és újabb modellt alkothat az egyenlőség konstrukciója és az érzékiség integrációja számára, de nem termelhet kooperatív tudást. A bárki számára biztosított hatalom ugyanis kétféleképpen növelhető: a kooperáció szorosabbra fűzésével és a diverzifikáció, a *más* előállításának megnövelésével” (Bagi 2017: 12, kiemelés az eredetiben).

légiumaik monopolizációjára használhatják (Bourdieu 1984 [1979] nyomán Kristóf 2014: 27). A független(filmes) identitás tehát lehet egy (ön)legitimációs mechanizmus is a kulturális mezőben. Több forrás is úgy definiálja a független filmet, hogy megfogalmazásában a művész romantizált képe is megjelenik, a professzionalizmustól és a szórazkozottató filmtől való moralizáló elhatárolódás mellett. Egy amerikai kritikus szerint „az ideális indie egy friss, alacsony költségvetésű film, olyan bátor stílussal és szokatlan témával, ami kifejezi a készítő személyes vízióját” (Levy 1999: 2, saját fordítás), a Magyar Független Film és Video Szövetség¹² elnöke szerint a független film „olyan film, ami nem megrendelésre készül, [...] gyors, reflektív, nem valamilyen érdek miatt lesz olyan, amilyen, és jó esetben nem akar megfelelni sem a nagyközönségnek, sem valamilyen értelmiségi narratívának” (Czabán 2019). Vannak, akiknek nincsenek „piaci/nézői szempontjaik, hanem tisztán örömből, a filmezés szeretetéből alkot[nak]”, írja Schneider Ákos (2018: 50), „tehát ilyen értelemben felesleges/értelmetlen elvárni ezen filmekről bármilyen célorientáltságot, mert a saját szempontjuk szerint ezek teljesen legitim, a szó legjobb értelmében ‘nemes’ alkotói munkák.” Ezek a narratívák azonban megfelelkeznek arról, hogy a független filmkészítés előfeltétele rendszerint olyan kulturális és társadalmi tőke, illetve osztályhelyzet, ami lehetővé teszi, hogy egy produkció létrejöhön jelentős gazdasági tőke nélkül is. Fontos lenne továbbá, hogy a Bourdieu-féle distinkciót szem előtt tartva az alapvetően finanszírozási, gyakran kényszerűségből államfüggetlen filmek kapcsán ne általánosítsunk, a gazdasági körülményeket ne vetítsük ki erkölcsi felsőbbrendűsége, ideológiai viszonyulásokra és esztétikai iskolákra is.

A moralizáló definíciókról eszünkbe juthat az *amatőr* kifejezés is. Akármilyen ellentmondásos (hiszen a privilegizált és/vagy magasan képzett „szakmabeliek” felől közelíti meg a művészeti mezőt [Bryan-Wilson és Piekut 2020: 10]), cikkemben jobb kifejezés híján

12 „1931 tavaszán budapesti alkotók álltak össze először, és megalakították a MAFSZ jogelődjét, az Amatőr Mozgófényképezők Egyesületét. [...] memorandumuk nyomán a Vallás- és Közoktatási Minisztérium bevezette az oktatásban a keskenyfilm használatát (1932), [...] 1933-tól saját lappal rendelkeztek, ekkor alapították a Pergő Képeket, ami a mozgalom legfőbb szellemi háttere. Saját színházuk volt vetítőteremmel, klubbal és archívummal, rendszeresen tartottak szakmai előadásokat és vetítéseket egymás munkáiból” (MAFSZ 2021).

amatőr filmnek fogom nevezni a moziban nem bemutatott nagyjátékfilmeket, amelyekben civilek szerepeltek, hagyományos forgalmazásba nem kerültek, a filmkritika látóterén kívül maradtak, és alkotóik formális filmes képzésben nem vettek részt. Még ha készítőik közt nagyobb eséllyel találnánk is nem értelmiségi, nem középosztálybeli filmkészítőket, jelen írás nem vállalkozik a jobbra ismeretlen amatőr filmek felderítésére, melyekből a vizsgált korszakban feltehetőleg néhány tucat készült játékfilm terjedelemben.¹³ A fellelhető példák alapján valószínűsíthető, hogy ezeknek esztétikailag a hegemon szórakoztató film imitálása a céljuk, így hiába a „legfüggetlenebbek” anyagilag, más szempontokból kevésbé azok. Épp ezért vitatnom kell Schneider feltételezését, mely szerint ha valaki „már anyagi függetlenségben tud filmet készíteni, akkor érthető módon igyekszik a maximális művészi autonómiát is fenntartani magának” (2018: 57).

Ha politikai szempontból vizsgáljuk a függetlenség kérdését, az is fölmerül, hogy ami valamihez *képest* határozza meg magát, az lehet-e valaha is független. Michel Foucault szerint ahol van hatalom, ott van ellenállás is, azonban az ellenállás soha nem lehet külsődleges a hatalomhoz képest, mindig a „hatalmi viszonyok stratégiai mezőjében” lesz (2014 [1976]: 97). Raymond Williams szerint az állam túlhatalmának kritikája vagy a szakmaiatlanság bélyege a hegemonia által is használt ellentétpárokba illeszkedik. Úgy fogalmaz, hogy az alternatív és ellenzéki gyakorlatok rendszerellenes kulturális vagy társadalmi intézmények nélkül csak ellendiskurzusok, mivel az uralkodó osztályok kategóriáiban gyökereznek, a rezsim logikája szerint hoznak létre ellenállást (2022 [1973]).

Összefoglalva, autonómia alatt nem csupán az állam vagy piac anyagi forrásaitól való függetlenséget értem, mert a filmek minden értelemben a társadalomba ágyazva jönnek létre. Ez vonatkozik mind az esztétikájukra, mind a kulturális és humán tőkére, aminek a befektetésével megvalósulhatnak. Ezeket az esetenként különböző és mindig áttételes integrációkat *relatív autonómiának* nevezhetjük. A továbbiakban a

13 Például Esses Tamás 2011 óta 11 amatőr nagyjátékfilmet készített (*Rablótámadás*-sorozat, *Időugrók*-sorozat, *Az utolsó nagymester*-sorozat, *GameMasters* 1. és 2. rész, *Harcosok Serlege*, *Főben járó bűnösök*-sorozat).

függetlenség kérdésének különböző megközelítései közül a gazdasági szempontot veszem kiindulópontként, és ezen belül vizsgálom a művészeti és politikai relatív autonómiát a magyar filmiparban.

FILMTÁMOGATÁS ÉS FÜGGETLEN FILMEK MAGYARORSZÁGON

1989 előtt az 1959-es alapítású, állami fenntartású Balázs Béla Stúdió (BBS) volt „az egyetlen hely, ahol 'pályakezdők', 'kisfilmesekek', 'kísérletezők' [jelentkezhettek]” (Vasák 2000), bemutatási kötelezettség és ezáltal cenzúra alól is mentes kisebb és nagyobb terjedelmű mozgóképekkel. Az alkotóknak a korszakban elképzelhető relatív szabadság biztosítva volt esztétikai, anyagi és hatalmi értelemben is, így többek közt szociológiai szemléletű dokumentumfilmek és avantgárd szerzői munkák is készültek a BBS-ben. A rendszerváltás és 2010 között a BBS mellett – de már inkább: helyett – a Hunnia Stúdióban kaptak lehetőséget fiatal, kezdő rendezők, illetve elindult a Duna Műhely és az Inforg Stúdió is, amelyek sikeresen tudtak „kevés pénzből, rövidfilmes projektek sikeréből építkezni, krediteket szerezni, majd ezt felhasználva low budget játékfilmes produkciókat tető alá hozni” (Varga 2016: 74–75).

Ebben a két évtizedben elsősorban a Magyar Mozgóképek Alapítvány, majd a Magyar Mozgóképek Közalapítvány (MMKA) intézménye támogatta a mozifilmeket. Az MMKA korszaka alatt az volt a jellemző, hogy – a későbbi Filmalaphoz képest – „több filmet (évente huszonöt-harminc játékfilm gyártását) támogattak, ám limitáltabb összegekkel [...], illetve több olyan projektet is támogatott a rendszer, amikre inkább jellemzők voltak a következők: avantgárd/kísérleti, elsőfilmes, filmszakmán kívülről érkezett, erős narratíva nélküli, formalista stb. produkciók” (Schneider 2018: 46). Varga szerint azonban a szisztémának volt többek között olyan kritikája is, hogy „a *status quo* fennmaradása erősen gátolta a fiatal, független, alternatív – azaz: struktúráján kívüli – alkotók érvényesülési lehetőségeit. A korábbinál több műhelynél lehetett ugyan próbálkozni, de a stúdióalapú finanszírozás fennmaradásával konzervált rendszer továbbra is meglehetősen zárt maradt” (2016: 33). Korántsem egyértelmű tehát, hogy a hegemon kultúra a 2010-es évek előtt jelentősen nyitottabb lett volna új hangokra, új formákra.

Az 1990-es évek legnézettebb „függetlenjeit” közepgenerációs alkotók készítették, és mind jelentős magántókéből készült közönségfilmek voltak: a *Csinibaba* (r.: Tímár Péter, 1997), *A miniszter félrelép* (r.: Kern András, Koltai Róbert, 1997) és a *Zimmer Feri* (r.: Tímár Péter, 1998), melyek közül az előbbi kettő az elmúlt 32 év öt legnézettebb magyar filmje közt van (Filmforgalmazók Egyesülete 2021). Ezek példáját követte 2000-ben a *Meseautó*, 2006-ban a *Tibor vagyok, de hódítani akarok*, 2009-ben pedig az *Álom.net*, amelyeket kereskedelmi tévék finanszíroztak. A hat itt említett közül három filmnek Kálomista Gábor volt a producere, aki azóta is egyre növekvő filmszakmai befolyásra tett szert. Hiába függetlenek anyagilag az államtól, ezekhez egyáltalán nem illeszthető az autonóm jelző: mivel a piaci erőviszonyoknak és a szórakoztatóipari sémáknak az államilag támogatott filmeknél is jobban meg kellett feleljenek, a magánfinanszírozásuk ellenére Bourdieu koordináta-rendszerének kifejezetten a heteronóm sarkában helyezhetjük el őket.

A FILMALAP ÉVTIZEDE

Az MMKA megszüntetésével és a Filmalap lassú felállásával 2010-ben két évre a magyar filmgyártás teljesen leállt. A kormány végül szakmai egyeztetés nélkül, önhatalmúlag döntött a filmtámogatásokat végző új szervezetről, első sorban Andrew G. Vajna producer kormánybiztosi megbízásáról, ami meghatározatlan időre szólt. „Ő kért fel öt filmes szakembert, akik a Filmalap Döntőbizottságában szavaznak a produkciók sorsáról. Nem a szakmai tudásukkal [volt] gond – mondja Báron György filmesztéta, a Magyar Filmművészek Szövetsége¹⁴ elnökségi tagja – hanem a kiválasztásuk módjával és azzal, hogy hivatali idejüket nem határozza meg jogszabály, addig tart, amíg megbízójuk vagy az ő megbízója jónak látja” (Báron 2017). A bizottság tagsága, ami így szakmai legitimációt csak részben élvezhetett, végül valóban nagyrészt állandó volt. Ötből három fő nem cserélődött 2019-ig, és a többi döntéshozó is ritkán, így többnyire ugyanazoknak a

14 1959-ben alapított szakmai érdekvédelmi szervezet, ami többek között 1965-től 2012-ig szervezte a Magyar Játékfilmszemlét is, későbbi nevén a Magyar Filmszemlét.

kijelölt – és nem megválasztott – embereknek a szempontjai, véleményei döntöttek egy évtized filmjeiről.¹⁵ Közülük többen is sikeresen pályáztak a Filmalpnál, nyolc film készült aktuális vagy korábbi döntőbizottsági tagok (Goda Krisztina, Divinyi Réka, Hegedűs Bálint) közreműködésével.¹⁶ (Összeférhetetlenségi, etikai kérdések témájában ld. Joó 2016: 121–128.)

Kevés alkotó volt, akinek több mint egy filmjét támogatták a kilenc év alatt. Három filmet rendezhetett Herendi Gábor (a *Valami Amerika 3* és a *Kincsem* ezek közül az évtized két legnézettebbje), két-két lehetőséget kapott Goda Krisztina, Szász János, Bodzsár Márk, Mundruczó Kornél, Ujj-Mészáros Károly, és természetesen a legnagyobb elismerésekben részesülő Nemes Jeles László (többek közt Oscar-díj, Golden Globe-díj és cannes-i Nagydíj) és Enyedi Ildikó (berlini Arany Medve) is.¹⁷ Hajdu Szabolcs ugyan három filmet forgatott, de közülük csak az elsővel pályázott (*Délibáb*, 2015), Pálfi György pedig szintén három új filmet mutatott be, Hajduhoz képest fordított mintában: közülük az első kettő volt független finanszírozású,¹⁸ és csak a visszautasítások és mellőzés után támogatta újra az állami intézmény (*Az Úr hangja*, 2018). Pálfi egy negyedik, szintén független filmet is forgatott ezalatt (*Mindörökké*), melynek bemutatása a tanulmány írásának pillanatában már több éve váratott magára.

15 Az ötfős bizottságban 2011–2019-ig tagok voltak Andrew G. Vajna, Havas Ágnes és Kovács András Bálint, rövidebb ideig pedig Goda Krisztina, Kálmán András, Miskolczi Péter, Divinyi Réka, Hegedűs Bálint is. Az utolsó két hónapban, 2019 őszén Zágonyi Bálint és Fekete Ibolya is tagok lettek.

16 *Parkoló* (2014, forgatókönyv: Hegedűs); *Veszettek* (2015, forgatókönyv: Divinyi, rendező: Goda); *Liza, a rókatündér* (2015, forgatókönyv: Hegedűs); *Pappa Pia* (2017, forgatókönyv: Divinyi); *Kincsem* (2017, forgatókönyv: Hegedűs); *X – A rendszerből törölve* (2018, forgatókönyv: Hegedűs); *Valami Amerika 3.* (2018, forgatókönyv: Divinyi); *BÚÉK* (2018, forgatókönyv: Divinyi, rendező: Goda). Egy esetben (*Pappa Pia*, 2017, r.: Csupó Gábor) kifejezetten megrendelőként is beavatkozott Vajna (Gyárfás 2016; Zsótér 2017), máskor pedig (*Kölcsönlakás*, 2019, r.: Dobó Kata) a hozzá informális szálon kötődő, rendezői tapasztalattal nem bíró pályázó kapott támogatást (Népszava 2017).

17 Herendi *Toxikoma*, illetve Enyedi *A feleségem története* c. filmjeinek bemutatóját 2021-re halasztották, de a támogatások megítélése és a forgatások még a Filmalpnál alatt mentek végbe.

18 *A Final Cut – Hölgyeim és Uraim* egy 2012-es *found footage*, azaz más filmekből összevágott montázs; a 2014-es *Szabadesés* dél-koreai támogatásból készült, és az A-kategóriás Karlovy Vary Filmfesztiválon három díjat nyert.

Az elismeréseket azért is fontos kiemelni, mert ahogy említettem, a nem piaci alapú filmipar számára a kulturális tőke, a legitimáció, a presztízs a siker elsődleges mértékegységei. Ezek közül a legnagyobb horderejűek „azok, amelyeket egy művészeti ág képviselői (annak kritikussait is beleértve) szavaznak meg egymásnak [...]. Az ilyen díjakat tartják ugyanis a minőség legjobb jelzőjének” (Kristóf 2021: 143). A 2011-es filmrendszerváltást a díjakra is hivatkozva igyekeztek legitimálni (Greff 2013; Kovács 2017; Báron 2017; Pálos 2018; Bacsadi 2019; Király 2019; Origo 2019; Havas 2019). Azonban egy korszak filmjeinek színvonala nem az aktuális intézményrendszert minősíti, hanem az alkotókat. Ahogy Tarr Béla rendező, a Magyar Filmművészek Szövetsége elnöke mondta erről, „a Rubik-kocka dicsősége sem legitimálta a Kádár-rendszert” (Oroszi 2015). A legfontosabb elismeréseket áttekintve láthatjuk, hogy csak a két Oscar-díjas, Nemes Jeles László (*Saul fia*, 2015) és Deák Kristóf (*Mindenki*, 2016, rövidfilm) nem volt ismert 2011 előtt, azt pedig nem állíthatjuk, hogy ezeknek a filmeknek az értéke a Filmalaphoz lenne köszönhető (különösen, hogy a Filmalap nem támogatta a *Mindenki* készítését, csupán marketingjét). Pálfi György, Hajdu Szabolcs, Enyedi Ildikó, Mundruczó Kornél és Fliegauf Benedek – akik Nemes Jeles filmje mellett a legtöbb szakmai elismerést kapták az évtizedben – már régóta aktív alkotók, akiknek a 2011-es intézményváltás nem feltétlenül segítette a munkáját, sőt, többeket hátráltatott is (ATV 2013; Kovács 2017; Bacsadi 2019).

Eközben még inkább szűkültek a pályázók lehetőségei: a fikciós mozifilmekre szabott „egyablakos rendszerben nincs helye más filmes kezdeményezéseknek (doku, rövidfilm), kevés az animációs film, és halódnak a filmes lapok, melyek nélkül nincs valódi filmes közélet” – mondta egy, a *Prizma* folyóiratnak név nélkül nyilatkozó forgatókönyvíró (Pálos és Roboz 2016). Ezt erősíti meg Tarr Béla is, a művészmozik alulfinanszírozásával kiegészítve a felsorolást (Oroszi 2015). Báron György arra is fölhívja a figyelmet, hogy ennél még a rendszerváltás előtt is kevésbé volt monopolizált a filmkészítés: „négy filmstúdió létezett, ahová forgatókönyveket lehetett vinni. Ha az egyik nem akarta megcsinálni, a rendező ment a másikba” (2017). A fikciós mozifilmeken belül pedig a korábbinál explicitebben ösztönözte a Filmalap a szórakoztató, zsánerfilmes irányt, így nagy támogatásban részesültek a szerzői filmek mellett a globális centrum populáris, műfaji sémáinak

adaptálásával próbálkozó alkotások is. Az amerikai típusú forgatókönyv-fejlesztést intézményesítő kötelező konzultációk évekig is eltarthattak, „a részvétel kívánt mértéke gyakran túlzott [volt] és [nem volt] összhangban egy filmalap tisztázott, már az elnevezéséből is világosan adódó, Nyugat-Európában bevett gyakorlatként kialakult [...] szerepével” (Joó 2016: 67). A fejlesztési folyamat végén pedig a bizottság indoklás nélkül utasíthatott vissza projekteket, míg a pályázatokon nyertes filmek történetébe a támogatási döntés után is beleszólhattak.¹⁹ Joó szerint bizonyos szempontból a Magyar Nemzeti Filmalap „közelebb áll[t] egy alvállalkozókkal dolgoztató filmgyártó vállalkozáshoz vagy központi állami dramaturgiai műhelyhez” (2016: 67).

A Filmalap utódja Andy Vajna halála után egy évvel, 2020. januárban a Nemzeti Filmintézet (NFI) lett, amit kormánybiztosként Káel Csaba vezet. Káel többek között a Fidesz kampányát csinálta reklám-cégével 1994-ben, 1998-ban és 2002-ben is; 2002-ben a *Bánk bán* operafilmet rendezte; 2011 óta a Művészetek Palotája vezérigazgatója (Sajó 2019). Az új szervezet a Döntőbizottság korábbi tagjai közül csak Kálmán Andrászt (jogász, médiaszociológus, korábbi filmforgalmazó) tartotta meg pozíciójában.

A FILMALAP-KORSZAK FÜGGETLEN FILMJEI

A szűkülő pályázati lehetőségek, a populárisabb csapásirány és a patrónus-kliens viszony bebetonozódása tehát együttesen járultak hozzá ahhoz, hogy a független filmek száma megugrott a Filmalap-korszak alatt. Ha alkotók a filmterveik „kozmetikázott” változatával pályáznak, vagy több filmterv közül a konformistábbal, az öncenzúrára utal. Bizonyos író-rendezők 2011 után a pályázati rendszerrel már nem is próbálkoztak, hanem „megspórolva” az éveket és a fáradságot, a független finanszírozás mellett döntöttek. A független filmek készítői közt nagy a szórás: elsőfilmesek és 3-6 mozifilmet maguk mögött tudó, többszörösen díjazott, a mezőbe beágyazott rendezők is találhatóak köztük. A függetlenfilmes szubkulturát facilitáló, többnyire amatőr, diák-, kísérleti és dokumentumfil-

19 Anonim filmrendező források elmondása nyomán.

mek köré épülő Magyar Független Film és Video Szövetség (MAFSZ) 2011 előtt szervezett műhelymunkát, folyóiratot, filmklubokat és képzéseket, melyekben több későbbi fikciós mozifilm alkotója vett részt pályakezdőként. Az MMKA megszűnése után a MAFSZ sem nyert pályázati forrásokat, így önerőből azóta csak az Országos Függetlenfilm Fesztivál éves megtartását tudja vállalni, és közössége mára első sorban informálisan létezik.

Az MMKA rendszere mellett is készültek független finanszírozású nagyjátékfilmek, ha nem is olyan nagy arányban, mint a Filmalap évei alatt: a 2000 és 2011 közti 12 évben 33 (Schneider 2018), 2012 és 2020 közt viszont már 54 jelent meg (ld. Függelék). Mivel alig 90 játékfilmet mutatott be a Filmalap (NFI 2021), az utóbbi időszakban már minden harmadik magyar nagyjátékfilm volt nem állami finanszírozású, évente átlagosan hat darab. És, ahogy Schneider Ákos írja, a független filmek „általában vett minősége (narratív kidolgozottság, hitelesség, színészi játék, operatóri munka) egyre javult. Az általánosan rossz kritikai visszhangot felváltotta az erős közepes (vagy néha jó) minősítés” (2018: 62). Ennek ellenére alkalmanként az állami szervezetek megpróbálták letagadni a független filmek létezését is, például a magyar filmek külföldi fesztiválszerepléséért felelős Filmunió²⁰ nem közvetítette ki Hajdu Szabolcs 2016-os, *Ernellák Farkaséknál* című filmjét (Török-Illyés 2016); a 2014-es alapítású Magyar Filmakadémia által szervezett Magyar Filmhét pedig a sajtóközleménye szerint „mind a 18” előző évben készült magyar filmet bemutatta 2018-ban (Origo 2018) – a programból és a tájékoztatásból kihagyva hét mozifilmet, amik közül hat független produkció volt.²¹

De hogyan volt fedezhető egy magyar film költségvetése sikeres Filmalap-pályázat nélkül, különösen, ha nem áll a produkció mellé egy megtérülést nem váró befektető vagy mecénás? Egyrészt olyan módon, hogy a technikai felszerelést ingyenesen vagy jelképes összeg

20 Saját honlapja szerint „a Magyar Nemzeti Filmalap Közhasznú Nonprofit Zrt. nemzetközi részlege” volt, illetve „alaptevékenysége a magyar filmek külföldi népszerűsítése annak érdekében, hogy ismertté tegye a magyar filmkészítők alkotásait nemzetközi szinten mind szakmai körökben, mind a közönség körében” (Magyar Filmunió é.n.).

21 *Legjobb úton* (rendezte: Turi Bálint), *Férfikor* (r.: Politzer Péter), *Fagyott május* (r.: Lichter Péter), *Tékasztorik* (r.: Martin Csaba, Czupi Kála), *Vakfolt* (r.: Slemmer Ádám), *A pince* (r.: Illés László)

fejében bocsájtja a stáb rendelkezésére egy eszközszolgáltató, másrészt önkéntes munkával vagy halasztott fizetéssel (vö. Schneider 2018: 41), amire még visszatérek esettanulmányomban. Harmadrészt pedig az állami pályázatban nem támogatott produciók is jogosultak a szer-
vizproduciók kapcsán már említett filmszakmai adókedvezményre – így az ezzel élő független filmek valójában részesülnek állami támogatásban, anélkül, hogy pályázniuk kellene. Ezzel a szemponttal szigorítva a mércét, tanulmányom Függelékében felsorolt 54 alkotás közül 15²² nem lenne függetlennek nevezhető, csupán közvetetten támogatottnak (NMHH 2021). Viszont a függetlenek közüli „kizárás” is túlzás volna, hiszen ezek a csupán 2 és 33 millió forint közötti összegek (uo.) gyakran közel sem elegendőek egy teljes film elkészítésére. Ezek az alkuk tehát a pályázati rendszer megkerülését jelentik, és nem a kultúratermelés materiális realitása alóli fölszabadulást.

A finanszírozási függetlenség mellett esztétikai és hatalmi szempontból is változó, hogy nevezhetőek-e autonómnak ennek a mennyiségi föllendülésnek a filmjei, és ha igen, mennyire. Hogy jobban átlássuk az évtized független filmes trendjeit és toposzait, néhány csoportot állítok föl, illetve egy grafikon is segítségül hívok. Formailag a vizsgált időszak független műfaji produciói – akciófilmjei²³, romantikus vígjátékai²⁴, és ifjúsági kalandfilmjei²⁵ – egyaránt a centrum sablonjainak magyar viszonyok közti alkalmazására vállalkoztak. Ezeknél jobb szakmai visszhangot – ha nagyobb anyagi megtérülést nem is – értek el az olyan szkeccsfilmek, mint Pálfi György misztikus *Szabadesése* (2014) és Szimler Bálint videoklipfűzér *Balaton Methodja* (2015).

-
- 22 2014: *Couch Surf* (rendezte: Dyga Zsombor), *Szabadesés* (r.: Pálfi György), 2015: *Új esély* (r.: Czeily Tibor), *Balaton Method* (r.: Szimler Bálint), 2016: *Cop Mortem* (r.: Kovalik József), *#Sohavégetnemérés* (r.: Tiszeker Dániel), 2017: *Fagyott május* (r.: Lichter Péter), *Tékasztorik* (r.: Martin Csaba – Czupi Kála), *Férfikor* (r.: Politzer Péter), *Vakfolt* (r.: Slemmer Ádám), 2018: *Engedetlen* (r.: Moll Zoltán), *Remélem legközelebb sikerül meghalnod :)* (r.: Schwechtje Mihály), *Déva* (r.: Szócs Petra), megjelenés előtt: *Mindörökké* (r.: Pálfi György), 2020: 52. *Tékasztorik 2* (r.: Martin Csaba – Czupi Kála)
- 23 Füle Zoltán: *Drága Elza!* (2014), Novák Erik: *Fekete leves* (2014), Kovalik József: *Cop Mortem* (2016), Slemmer Ádám: *Vakfolt* (2017)
- 24 Szajki Péter: *Nejem, nőm, csajom* (2012), Dyga Zsombor: *Couch Surf* (2014) Tiszeker Dániel: *#Sohavégetnemérés* (2016), Martin Csaba, Czupi Kála: *Tékasztorik* (2017), Vámos Zoltán: *Parázs a szívnek* (2018)
- 25 Bernáth Zsolt filmjei: *Sherlock Holmes nevében* (2012) és *Aura* (2014)

A szerzői filmek nagyjából egyenlő arányban voltak a műfajikkal. A generációs közérzetfilmek és felnövéstörténetek²⁶ többsége kedvező visszajelzésekre és alkalmanként magasnak számító nézettségre is talált. Ezek mellett az „itt és most” társadalmának problémáit többrendezős antológiafilmek²⁷ és kis költségvetésű kamaradrámák²⁸ is tematizálják. Formanyelvileg alapvetően a narratív hagyományokat követik, politikai hangot is legfeljebb csak személyes történeteken, egyéni és családi tapasztalatokon keresztül ütnek meg, így csupán reprezentálni próbálják az aktuális társadalmi berendezkedés viszszasságait, nem kezdik el dekonstruálni azokat. Ez a Filmalap által támogatott szerzői filmek többségéről²⁹ is elmondható, melyek közt kivételt jelent két – függetlenekhez képest nagy költségvetésű – kísérleti film, a *Zero* (2015, r.: Nemes Gyula), aktuálpolitikai részleteivel és militáns klímaaktivizmusával, illetve *A rossz árnyék* (2018, r.: Jeles András), a szíriai háború és a magyarországi bevándorlás alkalmi és stilizált tematizálásával.

Esztétikailag a legszabadabbak a filmnyelv határait feszegető, szabályokat nem tisztelő, nézői elvárásokat próbára tévő, egyes esetekben avantgárd alkotások. Lichter Péter és Máté Bori alkotópárosa két filmben is „talált” filmszalagokat használt képzőművészeti szemlélettel, roncsolva, festve a nyersanyagot, egy-egy esszéisztikus adaptáció-metakommentár keretében (*The Rub*, 2018; *A horror filozófiája*, 2020). Lichter két további filmje egyszerre műfaji és kísérleti film: a *Fagyott május* (2017) egy meditatív, forgatott horror, az *Üres*

-
- 26 Szombath Máté: *Feketerigó* (2015), Schwechtje Mihály: *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* (2018), Turi Bálint: *Legjobb úton* (2017), Kerékgyártó Yvonne: *Free Entry* (2014) és Reisz Gábor: *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014). Nota bene, Reisz filmje a forgatás során veszítette el az anyagilag független jellegét: az SZFE hallgatójaként kapott 4 millió forint diplomafilm-támogatást, illetve 1 millió forinttal járó Simó Sándor-díjat.
- 27 Jancsó Miklós, Salamon András, Fliegauf Benedek, Pálfi György, Siroki László, Forgács Péter, Mészáros Márta, Szabó Simon, Török Ferenc, Kocsis Ágnes, Jeles András: *Magyarország 2011* (2012); illetve Szeiler Péter, Szimler Bálint, Kárpáti György Mór, W. Pluhár Attila, Ferenczik Áron, Reisz Gábor, Bálint Dániel, Kapronczai Erika, Csujka László, Muhi András Pires: *Nekem Budapest* (2013)
- 28 Politzer Péter: *Férfikor* (2017), Pólik József: *Életem legrosszabb napja* (2017), és Hajdu Szabolcs filmjei: *Ernellák Farkaséknál* (2016) és *Békeidő* (2020)
- 29 Például: *Az állampolgár* (2016, rendezte: Vranik Roland), *Egy nap* (2018, r.: Szilágyi Zsófia), *Külön falka* (2021, r.: Kis Hajni).

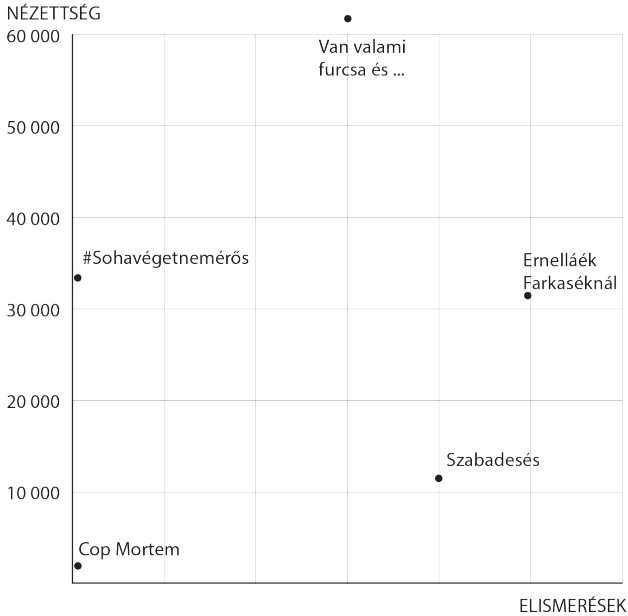
lovak (2019) egy kamaradráma a hangsávon és egy asszociatív montázs vizuális szinten. Szintén montázsfilm, de markánsan különböző a *Final Cut - Hölgyeim és Uraim* (2012, r.: Pálfi György), ami több száz film részletéből állít össze egy filmtörténeti metanarratívát vagy hiperszöveget – cselekménye azonban szándékoltan egy amerikai romantikus zsánerfilmet ad ki. A *found footage* filmek ugyan nem a szó konzervatív értelmében vett „eredeti” alkotások, de kétségkívül egyediek, virtuóz frissességgel hasznosítanak újra már elkészült filmeket.³⁰ Leginkább a kísérleti filmekhez sorolható *Az itt élő lelkek nagy része* (r.: Igor és Ivan Buharov, 2016) is, ami azon túl, hogy aktuálpolitikai utalások is szerepelnek benne, többször tematizálja az anarchizmust és annak pedagógiáját is. Azonban a posztmodern formai és tartalmi játékoságban feloldódnak, idézőjelbe kerülnek az efféle jelenetek, ahogy Marx és Slavoj Žižek említése is komikus elemként szolgál. Az elmúlt évtizedben ezek a munkák feleltethetők meg leginkább a relatív autonómia által definiált kereteknek. Egyfelől távol maradtak az állami intézményrendszertől és a piaci, eladhatósági szempontoktól is, mindazonáltal erősen építettek hol az avantgárd montázs, hol a szürrealista film létező esztétikai hagyományaira, és alkotóik kívülálló pozícióján kívül kevés társadalmi elképzelést közvetít a tartalmuk.

Végezetül, tanulságos lehet a korszak független filmjeinek eredményességére is kitérni, ennek méréséhez érdemes egyszerre az anyagi (nézőszámok) és szakmai (fesztiválszereplések és -díjak) sikert vizsgálni. Öt példával és egy ábrával szemléltetve: a *Cop Mortem* (r.: Kovalik József, 2016) a két, akár koordináta-rendszerbe is szervezhető spektrum nullpontja felé tendál. A *#Sohavégetnemérős* (r.: Tiszeker Dániel, 2016) szintén mezőspecifikus tőke nélkül maradt, azonban eljutott a közönségéhez, és a második legnézettebb független lett. A *Szabadesés* (r.: Pálfi György, 2014) nézettsége nem volt magas, de az A-kategóriás³¹ Karlovy Vary-i Nemzetközi Filmfesztiválon díjakat nyert. A legnézettebb független film, a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (r.: Reisz Gábor, 2014) is nyert több díjat, az *Ernellák*

30 A narratív montázsfilmekről ld. Konkol 2018.

31 Tizenöt nemzetközi filmfesztivál minősül A-kategóriásnak (FIAPF 2020), ezeken a versenybe kerülés önmagában is elismerés, illetve a díjak és fődíj elnyerése a legmagasabb szakmai presztízsű siker.

Farkaséknál (r.: Hajdu Szabolcs, 2016) pedig Karlovy Vary fődíját is megnyerte. Hajdu filmje ugyan csak a harmadik legnézettebb, de kisebb költségvetésének köszönhetően nagyobb *return of investment* (ROI, megtérülés) könyvelhet el, mint Reiszé, és így egyszerre mondható gazdasági és szakmai aspektusból is a legsikeresebb független filmnek a Filmalap-korszakból. Ez az ábra akár a kulturális mező Wessely Anna (1998: 27) által fölvázolt, korábban említett modelljének is megfeleltethető. Erőss Gábor filmiparra átültetett megfogalmazásában ez a bal felső saroktól az óramutató járása szerint haladva így fest: a tömegkultúra; a kulturális nyilvánosság; a szentesített avantgárd; az el nem ismertek (2004: 27).



1. ábra: a filmszakmai díjak és a nézettség koordináta-rendszere öt markánsan különböző eredményű független filmmel – *#Sohavégetnemérés* (2016): 34005 néző, *Cop Mortem* (2016): 3024 néző, *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014): 63607 néző és más fesztiválszereplések mellett Torinóban a Zsúri Különdíja és a Legjobb Forгатókönyv díja, *Szabadadás* (2014): 11076 néző és Karlovy Varyban a Zsúri Különdíja és a Legjobb Rendező díja, *Ernelláék Farkaséknál* (2016): 31471 néző és más fesztiválszereplések mellett Karlovy Varyban a Legjobb Film és a Legjobb Színész díja (Filmforgalmazók Egyesülete 2021; IMDb 2022a, 2022b, 2022c)

ESETTANULMÁNY: ERNELLÁÉK FARKASÉKNÁL

Hajdu Szabolcs a 2000-es évek elején látványosan és sikeresen indult rendezőgeneráció tagja, aki a Színház- és Filmművészeti Főiskolán a diákjainak egyedülálló módon mozifilmes bemutatkozási lehetőséget biztosító Simó Sándor osztályában tanult (ahogy többek közt Török Ferenc és Pálfi György is). Pályáját a Filmalap fölállítása megakasztotta: *Délibáb* című, végül 2014-ben megjelent munkája elé az intézményrendszer-váltás rendre akadályokat gördített.³² Ez idő alatt kísérletet tett az Egyesült Államokban is egy független film készítésére, azonban ez félbemaradt (Hajdu 2014), visszaköltöztek Magyarországra, és családjuk eltartásáért időszakosan kőműves- és bolti eladói munkákat vállaltak (Hajdu 2016).

Ernelláék Farkaséknál című színdarabját 2015. április 17-én mutatták be, először a budapesti Maladype lakásszínházban. A kamardrámát a szereplőkkel szoros együttműködésben írta Hajdu, aki színész felesége és alkotótársa, Török-Illyés Orsolya mellett maga is játszott a darabban. Többször is használt munkamódszere szerint a kis társulat tagjaival³³ szituációs játékok során gyűjtötték össze azt a személyes, vagy ismerősi körből származó élményanyagot, ami releváns lehet. A szerepeket is hasonló módon alakították ki; a történeteket végül improvizált variációk nyomán fűzte össze jelenetekké Hajdu. A lakásszínház hagyománya úgy foglalható össze, hogy színpad és nézőtér helyett egy-egy nagypolgári lakás nappalijában kap helyet a közönség és a játszótér egyaránt. Az élmény így intimebb, közelebbi, a díszletek és kellékek gyakran csupán jelzésértékűek. Viszont előadásonként a nagy „köszínházak” nézőinek töredéke tud csak jegyet váltani egy adott darabra, ami a hagyományos polgári nyilvánosság tereinél zártabbá teszi a lakásszínházakat. Az *Ernelláék* cselekménye ezekhez a korlátokhoz igazodik, a hat színész két családot alakít Farkasék nappalijában, ahol a közönség is jelen van a családi dráma jeleneteinél.

32 Erről több interjúban is beszélt az évek során, legutóbb egy függetlenfilmes kerekasztal keretei közt (Független Szabad Egyetem: 2020).

33 Hajdu és Török-Illyés mellett eredetileg: Tankó Erika, Szilágyi Ágota, Gelányi Imre és Szabó Domokos; a szereposztás a film bemutatása utáni években módosult.

A történet egy nap leforgása alatt játszódik: Ernella, férje és lányuk külföldről költöznek vissza váratlanul, míg a nő nővére és sógora, Eszter és Farkas házassága szintén krízist él meg. A különböző karakterek összezártsága és gyermekeik nevelése mellett visszatérő feszültségforrás a két család osztályhelyzete is: Ernellának megpróbálták külföldön újrakezdeni az életüket, és fizikai munkából éltek Skóciában, de vagyon nélkül tértek vissza Magyarországra, ahol nincs hol lakniuk. („Ezért vagyunk szegények, mert becsületesen nem lehet pénzt keresni” – mondja Ernella férje.) Ezzel szemben Eszterék már körbeutazták a világot, és most Budapest belvárosában élnek középosztálybeli értelmiségiek színvonalán – albrétben ugyan, de a nővérek apjától rendszeres anyagi támogatást kapva.

Az egy helyszínen játszódó történet kis költségvetésű megfilmesítése kapcsán föl sem merült a Filmalapos pályázat hosszas benyújtása, különösen azért, mert Hajdu már korábban elhatározta, hogy többször nem folyamodik ehhez az intézményhez támogatásért (Bársony 2014). Ekkor a rendező épp a Budapesti Metropolitan Egyetem (METU) operatőr mesterszakos osztályát tanította. A 12 operatőr³⁴ egy-egy jelenet felelőse lett, így a stáb gerincét ők adták. Az előkészítés során Muhi Zsófia gyártásvezető eleinte keresett lakásokat a forgatáshoz, de végül a rendező családjának otthona bizonyult a leginkább reálisnak. A színdarab két felnőtt játszotta gyerekszerepét a filmváltozatban Hajdu és Török-Illyés két gyermeke, Lujza és Zsigmond alakította; így Szilágyi Ágota és Gelányi Imre a filmben csupán egy új, prologusjelenetben láthatóak. A hitelesség jegyében továbbá egy szürreális álomjelenet is kikerült a drámából az adaptáció során.

Én magam úgy kerültem Hajdu szemináriumaira, hogy egy közös ismerősünk révén felkerestem, hogy a közeljövőben milyen filmes vagy színházi rendezése során figyelhetném és segíthetném munka közben, ebből is tanulva. Válaszából tudtam meg, hogy ugyanott tanít, ahol én mozgókép alapszakos hallgatóként tanulok, és nyitott arra, hogy bejárjak az óráira. Szűk egy évvel később, 2015. augusztus 1-jén

34 Az osztály tagjai: Szalai Márk, Tímár Gergely, K. Kovács Ákos, Simon Tamás, Kisteleki Márton, Gajdics Dávid, Chilton Flóra, Hejűsz Betti, Tóth Levente, Pásztor Péter, Szilágyi Gábor, Miskolczi Péter. Az intézményt akkor még Budapesti Kommunikációs Főiskolának hívták. A 2 napos, néhány hónappal későbbi pótforgatás során az operatőr Bántó Csaba volt.

személyes naplómba így rögzítettem azt az élményt, hogy huszonegy évesen ebbe a stádba kerülhettem:

„Kedd este Hajdu Szabiéknál voltam, aki azt mondta, hogy én leszek az Ernelláék Farkaséknál nagyjátékfilmen az első asszisztense. Erre nem csak 10 hónapja nem gondoltam, amikor Oana Giurgiu biztatására írtam neki, hanem akkor sem, amikor felcsöngettem, és a kaputelefonon Zsiga kisfiuk engedett be: 'Ki az és mit akar?!' Muhi Zsófi is asszisztens, de valamiért ő is elsőként hivatkozott rám. Hihetetlen ez. Hogy izgultam, amikor a *Bibliothèque Pascal* után kérdeztem a filmklubon kb. másfél éve! Meg amikor a Toldiban a retrospektív vetítés után megszólítottam a Bajcsyn! És szerintem anélkül, hogy törttettem vagy hízelegtem volna, a kedvenc élő (és alkotó, vö. Tarr Béla) magyar rendező első asszisztense vagyok. Kicsit még lehet, hogy nem hittem el. Majd ha forgatunk. Majd ha már vágunk. Ha Berlinbe küldjük a filmet februárban. Ha jövőre itthon bemutatják a filmet, és a moziban a nevem a stáblistán lesz [...], ha mások látták, akkor tényleg úgy van... Nem mintha nem örülnék annak is legalább ennyire, ha [...] bizalmába fogadna Szabi, ha engedné, hogy megismerjem a gondolkodásmódját, és ha ő kíváncsi lenne az enyémmre, rám. Tehát együtt fröccsöztem a példaképemmel és családjával a Jászai Mari téri lakásukban vacsora [...] mellett.”

Ezeket a sorokat egy másodéves egyetemista írta, aki ugyan középosztálybeli családból származik, a kulturális mezőben nincs se tőkéje, se ismeretsége. Lelkesen mobilitást remél, hiszen az elismerés, a legitimáció meghatározó fontosságú a szakmai integrációhoz. A többi hallgató hasonlóan pozícióban lehetett ekkoriban. Hajdu Szabolcs a mező elismert és beágyazott alakja, eddigre hat mozifilmet és több rövidfilmet, színdarabot rendezett; három filmje nyert díjat a Magyar Filmhéten (*Macerás ügyek* [2001], *Fehér tenyér* [2006], *Bibliothèque Pascal* [2010]), utóbbi kettőt Magyarország nevezte is Oscar-díjra; a *Fehér tenyér* premierje a Cannes-i Filmfesztiválon volt. Annak a viszonyoknak, hogy a filmbe önkéntes alapon fektették be humán tőkéjüket a fiatal szakemberek, lehet olyan olvasata is, hogy a stábtagnak nem volt lehetősége átlátni a kulturális termelés folyamatát és a mező logikáit (Hesmondhalgh és Baker 2011; Alacovska 2018). Azonban véleményem szerint nem lehet ezt kizsákmányolásnak

nevezni pusztán azért, mert a hallgatóknak anyagilag nem térült meg. Mi nem hierarchiát vagy olyan elvárást láttunk az *Ernelláék* készítése során, hogy fizetetlenül dolgozzunk, hanem – azon túl, hogy jó is volt csinálni – inkább lehetőséget: pályakezdőként kulturális tőkét, kapcsolatokat jelentett a közös munka, illetve a későbbiek során láthatóságot és szakmai legitimációt a film sikere. Azonban fontos megjegyezni, hogy az informális és láthatatlan reprodukív munkát a kulturális mezőben is első sorban nők végzik (Hesmondhalgh és Baker 2011; Alacovska 2018): például a forgatási napok felében az akkori párom főzött a stábra, a hidegételeket a gyártásvezető vagy a főszereplő Török-Illyés Orsolya készítette, az akkor hatéves fiukra pedig szintén női ismerős vigyázott, amikor nem volt jelenete.

A forgatás két hétig tartott 2015 szeptemberében, ennek során a 12 operatőrhallgató közül azok, akik nem a kamerát kezelték éppen, világosítóként és kameraasszisztensként dolgoztak, egymást váltva. A már említett munkatársak mellett még egy háromfős hangstáb és egy naplóvezető (scriptes) volt jelen végig – egyszerre nagyjából 15 fő, ami egy mozifilmhez képest rendkívül kevés, egy lakáshoz képest viszont néha sok. A stáb munkáját csupán olyan problémák nehezítették, mint a nyikorgó parketta, a szűk átjárók, az olcsón bérelt technika limitációi, és – amikor nem természetes fényben vagy a lakás világítását használva forgattunk – a filmes lámpák képen kívül tartása. A nagy produkciókban jelenlévő merev hierarchia itt nem valósult meg: minden hallgató elmondhatta az ötletét, meglátását, amik gyakran be is kerültek a filmbe. Tehát informális légkörben dolgoztunk, még ha ez nem is jelenti a rendező és stáb közti szakmai-hatalmi különbség fölszámolását.

Az *Ernelláék Farkaséknál* premierje az A-kategóriás Karlovy Vary-i Nemzetközi Filmfesztiválon volt 2016 nyarán, ahol a filmnek a fődíjat, a 25 000 dollárral³⁵ járó Kristály Glóbuszt, Hajdunak pedig a legjobb színész díját ítelték. A zsűri az alakítások feszessége mellett a produkció leleményességét is dicsérte (Holdsworth 2016), Hajdu pedig arra utalt, hogy politikai motivációja is lehetett a díjnak, mondván „nyerjen a legkisebb királyfi” (Független Szabad Egyetem 2020). Ez a

35 2016-ban ez valamivel több mint 7 millió forintot jelentett (Varga 2016b).

kulturális mező autonóm elvének megfelel: a független státusz erőforrást jelent.

Ezután több nemzetközi fesztiválon is szerepelt a film – annak ellenére, hogy a magyar filmek külföldi szerepeltetéséért felelős Filmunió nem filmalapos produkcióként nem foglalkozott a filmmel (Török-Illyés 2016). A hazai premier előtti stáb- és sajtóvetítés a Hajdu család otthonában, azaz a forgatási helyszínen volt, hangsúlyozva a keletkezéstörténet személyes és reflektív voltát, valamint megkezdve a *lakásmoziturné*nak nevezett alternatív forgalmazási kísérletet. Az *Ernelláké* „nézőkhöz juttatását” ugyanis még a hagyományos mozivetítések előtt az alkotók és a stáb maga szervezte meg, országszerte bárkinek az otthonába elutazva a filmmel és egy projektorral, aki 30 vendéget ígért és nézőnként 1000 forintot fizetett.³⁶ A mozijegynél alacsonyabb árat az tette lehetővé, hogy a mozik és a forgalmazó részesedését nem kellett hozzáadni. Ráadásul minden vetítés egyben filmklubszerűen kötetlen közönségtalálkozó is volt a stáb legalább két tagjával. A „rajongói bázis” efféle építése, a közönséggel való közvetlen kommunikáció egyrészt újszerű volt az alkotók számára is – a puszta adatok helyett minden nézővel találkoztak és beszéltek, látva, hogy hol laknak, mit csinálnak, hány évesek, stb. Másrészt a közönség számára is lehetővé tette magának a műnek a rendhagyó befogadását, a szereplőkkel és élethelyzetekkel való nagyobb azonosulást: a nézők nagy része családi-baráti körben, egy nappaliban láthatta először azt a filmet, ami egy család egy napját követi egy nappali körül. A film híre drága marketingkampány nélkül Facebook-megosztások és szájhagyomány útján tudott terjedni, így a stáb ismerősein és szakmabelieken túl a magyar filmművészet eseményeit követőkhöz juthatott el, illetve az ő ismerőseikhez, akik például egy lakásvetítésen vendégeskedtek, majd magukhoz is meghívták a filmet. Az egy hónapos hagyományos, mozis forgalmazás után az eredeti

36 A mozin kívüli forgalmazás Magyarországon ritka, *A lovasjász* című 2016-os dokumentumfilm esetében volt még rá példa, amikor művelődési házakat is bevontak (Varga 2016c). Az a produkció az *Ernelláké*knál több helyszínen és hosszabb ideig tudta forgalmazni a filmet, szintén közösségi találkozókkal, ami a hun-magyar szubkultúra iránt érdeklődők számára szintén közösségi élmény lehetett.

tervekkel szemben – és a forgalmazót is meglepve – közkívánatra ismét hónapokig folytatódtak a lakásmozi-vetítések.

A nézők megszámolása, tehát valamilyenféle megfelelés a piaci logikáknak, szintén fontos szempont volt. A nézőszámba viszont hivatalosan csak a fizető nézők számítanak, az iskolai, filmklubos, jótékonysági események, és a fesztiválok nézői nem, hiába volt önmagában a premiervetítés is Karlovy Varyban egy több mint ezer fős teremben. Durván 31 ezres nézettségével az *Ernellák* nem érte el a filmalapos filmek átlagosan 52 ezer fős nézőszámát (NFI 2021) – ez a függetlenek közül csak a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan*nak sikerült, ami viszont elkészülte után forgalmazási támogatást kapott a Filmalaptól. A *Ernellák* 30 millió forintos jegybevétele (Varga 2016b) viszont azt eredményezte, hogy hússzorosan térült meg a producerek (Muhi András és Herner Dániel) által a minimális technikai feltételekre magánadományokból összegyűjtött 1,5 millió forintnyi költségvetés (amihez nem folyamodtak a közvetett támogatáshoz, a filmszakmai adókedvezményhez). Ez olyan (magyar) filmek esetében elképzelhetetlen lenne, ahol piaci bérekért dolgozik a stáb, vagy halasztott fizetési megállapodással, ami anyagilag kompenzálja utólag az önkéntes munkát. Az egyetlen profitképes magyar film „gazdasági modellje” nem volt tudatos tervezés része, lépésről lépésre alakult a lakásszínházi eredettől fogva. A vetítések iránti nagy érdeklődésre pedig akár számítani is lehetett volna, ha figyelembe vesszük Hajdu Szabolcs kulturális és társadalmi tőkéjét, amit a kívülálló szerep és Karlovy Vary fődíja is gyarapítottak. A rendező így tudta folytatni állami pályázatok nélkül is: kis költségvetésű szkeccsfilmjét (*Békeidő*) 2018-ban forgatta és 2020-ban mutatta be, a színházban már 2017-ben folytatott *Ernellák*-trilógia filmes adaptációit pedig 2021-ben a *Kálmán-nap* forgatásával vitte tovább, 2022-re az *Egy százalék indián* forgatása a terve (Herczeg et al. 2022).

Összefoglalva esettanulmányomat, az *Ernellák Farkaséknál* nem nevezhető rendszeren kívülinek, hiszen díjakat nyert kapuőr-pozícióban lévő filmfesztiválokon. Ezek a díjak az érdektelenség elismeréséről is szólnak, nem csupán a film szakmai minőségéről vagy az esztétikájáról – amikre kevés hatással van az, hogy a produkció független-e. Ezen túl az *Ernellák Farkaséknál* sikerének előfeltétele volt az informális hierarchia alján álló, mobilitásra vágyó pályakezdők

befektetett munkája is, illetve a rendező tőkési és pozíciója a kulturális mezőben.

ÖSSZEGZÉS

Tanulmányom történeti áttekintése, kortárs magyar filmipari példái és esettanulmánya arra mutatnak rá, hogy az autonómia ugyan idealizálható morális cél lehet, de valójában különböző függő viszonyok sokszínűségéről beszélhetünk: a műfaji filmekről távol maradó szerzők is preferálják a magas nézettséget; a nem állami finanszírozású filmek is a filmszakmai elismerési rendszerben gondolkodnak; a produkciók materiális létrejöttét olcsó és reprodukív munka biztosítja; az informális hierarchiában a különböző erőforrásokban gazdagabbak érvényesülnek; és esztétikailag gyakran megkülönböztethetetlenek a támogatott filmek a „függetlenektől”. A piac, az állam és a művészeti mező ezen sajátos összefonódásában még a 2010-es években leginkább támogatott szűk kör sem áll ideológiailag közel a rezsimhez (szimbolikusan például a legtöbben támogatták az SZFE-s diákok ellenállását 2020-ban), és a mennyiségi növekedés ellenére sem létezik a magyar független finanszírozású filmeknek formális szervezete (például filmklubjai, folyóirata, műhelye). Nem kezelhetőek sem az Egyesült Államok *indie*-filmjeihez hasonló hullámként, sem a Balázs Béla Stúdió szociológiai filmes vonalához hasonló „iskolaként”.

A korszak magyar filmjei a társadalmi törésvonalakat jellemzően személyes drámákon keresztül ábrázolják, és fölmerül, hogy ezek a filmek adnak-e elég fogódzkodót ahhoz, hogy a magánélet problémái politikai kérdésként is kinyithatóak legyenek. Ugyanis még ha be is szüremlenek a mozifilmekbe olyan politikai-társadalmi témák, mint a bevándorlás (*Az állampolgár, A rossz árnyék, Jupiter holdja*), az emigráció (*Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan, Ernellák Farkaséknál*), vagy konkrétan szimbolikus és szürreális élcelődés az Orbán-kormánnyal (*Zero, Az itt élő lelkek nagy része*), ezek ahelyett, hogy kritikai „szövegeként” lennének olvashatóak, általában reprezentáció vagy reakció síkján maradnak – legyenek függetlenek vagy filmalaposak. Túlzás volna azonban olyan következtetést levonni, hogy a független

finanszírozásból forgató rendezők felelőssége (lett) volna a rendszerkritikusság.

A Filmalap ellentmondásos felállításkor még voltak, akik utaltak arra, hogy elvből, politikai okokból nem fognak pályázni (hasonlóan ahhoz, ahogy az irodalmi mezőben később, 2020 elején többen lemondtak a számukra megítélt Térey-ösztöndíjról). Azonban ezek a hangok hamar elültek, és ma sincs kollektív ellenállás a Filmalap utódjával, a Nemzeti Filmintézettel szemben, melynek vezetősége és bizottsága ugyanolyan módon került pozícióba, és támogatási döntései még inkább megkérdőjelezhetőek szakmailag (Szily 2020a, 2020b; Tóth 2022; Filmhu 2022). Ezen a vonalon elindulva azonban vissza is érkeznének Raymond Williams megállapításához: hogy a túlhatalom kritikája és a szakmaiatlanság fájlalása a hegemonia logikája szerinti ellendiskurzus marad csupán, csepp a tengerben.

Álláspontom szerint azonban kívánatos volna egy patriarchátus- és kapitalizmuskritikus irányzat is: a függetlenfilmezésnek mozgalomként, aktivizmusként és pedagógiaként van perspektívája. (Ahogy arra a Balázs Béla Stúdióból kiinduló Mozgóképek Innovációs Társulásában is volt szándék [Dárday 1989], illetve ahogy korábban a francia Dziga Vertov csoport [Kovács 2008], vagy az ausztrál filmes szövetségek [Hughes 2015] is megkísérelték.) Ehhez szükséges lenne megszervezni az aktuális kormányoktól, pillanatnyi intézményrendszerektől és a mindenkori államtól független filmkészítés önfenntartó hálózatát. „A szolidáris gazdaságba³⁷ integrálódó kulturális projektek nem az újdonság- és eredetiségközpontú művészeti logika sokszor láthatatlan állami és piaci függései, hanem a közösségi jólét köré szerveződnek – írja Buka Virág és Nagy Kristóf (2020: 136) –, amiben a kulturális termelés számtalan szerepet tölthet be az innovációs laboratóriumtól az alkotók saját munkájának újraszervezésén át a közösségépítésig.” Egy ilyen változáshoz elengedhetetlen lenne a tapasztaltabb filmes csoportok kulturális és kapcsolati tőkéjének a budapesti elitképzéseken túli továbbadása; az önkéntes stábtagnak halasztott fizetése; technikai eszközök közösségi tulajdonba vétele; a közösségi médiában már használt mozgóképfírás-tudás tudatosítása

37 „Lényegét tekintve a szolidáris gazdaság a végtelen felhalmozás kényszerének ellenálló, a gazdasági demokrácia és ökológiai fenntarthatóság elvei szerint működő gazdasági együttműködésekre vonatkozik.” (Gagyai et al. 2020)

(vö. Astruc 1976 [1948]); az amatőr-professzionális különválasztás meghaladása (hogy ne csak az értelmisége és az uralkodó csoportoké legyen a mozgókép); illetve a sikeres nemzetközi- és nem kulturális jellegű tapasztalatok hasznosítása is. A szolidáris gazdaság elvére alapozott filmiparra is igaz lehet, hogy „új, gyakorlatorientált értelmet és tétet ad a művészetnek: áthelyezi a hangsúlyt a társadalom megváltoztatásáról szóló beszédről magára a társadalom megváltoztatására” (uo.). A részvételiség, kooperáció elvét követve pedig a mozgóképkészítés is képes lehet konszenzuális emancipatorikus kultúrává válni: a társadalom saját helyzetének és ezáltal saját hatalmának felismeréséhez hozzájárulva; olyan képességeket, eszközöket, perspektívákat hozzáférhetőkké téve, „amelyek a passzív befogadó, a hatalom által paralizált állampolgár, vagy a fogyasztó saját életfolyamataiba történő közvetett, reflektált integrációját és aktívvá tételét teszik lehetővé” (Bagi 2017 nyomán Borbély 2018; vö. Rancière 2007 [2004]).

A kulturális termelés tehát sosem válhat teljesen autonómmá, de függését mérsékelheti, és erejét integrálhatja tágabb társadalmi mozgalomba is. Alulról szerveződve, alternatív intézményeket építve, a mozgóképkészítők bázisát kiszélesítve megvalósulhat az, hogy minden kisvárosban legyenek szociálisan involvált, szabad alkotók, akik helyi problémákat tematizálnak termékeny munkával – és nem közönségben gondolkodnak, hanem közösségben.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Alacovska, Ana (2018). Informal creative labour practices: A relational work perspective. *Human Relations*, 71(12), 1563–1589.
- Astruc, Alexandre (1976 [1948]). Egy új avantgarde születése: a kamera mint töltőtoll. In Zalán Vince (szerk.), *Fejezetek a filmesztétikából* (133–137). Múzsák Közművelődési Kiadó.
- ATV (2013). Andy Vajna lemondhat, ha a kormánynak nem tetszik a rendszer. ATV, 2013. február 4. http://www.atv.hu/belfold/20130204_andy_vajna_lemondhat_ha_a_kormany_nem_tetszik_a_rendszer.
- Bacsadi Zsófia (2019). Szobor a hajó orrán – Andy Vajna szerepe a magyar filmgyártásban. *Magyarnarancs*, 2019. február 24. <https://magyarnarancs.hu/mikrofilm/szobor-a-hajo-orran-116734>.
- Bagi Zsolt (2017). *Az esztétikai hatalom elmélete*. Napvilág.

- Barna Emília; Madár Mária; Nagy Kristóf és Szarvas Márton (2019). Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 26, 225–251.
- Báron György (2017). Báron György az antidemokratikus filmgyártás sikereiről. Sándor Zsuzsanna interjúja. *168ora*, 2017. március 10. <https://168.hu/itt-hon/baron-gyorgy-az-antidemokratikus-filmgyartas-sikereiről-3052>
- Bársony Éva (2014). A Vajna-éra ellenében. *Népszava*, 2014. szeptember 4. <http://web.archive.org/web/20140906055237/http://nepszava.hu/cikk/1032139-a-vajna-era-elleneben>
- Berkes Júlia (2018). A magyar filmipar átalakulása a szervizprodukciók hatására. *Metropolis*, 22(4), 8–32. <https://metropolis.org.hu/a-magyar-filmipar-atalakulasa-a-szervizprodukciok-hatasara>
- Borbély András (2018). Nincs politikai felszabadítás kulturális felszabadítás nélkül. *Mérce*, 2018. augusztus 24. <https://merce.hu/2018/08/24/nincs-politikai-felszabaditas-kulturalis-felszabaditas-nelkul/>
- Bourdieu, Pierre (1983). The Field of cultural production, or: the economic world reversed. *Poetics* 12, 311–356.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power*. Polity.
- Bourdieu, Pierre (2003 [1993]). Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. In Wessely Anna (szerk.), *A kultúra szociológiája (174–185)*. Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium.
- Buka Virág és Nagy Kristóf (2020). A kultúra közjó. *Fordulat*, 27, 119–140.
- Broe, Dennis (2021). Streaming platforms vs. Media sovereignty: Netflix and others challenge national broadcasters. *People's World*, 2021. augusztus 10. <https://www.peoplesworld.org/article/streaming-platforms-vs-media-sovereignty-netflix-and-others-challenge-national-broadcasters/>
- Bryan-Wilson, Julia és Piekut, Benjamin (2020). Amateurism. *Third Text*, 34(1), 1–21. <https://doi.org/10.1080/09528822.2019.1682812>
- Crehan, Kate (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. University of California Press.
- Czabán György (2019). „A független film a zsigeri, bátor alkotók kifutópályája” – Horváth Bálint interjúja Czabán Györggyel. *Filmhu*, 2019. szeptember 25. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/fuggetlen-film-czaban-gyorgy-interju>
- Czirfusz Márton, Csányi Gergely, Éber Márk Áron, Gagy Ágnes, Gerőcs Tamás, Jelinek Csaba, Katona Noémi, Kovai Cecília, Meszmann T. Tibor, Nagy Kristóf, Pinkasz András, Szarvas Márton és Vigvári András (2019). Szószedet a *Fordulat* 26. számához. *Fordulat*, 26, 5–27.

- Dárday István (1989). Mit akar a Mozgóképek Innovációs Társulása? *Filmvilág*, 2, 11–12. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5301
- Dixon, Ollie (2021). Accessible Streaming: The Significance of Independent Platforms. *Era Journal*, 2021. március 29. <https://erajournal.co.uk/our-journal/accessible-streaming-the-significance-of-independent-platforms/>
- Erőss Gábor (2004). A magyar film emancipációja. 2000, Kultúrafinanszírozási különszám, 25–40. https://adt.arcanum.com/hu/view/2000folyoirat_2004_kulonszam/
- Éber Márk Áron (2020). *A csepp. A félperifériás magyar társadalom osztályszerkezete*. Napvilág.
- FIAPF (2020). Competitive Feature Film Festivals. *FIAPF.org* http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp
- Filmforgalmazók Egyesülete (2021). Az 1990. – 2021. időszakból rendelkezésre álló minden adatot tartalmazó, a moziban bemutatott filmek összesített eredményei. *Filmforgalmazók*, 2021. november 2. <http://filmforgalmazok.hu/2021/11/02/2021-11-01/>
- Filmhu (2022). Magyar operatőrök hiányolják a szakmai döntéseket a hazai filmiparból. *Filmhu*, 2022. február 4. <https://magyar.film.hu/filmhu/hir/magyar-operatorok-hianyoljak-szakmai-donteseket-hazai-filmiparbol>
- Foucault, Michel (2014 [1976]). A módszer. In *Uő.: A szexualitás története I.* Atlantisz.
- Független Szabad Egyetem (2020). *Magyar függetlenfilm a Vajna korszaktól napjainkig I. rész*, 2020. december 29. <https://www.facebook.com/watch/live/?v=1485293678341558>
- Gagyi Ágnes (2019). *A válság politikái. Új kelet-közép-európai mozgalmak globális perspektívában*. Napvilág.
- Gagyi Ágnes; Kiss Julianna és Mihály Melinda (2020). Szószedet a Magyarországon használatos, a szociális és szolidáris gazdasággal kapcsolatos fogalmakhoz. *Fordulat*, 27, 292–298.
- Greff András (2013). „Vajna kifejezetten jó választás” *Magyarnarancs*, 2013. augusztus 22. <https://magyarnarancs.hu/kultura/vajna-kifejezetten-jo-valasztas-79098>
- Gyárfás Dóra (2016). Van benne egy papa, és sok pia is. *Origo*, 2016. október 5. <https://www.origo.hu/filmklub/20161004-van-benne-egy-papa-es-sok-pia-is-pappa-pia-forgatasi-riport-csupo-gabor-szabo-kimmel-tamas.html>
- Hesmondhalgh, David és Baker, Sarah (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.
- Hajdu Szabolcs (2014). Másképp szűröm át magamon a valóságot. Molnár Judit Anna interjúja Hajdu Szabolccsal. *Filmhu*, 2014. november 27. <https://>

- magyar.film.hu/filmhu/magazin/hajdu-szabolcs-maskepp-szurom-at-ma-gamon-a-valosagot-interju-hajdu-szabolcs-delibab.html
- Hajdu Szabolcs (2016). Nem jutok könnyű pénzekhez, mert azoknak mindig ára van. Muchichka László interjúja Hajdu Szabolccsal. *24.hu*, 2016. július 4. <https://24.hu/belfold/2016/07/04/hajdu-szabolcs-nem-jutok-konnyu-penzekhez-mert-azoknak-mindig-ara-van/>
- Havas Ágnes (2019). A Filmalapot többnyire dicsérni szokták. Soós Tamás interjúja Havas Ágnessel, a Filmalap vezérigazgatójával. *Filmtett*, 2019. június 25. <https://www.filmtett.ro/cikk/a-filmalapot-tobbnyire-dicserni-szoktak-havas-agnes-interju/>
- Hebdige, Dick (1988 [1979]). Two Forms of Commodification. In *Subcultures: The Meaning of Style*. Routledge.
- Herczeg Zsófi; Horváth Bálint; Pozsonyi Janka és Varga Dénes (2022). Melyik magyar film váltja ki a legnagyobb katarzist 2022-ben? – 3. rész. *Filmhu* 2022. január 7. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/melyik-magyar-film-valtja-ki-a-legnagyobb-katarzist-2022-ben-3-resz>
- Hoare, Quentin és Nowell Smith, Geoffrey (szerk.) (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence & Wishart.
- Holdsworth, Nick (2016). Karlovy Vary: Hungarian Feature ‘It’s Not the Time of My Life’ Wins Top Prize. *Hollywoodreporter*, 2016. július 9. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/karlovy-vary-2016-award-winners-909585/>
- Hughes, John (2015). A Work in Progress: the Rise and Fall of Australian Film-makers Co-operatives, 1966–86. *SensesOfCinema*, 2015. december. <https://www.sensesofcinema.com/2015/australian-film-history/australian-film-makers-co-operatives/>
- IMDB (2022a). VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan – Awards. *IMDB.com* <https://www.imdb.com/title/tt3496334/awards/>
- IMDB (2022b). Szabadesés – Awards. *IMDB.com* <https://www.imdb.com/title/tt3671480/awards/>
- IMDB (2022c). Ernellák Farkaséknál – Awards. *IMDB.com* <https://www.imdb.com/title/tt5537614/awards/>
- Janos, Andrew C. (2003 [2000]). *Haladás, hanyatlás, hegemonia Kelet-Közép-Európában*. Helikon.
- Joó Tamás (2016). *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola.
- Király Béla (2019). Futószalagon jöttek a sikerek – ez Andy Vajna szakmai hagyatéka. *MFOR*, 2019. január 20. <https://mfor.hu/cikkek/vallalatok/futo-szalagon-jotten-a-sikerek--ez-andy-vajna-szakmai-hagyateka.html>

- Konkol Máté (2018). *Dr. Frankenstein mozija – Montázs-nagyjátékfilmek narratív lehetőségei*. ELTE Filmtudomány mesterszakra leadott szakdolgozat.
- Kovács András Bálint (2008). Mozipravda. *Filmvilág*, 6, 9–12. https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9373
- Kovács András Bálint (2010). *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház.
- Kovács Bálint (2017). Andy Vajna tényleg egy felülmúlhatatlan zseni? *Index*, 2017. március 6. https://index.hu/kultur/cinematix/2017/03/06/andy_vajna_magyar_film_oscar-dij_sikerek_hajdu_szabolcs_palfi_gyorgy_havas_agnes_filmalap_szasz_janos/
- Kristóf Luca (2014). *Véleményformálók: Hírnév és tekintély az értelmiségi elitben*. L'Harmattan.
- Kristóf Luca (2021). *Kultúrdsaták: A kulturális elit és politika a mai Magyarországon*. Gondolat.
- Levy, Emanuel (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press.
- Lichter Péter (2018). *Utazás a lehetetlenbe. Az avantgárd film absztrakt formái a science fiction filmekben*. Gondolat.
- Magyar Filmunió (é.n.) <https://filmunio.eu/i>
- MAFSZ (2021). <https://www.mafsz.hu/index.php/szovetseg/>
- Marx, Paris (2021). Big Tech Is Killing Movies. *Jacobin*, 2021. június 27. <https://www.jacobinmag.com/2021/06/big-tech-netflix-amazon-mgm-disney-streaming-services-studios-tv-film-production>
- Népszava (2017). Dobó Kata filmet rendezhet, Andy Vajna jóvoltából. *Népszava*, 2017. október 6. https://nepszava.hu/1142421_dobo-kata-filmet-rendezhet-andy-vajna-jovoltabol
- NFI (2017). Átlépte a magyar filmek idei nézettsége az egymilliót. *NFI*, 2017. november 12. <https://nfi.hu/hu/hirek/atlepte-a-magyar-filmek-idei-netzettsege-az-egymilliot>
- NFI (2021). A Nemzeti Filmintézet által támogatott filmek nézőszámai. *NFI*, 2021. december 23. <https://nfi.hu/hu/hirek/a-filmalap-által-tamogatott-filmek-nezoszamai>
- NMHH (2021). Állami támogatásra jogosult és támogatásban nem részesülő filmalkotások nyilvántartása. *NMHH*, 2021. november 5. https://nmhh.hu/cikk/183406/Allami_tamogatasra_jogosult_es_tamogatasban_nem_reszesulo_filmalkotasok_nyilvانتartasa
- Origo (2018). Nézz magyar filmet: kedvezményes jegyárakkal várja a közönséget a Magyar Filmhét. *Origo*, 2018. január 31. <https://www.origo.hu/filmklub/20180131-4-magyar-filmhet-kedvezmenyes-jegyarakkal-es-a-bizalommal.html>

- Origo (2019). Oscar-díjak és csúcsnézetség – Andy Vajna magyar sikerei. *Origo*, 2019. január 21. <https://www.origo.hu/filmklub/20190120-andy-vajna-filmbiztoskent-visszaallitotta-a-magyar-film-hirnevet.html>
- Oroszi Babett (2015). „Mindenki be van szarva, hogy ha a Vajnával bármi történik, akkor még rosszabb lesz.” *24.hu*, 2015. szeptember 9. <https://24.hu/kultura/2015/09/09/mindenki-be-van-szarva-hogy-ha-a-vajnaval-barmi-tortenik-akkor-meg-rosszabb-lesz/>
- Pálos Máté (2018). Papa csak egy van – A Vajna-éra a magyar filmgyártásban. *Magyarnarancs*, 2018. január 10. <https://magyarnarancs.hu/film2/papa-csak-egy-van-108357>
- Pálos Máté és Roboz Gábor (2016). Kölcsönös bizalmatlanságon alapuló rendszer alakulhat ki – Hogyan fejleszt forgatókönyveket a Filmalap? *Prizma folyóirat*, 2016. június 28.
- Rancière, Jacques (2007 [2004]). The Emancipated Spectator. *Artforum*, 2007. március <https://www.artforum.com/print/200703/the-emancipated-spectator-12847>
- Sajó Dávid (2019). Kormányközeli bizalmi emberre bízták a magyar filmet. *Index*, 2019. augusztus 23. https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/08/23/kael_csaba_lesz_andy_vajna_utoda/
- Schneider Ákos (2018). Képlékeny vásznak. Low budget filmkészítés Magyarországon. *Metropolis*, 22(4), 34–67. <https://metropolis.org.hu/keplekenyvasznak>
- Sklar, Robert (1975). *Movie-Made America: A Social History of American Movies*. Random House, New York.
- Stóhr Lóránt (2001). Egy fogalom csapdájában. A független film fogalmának elemzése. *Filmkultúra*, 2001. október <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/fuggetlen.hu.html>
- Szily László (2020a). Az SZFE-kuratóriumi tag Lajos Tamás nagy napja: hat tévéfilmes és sorozatos pályázatára kapott állami támogatást. 444, 2020. október 14. <https://444.hu/2020/10/14/az-szfe-kurator-lajos-tamas-nagy-napja-hat-tevefilmes-es-sorozatos-palyazatara-kapott-allami-tamogatast>
- Szily László (2020b). Reform: végre esélyt kapott a rendezésre a miniszterelnök feleségének arisztokrata barátnője is. 444, 2020. október 19. <https://444.hu/2020/10/19/reform-vegre-eselyt-kapott-a-rendezesre-a-miniszterelnok-felesegenek-arisztokrata-baratnoje-is>
- Thomas, Jeanne (1971). The Decay of the Motion Picture Patents Company. *Cinema Journal*, 10(2), 34–40. <https://doi.org/10.2307/1225236>

- Tóth Csaba Tibor (2022). Rákay Philip Petőfi-filmje a sértettség és hamis tudat szobra lesz. *Mérce*, 2022. február 3. <https://merce.hu/2022/02/03/rakay-philip-petofi-filmje-a-sertettseg-es-hamis-tudat-szobra-lesz/>
- Tóth Nándor Tamás (2016). Magyar Filmszüret: A függetlenségnek ára van – filmgyártás a Filmalap nélkül. *Filmtekercs*, 2016. október 30. <https://www.filmtekercs.hu/magazin/magyar-filmszuret-a-fuggetlensegnek-ara-van-filmgyartas-a-filmalap-nelkul>
- Török-Illyés Orsolya (2016). Egy prostituálttal ültem egy cellában. Kovács Bálint interjúja Török-Illyés Orsolyával. *Index*, 2016. október 11. https://index.hu/kultur/cinematrix/2016/10/11/torok-illyes_orsolya_interju_ernellaek_farkaseknal_hajdu_szabolcs/
- Tzioumakis, Yannis (2006). *American Independent Cinema. An Introduction*. Edinburgh University Press
- Varga Balázs (2016). *Filmrendszerváltások*. L'Harmattan.
- Varga Ferenc (2016b). Már hússzor annyi pénzt hozott a magyar film, mint amennyibe került. *Origo*, 2016. december 6. <https://www.origo.hu/filmklub/20161206-mar-husszor-annyi-penzet-hozott-a-magyar-film-mint-amennyibe-kerult-ernellaek-farkaseknal-hajdu.html>
- Varga Dénes (2016c). A Lovasíjászt többen látták, mint a többi idei magyar filmet összesen. *Origo*, 2016. május 30. <https://www.origo.hu/filmklub/20160530-a-lovasijaszt-tobben-lattak-mint-a-tobbi-idei-magyar-filmet-osszesen-boxoffice-hurok-tiszta.html>
- Vasák Benedek Balázs (2000). Egy a sok közül. A Balázs Béla Stúdió filmjei. *Filmvilág*, 5, 10–11. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2917
- Wessely Anna (1998). Előszó: A kultúra szociológiai tanulmányozása. In Wessely Anna (szerk.), *A kultúra szociológiája* (7–27). Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium.
- Williams, Raymond (2022 [1973]). Alap és felépítmény a marxista kultúraelméletben. *Fordulat*, 30, 41–62.
- Wollen, Peter (2006). A két avantgárd. *Apertúra*, 2006 tél.
- Zsótér Indi Dániel (2017). A Pappa Piát támogató hat cégből három Andy Vajnaé – ez van az év bulifilmje mögött. *24.hu*, 2017. szeptember 2. <https://24.hu/kultura/2017/09/02/a-pappa-piat-tamogato-hat-cegbol-harom-andy-vajnae-ez-van-az-ev-bulifilmje-mogott/>

FÜGGELÉK: A FILMALAP-KORSZAK FÜGGETLEN NAGYJÁTÉKFILMJEINEK LISTÁJA

Schneider Ákos (2018) kutatása és saját gyűjtésem alapján, dokumentum- és amatőr filmeket nem számolva. A 2020-ban megjelent filmek még a Filmalap fennállása alatt készültek.

2012

Balogh György: *Tüskevár* (gyártó: Fény Film kft.)

Magyarország 2011 szkeccsfilm, rendezte: Jancsó Miklós, Salamon András, Fliegau Benedek, Pálfi György, Siroki László, Forgács Péter, Mészáros Márta, Szabó Simon, Török Ferenc, Kocsis Ágnes, Jeles András (gyártó: TT Filmműhely)

Hatvani Balázs: *Gingerclown* (gyártó: Cinelabyrinth Entertainment, Lionsgate Home Entertainment, Movierockets Entertainment)

Pálfi György: *Final Cut – Hölgyeim és Uraim* (gyártó: HvD Productions, L&G Hungary, Színház- és Filmművészeti Egyetem)

Sóstai Zoltán: *Cycle* (saját gyártású film)

Szajki Péter: *Nejem, nőm, csajom* (gyártó: M&M Film, Filmpartners Kft.)

Vancsó Zoltán: *Álomvölgy – Az üresség felfedezése* (gyártó: photoVancso)

2013

Barnóczky Ákos: *Login* (gyártó: Digital Movie Production)

Bernáth Zsolt: *Sherlock Holmes nevében* (gyártó: 3D-Film Kft)

Nekem Budapest szkeccsfilm, rendezte: Szeiler Péter, Szimler Bálint, Kárpáti György Mór, W. Pluhár Attila, Ferenczik Áron, Reisz Gábor, Bálint Dániel, Kapronczai Erika, Csujka László, Muhi András Pires (gyártó: Proton Cinema, AZT-Media)

N. Forgács Gábor: *Pillangók* (gyártó: HCC Média Group Kft.)

P. Szabó István: *Indián* (gyártó: Placebo Stars)

2014

Bernáth Zsolt: *Aura* (gyártó: SherlockFilm)

Dyga Zsombor: *Couch Surf* (gyártó: Filmteam Kft.)

Füle Zoltán: *Drága Elza!* (gyártó: Art Deco Film Kft.)

Kerékgyártó Yvonne: *Free Entry* (gyártó: DDK Produkciós, HvD Produkció, Sparks)

Men Lareida: *Viktória – A zürichi expressz* (gyártó: Hesse Greutert Film AG)

Miklósy Zoltán: *Maniegg – Egy kemény tojás bosszúja* (gyártó: Umatik Entertainment)

Novák Erik: *Fekete leves* (gyártó: Krez Film Kft.)

Puszt Tibor: *Bedobozolt kacatok egy Magyar litánia* (gyártó: Magyar Képek Egyesület)

Pálfy György: *Szabadesés* (gyártó: KMH Film – JIFF Project – Jeonju Digital Project)

Reisz Gábor: *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (gyártó: Proton Cinema, Színház- és Filmművészeti Egyetem)

2015

Czeily Tibor: *Új esély* (gyártó: Pasaréti Filmstúdió, támogatók: Pappas Auto, Saxoo London)

dr. Százados Miklós: *Lámpagyújtogatók* (gyártó: Mikedude Film Kft.)

Kécza András: *Magánterület* (gyártó: nincs adat)

Szimler Bálint: *Balaton Method* (gyártó: Boddah)

Szombath Máté: *Feketerigó* (gyártó: Cineast)

2016

Hajdu Szabolcs: *Ernelláék Farkaséknál* (gyártó: FocusFox, Filmworks)

Igor Buharov – Ivan Buharov: *Az itt élő lelkek nagy része* (gyártó: Filmpartners, Focus Fox)

Kovalik József: *Cop Mortem* (gyártó: MacLeod Film)

László Zsolt: *A játékkészítő* (gyártó: Parlux Entertainment)

Roczó-Nagy Zoltán: *#Jézus – Apám nevében* (gyártó: Hunicom Stúdió)

Tiszeker Dániel: *#Sohavégetnemérős* (gyártó: Szinfolt Film)

2017

Buvári Tamás: *Szeretföld* (gyártó: SzeretFilm)

Lichter Péter: *Fagyott május* (gyártó: Boddah)

Martin Csaba – Czupi Kála: *Tékasztorik* (gyártó: Drastique Pictures)
Politzer Péter: *Férfikor* (gyártó: Katapult Film)
Pólik József: *Életem legrosszabb napja* (gyártó: Lamm Motion Pictures)
Slemmer Ádám: *Vakfolt* (gyártó: Amego Film)
Turi Bálint: *Legjobb úton* (gyártó: Filmreaktor)

2018

Cs. Nagy Sándor: *Holdfényes út* (saját gyártású film)
Kasvinszki Attila: *Paraziták a paradicsomban* (gyártó: SaltCave Entertainment)
Lichter Péter – Máté Bori: *The Rub* (saját gyártású film)
Moll Zoltán: *Engedetlen* (gyártó: FilmTeam)
Schwechtje Mihály: *Remélem legközelebb sikerül meghalnod :)* (gyártó: Amego Film, KMH Film)
Szócs Petra: *Déva* (gyártó: FP Films)
Vámos Zoltán: *Parázs a szívnek* (gyártó: Cinema-Film)

2019

Illés László: *A Pásztor* (gyártó: Intergalactic Productions)
Lichter Péter: *Üres lovak* (saját gyártású film)
Novák Erik: *Szeretlek, mint állat!* (gyártó: Filmworks, Shooteasy Production Services, The Sign Stúdió)

2020

Buvári Tamás: *Magdolna* (gyártó: SzeretFilm Stúdió)
Hajdu Szabolcs: *Békeidő* (gyártó: Asociatia Filmtett, Bord Cadre Films, Sovereign Films)
Lichter Péter – Máté Bori: *A horror filozófiája* (gyártó: Mindwax)
Martin Csaba – Czupi Kála: *Tékasztorik 2* (gyártó: Drastique Pictures) megjelenés előtt:
Pálfi György: *Mindörökké* (nagyreszt 2015-ben forgatták)