

A válság jegyében

A 40. Magyar Filmszemle tanulságai

Lehet némi igazság abban az állításban, hogy a gazdasági világválságok idején két ágazatban biztosan nem kell pangástól tartani: ugrásszerűen megnő a kereslet a gyógyszerek, valamint az *álomgyárnak* becézett filmipar termékei iránt.

Ez utóbbi állítás valószínűségét bizonyította az idei, jubileumi 40. Magyar Filmszemle, amelynek szervezői még a nemzeti filmmustra kezdete előtt jelezték, hogy a jegypénztárak előtt kigyózó sorok őket is meglepték, a fesztivál befejeztével pedig nagy csinnadrattával hirdették ki minden eddigi nézőcsúcs megdöntését: a szemle nyolc napja során eladott jegyek száma a korábban elérhetetlennek tűnő ötvenezres álomhatárt is jócskán túlszárnyalta. Ezt egyesek azzal magyarázták, hogy a fesztivál – hosszas bolyongás után – visszatalált eredeti helyszínére, a jobb vetítési feltételeket, valamint a közönség és az alkotók találkozását, párbeszédét szavatoló budai kongresszusi központba, mások viszont úgy vélték, hogy a filmek iránti kivételes érdeklődés bebizonyította, a magyar társadalmi valóságból kiábrándultak tízezrei egy művészileg átformált, vagy még gyakrabban: illúziókkal cukrozott új világ keresése végett ültek a sötét mozi termek vászontükreire elé.

Utópia és antiutópia

Milyen lehetne ez az új világ, a XXI. század Utópiája, a tökéletes állam, az emberarcú, igazságos társadalmi berendezés – egyebek között ez a kérdés is felmerülhetett azokban, akik figyelmesen végignézték – hol élvezve, hol szenvedve – a szemle versenyműsora keretében bemutatott tizennyolc játékfilmet. Első pillantásra úgy tűnhetett, hogy a gazdasági világválság közepette az alkotók, akik kifinomult érzékkel igen gyakran a többiekénél

korábban ráéreznek a történésekre, legalább két élesen elhatárolható lehetséges választ adtak az előbbi kérdésre. Bár – ha jobban belegondolunk – lehet, hogy mindkét válasz végül ugyanarra a felismerésre vezethető vissza: a XXI. század embere már nem hisz az utópiában.

Állításunk bizonyítása végett tekintsük át a kérdésre adott válaszokat, pontosabban azokat a műveket, amelyek így vagy úgy, mélyebbre hatolva, vagy a felszínt súrolva csupán, érintették az új évezred embere egyéni és társadalmi boldogulásának a kérdését. Nyilván nem mondunk újat és meglepőt, ha leszögezzük, hogy a két választípus szinte szabályszerűen kötődött a játékfilmekben belül élesen elkülöníthető két csoporthoz: a közönségfilmekhez és az alkotói, illetve művészfilmekhez.

A filmkedvelők számára közhelynek tűnik az állítás, mely szerint az úgynevezett közönségfilm, amelynek esetében a fő cél nem az értékteljesítés, hanem a jól eladható végtermék legyártása, kötelezően optimista életszemléletű, hiszen alapszabály, hogy a történet *happy end*-be, szerencsés végkifejletbe torkollik, ahol a megpróbáltatások után szerelem, boldogság és anyagi jólét várja a viszontagságokon átverekedett főhőst. Az ideai filmszemle kezdetén az előzsűrizést végző szakemberek sajnálkozva állapították meg, hogy ez a filmtípus mindinkább eluralkodik a magyar filmiparban is, egyikük, nevezetesen Györffy Miklós pedig köntörfalazás nélkül kimondta, hogy az eredmény lesújtó, hiszen a nézők ízlésének kielégítésére törekedve a közönségfilmek alkotói leggyakrabban idétlenségbe és ízléstelenségbe süllyednek.

Hogy ítéletükben korántsem túloztak, bizonyította azt Sass Tamás *9 és fél randi* című filmje, amely a tavalyi év legnézettebb filmjének kijáró díjat érdemelte ki, de amely ennek ellenére a rossz értelemben vett közönségfilm jellegzetes példája. Az elapadt ihletésű fiatal író újbóli magára találásának történetére, mely során a gátlástalan szerelemhajhász ismét érző szívű Rómeóvá vedlik át, és végül egy kis lélekvesztőben új kedvesével elevez a rozsdavörös alkonyatba, pontosan ráillik az előzsűri által kimondott ledorongoló kritika.

Kevésbé vonatkoztatható viszont mindez a magyar filmgyártás legújabb sikerfilmjére, Herendi Gábor *Valami Amerika 2.* című alkotására, amelyet alig pár hét alatt már több mint háromszázezren néztek meg a mozikban, s amely így az utóbbi évtizedek legnagyobb magyar sikerfilmje lehet. Herendi műve, annak ellenére, hogy egy nyolc évvel ezelőtti blődli folytatása, sokkal jobb, mint az első rész. A három fűtestvér (népmesei motívum!) viszontagságairól szóló történet laza, de logikus cselekményvezetése, szolid forgatókönyve, szellemes és a felesleges trágárságokat mellőző párbeszédei, valamint a jól megválogatott szereplőgárda szórakoztató,

könnyed vígjátékot eredményezett, amely legalább azt bizonyította, hogy a közönségfilm kategóriájában is lehet becsületes mestermunkát végezni. Herendi filmjét végül a szemle zsűrije a legjobb zsánerfilmnek kijáró elismeréssel díjazta.

Az új magyar Utópia építőinek (vagy rombolóinak) sorához csatlakozott a londoni és hollywoodi diák, Goda Krisztina *Kaméleon* című filmje is, amely a nézők szavazatai alapján a szemle legjobb közönségfilmjének bizonyult. A kisstilú házasságszédelgő történetét feldolgozó filmben Goda Krisztina nagyon ügyesen alkalmazta a külföldi iskolázatása során szerzett tudását és tapasztalatát. A könnyed komédiaként induló történetből fokozatosan egy érdekesítő, már-már a lélektani krimi elemeit is felhasználó filmet épített fel, ahol a negatív főhős végső bukása művészi igazságtételként értelmezhető, mégsem tudunk neki örülni, hiszen az a nő, aki a csalót becsapja, nem kevésbé erkölcstelen és számító, mint áldozata.

A *Kaméleon* azoknak a műveknek a sorát kerekítette le, amelyeket feltételesen a felnőtteknek készített újkori mesefilmeknek – vagy a korábbi kérdésselvetésben alkalmazott szóhasználattal: utópisztikus valóságpótléknak – minősíthetnénk, hisz jól megfigyelhetően jelen vannak bennük a meseszerű elemek, beleértve a pozitív végkifejletet eredményező *jó tett helyében jót várj* szabály érvényesülését is. E filmek alapján tehát a felület vizsgáldó azt gondolhatná, lám, vannak még olyan művészek, akik hisznek a csodákban, vagy az emberibb emberben, esetleg magában Utópiában is. Ha azonban alaposabban átgondoljuk az említett filmekben felvázolt emberi alaphelyzeteket, vagy szemügyre vesszük a társadalmi kliséket, gyorsan rádöbbenhetünk arra, hogy itt valami mégis egészen más, mint a mesékben. Az optimista végkicsengésű filmekben egyértelmű ugyanis, hogy a szerencsés lezárás csak a társadalom egy-két tagjára érvényes, és igen gyakran ezek a boldog egyének nem is kitartásuknak, bátorságuknak vagy furfangjuknak köszönhetik a boldogulást, hanem kizárólag a vakszerencsének. A társadalmi boldogulás esélyéről szó sincs ezekben a rózsaszín árnyalatú filmekben, így közvetve azt olvashatjuk ki belőlük, hogy csak a kivételesen szerencsés – esetleg szerencsehajhász – egyén lehet boldog az egyébként tartós boldogtalanságra ítélt társadalomban.

Ha ilyen kvázi-derülítő üzenetet sugalltak a 40. Magyar Filmszemle nagy sikerű közönségfilmjei, akkor semmiképpen sem okozhatott meglepetést az a sokkal komorabb válasz, amelyet a boldogulás esélyéről – vagy esélytelenségéről – a művészfilmek tolmácsoltak a kor emberének. Ezt a társadalmi kataklizmát előrevetítő álláspontot Vranik Roland *Adás*, valamint Pater Sparrow *1* című filmje fogalmazta meg a leghatásosabban, olyan anyira, hogy a két művet feltételesen antiutópiának minősíthetnénk.

Vranik Roland az új, tehetséges rendezőnemzedék egyik képviselője, aki három évvel ezelőtt a *Fekete kefe* című alkotásával megnyerte a nemzeti filmszemle nagydíját, ezúttal is egy minimalista humorral fűszerezett nyomasztó hangulatú filmben összegezte művészi világlátását. Az *Adás* című legújabb műve pesszimista hangvételi történet, amelynek cselekménye a világ egy definiálatlan pontján, egy felismerhetetlenségig uniformizált tengerparti városkában játszódik, ahol kimerültek az energiatartalékok. Az ott élők számára a legnagyobb csapás mégis az, hogy az áramhiány miatt többé nincs tévéműsor, nem működnek a számítógépek, széthull a világháló, egyszóval apokaliptikus állapotok állnak elő annak következtében, hogy az emberi társadalom digitális szolgáltatások nélkül marad. A korábbi életforma megváltozása egyéni síkon kilátástalansághoz, letargiához, társadalmi síkon viszont anarchiához, a közösségi élet teljes lebénulásához, háborúkhöz vezet. Vranik időnként ironikus túlzásokat is tartalmazó filmjének meggyőző hangulatához nagymértékben hozzájárult Pohárnok Gergely operatőr is, aki képiles kiválóan alátámasztotta a realitáson túli vízió nyomasztó hangulatát. A fesztivál számunkra legsikeresebb művészfilmje mély pesszimizmusa ellenére mégis ott hordozta az örök művészi üzenetet: ha felismertük és kimondtuk a bajt, már meg is tettük az első lépést leküzdése felé.

Az antiutópia némileg más indíttatású, de hasonló végkicsengésű módzatát láthattuk az angol származású Pater Sparrow *1* című filmjében. A Londonban végzett fiatal rendező Stanislaw Lem *Az emberiség egy perce* című esszéje alapján készítette ezt a filmet, amelynek – szándéka szerint – úgy kellene működnie, mint egy mozgó festménynek. Lem az említett művében egy nem létező könyvről írt recenziót, a kevés valódi cselekményt tartalmazó filmváltozatnak a lényege viszont, hogy egy népszerű könyvkereskedésben egy éjszaka a teljes könyvállomány eltűnik, pontosabban: a korábbi kiadványok és az értékes régiségek helyét is egy kiadó és évszám nélküli könyv foglalja el. Ez a könyv, amelynek címdoldalán mindössze az 1-es szám látható, az emberiség minden tudását tartalmazza, végtelen számsorokkal kifejezve. A pillanathoz folyamatosan idomuló számsorok ezek, amelyekből hasznos és haszontalan tények derülnek ki: hány liter vér csordogál az emberiség ereiben, hányan közöszülnek ebben a percben világszerte, de mindenekelőtt, hányan és hogyan halnak meg bármely pillanatban a földkerekségen. Csupán egy dolog: a számokkal kifejezhetetlen emberi érzések hiányoznak ebből a mindentudó könyvből.

Sparrow megpróbálta a lehetetlent, azt, hogy Lem valódi cselekmény nélküli esszéjét látványvá alakítsa át. A több mint egy évig készített filmjébe rettentő sok dokumentumfilm-részletet épített be, és bőségesen ki-

sérletezett szokatlan vizuális megoldásokkal is. A film operatőre, Tóth Widamon Máté mindezért megérdemelten kapta meg a legjobb fényképezésért járó szemledíjat. A kísérleti játékfilmnek minősített alkotás végül azonban mégis egy nehezen befogadható, a közönséggel csak helyelközzel kommunikáló, időnként az unalom határát súroló mű lett, amely számunkra csak azt bizonyította, hogy nemcsak a magyar társadalmi valósághoz, de a negyvenéves magyar filmszemléhez sem kell túlságosan utópisztikus elvárásokat fűzni.

Az erőszak esztétikája

Nem tagadható viszont, hogy a gazdasági és társadalmi válság nem csak utópisztikus vagy antiutópisztikus feldolgozásban, de sokkal kevésbé áttételesen is megjelent az egyéves magyar filmtermésben, mi több: a filmek túlnyomó többségében megtaláltuk az erre vonatkozó utalásokat. Igaz, a válság ábrázolása eléggé egyoldalúnak bizonyult, főleg egyetlen szegmendumára, az erőszak ok nélküli eluralkodásának jelenségére összpontosítottak az alkotók. Erre az egyoldalú megközelítésre Böszörményi Zsuzsa rendező, az előzsűri egyik tagja is felhívta a figyelmet, kiemelve, hogy az egyéves filmtermésben szokatlanul nagy számban vannak jelen azok a divatszzerű filmek, amelyek az élet brutalitását ábrázolják, és amelyek nagyon hasonlítanak egymásra az erőszak felesleges hangsúlyozásában.

Kissé finomabban fogalmazott a fesztivál játékfilmes felhozataláról Mészáros Márta, a zsűri elnöke, aki érdekes kirándulásnak nevezte az elmúlt egy év filmtermésének szemlélését. Az elsőfilmesek munkáival kapcsolatban utalt arra, hogy sok tehetséges megnyilvánulást láthatott ugyan, ám a fiatalos lázadás ezekben a filmekben csak felszínesen mutatkozott meg. A magyar társadalom számos problémával küzd, de ezeket nem dolgozzák föl a vásznon, pedig fontos lenne, hogy továbbgondolják a rendezők és forgatókönyvírók azt, hogy társadalmunkban valami nem egészséges zajlik – hangsúlyozta a rendezőnő.

Az egyéves filmtermésről viszont számos sokkal lesújtóbb vélemény is elhangzott, amelyek szerint tetten érhető, hogy a kereskedelmi televíziók bárgyúsága belopózik a magyar filmgyártásba, sok az üres, érdektelen alkotás, eltűnt a filmekből az elegancia és a művesség, és helyettük egyre inkább a trágárság burjánzik el. Nem az a baj, hogy külföldi mintára az erőszak kerül a filmek többségének a homlokterébe, hanem az, hogy az erőszakra épülő társadalmi valóságot a művészek nem tudják vagy nem akarják művészileg átlényegíteni, nem is próbálják megfogalmazni az *erőszak esztétikáját*, ehelyett megelégednek a helyzet naturalista ábrázolásával, mind képi, mind nyelvi szinten egyaránt.

A nagy átlagosságból kiemelkedett Mátyássy Áron *Utolsó idők* című filmje, amely általa közelített az erőszak esztetizálhatóságának eszméjéhez, hogy a film cselekményét a nagyvárosból egy kelet-magyarországi kis településre helyezte át, ahol még sokkal életképesebbek az öröklött erkölcsi szabályok és az emberi cselekedetek mozgatórugói is másként működnek, mint a metropolisokban. Az alapkonfliktus itt a két erkölcsi rend összeütközéséből adódik, hiszen az erdőirtással és az autópálya közeledtével a rossz is megérkezik a községbe: a főhős szellemileg elmaradott nővérét megerősokolják, és ettől kezdve a fiú számára csak a bosszú létezik. A rendező szerint a film tulajdonképpen dühös üvöltés az értelmetlen igazságtalanság/igazságtalanságok ellen, aminek következtében a főhős számára nincs más megoldás, mint visszalépni a törvények előtti állapotokhoz. Mátyássy filmje a bosszúról szól ugyan, de valójában azt bizonyítja, hogy noha a bosszú önmagában sehova sem vezet, vannak olyan pillanatok és olyan helyzetek, amikor az egyén számára nincs más kiút, mert az autista társadalom képtelen megfékezni az eluralkodó erőszakot. Noha az *Utolsó idők* Mátyássy első filmje, a szerző a szemle nagydíját, az *Aranyorsót* és a fesztiváli diákzsűri külön elismerését is kiérdemelte, ezenkívül a film zeneszerzői, Márkos Albert és Harcsa Veronika kapták a legjobb eredeti filmzenéért járó díjat. Így az *Utolsó idők* lett a 40. Magyar Filmszemle legsikeresebb alkotása.

A mindinkább leépülő emberi kapcsolatok furcsa, már-már *valóság shaw-szerű* elemzésére vállalkozott az új magyar rendezőnemzedék egyik legsikeresebb tagja, Pálfi György a *Nem vagyok a barátod* című filmjében. Ezt a filmet Pálfi eredetileg triptichonnak tervezte, ahol a Paradicsom, Purgatórium és Pokol alcímű fejezetekben dokumentumfilmes és fikciós módszerekkel közelítette volna meg a témát. A végső változatban viszont a tervezett háromból csak két rész került bele, melyek közül a nyitó rész (a *Nem leszek a barátod* című) tulajdonképpen dokumentumfilm a bölcsődei 3-4 éves gyerekekről, illetve a gyermektársadalomban kialakuló szociális és érzelmi kapcsolatokról. A második, fikciós részben (a *Nem vagyok a barátod* címűben) viszont a felnőttek hasonló viszonyait elemzi a szerző a férfi-nő kapcsolatok, illetve a viszály leggyakoribb okának tekinthető szerelmi háromszögek segítségével. A két rész közötti érdekes párhuzamok arra utalnak, hogy az alapvető társadalmi mozgatórugók már a legfiatalabb gyermekeknél is funkcionálnak, persze felnőttkorra sokkal ravaszabbak lesznek a szociális stratégiáik, és jobban el tudják rejtetni a szándékaikat.

Pálfi beismerése szerint improvizációs filmet forgatott, ahol a történet nem volt előre lefixálva, hanem percről percre, a kilenc amatőr szereplő, a forgatókönyvíró és a rendező rögtönzése alapján fokozatosan alakult ki.

Amennyire izgalmasnak bizonyult időnként ez a kvázi valóságshaw, legalább annyira csökkentette a végső kedvező benyomást a színészek szájából ömlő túl sok trágárság, ami miatt Pálfi harmadik játékfilmje a nemzetközi díjak özönét hozó Hukkle (2002) és a Taxidermia (2005) után megméretetett, de könnyűnek találtatott.

Hasonló vegyes érzésekkel távoztunk Szajki Péter *Intim fejlődés* és Szabó Simon *Papírrepülők* című filmjének vetítéséről is, amelyekben szinte azonos szerkesztési megoldással kísérleteztek az alkotók. A nagyváros néhány látszólag véletlenszerűen kiválasztott lakosának élettörténetét a végső elidegenedés és az emberi viszonyokban a szenvedélyek helyét betöltő szenvedés fűzi össze, de az így létrejövő látszatkapcsolatok még inkább a társadalmi széttöredezettséget, az erkölcsi széthullás állapotát hangsúlyozzák. A két említett kezdő rendező a zsűri értékelése alapján megkapta ugyan a Simó Sándor elsőfilmes díjat, lehangoló volt azonban, hogy a dicséretesnek mondható korszerű témafelvetés ellenére mind képi, mind pedig nyelvi szinten ők is megelégedtek a ténymegállapítással és a társadalmi körkép naturalista felvázolásával, a filmek művészi megformálása viszont jócskán hagyott még kívánnivalót maga után.

Fordított volt a helyzet Bacsó Péter *Majdnem szűz* című filmje esetében, ahol a testének áruba bocsátására kényszerített lány erkölcsi talpraállításának keserűes történetét az életműdíjjal kitüntetett Bacsó szakmailag szinte hibátlanul filmesítette meg, a végeredmény azonban mégis teljesen hiteltelen az alapos tényismeret hiánya, azaz az alvilágban uralkodó állapotok naivan romantikus lefestése miatt. A nyolcvanegy éves (és immár tolokocsihoz kötött Mester) filmjének mégis volt egy nagyon fontos hozadéka: új tehetséges színésznővel gazdagodott a legfiatalabb magyar színésznevedék. A *Majdnem szűz* főszereplője, az eddig ismeretlen Ubrankovics Júlia hiteles játékával kiérdemelte a legjobb női színészi alakítás díját.



Erősök minden mennyiségben: jelenet a Papírrepülők című filmből



Ubrankovics Júlia, a Majdnem szűz című film főszereplője a legjobb színészi alakításért járó elismerésben részesült

A társadalomban eluralkodó erőszak másfajta megközelítését választotta két olyan alkotás, amelyeknek némi vajdasági kötődésük is volt. Gárdos Péter ugyanis Kosztolányi Dezső azonos című novellája alapján forgatta *Tréfa* című filmjét, amelynek hangulata az író vidéki, nyilván Szabadka környéki gyermekkori emlékeit, élményeit tükrözi, de amely mégis megdöbbentő mértékben összecseng a mostani korélménnyel. A tény, hogy Magyarországon, de világszerte is az utóbbi években riasztóan elszaporodtak az iskolai erőszakcselekmények, egyebek között a gyilkosságok is, különös időszerűséget adott a *Tréfának*, amely hasonló problémáról: a fiatalok körében elszabaduló ösztönökről, a kegyetlenkedésbe torkolló ártatlan csínytevésekről és a gyermekgyilkossághoz vezető erőfitogtatásról szól. A mában is visszhangzó mondanivaló aktualitását tetézte az az alaphelyzet, amelyben a drámai feszültséget a válság rendezésére felkínált ellentétes megoldásokat szorgalmazó két paptanár: a liberális és a drasztikus megoldás mellett kardoskodó nevelő összetűzése robbantja ki. Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a gyermekszínészek és a paptanárok többségét játszó amatőrök a helyzet magaslatán álltak, továbbá, hogy a *Tréfa* a szemle talán leghibátlanabban fényképezett, vágott és rendezett alkotása volt, leszögezhető, hogy Gárdos Péter méltán részesült a játékfilmes kategória legjobb rendezői díjában.

A *Tréfánál* is jóval nyíltabban vetette fel a gyermekkortól megfigyelhető erkölcsi válság, valamint a legfiatalabb korosztály körében is eluralkodó kegyetlenség és halálkultusz kérdését Sopsits Árpád, akit nagyszülei révén fűznek családi szálak a Vajdasághoz. Sopsits *A hetedik kör* című filmjében a kisközösségben élő gyermekek erkölcsi eltévelyedéséről készített láttelepet, azt elemelve, vajon létezik-e gyermeki ártatlanság, vagy a gonosz ott lakozik az ő lelkükben is. Az alkotók maguk is utaltak arra, hogy a film az elmúlt években Magyarországon megtörtént, megmagyarázhatatlannak tűnő tragikus események (a gyermekek körében történő egyéni vagy kollektív ön-



A digitális éhség áldozatai: jelenet az Adás című filmből



A legjobb zsánerfilm: jelenet a Valami Amerika 2. című filmből

gyilkosságok, a szekták és a sátánizmus befolyása) motívumaiból építkezett, és elsősorban azt az atmoszférát kívánta bemutatni, amelyben ezek a dolgok megtörténtek/megtörténhetnek. *A hetedik kör* a cselekmény helyszínét falusi környezetbe helyezi, ahova a tizenévesek szexualitásának és a halálvágyának ébredésével egyidejűleg megérkezik egy ismeretlen, sánta fiú (a Sátán inkarnációja?) aki a pusztítást tartja az emberi szabadság legfőbb kifejezőjének. Ezt a gondolkodásmódot csupán egy lépés választja el a következőtől, a még veszélyesebbtől, mely szerint ha a pusztítás képessége a szabadság jele, akkor az önpusztítás az emberi szabadság csúcsa. A gyermekek kiszolgáltatottságának, manipulálhatóságának veszélyére figyelmeztet a film, amelyet Sopsits kiváló dramaturgiai érzékkel épít fel, percről percre növelve a drámai feszültséget, és a meseszöveget képileg is mesterien alátámasztotta. A rendezőnek egyébként is nagy tapasztalata van a gyermekszínesekkel való munkában, amit több előző filmjében, elsősorban a legismertebben, a *Törzök*-ben (2001) már bizonyított. Mégis *A hetedik kör* nézője bizonyos kételyekkel távozik a vetítésről, aminek egyetlen oka az, hogy a gyermekszereplők szájából elhangzó párbeszédnek nem hitelesek. A szerző ugyanis olyan bölcséleti, vallásfilozófiai és erkölcsi dilemmákat vetít rá ezekre a gyerekekre, amelyek a felnőttkor, sőt inkább a kései felnőttkor kételyei. Ennek következménye viszont az lett, hogy nehezen tudjuk elhinni mindazt, amit *A hetedik körrel* az alkotók üzeni akartak.

Összegezeként hadd ismételjük meg, hogy a 40. Magyar Filmszemle versenyműsorában látott játékfilmek esetében mindenképpen biztató volt, hogy a magyar filmes szakma – elsősorban a fiatalok, hiszen rajtuk kívül alig volt nagy tapasztalatú, korosabb szerző a versenyben – nem ódzkodnak a korszerű témák felvetésétől, és műveikből egyértelműen kiviláglik, hogy ráéreztek a közösséget sújtó gazdasági, társadalmi és erkölcsi válságra. Lehangoló volt viszont a felismerés, hogy ezt a mai magyar társadalmi valóságot nem tudják művészilag átlényegíteni, ezért úgy érezzük, mintha a válság döbbenete alkotói válságot idézett volna elő, aminek következtében a filmekből a köznapok durvaságának és trágárságainak özöne zúdul a nézőre. Ezért a 40. Magyar Filmszemle vetítései után időnként olyan benyomásunk támadt, mintha a szerzők Ady verséből léptek volna elénk, akik a magyar áldatlan társadalmi állapotok láttán a Hortobágy poétáiként mást sem tudnak már tenni, mint káromkodni és fütyörészni.