

## SZÍNTEREK A KORTÁRS MAGYAR FILMBEN

## Van térerő?

CZIRJÁK PÁL

**SZÜKÜL A PRIVÁT SZFÉRÁNK, SZEMÉLYES TERÜNKET MINDINKÁBB BEKEBELEZI A KÜLVILÁG. A FIATAL MAGYAR FILM EGYIK NAGY ERŐSSÉGE E FOLYAMAT ÉRZÉKENY MEGMUTATÁSA A TÉRALKOTÁSON KERESZTÜL.**

Egy jól eltalált helyszín, egy sejtelmesszerűen bevilágított szoba, bútorok és tárgyak különös gonddal összeválogatott együttese: és máris összeáll egy történet, egy korszak, egy életérzés. Az operatőrök, világosítók, díszlettervezők, látványtervezők, berendezők és kellékesek munkája nyomán megszülető filmek ideális esetben nem egyszerűen informálják, orientálják a film nézőjét, hanem egyúttal szavakba nehezen önthető hangulatokat, érzéseket, atmoszférát is közvetítenek akár a másodperc töredéke alatt.

A magyar film minden korszakából megtaláljuk azokat a látványban, helyszínekben, miliórajzban erős alkotásokat, amelyek visszatekintve definiálják az adott periódus esztétikai és ideológiai törekvéseit. Ahogy a *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939), a *Két lány az utcán* (Tóth Endre, 1939), az *Emberek a havason* (Szóts István, 1941) vagy a *Külvárosi őrszoba* (Hamza D. Ákos, 1942) egyetlen kockájából rögtön ráismerünk a '45 előtti érára, ugyanúgy a háború utáni évek filmjét a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1947) romos épületeivel és kietlen pusztságáival azonosítjuk, a termelési filmet pedig a *Szabóné* (Máriássy Félix, 1949), az *Állami áruház* (Gertler Viktor, 1952), a *Kiskrajcár* (Keleti Márton, 1953) belső és külső felvételeivel. A modernizmust többek között az *Oldás és kötés* (Jancsó Miklós, 1963), a *Sodrásban* (Gaál István, 1963), az *Álmodozások kora* (Szabó István, 1964) helyszíneire is kapcsoljuk, míg a hetvenes és a nyolcvanas éveket olyan filmek jellemzik, mint *A kis Valentino* (Jeles András, 1979), az *Ajándék ez a nap* (Gothár Péter, 1979), a *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983), a *Kárhózat* (Tarr Béla, 1987), melyek bel-

ső terei szinte egy-egy fotográfia intenzitásával rögzítik koruk világlátását. És valószínűleg az ellen sem tiltakoznánk, ha valaki a kilencvenes, kétezres évek látványvilágát és életérzését olyan filmekkel írná körül, mint az *Árnyék a havon* (Janisch Attila, 1991), a *Roncsfilm* (Szomjas György, 1992), a *Nincsen nekem vágyam semmi* (Mundruczó Kornél, 1999), a *Macerás ügyek* (Hajdu Szabolcs, 2000), a *Dealer* (Fliegauf Benedek, 2004) vagy az *Overnight* (Török Ferenc, 2007).

Ha azt nem is állíthatjuk, hogy e filmes terek forrásértékűek lennének az ábrázolt korszak társadalomtörténete szempontjából, magáról a reprezentációról annál többet olvashatunk ki belőlük. A narratívák e rétegének szerepe a magyar filmben megérne egy átfogó történeti elemzést, ezúttal azonban a kortárs magyar filmre, azon belül is a legfrissebb, jelenidejű történeteket képviselő nagyjátékfilmekre összpontosítunk. Mit és hogyan reprezentál a 2018-ban bemutatott hazai filmek térhasználatát?

A terek kiválasztásánál, illetve kialakításánál – filmtörténeti korszaktól függetlenül – két alapvető stratégia körvonalazódik. A filmek egy részénél a műfaji célkitűzések háttérbe szorítják – vagy egyenesen ellehetetlenítik – a helyszínek szociografikusabb megalkotását. Nincs mód és igény árnyalt, társadalmilag beágyazottabb térhasználatra, és nem is lenne miért hosszasan elidőzni a részleteknél, hiszen a nézőnek könnyen felismerhető, gyorsan beazonosítható motívumokra van szüksége. Így a 2018-as év legmagasabb nézőszámot elért magyar filmje persze érthető módon választotta ezt a stratégiát. A *Valami Amerika 3.* (Herendi Gábor) cselekményében felbukkanó

díszletlakásoktól, utcáktól vagy börtöntől egyetlen néző sem várja, hogy „szociológiailag hitelesek” legyenek, hiszen azok az első másodpercek után máris vad akciójelenetek, poén-lavinák és dalbetétek színtereivé változnak át.

A másik szélső pontot az olyan játékfilmek képviselik, amelyek szinte egy szociális munkás vagy egy antropológus nézőpontjából követik végig szereplőiket, mintha elbeszélte történetük egy-egy terepgyakorlatból lépett volna át a vászonra. Ennek markáns példája Csujja László *Virágvölgye*, amelynek tengődő fiatal főhősei köré erőteljes vonásokkal rajzolódik fel a lakótelepi peremlét jellegzetes helyszínei, és amelynek néhol zaklatott, legtöbbször azonban a szemlélődésre is időt hagyó képsorai még akkor is következetesen benne tartják a valóságban a filmet, amikor a cselekmény egy-egy fordulat révén a valószerűtlenség felé mozdulna el.

Hasonlóan radikális Szilágyi Zsófia első nagyjátékfilmje. A 2018-ban bemutatott alkotások közül talán az *Egy nap* vállalta fel leginkább a jelen társadalmi közegének szikár, szinte eszköztelennek tűnő, naturalista ábrázolását. Noha Szilágyi és alkotótársai mindössze egy középosztálybeli család „átlagosnak mondható” másfél napjába kínálnak bepillantást, darabjukat valószínűleg évek múlva visszatekintve is jellemző korrajznak érezzük majd. Az életmód, a közérzet differenciáltabb megjelenítése nem utolsó sorban éppen a film jeleneteiben sorjázó belső tereken keresztül is valósul meg. A mindennapi, zaklatott hajtásban saját tereink is idegenül kezdenek hatni, elszemélytelenednek, mintha otthonunk, gyermekünk óvodája, iskolája vagy a munkahelyünk egyaránt csak a pillanati és kényszerű tartózkodás vagy az áthaladás jelentést veszett, üres terévé változna. A személyes terekből jellegetlen folyosók, előterek, ideiglenesen berendezett lakásszegletek maradnak, míg az egyén utolsó menedéke az eredendően is üres nyilvános terekben – zsúfolt villamoson, metrón, utcán, esetleg autóban – elért másodpercnyi belső magány lesz, ha ez még elérhető egyáltalán.

A térhasználat szempontjából az előbbiekben megrajzolt két szélső pont közötti zónában aztán számos fokozat képzelhető el, és szerencsés esetben a műfaji premisszáik és a társadalmi beágyazottságuk valamilyen közös stratégiában, egymást erősítve ötvöződik. Ilyen

sikeres példa Schwechtje Mihálytól a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) vagy Nagypál Orsától a *Nyitva*. Mindkettő úgy teljesíti vállalásait – méghozzá maradéktalanul – a cselekményszervezés terén, hogy közben végig hitelesek maradnak a megteremtett közegek is. Ez pedig nem kis részben pont a látszólag néhány könnyed mozdulattal felvázolt, valójában nagyon is aprólékos és árnyalt kidolgozásban elének táruoló élettettek tudható be. Schwechtje filmjében a kamaszok személyes tereinek kontrasztja a nyilvánosság tereivel egy további réteget ad hozzá az intimitás és a közösségi viselkedési normák törekeny viszonyának megértéséhez. Nagypál Orsi pedig hol otthonosan ismerős és meghitt, hol nyugtalanítóan érzi és idegenszerű helyszíneivel teremt adekvát közeget a párkapcsolati problémák szókimondó megfilmesítéséhez.

Ahogy egy narratívában hangsúlyossá válhatnak a szereplőket körülvevő belső terek, hiszen kialakításukkal, a bennük elhelyezett tárgyakkal jellemezhetik a karaktereket, szavak nélkül is érzékeltetve viszonyaikat, körülményeiket, társadalmi helyzetüket, éppúgy árulkodó lehet olykor egy-egy szereplő saját terének meg nem mutatása, a személyes háttér teljes hiánya. Jó példa erre Goda Krisztina legutóbbi filmje, a *BÚÉK*, melyben egyfelől rop-

pant hangsúlyos az egyik főszereplő, egy befutott pszichológusnő tágas, elegáns lakása, ahol a cselekményidő túlnyomó részét kitevő szilveszteri vacsorára vendégül látja barátait, és amely ilyenformán a társadalmi reprezentáció színpadaként is működik, másfelől az expozícióban ugyan néhány további szereplő élettere is felvillan egy-egy rövidebb jelenet erejéig, ám korántsem mindegyiké. E kihagyásnak részben praktikus dramaturgiai okai vannak (elkerülhetetlenül olyan motívumokat fedne fel a kamera az adott szereplők előéletéből, amelyeknek pedig csak a cselekmény egy későbbi pontján szabad lelepleződniük), másfelől a hiány akár szimptomává is előléphet, ahogy ez a pszichológusnő öccsének karaktere esetében történik. A nemrég állását is elvesztő pedagógus nyomorúságos albérlete – bár a szereplők szövegben többször reflektálnak rá – nyilvánvalóan olyan távol áll a vacsorának helyet adó középosztálybeli lakásbelsőitől, hogy már csak meg sem jelenhet a film csillogó és minden részletében lekerekített cselekményterében.

Ezzel valamelyest ellentétes stratégiát választ Ujj-Mészáros Károly az *X – A rendszerből törölve* egyes elemeiben. Részben itt is működik az a fajta intenzív vagy aurateremtő térhasználat, amelyet a *BÚÉK* példájában a főhelyszínt adó

lakás jelentett: itt a rendőrkapitányság, a nyomozónő lakótelepi lakása vagy a Kulka János alakította milliomos luxusvillája válik emblematisz helyszínné. Ugyanakkor a történet során felbukkannak olyan karakterek is – nevezetesen az öngyilkosságoknak álcázott gyilkosságok áldozatai –, akiről tulajdonképpen nem sokat tudunk meg, csupán haláluk helyszínét láthatjuk, amely helyszínek viszont önállóan is jelentést hordozó, úgyszólván teljes életutakat magukba sűrítő és felmutató terekké lépnek elő. Ez utóbbi eljárás ereje, működőképessége nyilván nem kis mértékben a film látványtervezőjén, Hujber Balázson is múlott.

Van a filmes térhasználatnak, téralkotásnak egy sajátos regisztere, amely néha olyan rendezőket is egymás mellé sodor, akik egyébként gyökeresen eltérő megközelítéssel és világlátással dolgoznak: ez pedig a nosztalgia. Sárgásbarnás árnyalatokban ázó, politúrozott, szocmodern bútorok között egy család nézi a tévét, a fekete-fehér képernyőn Latinovits Zoltán szaval. Reisz Gábor *Rossz versek* című filmjének közepén járunk, a főszereplő egyik gyerekkori emlékképében, valamikor a késő nyolcvanas évek Budapestjén. A kép önironikus felhangjai mellett is idilli, hiszen a gyermek számára ott és akkor még minden együtt van. Az egymásba átúsztatott, egymásban folytatódó jelenettöredékek

**„Másodpernyi belső magány”**

(Nagypál Orsi: *Nyitva*  
– Radnay Csilla és Péterfy Bori)



láncolatából összeálló filmben központi helyet foglal el a megidézett lakás, az otthon. Bútorai és lakói, ha változnak, cserélődnek is, valahogy mindig ugyanazok maradnak. Velünk maradnak, bennünk élnek tovább – megalkotva azt, akik vagyunk. Az egymásba játszó idősíkok, a személyes emlékezet egymásba oldódó rétegei így válnak a visszatérő terek, tárgyak és arcok révén is a belső folytonosság, az önazonosság kifejezőivé.

Talán nem véletlen, hogy az identitás és az emlékezet működésének kapcsolata egy másik rendezésben is látványos együttállást mutat a terek megkomponálásával. Kenyeres Bálint első nagyjátékfilmje, a *Tegnap* abból a szempontból kilóg az eddigiekben érintett alkotások sorából, hogy története térben meglehetősen távol esik a mai Magyarországtól, látványvilága viszont sok szállal kapcsolódik a hazai film számára is fontos modernista-minimalista hagyományhoz. Az a mód, ahogyan az elbeszélés jelentéssel telíti vagy éppen kiüresíti a helyszíneket, ahogy a nagytotálókban az ember és a táj viszonya kifejezésre juttatja a főhős fokozatos elbizonytalanodását, talajvesztését, ahogy a film anyagszerűsége egyszerre hoz testközelbe egy gyökeresen eltérő kulturális teret és emeli át a történetet az érzékelhetőn túli tartományba, mindezek a formai stratégiák Kenyeres munkáját a magyar szerzői film legradikálisabb folytatójává teszik.

Az eddigiekben a térkezelés egyedi eseteit emeltük ki, de kimutatható-e valamilyen átfogóbb mintázat? Sajátos tendenciaként a nyilvános és a privát terek viszonyának reflexiója jelentkezik a filmekben. Az érintett alkotások szinte mindegyikében mutatkozik valamilyen feszültség a kettő között, amely ráadásul tovább mélyül, amikor a valós terekben lejátszódó történések mellett beszűrnek a virtuális terek eseményei, illetve amikor a virtuális visszahat a nem-virtuálisra.

Amikor az *Egy nap* cselekménye a főhősnő által szakadatlanul végzett napi teendőkre, a szülői létből és a háztartás vezetéséből eredő „láthatatlan munkára” irányítja a néző figyelmét, akkor ezzel egyúttal azt is megmutatja, hogy e percről percre beosztott, szigorú rend egyszerűen bekebelezi, felemészti az egyén saját külön életerét. A lakás vagy az utca ugyanúgy az elvégzendő feladatok, a kikerülhetetlen kötelességek és felelőssé-

gek, a munka – végső soron a társadalom által felügyelt – terévé változik, mint a nyelviskola tanterme, ahol a főszereplő három gyermeke ellátása mellett még órát tart. Ebben a napi rutinban már nincs idő és tér a személyes érzések tisztázására, a gondolatok végiggondolására, mert a fontos beszélgetések közben is éppen a gyerekeket kell fürdetni vagy iskolatáskát kell kapkodva összekészíteni; az anyának pedig önmagára csupán azok a köztes idők maradnak, amíg egyik feladatától a másikig halad, üres tekintettel bámulva ki egy zsúfolt metrókocsi vagy villamos ablakán. Miközben ráadásul a cselekmény tereiben zajló eseményeket itt is olyan mögöttes folyamatok határozzák meg (jelen esetben egy megcsalás vélt vagy valós epizódjai), amelyekről csak elejtett félmondatok formájában értesülünk, vagyis amelyek e tereken kívül – ha úgy tetszik, virtuális térben – történnek.

A *Virágvölgy* egyik legszembeötlőbb vonása egyenesen a nyilvános terek kiüresedése, funkcióvesztése vagy diszfunkcionalitása. E terek – lakótelepi utcák, boltok, kocsmák, orvosi rendelők és várótermek – szenttelen bejárásán keresztül az elbeszélés azt mutatja meg, hogyan válnak működésképtelenné a társadalom különféle intézményei, hogyan marad védőháló nélkül egy-egy csoport és hogyan kerül ennek következtében az egyén menthetetlenül a közöny légüres terébe.

A magán- és a közterek ütközésével találkozunk – bár egész más előjellel – a *Nyitva* történetében is. Itt egy párkapcsolat legintimebbnek számító rétegei kerülnek ki – voltaképpen egyfajta fokozatos medializáció keretében – a nyilvánosság egyre táguló köreibbe. Hiszen a párkapcsolati problémák a hálózobából a csoportterápia, a családi összejövétel, a szvingerklub vagy éppen a munkahelyi tereibe jutnak el – ezúttal vígjátéki feloldást nyerve. Ebből a szempontból külön érdekes, hogy már maga a film címe is értelmezhető egy térbeli metafora kibontásaként.

A *BÜÉK* dramaturgiájáról első pillantásra úgy tűnhet, mintha annak mozgatórugója kifejezetten az emberi játszmák virtuális térbe való áthelyeződése lenne. A cselekményt rendre egy-egy telefonhívás, sms, üzenetben küldött kép lendíti új irányba. Ám a narratíva valódi fegyverténye az, hogy egyfajta duplacsavarral nyilvánvalóvá teszi: itt a virtuális térben lezajló meccsek mellékesek, szinte lé-

nyegtelenek a valós térhez képest, mert a problémákat ez utóbbiban kellene megoldani.

Ahol pedig talán a legérzékletesebbé válik a valós és a virtuális terek interferenciája, az Schwechtje filmje. A *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) cselekményében egyrészt szintén különféle intimitású terek váltakoznak a kamaszok szobáitól az iskolaudvarig, az osztályteremtől az utcasarokig, az öltözőtől a menetrendszerinti busz utasteréig. Ezek a személyes mozgáster és biztonság különböző fokozatait képviselik, és nagyon is érzékenyen képezik le a cselekvési lehetőségek, magatartásminták, a szabadság és a kiszolgáltatottság köreit. Másrészt a közösségi média virtuális tereiben nyomot hagyó cselekvések behatolása a fizikailag létezőbe drasztikus – és visszamenőleg is – átírja az utóbbiban zajló eseményeket, ezzel is megmutatva a korábban oly szilárdnak hitt emberi közösségek újkeletű sérülékenységét, instabilitását.

Végül szintén idekiváncokzik a *Rossz versek* egy kiemelt képe, a Margit hídon keresztülcipelte és felállított szobaajtónak a film plakátján is megjelenő motívuma, amely egyszerre választja el és köti össze a főhőst szerelmével. A megoldás éppen a „személyes” és a „nyilvános” itt elemzett egymásban létezését is megkapó módon súríti szimbólummá, kifejezve, hogy mindaz, ami nyilvános térként tételeződik egy városban, az egyszermind megannyi személyes élményen, történeten, emléken keresztül tételeződik akként.

Reisz Gábor előbb érintett filmje, továbbá debütáló darabja, a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) mellett az utóbbi évek több elsőfilmes munkája igazolja, hogy a legfiatalabb rendezőknek szintén van mondanivalójuk a minket körülvevő valóságról – akár a hétköznapi életünkről, akár tágabb világ- és történelemszemléletünkről legyen szó – és korántsem csak a dialógusok vagy a karekterek felépítésén keresztül, hanem a cselekménytér kialakítása révén is. Az *Utóélet* (Zomboráczi Virág, 2014), a *Szerdai gyerek* (Horváth Lili, 2015), a *Kojot* (Kostyál Márk, 2016) után a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) a *Virágvölgy*, a *Nyitva*, az *Egy nap* újabb példáit mutatják fel annak, amikor egy helyszín, egy tér önmagában is érvényes láttelepet nyújt jelen életünk minőségéről. •