

■ AZ EGY NAP ÉS A KORTÁRS ROMÁN FILM

Erkélyekre aggatott nádszövet

■ KORMOS BALÁZS

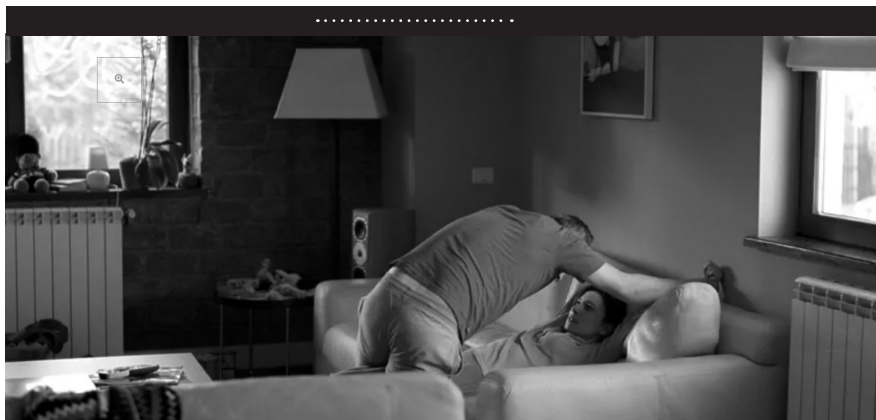
BUDAPEST ÉS BUKAREST KÖZÖTT: AZ EGY NAP TÖBB SZÁLLAL IS KÖTÖDIK A „ROMÁN ÚJ HULLÁMHOZ”, DE A CSELEKMÉNY KÖZEGÉT ÚJSZERŰEN ÉRZÉKELTETI A ROMÁN FILM TÖREKVÉSEIHEZ KÉPEST.

Szilágyi Zsófia első és eddig egyetlen egészestés játékfilmjében, az *Egy napban* (2018) több kritikus is a „román új hullám” vívmányainak hazai adaptálását vagy legalábbis erős inspirációját látta. A film, melyet a rendező Mán-Várhegyi Rékával közösen írt, egy háromgyermekes családanya, Anna (Szamosi Zsófia) másfél napját mutatja be. Ennek során nem elég, hogy a szüntelen rohanás, a hétköznapok kisebb-nagyobb kihívásai alig hagynak időt levegőt venni, a férje, Szabolcs (Füredi Leó) hűtlenségére utaló helyzetek a házasságát is válságba sodorják. A főszerepet játszó Szamosi Zsófia finom arcjátékkal és hanghordozással érzékelteti a lelkiileg megtört, ám a munkahelyén, az otthoni teendőikben, s mindenekelőtt az anyaságban helytálló, minden erejével küzdő nő élettapasztalatát. Nem meglepő, ha az egyszerűen

összefoglalható történet, pontosabban „életszelet”, valamint a film közvetlen beszédmódja, realista formai megoldásai miatt a kortárs román filmmel való párhuzam merül fel – de pontosan milyen szálak és mely filmekhez kapcsolják az *Egy napot*? Noha a román filmrendezők ezredforduló utáni színrelépése valóban robbanásszerűen hatott, s maguk a filmek osztoznak bizonyos dramaturgiai és formai jegyekben is, semmiképp sem indokolt homogén egységként tekinteni az új román filmekre.

Elsőként a *Lazarescu úr halála* (Cristi Puiu, 2005) és a *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (Cristian Mungiu, 2007) hozott jelentős nemzetközi figyelmet az ébredező román filmművészetnek. Esztétikai szempontból mintaadónak bizonyultak, hiszen a kortárs román szerzői filmek azóta is többnyire realista-minimalista formát követnek. Cselekményük

„A drámaiatlan köznapiság uralkodik”
(Radu Muntean: Ünnepek után)



szűken körülhatárolt közegben, és rövid idő alatt: gyakran egy nap vagy néhány óra alatt játszódik. Hőseiket nem a nagy formátumú, hanem a hétköznapok világában mozgó emberek közül választják, akik gyakran kálváriaszerű utat járnak be az elbeszélés során. Mindezek éppúgy leírják az *Egy nap* stílusvonásait és cselekményvilágát, mint a banális szituációk sorjázása vagy a visszafogott, természetességre törekvő színészi játék, melyek az „új hullám” filmjeiben is meghatározók.

Szilágyi filmjének formai rokonsága a korszak első kiemelkedő román filmjeivel persze nem általánosítható. Szembe-tűnő, hogy míg a *Lazarescu úr halálának* vagy éppen Corneliu Porumboiu *Volt-e vagy sem?* (2006) című filmjének lényegi kísérője a szatirikus humor, addig az *Egy nap* esetében leginkább az fakaszt mosolyt, mikor a néző a saját életéből ellesett szituációkat lát a vásznon. „Hívása fontos számunkra, kérjük tartsa a vonalat!” – halljuk az ügyfélszolgálati automatát, s míg a Radetzky-induló szól a telefonban, Annának bőven van ideje rendet rakni az egész lakásban. Ezentúl számos olyan megoldással is él a film, mely főként az anya, valamint idősebb fia, Simon (Barcza Ambrus) irányába éberszt empátiát. A sok arcközei kép révén nyomon követhető a szereplők érzelmvilágát tükröző mimika és tekintet. Ezentúl a befogadó is csak annyit tud a fő konfliktus valóságáról, mint Anna. A nézőnek is csak erős sejtése lehet arról, hogy férje vajon miért egy éjszakán át issza azt az egy kávé, ami után azt ígérte, hazajön... Azonban a szubjektív eszközök legerősebb példája a film utolsó jelenetei közt található: Anna álomjelenete, amelyben Szabolcs színt vall a megcsalásról. A néző és a vászon közötti távolság további csökkentésén munkálkodik a kézi kamera használata és az érzékekre ható gazdag zajkulissza is. Míg a „román új hullám” paradigmaticus darabjai jobbra ódzkodnak attól, hogy közel férközzenek a főszereplőkhöz, addig az *Egy nap* beszédmódja sokkal személyesebb és dinamikusabb – annak ellenére is, hogy Anna karakterének mélységeiről alig kapunk információt. Ezzel szemben az új román filmek stílusát inkább jellemzi a távolságtartás és a statikusság (elég csak a hosszan kitarított, mozdulatlan és tág képkivágatokra gondolni), vagy olykor kimondottan önreflexív megoldások is.

A filmek témaválasztásában és a cselekmény miliójében figyelhető meg leginkább a román rendezők és Szilágyi törekvéseinek különbsége. Az új román filmművészet nyitódarabjai ugyanis pontosan felismerhető nemzeti közegbe helyezik a történetüket és az ország közelmúltjának, a múlt örökségének kérdéseit feszegetik. A filmek egyéni történeteken keresztül boncolgatják a (poszt)kommunista Románia társadalmi, politikai és intézményes problémáit. A *4 hónap, 3 hét, 2 nap* egyenesen a nyolcvanas évekbe kalauzol, ahol a korabeli tilalom ellenére két fiatal nő próbál megszervezni egy abortuszt egyikük számára. A *Volt-e vagy sem?* szatirikus humorral dolgozza fel az 1989-es rendszerváltást, a román nemzeti narratíva kitüntetett pontját. Benne egy vidéki város, Vaslui amatőr helyi tévéadása arra a kérdésre keresi a választ, hogy „volt-e vagy sem” forradalom a saját kis városukban: azaz, hogy a helyiek december 22-én 12 óra 8 perc (Ceaușescu menekülésének pillanata a bukaresti pártzékházból) előtt vagy után vonultak ki a város főterére. Radu Jude első filmje, *A legboldogabb lány a világon* (2009) pedig a rendszerváltás előtt idegen jelenség, a konzumkultúra helyi ellentmondásaival szembesít. Reklámfilmforgatás céljából egy üdítőgyártó cég Bukarestbe hívja a vidéki tinédzserlányt, miután sorsjátékukon autót nyert. Nem elég, hogy az ihatatlan üdítőt, amit a lánynak literszámra kell innia a kamera előtt, Coca Colával keverték, hogy a szpotban elég tetszetős legyen a színe, de a szülei már a felvételkor adásvételi szerződést tolnak gyermekük elé rossz anyagi helyzetük miatt. Az *Egy nap* ezekkel a filmekkel szemben sem a magyar közelmúlttól, sem kimondottan a magyar politikáról vagy társadalomról nem tesz kifejtett állítást. A narratíva nemzeti, kulturálisan lehatárolt jellege csak mozaikosan, elfedve vagy utalásszerűen kerül a felszínre (leszámítva persze a magyar nyelvet). A film konfliktusai pedig egyrészt magánéleti gondokból, érzelmi változásokból erednek, másrészt a nemzetinél tágabb értelemben vett régióban, Kelet-Közép-Európában közérthetőbb rétegekből tevődnek össze.

Doru Pop néhány, a 2010-es évek elején bemutatott román film kapcsán az „új hullám” transznacionális fordulatáról ír (*The 'Transnational Turn'*, Ekphrasis 2014/1). Az *Ünnepek után*

(Radu Muntean, 2010), az *Amikor Bukarestre száll az éj* (Corneliu Porumboiu, 2013), valamint az *Anyai szív* (Călin Peter Netzer, 2013) című filmekben ismer fel elsőként olyan narratívákat, melyek elfordulnak a román filmben nagy hagyománnyal bíró, nemcsak „nacionalista”, hanem „nemzeti” jelzőtől is. A szereplőket, konfliktusokat és életerekeket már inkább a városi életmód és a (közép, felsőközép) társadalmi osztály tartja össze, nem pedig az, hogy melyik nemzethez, országhoz kötődnek. E filmek a karakterekről meglehetősen kevés háttérinformációt közölnek, korlátozottan utalnak lokális identitásokra, ezáltal kevésbé kapcsolódnak meghatározott kulturális közeghez. A csekély kötöttség is szinte kimerül annyiban, hogy románul beszélnek a szereplők vagy többségében Bukarestben élnek. Ugyanakkor a globális, sztenderd formáknak, a bevett műfaji címkéknek is ellenállnak.

Ha a film cselekményvilágát és annak nemzeti-kulturális környezetét nézzük, Pop megfigyelései akár az *Egy nap*ról is szólhatnak. Az *Amikor Bukarestre száll az éj* egy filmforgatás körül bonyolódik: elméleti kérdéseken tépelődő párbeszédet vonultat fel a rendező és színész között. Netzer filmje pedig egy befolyásos anya gátlástalan tetteit mutatja be, mellyel fiát próbálja menteni az igazságszolgáltatás elől, ugyanis gondatlanságból halálos autóbalesetet okozott. Témaválasztás szempontjából viszont különösen az *Ünnepek után* áll közel Szilágyi filmjéhez: Paul (Mimi Brănescu) és Adriana (Mirela Oprisor) tízéves házassága ér véget, miután a férfi bevallja, hogy szerelmi viszonyt folytat gyermekük fogorvosával. Mielőtt sor kerül kettejük kínzó beszélgetésére, az *Ünnepek után* mind egyszerű hétköznapi élethelyzetet ábrázol: karácsonyi ajándékvásárlás, közös vacsora a családdal, majd a barátokkal, hajvágás a fürdőszobában... A szeretővel töltött epizódokban is drámaiatlan köznapiság uralkodik. A szereplőknek jól fizető munkájuk van, márkás külföldi autóval közlekednek és az osztrák Kaprunba járnak síelni. Reprezentált világukból eltűnnek azok a motívumok, melyek a nemzeti hovatartozást hordoznák, s így a filmben kiépített identitásukat leginkább a más társadalmi osztályoktól való elhatárolás jelzi. Ami egy film térkezelésében sokat elárulhatna a cselekmény lokációjáról – például egy madártávlatból

rögzített városkép –, itt egyértelműen háttérbe szorul. Az alkotók kerülnek a külső terek bemutatását; az a rendkívül kevés jelenet is, ami szabadban játszódik, inkább szűkebb beállításokat alkalmaz. Pop írása arra is kitér, hogy az „új hullám” első alkotásai előszeretettel használták a belső tereket a szereplők leépülésének, szociális és pszichés állapotuk romlásának bemutatására. A szűk panelszobák, a roskatag konyhák és a szocreál közintézmények belső terei visszatérő díszletek a *Lazarescu úr halálában* vagy *4 hónap, 3 hét, 2 napban*. Az *Ünnepek után* esetében viszont az otthon tere nem hordozza magán a néhai keleti blokkra jellemző stílust, inkább hasonlít egy korabeli IKEA katalógusra. Fakad ez éppen abból is, hogy a szereplők jómódban, az átlag életszínvonal felett élnek. Ha pedig éppen nem otthon, a privát térben jelennek meg, olyan helyszíneken láthatjuk őket, amelyek ugyancsak nélkülözik a nemzeti sajátosságokat és minden nagyvárosban hasonló jelleggel tűnnek fel. Ilyenek például az étterem, a bevásárlóközpont vagy a fogorvosi magánrendelő terei.

Az *Egy nap* esetében némiképp más a helyzet, ám a törekvés hasonló. A film helyszínei közül itt is az otthonosan belakott lakásbelső dominálnak. Ezen kívül Anna rutinszerű állomásait kíséreljük végig: a kisfiát, Márkót bölcsődébe viszi, majd tanítani megy a nyelviskolába, ezt követően hazaviszi Márkót a nagymamához, Simon felviszi az iskolánál, bevásárol, középső gyermekét, Sárít az óvodából balettra, végül Simont pedig a vívócsarnokba kell fuvarozni. Maguk a célállomások semleges térként jelennek meg. Az éjszakai bár, ahova Anna és barátja, Gabi (Láng Annamária) – a házassági történet „harmadik szöge” – beülnek átbeszélni a dolgokat, az élelmiszerbolt, az olasz nyelviskola vagy éppen a kávézó, ahol Anna várakozik Simon vívőedzése alatt, nem hordoznak márkás helyi jelleget. Főként csak a köztük vezető passzázsjelethez sejtlenek fel a belbudai utcák és sarkok – ám azok is főleg azon nézők számára ismerősek, akik gyakran megfordulnak a környéken vagy jól ismerik Budapestet. Akárcsak az *Ünnepek után* esetében, az *Egy napban* is ritkán láthatunk tág kivágatú képeket a városról. Ahol felbuknának a budapesti városkép töredékei, szinte mindig csak egy életlen szűrőn keresztül jelennek meg. Azok is többnyire Anna autójá-



nak szélvédőjén át, olykor kis mélységelességű beállításokkal kombinálva látszanak. Az autóba be, a buszra fel, a vilamosról le: Anna és gyermekei a város, pontosabban egy

város lüktető körforgásában mozognak. A folyamatos rohanásban nincs idő megállni és körbenézni, vagyis épp csak arra marad idő a zebrán való átfutás előtt. Az elhaladó régi, sárga villamosok képe, a zsúfolt négyeshatos vagy a kispfalatti megálló, melyek mind Budapest szimbolikus attribútumai, részletekben vagy homályos képeken át láthatók. Talán legérzékletesebben az a kép illusztrálja ezt, amelyen Annát a villamos visszatükröződő ablakán át mutatja a kamera, mikor Simonnal a Margit hídon át utaznak a vívőedzésre. Szintén egy elmosódott, már-már impresszionisztikus kép jelenik meg a városról: a sötétedő égbolttal, alatta a Dunával és az utcai világítás fókuszon kívüli apró fénypontjaival. A távolban ott magasodik a Mátyás-templom is, de a kép éle a kétségek közt őrlődő Annán nyugszik. Az *Egy nap* stílusmegoldásai tehát elvonatkoztatják a történetet a konkrét helyszíntől, hogy inkább a nagyvárosi pulzálást, s ezzel együtt a főszereplő mindennapos kihívásait, aktuális szorongását érzékeltessék.

A film nyitójelenete után, mikor Anna és a férjét elszerető Gabi elindulnak a bárba, hogy tisztázzák a helyzetet, Gabi belekezd egy teljesen súlytalan történetbe, aminek még a végét sem halljuk: „Azt vettem észre, hogy errefelé is egy csomó erkélyen van ilyen... tudod, ez a nádszar, ilyen gyékényfalvédó vagy mi...” Később hozzát teszi, hogy apósa kerítésén is ilyen van negyven éve. Ahogy elkezd beszélni erről az apró részletről, mint egy tipikusan magyar szokásra vagy regioná-

„Szabadidőmentes végtelen hajsza”

(Szilágyi Zsófia:
Egy nap –
Szamosi Zsófia)

lis sajátosságra utal. Néhány jelenettel később ez az apró mozzanat jelképpé válik Anna számára, mikor a munkahelye felé utazik: merengő tekintettel nézi a buszról a nádszövet-

tel takart erkélyeket, s a szeméből szinte tisztán kiolvasható, hogy a nádról Gabi, Gabiról pedig a hűtlen férje és a válságba került házassága jut eszébe. Máskor, ha ennél konkrétabb lokális utalás kerül szóba, egyszerűen nem jut el addig, hogy bármiféle jelentőségre tegyen szert. Ilyen például Anna anyósának noszogatója, hogy fiával kettesben menjenek el kikapcsolódni. Gyulát, a jól ismert hazai üdülővárost ajánlja, ám Anna számára ez egy olyan végtelenül távoli, nem létező lehetőség az aktuális helyzetben, hogy egy gyors igenléssel lerázza az anyóást, aki mit sem sejt fia félrelépéséről. A film zárlatához közel, mikor Anna éjszaka útnak indul az ügyeletes gyógyszerertárba, visszafelé az autóban bömböl a rádió. Az első képen Csajkovszkij „Virágkeringő”-jét hallgatja, majd egy éles képváltással váratlanul megszólal Kis Grófo „Bulibáró” című slágere – Anna meg csak bolyong éjszaka a városban. Végtelen szélsőségek: mindegy, hogy mivel, csak valamivel sikerüljön elnyomni a zajt, ami a fejében van. Míg az *Ünnepek után*-ban a cselekményvilág látványosabban lecsupaszított, mentes a kulturális utalásoktól, addig Szilágyi filmjében ez a néhány referencia általánosabb vagy belső, lelki jelentéssel gazdagodik.

Az *Egy nap* – ahogy címe is jelzi – egy kimetszett szelete a szereplők életének. Noha a dramaturgia vázát és fő feszültségét a hűtlenségi dilemma adja, a filmidő döntő részét a főszereplő (család) életmódjának, folytonos rohanásának bemutatása alkotja. Ugyanak-

kor a filmben látható események és gondok nem tekinthetők világjelenségnek. Nem magától értetődő, hogy egy háromgyermekes család, ahol az anya tanár, az apa pedig jogász, miért is küszködik anyagi nehézségekkel, vagy hogy az anyának miért kell bevállalnia heti négy esti kurzust és egyet szombat délelőtt – miközben rá hárul minden házimunka is. A mosogató lefolyója hetek óta rossz, a tankolást is jobb minél tovább tolni, a boltban pedig az árcsökkentett termékek után kell nyúlni. Szilágyi Zsófia a film cannes-i bemutatója és más francia közönség előtti vetítés után azenyomással távozott, hogy a nézőknek talán idegen volt ez a társadalmi jelenség; a szabadidőmentes végtelen hajsza, amit a boldogulásért kell űzni. S valóban igaz, hogy a nyugati közönség soraiban kevesebb a hasonló foglalkozású ember, akinek ez közvetlen tapasztalat, mint a kelet-közép-európai, még keletebbi vagy más hasonló fejlettségű régió nézői között. Az *Egy nap* tehát a nemzetinél mindenképp tágabb, transznacionális összefüggésben is értelmezhető, de nem szakad el az „itt és most”-jától sem. A kortárs magyar filmben kevés példát találunk a társadalmi közép miliójére és közérzetére indirekt módon reflektáló, ugyanakkor kisrealista fókuszú alkotásokra. Az *Egy nap* előtt Hajdu Szabolcs *Ernelláék Farkaséknál* (2016) című filmjében elegyítette hasonló valóságossággal az emberi kapcsolatok alapvető törekénységét aktuális társadalmi vonatkozásokkal.

A „új hullám” első sikerdarabjait követő román filmek a szereplők kozmopolita identitásában mutatnak újat, de a már kitaposott formai megoldásokat követik. Ám míg az *Egy nap* nem merül mélyre a magyar társadalmi berendezkedést sújtó kérdésekben, mint például a *4 hónap, 3 hét, 2 nap*, nem is szakad el a régiót érintő problémák élettapasztalatától. Az *Ünnepek után* családi konfliktusa vagy az *Amikor Bukarestre száll az éj* művészetlelki dialógusai, a bennük megjelenő minimalista terek szinte teljesen kizárják a nemzeti, lokális identitást, az *Egy nap* viszont – ugyan csak részleteiben – megmutatja, s ezzel egyszerre teszi nagyon ismerőssé és konkrétá, miközben el is fedi egy általánosabb igazság megmutatására. Anna nincs egyedül a körforgásban keringők közt. •