

Bakos Gábor

A társadalmi szubjektivitás magánéletfilmjei (A magyar közéleti pszichodráma dokurealista filmformája)

Absztrakt

Az ezredfordulós és a kortárs „*fiatal magyar film*ben” (Gelencsér Gábor) vannak olyan társadalmi fókuszú későmodernista alkotások, amelyek továbbvitték a Budapesti Iskola fikciós dokumentarizmusának a hagyományát. A hétköznapi élethelyzetek átélhetőségét célzó, társadalmi fókuszú film annyira ráközelít megfigyelt szubjektumára, amennyire csak lehetséges (innen a sok arcközel, ismétlődő, triviális cselekvések). Ennek a fikciós-dokumentarista irányvonalnak az egyik első megnyilvánulását a magyar filmtörténetben Tarr Béla *Családi tűzfészek* (1979) című társadalmi pszichodramájában találjuk. Tarr filmjének legközelebbi örököse Hajdu Szabolcs kortárs „lakásfilmje”, az *Ernellék Farkaséknál* (2019) című egzisztencialista kamaradráma. Hajdu ügyesen ötvözte Tarr filmjének alaphelyzetét (lakáshiány) a modernista melodráma hagyományával; az *Ernellék* egyszerre kapcsolódik Tarr filmjéhez és Cassavetes expresszív melodramáihoz. Ennek dramaturgiai alapsémája néhány ember kiszámíthatatlanul alakuló kapcsolat-, illetve személyiségváltozására épül. A tanulmány e két hagyomány összekapcsolását ismeri fel Pálfi György *Nem vagyok a barátod* (2009) című filmjében is, amelynek mozaikos elbeszélői rendje részben más megoldásokat javasol e kétféle elbeszélői gyakorlat kreatív kombinációjára. E filmek elbeszélői struktúrájának, dramaturgiájának, testi, affektív jelzéseinek részletes elemzése révén a tanulmány az említett hagyományok fúziójának következményeire fókuszál, hogy miként képesek e filmek egyfajta kortárs (pszichológiai és társadalmi) érzékenységnek hangot adni.

Szerző

Bakos Gábor 2004-2012 között végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, filmtudomány- és művészettörténet szakpárban. Érdeklődési területei a magyar filmtörténet, ezen belül a késő modernizmus továbbélése a kortárs filmtörténetben; film és képzőművészet interdiszciplináris kapcsolata a modern, illetve posztmodern magyar művészetben; Gaál István filmművészetének öröksége; a magyar bűnfilm hagyománytörténeti elemzése és elméleti vizsgálata. Fontosabb publikációi az *Apertúrában*, *Filmvilágban*, *Filmkultúrában*, *Metropolisban*, *Prizmában*, *Irodalmi szemlében*, *Balkonban* jelentek meg

Részvétel fontosabb tanulmánykötetekben: *Kifejezés és erő – Szóts István filmművészetének képzőművészeti öröksége.* (In *Ember a havason. Szóts István 100.* MMA [MANDA, 2013]; *Sodrásban. Gaál 80.* MMA. 2014.; „Valaha madarak voltunk” – Sára Sándor modernista filmképének kialakulása a hatvanas években készített rövidfilmjei tükrében (In *Pro Patria. Sára 80.* MMA és MANDA, 2014. 115-139.)

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.6>

A társadalmi szubjektivitás magánéletfilmjei (A magyar közéleti pszichodráma dokurealista filmformája)

Cserebomlások (*Családi tűzfészek és Ernellák Farkaséknál*)

Tarr Béla improvizatív módon megrendezett, dokumentarista formavilágú, 1979-es *Családi tűzfészek* című filmjének közéleti pszichodramája harminc évvel később Hajdú Szabolcs *Ernellák Farkaséknál* című, az összeférhetlenségről szóló családi drámájában él tovább. A két filmben jól körülhatárolható társadalmi élethelyzetekből bomlanak ki az emberi sorsok. Mindkét magyar film családi viszálya egyetlen központi helyszínen játszódik. A *Családi tűzfészek* a lakáshiány társadalomlélektani következményeit használja cselekményszervező motívumként. A Hajdú-házaspár (Hajdú Szabolcs és színész felesége, Török Illyés-Orsolya) lakásfilmjében egy család kényszerű hazaköltözése külföldről indítja el a történetet.

Hajdu filmjében a bonyodalmak abból származnak, hogy Ernellák kénytelenek bizonytalan időre hazaköltözni Skóciából a Budapesten élő húga, Eszter családi otthonába, mivel autójuk lerobbant. A kényszerű és kényelmetlen nagycsaládi együttélés összeférhetlenségi konfliktusok sorozatává eszkalálódik, pedig mindössze a kezdeti napok történetét követjük nyomon. A film legfontosabb dramaturgiai csavarja, ahogy a két család erőviszonyának dominanciája felcserélődik és kiegyenlítődik.

A párcapcsolatilag és egzisztenciálisan egyaránt sikeresnek látszó Farkasék a film első felében lekicsinylő kegyességgel viszonyulnak a nővér családjához. Farkas pökhendi módon Ernella férjét, Albertet nézi semmibe, és megvetően nyilatkozik róla a háta mögött Eszternek, a feleségének, aki folyton hangoztatja nővére gyengeségét. Azt állítja, hogy Ernella egész életében mástól várta a segítséget saját gondjai megoldására, ahelyett, hogy végre abba hagyná az önsajnálatot, és a kezébe venné sorsát. A pénzügyileg is ramaty állapotba került Ernellák még lejjebb süllyednek szégyenükben Farkasék előtt, amikor lopás történik a lakásban. A két pár újból egymásnak esik, majd Ernella serdülőkorú kislánya, Laura bevallja, hogy valójában ő lopott ki pénzt a borítékból, ezzel akart segíteni a szüleinek. Ez a meglehetősen egyértelműnek látszó alá-fölé rendeltség, hatalmi viszony azonban fokozatosan átalakul, miután Farkasék kislánya, Bruno elbújik a lakásban. Farkas sehol sem találja: már azt hiszi, hogy elszökött a kislánya. A kétségbeesett Farkas végül megtalálja a tüntetőlegesen némaságba burkolózott Brunót a konyhai alsószelekrényben. Ezután lassanként fény derül Farkasék szétesőfélben lévő házasságának igazi okaira. Régóta megindult csendes eltávolodásuk, illetve párcapcsolati válságuk legmérgezőbb gócpontja a gyerekkérdés,

valamint ehhez szorosan kapcsolódó eltérő nevelési módszerük, amelyben teljesen különböző felfogást képvisel Farkas és Eszter. A könnyező Eszter azzal vádolja Farkast, hogy nem tudja elfogadni és szeretni a szófogadatlan, állandóan zajongó, izgó-mozgó Brunót. Természetesen ezt Farkas felháborodva tagadja. Azt viszont bevallja, hogy sokszor az idegeire megy a fia, és nincsen hozzá kellő türelme. A családapaként önmagában és kapcsolatában is megingott Farkas legszívesebben az egész gyerekproblémát a felesége nyakába varrná. Eszter megrettenve, tehetetlenül áll az egész megoldhatatlannak tűnő probléma előtt. Farkas érzelmi hűvösségét rossz és érzelemmentes gyerekkorának tulajdonítja. Gyakran verte őket az anyjuk, aki ritkán mutatta ki, hogy a maga módján valójában szereti gyerekeit. A film második felére megváltozik mindkét család álcázott háttérélete egymás előtt, amit az egymás között kicsattanó viták indítanak el. Bebizonyosodik, hogy az anyagilag lenullázódott Ernellák családi viszonyrendszere erős összetartáson alapul, még ha egyszer meg is ingott Ernella (kiderül róla, hogy megcsalta a férjét skóciai tartózkodásuk alatt). Farkasék leküzdik minden személyes hiúságukat, miután végre őszintén elbeszélgetnek az erkélyükön a nyugalomba szenderedett város tompa zajai között. Innentől indul változásnak a jól álcázott, bomlásnak indult „sikerházasságuk”: szembenéznek a problémáikkal (gyereknevelési ellentétek, illetve hogy kezdenek elhidegülni egymástól), és azok megoldását tűzik ki célul.

Bár mindkét film a cselekménybonyolítás szempontjából az emberi érintkezés mindennapi konfliktushelyzeteire fókuszál, Tarr és Hajdu filmjében jelentős a különbség a társadalmi osztályrajzok (idős és középkorú gyári munkások; értelmiségi középosztály) identifikációs, magukat kifejező hétköznapi nyelvezete között. Nagy a kommunikációs távolság a két alkotás szereplőinek önkifejezésbeli megnyilvánulása között, és ahogyan értelmezni tudják a saját maguk körül kialakult kusza-kaotikus kisközösségi konfliktushelyzetet.

Tarrnál a szereplők (például az após) teljesen alulreflektáltak, a beszédnek itt nincs sok szerepe. Hajdunál még a legnagyobb vádaskodás esetében is előjöhethet, hogy valaki visszakozik, váratlanul őszinte kíváncsisággal fordul a másikhoz, rádöbben, hogy a másik miért teszi azt, amit. Hajdu szereplői középkorúak, Tarrnál generációk vannak, ami fontos különbséget jelent az osztályvonatkozás terén, ahogy az is, hogy másként működik (és másképpen érzékeli a szereplők) a „kényszer”, a „szűkösség” (mert más korban játszódnak) csapdahelyzetét.



Családi tűzfészek (Tarr Béla, 1977)

Jelentős a különbség a két film szereplőinek identifikációs és önkifejezésbeli, emberi és kulturális adottságai között, azonban mindkét rendező a szabálytalanul előtörő érzelmek „testi” szemszögéből közelítette meg történetét.

Tarr kíméletlen marad főszereplőjével szemben. Hajdunál a végén kis közösséggé kovácsolódnak az addig széthúzó, ellenségeskedő családok. Még ha fontos formai elvekben egyezik is a két rendező (néma megfigyelőként viselkedő kamera; kiszámíthatatlanul kirobbanó konfliktushelyzetek, intenzív, leleplező arcközelik; improvizáció és spontán emberi reakciók beengedése a tartalmilag megtervezett jelenetek közé stb.), a filmek végén az emberek két különböző (szerzői) megítélését kapjuk. Reménytelenséget és kiszolgáltatottságot az egyik oldalon (Tarr), reményt és bizodalmat, összetartozást a másikban (Hajdu).

A legérdekesebb a két rendezőnél hogy módszertanilag különböző módon közelítenek a valósághoz. Tarr a dokumentarizmus felől építkezik, Hajdu pedig a fikcióból teremti meg lírai realizmusát. Hajdu dokumentarista stílusú játékfilmet készít, Tarr fikciós dokumentumfilmet.

A veszekedésjelenetek képi dinamizmusa az arcjátékra összpontosító közelképek, szűk félközelik, a feszesre komponált kétalakos „viszony-képek” izgatott egymásra vágásából áll. A történetekhez közel került kamera láthatatlan megfigyelőként van jelen a lakások szűkös belsőiben (*Családi tűzfészek*), vagy jár-kezel az egymásból nyíló tágabb terekben (*Ernellák Farkaséknál*). Az alakok viselkedéseinek hirtelen irányváltásait hol sikerül elkapnia a kamerának, hol pedig lemarad az előzményekről, így előfordul, hogy hiányos információkkal kapcsolódunk be a már elkezdődött jelenetbe. A szereplőket megfigyelő, közöttük helyezkedő kamerának köszönhetően belépünk a társas, valamint személyes idejükbe. Az utóbbira eklatáns példaként szolgálnak azok az elkapott, leleplező felvételek, amelyekben az aktuális helyzetből „kilépő”, merengve befelé forduló vagy éppen újabb önálló cselekvésbe kezdő szereplőket önmagukban szemléljük. A magát állandóan elleplező, ellentmondásos személyiség testi-fizikai ábrázolása létfontosságú mindkét rendező számára. Nem a történet társadalmi dimenziója kerül előtérbe, hanem a magánéletével viaskodó

lélek belső impulzusainak felszínre csalogatása a végső cél.



Ernellék Farkaséknál (Hajdu Szabolcs, 2016)

Tarr filmjének társadalmi konfliktusíve szinte a kibírhatatlanságig fokozódik. A folyamatos megalázásoknak és gyanúsítgatásoknak, hazug vádaknak kitett fiatal feleség végül arra kényszerül, hogy elköltözik a despotikus és álszent, rosszindulatú após lakásából, hogy lakásfogalóként ideiglenes lakhelyen éljen. Nem tud feljebb lépni társadalmilag: mindenhol pusztán befogadottként kénytelen élni. Mindvégig vár a megváltó csodára, hogy férjével végre lakáshoz jusson. Szeretik ugyan egymást, de ez az áldatlan állapot tönkreteszi házasságukat. Ráadásul a gyenge, meghunyászkodó férfi nem áll ki a nő mellett a családi vitákban sem. Inkább gyáván az apjáié mellett marad, és nem képes régen tartó alkoholizmusával sem megbirkózni.

Hajdu Szabolcsék kényszerű okokból saját otthonukban leforgatott, játékfilmesen konstruált jelenetekből összeállított, mégis nagyon személyes alkotásában a szereplők nagy része családtag vagy művészbarát volt. Dokurealista módon stilizált, „önvizsgálati” lakásfilmjükben közvetlen élettapasztalataikat építették be a történetbe. Az egyes alakokat bizonyos mértékben saját tulajdonságaikkal ruházták fel: Brúnóról például kiderül, hogy állandóan csak filmeket nézne. Farkas jegyzetfüzetet vezet, ahová kihallgatott beszélgetéstörödékeket ír, és egyszer még ők is megpróbálkoztak a külföldre költözéssel (Hajdu Szabolcsék valóban éltek pár évet Londonban). Nota bene, filmjüket egy tragikusan elhunyt baráti házaspár emlékének ajánlották. Önreflexív, dokumentarista stílusban előadott párkapcsolati vitadrámájuk egy pont után átfordul magánéleti és családi drámába. Azt kezdi elemezni, hogy a két lánytestvér milyen viszonyban van egymással. Az egyik őszinte, békülő beszélgetés közben Eszter elárulja Ernellának, hogy a teljes széthullás szélén áll a családja, és emiatt végtelenül kétségbeesett.

Tarr lélekgyötrő sorsdrámájának tragikus az íve. Kíméletlen oksági láncolatban kísérik végig, hogyan lehetetlenítik el és alázzák meg napról-napra a fiatal feleség mindennapi életét a férjének a szülei. Hajdu kamaradrámájának érdekessége, ahogyan megfordulnak az erőviszonyok és ezáltal a nézői értékelés is. Tarnál kiszolgáltatottság, zsarnokság, gyávaság, kétségbeesettség uralja a szereplők életét. Hajdunál önámítás, lenézés és ítélkezés, mélyre nyúló, lelki sebek felszakítása, illetve megjátszott fölényeskedés miatt kialakult konfliktusok váltakozása irányítja a történetet. Viszont nála azért mégis eljutunk valamilyen belátásig. Ez nem egy kilátástalan és mozdulatlan

világ. Nemcsak Farkas sikeressége miatt, hanem emberileg is élhető világ, minden nehézsége ellenére. Ahogy az sem véletlen, hogy ezt az egész világot áthatja a művészetre törekvés, a nyitójelenettől a zárlatig.

Spontán filmvalóságok

A dokumentum és fikció viszonyát eltérő módon használó két film történetvezetésének stratégiája, hogy miután megmutatja a legfontosabb társadalmi környezetet és megteremti a kiinduló konfliktushelyzetet, fokozatosan el is távolodik tőle. A szereplők annak érdekében, hogy önigazolásukat alátámasszák, és saját magukat meggyőzzék hazug feltételezéseikben, egyfolytában vádolják és bántják egymást (*Családi tűzfészek*), hogy utána mégis önmagukba nézzenek, és szolidaritást vállaljanak a másik, számukra teljesen kiszolgáltatott embertársuk iránt (*Ernellék Farkaséknál*). Amit látunk: egy családi kisközösség tagjai a szemünk előtt fokról-fokra megkeserítik egymás életét. Arcokból, testi gesztusokból, mozdulatokból, őszinte vagy hamis hanglejtésekből kell következtetnünk a mögöttes, elrejtett lélektani motivációkra. A filmek arra összpontosítanak, hogy a társadalmilag tipizált határhelyzetek milyen hatással vannak a résztvevőkre: milyen jó és rossz, aljas és nemes tulajdonságokat hoznak ki belőlük. Valójában mindkét rendező az „emberi sorsjátzmák” dokumentarista hitelességű elmesélését tartotta fontosnak, vagyis azt, hogy milyen lélektani vagy kapcsolati erővonalak mentén távolodnak-közelednek egymáshoz a családtagok.

Stilisztikailag a két rendezőnél önmagában véve nem a dokumentarizmus vagy a fikció formaelvének kiválasztása a döntő tényező, hanem a két ábrázolásmód együttes hatóerejéből származó egyedi kifejezőerő hitelessége. Módszertanilag mégis jelentősen eltérnek egymástól. Tarr fikciós dokumentumfilmjében a fikció felől közelít dokumentarista felvételi technikával újraforgatott történetéhez, vagyis amatőr szereplőivel újrájátszatja saját életük egyes periódusát. Hajdu realizmusa ennél egyszerűbb, mivel ő a teljességgel kitalált történetet a dokumentarista stílusra jellemző, közvetlen és szabad képi világgal teszi valóságközelivé, hétköznapi prózaivá.

Míg Hajdu dokumentarista stílusjegyekkel „fellazított” játékfilmes elbeszélőmódját végig megtartja, addig Tarr jobban kitolja a fikciós dokumentumfilmes kifejezőmód határait. Tisztán dokumentumfilmes interjúrészleteket illeszt a film cselekményébe annál a résznél, amikor a feleség sokadszorra jár lakásigénylés ügyében a városházára. Itt rövid időre a *Családi tűzfészek* átalakul a fikciós dokumentumfilmből ösztársadalmi problémát elemző riportdokumentummá.

Valódi interjúrészleteket látunk nőekkel, akik hasonló gondoktól szenvednek, mint a filmbeli feleség. Először részt veszünk a feleség fájdalmasan őszinte vitájában, amelyben kifejezetten ellenszenves és hideg, érzelemmentes a lakásüggyeket intéző hivatalnok. Ezután a folyosón várakozók közül meghallgatjuk két másik nő történetét is, akik arra panaszkodnak, hogyugyancsak a lakás vagy a saját otthon hiánya miatt élnek hétről-hétre bizonytalan életüket. Ezek atisztán dokumentumfilmese interjúrészletek felerősítik, hogy a szociografikus magánéletfilmmilyen széles társadalmi réteget érintő, kényes társadalmi konfliktust mutat meg.

Tarr egybekapcsolja a pseudo-, illetve a tiszta dokumentarizmus valóságfeltáró eszközeit, Hajdu viszont inkább (ön)ironikus, poétikusan színezett, melodramái közösségi „szerepjátékot” rendez a történetből. A dokurealista kifejezőmódot úgy vegyíti a melodráma érzelmetelített, narratív struktúrájával, ahogyan Cassavetes tette egykoron a stílust és iskolát teremtő, hetvenes-nyolcvanas évekbeli késő modernista, expresszív melodramáiban.

Cassavetes legfontosabb eszköze az emberi testben (mozdulatban) és arcban megmutatózó örvénylő, zabolátlan emocionalitás ábrázolása volt. Zsenialitása abban rejlett, ahogyan improvizatív-impulzív módszerével elénk tárta, hogyan képes a különféle társadalmi szerepeit cserélgető Én spontán-ösztönös módon változtatni érdekelvű én-képét a külvilág számára. Filmjei minden letargiájuk ellenére éppen annyira életigenlőek, mint amennyire kiábrándultan cinikusak a mai ember modernizálódott, érzelemszegény, kegyetlen életvilágát szemlélve.

Hajdu Szabolcs *Ernellák Farkaséknál* című filmjében nagy érzékkel alkalmazza Cassavetes módszerét, amikor gyakran „narratív beavatás” (előkészítés) nélküli konfliktushelyzetekbe dobja nézőjét. Rögtön ilyen jelenet a film *in medias res* kezdése. A Farkas-házaspár erősen ittas állapotban társalog egy másik párral az étkezőasztalnál. Tartalmilag alig tudunk a csapongó párbeszédfoszlányokból bármit is kivenni, mivel Brúnó iszonyúan hangosan, le-föl ugrál a nagyszobai ágyon, miközben folyamatosan a kezében tartott játékait püföli egymáshoz. Hajdut az is Cassaveteshez köti, ahogyan az alakok külső jellemábrázolásához viszonyul. Arra törekszik, hogy elkapja a szereplők önfeltárlkozásának spontán és megismételhetetlen pillanatait. Éppen ezért a megfigyelő-regisztráló szereppel felruházott kameramunka elsődleges feladata az érzelmek, illetve gondolatok kiszámíthatatlan áradásának a bemutatása a drámai események közepette. Az *Ernellák Farkaséknál* laza szövetű cselekménye minden társadalmi kontextusa ellenére egy családi alapú kisközösség szituációról szituációra változó konfliktushalmazának az ábrázolása.

Hajdu egyik modernizmust idéző narratív fogása, hogy néhányszor kilép a közösségi dráma spontánul előadott „lélektani játékteréből”, és kissé eljátszottabbá, vagyis színpadiasabbá tesz néhány részletet. Erre a legjobb példa a vacsora előtti álarcosjelenet. Ernellák kislánya, Laura (Hajdu Luzja) illetve Brúnó (Hajdu Brúnó) közösen előadnak egy kitalált varázslatos mesejátékot a lakás nappalijában. A szülőkből álló nézőközönség mindegyik tagja velencei karneválmáskot visel. Itt tehát a film egyértelmű utalást tesz arra, hogy a felnőtt szereplők még mindig magukon viselik a védelmet jelentő maszkjukat.



Ernellák Farkaséknál (Hajdu Szabolcs, 2016)

Alapvető fontosságú Brúnó eltűnés-epizódjának hangsúlyos elnyújtása a film közepén. Ebben a keresésjelenetben kétségbeejtő várakozással teli, feszült csönd férkőzik a lakásba. A modernista történetek közkedvelt, cselekménytelen (drámaiatlan) szüzséjeleme valakinek a hirtelen eltűnése és hosszas keresése. Az eltűnés dramaturgiai motívuma ébreszti rá a szereplőket eltávolodásnak indult családi életükre, és erőt ad számukra, hogy újból megbonthatatlan szeretetben éljenek, ahogy régen tették. Brúnó megtalálása után Farkasnál is beáll a „mentális fordulat”. Az esti, közös cigizés közben feltárulkozó őszinteséggel beszél Eszternek arról, hogy meghasonult saját személyiségével. Nem érti, miért tekint rá a felesége még úgy, mint egy domináns családapára. Önmagát belülről régen nem így értékeli már. Farkastól származik a filmvégi két legjelentősebb mondat is.

Eszter közli vele, kölcsönad Ernelláéknak 200 ezer forintot a lerobbant kocsijuk megjavítására. Farkas megkérdezi tőle, meddig lesznek náluk még Ernellák. Eszter rövid „nem tudom”-mal válaszol. Ekkor Farkas kimondja az első igazán őszintén hangzó empatikus mondatát a kialakult helyzet kezelhetőségével kapcsolatban: „Végül is elférünk.” A másik jelentőségteljes véleményét is Eszternek szánja, amikor a halk szavú vallomásjelenetük után odaadóan megdicséri feleségét: „Szép vagy. Szépen öregszel.” Ezek után az esti vacsorára készülők, magányos emberi arcok meghitt montázsszekvenciája következik.

Mindenki egy-egy szimbolikus gesztussal lemossa magáról az addig viselt védekező-elhárító-megjátszó perszónáját. Ernella letörli a szájáról a vastag rúzszt; Albert megborotválkozik. Farkas azt a fehér inget veszi magára, amit a felesége ajánlott számára. Közben a tükörben észreveszi, ahogyan a háttérben a két gyerek, Brúnó és Laura boldogan játszanak egymással. Ez az elkapott pillanat erősíti meg Farkast abban, hogy a gyerekek már nem kötelező nyűgként tekintenek egymásra, hanem őszintén közelednek egymáshoz. Az esti vacsorához egyedül tálaló Eszterrel zárul az utolsó jelenet, aki egyszer csak félbehagyja a tányérok pakolását. Belép a gyerekek mesejáték-előadása után szétpakolva maradt nappali, félig nyitott terébe; nekünk hátat fordítva elmélyülten megáll. Úgy tűnik, mintha megbeszélne magával valamit, vagy elhatározásra jutna valamiben. Visszatér az étkező asztalhoz, majd befejezi a terítést. Ezt követően kilép a képből. Végül egyedül maradunk az üres, ízlésesen megterített, „várakozó” étkezőasztallal.

Ahogyan a két film eltérő stilizációs módon teremti meg dokumentarista minőségű „valóságát”,

úgy a történetek értelmezési keretei különböző fejlődési utakat járnak be. Tarrnál pseudo-dokumentumfilmet látunk, benne közbeékelten tisztán dokumentumfilmes interjúrészleteket is, rámutatva ezzel a személyes nézőpontból kibontakozott probléma széles körű társadalmi vonatkozásaira. Tarrnál az egyedi-személyes és az általános szociografikus összetevők egymást erősítik, így kapjuk meg a Tarra jellemző általános emberi kilátástalanság léthelyzetének pontos megragadását, amelyben szociografikus hitelességgel stilizált élethelyzet emelkedik a társadalmi általánosítás jelentésszintjére. A súlyos társadalmi problémát egyéni-magánemberi szemszögből rekonstruáló *Családi tűzfészek* esetében az alkotás családi pszicho-drámából közéleti pszicho-drámává nővi ki magát. Hajdu állandóan új arcát mutató valóságrealizmusa inkább a cassavetesi modern melodráma „pátosz realizmusához” [1] közelít, dokumentarista stílusú, egzisztencialista színezetű kamarajátékként is értelmezhető, ahol a kiszámíthatatlanul kialakuló emberi érzelmek és összeütközések spontán káoszként mutatkoznak meg.

Hajdu úgyes ötözte a Tarr által társadalmilag lefektetett „összeférhetetlenségi alaphelyzetet” (lakáshiány) a modernista melodráma hagyományával, amellyel egyúttal visszakapcsolódott Cassavetes alapkoncepciójához is. Ennek dramaturgiai alapsémája néhány ember kiszámíthatatlanul alakuló kapcsolat-, illetve személyiségváltozásának zűrzavaros története. A tartalom az állandó mozgásban lévő szereplők testi gesztusaiból, a kiejtett szavak mögöttes jelentéseiből, illetve az arcjátékok eleveenségéből olvasható ki.

Tarr és Hajdu lakásfilmje zárt drámai szituáción keresztül fontos társadalmi problémát érint, ugyanakkor ettől jóval hangsúlyosabb a mindennapi érdek- és hatalmi konfliktusok közvetlen tettenérése, ezek bemutatása hétköznapi életkörülmények között. A történetek alapvető célkitűzése is megegyezik: családon belüli pszichodramák, amelyhez viszont a két rendező a valóság másfajta stilizációját választja.

A filmek zárlatainak is más lesz a kifutása, illetve a nyitott végű cselekmények elvarrása más jövőképet sejtet. Tarrnál sehogyan sem oldódik meg az új lakás megszerzésének lehetősége. A végtelenül elkeseredett házaspár önálló monológjaival zárul a film. Mindketten nagyon vágnak a közös, önálló családi életre, mivel szeretik egymást, de jelenleg nincs esélyük arra, hogy javítsanak kettészakadt életükön. A Tarra jellemző pesszimista világkép kíméletlen tárgyilagossággal viszonyul sötétre rajzolt társadalmi „állapotképéhez”.

Ettől hangulatilag, illetve a reményteliség tekintetében is elüt Hajdu filmjének érzelmkifejező, pozitív kicsengésű, szimbolikus zárójelenete. Egyenként szemügyre vesszük a vacsorára készülő, önmagukban néma elszámolást végző szereplők „elmékedő elmozdulásait”. Végül a film a családtagokra váró, hívogatóan megterített étkezőasztal távoli plánjával zárul. Felhangosodik a laptopból szóló, érzelmes, reményteli hangzásvilágú popzene. Bársonyosan simogató, eleven színvilágot ölt magára a többterű, üres lakásbelső. Ennél a befejező záróképnél Hajdu leheletfinom stilisztikai tónusváltást alkalmaz: azonosul a történetben beállt új közösségi renddel. A családi széthúzásról szóló közösségi dráma láthatatlanul átváltott az elfogadás és összetartozás egységét

kifejező lírai realizmusba – a hétköznapok spontán költészetébe.

Formátlan forma társadalmi útvesztői

(John Cassavetes expresszív test-filmszínháza és a magyar filmművészet: Tarr, Hajdú, Pálfi)

Cassavetes késő modernista, impulzív áldokumentarista filmdrámáiban pontosan rámutatott a testközpontú dokumentarista emberábrázolás lényegére, amikor képei a felszíni megmutatás és regisztrálás szintjén maradnak. Belépünk a szereplők valós, jelen idejébe, együtt élünk és mozgunk velük. A kamera aktív megfigyelője az eseményeknek, amit a rendező sem értelmez utólag át. Esetleg az amatőr szereplők értékelik helyzetüket, miközben sosem tagadják, hogy éppen film készül életük egy szakaszáról. Nincsen közvetlen rálátásunk a szereplők gondolat- vagy érzelemvilágára. Helyette a test és a gesztus kifejező erejére összpontosítunk, az adott helyzetben spontánul reagáló és viselkedő emberek mozdulatsorozatára, az érzelmek kavalkádját átélő emberi arc pillanatnyi állapotjelzéseinek expresszivitására. Egy élő, láthatatlan megfigyelő személy helyébe lépő kamera annyit közöl az események összefüggéséből, amennyit az adott pillanatban felvesz és meglát. A szemlélő-vizsgáló nézőpontját hordozza. Semmiképpen sem egy előzetes ideológiával bíró, értékelő beszédközpontúságot képvisel, inkább az emberi viselkedést külsőleg tanulmányozó szubjektív szemszöveget.



Arcok (Faces. John Cassavetes, 1968)

A hétköznapi élethelyzetek átélhetőségét előtérbe helyező antropológiai-szociografikus film annyira ráközelít megfigyelt szubjektumára, amennyire csak lehetséges (innen a sok arcközeli; az ismétlődő, triviális cselekedetek). Utána eltávolodik tőle, hogy személyes nézőpontja általános társadalmi jelentéseire is ráláthasson. Így válik a magánéleti pszichodráma ösztársadalmi

szociodramává.

A *Családi tűzfészekkel* Tarr Béla közel került John Cassavetes tíz évvel korábbi, 1968-ban elkészített, áldokumentarista módon felvett, elidegenedés-drámájához, az *Arcokhoz* (Faces). Tarr szociografikus pszichodramája több ízben rímel Cassavetes értelmiségi látszatközösségét kíméletlenül átvilágító filmjére, még ha eltérő politikai rendszerekben és korszakokban készültek is. Az *Arcok* meghasonlott társadalomképe néhány vonásában hasonlít a Tarr-film lélektani mélységekre leásó, „rekonstruált” társadalmi pesszimizmusához. Tarr dokumentarista módon stilizált, kisközösségi konfliktusfilmjének vizsgálatát az emberi viselkedés általános tanulmányozása felől közelítette meg. A társadalmi mechanizmus bírálata mellett mindkét alkotás legfontosabb célja az volt, hogy a szereplők testi és érzelmi mikrorezdüléseinek drámai közvetlenségét a néző is megtapasztalja, a magánéleti krízishelyzetek elszenvedését átérezze.

Mindkét rendező a személyes jelen idő dimenziójává tágította ki filmjének idejét. Az alakok kiszámíthatatlan viselkedésükkel teremtik meg a jelenetek drámai magját, amellyel megjósolhatatlan irányokba fordítják egymás közötti lélektani csatáikat. A konfliktus kellős közepébe vitt kamera belép az egyén idejébe és életébe. A „beavatott” kameraszemmel együtt a néző is arra kényszerül, hogy folyamatosan átértékelje és újraértelmezze az emberi játszma zűrzavarát. A rendezők azt kívánták szereplőiktől, hogy a lehető legtermészetesebben létezzenek a kamera előtt: így fejezzék ki önmagukat. Nem kimondottan a szavak, mint inkább a testileg kifejezett, reflektálatlan érzelmek felszínre csalogatása érdekelte őket. A természetes életkörülmények között mozgó színész taglejtése, testtartása, arckifejezése és hangfekvése válik a jelentés fő forrásává. A vitajelenetekben a vágás az egynél több szereplőt láttató félalakos plánt a reakciójukat ábrázoló közellikkel váltogatja. Mivel valódi identitásuk szüntelenül változik, ellentmondásba keveredik mutatott szerepjáték-énjükkel, így a nézői megértést állandóan felülírják az újabb jelenetek. Az én a szüntelen átalakulás cseppfolyós állapotában van.

Viszont míg Tarr a politikai tekintélyuralom léleknyomorító hatásait leplezte le a magánember szemszögéből, addig Cassavetes a jóléti nyugati társadalom lélektani, kulturális, emberi csődjének alapvető egzisztenciális okait érte tetten (*Arcok*, *Férjek* [Husbands, 1970], *Egy hatás alatt álló nő* [Woman under the Influence, 1974]).

Spontán z?rzavar

Pálfi György pár nap alatt, improvizatív módszerrel leforgatott filmje után nyilatkozta: „A szorongás témájával nem foglalkoztam előtte, de mindegyik filmemet valamilyen kibeszéletlen probléma köré helyezem. Szerintem minden eddigi alkotásom hasonlít ebben egymásra”.^[2] Hajdu Szabolcs többször említette vonzódását Cassavetes magánéleti vagy családi modernista melodramái iránt, aki elsősorban a kiszámíthatatlanul előtörő emberi érzelmvilág, „testi” szemszögéből közelítette meg történeteit. A „fiatal magyar film” középgenerációját képviselő két rendező dokumentarista stílusú játékfilmjeiben (*Nem vagyok a barátod* [Pálfi György, 2009], *Ernellának Farkaséknál*

) egyazon kifejezőerővel köszön vissza Tarr Béla egzisztencializmusának szociológiai és antropológiai aspektusa, illetve Cassavetes spontán emberi ábrázolásmódja, valamint nyitott cselekményszövése. Ehhez a narratív sémához igazodik konfliktuskezelésében Pálfi György *Nem vagyok a barátod* című sokszereplős kirakós filmje is.

Hajdu és Pálfi dokurealista játékfilmjében a kiszámíthatatlan emberi viselkedések és kitartott, zaklatott arcjátékok kötetlen képkapcsolásai eredményezik a filmek szabálytalan, erőteljes realizmusélményét. Minden zaklatott premier plán érzelmet leplez, vagy őszinte érzelemkitörést közvetít. Ebben a „spontán zűrzavarban” a néző is arra kényszerül, hogy a szereplőkkel együtt sodródjon az események kiszámíthatatlan áradatában. „A testet és az arckifejezéseket állandó mozgásban tartja. Alattomos hangnemek, változó arckifejezések, kiszámíthatatlan testmozgások, félreérthető gesztusok. Test és arc egyenlő értékű jelrendszer” [3] – Ray Carney, Cassavetes monográfusának mondatai egyértelműen igazak a két magyar, kortárs filmrendező dokumentarista módszerére is. Tarnál és Hajdunál minden „lezáratlan ügy” ellenére a cselekmény egy megoldatlan családi probléma körül forog. A tét, hogy a családtagok képesek-e együtt élni vagy sem. Ennek a központi krízishelyzetnek a lélektani vektorai mentén játsszák a szereplők konstruált, páros, magán- vagy csoportos konfliktusjeleneteiket.

Pálfi filmjének átláthatatlan párkapcsolati viszonyrendszere hosszú ideig kusza marad. A tipizált urbánus figurák kapcsolatrendszere csak a film végére áll össze értelmezhető élethelyzetté. Szexuális kalandvágytól űzött könyvelő; új életkezdésre kényszerülő, szerelmes pénzbehajtó; unatkozó, gazdag és beteg fiatal lány; magánéletében törődésre vágó, pénzes nő; a nőket kihasználó, Romániából áttelepült, magyar férfi; belvárosi vendéglátásban dolgozó 30-40-es nők privát világában veszünk el. Érzelmileg kiegészített vagy a megcsalás utáni bosszúvágytól fűtött alakok tehetetlenül állnak életük boldogtalansága előtt. Itt még az életét korábban uralni képes szereplőt is megtörik a kontrollálhatatlan mindennapok nem várt fordulatai. A boldogságukat hajszólo alakok folyton keserű csalódásokba ütköznek, vagy ideiglenes, sekélyes érzelmi ígéreteknél próbálnak hinni. A jól kereső, urbánus, 20-40-es korosztály frusztrációkkal teli mindennapjait rekonstruálja Pálfi közéleti pszichodramája. Minden anyagi sikerük és sikertelenségük ellenére a szereplők magánéleti kudarcaik áldozatai.



Ahogy Hajdu értelmiségi párjai, úgy Pálfi sodródó, nagyvárosi alakjai is megpróbálják értelmezni személyközi kapcsolataik hibáit és okait. Ám minden erőfeszítésük ellenére sem sikerül helyreállítaniuk szétesett viszonyaikat, illetve visszatálatniuk elvesztett önazonosságukhoz. Csupán néhányan érdemlik ki a boldog kapcsolat reményét. Jimmy, a mindenkinek tartozó, beszédhibás stróman összetalálkozik a vesebeteg, milliomos lánnyal, Natasával, aki kifizeti a pénzbehajtó Etelének Jimmy adósságát. Mégsem tudnak többé találkozni, mert Jimmyt leszúrják, és végül börtönbe kerül.

Tarr és Hajdu inkább a hosszabban kibontott jelenetezést preferálja, ahol a szereplők érdekei kiszámíthatatlan módon ütközhetnek össze a folyamatosan zajló jelenben.

Pálfi vágyközpontú féltékenységi, megcsalási mozaikfilmje melodramai hangnemében is követi Cassavetes *Arcokjának* alapstruktúráját. Senki sem kapja meg azt, akivel valóban szeretne együtt lenni, és akit valóban szeret. Mindkét filmben a látvány „széteső”, mert az alakok magánélete is a filmmel együtt hullik végleg szilánkjaira. A tökéletlenül helyezkedő, „hisztérikus” kamera zavaróan remegő látványvilága fokozatosan fedi fel előttünk a megjátszottan viselkedő alakok kusza, párkapcsolati életét. Mindkét film mellőzi az előkészített, lélektanilag „megfontolt” motivációval felépített, jellemvezérelt dramaturgiát. Szinte minden jelenetben végletesek az érzelmek, ahol a szereplőkön folyton eluralkodnak pillanatnyi ösztöneik és vágyaik. Pálfi *Nem vagyok a barátod-ja* illetve Cassavetes *Arcokja* is elsősorban a férfiközpontú, középosztálybeli, jóléti társadalom érzelmi és kapcsolati krízishelyzetével foglalkozik.

Pálfi nagyvárosi „helyzeteírásának” aktualitása ma is visszaigazolja elkészítésének fontosságát:

Szerintem a *Nem vagyok a barátod* merült el abban a kérdésben leginkább, hogy kik vagyunk mi, és hogyan érezzük magunkat. Egy lenyomat volt arról, hogy mi történik az emberek fejében és szívében Budapesten, 2008 januárjában. Már akkor, abban a filmben megtörtént minden, amiből mára kialakult az a társadalmi rendszer, amiben most létezőnk. Ezért nekem azt a filmet visszanézni önigazolás: lám, amiről akkor nem beszéltünk, a filmben már akkor benne volt, most pedig pontosan annak a következményét éljük. [4]

Pálfi filmjének zaklatott képi világa mellett leginkább melodramai zenehasználatával illeszkedik Cassaveteshez. Filmjében gyakran él azzal a hangsúlyos érzelmkifejező, klasszikus melodramai fogással, hogy magányos szereplőikhez hozzárendel a pillanatnyi emocionális állapotukat kifejező diegetikus zenét. A deprimált vagy túlzott eufórikus hangulatok között őrlődő alakok vagy maguk is énekelik a zeneszámokat az adott jeleneten belül, vagy magukba roskadva hallgatják őket. A boldogságot hajszoló, elveszett alakok létállapotához hozzárendelt ismert dalok általában az értékek elvesztéséről szólnak. (Ilyennel kezdődik a film nyitójelenete, amelyben az autóját vezető

Ritával találkozhatunk, aki az „unom” refrénű rockszámra tombol vezetés közben az autópályán.)

Kíméletlen társadalmi szolidaritás

Cassavetes és Tarr, Pálfi és Hajdu közösségi pszichodramái azon túl, hogy az alakok személyközi keresztüzébe helyeznek minket, egy társadalmi osztály lélekvesztőjének szociálpszichológiai problémáiról is hű képet nyújtanak, ugyanakkor az emberi alaptermészet jellemző konfliktusait is összefoglalják. Történeteik jelen társadalmunk nyelvi, lélektani és emberi széthullásáról adnak láttelepet, ahol az elbeszélés szituációinak változását a szereplők közötti hatalmi viszonyok újrendeződése okozza. Az alakok kapcsolata látszólagos fordulatok vagy részleges megegyezések alapján bonyolódik: lezáratlanul, rögtönzötten, kiszámíthatatlanul. Valójában függőségi drámák (*Családi tűzfészek*, *Ernelláék Farkaséknál*) megjósolhatatlan sakkjátszmáit látjuk, amelyekben a legmagasabb pozíciót uraló egyén döntése befolyásolja az alatta élő embertársa aktuális léthelyzetét. Önképében elbizonytalanodott, illetve a jólét uralmában szenvedélybeteggé (promiszkuitás, drog, vásárlásmánia) vált egyén szenvedéséhez kerülünk közel (*Nem vagyok a barátod*). A filmek kevésbé egy társadalmilag részletesen elemzett háttérvilág környezetrajzának a megteremtésére építik kritikai véleményüket. Inkább megfigyelés tárgyává teszik a szociografikusan hiteles világban élő magánszemély mindennapi viselkedésmintáit (gyári munkásgenerációk; középosztálybeli értelmiségi; újjazdag, középkorú nemzedék; az éjszakai élet figurái). Azokat a jellemző élethelyzeteket keresik, amelyekben a kaotikus életáradatnak kiszolgáltatott egyén vívja személyközi konfliktusait. Látjuk, hogy az érdekelvű társadalmi hierarchia mely szintjét milyen karakterek alkotják. Kitől és milyen fokon függnék egzisztenciálisan illetve érzelmileg. A filmek korunk társadalmának szorongásáradatát és az ebből adódó általános identitásválság elterjedését panaszolják. Az érzelmi káoszába süllyedt (*Ernelláék Farkaséknál*) közép- és felsőosztály peches magánéletéről rántják le a leplet (*Nem vagyok a barátod*).

A tanulmányban érintett filmekben nemcsak a reprezentatív-szimbolikus értékű, társadalmilag megtanult magatartás mögöttes megfejtése az érdekes, hanem a „magánidejében” hosszan figyelt alany öntudatlan, spontán-ösztönös reakciósorozatának a leírása is fontos üzenetet hordoz. A konfliktushelyzet következtében elindított védekező vagy önfeltáró ^[5] gesztusok hitelesebben jellemeznek valakit, mint a megfontolt vagy társadalmilag berögzült válaszok vagy szavak összessége. A hétköznapi életfolyam és körülmények közvetlen-felszíni leírásának módszerét alkalmazó, antropológiai indíttatású dokumentumfilm vagy fikciós dokumentarizmus „áttételes műfaja” a valóság megfigyelése közben elősorban a fenoménként szemlélt ^[6] állapotleírás módszerére épít.

Jegyzetek

1. „Radikálisan megtagadta a hatás extrém növelését célzó, manipulatív hollywoodi technikákat (elsősorban azzal, hogy realista közegben játszotta a történeteit és egytől-egyig „pszichológiai konstrukcióként” értelmezhető szereplőket mozdított), miközben a klasszikus melodráma alapelemét jelentő pátoszról nem

mondott le”. (Pápai Zsolt: Pátosz és realizmus. John Cassavetes modern melodramái. *Filmvilág*, 2014/03. 17.)

2. Molnár Judit Anna: Pálfi György: Felszabadító élmény. *film.hu*, 2014. szeptember 26. URL: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/palfi-gyorgy-felszabadito-elmany-interju-interjo-palfi.html>
3. Ray Carney: *John Cassavetes filmjei*. Budapest, Osiris, 2001.
4. Molnár Judit Anna, Pálfi György: Felszabadító élmény, i. m.
5. Király Jenő: *A film szimbolikája*. Budapest, Kaposvár, 2010. I/1. 62. oldal
6. „A megélt test karnális élménye viszont a dokumentumfilm esetében specifikusabb igazságot, sajátos antropológiai tudást nyújt a nézőnek. A dokumentumfilm azt a hallgatólagos szerződést köti a befogadóval, hogy [...] a film-előttés esemény vizuális-akusztikus jellemzőinek fenomenológiai megközelítését nyújtja.” (Stóhr Lóránt: Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/>)

Irodalomjegyzék

- Carney, Ray: *John Cassavetes filmjei. A pragmatizmus, a modernizmus és a film*. Ford. Veress Angéla. Budapest, Osiris, 2001.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Gelencsér Gábor: *Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje”* In. *Az eredendő máshol*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2014. 320 – 325.
- Gelencsér Gábor: *Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya*. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/>
- Király Jenő: *A menekülő eseménytől a mesemondó tényig (A dokumentarizmus esztétikája)*. In *Uő: A film szimbolikája*. I/1. Budapest, Kaposvár, 2010. 59-63.
- Molnár Judit Anna: Pálfi György: Felszabadító élmény. *film.hu*, 2014. szeptember 26. URL: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/palfi-gyorgy-felszabadito-elmany-interju-interjo-palfi.html>
- Török Ervin: *Narráció, satíra és látvány politikája a Budapesti Iskolában*. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/torok-narracio-szatira-es-a-latvany-politikaja-a-budapesti-iskolaban/>
- Pápai Zsolt: Pátosz és realizmus. John Cassavetes modern melodramái. *Filmvilág*, 2014/3. 16-21.
- Stóhr Lóránt: *Idő lett. A budapesti Iskola és az idő*. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/>

Filmográfia

- *Arcok* (Faces. John Cassavetes, 1968)
- *Családi tűzfészek* (Tarr Béla, 1977)
- *Egy hatás alatt álló nő* (Woman under the Influence. John Cassavetes, 1974)

- *Ernellék Farkaséknál* (Hajdu Szabolcs, 2016)
- *Férjek* (Husbands. John Cassavetes, 1970)
- *Nem vagyok a barátod* (Pálfi György, 2009)

© Apertúra, 2022. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tavasz/bakos-a-tarsadalmi-szubjektivitas-maganeletfilmjei-a-magyar-kozeleti-pszichodrama-dokurealista-filmformaja/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.6>

