

A FILMRŐL VALÓ KÖZÖS ESZMECSERE GYÖNYÖRŰSÉGE

■ A 2023-as év folyamán bemutatott hat magyar játékfilmről szólnak a következő esszék, és se a filmek, se az esszék nem véletlenszerűen kerültek együvé. Az Európai Egyetemi Filmdíj (EUFA)¹ mintájára szervezett Magyar Egyetemi Filmdíj edukációs programot a 2020–21-es tanév tavaszi félévében indította a Magyar Filmtudományi Társaság Pócsik Andrea kultúrakutató vezetésével, „a jelenkori magyar filmművészettel kapcsolatos ismeretek növelése és aktivitások erősítése” céljából.² Akárcsak a mintául szolgáló EUFA programban, a magyar változatban is egy előzsűri által kiválasztott hat film kerül szinkrón megbeszélésre a programban részt vevő magyar nyelvű médiaképzések óráin, amelyből aztán a csoportos szavazások és a programot záró workshop alkalmával kiválasztják a hallgatók a díjat kiérdemlő alkotást. Néhol kötetlen filmklub, néhol tananyaghoz is kapcsolódó tevékenység, néhol pedig a kettő közötti hibrid műfaj a M(agyar) E(gyetemi) F(ilmdíj), és a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán a 2025–2026-os tanévben az utóbbi állt fenn. Ugyanis abban a szerencsés helyzetben találtuk magunkat, hogy karunk magyar doktoranduszai közül ketten is dolgoztak a MEF-válogatásban szereplő filmekben – mégpedig Hatházi Rebeka a *Magyarázat mindenre* (r. Reisz Gábor), Nagy Márton pedig az *Elfogy a levegő* (r. Moldovai Katalin) címűekben – és egy további film, a *Műanyag égbolt* (r. Bánóczki Tibor és Szabó Sarolta) kapcsán Farkas Boglárka-Angéla kutatási interjút készített.³ Azt jelentette mindez, hogy a filmek vetítésének bevezetését és azt követő beszélgetés moderálását megoszthattuk magunk között, bevonva, doktori kutatási témáik mentén, Benedek Szabolcs és Sós Timothy doktoranduszokat is. Így alakult ki a klasszikus filmklub, mini filmfesztivál és részben tanórákhoz is (Zágoni Balázs kreatív írásórái és Hatházi Rebeka látványtervezésórái) kapcsolódó oktatási tevékenység hibridje.

Míneketána pedig kiderült, hogy a bevezető kiselőadásokat a doktoranduszok a lehető legnagyobb komolysággal dolgozták ki, a megfigyelések pedig sok ponton találkoztak, adta magát a gondolat, hogy érdemes lenne a 2024–2025-ös tanév második félévi közös film- és beszélgetésményt rögzíteni valamilyen formában. Nagy örömminkre a *Korunk* folyóirat és Gyórfy Gábor szerkesztő otthont kínáltak nekünk, amelyért köszönettel tartozunk. Reményeink szerint a következő oldalakon olvasható, egymást folytató, egymással beszélgető esszéfolyam lenyomatát kínálja a BBTE Színház és Film doktori iskolájában folyó izgalmas párbeszédnek, hírét viszi a Magyar Egyetemi Filmdíj kezdeményezésnek, és bizonyosága a minden körülmények között kreatív magyar film kortárs irányvonalainak.

Virginás Andrea, MEF-programfelelős
(BBTE Magyar Film és Színházi Intézet),
Kolozsvár, 2025 júliusa.

Látom, amit látsz: az azonosulás határai

■ A magyar filmtörténetről nem mondható el, hogy gazdag lenne science-fiction filmekben, de az utóbbi évtizedben ez a trend mindenképp változóban van. Ennek az egyik jele lehet az is, hogy a MEF filmklubban megnézett hat alkotás közül kettő is ebbe a műfajba sorolható: a *White Plastic Sky*, és jelen írás tárgya, a *Látom, amit látsz*. De a műfaj felvirágzására egyéb közelmúltbeli példák is hozhatók: *Zanox* (2022, Baranyi Benő), *Úrpiknik* (2021, Badits Ákos), *Hurok, Átjáróház* (2016 illetve 2022, Madarász Isti). Azonban míg ezeknek világos műfaji vagy tematikai célkitűzései vannak, a Szabó Mátyás által jegyzett *Látom, amit látsz* esetében egy jóval szerzőibb, személyesebb, és ezzel együtt zavarosabb filmmel van dolgunk.

A film főszereplője Ábel (Vilmányi Benett), akinek különleges adottsága van: egy szerkezet segítségével képes rácsatlakozni más emberek vizuális perspektívájára, ezáltal pontosan azt látva, amit ők. A képesség neve „szubjektálás”, és a célalany hangját tartalmazó magnókazetta visszajátszása szükséges hozzá. Ábel egy szolgáltatásszerűség keretében eltűnt gyerek felkutatására használja a szubjektálást, Fellegi professzor (Lukáts Andor) vezetésével, aki egyúttal a gép feltalálója is, és az első szubjektátor. A kis csapat tagja még Mituka néni (Nagy Mari), aki amolyan asszisztens és Ábel gondozója, illetve Marián, a professzor fia, aki a gyerekek tényleges felkutatásáért és visszahozásáért felel.

A felütésből akár úgy is tűnhet, mintha egy krimi vagy thriller expozícióját látnánk, azonban a történet teljesen más irányba kanyarodik. Fellegi professzor hirtelen kórházba kerül, így Ábel szigorú felügyelet nélkül marad, és kíváncsiságának köszönhetően több, a professzor fiókjába rejtett régi kazettát hallgat meg. Végül rászubjektál egy Vera (Hartai Petra) nevű, mára már felnőtt lányra, akit később fel is keres a munkahelyén, egy halakat és rovarokat árusító üzletben. Kissé megmagyarázhatatlan módon rögvest meghitt és költői metaforákban gazdag beszélgetésbe kezdenek többek között a botsákkákról, magányról és bezártságról. A romantikus viszony alakulásának rövid ideig az szab gátat, hogy Ábel elmondja Verának: rászubjektált, betekintett az intim szférájába, és (többek között) emiatt is tetszett meg neki. Vera ezt első körben megrökönyödéssel fogadja, később azonban, szintén megmagyarázhatatlan okokból, kiderül, hogy tulajdonképpen jó érzés, amikor Ábel az ő szubjektív-jében van, és ez értelemszerűen Ábelnek is jó. A kapcsolati életműködésük egy fontos eleme lesz az a játék, hogy Ábel hosszú ideig Vera perspektívájában marad: a világot és önmagát is a lány szemén keresztül szemléli, akárha furcsa módon sérült volna a látása. Ilyenkor Vera segít neki tájékozódni. Ábel ezalatt elhanyagolja a gyerekkutatási kötelezettségeit, és Fellegi professzor is hazatér a kórházból: Ábel rossz teljesítménye láttán úgy dönt, hogy lecseréli őt egy másik szubjektátorra. Először nehezen fogadja a döntést, végül azonban úgy határoz, hogy össze akar költözni Verával, és végleg az ő szubjektív-jében akar maradni. Ennek érdekében megpróbálják ellopni a szerkezetet, azonban a professzor rajtakapja őket. Az eddig vaknak hitt Fellegi elmeséli, hogy ő is ugyanígy járt el, szörnyű következményekkel: a szerelme szubjektív-jében ragadt, aki később elhagyta őt, így kénytelen volt végignézni az életét nélküle, az új szerelmével, boldogságával, és a mai napig látja őt. Ábel ennek ellenére mégis végigviszi a tervét: Vera és a fiú boldogan fényképezkednek egy sárga virágokkal borított mezőn.

A filmet a magyar filmtörténetben nehéz kontextualizálni, de tágítva a kört azért találunk olyan alkotásokat, amik hasonló ötlettel operálnak. Említhető például az 1983-as *Brainstorm* (Douglas Trumbull), ahol egy eszköz segítségével képesek rögzíteni egy ember teljes érzékszervi élményét (beleértve a hallást, szaglást, tapintást), és azt továbbítani más embereknek. Andrew Niccol *Anon* (2018) című sci-fijében is hasonlót látunk, itt az emberekbe ültetett chipek segítségével képes a rendőrség belenézni a gyanúsítottak és érintettek szemszögébe, és hekkerek képesek kicserélni az emberek perspektíváját. De említhető a „The Entire History of You” című *Black Mirror*-epizód is, vagy a *Perfect Sense* (2011, David Mackenzie), ahol az emberek érzékszervei kezdik el felmondani a szolgálatot. A *Látom, amit látsz* viszont valamelyest kilóg a sorból: az expozíció egy feszes műfajfilm ígéretével kecsegtet, a játékidő előrehaladtával azonban egy kissé visszafogott, a szerzőiség és a műfajiság közé rekedt filmkészítésménnyel lesz dolgunk. Ez a fajta kettősség több szempontból is jellemző a filmre: sci-fi és romantikus történet, retro és futurisztikus, költői-metaforikus és narratív egyszerre. Kérdés csupán az, hogy e sok szék közül sikerül-e valamelyikre ráülnie.

A rövid cselekményleírásból jól látható, hogy a *Látom, amit látsz* a témák és értelmezések végtelen spektrumát vonultatja fel, és nagyon nehéz kitapogatni a film fókuszát. Ez egyrészt annak is betudható, ami általában a szerzői hajlamú, high-concept filmek sajátossága: az érdekes ötlet minél több vetületét akarja megmutatni, hisz valóban, minden ötletből származó lehetséges történet vagy cselekmény érdekes és potens. A szubjektálást eltűnt gyerekek felkutatására használni, és ezáltal egy bűnügyi történetet kezdeni épp annyira csábító, mind az egymás szemszögében rekedő szerelmesek viszonyát boncolgatni. Ugyanígy, a professzor története és helyzete szintén izgalmas (talán még izgalmasabb, mint az Ábel és Vera esete), és annak ellenére, hogy értelmezhető úgy, mint a szerelmespár sorsának előrevetítése, sokkal inkább tűnik egy kényszeres gesztusnak: a film minden magában rejlő lehetőséget be akar lebegtetni, mintegy bizonyítva a high-concept ötlet eredetiségét. A probléma ilyen esetekben nyilván az, hogy a sok lehetőség közül egyik sem kerül érdemben és részletesen kidolgozásra, és nézőként gyakran érezzük azt, hogy a film (illetve a rendező) nem tisztázta magával a szándékát. Vélhetően a különböző elemek költői-metaforikus-asszociatív összeállása volt a cél, de a MEF filmklubban tapasztalt reakciók alapján is ez csupán felemás módon sikerült: sokkal inkább kínos kérdések feszültek bennünk, mintsem a saját értelmezéseinkben való elmerülés lehetőségének felszabadító érzése.

Ilyen kérdés volt például az, hogy miért ragaszkodnak mindketten, szinte fetisiztikus módon, a szubjektáláshoz? A világ más szemszögből való szemlélésének kuriózuma Ábel esetében érthető, viszont nagyon problematikusává válik az, hogy tulajdonképpen az idő nagyrésztében önmagát nézi a lány szemszögén keresztül. Látens narcizmus? Lacan tükörstádiumának egy furán kifordított megjelenítési módozata? Nehéz megmondani, és a film se ad rá választ. Önmagunk szemlélése valamilyen vizuális médiumon keresztül mindenképp a kortárs léttapasztalat és identitásépítés része, azonban ebben az irányba sem tesz lépéseket a film. Fontos motívum a bezártság és a szökés: eltűnt gyerekek, akik valami elől menekülnek valahová. Ez érdekes értelmezési keretet nyújthatna a filmnek, de sajnos ezen gyerekek körülményeiről is olyan keveset tudunk meg, hogy sorsuk egyszerűen súlytalanává válik. Innen nézve azonban Ábel fixációja valamelyest érthető: a Fellegi professzor és Mituka néni által létrehozott zárt, kissé fullasztó légkörből olyannyira ki akar szabadulni, hogy egy másik ember szubjektív perspektívája lesz elég csak. Vagy másképp fogalmazva: a saját életének szemszögből akar kilépni. Az sem mellékes, hogy Ve-

ra maga is elszökött gyerekkorában, így a kettejük románcának egyfajta alapzata lehet a közös otthontalanság élménye, valami, amiben egymásra találnak. Vera esetében viszont még kevésbé érthető, hogy miért okoz élvezetet az, ha Ábel az ő szubjektívjében garázdálkodik: talán az élmények ilyen szintű közössé tétele tölti el örömmel, talán konkrétan fizikai élvezetet okoz, nem tudni. Paradox módon a film, ami egy két ember közötti teljes azonosulást jelenít meg, pont a nézői azonosulást gátolja azáltal, hogy elrejti ezeket az információkat. Nehéz megérteni, hogy mire épült a viszonyuk, hisz az is kérdésként merül fel, hogy az egész szerelem nem több-e, mint a szubjektálás furcsa mellékhatása? Hisz már az elején erőteljesen egymásra hangolódnak, és Vera karaktere gyakran viselkedik úgy a filmben, mintha az lenne az egyetlen dolga, hogy tetszen neki Ábel, Ábel meg pont a képessége révén kerül közel Verához. Mindenképp egy izgalmas viszony megrajzolására vállalkozik a film, és helyenként nyújt némi lebegő, költői élményt az emberi kapcsolatok ellentmondásos jellegéről, azonban túlságosan titkolózó ahhoz, hogy igazán, egzisztenciálisan zavarba hozzon.

Egy másik fontos szempont lehet a már említett mediatizáció, hisz a médiumoknak fontos szerepe van a filmben: kezdve attól, hogy a szubjektálás létrejötte csak egy magnószalagra rögzített hang meghallgatása után lehetséges, egész addig, hogy a képesség által tulajdonképpen az emberi szemszög, így maga az ember válik médiummá: mintha Vera szemszöge egy folyamatos élő közvetítés lenne, amire Ábel rá tud csatlakozni, mi több, önmagát nézheti ezen keresztül. A mediatizáció természetéről elmélkedve Berger Viktor Alfred Schütz ama gondolatából indul ki, hogy a társadalmi élet egyik alapvető feltétele az, hogy a cselekvők előfeltételezzék a nézőpontok kölcsönösségének generáltézisét. Így folytatja: „A szubjektumok tudják, hogy mivel mások „máshol állnak” – azaz eltérő élettörténettel rendelkeznek, más kontextusokban ténykednek és eltérő relevanciáik vannak –, eltérő a nézőpontjuk, tehát másként értékelik és érzékelik a dolgokat. A nézőpontok kölcsönösségére vonatkozó idealizációjuk alapján azonban a cselekvők eközben azt is feltételezik, hogy ha abban a pozícióban lennének, mint a másik, ők is ugyanúgy látnák a dolgokat, mint amaz. A cselekvők eme idealizációja révén válik egyáltalán lehetségessé a másik megértése, és így a társadalmi cselekvés. A mély mediatizációs folyamatok hatására az életvilág hagyományos időszerkezete jelentősen átalakult, ami a társadalmi világ egyre több területén megnehezíti a cselekvők számára a nézőpontok kölcsönösségére vonatkozó idealizációjuk fenntartását.”⁷⁴

A *Látom, amit látsz* szubjektálási képessége mintha pontosan ezt a paradoxont oldaná fel: úgy jelenít meg egy erőteljes, mélymediatizációs folyamatot, hogy közben lehetővé teszi a teljes azonosulást, egy másik szubjektum nézőpontjának tökéletes felvételét. Míg egy videófelvétel nézése közben egy többszörösen szűrt és közvetített képet látunk, addig Ábel vegytisztán, jelen időben látja azt, amit más lát, így kiküszöböli azokat a tényezőket, amik egyébként zavaróak lehetnek egy megszokott mediatizációs helyzetben. Mi több, egy másik problémát is kiküszöböli, amit Berger Viktor Nick Couldry és Andreas Hepp nyomán állapít meg: „A jelenlét érzésének online terekre való áttevődésével különféle területeken találkozhatunk, így például a mediatizált munkahelyek és a magánéleti kapcsolatok területén is. Közös az ilyen szituációkban, hogy a nézőpontok felcserélhetőségének generáltézise sok esetben problematikussá válik az online szférában, hiszen csak akkor lehet a másik nézőpontját megérteni, ha egyáltalán látszik, hogy „hol” áll, ami a mediatizált kommunikációk kapcsán nem feltétlenül adott.”⁷⁵

A „hol” kérdése hatványozottan fontos a filmben, hisz a gyerekek felkutatása esetén is ez az első kérdés, továbbá Ábel külön gyakorlatokat folytat annak érdekében, hogy minél pontosabb leírásokat tudjon nyújtani az alanyok által látott terekről. De a Verával való viszonyában is hangsúlyos lesz, hisz a „játék” során folyamatosan koordinálják egymást, ezáltal pontosan tisztában vannak azzal, hogy épp ki hol áll az adott térben.

Láthatóan izgalmas területekre evez a film, akárha szerelmi történetként, akárha a mediatiszációra való reflexióként tekintünk rá, azonban utóbbi esetében is kihagyott lehetőségnek érződik az empátia kérdésével való foglalkozás, hisz amit látunk Vera és Ábel között, az sokkal inkább tűnik egyfajta mániának, fixációnak, vagy fétisnek, semmint a másik megértésre tett őszinte kísérletnek. Nem beszélve arról, hogy a magánszféra ilyen szintű megsértése nem hogy nem tűnik problematikusnak a film kontextusában, hanem romantizálva lesz. Az igaz, hogy másokon keresztül, a társas interakciók során tanulunk magunkról valamit és építünk identitást, de Ábel esetében ebből a folyamatból alig látunk valamit, talán épp csak a kezdetét. Mindezzel együtt egy tehetséges rendezőről és egy ravasz filmről van szó, amit talán jelzőkkel a legkönnyebb megfogni: óvatos, visszafogott, érzéki, érzékeny, metaforikus, helyenként költői, formailag igényes, emellett sejtelmes, rejtelmes, és mindenekelőtt talán titkolózó. Ezek a jelzők helyenként erősítik, helyenként gyengítik a filmet. A különböző minőségek és műfajok keverésének kiegyensúlyozatlansága, a narratív szerkezet aránytalansága és a világos alkotói koncepció hiányának köszönhetően pedig könnyen felmerülhet a nézőben a kérdés, hogy valóban láttunk ezt a filmet, vagy a nézői szubjektálás élménye elmaradt.

FARKAS BOGLÁRKA ANGÉLA

Műanyag égbolt: Hibrid testekbe kódolt ökomozsi

■ A Magyar Egyetemi Filmdíj programjában ugyan kiemelt szerepük van a filmesztétikai elemzéseknek és a kezdeményezés határozott célja, hogy a részt vevő diákokkal közelebbről megismertesse a kortárs magyar filmtermést (kontextust nyújtva a magyar filmipar működéséhez is), a programban rejlő potenciált nem kizárólag a filmkészítés, a média vagy éppen a művészetelmélet szakterületein tevékenykedő hallgatók és oktatók aknázhathják ki. Nem is egyszerűen arról van szó, hogy a programban való részvétel hozzáépít ahhoz a balladai homályba burkolózó tudáshalmazhoz, amire „általános műveltségként” szoktunk hivatkozni. Ehelyett inkább amellel érvelnék – hónom alatt Bánóczi Tibor és Szabó Sarolta 2023-as animációs filmjével – hogy a program filmjei adott esetben olyan pedagógiai lehetőségeket kínálhatnak, amelyek túlmutatnak a (film)esztétika szakterületén.

Ehhez mérten a *Műanyag égbolt* nemcsak alkotásként értelmezhető, hanem olyan pedagógiai segédeszközként, amely kitűnően szemlélteti a környezeti humántudományok⁶ pár alapvető fogalmát a diákok számára. Persze felmerülhet a kérdés, hogy egyáltalán mi lehet a relevanciája ennek a – 21. században szárnyra kapó – fiatal tudományágnak, amely a klímakrízisek közepette egyre bővülni látszik? Noha a környezeti humán tudományok nyitottak az interdiszciplináris perspektívákra – a természettudományok irányába is – a környezettudósok (kvantitatív) megközelítéseihez képest ez a szakterület az ökológiai válságot alapvetően a társadalmi-gazdasági egyenlőtlenségek, a kulturális különbségek, valamint az eltérő történelmek, értékek és etikai keret-

rendszerek összefüggéseiben képzelet el.⁷ A természettudományos megközelítésekkel szemben a környezeti humántudományok tehát nem a szennyezett-ségek mértékét, a fajok veszélyeztetettségét vagy az ezekre adható ökotudatos reakciókat vizsgálják, hanem többek között azt, hogy milyen (ember alkotta) prekoncepciók és értékítéletek vezették el fajunkat ahhoz a példátlan (ön)romboláshoz, amelyet kollektív végzünk. A logika nyelvére fordítva a környezeti humán tudományok az okozatok mögött megbúvó okokra fókuszálnak, meggyőzően érvelve amellet, hogy ezek megértése segíthet a folyamatban lévő és előttünk álló (bioszféránkat érintő) krízisek kezelésében.

Megelőlegezve a *Műanyag égbolt* kapcsolatát a környezeti humán tudományokhoz, érdemes röviden felvázolni a rendezőpáros science fiction filmjének narratív kiindulópontját. A 2123-ban játszódó történet egy hatalmas üvegbura alá került, futurisztikus Budapesten veszi kezdetét. A posztapokaliptikus Földön ekkor már nincs sem flóra, sem fauna, az üvegburát így csak az élettelen pusztaság határolja. Ahhoz, hogy az itt élő emberek elkerüljék az éhhalált, Budapest törvényeihez kell alkalmazkodniuk. Ebben a disztópikus városállamban minden 50. évét betöltött polgár fel kell áldozza testét. Az életkoralapú, élelmezési tartalékokat optimáló genocídium során magot ültetnek az alanyokba, melynek végeredményeként fa-ember hibridekké változnak. A hibridek leveleit pedig később addig zselésítik és ízesítik, ameddig fogyaszthatókká nem válnak a fiatalabb polgártársak számára. Ebben a rendszerben él (vagy inkább túlél) a történet főszereplő házaspárja, a pszichológusként dolgozó Stefán (Keresztes Tamás) és felesége, Nóra (Szamosi Zsófia). Azonban ez a házaspár nemcsak a bioszféra halálából adódó nehézségekkel kell, hogy megküzdjön, hanem saját gyermekük halálával is, akit a film jelenet megelőzően veszítettek el. Nem látva depressziójából a kiutat, Nóra önkéntes beültetésre megy – dacára annak, hogy majdnem két évtized választja el őt a kötelezően felvállalendő dátumtól. Stefán viszont nem hajlandó elfogadni Nóra elvesztését, így mindent megpróbál elkövetni annak érdekében, hogy kiműtethessék feleségéből a hibridizáló magot. Ez a felütés teszi lehetővé, hogy a film további részében megismerhessük e posztapokaliptikus világ fővároson kívüli helyszíneit (ld. Miskolc, Balaton vagy a Tátra hegység) és e világ „működtetőit” (tudósokat, a hibrideket kezelő Telep alkalmazottjait), akik javarészt ez eddigi status quo megtartására törekednek.

A fa-ember hibrid mint a *Műanyag égbolt* meghatározó vizuális eleme, alkalmat ad arra, hogy „felkavarjuk” a (nyugati) civilizáció egyik központi dualizmusát, amely ember és természet kapcsolatát bináris oppozícióként látatja.⁸ A képlet szerint egyrészt mindkét fogalom független, élesen körülhatárolható, másrészt olyan erőviszonyok mentén helyeződnek el, amely az embert aktívként, kontrollt gyakorlóként pozicionálja a passzív, kontrollált természettel szemben. Ehhez képest a fa-ember hibridek pusztaság létével összekeverik az „összekeverhetlent,” bizonytalaná téve úgy az ember, mind a természet fogalmának határait. A *Műanyag égbolt* hibridjei egyszerre nem emberiek (*nonhuman* angol fordításban) – hiszen faalakjuk van, gyökerekkel rendelkeznek, fotoszintetizálnak – és egyszerre poszthumánok, mivel emberi eredetük ellenére már nem tartoznak a Homo sapiensek közé. Az így létrejött hibrid test ember és természet kibogozhatatlan fúzióját eredményezi. Megjegyzendő, hogy ebben a testben radikálisan lecsökkentve jelenik meg az antropomorf jelleg, ehhez mérten a fa-ember hibridek emberi komponensét (külső szemlélődőként) csupán a leveleiken körvonalazódó ujjlenyomatokban ismerhetjük fel. És feltételezhető, hogy az emberi komponens látens volta szoros kapcsolatban áll azzal, ahogy e fiktív világ emberi alakjai – letagadva a hibridek jelentette ontológiai feszültségeket – természetként definiálják a fa-

embereket, megismételve azokat az elnyomó gyakorlatokat, melyeket felme-
nök is elkövettek a természet rovására.

A *Műanyag égbolt* ellenben nem moralizál, és a humán környezettudomá-
nyok szemszögéből nézve sem azért kiemelkedő, mert imperatívuszokat
fogalmazna meg a természet pusztításával kapcsolatban. Bánóczki és Szabó
animációs filmje még egy lépést tesz hátra, hogy feltegye a kérdést: egyáltalán
milyen alapon állíthatná az ember, hogy az ő túlélése minden más faj túlélé-
sénél fontosabb? Nem kell mizantrópia se hajtson minket ahhoz, hogy meg-
értsük a kivagyiság vádját. Ennek a kényelmetlen kérdésfelvetésnek a jelen-
létét a film recepciójában is nyomon követhetjük – magyar és angol nyelvű
kritikákban egyaránt⁹ –, Gyenge Zsolt egyenesen azzal a felütéssel indítja szö-
vegét, miszerint „általában hajlamosak vagyunk hinni emberi mivoltunk ma-
gas- vagy felsőbbrendűségében.”¹⁰ Amit az ehhez hasonló filmkritikák körül-
írnak, azt nevezi a szakirodalom humán kivételezettségnek (angolul: *human
exceptionalism*). Ahogy az elnevezés sugallja, a nézet alapfelvetése, hogy az
ember minden más fajnál értékesebb – e tekintetben gyakran a kultúra és tu-
domány vívmányai is támogató érvként szerepelnek – épp ezért pedig az em-
beri faj túlélése is prioritást élvez. A humán kivételezettség további fontos jel-
lemzője, hogy tagadja az emberi társadalom ökoszisztémától való függését¹¹ és
ezen a ponton szorosan kapcsolódik a szakterület egy másik fogalmához, amit
magyarra úgy fordíthatnánk, mint a technológiai megoldhatóság elve (angolul:
techno-solutionism). Ezen elgondolás szerint a civilizáció problémáira – le-
gyen az egészségügyi, oktatásügyi vagy éppen ökológiai – a technológia adhat
kielégítő választ. Más szóval ezen elv mentén eltolódik a hangsúly a bioszfé-
ra védelméről a bioszféra (technológiába ágyazott) helyettesítésére és olyan
egyéb megoldásokra, amelyek nem mozdítják ki a fogyasztói társadalmat
komfortzónájából. Azok számára, akiknek a *techno-solutionism* járható utat
kínál, úgy gondolhatják, hogy a hó hiányára a hóágyú a tökéletes megoldás,
ugyanúgy, ahogy a műanyagszennyezésre a biodegradábilis műanyag – holott
lényegi változást (környezeti rehabilitációt) az emberi életforma újragondolá-
sa nyújthatna.

A humán kivételezettség és a technológiai megoldhatóság elvei erősen
összpontosulnak Paulik professzorban (Hegedűs D. Géza), aki egyszerre mé-
szárosa és megmentője a *Műanyag égbolt* összezsugorodott emberiségének.
Ő a kiötlője annak a disztópikus rendszernek – a fa-ember hibridekkel együtt
– melynek Stéfán és Nóra is részesei, noha pusztán életkora (87 éves a törté-
net jelenében) rámutat a rendszerrel szembeni képmutatására. Ennek dacára
Paulik nem válik a film „főgonoszává,” hiszen hibriddé változtatott lánya és
veje (szó szerinti) árnyékában ő is áldozata ennek a posztapokaliptikus világ-
nak. Tragédiája, hogy megcsorbíthatatlan elkötelezettséget érez az emberi faj
iránt, egy olyan faj iránt, melynek megmaradt képviselői már nem is élnek,
csak túlélnek, „mesterséges lélegeztetésre” kárhóztatva.

Paulik professzor igazságához hozzátartozik az is, hogy a hibridek virágai
mérgezőek az emberi faj számára. A sors sanyarú fintoraként a fa-ember hib-
ridek tehát nemcsak kötelező elemei a túlélésnek, de – amennyiben kontrol-
látlan körülmények között gyökeret eresztenek – az utolsó dőfést is maguk-
ban hordozzák, amely akár végleg eltűntetheti az embert a Föld felszínéről.
Ehhez mérten Paulik leégeti a kertjében található két hibrid (lánya és veje) vi-
rágkezdeményeit, folyamatosan szenvedésnek kitéve őket – és ezáltal mintegy
jelezve azt, hogy az emberi faj túlélését a szerettei jóléténél (vagyis más fajok
jóléténél is) fontosabbnak tartja. Az átváltozás folyamatát megkezdő Nóra és
férje, Stéfán, azonban máshogy látják mindezt. Nóra jelenléte megsokszoro-
za a hibridek bimbóit, Stéfán pedig úgy dönt, hogy nem fogja őket kínozni.

Paulik kétségbeesetten próbálja meggyőzni a férfit, aki viszont úgy véli, hogy egy új evolúció kezdődhetne a hibridek révén. „Csak hogy abban [az evolúcióban] nekünk már nincs helyünk! Fogja már fel! Eltűnne minden, amit az emberi faj létrehozott: tudomány, kultúra, civilizáció. Így is csak egy maréknyit tudtam megmenteni mindebből!” (1:31:20-1:31:37) – válaszolja Paulik professzor Stefánnak. A tudós replikája egyrészt tūpontosan visszaadja a humán kivételezettségbe vetett hitét, másrészt aláhúzza, hogy a „megmentés” a technológiai megoldhatóság elvének szüleménye.

Viszont ugyanebben a vitában két típusú értékítélet is megmutatkozik a természettel szemben – már amennyiben a hibridek természeti komponensét helyezzük előtérbe. Paulik professzor megnyilvánulásai azt emelik ki, amit a szakirodalom instrumentális érték tulajdonításnak (*instrumental value attribution*) nevez. Ennek értelmében a természet attól válik értékessé, hogy hasznos az ember számára. Ahogy azt Chris Pak kiemeli, az ember természethez való viszonya alapvetően az instrumentalizmus felé tendál, ahol a természet a civilizáció erőforrásaként és háttereként működik.¹² Ehhez képest a belső érték tulajdonítás (*intrinsic value attribution*) – ezt képviseli a *Műanyag égbolt* házaspárja – a természet minden elemét, élőlényét értékesnek tartja, függetlenül attól, hogy rendelkezik-e haszonnal az emberi faj számára. Utóbbi képviseli a mélyökológia hetvenes években indult ökofilozófiai irányzata is, és itt érdemes a fogalom megalkotójának, Arne Næss-nek a gondolatát beemelni. Mint írja: „(a)z ökológiai terepmunkás számára az élethez és a virágzáshoz való egyenlő jog intuitívan világos és nyilvánvaló értékaxióma. Az emberekre való korlátozása antropocentrizmus, amely káros hatással van maguknak az embereknek az életminőségére is.”¹³ A *Műanyag égbolt*ra vonatkoztatva Næss sorait egyrészt azt láthatjuk, hogy a virágzás szó szerinti értelemben az élethez való jog kulcskérdésévé válik Bánóczki és Szabó animációs filmjében, másrészt viszont – a történet belső logikája szerint – ez a virágzás az általunk ismert emberi faj végét jelentheti, ezzel együtt pedig egy provokatív ígéretet egy hibrid faj térhódítására.

A *Műanyag égbolt* erőssége (film)esztétikai értékein túl tehát abban rejlik, hogy képes kapcsolódni a humán környezettudományok égisze alatt megjelenő diskurzusokhoz,¹⁴ illetve magáról a moralizáló hangnemet. Paulik professzor nem szent és nem gonosz, mindössze logikus következménye azoknak a gyakorlatoknak, amelyek a mi világunkat is javarészt mozgatják. Ugyanígy Nóra és Stefán sem hősök, és nem is az emberi faj halálának angyalai, csupán egy többszörösen traumatizált házaspár, amelyik megváltást keres.

Visszatalálva a kortárs magyar filmipar és filmesztétika talajára, a *Műanyag égbolt* már önmagában arra utal, hogy magyar nyelvterületen is megfogalmazódott a szükség arra nézvést, hogy ember és természet viszonyát újrarendeljük vagy egyáltalán tematizáljuk a klímakrízis korában. 2023-ban a *Műanyag égbolt* mellett egy másik egész estés animációs film, a *Kojot négy lelke* (Gauder Áron rendezésében) az indián teremtésmítoszt mesélte el ökológiai perspektívától, filmkutatói oldalról pedig egyre több olyan szerzőt fedezhetünk fel, akiket hasonló kérdések mozgatnak, Hódosy Annamária ökokritikai kötetétől¹⁵ Deák Anita doktori kutatásáig.¹⁶ A Magyar Egyetemi Filmdíj kurátori és facilitátor minőségében szintén hozzátett ahhoz, hogy ember és természet viszonyának kérdései területekre kerüljenek, ezúttal kimondottan egyetemista hallgatók körében. Nem csekély eredmény ez, de remélhetőleg a következőkben még több egyetemista és középiskolás diák láthatja a *Műanyag égbolt*ot, egy-egy nyitott oktató jóvoltából. Hiszen ha valami látszik – akár a lakásunk ablakából is – az az, hogy nem csak a „két kezünkkel” formáljuk a természete-

tet, hanem elsősorban azért, hogy mit gondolunk róla és hozzá képest hogyan látjuk önmagunkat.

HATHÁZI REBEKA

Politikai megszorításból zöld filmezés

Reisz Gábor: *Magyarázat mindenre* (2023)

■ Amikor eldőlt, hogy a Magyar Egyetemi Filmdíj program kapcsán dr. Virginás Andrea vezetői közreműködésével a BBTE Színház és Film Kar doktorandusz hallgatói közül páran közös publikációra adjuk fejünket, biztosan tudtam, hogy a nekem kijutó *Magyarázat mindenre* (2023) című filmről nem fogok kritikát írni. Hogyan is írhatnék, mikor a film jelmeztervezője és egyik szereplője voltam, mikor a 2022 nyarán forgatott alkotás életem első nagyjátékfilm forgatási tapasztalata – ez által (is) egyik legemlékezetesebb munkáim közé tartozik. Esszémben ezért a Reisz Gábor harmadik nagyjátékfilmjének vizuális világáról – főképp jelmezeiről – ennek gyakorlati megvalósításáról és környezetkímélő, zöld forgatási stílusáról fogok írni.

Amióta nézők elé került a film,¹⁷ olyan kérdéseken, alkotói döntéseken kezdtem el gondolkodni, melyeken akkor, a forgatás hevében – összesen tizenhét ember forgatta húsz nap alatt a két és fél órás filmet – sem időm, sem mentális kapacitásom nem volt. A tény, hogy állami támogatás nélkül, nagyon alacsony költségvetésből dolgoztunk, alapvetően változtatta meg a stáb hozzáállását, egyértelművé téve nagyon sok döntéshelyzetet.¹⁸ Elsősorban Reisz olyan forgatókönyvet állított össze (társforgatókönyvíró Schulze Éva), mely realiztikus filmnyelvet és képi világot alkalmaz, jelentősen leegyszerűsítve a produkciós folyamatot. A történet 2022-ben, Magyarországon játszódik, Trem Ábel (Adonyi-Walsh Gáspár) megbukik a történelem érettségén és azt hazudja apjának (Znamenák István), hogy mindez a kokárda miatt történt, melyet a zakóján felejtett. A média segítségével az eset országos botrányba torkollik. A film vizuális világa sok szempontból a román újhullám filmjeinek hangulatát idézi:¹⁹ kézikamera-használata (operatőr Becsey Kristóf), kizárólag természetes fények vagy a helyszíneken levő világítóeszközök alkalmazása, kamera-mozgató eszközök nélkülsége – az egyetlen „eszköz” egy kerekesszék volt, mely a kocsisíneket helyettesítette –, szereplők közti folyamatos svenkelés, 4:3-as képarány. A dokumentumfilm-szerű stílus az összeverbuvált szűk csapatnak is köszönhető, mely ugyancsak az alacsony költségvetés és az egyszerűsége való törekvés miatt volt szükséges. Ez a szempont számos környezetbarát megoldáshoz vezetett.

Az elmúlt években a *fenntarthatóság* témája egyre nagyobb figyelmet kap olyan művészeti területeken is, mint a média, színház vagy látványtervezés – környezetbarát díszletek, *ökoszcenográfia*²⁰ –, alkotóit komolyabb tudatosságra ösztönözve. A fenntarthatóság területén végzett munkájáról ismert Margaret Robertson azt hangsúlyozza, hogy a különböző fenntartható rendszerek és folyamatok minél elterjedtebb alkalmazása tulajdonképpen a hosszú távú, jövőben való fennmaradásunkat jelentik.²¹ A *Magyarázat mindenre* forgatása mérföldkőnek számít látványtervezői karrieremben, hiszen elsősorban a forgatás tapasztalatai indítottak el az addig tanult és alkalmazott tervezői folyamat újragondolásában. Másodéves látványtervező hallgató voltam, mikor először tapasztaltam színpalak mögött, mennyi értelmetlen hulladékot képes egy előadás látványa termelni – újan gyártott óriási díszletek, ru-

hák tömkelege, miközben a raktárak csordultig tele, igaz poros, de attól még használható látványelemekkel. Jó esetben az előadást több, mint egy évadon keresztül játsszák. Jó esetben. A film sem különb, bár maga a produktum a színházénál jóval hosszabb távú élvezetet képes nyújtani, a fizikai, konkrét elemek (díszletek, kellékek, jelmezek) a forgatás befejeztével ugyanúgy hulladékká válnak. Annak ellenére, hogy költségvetési megszorítások a tervezőket újrahasonosításra sarkallnak, úgy gondolom ennél sokkal tudatosabb változásra van szükségünk. Meg kell tanulnunk már az elején – iskolákban, egyetemeken – másképp gondolkodni, vagyis nem kell feltétlenül mindent nulláról tervezni és legyártatni.

Ahogy – jóval a forgatás befejeztével – utána néztem, a fenntarthatóság érdekében szakemberek több környezettudatos filmgyártási irányelvet javasolnak, melyek nagyon sok szempontból megegyeznek a *Magyarázat mindenne* forgatási stílusával.²² Elsősorban a teljes munkafolyamat során ajánlott minél inkább digitalizálni (forgatókönyv, gyártási terv, napi diszpozíció stb.), ezzel is redukálva a papírhulladékot. Amennyiben lehet tömegközlekedést, közös járművet használni – a forgatásunk során többen biciklivel közlekedtek. Ahogy említettem, nem használtunk világítást, kameramozgató eszközeink se voltak. Mivel a teljes preprodukción és forgatás alatt mindenki Budapesten tartózkodott, nem volt szükség szállásra. Az ételt egy kisebb vendéglő biztosította, de költségvetés híján olyan napok is voltak, mikor a rendező felesége és anyósa, vagy a producer (Berkes Júlia) édesanyja főztek a stábnak. A pazarlásmentes forgatás szintén fontos területe a díszlet- és jelmeztervezés, két olyan részleg, ahol szinte nulla hulladék keletkezett forgatásunk során. A *Magyarázat mindenne* összes helyszíne talált – közterületek, iskola, kávézó, barátok otthonai, rendező saját lakása –, melyek a látványtervező (Tasnádi Zsófia) és két asszisztense (Angelus Maya, Lukács Blanka) által minimális, a kameramozgás és snittelés szempontjából optimalizált, átalakításon mentek keresztül – például átrendeztek bútorokat, vagy plusz kellékeket, díszítőelemeket hoztak (legtöbbször otthonról). A jelmezekkel hasonlóképpen jártam el.

A 2010-es évek elején olyan jelmeztervezők és akadémiai kutatók, mint Sofia Pantouvaki, Donatella Barbieri, Aoife Monks vagy Rachel Hann eltűnődtek azon, hogy miért beszélnek akadémiai körökben olyan keveset a jelmezek szerepéről, miközben a terület kulcsfontossága nyilvánvaló.²³ Alapgondolatuk, hogy a jelmezek kapcsán is szükség van egyfajta kritikai szemléletre, új interdiszciplináris megközelítésre és kutatási platformot hozva létre, melynek a *Critical Costume* (jelmezkritika) nevet adták. Ez figyelembe veszi a jelmezek holisztikus természetét, hiszen azok nem csupán illusztratívák, hanem túlmutatva az esztétikán, aktív elemekként vesznek részt az adott előadásban, performanszban, filmben, hozzájárulva társadalmi, politikai és identitásbeli kérdések ábrázolásához. A jelmeztervezés, a ruhával és divattal ellentétben egy több tudományágat – színház, performansz, divat, tánc, képzőművészet, művészettörténet, szociológia, pszichológia, antropológia – összekötő tevékenység. A jelmeztervezés történetmesélés, melynek Deborah Nadoolman Landis, amerikai jelmeztervező szerint két egyenrangú feladata van: (1) narratív: a történet alátámasztása hiteles, valóság-hű karakterek megalkotásával; (2) esztétikai: a vizuális egyensúly megteremtése szín, textúra, szabásvonal segítségével.²⁴

Amikor felkértek, hogy legyek a szóban forgó film jelmeztervezője – pontosabban mondván, foglalkozzak a jelmezekkel – elejétől fogva tudtam, hogy a költségvetés szűkössége miatt főként a színészek saját ruháiból kell válogatnom. A teljes jelmezrészlegre 135 000 forint állt rendelkezésemre (kb. 330 euró). A munkafolyamat úgy nézett ki, hogy a gyártási terv és a forgatókönyv

alapján összeszámoltam kinek hány ruhára lesz szüksége, majd a rendezővel való egyeztetés után felvettem a színészekkel a kapcsolatot, moodboardot, képeket, színpaletta, referenciaanyagot küldtem és megkértem, készítsenek fotót saját ruháikról, melyek az elküldött anyaghoz hasonlóak. A rendezővel ezekből válogattunk. A módszer különböző színészeknél eltérően működött, a főszereplő például lefényképezte a teljes ruhatárát, és feltöltötte egy Google Drive mappába, de voltak olyan színészek is, akik egyáltalán nem küldtek képet, csak megjelentek egy ruhában. Rugalmasnak kellett lennem. Többször előfordult, hogy hiányzott egy bizonyos ruhadarab, ilyenkor barátokhoz, rokonokhoz, a stábhöz fordultam segítségért és ha úgy se működött, akkor – lehetőleg second-handból – megvettem. Ezzel a módszerrel a forgatás végén nulla hulladék keletkezett, mivel a megvásárolt ruhákat is elajándékoztuk, legtöbbször a színészek maguk tartották meg. Haj- és sminktermékeket nem használtunk, én voltam a „tervező”, kivitelező és öltöztető egy személyben – ez azt jelentette, hogy a jeleneteim között folyamatosan vasaltam és ruhákat rendeztem, egyeztettem.

A jelmeztervezés fenntarthatósága és ehhez kapcsolódó etikai kérdések szintén visszatérő témái a *Critical Costume* szervezetnek. Céljuk többek között a környezet- és társadalombarát gyakorlatok népszerűsítése. A jelmeztervezés fenntarthatósága túlmutat az anyagok felhasználásán, magába foglalja a tervezési folyamatokat, különböző etikai kérdéseket felvetve, közösségi együttműködést kreálva. Olyan stratégiákat javasolnak, melyeknek mind ideológiai, mind gyakorlati vonatkozásai vannak, hiszen a gondolat elmélyülésével a gyakorlati kérdések is összetettebbé válnak.²⁵ A civil ruhák jelmezkénti alkalmazása egyáltalán nem új gondolat, hiszen a színház kezdetektől fogva, akár a középkori vagy reneszánsz színházakban, a commedia dell'arte-ban vagy Shakespeare Globe Színházában, a jelmezeket a gazdagok által már nem viselt ruhákból állították össze. Ugyanakkor a környezettudatosság mellett pozitív hozadéka volt ennek a módszernek a karakterek mélyítése, illetve a színészek magabiztossága. A realista filmnyelvből kifolyólag az esztétikán túl a jelmezek is az életet próbálják utánozni. Nadoolman Landist idézve: „Mindannyian ötvözzük a régi kedvenceket és az újonnan vásárolt ruhákat, a vett és kölcsönzött darabokat, valamint az örökölt és ajándékba kapott kiegészítőket. Minden egyes ruhadarabnak megvan a maga története.”²⁶ E mellett szintén pozitívumként éltem meg, hogy egy színésznek sem volt problémája a ruhájával. A jelmeztervezés szintén fontos aspektusa, hogy a színész jól érezze magát a bőrében, tudjon mozogni – esetenként természetesen ellene lehet ennek menni, de csakis tudatosan. Minden tervezői folyamat alatt összetűzésbe lehet kerülni színészekkel, akik nem érzik jól magukat bizonyos színekben, fazonokban, stílusokban, ezzel szabotálva a tervezést. Jelen helyzetben mindenki kényelmesen és jól érezte magát a bőrében, hiszen saját ruháját viselte.

Nem gondolom, hogy ezekkel a módszerekkel bármely film létrehozható, azonban úgy vélem, sokkal több ehhez hasonló mentalitású produkcióra lenne szüksége társadalmunknak és főképp környezetünknek. Évszázadokon keresztül az Alberti-féle²⁷ szemlélet jelentette a vizuális művészeti alkotások lényegét. A 19. században megjelent fényképezőgép gyökeres változásnak indította az addigi nézőpontot, a művészek elkezdték a fizikai valóság mögötti realitást keresni. Jelen pillanatban túl Duchamp *piszoárján*, Warhol *Brillo-dobozán*, Kossuth *székén*, Catellan *banánján*,²⁸ a mesterséges intelligenciával karöltve a 21. század második negyedének művészete véleményem szerint nemcsak esztétikáról, valóság mögötti keresésről, konceptualitásról, megbotránkoztatásról kell szólnon, hanem olyan metódusok kereséséről is, melyek figyelembe veszik környezetünk folyamatos kizsákmányolását, túlterheltségét.

Évezredek során a művészettörténet bebizonyította, hogy egy alkotás sikere nem ennek költségvetésén múlik. Ugyanakkor, főleg a legdrágább művészeti ágban, a filmiparban, ettől képtelenség elvonatkoztatni. A *Magyarázat mindenre* forgatása csodálatos élmény volt minden stábtagnak és ekkora sikerekre legmerészebb álmainkban sem gondoltunk. 2025 januárjában Orbán Viktor miniszterelnök a Nemzeti Filmintézet új fóti filmstúdiójának átadó ünnepségén cinikusan megjegyezte, hogy végre „állami támogatás nélkül készülnek saját lábukon megálló filmek”.²⁹ A politikai megszorítások valóban nagyon motiválóak és inspirálóak lehetnek, de meg kell értsük, hogy hosszú távon ez nem egy életképes modell. Nem kreatív szempontból, hanem anyagilag – a legtöbb ember ugyanis nagyon kevés pénzért vagy pro bono dolgozott és dolgozik hasonló alkotásokon. A kis költségvetésű, mondhatni no-budget filmek problémája elsősorban nem ezek kreatív kivitelezése, hanem a munkaerő tisztességes megfizetése. Itt térnek vissza a jövő generációjára. Reisz Gábor: *Magyarázat mindenre* című filmje a 2025-ös Magyar Egyetemi Filmdíj programjának harmadik helyezettje lett. A húszas éveik elején járó (nem csak) filmes diákok az alkotás gátlástalan szókimondását, az alkotói szabadságra való ösztönzését díjazták, hogy érzékeny betekintést nyújt különböző ideológiai nézetekbe. „Mindenkinek tud valami újat mutatni”³⁰ – írják. Én pedig azt írom, hogy kezdjünk el környezettudatosabban alkotni, hogy minél több ideig tudjon, minél több alkotás, minél több fiatalnak (és nem csak) újat mutatni.

NAGY MÁRTON

Elfogy a levegő: valóság a vásznon

■ Moldovai Katalin első nagyjátékfilmje, az *Elfogy a levegő* egy számomra meghatározó és személyes alkotás, legfőképpen azért, mert volt megtiszteltetésem ennek produkciójában technikai stábtagnaként részt venni. Pontosabban, a forgatás nagy részén, pár jelenet kivételével, jelen voltam, és a „camera trainee” szerepét mondhattam magaménak, mely, ahogy a neve is sugallja, a kameracsapatban való besegítésből állt, bármire is lenne szükség. Leggyakrabban a csapó szerepe illetett, de átállások alatt a kamera elhelyezése, az objektívek cseréje, a rendezői monitor beüzemeltetése, de pár esetben világításban való tevékenység is jutott, sok más kisebb-nagyobb teendő mellett. Azt is érdemes megemlítenem, hogy az első, ekkora kaliberű forgatási élményemként is leírható az *Elfogy a levegő* produkciója, és ebben a tekintetben a kapcsolatom a nemzetközi sikert aratott³¹ alkotással gyökeresen különbözik az átlag filmnézőétől. Hogy mennyire is, arra a MEF keretén belül tartott vetítés ébresztett rá, ahol észlelhettem, mennyire eltérő a filmről alkotott véleményem és ennek értelmezése egy hosszás beszélgetés során kollégáimmal. Ezen okokból számomra ellehetetlenítődik egy kritika megfogalmazása, szövegem inkább a film más aspektusairól fog szólni, megemlítve a pontokat, amelyek elhangzottak a MEF vetítés keretein belül, meg reflektálva helyenként a film forgatása alatt átélt személyes tapasztalataimra is.

Az *Elfogy a levegő* egy valós történetet dolgoz fel, amely 2017-ben Erdélyben történt. Adela Stan, a tordai Mihai Viteazul Főgimnázium egyik irodalomtanára egy tanóra keretén belül tizedik osztályos diákjainak megtekintésre ajánlotta az Agnieszka Holland által rendezett *Teljes napfogyatkozás* (1995) című filmet. Az önéletrajzi filmben Arthur Rimbaud és Paul Verlaine francia költők komplex párkapcsolata van előtérbe helyezve. A homoszexuális pár-

kapcsolatot ábrázoló film diákoknak való ajánlása egy szülői panaszt váltott ki Adela Stan tanárnővel szemben, aki emiatt megrovásban részesült, majd később felmondott.³²

Ez a történet ihlette Moldovai Katalint, aki 2020-ban az akkor még *Teljes napfogyatkozás* munkacímével rendelkező filmtervével bekerült az NFI elsőfilmeseleknek szóló Inkubátor Programjának öt nyertes pályázója közé. A munkacím egyértelművé teszi az inspiráció forrását, amit Katalin többszörösen is megismételt,³³ a film története viszont több szempontból is határozottan eltér a valós eseményektől, bevezetve több, teljes mértékben fiktív elemet is a narratívába, ami amúgy egyáltalán nem meglepő egy mozivászonra adaptált történet esetében. Bauch Ana (Krasznahorkai Ágnes) diákjai körében közkedvelt irodalomtanárnő, aki egy órán ajánlott film következményeképp feljelentést kap egyik diákja apjától, aki szerint a pedagógus által ajánlott alkotás nem való egy iskolai környezetbe. Kezdetben nincs nagyobb hangsúly fektetve az ügyre, de idővel egyre jobban elfajul, több ponton egyszerűen azért, mert Ana próbál kiállni magáért, tisztán látva a helyzet abszurditását. Egy megrovásból gyorsan etikai bizottsági gyűlés lesz, majd az ügy annyira kinövi magát, hogy riporterek sorakoznak az iskola előtt (akik közül egy kamera-technikust volt szerencsém eljátszani). Mindezek mellett Ana magánügyi problémákkal is kénytelen küzdeni, édesanyja (Lőrincz Ágnes) beteg, és Angliában élő párjával (Bokor Barna) való távkapcsolata is ingadozik. Idővel az ügy minden mást elkezd beárnyékolni, és több emberi kapcsolatot és karriert is tönkretesz, sőt egy diák életét is veszti a botrány hatására – ez amúgy az egyik legjobb példa a valós történés mellé beékelt fiktív elemekre.

A film egyik erőssége karakterei felépítésében rejlik, számos karaktert megismerünk, mindnek tisztán körvonalazódik a motivációja és személyisége, az esetleges fejlődési ívek és változások, esetleg átpártolások bizonyos szereplők esetében tisztán értelmezhetőek. A gimnázium szinte teljes tanári karát van lehetőségünk megismerni, bár változó mértékben, ezek közül kimagasló szerepet Éva (Skovrán Tünde), az igazgatónő kap, aki kezdetben támogatni próbálja, majd lecsillapítani, végső soron meg látszólag tisztán csak bosszút állni Anán, aki Éva szemszögéből makacsságával mindössze a gimnázium hírnevének megrontását éri el. Ezentúl vannak olyan személyek az intézményen belül akik Anát pártolják, mint például Réka (Tompai Eszter) vagy Márk (Dimény Áron) – aki fel is mond tanári pozíciójából, miután szembesül az Anával szembeni igazságtalansággal.

A főszereplő Ana mellett egy másik karakter is kiemelt szerepet kap, Viktor (Sándor Soma), aki a feljelentést benyújtó felháborodott szülő, Ákos (Bölnyi Zsolt) fia. Látszólag melankolikus, visszahúzó és érzékeny kamasz, ráadásul tehetséges költő. Kapcsolata jó Anával, akinek a javaslatára csatlakozik a gimnázium drámaköréhez, amivel fociedzéseit helyettesíti, apja tudta nélkül. Ezt végül az apa is megtudja, és tisztán értelmezhető, hogy Viktor érzékenysége és érdekeltségei konfliktusban vannak apja elképzeléséről arról, hogy fia milyen kéne legyen. Ez jelzéseként is működhet a tekintetben, hogyan értelmezzük mindazt, ami Viktorral történik a film utolsó felében: őt utoljára egy tömbház tetején látjuk egyedül, majd a gimnázium évfordulói ünnepségén – amire a tanári kar és a diákok egyaránt készültek a film alatt – Viktor egyik saját versét hallhatjuk egy diktafonon keresztül, miközben a jelenlevők könnybe lábadt tekintetét láthatjuk. Ezzel párhuzamosan Ana elhagyja a gimnáziumot, majd a film záróképében autóban utazik, nem tudjuk merre tart, de feltételezhetjük, hogy maga mögött hagyja a környezetet, amelyben mélyen csalódott.

A film szinte minden aspektusában is érezhető egy gyengéd visszafogottság, őszinteség, és legfőképpen realitásra törekvés. Mindezek a jelzők a film képi világára is jellemzőek, amire hangsúlyosabban kitérnék a produkción belüli technikai stábtagnaként szerzett tapasztalataim alapján. A hangulatvilágát kellően kiegészíti letisztult és megfontolt vizuális világa, amely egyszerű, határozott térbeli kameramozgásokkal, centrális képkompozíciókkal és a legtöbb esetben természetes fény használatával éri el jellegzetes képi identitását, ami a maga szimplicitásában különül el a kortárs mozi nagy részétől. A megalkotott képek igyekeznek minél kevésbé elvenni a néző figyelmét,³⁴ nem próbálkozik a szükségesen túlmenően látványos lenni, és kerülni a dokumentarista stílust. Ez utóbbival kapcsolatban a film operatőre, Táborosi András említette, hogy sok párhuzam vonható az *Elfogy a levegő* és a román új hullám jellegzetes filmjei közt, viszont vizuálisan egyáltalán nem akartak ezekre hasonlítani,⁵ talán azért sem, mert túl sok aspektusban egyeztek volna. Világítás szempontjából egy lámpaarzenál helyett leginkább a napfényt használták fel fő világosító eszközként, amit molinókkal, derítőkkel, vagy fényzáró lapokkal, ún. *flagekkel* irányítottak és formáltak. Emiatt többször is megtörtént, hogy a teljes stáb arra várt, hogy a nap bújjon elő a felhők mögül, vagy ennek az ellenkezőjére. A természetes fény előtérbe helyezése, további fényforrások bevezetése nélkül, egy különleges realizmusérzetet hoz létre, ami kihat a képi világra.

Egy másik kortárs alkotás, amely hasonló témákat dolgoz fel és szintén részese volt az idei MEF-válogatásnak, a Reisz Gábor által rendezett *Magyarázat mindenre* gyakran kerül párhuzamba az *Elfogy a levegő*vel.³⁵ Bár témájukban hasonlóak – ahogyan arról Hatházi Rebeka esszéjében is olvashatunk jelen válogatásban – a kivitelezési módban aligha lehetnének eltérőbbek egymástól. A *Magyarázat mindenre* magában hordozza a Reisz Gábortól már megszokhatott stílári elemeket, ritmusos, elkápráztató és merész film. Ezzel szemben az *Elfogy a levegő* letisztult realizmusával, bensőséges hangvételével és őszinteségével válik kimagaslóan értékes alkotássá.

SÓS TIMOTHY

A Hat hét korlátai: Örökbefogadás és feminista potenciál a magyar szociodrámban

■ Az örökbefogadás filmes tematizálása egy olyan jelentős társadalmi diskurzus, amely valóban ritkán kerül vászonra, ennek következtében egyetértek azokkal a véleményekkel, amelyek szerint Szakonyi Noémi Veronika 2022-es alkotása, a *Hat hét* egy olyan film lehet, amire szükség van,³⁶ vagy szükség lehet. Azonban semmiképp sem tekinthetünk el attól a szemponttól, hogy a jelen esetben nem egy társadalmi problémáról, hanem elsősorban egy filmről beszélünk, amelynek bármennyire is szent a témája, ahhoz, hogy valóban értékes alkotásként tekinthessünk rá, számos más médiumbeli jellegzetessége is kiemelkedő kell, hogy legyen. A *Hat hét* a magyarországi jogrendszerben valóban létező hathetes örökbefogadási időszakot használja fel a narratív szerkezet egy részeként, ezen belül pedig egyszerre igyekszik vizsgálni a női döntéshozatalt, az anyaságot, és a lokális környezetbe helyezett társadalmi kiszolgáltatottság kérdéseit, a főszereplő nézőpontján keresztül. A narratíva Zsófi (Román Katalin), egy fiatal lány életébe enged betekintést, aki teherbe esik, és el kell döntenie, hogy megtartja, vagy inkább örökbe adja a születendő gyermekét.

A Hat hét helye a globális és a magyar diskurzusban

■ Amennyiben a rendező által választott témát megpróbáljuk kortárs európai kontextusba helyezni, eszünkbe juthat a Stephen Frears által rendezett, 2013-as *Philomena*, amely többek között ugyancsak az örökbefogadás folyamatának érzelmi terheit jeleníti meg, közben pedig ugyancsak a saját lokális környezetéből merítve ábrázolja az ír katolikus társadalom patriarchális vonásait. Amerikai kontextusban, az előzőeknél némiképp könnyedebb megközelítésmódot alkalmazva, az utóbbi húsz évből leginkább a Jason Reitman által rendezett 2007-es *Juno* című független filmet említhetjük meg,³⁷ amely szintén egy tinédzser terhességének női perspektívájú bemutatására alapoz. Amennyiben pedig kizárólag a magyar filmtörténet alkotásaiban vizsgáljuk az adott téma népszerűségét, leginkább Mészáros Márta *Örökbefogadás* című 1975-ös munkája jöhetne szóba, amelynek narratívája szintén erőteljesen építkezik a női subjektivitás és a patriarchális társadalom elleni lázadás ábrázolásából. Tehát amint az előzőek folyamán is elhangzott, az adott diskurzus filmes tematizálása valóban ritka, a magyar jogrendszer hathetes döntéshozatali időtartama pedig tudomásom szerint a *Hat hét*ben jelenik meg először. A filmben ábrázolt magyar posztkommunista társadalom különböző gazdasági és társadalmi problémái, és az azokra való éles narratív és esztétikai fókuszáltság tovább igyekezik mélyíteni az eleve drámai hangvételi tematizáltságot, ezzel pedig sikeresen teremtenek meg egy lokális kontextust egy globális téma kibontakoztatása érdekében.

Az eddigiekben felsorolt példák alapján egyértelműen kijelenthető, hogy az örökbefogadást tematizáló filmek általánosságban a subjektív női nézőpontok és a patriarchális társadalmi normák közötti feszültségeket szinte kivétel nélkül igyekeznek megjeleníteni a dramaturgiai felépítésük folyamán.³⁸ A *Hat hét* esetében az adott hathetes időszak által keretezett szerkezetben a női autonómia és döntéshozatal nehézsége kerül ábrázolásra a narratívában, azonban véleményem szerint a film nem aknázza ki teljesen azt a potenciált, amellyel rendelkezhetne, hiszen mivel a cselekményszál a végletekig a főszereplő egyéni megéléseire támaszkodik, számos, a témában és film világában nélkülözhetetlen szempont és szereplő nem kap elég hangsúlyt. Ilyenek például az örökbe fogadó szülők vagy a magyar valóság társadalmi kontextusa, amely ugyan drámaian és konfliktusosan kerül bemutatásra, ám épp ebből fakadóan válik már-már kliséssé és túlproblematizálttá. Ezen narratív egyoldalúság meglátásom szerint nagyban képes csökkenteni is a film globális relevanciáját, főleg ha olyan, a témát kiemelkedő mélységgel megjelenítő alkotásokkal hasonlítjuk össze, mint például Cristian Mungiu *4 hónap, 3 hét, 2 nap* című 2007-es munkája, amely nem pusztán egy túlproblematizált társadalom egydimenziós eszköztárral festett traumáját ábrázolja a maga felületes módján, hanem egészen egyedi és komplex módon mutatja be a női testet övező diskurzusokat a román kommunista rendszer erőteljes politikai és etikai dilemmáinak kontextusában. Meglátásaim alapján a *Hat hét* leginkább egy feminista nézőpont alkalmazására tesz kísérletet, ez a nézőpont viszont a jellegzetesen magyar szociodráma³⁹ műfaji korlátai következtében nem tud teljes mértékben kiteljesedni, ezáltal pedig az örökbefogadás folyamatának társadalmi mélysége sem lesz teljes mértékben feltárva.

4 hónap, 3 hét, 2 nap

■ Úgy gondolom, hogy a *Hat hét* bizonyos mértékben, tudatosan vagy tudatlanul, de már a címében is utalást tesz Cristian Mungiu-nak az előzőekben emlegetett filmjére, amely a román újhullám egyik csúcspontjának tekinthető, és amelynek tematikájával számos ponton összecseng, a megvalósításuk

módja viszont egészen eltérő. Egyértelműen kijelenthető, hogy mindkét film a női test és döntéshozatal autonómiáját helyezi középpontba a dramaturgiája folyamán, a két különböző patriarchális struktúra és történelmi kontextus környezetében. Továbbá mindkét film egyfajta realista esztétikát is alkalmaz, és minimalista narratív jegyek érzékelhetőek bennük, viszont amíg Mungiu filmje Románia kommunista rendszerének környezetében helyezi bele a női testet, ahol az abortusz illegális mibenléte erőteljes szimbólumává válik a korabeli női döntéshozatal elnyomásának, addig a *Hat hét*ben megjelenített posztkommunista magyar valóságban a gazdasági kiszolgáltatottság és az általános szegénység válik azon főaspektussá, amely korlátozza a főszereplő lehetőségeit. Ugyanakkor mindkét film igyekszik elkerülni a melodramatikus túlzásokat, azonban meglátásom szerint a *Hat hét* által ábrázolt magyar valóság környezetében önmagában hordoz egy olyan, halmozottan hátrányosnak nevezhető elemekkel teletűzdelt eszköztárat, amely mintha csakis azért jelenne meg a filmben, hogy a főszereplőnek a társadalom összes létező problémájával szembe kelljen néznie, ezzel együtt pedig a film a nézőből igyekszik kicsikarni a sajnálatot.

Számos különbséget is felfedezhetünk a két alkotást összehasonlítva. Mungiu filmjében az irányzat jellegzetességeihez tartozó feszült, minimalista narratívával és hosszú beállításokkal⁴⁰ találkozunk, amelyek képesek kidomborítani a kommunista rendszer által kiszolgáltatott szereplők élethelyzetét. Ezzel szemben a *Hat hét* egy viszonylagosan redundáns cselekményszállal dolgozik, és a film lassú tempója és számos, csendekkel teli jelenete nem a drámai feszültséget fokozzák, hanem meglátásaim alapján inkább minősülnek önkényes és felszínes dramaturgiai döntések eredményeinek, amelyek akár alá is áthatják a narratíva intenzitását. Szakonyi filmjében a főszereplő nem mélységet kap, hanem csak csendeket, és azok a csendek nem képesek tartalommal és komplexitással megtelítődni, így üresen maradnak. A film, bár megjelenít egy társadalmi kontextust, mégis kihagyja azon kontextus politikai dimenzióit, ellentétben Mungiuval, aki pont, hogy a román kommunista állam elnyomásának szimbólumaként ábrázolja a női testet az adott korban.⁴¹

A magyar szociodráma hagyománya és kora

■ A *Hat hét* tökéletesen illeszkedik a magyar kisrealista szociodráma műfaji hagyományaiba, amely nem feltétlenül tekinthető pozitívumnak. A filmben megjelenített posztkommunista társadalmi problémák, mint az általános kollektív szegénység, marginalizáció, olyan korábbi nagy sikerű alkotásokban is gyökerezhetnek, mint Jancsó Miklós *Csillagosok, katonák* (1967), Mészáros Márta *Napló gyermekeimnek* (1984) vagy Tarr Béla *Sátántangó* (1994) című munkái, amelyek intenzív és radikális módon jelenítették meg a lokális környezetben fellépő társadalmi kiszolgáltatottságot. A *Hat hét*hez hasonló kortárs szociodráma azonban már nem képesek elérni azt az őszinte és valóban jelentőséggel teli kifejezőmódot, talán az alkotók megelégségeinek hiánya, talán a felszínes önsajnáltatás attitűdjének folyamatos erőltetése miatt. Ennek értelmében ezek a filmek nagyon gyakran esnek bele az egydimenziós és indokolatlanul depresszív ábrázolásmód csapdájába, amely következtében minden szereplőt halmozottan hátrányos helyzetűként mutatnak be, és minden adott környezeti elemet azért helyeznek bele a narratívába, hogy az tovább nehezítse a szereplők életét. Ez a végletes megközelítés a magyar valóságot egy javíthatatlanul nyomorúságos világgént mutatja be, amely nyilvánvalóan az általában realistának szánt narratíva hitelességét is csökkenti, hiszen nem mutatja be a megjelenített társadalom valós komplexitását.

Meglátásaim szerint a magyar film kultúrfilozófiai stagnálása pontosan itt érhető nyomon. A *Hat hét*hez hasonló szociodramák és kommersz vígjátékok (például a Csupó Gábor által rendezett 2017-es *Pappa Pia*) polarizációja lehetetleníti el a magyar alkotások dramaturgiai előrelépését, hiszen képtelenek túllépni olyan műfaji kliséken, mint a szürke színek, kézikamerás realitásábrázolások, vagy sablonos társadalmi helyzetek egysíkú ábrázolásmódjai, amelyek elszigetelik a filmeket más kortárs európai szerzői filmek innovatív megközelítéseitől, mint például Thomas Vinterberg, Paolo Sorrentino vagy Yorgos Lanthimos alkotásai. A *Hat hét* esetében lett volna esély az újításra, hiszen Szakonyi Noémi Veronika rendelkezik egy dokumentumfilmes háttérrel, ennek ellenére az első fikciós nagyjátékfilmjében meg sem próbál újító perspektívát hozni, következésképpen nem a magyar szociodráma műfaját erősíti meg, hanem annak a korlátait. A filmben megjelenített női testkép ugyanezen narratív korlátok mentén a társadalmi és gazdasági kiszolgáltatottság szimbóluma, és áldozataként kerül ábrázolásra. A túlzott minimalizmus, a karakterek karaktermentessége, a terek és a csendek statikus jellegtelensége nagy mértékben gyengítik a film mélységének kibontakozását, így annak radikálisan feminista potenciálja is mindvégig kiaknázatlan marad.

Az eddigi elemzéseim alapján kijelenthető, hogy a *Hat hét* beleragad a kortárs magyar szociodráma műfajának kliséibe, ennek következtében pedig nem képes felhasználni azokat a lehetőségeket, amelyek rendelkezésére álltak volna egy kevésbé korlátozott és kreatívabb megközelítés esetében. A film által erőszakosan képviselt posztkommunista esztétika és narratíva hiteltelenné teszi a potenciális mélységeket, és bár egyértelmű, hogy a film által képviselt mondanivaló hasznos és szükség van rá, úgy gondolom, hogy más dramaturgiai és vizuális eszköztárral elkészíteni ugyanezt a filmet sokkal hasznosabb lett volna, mert akkor megtarthatta volna a hitelességét.

VIRGINÁS ANDREA

Az előttünk járók otthonossága

Hajdu Szabolcs: *Kálmán-nap* (2023)

■ Ez a film első látásra kilóg a Magyar Egyetemi Filmdíjra jelölhető kategóriából, hisz köze nincs az egyetemista, fiatal korú felnőttek mindennapjaihoz, célkitűzéseikhez vagy gondjaihoz, és készítői sem sorolhatóak ebbe a korcsoportba. Mégis, nemcsak, hogy benne volt a 2025-ös MEF-re jelölt filmek csoportjában, hanem az ezévi kiadás fődíjazott filmje lett, maga mögé utasítva olyan, a fiatal felnőtt, egyetemista korosztályról szóló alkotásokat, mint a *Hat hét* vagy *Magyarázat mindenre*, a második és harmadik helyen befutókat. Mit tud tehát a *Kálmán-nap*, amit egyik további jelölt film se tudott – az említeteken kívül a *Látom, amit látsz*, a *Műanyag égbolt*, és az *Elfogy a levegő* – és amire a Budapesten tartott május végi döntőn²² a zömmel alig húszéves diákzsűri oly pozitívan reagált? Esszémet erre a kérdésre válaszolva kezdem szőni, expliciten felvállalva, hogy személyes érintettségem – életkorom, szakmám, és életmódom okán – a Hajdu Szabolcs rendezte film esetében tagadhatatlan. Ez az egybeesés egyben kínos, avagy kérdőjeleket is felvet: merthát mit is jelenthet az, hogy középkorú, heteroszexuális házasságban élő értelmiségi(-szerű) emberek problémáiról szóló film, a maga innovatívnak kevésbé nevezhető narratív-formális-stilisztikai módszereivel inkább megszólítja a gyerekeként is szituálható, filmről és médiáról tanuló egyetemistákat, mint (az)

olyan filmek, amelyek a saját korosztályukat mutatják be, a saját korosztály(uk)ra jellemző ábrázolási, jellemzési módszereket használva fel?

Bő másfél méteres magasságból szemlélünk egy kifejezetten jó ízléssel, továbbá kreatívan berendezett, gazdagon texturált nappali szobát: házimozirendszer, pianínó, figuratív festmények a faborítású falakon, beszélgetésre kialakított üldögélő sziget, s ráadásnak élénkzöld, ritkán látott, túlburjánzó szobanövények. Bárki is lakik itt, nemcsak anyagi, de kulturális és munkabeli ráfordítást se sajnál az élettere kialakításakor, a kényelmet harmóniával és látvánnyal ily módon ötvözni mestermunka – legalábbis az átlag kelet-európai lakótelepi avagy kisház-tapasztalattal összevetve. A kamera diszkrét, de öntudatos a *Kálmán- nap* ezen bevezető szekvenciája alatt, mintegy belső ablakként keretezi számunkra a fentiekben leírt látványt: szereplőt akkor látunk, ha besétál, behajol vagy beül a látótérbe. A tér és az anyagi valóság legalább akkora, ha nem fontosabb létsíkon helyezkednek el ebben a magyar filmben, mint az emberek és a köztük lezajló, párbeszédektől kísért interakciók. És ahogy ezt a felállás csöppet se kényelmetlen a film legkezdetén, úgy nem válik ez a fordított hierarchia nyomasztóvá a továbbiakban sem. Nem, mert a tárgyak, bútorok, növények, enni- és innivalók szemet gyönyörködtetőek, sajátosak, figyelmet érdemlőek, és a kamera szeme, pozíciója és (nem-)mozgása a legplasztikusabb módon dolgozik alá annak, hogy a sült padlizsán, a vajdasági birsalmapálinka, az art deco bőrkanaapé, a sárga mintás esőköpeny, a mívés kávéscsészék és a fehér babakrizantém létezésük teljes erejét átsugározhassák a filmvásznon.

Ez az emberen túli, emberen előtti, de mindenképp az embert háttérbe szorító világkonstrukció – amely tehát nemcsak a *Kálmán- nap* első néhány percét jellemzi, hanem az alkotás minden pórúsán átfolyik az utolsó beállításhig, ahol a cserben hagyott élettárs sárga pulóveréről a közlekedő dísz tárgyaira, a meleg hangulatú faborításra és a sebtében felszerelt húzózkodó rúdra vándorol a kamera – a mostani filmművészeti iránt érdeklődő ifjú generáció számára szimpatikus, és jobban érdekli őket, mint az olyan (mágikus) kisrealista alkotások, ahol a saját korosztályukat tipizáló karakterek és testek töltenek be minden egyes képkockát, és ahol a tér és a tárgyak elmosódottan alkotják a háttérrel. Hihetetlenül megnyugtató, természetesen, a szépen, mívésen és nívósan megélt élet kellékeit, tárgyait és nyomait stabil, letisztult kameratekinteten keresztül szemlélni, akárha kinézve a tágas, szellős ablakokon a pompásan otthonos, természetből kiszakított növényi környezetre. És ez a benyomás nemcsak önmagában érvényes: annál is inkább relevanciát követel magának, minél több emberi szereplővel ismerkedünk meg, akik ebben a térben mozognak, élnek, vagy épp látogatnak. Mert a humán összetevő bizony szembemegy mindazzal, amit a térről, a tárgyokról és az élet kellékeiről mond a kamera a *Kálmán- nap* című filmben.

Kezdjük mindjárt a negyvenedik másodpercben a léptei és a hangja révén a világba bekúszó Olgával (Tóth Orsolya): határozott, gyors és célirányos nő benyomását kelti, s mint ilyen nehezen illeszthető a dekoratív elemekkel és rétegzett textúrákkal gazdag házbelsőbe. Idegen lenne a saját otthonában és életében? A nézőnek hátat fordítva, átlósan vág át az akkor már szinte egy perce szemlélt nappali szoba terén, semleges farmere és kék inge kissé kontrasztot alkot piros sportcipőjével, de teljes összhangban húzza alá előfeltevéseinket a hatékony nőről, s most már valóban meggyőződhetünk gyors mozgásáról is, ahogyan hajlongva rámolni kezdi a szertesét heverő ruhákat, szemetet, oda nem illő, de mégis elől heverő tárgyakat. Ha nem is idegen a saját házában és életterében, Olga mégse uralja azt, hanem alá van annak rendelve: a házimunka révén kapcsolódóként jelenik meg a színpadon – és a film

előtörténetét ismerve ez még csak nem is metaforikus megfogalmazás, hisz Hajdu Szabolcs életközepi filmtrilógiájának⁴³ köztudottan (lakás)színházi előadások a kiindulópontjai, amelyekben gyakorlatilag ugyanazok a színészek játszanak, mint a filmekben, beleértve magát a rendezőt is. Olga a továbbiakban elmegy bevásárolni, és hazahozza a tejet meg a doboz élelmiszert, elkezd főzni, tovább gyűjtögeti a szennyest, majd kávé tölts két csészébe – miközben a házimunka mellett az oly fontos, általában nők által végzett, további tevékenységekbe bonyolódik, mint az érzelmi házimunka és a társasági networkolás: ugyanis mindvégig mobiltelefonon beszél egy meg nem nevezett, de hangja alapján hasonló korú, jóval közlékenyebb (barát)nővel, aki látogatóba készül hozzájuk, mintegy értelmet adva a film címének: Kálmán nap(ját készülünk ünnepelni). Túl a harmadik percen, mindezek forgatagában, adódik alkalmunk arra, hogy Olgát szemügyre vegyük, amikor néhány tizedmásodpercig lekuporodik a kameraához közel.



Filigrán, sminkmentes, s tán manírmentes negyvenes nő Olga, akinek érzékeny mimikájú arca érdekes kapcsolatban áll kisportolt, ruganyos, életszerűen viselt testével – s ez utóbbi jelzőcsokor párja, élettársa, a címbeli Kálmánnal (Hajdu Szabolcs) összevetve válik csak igazán kiugróvá. Olga komplex tevékenységi körei alatt ugyanis Kálmán mindvégig jelen van, mozdulatlanul, s bár nem láthatatlanul, de nehezen kivehető módon hever a hátsó kanapén, betakarózva. A pillanat, amikor ráismerünk arra, hogy a mindaddig tárgyiasított, bár otthonos és vonzó térben egy humán alak helyezkedik el, a legfurcsábbak egyike ebben a helyenként délutáni sitcomra emlékeztető filmben: nem vagyunk egyedül, mindvégig figyeltek, az ember is egy lelökött ruhahalmaz valójában, és mennyiben vagyunk másak, mint a családban közösen használt teveszőr takaró? Mindezek és sok további gondolat végigcikázhat a fejünkön akkor, amikor Kálmán rákérdez arra, hogy Olga kivel beszélt telefonon, majd megmozdul, félig kitakarózik, s ezzel a kameraélességet és tekintetet is magára, magához vonzza – hogy aztán gyakorlatilag el se engedje a film hetven percén keresztül. Borzos, elhanyagolt, már-már jelentéktelen férfi bukkan elő a délutáni szunyókálásból, akinek azonban kikristályosodott véleménye van mindenről, noha elnyűtt pólója és slendrián mikrókörnyezete ezt semmiképp nem támasztják alá. Olga és Kálmán szombat délutáni kontrasztja – a nő rendezget, készül, mikrómenedzsel, a férfi pihen – mindannyiunk számára jól ismert élethelyzetet idézhet meg, otthonosságában pedig nemcsak a fiatal egyetemista korosztály ismerheti fel az előtte járó (szülő)generációt, hanem mi negyvenes-ötvenesek szemlélhetjük (alaposan) a magunk kompromisszumait, feszültségeit és fásultságait.

A vendégül érkező Zita (Földeáki Nóra) és Levente (Szabó Domokos) önmaguk fontosságának kevésbé vannak tudatában, tán egy fokkal kevésbé képzetek és vagyonosak, mint a házigazdák – de a családon belüli dinamika, és a női-férfi sztereotipikus viselkedésmódok hasonló skáláját építik ki a rejtett feszültségbe, veszekedésbe, majd szinte tragédiába torkolló kedélyes névnapozás során. Remekbe szabott kamaradarabhoz híven Hajdú életközép-trilógiájának második része egy látszólag kevésbé jelentős, mégis szimbolikussá nővő tárgy köré gyűrődik fel, híven poszthumanista poétikai alapozásához.⁴⁴ Nem más ez, mint az ajándék, amelyet Zitáék hoznak a Kálmán köszöntése végett, és amely a korosodással járó testi hanyatlásnak próbálna gátat állítani: egy húzódzkodó rúdról van szó, amelyet két fal közé beszorítva lehet a kar- és a vállizomzatot fejleszteni. Egyszerre vicces elgondolni, hogy a slampos, pálinkaivásban élen járó Kálmán majd hirtelen sportfanatikussá válva próbál lépést tartani csinos feleségével, és szomorú konstatálni, hogy ezen párok tagjai nagyon messzire sodródtak attól az egykori közös nevezőtől, amelynek máig tárgyi bizonyítéka például a csodálatos közös otthon, és amelynek nyomát se találjuk replikáikban és játszmaikban, és amely hiányt a záró közös tánc pótolni nem, csak elfedni tudhat, ideig-óráig. Se Kálmán, se Levente nem bír azzal a szakértelemmel, amely egy mégoly egyszerű rúdfelszerelést lehetővé tenne, s Ernő (Gelányi Imre), a ház körüli munkás-mindenes szükséges ahhoz, hogy a test formálásra irányuló középosztálybeli ajándék, a megfelelő helyre kerülve, részévé válhasson a középosztálybeli férfi rutinjának. Persze, a kérdés az átabotában felszerelt rúd utolsó snittjével együtt marad velünk, ifjú és korosodó nézőkkel: Ernő jól-rosszul kipótolja a két fal közti távolsághoz képest túl rövid rudat, de mivel pótolják ki az elmúlt órában látott és hallott emberek a hűtlenséget, az érzéketlenséget, a figyelmetlenséget, ez empátiahiányt? Van-e mivel gyógyítani a fásultságot, a kiégést, a motivációhiányt, és végső soron a magányt, az emberi lény magányát a tárgyak, a növények és a takarók tömkelegében?

Az elhangzott gördülékeny dialógusok, az étellel teli környezet, a diszkrétén figyelmet követelő, elforduló, fókuszváltó kamera, a szinte érthetetlenül realisztikus színészi alakítások egy percre se térnek el a *Kálmán- nap* vállalásától: a tér és a matéria által leuralt emberről beszélünk, és ez talán jól is van így, hisz ezek az ember-karakterek pont azon a helyen vannak (kezelve), ahol érdemeik szerint őket kezelni kell. A saját hely(ünk) és a másik helyének a tudása⁴⁵: ezzel ajándékozhat meg bennünket az életközép időszaka, s tán ez a luciditás tetszhet a következő nemzedéknek is. Különösen, ha ezt hetven percben, ragyogó sárga foltokkal és törődött emberi testekkel sikerül megfogalmazni.



■ JEGYZETEK

1. A 2025–2026-os egyetemi tanévben tizedik kiadásához érkezett nemzetközi filmedukációs programról itt lehet bővebben olvasni: <https://www.eufa.org/> (2025. 07. 21.). Az EUFA néhány éve az Európai Filmakadémia égisze alatt is működik, a Hamburg Filmfest és a NECS-European Network for Cinema and Media Studies alapítói közreműködése mellett. Lényegét tekintve az azévi Európai Filmdíjakra jelölt filmek közül ötöt tesz elérhetővé, szinkrón megbeszélés végett, a programhoz csatlakozott huszonhat (országokénti egy egyetem) hallgatói és oktatói számára, és csoportos szavazás valamint egy záró workshop során a hallgatók ezek közül választják ki az azévi EUFA díjazottat. A legutóbbi kiadás során épp a román *Trei kilometri până la capătul lumii* című (r. Emanuel Pârnu) nyerte el az EUFA díjat, és a program romániai résztvevője a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Kara, azon belül is pedig Virginás Andrea tanórái.
2. A MEF program leírása itt olvasható: <https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/oktatasi/magyar-egyetemi-filmdij/> (2025. 07. 07.)
3. A *Cultural Traumas in Contemporary European Small National Cinemas* című kutatási program keretében (bővebben: <https://teatrufilm.ubbcluj.ro/cercetare/proiecte/>), Virginás Andrea kutatásvezetővel közösen.
4. Berger Viktor: *Az életvilág mediatisálódása*. L'Harmattan, Bp., 2023. 48.
5. Uo. 51.
6. A környezeti humán tudományok fogalma (angolul: *environmental humanities*) különböző tudományágakat összefogó gyűjtőnév, melynek alegységét képezi többek között az ökofilozófia, az ökokritika, az ökofeminizmus vagy a környezettörténet, egyéb szakterületek mellett.
7. Ursula K. Heise: *Introduction: planet, species, justice – and the stories we tell about them*. In: Ursula K. Heise – Jon Christensen – Michelle Niemann (szerk.): *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. Routledge, London – New York, 2017. 2.
8. Ez az elgondolás a feminista ökokritikának is évtizedek óta fontos kiindulópontja, ld. Val Plumwood: *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, London – New York, 1993.
9. Ld. Deák Dániel: *Berlin, 2023 – Budapest 2123*. Filmtett: Erdélyi Filmes Portál, 2023, február 21. web: <https://filmtett.ro/cikk/berlin-2023-budapest-2123-muanyag-egbolt-kritika> (2025.07.05); Farkas Boglárka Angéla: *Érkezés a poszthumanba*. Helikon, 2024, február 5. web: <https://www.helikon.ro/bejegyzesek/erkezés-a-poszthumanba> (2025.07.05); Robert Daniels: *KVIFF 2023: White Plastic Sky, Inside the Yellow Cocoon Shell, In Camera*. RogerEbert.com, 2023, július 3. web: <https://www.rogerebert.com/festivals/kviff-2023-white-plastic-sky-in-camera> (2025. 07. 05).
10. Gyenge Zsolt: *Fából faragott szerelem*. Revizor, 2023, február 18. web: <https://revizoronline.com/banoczki-tibor-szabo-sarolta-muanyag-egbolt-berlinale-2023/> (2025.07.05).
11. Joan J. H. Kim – Nicole Betz – Brian Helmuth – John D. Coley: *Conceptualizing Human-Nature Relationships: Implications of Human Exceptionalist Thinking for Sustainability and Conservation*. *Topics in Cognitive Science*, 2023, 15(3), 358. web: <https://doi.org/10.1111/tops.12653> (2025. 07. 05).
12. Chris Pak: *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool University Press, Liverpool, 2016. 25.
13. Arne Næss: *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement: A Summary*. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 1973. 16(1–4). 96 (s. f., dőlt betű eredetiben).
14. A fent tárgyalt szakterminusokról bővebben – és a traumafeldolgozás szemszögéből – lehet olvasni egy korábban megjelent tanulmányomban is, ld. Farkas Boglárka Angéla: *Healing in the Anthropocene: Trauma and Interspecies Communication in White Plastic Sky*. In: Denisa-Adriana Oprea – Liri-Alienor Chapelan (szerk.): *Patterns of Miscommunication in Contemporary East-Central European Cinema*. Comunicare.ro, Bukarest, 2024. 243–259.
15. Hódosy Annamária: *Biomozzi – Ökokritika és populáris film*. Tiszatáj, Szeged, 2018.
16. Deák Anita doktoranduszi kutatásának egyik esettanulmánya tanulmányként elérhető, ld. Deák Anita: *Természet- és állatábrázolás a János vitéz című animációs filmben*. *ME.DOK*, 2023. 18 (4). 77–94. web: <https://doi.org/10.59392/medok.1341> (2025. 07. 07).
17. A *Magyarázat mindenre* ösbemutatója a 80. Nemzetközi Velencei Filmfesztiválon volt, ahol elvitték szekcióját (Orizzonti) fődíját.

18. A film teljes költségvetése összesen 53 millió HUF – ebből 18 000 000 HUF szlovák támogatás.
19. Ld. Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Radu Jude és sokan mások.
20. Az *ökoszcenográfia* (ecoscenography) kifejezést Tanja Beer ausztrál látványtervező vezette be, felhívva a figyelmet arra, hogy a díszlettervezés esztétikai, valamint dramaturgiai értékein túl figyelembe kell venni, hogy milyen kapcsolatban áll és milyen hatással van színházon kívüli – társadalmi, környezeti, gazdasági és politikai – rendszerekre. L. Tanja Beer: *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Palgrave Macmillan, Singapore, 2021.
21. L. Margaret Robertson: *Sustainability. Principles and Practice*. Routledge, New York, 2017.
22. L. Marta Lopera-Mármol – Manel Jiménez-Morales: *Green Shooting: Media Sustainability, A New Trend*. 2021. web: <https://www.mdpi.com/2071-1050/13/6/3001> (2025. 06. 01.)
23. Rachel Hann: *Debating critical costume: negotiating ideologies of appearance, performance and disciplinarity*. 2017. web: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14682761.2017.1333831> (2025. 04. 19.)
24. L. Deborah Nadoolman Landis: *Costume design*. Ilex, East Sussex, 2012.
25. L. Sofia Pantouvaki – Ingvill Fossheim – Susanna Suurla: *Costume and Sustainability. From Past Practice to Future Strategies for an Ecological Costume Praxis*. 2022. web: <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/135192> (2025. 06. 07)
26. Nadoolman Landis: i. m. 10. (s. f.)
27. Leon Battista Alberti, reneszánsz művész úgy vélte, a művészet lényege az utánzás. Szerinte vizuális szempontból nem szabadna különbséget tenni egy festmény szemlélése és az ablakon való kitekintés között – amin keresztül a festményen ábrázolt tájat látjuk.
28. Marcel Duchamp (1917) *Forrás*; Andy Warhol (1964) *Brillo-doboz*; Joseph Kossuth (1965) *Egy és három szék*; Maurizio Cattelan (2019) *Komédiás*.
29. A teljes beszéd megtalálható Orbán Viktor Youtube csatornáján. web: <https://www.youtube.com/watch?v=TO0WIU5l5MU> (2025. 07. 09)
30. Magyar Filmtudományi Társaság honlapja: *A 2025-ös Magyar Egyetemi Filmdíj nyertese*. 2025.06.02. web: <https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/hirek/a-2025-os-magyar-egyetemi-filmdij-nyertese/1617/> (2025. 07. 10.)
31. Bővebben: <https://index.hu/kultur/2023/10/31/moldovai-katalin-interju-elfogy-a-levego-magyar-film-lmbtq-nfi/>.
32. Bővebben: <https://cluj24.ro/cazul-profesoarei-din-turda-care-a-renuntat-la-invata-mant-din-cauza-plangerii-unui-parinte-subiect-de-film-196970.html>.
33. Lásd https://nfi.hu/a-filmintezetrol/hirek/ime-az-inkubator-program-nyertesei.html?fbclid=IwY2xjawLnWyNleHRuA2FlbQIxMABicmlkETE2d01sbXhhTFQzd0dSVjI3AR7DLwxQVsCPZepZK-Dpqqo1ci3pheYGrMP7ntHHjfwHC17Gu9JLx1fxj8zYHDA_aem_C3BR41aQFjW76Nst29vTew.
34. Lásd <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/elfogy-a-levego-az-igazsagerzetrol-szoloronto-vilagpremier.html>
35. Lásd <https://filmtett.ro/cikk/tarsadalmi-fulladasveszely-elfogy-a-levego-kritika>.
36. Varga Zsófia: *Egy film, amire szükség van – Interjú Szakonyi Noémi Veronikával és Vincze Mátéval, a Hat hét alkotóival*. Kultúra, 2023.03.23. web: <http://kultura.hu/egy-film-amire-szuksege-van-interju-szakonyi-noemi-veronikaval-es-vincze-mateval-a-hat-het-alkotoival/> (2025.07.17.)
37. Rácz Viktória: *A ká-európai Juno. Szakonyi Noémi Veronika: Hat hét*. Filmtett, 2022.09.17. web: <https://filmtett.ro/cikk/a-ka-europai-juno-hat-het-kritika> (2025. 07. 17.)
38. Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 1975. 16 (3). 6–18.
39. Péter Zsombor: *Hat hét – Kritika*. Puliwood, 2023. 04. 04. <https://www.puliwood.hu/kritikak/hat-het-kritika-324461.html> (2025. 07. 17.)
40. Nasta Dominique: *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Wallflower Press, 2013. 181–182.
41. Anca Parvulescu: *The Reproductive Politics of 4 Months, 3 Weeks and 2 Days*. Feminist Media Studies 2009. 9(3). 305–320.
42. Bővebben a 2025-ös MEF kiadást lezáró eseményről a BBTE Magyar Film és Média Intézet hírlevelében: <https://hu.teatrufilm.ubbcluj.ro/magyar-egyetemi-filmdij-zaroworkshop-budapesten/> (2025. 07. 07)
43. *Ernellákék Farkaséknál*, 2016, *Kálmán-nap*, 2023, *Egy százalék indián*, 2024.

44. A poszthumanizmus komplex filozófiai-kultúrkritikai irányzattá nőtte ki magát az elmúlt évtizedekben, ezen *Kálmán-napról* szóló gondolatmenetben talán elegendő Bruno Latour összegzését felvillantani. A 2017-es *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime* [Nyolc előadás az új éghajlati rendszerről] művében a francia filozófus-antropológus megállapítja, hogy „ahogyan az egyik rossz hírt a másik után halljuk, úgy érezhetjük, hogy a puszta ökológiai válságból átváltottunk abba, amit inkább a világhoz való viszonyunk mélyreható mutációjának kellene neveznünk” (8). A motiváló elem abban, amit Latour „mélyreható mutációnak” tart, és amit az embert maga mögött hagyó – poszthumanista – világgép egyik érzékletes megragadásának vélek, „a »természet« mint olyan fogalom vége, amely lehetővé tenné számunkra, hogy a világhoz való viszonyunkat összegezzük és pacifikáljuk” (36). (Bruno Latour: *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Trans. By Catherine Porter. Polity Press, Cambridge, Malden, 2017 (s. f.)
45. Pierre Bourdieu osztályelméletének fontos fogalompárja a „saját hely” és „a másik helyének a tudása” (Pierre Bourdieu: *What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups*. Berkeley Journal of Sociology. 1987. 32 1–17. (s. f.)

