

SÁNDOR KATALIN

## Otthonképzetek, párkapcsolati krízis és női nézőpont Hajdu Szabolcs *Kálmán-nap* című kamarafilmjében

Hajdu Szabolcs kamarafilm-trilógiájának alakulását 2024-ben kiemelt érdeklődés követi, hiszen a 2016-os első rész, az *Ernellék Farkaséknál* után a trilógia egy éven belül két bemutatóval egészül ki és zárul le: a *Kálmán-nap* című második részt 2024 márciusában mutatták be, az *Egy százalék indián* című harmadik rész premierjét az év második felére tervezik. A filmkritikákban gyakran párkapcsolati vagy lakástrilógiaként emlegetett filmeknek<sup>1</sup> az előzménye az ugyancsak Hajdu rendezte kamaraszínházi trilógia, amely költöztethető, összecsomagolható jellege folytán könnyen adaptálódik különféle helyszínekhez lakásgalériától kávézóig. A filmes trilógia lazán kapcsolódó részei több értelemben is továbbírásnak, újraírásnak tekinthetőek. A medialitás kérdése felől nézve, az azonos című színházi előadásokat adaptáló filmek egyrészt a lakásszínházi kamaradarabok tépoétikájának és intimitásának, a dialógus- és szövegcentrikus-ságnak a nyomait őrzik, másrészt a komplex kameramunka, a vágások és plánozások által filmszerűvé és egyszerűsre intermedialissá válnak.<sup>2</sup>

Hajdu a trilógiában a középosztály mindennapjait és hétköznapi krízishelyzeteit tematizálja, rámutatva az ezekben való megrekedtségre (vagy esetenként az elmozdulás lehetőségére) úgy, hogy az önállóként nézhető részek kérdéskörében egyszerre van átfedés, továbbírás és fókuszváltás, illetve kisebb intertextuális „átszólások”. Az *Ernellék Farkaséknál* olyan problémákra kérdez rá, mint egzisztenciális bizonytalanság és anyagi krízishelyzet, sikertelen emigráció és hazatérés, maszkulinitásválság,

1 | A filmek koncepcióját és a kamarafilm-formátumot anyagi és (kultur)politikai körülmények is alakították: az állami finanszírozás hiánya miatt saját, illetve limitált forrásokból, alacsony költségvetéssel zajlott a forgatás. Az *Ernellék Farkaséknál* saját forrásokból, saját lakásban forgatott, független filmként nyerte el 2016-ban a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivál fődíját. A *Kálmán-nap* létrejöttét egyéni és civil közösségi támogatások mellett a Szlovák Audiovizuális Alap finanszírozta.

2 | Vö. Báron György szerint a *Kálmán-nap* nem lefilmezett kamaraszínházi előadás, hanem „hajlékony filmnyelven megkomponált mozgókép”, amelyben a kamera „a ház tágas terében mélységben komponál”, kistotált, bő szekondot, távolabbról figyelő pozíciót váltogat a közeli és félközeli intimitásával. Báron György: Titkok és hazugságok. *Élet és Irodalom* LXVIII. évf. 2024/12. <https://www.es.hu/cikk/2024-03-22/baron-gyorgy/titkok-es-hazugsagok.html> (utolsó megtekintés: 2024. 06. 25.).

Sándor Katalin (1976) – film- és irodalomkutató, PhD, egyetemi adjunktus, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, [katalin.sandor@ubbcluj.ro](mailto:katalin.sandor@ubbcluj.ro)

Jelen tanulmány megírását a PN-III-P4-PCE-2021-1297 kódszámú, CNCS – UEFISCDI által támogatott kutatási program tette lehetővé.

<https://doi.org/10.36373/em-2024-3-5>

transzgenerációs családi konfliktusok, a szülő-gyerek kapcsolat és a gyerekevelés ambivalens tapasztalata, a párkapcsolati intimitás ellehetetlenülése. A *Kálmán-nap* szereplői ugyancsak középosztálybeli értelmiségi figurák, de nem azonosak az első rész karaktereivel, a film fókusza pedig szintén elmozdul. Az első részben hangsúlyosabb gyerekevelés helyett a szülők, a negyvenes-ötvenes generáció krízishelyzetei kerülnek előtérbe: a párkapcsolati válság és elidegenedés, a szerelem és a testi intimitás megszűnése vagy átalakulása, a kommunikáció, a kölcsönös figyelem meghasonlása, a test változása, idősödése. Mindezt két házaspár – Olga és Kálmán és a hozzájuk vendégségbe érkező Zita és Levente – birspálinkával indított-folytatott közös névnapozása foglalja keretbe, ebben bomlanak ki az elhallgatott feszültségek, frusztrációk, konfliktusok, fájdalmak. A *Kálmán-nap* ötszereplős, egyetlen belső térben zajló, néhány órát átfogó cselekményének színre vitelét hangsúlyosan alakítja a kamarafilm-formátum, a karakterek, a dialógusok, a történet intim közelségből való megfigyelése. A kamarafilmben „a mindennapiság (a közönséges események, valós időben zajló veszekedések, amelyeket sokkal inkább életként, mint művészetként érzékelünk)”, művészetként jelenik meg, és ezt a hétköznapiságot „a film immerzív (a valóságshow-kra vagy lakásszínházra emlékeztető) realizmusa”<sup>3</sup> közvetíti.

A családi dráma helyszíne (egy rövid, autóban felvett jelenetet leszámítva) a középosztálybeli család lakása. A kamarafilm-formátum folytán a privát tér nem pusztán háttere az eseményeknek, hanem kiemelt jelentésképző tényezővé válik, illetve tematizálódik is magában a filmben. A (privát és a nyilvános) teret társadalmi konstrukciónak tekintő térelméleti megközelítések szerint a tér sosem semleges, hanem társadalmi, nemi, etnikai, rassziális és osztályviszonyok és egyenlőtlenségek által alakított, a különféle térbeli gyakorlatok pedig ezeket megerősíthetik vagy éppen megkérdőjelezhetik. Így jelen esetben a filmben megalkotott tér- és otthonképzetek elemzése rávilágíthat arra, hogy a film miképpen kapcsolódik átfogóbb társadalmi, kulturális diskurzusokhoz.<sup>4</sup>

A *Kálmán-napban* az otthon mikroközegében a mindennapi és a személyes válik esztétikai projektté, de a személyesnek, az intimnek, a mindennapinak, az otthonon belüli viszonyoknak az erős társadalmi beágyazottsága ugyanakkor túl is mutat a privát dimenzió. Az otthon a párkapcsolati krízis tereként jelenik meg, de egyszerismind középosztálybeli otthonként és olyan térként is, amelyben a férfi és női szereplők szembesülnek a reprodukzív munka valóságával. Az ehhez való viszonyulás pedig jelentősen alakítja a családon belüli szerepek és viszonyok dinamikáját, illetve (a) szimmetrikusságát.

A családi otthon/lakás és osztályhelyzet kérdését érdemes a trilógia eddig bemutatott két részében együtt vizsgálni. Az otthon nemcsak saját életteret, menedéket, védeltséget jelent, hanem kommodifikált formájában a társadalmi státusz jeleként is funkcionál: „Mindenki tudja, hogy melyek a jobb házak vagy lakások, jobb utcák, jobb környék, jobb közösségek, és a felfelé irányuló mobilitásra való törekvés gyakran abban a vágyban nyilvánul meg, hogy az egyik környékről vagy közösségből a másikba

3 | Pethő Ágnes: *Sieranevada*, avagy a köztesség művészete. *Korunk* 2019/6. 57.

4 | Vö. Kalmár György–Győri Zsolt: A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben. In: *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. uók: Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen 2015. 7–24.

költözzünk”.<sup>5</sup> A kommodifikált lakhatás társadalmi-gazdasági meghatározottsága az otthon értékét „kiváltsággá teszi, és sokakat viszonylag vagy abszolút nélkülözőként konstruál”.<sup>6</sup> A trilógia első részében ugyanazon családon belül a saját vagy bérelt lakás megléte cseppet sem magától értetődő. A tágas, értelmiségi lakókról árulkodó, könyvekkel, fotókkal telezsúfolt, bérelt lakásban élő (de a lakbért szülői segítséggel fizető) középosztálybeli Eszternek és Farkasnak átmenetileg be kell fogadniuk Eszter nővérét és családját, akik úgy térnek haza Magyarországra egy sikertelen külföldi munkavállalás után, hogy nincs lakásuk. A filmben a lakás hiánya, a lakhatás problémája egyrészt az otthon iránti vágy kapcsán tematizálódik, másrészt a lakás fenntartásának mindennapi anyagi kérdései felől. A lakhatás, az otthon problémájával összefüggő társadalmi és anyagi egyenlőtlenségek itt ugyanazon családon belül válnak láthatóvá. A *Kálmán-nap* helyszíne már egy kertvárosi lakóházra és igényes nyaralóra egyaránt emlékeztető saját lakás, hasonlóképpen telezsúfolva könyvekkel, dvd-kkel, egyedi tárgyakkal, zongorával, az értelmiségi, középosztálybeli státusz markereivel. Bár a film helyszíne csak a konyhával egybenyitott nappali, a kamera gyors, statikus képekben bepillantást kínál a szobákba, mintha egy lakberendezési folyóiratba lapozna bele. A trilógia második részében már nem a lakás hiánya válik kérdéssé, hanem a kertész körüli munkák, a lakberendezés, a divatos vintage kanapék megfizethetlensége. A középosztálybeli családot meglátogató barátok egyik, ha nem éppen elsődleges célja a névnapi köszöntés mellett egy szívességkérés, hogy papíron bejelentkezhessenek a jobb körzetben lévő lakásba, és így gyereküket jobb iskolába írathassák. A filmben így az otthon, a lakás kommodifikált jellege is láthatóvá válik, illetve ezzel összefüggésben a társadalmi mobilitás szempontjából előnyösebb elhelyezkedése. Mindez a privát térhez való viszonyulás társadalmi-gazdasági beágyazottságára mutat rá.

A filmben az otthon bensőségesre komponált tere az eltávolodásnak, a testi és érzelmi intimitás lassú átalakulásának, felszámolódásának, a megrekedtségnek a helyszínévé válik.<sup>7</sup> Kálmán számára a szexualitás a biológiai szükségletekhez áll közel, az evés és a légzés „természetességéhez,” egyszerűségéhez hasonlítja, míg Olga asszertív módon fogalmazza meg, hogy számára a testi együttlét érzelmi szükségletekhez is kapcsolódik. („Nekem igenis az kell, hogy rám figyeljenek, hogy engem akarjanak.”) A rendező alakította középkorú férfi szereplő enervált, macsó pózai, az asszertorikus mondatok a trilógia első részéhez hasonlóan itt is bizonytalanságot, a másik szerelmének/szeretetének elvesztése miatti félelmet takarják, vagyis éppen egy igyekezettel

5 | Iris Marion Young: *House and Home: Feminist Variations on a Theme*. In: *Motherhood and Space. Configurations of the Maternal Through Politics, Home and the Body*. Szerk. Sarah Hardy, Caroline Wiedmer. Palgrave MacMillan, Basingstoke 2005. 124.

6 | Uo.

7 | Míg a trilógia első részében hangsúlyos a gyerekevelés kérdése és a gyerekszereplők jelenléte, a *Kálmán-napban* nem jelennek meg gyerekkarakterek, az iskoláról pedig mindössze néhány rövidebb dialógus hangzik el. Ám ennyiből is láthatóvá válik a feleség és a férj különböző álláspontja: míg Kálmán szerint már a gyerekkori nevelődéshez hozzátartozik a szenvedés (akár iskolán belül is, ugyanis az ebben szerzett rutin a későbbi túlélés szempontjából előnyös), Olga ezt határozottan elutasítja, és még a jobb társadalmi érvényesülésért sem fizetne vagy fizettetne ilyen árat a gyerekeivel. („Akkor ne legyen balett-táncos vagy zongorista.”) A beszélgetést nem a klasszikus beállítás-ellenbeállítással veszi a kamera, statikus kameraállásból mindkét szereplőt látjuk, a férfit félig háttal, a kezdeményező szerepet átvevő feleséget (kávét vissz, beszélgetést folytat) távolabb, de profilból és szemből filmezve. Így férje szenvedés melletti érvelését végig az ő reakciójával együtt láttatja és „kommentálja” a film.

épített és/de társadalmilag is öröklődő maszkulinitásképzet válságának a tünetei. Hajdu családi drámájában az elidegenedés folyamatát valamilyen elmozdulás, áthelyeződés jelzi, amelyet Thomas Elsaesser úgy ír le, mint a konfliktusnak, feszültségnek vagy a nemkívánatos viselkedésnek az áthelyezését egy másik narratív vagy reprezentációs szintre, helyettesítő aktusok formájában.<sup>8</sup> A testi intimitás frusztráló hiánya folytán a házastársak a hűtlenség, a „házon kívüli” kapcsolat vagy szerelem lehetőségét is felvillantják. Ám ami náluk még mindössze lehetőség, az az őket meglátogató és valamiképp tükröző pár kapcsolatára vetítve, áthelyezve már megtörtént valóság. A problémák megfogalmazására, kimondására, a szembenézésre való képtelenség a filmben ugyancsak egyfajta nyelvi áthelyeződésben, a beszéd túlfeszítésében vagy az (el)hallgatásban nyilvánul meg. Zita túlzott bőbeszédűsége önmagát felszámoló, a beszédpartnerre nem figyelő monológgá, pótcselekvéssé válik, miközben bizonytalanságát, a (gyereknevelésben való) magára maradottságát, a ráirányuló figyelem hiányát, a férjével való kommunikáció és intimitás felszámolódását palástolja. („Olyan, mintha ő a folyó egyik partján lenne, én meg a másikon.”) Férje esetében az elhallgatott hűtlenség és a mindennapi hazugságok szomatikus tünetekben, gyomorpanaszokban jönnek felszínre, illetve egy feleségére való robbanásszerű, agresszív rászólásban. Zitának az a vágya, illetve látszatz megoldása, hogy egy újabb gyerek vállalása kivezetheti őket a kapcsolati megrekedtségből, ugyancsak áthelyeződik: férjének fiatal barátnője vár gyereket. A hűtlenség kimondásának aktusát, a bevallás és szembesülés módját szintén eltávolító elmozdulás és helyettesítés alakítja: Levente felesége barátnőjének, Olgának beszél házasságon kívüli kapcsolatáról, felesége pedig férje barátjától, Kálmántól tudja meg, hogy „letért a pályájáról a kisbolygó”. Ezek az áthelyeződések és helyettesítések magát a kimondás aktusát és médiumát is érintik, és akadozó, a megnevezést kerülő, viccesnek ható metaforákba kapaszkodó nyelvben válnak hallhatóvá („Felmerült... egy ilyen... izé”, „Hát, van még az is, hogy... befigyel egy gyerek...”). Olga, miközben segítő figyelemmel hallgatja a férj közvetett vallomását, barátnőjével, Zitával vállal szolidaritást, ám ugyanakkor képes egy, a személyes, baráti viszonytól független női együttérzésre is: amikor Levente mintegy mellékesen megjegyzi, hogy a barátnőjével közös gyereket „még el lehet vetetni,” Olga válasza (miszerint ez nem olyan, mint egy foghúzás) elutasítja az abortusz eljelentéktelenítését.

A filmben a lakásbelső néha tágasabb, máskor fojtó térszerkezetét kétszer szakítja meg a kamera kimozdulása.<sup>9</sup> A játékidő felénél statikus kamerával vett nagyotál, egy folyó közömbös, nyugodt folyásának képe ékelődik a filmbe egyfajta cezúraként. A másik kimozdulása a kamerának viszont ugyancsak szűk, zárt térbe viszi a nézőt: Kálmán és Zita autóval indulnak Olga és Levente után, akik a korábban hirtelen távozó, közben visszatérő Zita keresésére indultak. Ebben a jelenetben az autó köztes, egyszerre privát és nem privát, otthonon kívüli tere, akár Cristi Puiu *Sieranevada* című

8 | Thomas Elsaesser: Tales of Sound and Fury. Observations on Family Melodramas. In: *Home Is Where the Heart Is*. Szerk. Christine Gledhill. BFI Publishing, London 1987. 54–56. Király Hajnal a trilógia első részét (*Ernellák Farkaséknál*) a családi dráma és a melodráma közötti átmenetként értelmezi, és többek között Elsaesser melodramákra vonatkozó koncepciója alapján elemzi. Király Hajnal: The Text of Muteness in Contemporary Hungarian and Romanian Family (Melo)Dramas. In: *Postsocialist Mobilities. Studies in Eastern European Cinema*. Szerk. Hajnal Király, Zsolt Győri. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2021. 80–100.

9 | Az *Ernellák Farkaséknál* című filmben a kamera egyszer sem hagyta el a lakásbelsőt.

(kamara)filmjében, (ön)reflexiót, terapeutikus találkozást, a személyes problémák és érzelmek feldolgozását<sup>10</sup> teszi lehetővé. Az autóban egy véletlen (?) elszólással Kálmán leleplezi Zita előtt Levente viszonyát a fiatal (feltételezhetően tanítvány) Szendrával, Zita korábbi bőbeszédűségét pedig megszakítja a döbbenet. A következő beállításban már mind a négy szereplőt az autóban látjuk. A lakásból való térbeli kimozdulás a kommunikációbeli megrekedtség kimozdulásával (de nem fel- vagy megoldásával) esik egybe: az elhallgatottnak a felszínre kerülése után nem lehet ugyanúgy visszatérni sem az otthon, sem a kommunikáció diszkurzív terébe. A korábbi ábrázolásmód realiztikusabb képeit felváltják az álomszerű lassításban kibomló premier plánok és félközeli: a kamera a szembesüléstől, felismeréstől elnémut, befelé néző, egyszerre szoborszerű és lebegő, lecsupaszított arcokat tapogatja le.

Bár a filmről szóló kritikák leginkább a házastársi kapcsolat kiüresedését, az érzelmi és testi elidegenedést nevezik meg krízishelyzetként, ez elfedheti a családon belüli viszonyok egyéb aspektusait vagy aszimmetriáit. Az otthon a filmben a láthatatlan reprodukív munka tereként is megképződik.<sup>11</sup> Olga és Kálmán esetében a háztartási munka nagyrészt vagy kizárólag női munkaként jelenik meg, az otthoni munkának azt a részét pedig, amelyet tradicionálisan férfimunkának tekintenek (szerelés, javítás), a férj kiszervezi egy alacsonyabb osztályhelyzetű, időnként bedolgozó férfinak, Ernőnek. Olga megjegyzésére, hogy „... kivihetnéd a ruháidat a szennyesbe, de ki is teregethetnéd”, Kálmán így foglalja össze a családon belüli nemi szerepekkel kapcsolatos nézeteit: „Miért akarsz rám erőltetni olyan dolgokat, amik idegenek a karakteremtől?” A férfi először egyéni összeférhetetlenséggel magyarázza a házimunkából való kimaradását, majd a társadalmilag-gazdaságilag és kulturálisan erősen beágyazott otthoni munkamegosztás egyenlőtlenségét és a nemi szerepek hierarchikusságát naturalizálja, eleve adottként, természetesként (és ebből következően megváltoztathatatlanként) állítja be: „Folyamatosan nyávogni tanítod a kutyát, nem veszed észre? Nem fog nyávogni. A kutya ugat.”). A patriarchális érveléssel a maszkulinitásválságot palástoló férfi reflektálatlan öndefiníciójára a női szereplő reakciója és maga a film is rávilágít azáltal, hogy elrajzolja, karikírozza.

A film a láthatatlan munkát és az ezt végző női szereplőt nemcsak láthatóvá teszi, hanem ellenpontozza is a nem munkával az aktív-inaktív, látható-láthatatlan skálán. A lakás terében a nő válik hangsúlyosabban láthatóvá (reggel bevásárol, készül a névnapra, közben végighallgatja barátjáné hosszú, monológyszerű beszédét telefonon), miközben a férj, aki mindvégig a nappaliban van háttérben, mozdulatlanul és háttal a nézőnek, később tűnik fel, ahogy a kanapén alszik. A film lebontja az informális otthoni munka és a bérmunka bárminemű hierarchiáját, és a láthatatlan munka otthon(osságo)t teremtő valósága felé fordítja a kamerát. A közvetítés aktív szerepét és érzelmi munkáját is Olga vállalja a szívességet kérő barátok és a segítségnyújtástól határozottan elzárkózó férje között, aki később a vendégek jelenlétében már (Olgát és a nézőt is megmosolyogtató) szívélyességgel írja alá a befogadónyilatkozatot.

10 | Fergusont idézi Clare Holdsworth: *Family and Intimate Mobilities*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013. 80.

11 | Vagyis olyan térként, amely „metonimikusan a termelő munka és a reprodukív munka ideológiai konfrontációjának terepeként” válik láthatóvá. Susan Hayward: *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge, London and New York 2001. 216.

A házastársak között zajló magánbeszélgetés az otthoni munkamegosztásról (amely a másik pár életében is hasonlóképpen ismétlődik) a nemi szerepek társadalmi megítélésének olyan átfogóbb, nem csupán „családon belüli” mintázataira reflektálhat, amelyek a film létrejöttének tágabb társadalmi-kulturális kontextusában is megfigyelhetők. Ebből a szempontból beszédesebb lehet, hogy Magyarországon a nemi szerepekkel és ezen belül az otthoni munkamegosztással kapcsolatos attitűdök kétezres évekbeli alakulásáról készült szociológiai vizsgálat szerint „míg a nemi szerepekkel kapcsolatos általánosabb vélekedések szintjén (...) valamelyest növekedett azok aránya, akik flexibilisebben és egalitáriánusabb módon gondolkodnak nők és férfiak társadalmi szerepeiről, addig, ha a családon belüli szerepek megítélésére kerül a sor, a tradicionális attitűdök nem igazán változtak”.<sup>12</sup> Más szóval: „aki jobban egyetért és támogatja a nők fizetett munkavállalását, nem sürgeti jobban a férfiak szerepvállalását az otthoni teendőkben”.<sup>13</sup>

Az, hogy a középosztálybeli közeget megbontja Ernő, az időként felbukkanó, alacsonyabb társadalmi osztályba tartozó szerelő jelenléte, szintén az otthoni munkamegosztás kérdésével függ össze, neki van kiszervezve a munka férfitárs részét. Eltérő osztályhelyzetét a külső megjelenés mellett a többi szereplő nyelvhasználatához képest korlátozottabb nyelvi kóddal (ismétlődő rövid mondatokkal, hallgatással) is jelzi a film. Egy deklaráltan a középosztályról<sup>14</sup> szóló filmben nem mellékes kérdés, hogy miként jelenítődik meg ez a karakter, vagyis hogy miközben a film rámutat a középosztálybeli szereplők leereszkedő,<sup>15</sup> a másik osztályhelyzetére érzéketlen attitűdjére, nem ismétli-e meg ezt a fajta kisajátító, sematizáló viszonyulást?

Egyik jelenetben Ernő rákbetegségben nemrég elhunyt, negyvenéves feleségéről (akivel közös gyerekeket már korábban eltemették) azt kérdezi Zita, a vendég, hogy „de azért ki tudott teljesedni?” (...) „Kiteljesedett a személyisége?” A szekond plánban vett jelenetben nemcsak Ernő reakcióját látjuk, aki nem tudja értelmezni a kérdést, hanem a hol rá, hol pedig Zitára néző Olgát is, akinek döbbszava és Ernő iránti együttérzése tekintetéből, arcából olvasható ki. Az ő érzékenyen rezonáló nézőpontján keresztül (is) láttatja a film a kérdés kínos reflektálatlanságát, a kívülről más társadalmi-nyelvi, anyagi-egzisztenciális helyzetére való érzéketlenségét. A jelenet rámutat arra, hogy egy privilegizált, középosztálybeli nézőpontból láthatatlan maradhat az a társadalmi valóság, amelyben a mindennapi túlélés kérdése mellett a személyiség kiteljesedéséről szóló (pszichológizáló) kérdés értelmezhetetlenné válik.

Ernőnek a magánya és felesége elvesztése miatti fájdalomát (amely egyéníthetné a szereplőt, és kimozdíthatná a sematizáló ábrázolásmódot) a film ambivalens, zavarba ejtő jelenetben viszi színre. A Zitának felajánlott masszázis közben (amely a korábban említett helyettesítésaktusok értelmében mintha a férj hiányzó érintésének helyébe lépne) Ernő túlmegy a testi érintkezést szabályozó határon, és arcán kétségbeeséssel, de (a néző számára is) félreérthető erővel magához szorítja

12 | Gregor Anikó: A nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdök a 2000-es években Magyarországon. *socio.hu* 2016/1. 89. [http://socio.hu/uploads/files/2016\\_1/gregor.pdf](http://socio.hu/uploads/files/2016_1/gregor.pdf) (utolsó megtekintés: 2024. 06. 25.)

13 | Uo. 105.

14 | Klág Dávid: *Mi rakjuk be magunkat idilli környezetbe és kínozzuk egymást, ez a helyzet.* Interjú Hajdu Szabolccsal. <https://telex.hu/kult/2023/11/14/hajdu-szabolcs-kalman-nap-interju-ernellaek-farkaseknallinn-filmfesztival> (utolsó megtekintés: 2024. 06. 25.)

15 | Lásd például: „Hol szerezték ezt az Ernőt?” – „Egy lomtalanításon.”

a nőt. Bár arcán inkább a valakibe kapaszkodás fájdalma látszik, végig ott kísért az ölelés erőszakosabbá válásának lehetősége, a jelenet ambivalenciáját pedig az is fokozza, hogy nemcsak Ernő fájdalmát, hanem Zita ijedt zavarát, menekülni akarását is látjuk. Ahogy e két jelenetből is kitűnik, az alsóbb társadalmi osztályba tartozó szereplő megalkotásában a film néhol érzékenynek mutatkozik a kívülálló, az otthon teréhez mégis hozzátartozó alkalmi munkás osztályhelyzetére, máskor viszont sematizált, egyetlen (komikusnak szánt, sokszor ismételt „há, igen”) replikára redukált mellékszereplőként viszi színre. Ernő észrevétlenül tűnik el a színről: jelenlétének hátrahagyott nyomaként a kamera az általa rosszul felszerelt, kitoldott húzódzkodórudat mutatja, amelyet a vendégektől kapott ajándékba Kálmán, és amely használhatatlansága, fölöslegessége, elrontottsága folytán egyrészt komikussá válik, másrészt a megoldandó kérdésekre, helyzetekre adott látszatválaszok hevenyészettységét, funkciótlanágát is jelzi.

Bár a kamarafilm térszerkezete a kommunikációs és párkapcsolati válság megrekedtségének, ismétlődésének képzetét erősítheti, a *Kálmán-nap* az elmozdulás lehetőségeire is rámutat. Király Hajnal szerint a trilógia első részében a „kezdeti feszültséget és a tehetetlen elszigeteltséget” a film végén „a szükségletek és vágyak pontos megfogalmazása oldja fel”, a melodramatikus elfojtás pedig a saját helyzet és a saját határok drámai megértésévé alakul.<sup>16</sup> Noha a *Kálmán-nap*ban a kimondás aktusa még nem szabadul ki az áthelyeződés, helyettesítés elidegenítő folyamatából, a film végén az autó terében a szavak nélküli szembenézés, felismerés lassított képei felvillantják a kimozdulás lehetőségét az elhallgatás elszigetelő, állandó áthelyeződéseket eredményező mechanizmusaiól.

Ugyancsak elmozdulásként értelmezhető, hogy a film Olga alakjában olyan női nézőpontnak, hangnak kínál teret, amely érzékeny módon reflektál a hierarchikus nemi szerepeknek, illetve a krízishelyzetekre adott (látszat)válaszoknak az inerciájára. A kamarafilm női szereplője diegetikus szinten nem mozdul ki az otthon teréből és a magánéleti szerepkörökből, azonban a film maga elmozdulni látszik a női karakter látásmódjának árnyalt érvényesítése felé. Ez korántsem azt jelenti, hogy a nő szemszögét a kamera szemszögével ejti egybe, vagy hogy igazát didaktikusan egyértelműsíti és felsőbbrendűként kínálja a néző számára.<sup>17</sup> A film a női szereplő árnyalt, komplex verbális és/vagy testi reakcióinak, reflexióinak biztosít láthatóságot, és ez a párkapcsolati-életközépi válság és a középosztálybeli mindennapok témája mellett olyan kérdések láthatóbbá válását is maga után vonja, mint a kívülálló másik osztályhelyzete, a hétköznapi női szolidaritás, illetve az otthont/otthonosságot teremtő láthatatlan munka. Innen nézve még nagyobb érdeklődéssel lehet várni a trilógia harmadik részét, az *Egy százalék indiánt*, amely a színházi változat ajánlója szerint többek között az „örökölt magatartási modellek” és a „modern kori nemi szerepek kérdéskörére”<sup>18</sup> fókuszál.

16 | Király: *i. m.* 93.

17 | Ezt az árnyalt elmozdulást a női szereplő nézőpontja felé egy-egy rövid utalás erejéig néhány kritika is érzékeli: Báron: *i. m.*; Vajda Judit: *Kálmán-nap: pálinkában az igazság*. <https://port.hu/cikk/mozi/kalman-nap-palinkaban-az-igazsag/article-100420> (utolsó megtekintés: 2024. 06. 25.)

18 | <https://b32kulturter.hu/esemeny/egy-szazalek-indian/>

**Concepts of Home, Relationship Crisis and Female Perspective in Szabolcs Hajdu's Chamber Film, Kálmán-nap**

*Keywords: Hajdu Szabolcs, chamber film, concepts of home, middle class, female perspective*

Szabolcs Hajdu's film *Kálmán's Day* (2024), the second part of a trilogy, is set in the apartment of a middle-class family and, through the cinematic tools of chamber film, it stages various concepts of home and relationship crises. The paper discusses how the film (that continues and rewrites the first part of the trilogy, *It's Not the Time of My Life*, 2016) constructs the home as a space of affective and physical intimacy and its crisis, as a site of gender roles (and reproductive labour) inseparable from social class positioning. Thus, domestic space also reveals the social embeddedness of the private and the personal. The spatial poetics of the chamber film points to the stuckness of the crisis situations of communication and relationships, but at the same time the film offers space for a female perspective that sensitively reflects on the inertia of hierarchical gender roles and (apparent) responses to crisis situations. Although on a diegetic level the female protagonist does not leave the domestic space and her role associated to it, the film as a whole shifts towards a nuanced assertion of the female perspective.