

TEKETÓRIA / PÁL ADRIENN

# Az önazonosság útjain

VAJDA BORÓKA

**A TEKETÓRIA ÉS A PÁL ADRIENN VÁLSÁGBAN LÉVŐ NŐK ÚTKERESÉSÉT ÁBRÁZOLJA, AMI A KÉT KORSZAK KÜLÖNBΣÉGEI MIATT ELTÉRŐ MÓDON KÖZELÍT A TÉMÁHOZ.**

**A** *Teketória* (1976) a hetvenes évek modernista stílusában született, a klasszikus formákat elvető szerzői film. Maár Gyula (és Törőcsik Mari) mögött 1976-ra több egészestés játékfilm állt, így már egyértelműen szerzői életműben gondolkodhattak. Munkájuk a benne megjelenő mentális képek miatt tudatfilmnek nevezhető, amely a maga „időmegállító” elbeszélőmódjával a hetvenes évekbeli esztétizmushoz kapcsolódik. Erre az irányzatra az időrendfelbontó elbeszélés radikalizálása, illetve a szecessziós ikonográfia jellemző. (Operatőr: Koltai Lajos). A *Teketória* Maár „holtpont-trilógiájának” (*Végül*, 1973; *Déryné, hol van?*, 1975) utolsó darabja (Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*).

A *Pál Adrienn* (2010) az ezredfordulós „fiatal nemzedékhez” köthető Kocsis Ágnes második nagyjátékfilmje. (Operatőr: Fillenz Ádám.) A nemzedék alkotóira jellemző, hogy második-harmadik filmjükkel ismét a magyar filmtörténetre oly jellemző társadalmi kérdések, illetve a közelmúlt felé fordultak, viszont Stóhr Lóránt szerint ezt egyedi módon, úgynevezett testfilmekkel tették (*Csapatfotó*, Filmvilág 2007/1). A *Pál Adrienn* ennek a tendenciának emblematikus darabja.

A két alkotóban közös az érzékeny, „női” témák iránti érdeklődés, ami elsősorban nem gender-kérdések boncolgatását jelenti. Alkotásaik témája elvontabb, szinte egyetemes jellegű: az identitás elvesztése és keresése, ami történetesen egy-egy nő útkeresésén keresztül fogalmazódik meg.

Mindkét filmre igaz, hogy bár két markánsan különböző korszak és stílusirányzat keretein belül, de egyértelműen szerzői filmnek tekinthetők. A *Teke-*

*tória* modernista szerzői tudatfilm, a *Pál Adrienn* pedig a „fiatal magyar film” kétezres évek elején induló szerzői filmes vonulatába tartozik. Jól mutatja a két korszak filmkészítői eljárás módjainak különbségét a két főszereplő, akik párhuzamba állíthatók saját koruk szerzői film-fogalmával. Teréz (Törőcsik Mari) a *Teketóriában* – bár pontosan nem képes meghatározni a célját – nagyon is tudatában van válságának és erről beszél is; ezáltal válik az önreflexív szerzői film tipikus hőségévé. Vele szemben Piroska szinte egyáltalán nem tudatosítja helyzete sivárságát, így ő a reflektálatlan testfilmek tipikus hőse. A két korszakból és talán a főszereplők tulajdonságaiból következik, hogy míg a *Teketória* formai játékokkal, a filmkészítésre irányuló direkt reflexióval mutatja be a témát, a *Pál Adrienn* cselekményvilágának zártsága nem bomlik meg. Maár filmjével ellentétben itt a konfliktusok szinte egyáltalán nem kerülnek felszínre, sok mindent csak a filmben szereplő testekről lehet „leolvasni”.

## „MÉG EGYSZER MAGUNKHOZ ÖLELNI”

A két film között több tematikai hasonlóság is mutatkozik. Mindkét alkotás főszereplője nő, aki életének válságos szakaszában jár. Helyzetükre jellemző a magány, a meg nem értettség: Teréz, bár körül van véve emberekkel, rá senki sem figyel igazán: anyja nem tud mit tanácsolni neki, barátnője a saját problémáit sorolja, a férfiakat pedig csak a vonzereje köti le. Az egyetlen, akivel meghittebb beszélgetésbe merülhetne, a szomszéd fiú – vele azonban nem találhatnak el egymáshoz a mondataik. Emellett szorosabb családjá már felbomlott: elvált, a fia pedig a katonaság miatt került távol tőle. A *Pál Adrienn*

Piroskája szinte senkivel nem folytat tartalmas beszélgetéseket, ideértve az élettársát, Kálmánt is, aki leginkább rövid parancsszavakat intéz hozzá; munkahelyén pedig haldokló vagy halott testek között mozog. Mindkettőjük történetében megjelenik a hétköznapi idegőrlő monotonitása, de míg a csendes túrést Teréz megelégedi – tulajdonképpen ezzel indul el a film –, Piroska zavarba ejtően közömbös minden iránt, ami vele történik, élete eseményeit szenvtelen arccal hagyja megtörténni.

A filmek központi konfliktusa a személyes identitás elvesztése és keresése. Ez a konfliktus elsősorban nem gender-kérdés, mégis mindkettőjükkel óhatatlanul szembejönnek ilyen jellegű problémák. Teréz teljes környezete azt sugallja, hogy helyzete oka a párkapcsolat hiánya, és noha ő ezt elutasítja, időnként eljátszik a csábító nő szerepével. Ezeket a próbálkozásokat azonban maga sem veszi komolyan, randevúját, majd beszélgetését a fiúval elég ironikusan kezeli, hamar le is zárja. A harmadik esetben pedig, bár a főnökével mintha kialakulna a közös hang, maga az elbeszélés vágja el az alakuló kapcsolatot azzal, hogy játékosan lerántja a leplet a kissé valószínűtlenül boldog jelenetről. Teréz esetében a hagyományos női szerepek, amiket betöltött, már jelentésüket veszítették: elvált, tehát már nem feleség; gyermeke felnőtt, tehát már nincs szüksége arra, hogy anyja legyen. Válságának oka talán e légüres térbe kerülése, elszakadása a hagyományos szerepektől, amit ilyen értelemben lehet a modernizmus fontos témájaként, elidegenedésként értelmezni.

Piroska esetében a párkapcsolatával kapcsolatban merülnek fel ezek a kérdések, amelyben láthatóan elnyomottként él – Kálmán szigorú életmódot kényszerít rá, hogy az ideális nő kép közelébe juttassa, olyan pontos időbeosztással, ami már szinte teret sem enged az önálló döntéseknek. Az ápolónő a konfliktushelyzetekben teljesen passzív marad, majd titokban csak azért is megszegi a szabályokat. A saját identitás keresése akkor válik fontosabbá a kényszerű szerepek kivédésével szemben, amikor (szintén titokban) Adrienn keresésére indul. Ez a film azzal, hogy az identitás hor-

JÁVOR ISTVÁN FELVÉTELE



Bálint által *A modern film irányzataiban* leírt szerzői utazás- vagy pikareszk film formájába. Összességében a *Pál Adrienn* is egy belső utazás története, csak míg Maár ezt a motívumot erősen szerzői, önreflexív megoldásokkal bontja ki, Kocsis egy olyan filmben mondja el, amely e tekintetben zárt, és a benne megtörténő események is csak közvetett módon fejezik ki, hogy egy elveszett identitás keresését követjük nyomon.

A két filmet tovább rokonítja a közvetlen társadalmi jelentés hiánya is. A *Teke-tória* esetében szinte semmilyen motívumot nem találunk, ami erre utalna, a film központi konfliktusa tisztán magánéleti, sőt, ettől elemelkedve inkább az általános kiüresedés fogalmazódik meg benne (a formának megfelelően játékos módon). Ezzel csatlakozik a hetvenes évekbeli esztétizmus irányzatához, amely a kádári kultúrpolitika nyomása ellenére is elfordul a társadalmi, politikai mondanivalótól. A *Pál Adrienn*ben szintén nem központi, sőt, nem is artikulált a társadalmi kérdés,

dozójává egy egyenrangú női partner, az igaz barát megtalálását teszi, szintén elveti a nemi szerepek mentén történő értelmezést, hiszen kiiktatja azokat a motívumokat (szerelem, anyaság), amelyek hagyományosan a női hősökhöz kötődnek. A film végére Piroska talán egy szerephez mégis közelebb kerül: ez a gondoskodó, segítő szerepe, ami kezdetől fogva kapcsolódhatott volna a munkájához. Elkezd látogatni, ápolni az idős tanítónőt, valamint egy sikeres újraélesztést követően megsimogatja egyik beteg fejét, amit azelőtt soha nem tett a pácienseivel. Talán az erősíti meg a munkájához kötődő identitásában, hogy rég nem látott ismerőseinek az egyszerűség kedvéért rendre ápolónőként határozza meg magát.

**„Légüres térbe kerül”**  
(Maár Gyula: *Teke-tória*  
– Törőcsik Mari)

A kereséssel együtt jár a vándorlás motívuma, ám ez egyik film esetében sem eredményez klasszikusnak nevezhető road movie-t. A *Teke-tóriában* az utazás, (ön)keresgélés tudati szinten, emlékekben vagy képzeletbeli képekben játszódik le, így tekinthetünk rá mentális utazásfilmként. A *Pál Adrienn* sem nevezhető klasszikus road movie-nak, hiszen – bár Piroska útnak indul – keresése sokkal inkább lelki természetű. Az esetében felmerülő, nyomozásmatikára építő krimit pedig szintén a műfaji mintázatoknál erőteljesebb szerzői stílus miatt kell elvetnünk. A múltban még létező identitás, illetve az identitás nélküli jelen állapota ösztönzi keresésre a főszereplőt, a film így besorolható a Kovács András

ám Strausz László szerint azáltal, hogy a film a barátnő meglétét, az identitás egészséges állapotát a múltba helyezi, a múltat (tehát a szocializmus utolsó évtizedét) mutatja fel értékkel teli korszakként a jelennel szemben. A film végkifejlete azt engedi sejtetni, hogy ha az ember helyretette magában a múltat, elindulhat a jövő felé (*Vissza a múltba*, Metropolis 2011/3). A *Pál Adrienn* ebből a szempontból váltást jelent a fiatal nemzedék kétezres években készített filmjeihez képest, amelyek általában azt sugallják, hogy a múlt fogságából nem lehet szabadulni.

#### TESTET ÖLTÖTT FORMÁK

Míg tematikus szinten több közös vonás mutatkozik a két filmben, formailag nagyon különböző alkotások. A *Te-*



ketóriában a narrátor alapvetően külső pozícióból mondja el a történetet (bár a film elején van egy belső monológ is), viszont meglehetősen öntudatos. A film szinte az összes, a cselekményvilágból kiköckentő, önreflexív megoldást felsorakoztatja. Ilyenek például a szereplőktől elszakadó, nem egyértelműen jelzett mentális képek vagy a dialógusokat nem, viszont a jelenet időbeli egységét megtörő ugróvágások. Ide sorolható a realiztikusan motiválatlan cilinderes figura feltűnése; a filmből – ráadásul egy érzelmes jelenetet megtörve – kinéző szereplő és a dalbetét (ami kikacsintásként és a filmen belüli mentális képként egyaránt értelmezhető); illetve a modernizmus mestereire, más filmes szövegekre tett képi vagy motivikus utalások: a bergmani alaphelyzet, a Fellinit idéző képi motívumok vagy a szovjet háborús filmek képi világának visszaköszönése (Földes Anna: *Változatok egy lelkiállapotra*, Filmkultúra, 1977/3). Töröcsik Mari esetében a színészi játék önreflexív jellege is érzékelhető, amennyiben az ő jelenléte már önma-

gában is a saját életművére tett utalás, amit különösen felerősít az a jelenet, amikor parókában („jelmezben”) játszik érzelm-változatokat önmagának egy tükör előtt.

A zárlat pedig a film megalkotottságának egyértelmű „bevallása”, amely egyben játékosan feloldja a központi konfliktus komolyanvételének nehéz kényszerét.

A *Pál Adrienn* világának egységét nem bontják meg ennyire radikális megoldások, viszont az elbeszélés cselekménytelensége, a „lassú stílus” szintén a szerzői filmkészítés felé közelíti. A főszereplő, Piroska teste értelmezhető az elbeszélésmód sajátosságaként is, amennyiben a kortárs magyar film testfilmes irányzatán belül elmondható róla, hogy a történéseket, érzelmeket, traumákat nem lélektani jellegű ábrázolással, hanem a szereplő testén, testében játszatja le.

Piroska testét sokféleképpen elemzik. Értelmezhető az identitás helyeként, melyet a világból elfoglalt lehető legtöbb hellyel, mintegy

### „Egy belső utazás története”

(Kocsis Ágnes:  
Pál Adrienn  
– Gábor Éva)

páncélként konstruál; néma hadviselésként Kálmán pszichológiai uralma ellen, avagy megfelelési kényszerként. Ezzel ellentétben mások éppen az identitás hiányaként ér-

telmezik, mint ami maga kompenzálja a múlt, az identitás, Pál Adrienn, azaz a múltbeli teljesség, szeretettség hiányát. Teste bár kapcsolódhatna a nőiesség és termékenység szimbólumaihoz, ez a szerep egyértelműen távol áll tőle. Piroska a testétől és nőiességétől elidegenedve él. Érzéketlensége azért különösen fontos, mert munkája során élettelen testekkel látjuk foglalatossádni: az analógia az ő karakterét jellemzi (Király Hajnal: *Megmutatni a kimondhatatlant*, Imágó Budapest 2015/4). Ez a tény pedig az elbeszélés szempontjából azért jelentős, mert az ápolónőt szinte alig halljuk beszélni – így marad a szereplő „hallgatagabb” oldala, a teste, amit megpróbálhatunk megérteni. Hozzá kapcsolódó egyértelmű asszociációk hiányában viszont éppen konok semmit-nem-jelentése, hallgatása válhat beszédessé.

A színészi játék terén az a tény, hogy a Piroskát játszó Gábor Éva nem hivatásos színész, más értelmű önreferenciát valósít meg, mint Törőcsik Mari. Margitházi Beja szerint a kortárs magyar filmek amatőr szereplőiben egyszerre valósul meg a jelenléttel megtestesített típus-jelleg, és mivel nem saját életüket játsszák, a színészi játék minimuma is (*A jelenlét minősége*, Színház 2017/5). Gábor játéktílusát jól leírja a minimalizmus, ami éles ellentétben áll a Törőcsik féle kifejező színészi játékkal, amely a film világán belül maradó jelenetekben lehetővé teszi a klasszikus nézői átélést is.

Mindkét filmre jellemző, hogy egyetlen egységes drámai ív helyett szerkezetük inkább epizodikus. A cselekmény szintjén mindkét alkotás abból építkezik, hogy főszereplőik különböző emberekkel beszélgetnek. A *Teketória* struktúrája körkörös, konkrét cél hiányában inkább állapotleírásként működik. Tézisnek egyetlen nagyon elvont ábrándon kívül – „még egyszer magunkhoz ölelni” – nincsenek megvalósítható céljai, így vele együtt az elbeszélés is céltalan, tehetetlen marad. A *Pál Adrienn* kezdetén a mindennapi élet epizódjainak monoton egymás mellé helyezése szintén egy állapot felfestését szolgálja, de a film egy pontján mégis megjelenik Piroška életében a cél:

Adrienn megkeresése – ezáltal az elbeszélés is célirányosabb lesz, bár a megoldáshoz nem egymásból ok-okozatilag következő események, hanem szintén epizodikus „keresgélés” vezet. Habár film szerkezete így sem válik a klasszikus értelemben problémamegoldóvá, mégiscsak egy központi motívum kezdi el szervezni.

A *Pál Adrienn* képi világa akár szociografikusan valóságként is tekinthető, azonban a képek erősen szimmetrikus és frontális kompozíciója megszerkesztettségre hívja fel a figyelmet. A fix kameraállások és a relatíve hosszú, az informatív funkcion bőven túllépő beállítások okozzák a lassúság érzését. A színvilágot a kórház hideg színei és a külvilág szürkése határozza meg. A *Pál Adrienn* képi világát – bár a történet kortárs időben játszódik – a szocialista korszak terei keretezik, a film ezzel is a múltban ragadást, az egyhelyben toporgást jelzi. A *Teketória* szobáját alapvetően melegebb színek jellemzik, valamint a berendezés egyfajta bensőséges szecessziós hangulatot idéz. A zárt, belső terek által meghatározott kompozíciók a belső utazás motívumainak engednek teret. Gelencsér Gábor szerint Maár életművét egységesen a „kammerspiel” jegyei jellemzik, melynek alapvető stílusfogása a környezetrajz leszűkítése és a színészi jelen-

lét intenzitásának felerősítése, dramaturgiájához pedig jól illik az egyetlen zárt térben pár nap alatt lejátszódó cselekmény.

A *Teketória* szinte Törőcsik játékára, arcára és törekeny alakjára komponált film, amelyet a közeli és félközeli uralnak. A *Pál Adrienn*ben a kistotálók gyakori alkalmazása a nézőt eltávolítja a szereplőktől, szinte a táj elemeiként láttatja őket – Margitházi szerint épp ezért válhat átütő erejűvé az utolsó arcközele.

Bár a *Teketória* története pár szóban összefoglalható (Teréz pár napig otthon marad, mert lelkileg összeomlott), szerkezete mégis körkörös, kijelölt cél híján nem vezet semerre, nem mutat megoldást a helyzetre. Az, ahogy a film formai játékokkal megtöri az elbeszélést, a rendező szándéka szerint biztatásként értelmezendő, miszerint nem kell drámaian komolyan venni a problémáinkat. Az utolsó jelenet ünneplőessége egyszerre szól Teréz új kapcsolatának és a film megszületésének. De a tény, miszerint a film a legidillibbnek ható jelenetet szakítja félbe immár véglegesen, akár azt is jelentheti, hogy nincsenek megoldások, amikben még komolyan hinni lehet, egyedül a józan, kiábrándító reflexió marad: ez van, ilyenek vagyunk, nincs „mese”.

A *Pál Adrienn* hőse, Piroška ezzel szemben, ha apró lépésekben is, de meghatározó változásokat él át. Már nincs mellette elnyomó párja, munkahelyére többé nem visz édességet, egyre többet és egyre hosszabb mondatokban beszél, munkaideje alatt már van társa, és magukhoz a betegekhez is emberibben kezd viszonyulni. Ezek a változások természetesen nem drámai nagyjelenetekben bomlanak ki a néző előtt, hanem szinte csak a kezdeti állapottal való utólagos összevetéskor lehet észrevenni őket. Így bár a film elején megjelenő konfliktus (Pál Adrienn megtalálása) végső soron nem oldódik meg, az állapot, amiben Piroška él, mégiscsak megváltozik. Ez a befejezés akár pozitívként is értelmezhető. A filmbeli elfekvőben szinte egyedül tudatánál lévő beteg mondja: „Ahogy a világban is felborul a harmónia, úgy az emberben is. Ha sikerülne helyreállítanom a belső rendemet, akkor talán meggyógyulnék. Az kisugárzik mindenre. A külső világra is.” •

„Hallgatása  
válhat  
beszédessé”  
(Pál Adrienn  
– Gábor Éva)

