



## **Varga Balázs** **Ajándék ez az év**

Ha hinnék a ciklusokat felállító, szakaszoló szemléletben, azt kellene gondolnom, hogy az évtizedfordulók a magyar filmtörténet különösen értékes, kitüntetett időpillanatai. A páratlanul sokszínű, tobzódóan gazdag, remekműveket (Szerelem, Szindbád, Büntetőexpedíció) hozó 1969-70-71-es évek után apályos esztendők következtek. Néhány kiemelkedő és számtalan jó, fontos film ellenére a hatvanas évek aranykorának stílári változatossága hosszú ideig csak vissza-visszasírt emlék maradt (politikus lendületéről és presztízsről nem is beszélve). A hatvanas évek értékrendjéhez való ragaszkodás gyakran nehezítette az új törekvések, irányzatok (f)elismerését. A magyar "költő film", stílusiskolája hamar kiérdemelte a manierista, szépelgő jelzőt, a BBS kísérleti szekciója elszigetelt maradt, egyedül a dokumentarizmus vált markáns irányzattá. A következő évtizedvég azután ismét termékeny időszakot hozott. A bőség zavara - ezt a közhelyet a hetvenes években nem nagyon lehetett volna elsűtni, 1979-re azonban igaz: A kis Valentino, Ajándék ez a nap, Angi Vera, Szabadíts meg a gonosztól, Magyar rapszódia, Allegro barbaro.

Két rendező indult ekkor, akik azóta is a magyar film meghatározó figurái: Jeles András és Gothár Péter. A kis Valentino és az Ajándék ez a nap korszakos jelentőségű filmek, és

mindkettő kilóg az adott időszak magyar filmjeinek sorából. Sem Jeles, sem Gothár filmje nem lettek kiindulópontjai valamifajta stílusiránynak. Nincs Jeles-iskola, ahogy Gothár-műhely sem létezik. Egyiküknek sincsenek epigonjai. Jeles nem a konvencióknak megfelelően, de nem is feltétlenül azok ellen dolgozik, Gothár pályáját pedig filmjeinek műfaji és stílári változatossága jellemzi. Ha egymás mellé tesszük az Ajándék ez a napot, az Idő vant, a Részleget és a Vátskát - nem feltétlenül mondanám azt, hogy ezek ugyanannak az alkotónak a művei. És ez a "szerzői védjegyet" még mindig nagy becsben tartó magyar filmben inkább hátrány, mint előny (Makk Károly életművét is vígjátékai, műfaji gazdagsága miatt tartják zavarbaejtően eklektikusnak sokan). Gothár filmjeit talán a groteszk poétika jegyében lehetne összerendezni, bár ezzel sem jutnánk sokkal előbbre.

A kis Valentino komoly vitákat kavart, de azt mindenki elismerte, hogy originális alkotásról van szó. Jeles filmje radikálisan különbözik mindattól, ami akkoriban a magyar filmet jellemezte. Dokumentaristának túlságosan emelkedett, bölcseleti; a politizálás távolról sem érinti meg. A történelem zaklatott vizsgálata helyett a kultúra végállapotáról tudósít. Nem is nagyon tudtak mit kezdeni vele. A Mozgó Világ nagyobb blokkot szentelt a filmnek, többek között Petri és Fodor Géza dicsérték, a napilapok kritikus-robotosai azonban visszafogottabbak voltak. Többen megütköztek azon, ami pedig inkább csak felszíni rétege a filmnek, hogy milyen sivár, lepusztult világ ez. A főszereplő csellengő, céltalan figura, aki nemhogy cselekvő hős lenne, igazából még lázadni sem lázad - ezt a fiút jólesően gyűlölni sem lehet. Volt, aki kikérte magának, hogy a film egy munkátlan, haszontalan figura történetén keresztül kritizálja a társadalmat. Pedig Jeles nem minősíti ezeket az embereket, ő csak konstatálja egy rendszer csôdjét, a működésképtelenség uralmát.

Igencsak hétköznapi történet, semmi kis sztori A kis Valentinóé. Jeles egy nemrég megjelent beszélgetésben (Filmvilág, 1998. szeptember) elmondja, hogy a Valentinót eredetileg három-négy órára tervezte. A film szerkezete nem egy főhősre épült volna, hanem párhuzamosan futó és csak néha, véletlenül találkozó cselekményszálakra. Mindebből csupán egy-két elágazás, többé-kevésbé elvarrt szál maradt. A filmet ugyanis csak "normál" mozihosszra rövidítve engedték bemutatni. Az elbeszélőszerkezetben így is érvényesül a decentralizálás, a véletlen dramaturgiája, amely szinte bárkiből főszereplőt kreálhat: "Van egy alaptörténet, de emellett ugyanilyen történetek mozognak, egymást hatják át: mindegyikben benne van egy alaptörténet. Ez a közvetlenség, a mindennapi élet szerkezete hozza magával, hogy nem lehet dramaturgiaiilag kitüntetni egy figurát, illetve, ha kitüntetem, mindjárt megpróbálom háttérbe is nyomni, és egy kvázi mellékszereplőt főszereplővé avatni." Ez a megoldás persze nem új. Éppen a neorealista filmek egyik újítása volt a tömegből véletlenszerűen kiragadott ember, az egyszeri hős főszereplővé tétele. Azokban a filmekben általában a legelső jelenetben találunk rá a főhős figurájára, Jelesnél a film zárata cseng hasonlóképpen: amikor Sz. László bemegy a rendőrség épületébe, a kamera vele tart, néhány forduló után azonban egy másik, épp akkor felbukkant fiút kezd követni - mintha ez a történet akárkivel megeshetett volna. Persze ezek a véletlenek a Valentinóban korántsem a hétköznapiság szolgálatában állnak. Egyszerű szituációk sokaságát járjuk végig, mégis mindegyre kicsorbulnak a mindennapok rutinján és tapasztalatán edzett elvárásaink. A főhős és sofőr kollégája megállnak egy posta épülete előtt, ahová épp egy férfi próbál felhelyezni egy zászlót; ügyetlenül dolgozik létrája tetején. A fiú bemegy a hivatalba, sorban áll, monologizál, és először inkább csak érezzük, hogy valami nincs rendben. Csak egy kis idő elteltével vesszük

észre, hogy a postán áramszünet van, ezért gyertyák világítanak. Számtalan hasonló jelenetet lehetne még idézni a filmből, amelyben mindig valami apró kis mozzanat mozdít ki a megszokott helyzetekből. A történet tehát egészen hétköznapi, de a film nem hagyja nézőjét belefeledkezni még ebbe a végtelenül egyszerû sztoriba sem. Fontos szituációkban egész egyszerűen nem azt mutatja a kamera, ami a konfliktus tárgya. A rendőrségi házkutatás jelenetében fél emelettel feljebből figyeljük egy furcsa takart beállításból a félig tárt ajtót, ahol a biztos urak megpróbálják kikérdezni hősünk zaklatott idős nagynénjét. A mesélésből kikökkentő, elidegenítő effekteknek sokkal erősebb példái a film sokat idézett inzertjei, amelyek olykor a főhős monológ-töredékei, máskor kommentárok, citátumok (Godard csinált ilyet, vagy ha közelebbi példát akarunk: Szomjas használja majd előszeretettel ezt a módszert a Kopaszkutyában és a Mr. Universe-ben).

Ez azonban csak a jelesi sokrétegű építkezés legalsó szintje. Jeles már ebben a filmjében is a rontott szövegnek, a kommunikáció káoszának a költője. A gégeműtétes sofőr, a kincstári, lapos fordulatokat hadaró zug-újságos és a taxis, az emberhús ízletességéről szövegelő jólöltözött értelmiségi figurák egyvalamiben közősek: nem találják a szavakat. Vagy éppen túl könnyen találják meg azokat, és simán, tartalmatlanul siklanak ki belőlük a közhelymondatok. Nehezen érthetőek a dialógusok, összecsúsznak szövegek, máskor zenei idézetek nyomják el a beszédet. A kis Valentinóban számtalan idézet és utalás rakódik egymásra - töredékesen, mintha csak egy kiadós lomtanánítás után járnánk az utcát, és bámulnánk a kupacokat. Esetlegesen egymás mellé kerülő dolgokból villan elő valami oda nem illő, de éppen ezért revelatív jelentés, gondolat, asszociáció.

Míg Jeles korábban főiskolás és BBS-filmekkel hívta fel magára a figyelmet, Gothár lényegében elkerülte a magyar rendezők megszokott kifutópályáját. Nem a BBS-ben kezdett, hanem a televízióban szerzett nevet magának egy Kroetz-drámaadaptációval (Felső Ausztria) és a Bereményi forgatókönyvéből készült Imrével. Az Ajándék ez a nap talán valamelyest alulértékelt, mintha elveszne a következő mű, a Megáll az idő árnyékában. Külföldön is inkább csak annak átütő sikere után fedezték fel (annak ellenére, hogy Velencében az első filmje Arany Oroszlánt kapott az első filmes szekcióban). Talán ez Gothár legintenzívebb érzelmeket sűrítő filmje, Scorsese (akit az Alice már nem lakik itt plakátjával meg is idéz) és Cassavetes vibráló munkáihoz hasonlítható. Az érzelmi csúcspontokat időről időre kikökkentő, groteszk elemek váltják (a pomázi férfikórus betétei, vagy azok a pillanatok, amikor egy-egy szereplő mélyen, szomorúan, elmélázva belenéz a kamerába), mintegy levegővételyi szünetet hagyva a nézőnek. Gothár és operatőre, Koltai Lajos (aki a szintén 1979-es Angi Verában is remekelt) kivételesen erős atmoszférát teremtenek. Itt kezdtek először aránylag szűk belső tereket neonnal bevilágítani (ennek a módszernek lesz a csúcspontja a Megáll az idő). Koltai szinte mindvégig kézből dolgozik, olykor hirtelen lendülettel rántja arrébb a kamerát. A képek gyakran dekomponáltak, nagyon erős hatásúak a premier plánok. A szereplők körbe-körbe keringenek egymás körül, nem találják a kiutat az érzelmi és anyagi zűrzavarból. A kamera szintén ott köröz körülöttük, rövidülő ívekben pásztázza az asztalokat. A plánok is szűkülnek, mint például a csúc jelenetben, amikor a két nő hosszú, komoly munkával asztal alá issza egymást, beleröhögik bánatukat a kemény szeszekbe. A környezetet leíró, nyughatatlanul keringő képek után Esztergályos Cecília és Pogány Judit különösen csillogó, gyönyörűségesen tanácstalan tekintetén, arcán állapodik meg a kamera.

Az emberi drámákra, érzelmekre koncentráló Ajándék ez a napban a környezet is igen komoly szerepet játszik.

A presszók világa, otthonosan kopott sarokasztalaival, hangszere mellől kirobbanthatatlan zongoristával és a pesti flaszter közismert figuráival, köztük a film végén feltűnő Füttyössel, aki összecsavart Esti Hírlappal csap oda egyet a nők fenekére. Színészi jutalomjátékok sora ez a film. Nem pusztán Esztergályosé és Pogány Judité - példaként elég csak azt a hisztérikus jelenetet említeni, amelyben a csontos, agresszív Major Tamás a meghalt néni távoli hozzátartozójaként rohamra vezényli a rokonságot a rozzant lakás összes bútora és ingósága ellen.

Stílszerűen 1978 szilveszterén mutatták be Szörényi Rezső BÚÉK című filmjét. Szörényi Makk tanítványaként a pszichológiai mélységek iránti érdeklődést vegyítette a dokumentarizmussal, és ebből a kettősségből többnyire érdekes, egyéni filmek születtek. Laza szerkezetű, gyakran improvizatív dialógusokat használó filmjei hangsúlyos színészi alakításokra épültek. Ahogy a BÚÉK is, egy mérnöktársaság szilveszterének története, szerelmi és hivatali kalandokkal és kavargásokkal, hatalmas ivászatokkal, lelkizésekkel és fanyar józanodásokkal.

Jancsó hazatért, és az Olaszországban készült filmek után rögvést nagyszabású, összefoglaló, egyben váltást jelző trilógiával köszöntött be. (Talán nem véletlen, hogy a cannes-i életműdíjat is ekkor kapja.) A Vitam et sanguinem tervéből végül csak két rész készült el. Hernádi színművét még jóval a bemutató előtt kiadta a Magvető, de aki ebből a szövegből akarta kiolvasni a filmet, az alaposan melléfogott.

A drámával és a forgatókönyvvel ellentétben a Magyar rapszódia és az Allegro barbaro főhőse nem Bajcsy-Zsilinszky. Legfeljebb néhány mozzanat emlékeztet az ő történetére.

A filmpár a "színes korszak" nagy tömegmozgásokra, balettszerű stilizációra és koreográfiára épülő filmjeinek összegzése, de azok erősen sűrített, kihagyásos, allegorikus és szürreális motívumokkal telített cselekményéhez képest - főként a Magyar rapszodiát - visszafogottabb, epikusabb forma jellemzi. (Többben Bertolucci Huszadik századával állították párhuzamba.) Változást jelent az is, hogy míg a korábbi filmekben mindig egy embercsoport (vagy tömeg) volt a középpontban, ennek a két filmnek egyértelmű főhőse van. (Ez Jancsónál utoljára az Oldás és kötésre volt igaz.) Az egyén előkerülése áttételesen a pszichológiai ábrázolást is "visszacsempészi", bár ez Jancsónál továbbra is inkább csak jelzésszerű. Az igazi fordulatot - az életmű gondolatrendszerének, problematikájának dimenzióváltását - mindenesetre a következő film,

A zsarnok szíve jelenti majd.

1979 végén megújul, formátumot vált a Filmvilág. Ettől kezdve két hét helyett havonta jelenik meg. A beköszöntő számban többek között Weöres Sándor és Károlyi Amy beszél Bun~uelről, egy későbbiben pedig Sándor Pál ír a magyar színészekről és arról, hogy kedvenc színésze szeretne végre nem gyűrött ballonkabátos urat játszani... De a Ripacsok még odébb van, egyelőre Garas is kabátlopási ügybe keveredik. A Szabadíts meg a gonosztól ismét remekművű Mándy-adaptáció, amelyben ezúttal nyomasztó, "mélyvízi" az atmoszféra, tragikusba hajlik

Sándor Pál megszokott lírai-groteszk világa.

1979 nyarán bukkant elő a dobozok mélyéről Pelikán elvtárs. Az évtizedes pihenő alatt - úgymond szűk körben - már sokan láthatták a filmet, így idejekorán kellő híre lett.

A tanú kegyetlen szatírája mintha jelzésként hatott volna az ötvenes évek újrafelfedezésére. A hatvanas évekbeli nagy hullám után a magyar film ismét a Rákosi-korszak abszurd drámájában, tragédiájában találta meg vezető témáját. A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején készült filmek közül nem kevés játszódik a negyvenes évek végétől a forradalomig terjedő időszakban. Ezekre az alkotásokra később még vissza kell térni, most csak arra van hely, hogy némiképp igazságtalanul és rövidre vágva regisztráljam, az Angi Verával, mindjárt a sorozat legelején, az ötvenes éveket tematizáló filmek valószínűleg legjobb darabja készült el.

Észrevételeit, megjegyzéseit, kérjük, küldje el postafiókunkba: beszelo@c3.hu

\*

## **AJÁNDÉK EZ A NAP**

GELENCSÉR GÁBOR

„ÉS MÉGIS MILY NAGY DOLOG EMBERNEK LENNI”

<http://emc.elte.hu/~metropolis/9701/GEL2.html>

Az Ajándék ez a nap, a valóságábrázolás talajáról elrugaszkodva, egy társadalmi problémát, a lakáshiányt, illetve az önálló lakás megszerzésének nehézségét állítja a történet középpontjába,

az ábrázolás groteszk stilizációja ugyanakkor háttérbe szorítja a problematika szociológiai vetületét, és a szereplők sajátosan megformált világában sorsuk egzisztenciális kérdéseit erősíti fel. A film szereplői már nem a körülmények foglyai és még nem szabad személyiségek. Amikor szabad döntés elé kerülnek, szinte bemenekülnek a körülmények szorító börtönébe, onnan viszont minduntalan űzi-hajtja őket valami egy szebb, igazabb, emberibb élet felé. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára éppen ennek a magatartásnak a megítélése veszi el morális távlatát ebben áll a pangás, a hetvenes évek csellengő hőseinek igazi tragikuma: az autonóm cselekvés, a szabad szellemi önrendelkezés illúziójának elvesztésében. Az egyén cselekvési lehetőségeit sem a társadalmi valósághoz, sem az örök emberi értékekhez nem lehet kötni: az előbbi lerombolta az utóbbit, az utóbbi pedig hagyta magát. Újra kell definiálni az alapvető emberi értékeket (erre tett monumentális kísérlet Bódy három nagyjátékfilmjében), vagy rögzíteni kell a végállapotot (ennek jegyében áll Jeles művészete). Gothár groteszk stílusjátékai is (egészen a Melodrámaig) e gondolatkör körül forognak. Hősei akár tudatosan, akár öntudatlanul teszik fel a "mi végre" kérdését, legfeljebb az "ez van" válaszig jutnak. A rendező nem rúgja fel és nem fogalmazza újra, csupán leírja a Kádár-kor társadalmi paradigmáját. Kameráját a társadalmi valóság és az egyéni lehetőségek határán mozgatja, ahol a történelmi-publicisztikai adottságok és az egzisztencia örök törvényei feszülnek egymásnak, s a kiegyenlített, kifárasztásra játszó küzdelem (a korszak lényege) csupán a frontvonal deformálására képes, áttörésére nem.

A társadalmi és az egyéni szféra békétlensége, összeütközése, marakodása, egymás régióiba történő átcsapása rajzolja ki Gothár poétikáját, a groteszket. Történeteit a társadalmi és az egyéni mozzanatok meg nem felelése, elcsúszása mozgatja. Mindez kizárja a néző morális állásfoglalását: sem a társadalom működéséről, sem az egyén felelősségéről nem alkothat ítéletet. Az Ajándék ez a nap narratív szerkezete felülkerekedik a tematikus kereten (lakáskérdés) és az emberi viszonyok ábrázolásán. Az utóbbi főképp az emberi érzések hiányával tűnik ki: a kapcsolatok érzelmileg motiválatlanok, a szereplők érintkezései, mindenekelőtt a testiség pedig kifejezetten taszítóak. Ezen a téren azonban már egyértelműen a groteszk poétikáé a főszerep.

Az Ajándék ez a nap konfliktus-szerkezete mögött hiába magasodik "legfőbb mozgatóként" a lakásszerzés, ez nem társadalmi problémaként jelenik meg, hanem adottságként. A film nem foglalkozik azzal, hogy egy harminc körüli önálló, dolgozó nőnek miért vannak lakásproblémái, mennyire méltatlan és embertelen helyzeteket teremt az eltartási szerződés, mekkora umbulda a társasház-építés, hogyan packázik a hivatal az állampolgárokkal, a lakáshiány mennyire kiszolgáltatottá teszi az embereket, a szociális támogatási rendszer (gyerekvállalás stb.) hogyan sérti fel a személyiség legbensőbb burkát. Az Ajándék ez a nap számára a hetvenes évek filmjeiben gyakran előbukkanó lakáskérdés-tematika (pl. Tarr Béla: Családi tűzfészek, 1977; Oláh Gábor: Fogjuk meg és vigyék!, 1978; Kézdi-Kovács Zsolt: A kedves szomszéd, 1979) a létezés drámájának groteszk közege.

Gothár filmjének hősei a személyiség szabadságának és önrendelkezésének kiteljesítéséért küzdenek. Ezeket a folyamatokat azonban csak és kizárólag a lakás körüli bonyodalmak motiválják; a szereplők lélektani vagy társadalmi arcképét a lakásszerzés közben tanúsított magatartásuk rajzolja meg. A budai panorámás "kéjlek" nem egyszerűen Zéman Irén és szeretője, Pető Attila új életének színtere, hanem lehetősége: nem egymáshoz tartozásuk ereje teremti meg közös életterületüket, hanem az élettér megvalósulása veti fel a közös élet lehetőségét. Ugyanez a hiány oldaláról is megfogalmazható: az élettér hiánya akadályozza meg

kettőjük emberhez méltó egymáshoz tartozását. A film azáltal, hogy a szereplők sorsának alakulását a lakáshelyzetből fakadó motivációhoz köti, már a cselekmény szintjén ketté választja társadalmiság és egzisztencia világát, s ami ennél is fontosabb, különállásukat fenn is tartja. Hiszen ha a közös élettér megszerzése beteljesítené (vagy éppen a lakásszerzés kudarca megakadályozná) a két ember összetartozását, akkor a társadalmi viszonyokon meditáló példázatot látnánk. Itt viszont miután az új élettér megoldhatná a szereplők sorsát, a lakás mint motiváció átadja a helyét a személyes motivációnak (pontosabban motivátlanságnak, azaz egy újabb hiánynak): a férfi megijed, és inkább kihátrál a kapcsolatból. Amint megvan a lakás, eltűnik a szerelem karikírozhatnám, noha a cselekmény szintjén egyáltalán nem jogtalan a melodramatikus értelmezés, amit ráadásul a bárzongoristák dalai ironikusan ki is emelnek. A film társadalmi és személyes motiváltsága tehát elmegy egymás mellett, sőt kikerüli egymást: az előbbi létrehoz egy helyzetet, amit az utóbbi ellehetetlenít.

Az Ajándék ez a nap erős története gyenge szereplőket mozgat. A rendezőt ugyanakkor ezek a gyenge figurák érdeklik, elsősorban rájuk figyel. Az életkörülmények szociológiailag is pontos ábrázolása nem a körülmények nyomását, hanem a személyiség tehetetlenségét hangsúlyozza. A hiány és vágyakozás közé szorult sorsok metaforája az erős, ugyanakkor minduntalan másról szóló melodramatikus történet, illetve helyzet. Ha nincs lakás, az a baj; ha van, akkor az holott valójában van is meg nincs is. Mintha volna, mintha élnénk, mintha emberek lennénk. Ez a sehogyan-lét rajzolódik ki a film meg-meginduló, ám minduntalan megakadó történetében, a mindent átható hiányban legyen az a lakás, a pénz vagy a szeretet. A film abból nyeri dramaturgiai feszültségét, hogy a hiánnyal terhelt, lefojtott, mozdulatlan létállapotot a cselekvés lehetőségével szembesíti. Ezek a lehetőségek azonban egyrészt teljesíthetetlenek a szereplők számára, másrészt méltatlanok arra, hogy az egyéni önrendelkezés céljai legyenek. Nem tudom véghez vinni, de nem is érdemes így szól a kor önáltató ars poeticája; nincs értelme az egésznek, s ezért nem is akarok tenni semmit ez volna az öntudatos változat. Az Ajándék ez a nap hősei, különösen a főszereplő, e kettős "jobb híján"-alternatíva árnyékában húzzák meg magukat.

Zéman Irén elveszettség érzését hangsúlyozza az ál-férj körüli abszurd-groteszk komédia, az örömszülők váratlan karácsony esti felbukkanása, a helyzetkomikumra épülő szituáció örült fokozása, s nem véletlenül ekkor derül fény a pomázi dalárda "titkára" is, amely eddig a cselekményhez sehogyan sem kapcsolható módon szakította meg többször is a folyamatos elbeszélést. A helyzet groteszk abszurdítását mintegy a szerkezeti megoldás "poénja" is jelzi: annyi köze van a pomázi dalárdának a filmhez, amennyi Irénnek kialakult helyzetéhez.

Fontos dramaturgiai szerep hárul a főhősnő konfliktusokkal terhelt történetében egy konfliktus hiányára: ahelyett, hogy a helyzetből következően összeütközésbe kerülne szeretője feleségével, a film végén a két nő egymásra talál. A szintén abszurd és groteszk elemekben bővelkedő jelenetet elsősorban a színészi játék (Esztergályos Cecília és Pogány Judit kettőse) teszi emlékezetessé, noha dramaturgiai szempontból is roppant hangsúlyos megoldásról van szó. A két nő egyre hosszabbra nyúló együttléte szinte magával ragadja a filmet, a kamera nem tud elszakadni tőlük, "ott ragad", a jelenet hosszúúra nyúlik, újabb és újabb helyszíneken folytatódik, s aztán hajnalra, amikor a beszélgetés véget ér, a film is befejeződik. Lakásról, pénzről, férfiakról van közöttük is szó, a történet főképpen Irén és Attila története ezzel mégis félbe marad; a két asszony részeg-bölcs beszélgetésében a konfliktus hiánya "Mi nem haragszunk egymásra!" maga alá gyűri a film dramaturgiai ívét is. A köznapi élet gondjain, ha csak egy szabálytalan és megismételhetetlen éjszaka erejéig, de úrrá tud lenni két ember

létezésének közvetlen, társadalmi és egyéni konfliktusokon túli méltósága. Hogy ez csak epizodikus, szervesen, delíriumos része az életüknek azaz hogy néhány órára szabadon rendelkezhetnek önmagukkal, azt a film dramaturgiai szinten is jelzi: a jelenet epizodikus, szervesen, delíriumos része a film egészének.

Irén "árnyék-személyiségét" jelzi a figura passzivitása. Semmit nem kezdeményez, legfeljebb hagyja, hogy elindítsák egy úton, amin aztán valóban megpróbál végigmenni. A házini meghal ezzel a tőle független eseménnyel teremődik meg számára az új élet lehetősége. A szeretője bemutatja Hevesinek, az építési vállalkozónak, aki az immár önálló, de nívótlan lakásból tovább löki egy újabb lehetőség, a budai negyvenkét négyzetméter plusz kilátás felé. Eleinte nem is érti, miről van szó, aztán beleszeret az ötletbe ekkor viszont már a szerető kezdi érezni a veszét (válás, osztozkodás stb.), s próbálná fékezni az eseményeket. A szövevényes érdekektől vezérelt névházasságba is a férfiak taszítják, az ágyába befurakodó álférjjel viszont neki kell együtt aludnia. Végül amikor kiderül, hogy az építkezés befejezéséhez további harminc ezer forintba volna szüksége, magára hagyják.

Még a film utolsó nagyjelenetét, a két asszony beszélgetését sem Irén figurája motiválja: nem tudni miért, talán tehetetlenségében vagy végső elkeseredésében megy fel a szeretője lakásába. A nagyszobában a férfi papucsban, újsággal a kezében ül a tévé előtt, körülötte a gyerekek: családi kör. Anna, a feleség, amikor meglátja Irént, szó nélkül veszi a kabátját. A következő képen már a sokadik pohár után látjuk őket. S a két nő beszélgetésében is megmarad a főszereplő passzivitása. A szót Attila felesége viszi, az ő (hasonló) sorsáról tudunk meg többet. Az Irén részéről ekkor elhangzó egyetlen kezdeményező javaslat groteszk abszurditása "Nem akarsz itt maradni?" (ti. a budai öröklakásban) helyzetük kiúttalanságát hangsúlyozza.

Az Ajándék ez a nap meghatározó poétikai vonása a képi világban megvalósuló groteszk stilizáció. Addig, ameddig a történet valóban csak mint váz tartja a film egészét, a groteszk stilizáció a képeken: a közelikben, a színekben és a tónusokban fogalmazódik meg. S ahogy a történet egyes elemei a pomázi dalárda, az utolsó jelenet a groteszk ábrázolás felé mutatnak "előre", a képi megoldások terén is találkozunk olyan elemekkel, amelyek a narratív szerkezetre mutatnak "vissza".

Koltai Lajos elsősorban közelikkel és zárt kompozíciókkal operál. Képei lefojtottságát azzal éri el, hogy ezt a roppant beszorított világot átütő erővel dinamizálja. A kézben tartott kamera képes követni a legkisebb mozdulatokat is, s mivel az uralkodó képtípus a közeli, ezek a kis mozdulatok hihetetlenül felerősödnek. Ráadásul a szűk térben még mélységben is komponál: a közeli gyakran nagyközelibe váltanak át, a szereplők már-már belehajolnak a kamerába (a gép szinte súrolja őket), azaz nemcsak egy önmagában is hangsúlyos képkivágatot látunk, hanem a kép születését. Főképp az emberi arcot eltorzító nagyközelik "befogadás-lélektana" tanulságos: egy-egy arc "normál" és torz képe a szemünk előtt játszódik át egymásba, megmutatva a "miből mivé" folyamatát. Nem eleve torz figurákat látunk, hanem környezetükből és magatartásukból következően eltorzuló alakokat.

A groteszk képvilág másik összetevője a szín- és a tónushasználat. A zárt terekből adódóan a filmet főképp mesterséges fényben forgatták. A legtöbb felvétel sötét, világos felületek csak foltokban tűnnek elő. A minimális fényforrást egy-egy izzót vagy fénycsövet -gyakran a képkereten belül helyezi el az operatőr, ezáltal a felületek erősen árnyékolnak. Az árnyak és a fények szinte önálló formákat hasítanak ki maguknak, eltorzítva a tárgyak és az emberek

természetes alakját. A plánozáshoz hasonlóan a szín- és a tónushasználat is elsősorban dinamizmusával hat. Koltai különböző tónusokat komponál egymás mellé, nem ritkán vágás nélkül teremtve kapcsolatot a különféle karakterű képek között. Gyakran kerül egymás mellé vagy egyetlen képkeretbe például az izzó sárgás-meleg és a neon kékes-hideg fénye. A film egész színvilágát egyébként ez a két fényforrás határozza meg: a sötét vagy félhomályos, a tárgyak vonalait feloldó, foltszerű tónust rideg, éles, tagolatlan, tompán fehérítő felület ellenpontoszza. Tökéletesen valósul meg a szín- és tónusátmenet a film utolsó tíz percében. A két asszony jelenete egy meleg tónusú étteremben indul, majd a még sötétebb bárpultnál folytatódik. Aztán Irén lakásában a konyhaszekrény rideg fényű neoncsöve alatt roskadnak le, ahonnan még rövid időre visszahúzódnak az ágyba, a szinte teljes sötétségbe itt hangzik el az együttélésre invitáló mondat, hogy aztán az utolsó képen a hajnali aluljáró hűvös kékeszöldjében veszítsük el őket szem elől. A két alaptónus egymás mellé komponálása a történet kettősségét visszhangozza: a személyes életvilág határozatlan formáiba metszőn hasít bele a külvilág sarkos idegensége.

A közeli és a tónusváltások torzító hatása fojtott, mélyvilági hangulatot kölcsönöz a képeknek; a szereplők mintha akváriumban mozognának. Hasonló hangulatú képvilágot hoz létre a korszak Koltai mellett másik karakteres operatőre, Ragályi Elemér a Szabadíts meg a gonosztól című Sándor Pál-filmben. Ugyaninnen ered Tarr Béla expresszionista stilizációja a tematikusan is rokon Őszi almanachban. Az Ajándék ez a nap továbbá Koltai és Gothár együttműködésének másik darabja, a Megáll az idő pontosan elhelyezhető a hetvenes-nyolcvanas évek képi látásmódjának horizontján, elsősorban mint iskolateremtő munka. Van a filmben azonban egy olyan mozzanat, amely igen sajátos és bizonyára erősen vitatható módon minduntalan megbontja, felborítja a képi világ egységét. Ezek volnának azok a bizonyos, az experimentális nyelvi tudatosságot célzó, a groteszk stilizáción messze túlmutató, végül is az egész filmet újra és újra egy másfajta, "jeltudatosabb" olvasatba billentő látványos rendezői (szerzői!) "antrék".