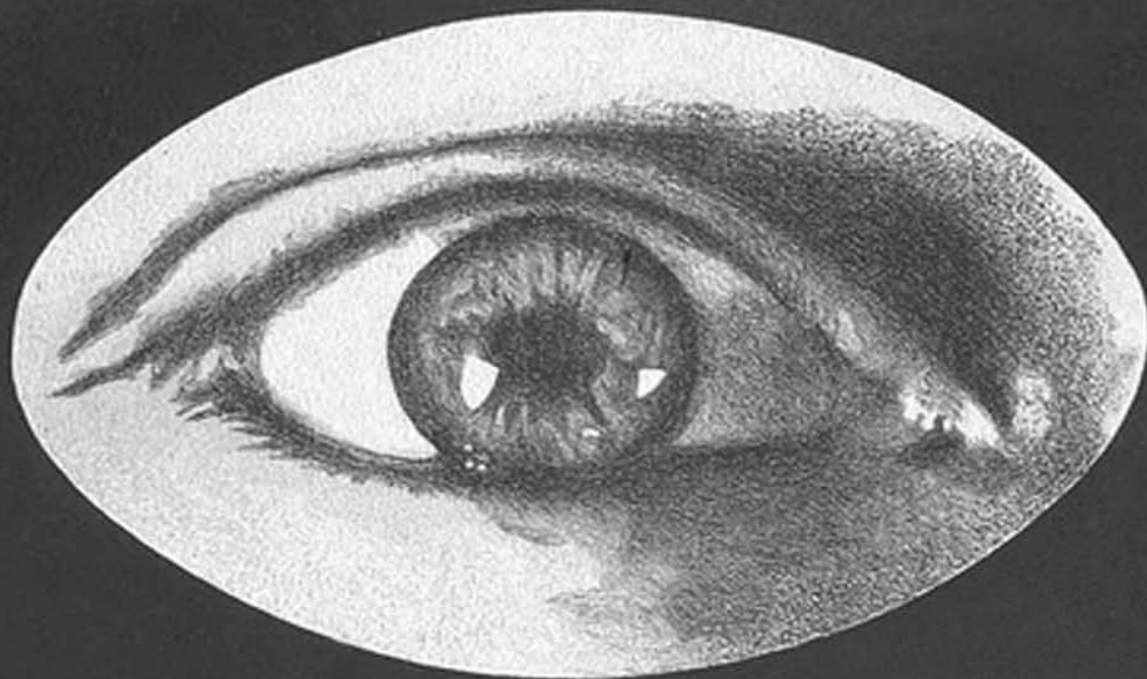


# FILMSZEM

2014

Filmtudományi online folyóirat - IV. évfolyam 3. szám



## Kortárs román film



# FILMSZEM IV./3.

## Kortárs román film



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

IV. évfolyam 3. szám - ŐSZ  
(Online: 2014. Szeptember 15.)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

Bevezető	5
<i>Kortárs román film</i>	
Diana Popa: A test vizsgálata - Politikai és orvosi (üres) tekintély az új román filmben	6-19
Doru Pop: Az új hullám esztétikája Cristi Puiu szerint	20-36
Bátori Anna: Kortárs reflexiók: test-koncepciók és nőpolitika Mungiu <i>4 hónap, 3 hét és 2 nap</i> című filmjében	38-54
Virginás Andrea: A „kis mozik” fogalma: román és magyar filmgyártási példák	56-67
Benke Attila: Forradalom: volt vagy sem? - A diktatúra továbbélésének problémája a kortárs román filmművészetben	68-87
<i>Új francia szexizmus</i>	
Schaffer Viktória: A női lét paradoxona - Catherine Breillat	89-96



# W I N N E R



CANNES PRIX UN CERTAIN REGARD

## THE MOST ACCLAIMED FOREIGN FILM OF THE YEAR



### BEST FOREIGN LANGUAGE FILM OFFICIAL ROMANIAN SELECTION

“... a movie I loved  
beyond all reckoning.”

LISA SCHWARTZBAUM,  
ENTERTAINMENT WEEKLY

“Scalpel-sharp  
satiric drama.”

JOHN ANDERSON,  
NEWSDAY

“A tour  
de force.”

JIM HOBERMAN,  
THE VILLAGE VOICE

“Biting  
humor.”

MANOHLA DARGIS,  
THE NEW YORK TIMES



A BLACK COMEDY  
WITH SERIOUS  
SIDE EFFECTS

## THE DEATH OF MR. LAZARESCU

THE COPRODUCTION OFFICE PRESENTS A MANOAGORA PRODUCTION "THE DEATH OF MR. LAZARESCU" LUMINITA GHEORGHIU · ION FICULEANU · CASHEL SPANU · BOBU ANA · DANA DOGARU · SERBAN PAVLU · FLORIN ZAMFIRESCU · CLARA VOIDA · ADRIAN TITELIU · ANHAI URATILA · MONICA BARIABEANU · IANAI BRANESCU · RODICA LAZAR · ALINA BERZONTEANU · MARILEA CIUBA · TODOR HRISTESCU · RAZVAN RAITULESCU · RAU JUDE · SOFYANA BRATO · DANA BUNESCU · CRISTIAN TARNOVETICH & CONSTANTIN TELANCU · ANDREEA PAUNARU · CRISTINA BARBU · ANDREI BUTICA · OLES MOTU · CRISTU PIVU & RAZVAN RAITULESCU

**R** RESTRICTED  
PALISADES  
CANNES

## Bevezető

Idei harmadik számunkat elsősorban a kortárs román filmnek szántuk, de emellett egy másik nem kevésbé érdekes témából is kóstolót kaphatunk. Ahogy Virginás Andrea írásából is kiderül, a kortárs román film elemzése, helyzetének követése nem csak önmagában érdekes, de még inkább a hazai filmkészítés helyzetének összehasonlításában.

Hogy ne csak Magyarországi nézőpontokat vonultassunk fel, ezért két, korábban megjelent romániai szerző írásának fordításával indítjuk számunkat. Diana Popa tanulmányában a tekintély kérdéseit boncolgatja főleg a *Lazarescu úr halála* c. film elemzésén keresztül. Doru Pop írásában pedig Puiu életművét áttekintve próbál fogódzkodókat adni számunkra a román „új hullám” esztétikai kérdéseit illetően. Az erdélyi Sapientia egyetem adjunktusa Virginás Andrea posztdoktori kutatása részeként készített tanulmánya a román és a magyar filmgyártás elmúlt időszakát vizsgálva elemzi a „kis nemzeti mozik” fogalmának érvényesülését a két ország filmkészítésében.

Bátori Anna Mungiu vitát kavart filmje - *4 hónap, 3 hét és 2 nap* - alapján igyekszik bemutatni, milyen test-koncepció és nőpolitika kerül bemutatásra a kortárs román filmben, míg Benke Attila Porumboiu *Forradalmárok* (A fost sau n-a fost?) című filmje dilemmájának - volt-e vagy sem - felhasználásával térképezi fel a diktatúra továbbélésének problémáját a kortárs román filmművészetben.

Lapunk mellék témája az *új francia szexizmus* nevet kapta, J. Quandt *új francia extrémizmus* terminusa után. Az elnevezés okáról bővebben a téma bevezetőjében olvashatunk, majd Schaffer Viktória írását tanulmányozhatjuk, melyben C. Breillat művein keresztül a női lét paradoxonát tárja elénk. Reméljük, hogy ebben a témában a következő lapszámainkban további érdekes elemzéseket adhatunk közre.

Addig is jó szórakozást kíván a

*szerkesztőség*

## Diana Popa

### *A test vizsgálata\**

*Politikai és orvosi (üres) tekintély az új román filmben*

Tanulmányom célja nem az, hogy egy szintagma alkalmasságára rákérdezzem, inkább az, hogy a szóban forgó filmek közül elemezzen néhányat, hogyan járnak körül, hogyan értelmezik az „autoritás” fogalmát. Az elemzés során alkalmazni fogom a „román új hullám” szintagmát, mint az elemzés eszközt, mint egy összefoglaló terminust, annak alátámasztására, hogy az egyébként nagyon is különböző rendezők között milyen hasonlóságok találhatók, ellentétben azzal a számos különbözőséggel, amik természettől fogva éppen úgy jelen vannak.

Nem arra törekszem, hogy lefedjek egy közös teoretikai alapot, amiben ezek a rendezők osztoznak (a kritika egyet ért abban, hogy ilyen nem is létezik), hanem az, hogy bemutassak egy megalapozott „román világlátást”, ami a filmes generációk belefeledkezéséből formálódik ki. Egy olyan apró részre bontható képet (a monolitikus reprezentáció ellenében), amely könnyen elemezhető, mégis állandóan hatással és visszahatással van a nézőre. Ezeknek a filmeknek az eredetisége és nemzetközi vonzereje abban a képességükben rejlik, hogy érzékenységgel, és a totalitárius politikai és társadalmi rendszer tapasztalatai és öröksége által érlelt és finomhangolt realizmussal leleplezik azoknak a mechanizmusoknak a működését, melyek a tekintélyt/hatalmat adják és veszik.

### *A „román új hullám” megértése felé*

A kritika – főleg a nemzetközi kritika – gyorsan román „új hullám”-ként kategorizálta a filmrendezők fiatal generációjának (Mungiu, Puiu, Porumboiu, csak, hogy néhányat megnevezzünk) számos filmjét az újkeletű siker és a nemzetközi ismertség okán. Ezt a kategóriát a román kritikusok és filmkészítők egyaránt nem szerették, figyelembe véve, hogy ezek a rendezők főleg két szempont miatt sorolhatóak egy csoportba: nagyjából azonos időben értek el nemzetközi sikereket, és hasonló korosztályhoz tartoznak. Számos kérdés megoldása forog itt kockán: először is (az „új hullám” kifejezés ellenében) annak a szükségessége, hogy felismerjük a rendezők/szerzők egyedi tehetségét, másodsor pedig (támogatva azt a képet, hogy létezik ez az „új hullám”) figyelembe venni a kortárs rendezők kifejezett szándékát arra nézve, hogy

\* A fordítás a következő megjelenés alapján készült: Diana POPA, *Probing the Body - Political and Medical (empty) Authority in the New Romanian Cinema*, Acta Univ. Sapientiae, Film And Media Studies, 4 (2011) 115-129. Fordította: Farkas György

eltávolítsák magukat attól, ami korábban a román filmkészítés hagyományának volt tekinthető. Mindazonáltal a „román új hullám” szintagma teljesen jól működik, mint az elemzés eszköze, mint egy összefoglaló terminus, annak alátámasztására, hogy az egyébként nagyon is különböző rendezők között milyen hasonlóságok találhatók, ellentétben azzal a számos különbözőséggel, amik természetből fogva éppen úgy jelen vannak.

Egy román filmkritikus így fogalmazott: amikor napjaink román filmművészetéről teszünk említést, akkor inkább egy „új generáció”-ról beszélünk, mint sem „új hullám”-ról, hiszen ezek a „rendezők nem tartoznak egy külön csoporthoz és nem is osztoznak ugyanazon esztétikai látásmódon” (Laurentiu Brătan írja egy cikkében. Megjelent a 22 nevű román magazin különszámában 2007.10.05.<sup>1</sup>). Ugyanebben a lapszámban az egyik legismertebb román filmkritikus Alex. Leo Șerban bizonygatta, hogy nem hullámokról, hanem egyéniségekről kellene beszélnünk. Cristi Puiu kortárs filmrendező szerint pedig, ez az úgynevezett „új hullám” nem létezik, csupán egy címke és kitaláció. A terminológiával szembeni román kritikai elégedetlenséget visszhangozta egy nemrég a *Sight & Sound*-ban megjelent tanulmány is. A 2010 februári, *A nemzeti film politikája* című Shane Danielsen cikk vizsgálódásának középpontját durván az 1990-től napjainkig terjedő „a forradalmi film évtizede” teszi ki. Danielsen definíciója, miszerint bármelyik „új hullám” értelmezhető úgy is, mint „olyan globálisként elismert rendezők kis csoportjának felbukkanása, akik gyorsan meghaladják nemzeti származásukat és válnak nemzetközi sztárokká” (Danielsen 2010, 40), kívülről jelentett támogatást a romániai kritikusok és filmesek álláspontjának.

Amit biztosan állíthatunk, hogy tudunk, amikor az „új hullámok”-ról beszélünk, az az, hogy újabb és újabb hullámok tűnnek fel anélkül, hogy képesek lennének előre látni hol, hogyan és miért jelenik meg a következő. Ahogy Danielsen helyesen rávilágít, az új hullámok kialakulásában nem játszik szerepet bizonyos körülmények, vagy meghatározható okok és eredmények összessége, még akkor sem, ha csak egy rövid szakaszt nézzük is az időnek, ráadásul pedig a legtöbb esetben művészfilmekről beszélünk, melyek jóval kisebb számú nézőt érnek el.

Tanulmányom a „minden ami román” iránti növekvő nemzetközi elismerés illetve a két leginkább ünnepezt rendező, Cristi Puiu and Cristian Mungiu munkáiból előbukkanó, a kommunizmusra és annak a jelenkori Romániában megnyilvánuló hatásaira való rácsodálkozás következtében jött létre.

Cristi Puiu *Lazarescu úr halála* (Moartea Domnului Lăzărescu, 2005) és Cristian Mungiu *4 hónap 3 hét 2 nap* (4 Luni, 3 Săptămâni și 2 Zile, 2007)

<sup>1</sup> A 22 néven megjelenő magazin „Cinema – the new generation” című különszámában kritikusok és filmesek reflektáltak az új román film közös vonásaira, a fiatalabb és idősebb filmrendező generációk között meglévő folytonosságra (vagy éppen diszkontinuitásra), valamint a kortárs filmrendezők nemzetközi sikereire és a CNC filmfinanszírozási rendszerére. (CNC – National Cinema Centre). <http://www.revista22.ro/cinema-noua-generatie-4053.html>

munkáit választottam elemzésem tárgyául. Mivel az első tekinthető annak a filmnek, ami kialakította az új román film stílusát (értsd: minimalista realista esztétika), míg a második, mint művészfilm szerzett elismerést azzal, hogy 2007-ben elnyerte a Cannes-i filmfesztivál Arany Pálmáját. Kétség kívül mindkettő hozzásegítette a román filmet nemzetközi sikeréhez. Vagy, ahogy az egyik román filmkritikus viccesen megfogalmazta: „a román film két korszakra osztható, név szerint C.P.E. (Cristi Puiu előtt) és M.U. (Mungiu után).” (Șerban 2009, 347.)

Annak megvitatása érdekel, hogy ezek a filmek hogyan kényszerítenek minket arra, hogy újraértékeljük<sup>2</sup> az állam-szocializmusról, mint az államnak a mindennapi/privát (hatalomnélküli) egyén feletti hatalmáról meglévő értelmezésünket, miközben feltesszük a kérdést, hogyan lehetséges a román filmnek ez az állam-szocializmust újraértékelő mivolta éppen most. Vagy megismételhetjük Danielsen<sup>3</sup> kérdését: „miért [...] tartott olyan sokáig a románoknál a kommunizmus lezárásának folyamata?” (Danielsen 2010, 42.) Ennek a két filmnek a módszereire voltam kíváncsi, hogy milyen tekintélyek (vagy azok hiánya) reprezentálódik annak érdekében, hogy megmutassa, hogyan érhető el a szocializmus elfogadott ideáinak kifaggatása és újrafogalmazása. Mit ért el a „román állam” meghatározó jelenlétének minimálisra csökkentése ebben a két filmben?

Két, egymással látszólag semmilyen kapcsolatban nem lévő kritika (egy hazai és egy nemzetközi) segített abban, hogy megfogalmazzam a saját álláspontomat ezekkel a filmekkel szemben és adott lendületet írásomnak. Az első A.O. Scott írása, ami a New York Times-ban jelent meg *Új hullám a Fekete-tengeren* címmel. Scott rámutat arra a tényre, hogy „a tekintély kiüresedése – akár nemzedéki, politikai vagy társadalmi státusz emelkedése folytán jött létre – egyértelműen témája szinte minden fiatal román filmrendező munkájának” (Scott 2008, 4). A második pedig Oana Uricaru *4 hónap, 3 hét, 2 nap: az intimitás romlása* címmel a Film Quarterly-ben megjelent írása. Uricaru azt a tényt emeli ki, hogy az új román film szinte valamennyi alkotásában minden indulattól és nosztalgiától mentesen jelennek meg a közelmúlt történelmi eseményei. (Uricaru 2008.)

Sok kritika alkalmazta azt a feltevést a szocializmusra, hogy a személyes, intim kapcsolatok felforgatóak voltak és egy ellenállási pontot biztosítottak az állam tekintélyével szemben. Egy ilyen megközelítés alkalmas arra,

<sup>2</sup> Amellett, hogy megjegyezzük a történelem perifériára szorult aspektusainak térnyerése érdekében tett erőfeszítéseket, a mindennapokhoz való visszatérés szintén az átértékelés cselekedetének számít [...] különösen a társadalmi kapcsolatok újravizsgálata szükséges, és egy ilyen újraértékelés nem is kezdődhet fentről, az erkölcsi ítékezés szintjéről, hanem alulról, a tárgyak materializmusának szintjéről, amit ez az eltűnő kultúra maga mögött hagy. (Constantin Pârvulescu 2009)

<sup>3</sup> Ebben a tanulmányban, (*The politics of national cinema*) a „szokatlan kedvező történelmi lehetőségek” (Danielsen 2010, 42) meglátásának kontextusában bontakozik ki a kérdés, utalhatunk itt a francia új hullámra, ami önmagában inkább tünet és nem ok, ráadásul mindez csupán utólag érzékelhető.



hogy az állampolgárokat felmentse a rendszerrel való bűnrészességük alól és egy biztonságos pozíciót, morális távolságot biztosítson „a rendszer által az állampolgárokon elkövetett minden gonoszságtól”<sup>4</sup>. Érdemes megemlíteni, hogy A.O. Scott tanulmányában emlékeztet minket arra, hogy Romániában a kommunizmus nem csak egy idegen tehertétel volt, de éppen annyira „hazai eredmény” is. (Scott 2008, 6.)

A következőkben amellet érvelek, hogy ebben a két filmben számos diskurzus, azok hangvétele, a dialógusok karakterisztikája egy olyan olvasatot sugall, amely megkérdőjelezi a nyilvánvalóságát ezeknek a feltételezéseknek és hivatkozásoknak. Ezekben a filmekben, ami formális tekintéllyel felruházottnak (tekintélytől mentesnek), és erőtlennek látszik, az valójában egy az ellenőrzésre szóló hatalommal terhelt működés/kapacitás. A néző tekintete tehát kétirányú: egyaránt irányul bizonyos karakterek, mint a hatalom formális megtestesülései felé és (számunkra még inkább fontos és bomlasztó módon) átírányul a hatalom nélküli/egyéb karakterek, mint a hatalom potenciális forrásai felé.

A megközelítés, ami mellett érvelek, a kortárs román filmek Romániai elismerésének hiányát is megmagyarázza. Mi tehetünk akkor, ha ezeknek a filmeknek a negatív megítélése abban az olvasatban gyökeredzik, amely ezeket a filmeket olyan rendezőknek az 1990-es években készített filmjeivel szemben ítéli meg, mint Lucian Pintilie és Mircea Daneliuc, akik a karrierjüket a kommunista cenzúra idején kezdték el, de még mindig aktívak? A '90-es évek román filmjei már a „kommunizmus végét” üdvözölték és dolgozták fel, „tragikus szatírák, intenzív verbális és vizuális kegyetlenség és politikai allegóriákon keresztül” (Pârvulescu 2009). Az allegorikus, indirekt reprezentációs módnak köszönhetően ezek a korai '90-es években készült filmek (ahogy a kommunizmus alatt éppúgy) totálisan hihetetlennek tűnnek. A korábbi trenddel szemben a 2000-es évek után (a román film „nulla éve”, mivel ebben az évben nem készült egyetlen román film sem) készült filmprodukciók sajátja, hogy a mindennapi életet mutatják be. Megállapíthatjuk, hogy ezek a filmek egyszerű történeteket mesélnek el, középpontjukban valami egyszerű eseménnyel, ami általában egy napon belüli kimenettel végződik. Az elbeszélte történet drámai középpontjában hétköznapi emberek élete található, tartalmát tekintve pedig megmarad az individuális és interperszonális szinten.

<sup>4</sup> A kommunizmusról szóló kortárs diskurzus, amit úgy kellene neveznünk, a *kommunizmusról szóló diskurzus démonizálása* átitatódott a közhelyektől és frázisoktól, amik a túlzás miatt váltak semmitmondókká, így hát szükségét érzem, hogy mindent idézőjelek közé tegyek. És itt arra gondolok, hogy az olyan kifejezések, mint „a kommunizmus öröksége” és a „rendszer gonoszsága” az idő múlásával egyre kevesebbet és kevesebbet jelentenek. Lásd például a következő könyvcímeket: *The Social Legacy of Communism* (szerk. James R. Millar és Sharon L. Wolchik, Cambridge, Woodrow Wilson Center Press and Cambridge University Press, 1994) vagy a T. Anthony Jones *The Legacy of Communism and Its Implications for the New Century* (Milken Institute Forum 1999)

## Az új román film közös jellemzői

Akár „román új hullám”-ról, akár a román filmesek „új generáció”-járól beszélünk, az elmúlt néhány év filmjeit tekintve kiemelkednek bizonyos közös jellemzők. Ily módon a legtöbb új román film közös jellemzője, mint realizmus és minimalizmus fogalmazható meg mind az alakítások, mind a *mise en scène* tekintetében. Ezeknek a filmeknek a hangvétele leginkább úgy fogható meg, mint egy „fatalista fapofáé”, akinek a mondandóját szarkasztikus, fekete humor járja át. Témáit tekintve pedig a Ceaușescu-korszak és öröksége iránti kizárólagosság dominanciája jellemzi (lásd Shane Danielsen, A.O. Scott, Alex. Leo Șerban, Ioana Uricaru). Ennek eredményeképpen a nemzetközi kritikai meglátásban (pl. A.O. Scott and Shane Danielsen) az új román film *homogeneous* képződményként jelenik meg, különösen, ha a dél-koreai, vagy a magyar kortárs filmalkotásokkal vetik össze, amelyeket téma és stílus tekintetében is változatosság jellemez. Ahogy Danielsen fogalmaz, egy „mozgalom” jellemzője lehet „számos hasonló gondolkodású résztvevő, akik nagyrészt együtt dolgoznak különféle felállásokban, és osztoznak egy közös esztétikai meglátásban, amely jelen esetben a szegényes körülmények által formálódott ki” (Danielsen 2010, 41). Például Oleg Mutu operatőr dolgozott együtt Puiuval és Mungiuval is, és mindkettőjük filmjeiben szerepelt Luminița Gheorghiu – természetesen nem egyformán fontos szerepben. Az itt említett esztétika minimalista és neo-realista esztétikaként írható le. Azzal kapcsolatban egyetértést találunk, hogy a *minimalista* terminust ezekkel a filmekkel kapcsolatban nem lehet félvállról venni. Eltekintve attól, hogy egy kifejezés-mód betudható a „szegényes körülmények” eredményének, mégis úgy kellene értenünk, mint „a minimális művészi hatással a maximális esztétikai elérésének lehetőségét” (kiemelés tőlem Șerban 2009, 134). Vagy, ahogy Uricaru rámutat: a gyakran emlegetett minimalizmus nem másként érhető el, mint a „részletek iránti fáradhatatlan figyelem, gondosan koreografált mozgás, kidolgozott fényképezési stratégia” révén (Uricaru 2008, 14-15). Mungiu is ezt támasztja alá a *Feljegyzések* (Însemnări) című írásában a filmkészítésről szólva: „Minden egyes képkocka mögött rengeteg részlet rejlik, amiket szeretek felidézni.” Annak ellenére, hogy számos néző úgy gondolja, a rendező engedi improvizálni a színészeket, a valóság az, hogy „ezek jól képzett színészek és egyetlen olyan szó sem hangzik el a filmben, ami ne lett volna rögzítve a forgatókönyvben” – mutat rá óvatosan a rendező. (Uricaru 2008, 16) Ez az állásfoglalás közvetlen kapcsolatban állónak tűnik azzal az elégedetlenséggel, ami a '90-es évek román filmdialogusaival kapcsolatban érezhető. Számos kommentár megerősítette, hogy a kortárs román film egyik erőssége éppen a párbeszéd természetes folyása, és az a színészi játék, ami engedi, hogy a forgatókönyv, mint mindennapi élő beszéd jelenjen meg.

Hogy meg tudjam mutatni, ezek a filmek hogyan közvetítik/építik fel azt a különös nézőpontot, ami a hatalmi viszonyokról szóló általánosan elfogadott

feltételezésekkel szemben áll, a filmek dialógusaira fogok fókuszálni és arra, hogy ezekből a néző mit tud kihámozni. Különbség van a már említett két film narrációja között: míg a *Lazarescu úr halála* dialógusai hosszadalmasak és részletesek (különös figyelmet igényel, hogy az éppen alkalmazott hangvételt is észleljük), addig a *4 hónap 3 hét 2 nap* esetében gondoskodtak róla, hogy a dialógusok ne mondjanak túl sokat.

## **A (sikertelen) kommunikáció láthatóvá teszi az egyenlőtlen hatalmi viszonyokat**

A *Lazarescu úr halála* rendezője, Cristi Puiu szavaival „a film a kommunikációról beszél, a három szereplő közti kapcsolatokat próbáltuk<sup>5</sup> meg bemutatni, amilyen gyakran csak lehetséges: két ember beszélget, a harmadik közvetít. De közben azt találtuk, hogy ez a hármas kapcsolat egyáltalán nem működik.” (Gyártási feljegyzések – Interjú Cristi Puiu rendezővel a Balkan Black Box fesztiválon.)

A *Lazarescu úr halála* 2005-ben, Romániában játszódik, de a múltból szól. A filmet egy dal foglalja keretbe, amit a film elején és végén is hallhatunk. A dalt az a rekedtes hangú Margareta Pâslaru adja elő, aki a '80-as évek román zenés színpadának ismert énekesese volt. A nemzetközi közönség számára az énekes és a dal elhanyagolható, azonban a hazai közönség bizonyos generációinak jelentősebb, mint maga a főszereplő. Amíg a film nagyon kevés részletet mond el Lazarescu úr korábbi életéről, addig a dal, amit a háttérből hallunk egyaránt emlékeztet arra az életre, amit a főszereplő akkor élt, amikor még érző és képességekkel bíró emberi lényként volt jelen. A film kezdeti pillanatától ugyanis emberi lény mivoltában, mint halott jelenik meg. Ki ez a Lazarescu úr és mit közöl vele a múltja? A film központi fókuszát az ő testfunkcióinak működési zavarai alakítják ki, miközben Lazarescu úr jelenléte meghatározó és néha visszautasíthatatlanul fizikai. Haldoklik, és a néző tanúja utolsó útjának, anélkül, hogy lenne bármi fogalma arról, mi zajlik a fejében, vagy mi lesz az utolsó kép, amit látni fog.<sup>6</sup>

Már számtalanszor megállapítottak, hogy a *Lazarescu úr* annak a halál felé vezető útnak a reprezentációja, amit Mindenkinek magányosan kell végig járnia (ami úgy tűnik felszabadítóbb, ahhoz az élethez képest, amit végig élt) de Paul Arthur pont az ellenkezője mellett érvel meggyőzően. Írásában - *Habeas Corpus. A Meditation on The Death of Mr Lăzărescu and Corporeal Cinema* – Arthur nem csak azt mutatja be, hogy Lazarescu úr gondosan lett kiválasztva és briliáns módon játssza el *Bármelyikünk*-et, de azt is, hogy

<sup>5</sup> A „mi” alatt Cristi Puiu és Răzvan Rădulescu társ-forgatókönyvíró értendő.

<sup>6</sup> A kérdés, hogy mi lehet egy haldokló utolsó képe, egyike azoknak a gondolatoknak, amik foglalkoztatták Cristi Puiu-t a film elkészítése során.

Lazarescu úr lassan gyengülő teste a kommunizmusból a kapitalizmusba átalakuló társadalom szimbolikus megtestesülése lehet, „amint elkerülhetetlenül elősegíti mindkettő legrosszabb vonásait”. (Arthur 2006, 46.)

Egy olyan jelenetet választottam ki elemzésre, amelyet a film vége felé közeledve láthatunk. Ez a jelenet több szempontból is reprezentatív. Egyrészt a karakterek közötti kommunikáció szempontjából, másrészt, ahogy hordozza a különleges lassúságot, ami annyira jellemző Romániára és a románokra egyaránt (Puiu szerint).

Eddig a pontig a filmben már egészen elviselhetetlen szintig emelkedett a feszültség. A néző egész sor különböző fajta érzelmi behatásnak volt kitéve (az iróniától kezdve a sajnálatig a dühön, a frusztráción és a tehetetlenségen keresztül.) Nem csak a film hosszának köszönhetően lehetséges, hogy ennyi érzelmen menjünk keresztül, de az idő múlásának érzékelésének is, ami áthatja az egész filmet, és ami annak köszönhető, hogy a látott események szinte valós időben játszódnak le. A film elején megújult sürgető érzéssel érkezünk meg még egy másik kórházba, végül pedig úgy tűnik legfeljebb néhány diagnózis került felállításra és egy operáció van kilátásban.

Az orvos a bemutatkozással kezd, majd az egészségügyi problémát magyarázza a betegnek. A beteg tüneteit hosszasan beszéli el, orvosi szakzsargon, amit hallunk. Lazarescu úr félbeszakítja, ismételve ellenvetéseit (a fekélye miatt fáj a feje). Lazarescu úr izgatott, próbálja megmutatni a fájdalom helyét, de az orvos megállítja és gratulál neki a helyes hozzáállásáért, de arra kéri, hogy maradjon nyugodt és ne beszéljen, mert ezen a ponton már nehéz értelmezni mit is mond. Az orvos hangvétele megnyugtató, ahogy próbálja enyhíteni a beteg aggodalmait.

Két jelentős pillanat van, amiben a figyelem az orvosról először a betegre, majd a nővérre tér át. Ez a háromoldalú kommunikáció lehetőség ad erre a váltásra és feltárja, hogy itt a hatalmi pozíció a tét. A tekintély középpontjának tekintett orvosokat tehetetlennek tartják, éppen ezért, vagyis tehetetlenségük okán fordulnak a hatalommal nem bírók felé, vagyis a beteg és a nővér felé.

Először is egy csipetnyi fekete humor: „Vannak rokonai?” kérdezi az orvos, mire Lazarescu úr így felel: „Nem, fekélyem van.” Nevetés formálódna torkunkban (nem valamiféle felszabadító nevetés, csak olyan, ami egy kis szünetet kínál a mindent átható feszültségben) amikor is felismerjük, hogy ez a két sor valójában összefoglalja Lazarescu úr létezésének elmúlt évét (magányossága, a rokonok hiánya, az egyetlen dolog, amit a macskái mellett birtokol).

A második megszakítás okozója a nővér. Beugrik, hogy tájékoztassa az orvost nem csak a beteg életének személyes részleteiről, de az egészségi állapotáról is. A nővér nyugtalan, egy kicsit türelmetlen is, megpróbálja az orvos lassú magyarázós tempóját megelőzni. Az orvos zsebre dugott kézzel,

kicsit oldalra döntött fejjel hitetlenkedve néz a nővérrre. Amikor kifejezi kéte-lyeit a nővér közbeavatkozásával kapcsolatban, az orvos a beteg fejénél álló orvosnőre tekint, aki szintén jelen van a párbeszédnél. Megvan a vágyott kompozíció: három karakter egy beszélgetésben. De senki sem közvetít; ép-pen ellenkezőleg, egymás ellen dolgoznak, kizárva a beszélgetésből a társa-dalmilag alárendelt nővért.

„Hihetetlen, nem?” kérdezi az orvos. Megvetését és lenézését a nővér-nek címezi ugyan, de közben tudomást sem vesz róla. Az orvosnőre néz, mint az egyetlen egyenrangú félre a beszélgetésben. Aztán a nővérrre áttérve foly-tatja: „Azt gondoltam az orvosnő túloz, de maga tényleg nem mutat semmi tiszteletet irántunk!”

Az orvosnő nem pazarol szavakat arra, hogy megerősítse pozícióját. In-kább kioktatja a nővért: „Először is meg kellene tanulnia, hol a helye, és hagy-ni minket, hogy végezzük a munkánk.” Hangvétele leereszkedő, és le is néz a nővérrre, ingerülten attól, hogy megszakította a hivatásgyakorlásukat (az övé-két). Mindegyikük egészségügyileg képzett személy, vagy, ahogy az orvos fo-galmaz: „Nővér! Mi mindannyian az egészségügyben dolgozunk, de különböző képzettségekkel. – fordul hozzá, még mindig zsebre dugott kézzel – „Maga nem oktathat ki engem, az orvost, arról, hogyan kell csinálni a dolgokat! Ha azt teszi, azt arcátlanságnak hívják. És ettől a pillanattól kezdve, ha itt akar maradni, megkérem, fogja be a száját, vagy pedig várjon kint a folyosón.”

Ha ez nem volna elég világos, az orvos konkrétan megfogalmazza a köz-tük lévő hierarchikus különbséget, ahol csak bizonyos pozícióban lévő embe-rek oktathatják a másikat.

Amikor a nővér kifejezi azt az elképzelését, hogy vigyék el a beteget, szemtelensége irritálta az orvost, hiszen vette a bátorságot arra, hogy dön-tést hozzon, amit hierarchikusan nézve nem tehetett volna meg. „Magamat ismétlem – mondja az orvos olyan hangszínből, mintha azt mondaná, ó ez a bosszantó gyerek, aki nem képes megérteni a szabályokat elsőre. És újra elmagyarázza, hogy bizonyos fajta döntéseket csak ő hozhat meg.

A jelenet hasonló módon és hasonló hangvételben folytatódik, és ismét nem történik semmi a beteggel, és minden, ami történik, csak közelebb vi-szi őt az elkerülhetetlen vég felé. Mindkét orvos fiatal és nyíltan önelégült, teljesen elfeledkezve a nővér lehetséges *tapasztalatairól* és a konkrét esetet tekintve pedig, a helyzettel kapcsolatos aktuális tudásáról.

Nyilvánvaló, hogy a két orvos csak azzal törődik, hogy megalapozzák a saját tekintélybeli pozíciójukat, és tiszteletet követeljenek a náluk kevésbé képzett egészségügyi alkalmazottaktól. A hatalmi hierarchiát akkor is fent kell tartani, ha az valójában csak látszólag van úgy. „A karaktereim gyengék – felismerhetjük bennük magunkat és reményt találhatunk. Néha rossz dönté-seket hoznak, amikor elkapja őket valami külső mechanizmus.” – vallott erről Cristi Puiu egy interjújában.

Mioara, a nővér átlépi a határait, amikor mint nővér az orvossal szemben egy hierarchiailag magasabb pozíciót foglal el, és ennek következtében ki is oktatja őt az orvos. Egy nyilvánvaló transzgresszív szituációt látunk, amit sikeresen szankcionálnak is. Másrészt az orvos tekintélyét tekintve tehetetlen. Egészen az utolsó pillanatig a film úgy jeleníti meg az orvosokat, mint üres fehér köpenyek, amiket önjelölt tekintély szállt meg, de amiknek beavatkozássai értelmetlenek. Inkább ezt képviselik minden alkalommal, mint azt, hogy hogyan jelennek meg mások szemében, annak a tekintélynek az előadása nélkül, amivel fel kellene, hogy legyenek ruházva.

Könnyen megérthetjük, hogy hatalmi játszma zajlik a *Lazarescu úr*-ban. Egyrészt, mivel a történet egy kórházban, egy intézmény keretein belül játszódik, ami megfelelően működik, mint egy zárt rendszer. Hiszen, nem csak arra képes, hogy egyeseknek megtagadja a belépést, míg másokat beenged, de úgy is működik, mint egy territórium, ami világosan kijelölt határokkal rendelkezik, amin belül pontosan tudható, hogy ki hova tartozik, hiszen a kórházi uniformisok vizuálisan is gondoskodnak erről. Különböző színek: fehér az orvosoknak (a hierarchia csúcsa) narancssárga az egészségügyi személyzetnek. Ez egy rendezett szervezet.

A filmbeli kommunikáció egy másik aspektusa, ami Lazarescu úr körül zajlik az orvos és más szereplők között, és egyáltalán nem vonatkozik a betegre. Ezekben a helyzetekben két hatás érvényesül: mivel a film (majdnem) valós időben mutatja az eseményeket, ez megadja a film lassú ütemét, amihez még hozzá jön a humor, a szarkasztikus, fekete humor, ami keretezi a történetet.

Az olvasatom szerint a filmben a sikertelen kommunikáció felfedi a tekintély hiányát. Nem csak azokban az esetekben, amikor a különböző képzettségű egészségügyi személyzet között nyilvánvalóvá lesznek a hierarchikus hatalmi viszonyok, de akkor is, amikor azt látjuk, hogy a személyes beszélgetések állandóan megakadályozzák az orvosi, szakmai diskurzust. Az egészségügyisek közötti személyes beszélgetések konstruálják meg és adnak jelentést az egyes karaktereknek a filmben.

Az előbb leírt jelenet elején a néző látja az orvost, amint ki-be jár a vizsgáló helyiségből, hogy próbálja felhívni a feleségét, korábban pedig azt láthatuk, hogy az orvosnőtől kölcsönkéri annak mobilját, mert az övé lemerült. Az orvos életének privát része folyton megakasztja hivatásának gyakorlásában, ami lassúságot eredményez és a frusztráció érzését gerjeszti, sőt még dühöt is a nézőben. Ennek eredményeképpen látszik úgy az orvos, mint aki csak a pozíciójának tekintélyét kívánja megőrizni, miközben a cselekedetei ezt a tekintélyt nem indukálják, éppen ezért alkalmazhatjuk itt a „tekintély kiüresedés” fogalmát. Az orvos akkor a legaktívabb, amikor próbálja a saját személyes problémáját megoldani, egyébként a film úgy ábrázolja, mint aki lassú, és az a szándéka, hogy mindenképpen az előírásoknak megfelelően járjon el, inkább, mint, hogy hivatásában aktívan mutatná be.

A kórház egy olyan helyé válik, ahol a privát és a közszféra társas kapcsolatai átfedésbe kerülnek. Nincs egyértelmű különbségtétel a kettő között, folytonosan zavarják egymást. A gondosan megírt dialógus egyidejűleg különböző hangvételt alkalmaz (közvetlen és hivatalos) ugyanabban a vizuálisan intézményként jelölt térben. Nézzünk egy másik példát. Ez az átfedés a beteg privát élete és korábbi egészségügyi története is megvan, ami befolyásolja az orvost, amikor a diagnózist felállítja. A tény, hogy az orvos alkoholszagot érez a beteg leheletén, feltételezésekhez vezet a beteg egészségi állapotát tekintve, miközben le is nézi a beteget, aki – mivel iszik – nem is érdemel megfelelő figyelmet orvosi ellátása során. A fejfájásával nincs mit kezdeni, nem tekinthető tünetnek, mivel az csak a beteg alkoholproblémájának következményeként jelentkezik.

Van még egy eset, ami említésre méltó: a szarkasztikus humor ötvözése a tudományossal. Hosszas küzdelem után a beteg végre eljut oda, hogy CT felvételeket készítsenek róla. Az orvos a következő szavakkal instruálja a nővért, hogy megfelelő pozícióba helyezze a beteget: „Tegye a csúszdára!” Mint ha a beteg csak egy kisgyerek volna, aki most érkezett meg a játszótérre és szüksége lenne a felnőttek segítségére. Az orvos közben magyaráz: „Készítünk egy képet a májról és egyet a penthouse-ról.”<sup>7</sup> Ugyanebben a jelenetben az orvos így instruálja a beteget: „Most ne vegyen levegőt, kilövéshez felkészülni, Figyelem! 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0.” A gépezet az orvost is arra kényszeríti, hogy olyan gyerekként viselkedjen, aki most látja meg új játékát. Nem csak az támasztja ezt alá, hogy egy rutin vizsgálatról, egy tréfás úrhajó-kilövésre asszociál, de az is, amikor a felvételen meglátott daganathoz így kezd beszélni: „Ez megér egy képet. Mosolyogj!”

Ahogy bemutattam, az orvos úgy játszik a *Lazarescu úr*-ban, mint egy statisztá, aki nem az általa választott darabban szerepel. Sokkal inkább azért aggódik, hogy elismerjék a tekintélyét, mint hogy azt eljátssza. A kommunikáció és a dialógusok is erről gondoskodnak. Nincs jelen fokozatosság, az aktuális kiindulási pont nem változik, és a történet kibomlik. Felhalmozódnak a részletek, de nem okoznak kárt a narráció előrehaladtával sem. Még ha szenvedélyes, akkor is tartja ugyanazt a szintet.

A *Lazarescu úr* kialakít/közvetít egy sajátos nézőpontot, amely ellentétes a hatalmi kapcsolatokról alkotott hagyományosan elfogadott feltevésekkel. Az uralkodó nézet szerint a hierarchikus hatalmi kapcsolatokban két karakter között zajlanak az interakciók. Ebből az egyik hatalommal bír, míg a másik nélkülözi azt. Ennek az interpretációnak a talaján állva a hatalommal bíró másképp néz ki, mint a hatalmat nélkülöző. Valójában azonban egy átalakulás történik a közönyből a tehetetlenségbe.

<sup>7</sup> Ez a mondat egy nagyon gyenge fordítása az eredeti románnak [a szerző a film angol feliratára érti! a szerk. megj.] „O poză la pateu și una la mansardă” „Pateu” jelentése májpástétom, míg a „mansardă” csak lebecsmérlően használható az agyat magában foglaló fejre, egyébként pedig a „padlás” értelemben azt a helyet jelöli, ahol azokat a dolgokat gyűjtjük, melyeknek csak a tulajdonosuk számára van szimbolikus értéke, mint pl. az elmúlt élet emlékei.

## Alkudozás a tekintély alakjaival

Összehasonlításképpen, a *4 hónap, 3 hét és 2 nap*ban jelen van a fokozatosság a narrációban az ártatlanságtól az őszintén ártalmasig. A tekintély jóval nyilvánvalóbban van jelen és nyilvánvalóbb a kapcsolata a múlttal is. A film a kommunista Románia utolsó évében játszódik, abban az időszakban, amit ahányan csak vannak, annyiféleképpen írták már le. Uricaru és Pârvulescu is megemlíti, hogy ez a film ítékezés és kritikátlan nosztalgia nélkül emlékszik a múltra, nem tekinti az elnyomást többé úgy, mint ami közvetlenül a kormány és a vezetők praktikáihoz kapcsolódna, hanem az elnyomás fantomszerű dimenzióra fókuszál. A mindennapi viselkedés szintjén nehezebb lezárni a múltat, így ott még mindig „ott” van (Uricaru 2008, Pârvulescu 2009). Az elnyomást és tekintélyt azon a skálán vizsgálva, ami az ártatlantól az ártalmasig terjed, kiválasztottam néhány olyan jelenetet, amelyeket mindenképpen figyelembe kell venni, még ha a történet szempontjából esetleg marginálisak is. A film első tizenöt perce gondosan felépíti a '80-as évek kollégiumi hangulatát bizonyos kellékek bemutatásával (szappanok, samponok, márkanevek, sőt, még a kölcsönözhető filmek címeivel is), felidézve egy bizonyos történelmi korszakot. Ez egy hosszas bevezetés, ami lehetővé teszi a nézőnek, hogy felfedezze ezt a világot, vagy emlékezzen rá (ha átélte azt). Ez az ártatlanság része, amikor az emberi interakciók még lehetségesek, amikor az emberek még azt tették, amit kell, és megvédték egymást. Egyes kritikusok (Uricaru és Pârvulescu) úgy tekintik ezt a bevezetőt, mint az emberi méltóság oázisának ábrázolása, de én inkább nem értek ezzel egyet. Egy ilyen kép arra bátoríthat, hogy azt higgyük, hogy volt egy olyan része a világnak, ami érintetlen maradt a „rendszer működésétől”. Ahogy Uricaru rámutat, „míg a személyi kultusznak viszonylag könnyű volt ellenállni, és nevetni a gazdasági sikerekről szóló túlzó beszámolókon, sokkal bonyolultabb volt még diagnosztizálni, hogy az önkényes tilalmak tekervényes rendszere, az eltorzult nemi politika, és a társadalmi korlátok gyűjteménye, mit is tett a gondolkodásunkkal, miközben megpróbáltunk alkalmazkodni és túlélni” (Uricaru 2008, 15).

Szeretnék rátekinteni néhány jelenetre, amiben a főszereplő Otilia különféle helyszíneken kerül szembe a tekintéllyel, mert szeretném megmutatni, hogy a tekintély hogyan volt jelen és hogyan volt ártalmas, nem máshol, mint a mindennapi interakciók szintjén. Az első két rövid jelenet annak bemutatása, hogyan találkozik a főszereplő a tekintéllyel, ami a hatalom központjából, vagyis az államtól ered. A *4 hónap, 3 hét és 2 nap*ban az állam hivatalos képviselőinek nincs tekintélye, még akkor sem, ha úgy tűnik, formálisan rendelkeznek is vele. Például abban a jelenetben, ami annak a hotelnek a recepcióján játszódik, ahol Otilia titokban szerzett egy szobát. Itt a két rendőr még csak meg se próbálja megjátszani, hogy bármiféle tekintéllyel is rendelkeznének, inkább szórakozottnak tűnnek, ahogy viccelődnek a hotel menedzserrel, mint hogy ragaszkodnának ahhoz, hogy megnézzék Otilia igazolványát. Tekintélyüket



problémamentesen elhagyták. Otilia megy a maga útján, teszi, amit akar, miután eljátszott néhány próbálkozást, hogy alkalmazkodjon. Ahogy egy korábbi jelenetben is, amikor Otilia jegy nélkül száll buszra<sup>8</sup>, az ellenőrök aláássák tekintélyüket. Otilia megoldja, hogy szerezzen egy jegyet és kezelje, mielőtt az ellenőr elkérné azt. Az ellenőrök a hatalom alacsonyabb szintű formális megtestesülései.

A helyzet egyszerre megváltozik a személyes szinten, amikor a tekintély váratlanul cselekszik váratlan helyzetből. Amikor Otilia a hotelben egy szobát szeretne foglalni, a figyelemfelkeltés egész rituáléját kell előadnia, hogy a recepció a mellőzéstől a támogatáshoz és kicsinyeléshez forduljon. Az első próbálkozása sikertelennek tűnik, de a találékony „hősnő” egy másik hotel recepcióst sikeresen megveszteget.

Azonban az egész szörnyen komollyá változik, amikor egy másik szolgáltató lép a képbe. Hogy egy illegális abortuszt végeztessenek el, a két nő megállapodik egy abortuszt végző férfival, aki eljön a hotelszobájukba.

Ismét egy háromoldalú kommunikációnak lehetünk tanúi: Otilia, Gabița és Bebe úr között. Ahogy Bebe úr megérkezik, hogy elvégezze az abortuszt, rögtön meg is mondja, hogy mit kér a szolgáltatásért fizetségül. Szexuális szívességet kér mindkettőjüktől azért, hogy bűnrészessé válik egy bűncselekményben, amit a törvény büntet. Nem fogom most itt részletesen leírni a jelenetet, mivel a kiváltott érzelmi reakciók érdekelnek csak.

Az egyik olvasat szerint Bebe úr közvetlen terméke egy korszaknak, így nyíltan nem is okolja. Bebe úr az, aki, azt teszi, amit tesz, mert egy elnyomó és ellenőrző rendszer megteremtette a munkáját és ügyfeleit. Ebben az értelemben lényeges, hogy meghalljuk a rendező szavait: „Az volt a szándékom, hogy úgy beszéljek erről a korról, hogy közvetlen utalásokat tegyek a kommunizmusra, mégis néhány történet révén lássuk az egyéni választásokat egy olyan időben, amikor szerencsétlen dolgokon úgy kell keresztülmenniük az embereknek, mintha ez lenne a dolgok hétköznapi menete.” (A film szinopszísából)

Alexandru Budac a következő terminussal írta le Bebe urat egy Alex. Leo Șerbannal folytatott beszélgetésben. Úgy határozta meg Bebe urat, mint aki egy „hatékony zálogos” pozíciójában van. „Nem szabad, hogy szimbólummá váljon, mivel ő egy valós karakter (létező személy alapján megírt) nem egy papírmásé figura (természetellenes, valótlan). Vágyai, reakciói, félelmei és haragja nem egy >új ember< hanem egy erkölcstelen ember sajátjai.

<sup>8</sup> Ezt a jelenetet részletesen leírja Mungiu a jegyzeteiben kétféleképpen is. Az első egy magyarázat, hogyan gondoskodik egy hosszú beállítás nem csak a kép mélységéről, de a folyamatosság fenntartásáról is: Otilia elhagyja a kollégiumot, végig megy a folyosókon, lemegy a lépcsőkön, aztán a kamera követi a hátát, ahogy átmegy a fűvön, hogy felszálljon a buszra – mindezt egy felvételen. A második pedig egy vicces leírás a túlbuzgó ellenőről, aki megpróbálja elkapni Otiliát, mielőtt az a kölcsön kapott jegyet ki tudná lukasztani, még akkor is, ha ezt az utasítást kapta egyébként.

Könnyen el tudom képzelni őt napjaink Romániájában, hogy egy másfajta területen működik, mint >szakértő<.” De Bebe úr mindannyiunkat nagyon jól emlékeztet a kommunista rezsim sajátos félelmére, annak érdekében, hogy az egészet vegyük ki történelmi kontextusából. Tudta – mint olyan valaki, aki képes alkalmazkodni –, hogy hogyan találjon értelmet, hogy túléljen a rendszerben, miközben ezzel egyidejűleg ki is tér a rendszer elől (Șerban 2009, 154-156).

Mihai Chirilov, a Transylvania International Film Festival (TIFF) művészeti igazgatója úgy fogalmazott egy írásában, ami a *LiterNet* nevű román online magazinban jelent meg, hogy az olyan újságírás helyett, ami csak azt keresi, hogyan csökkentse egy film teljesítményét, inkább azt támogatja, ami a hazai és nemzetközi közönség érzelmi reakcióit tükrözi. Ezek közül a filmre adott érzelmi válaszok közül Chirilov megemlíti egy brightoni Angol Férfi dühös kérdését, aki amiatt nyugtalankodott, hogy mi lehet azoknak az abortusz-végzőknek a mostani sorsa, akiket ő mint a „Securitate” embereit azonosította. Bebe úr tulajdonképpen egyenlő a rendszerrel, egyenlő azzal a testtel (politikai rendőrség), amit a rendszer fenntartására találtak ki (ugyanaz a szerv, amitől Bebe úr rettegett, hogy az illegálisan elvégzett abortusz miatt majd börtönbe veti). Pontosan ez az összeomló ellenőrzés, az állam elnyomó hatalma az egyén hatalmával szemben, ami igazán foglalkoztatott. Más meglátás szerint (Christina Anghelina – *LiterNet*) Bebe úr egy bizonyos típust jelenít meg: a tipikus románt, aki találékony és képes mindenre, aki mindig két lábbal áll a földön, bármi is történjen, és aki még a „saját anyját is eladja”. Mindenütt láthatod őt, a vonaton, a tengerparton, a kocsmákban, a szállodákban és a *közintézmények folyosóin*. (Kiemelés tőlem.) Ő a közvetlen szomszédod, vidéki vendéglátód, aki a megfelelő húrokat pengeti meg előtted, és egy kis kocsmát, vagy panziót húzott fel; ő az a férfi, aki egy kivétellel – a saját anyja – lenézi a nőket. De még az ő szidásaitól és megrovásaitól sem tart.

### ***A romániai államszocializmus újraértékelése***

A román államszocializmus kovácsolta „új ember” jellemvonásait a fentiek alapján a következők szerint írhatjuk le: opportunista, mindent kézben tartó, profit orientált, kizsákmányoló – ezek a kifejezések eszünkbe juttathatják a könyörtelen kapitalista leírását. Ez visszavisz a kezdeti kérdésünkhöz: Miért lehetséges az államszocializmus újraértékelése Romániában most? Azért lehetséges, mert ezek a mindennapi életre fókuszáló filmek egy olyan időszakban készültek, amikor korunk román társadalma azt érezte, hogy „*a valóságosan létező kapitalizmus teljes társadalmi és szellemi hatása*” érvényesül (Pârvulescu 2009). És azért, mert a hatalom főbűnöse eltűnt, egyetlen lehetőséget hagyva nekünk, hogy a mindennapi kegyetlenségek, korlátok és „horrorok” magyarázatát ne a „totalitárius állam”-ban, hanem *valahol máshol* keressük.

## Bibliográfia

- Cristina ANGHELINA, *Detaliile fac diferența – 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* [The Difference is in the Details – 4 Months, 3 Weeks and 2 Days]. <http://agenda.liternet.ro/articol/8000/Christina-Anghelina/Detaliile-fac-diferenta-4-luni-3-saptamani-si-2-zile.html>
- Paul ARTHUR, *Habeas Corpus. A Meditation on The Death of Mr Lazarescu and Corporeal Cinema*, Film Comment vol. 42 no. 3, 2006.
- Balkan Black Box. *Interview with Cristi Puiu* <http://www.balkanblackbox.de/bbb2006/html/index.php?id=34&nav=programm.film.wettbewerb>
- Mihai CHIRILOV, *Reacții în lanț – 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* [Chain reactions – 4 Months, 3 Weeks and 2 Days]. <http://agenda.liternet.ro/articol/6721/Mihai-Chirilov/Reactii-in-lant-4-luni-3-saptamani-si-2-zile.html>
- Mark CUMMINS, *A Painful Case: A conversation with Cristi Puiu, a director under the influence*, <http://www.filmlinc.com/fcm/ma06/cristipuiu.htm>
- Shane DANIELSEN, *The politics of national cinema*, Sight & Sound vol. 20 no. 2 (February): 40–41, 2010.
- Mihai FULGER, *„Noul Val” în cinematografia a românească* [The “New Wave” in Romanian Cinematography], București: Grup Editorial Art, 2006.
- Cristian PÂRVULESCU, *The cold world behind the window: 4 Months, 3 Weeks and 2 Days and Romanian Cinema’s return to real-existing communism*. Jump Cut: A Review of Contemporary Media no. 51, 2009. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/4months/text.html>
- Richard PORTON, *Not Just an Abortion Film: An Interview with Cristian Mungiu* <http://www.cineaste.com/articles/not-just-an-abortion-film.htm>
- Revista 22 <http://www.revista22.ro/cinema-noua-generatie-4053.html>
- Anthony Oliver SCOTT, *New Wave on the Balkan Sea*, <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html>
- Alex. LEO ȘERBAN, *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc* [4 Decades, 3 Years and 2 Months with the Romanian Film], Iași: Polirom, 2009.
- Ioana Uricaru, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days: The Corruption of Intimacy*. Film Quarterly vol. 61 no. 4 (Summer): 12–17, 2008.

## Doru Pop

### *Az új hullám esztétikája Cristi Puiu szerint\**

#### *Mi volt előbb, Puiu vagy az Új Hullám?*

Cristi Puiu kortárs filmművészetben betöltött szerepét már számtalan módon definiálták. Alex. Leo Şerban magasztaló metaforikus megfogalmazásától: „*Puiu elvetette a magokat, Porumboiu öntözte a palántákat és Mungiu begyűjtötte a termést*” (Şerban 2009), Sergiu Nicolaescu lekicsinylő és megvetéssel teli kijelentéséig, miszerint ő nem hallott még Cristi Puiuról, és kéne legalább néhány filmet készítenie, mielőtt filmrendezőnek lehetne tekinteni (2006, sajtóközlemény). De valójában egyik vélemény sem fejezi ki pontosan a rendező jelentőségét. Cristi Puiu nemcsak, hogy elvetette az új hullám magvait, de ő az a rendező, aki nem hagyott fel saját maga felfedezésével, és eközben az egész kortárs román filmgyártást is újraértelmezte. Ezen felül Cristi Puiu összehangolta a nemzeti filmművészetet az európai filmmel, valamint olyan irányadó stílusokat és technikákat honosított meg, amelyek mesterré tették őt, nem csupán úttörővé.

A közvetlen kamera stílustól a *Zseton és beton*-ban (2001), a minimalizmusig a *Cigaretta és kávé*-ban (2004), vagy vissza a megfigyelésen alapuló dokumentarista filmezésig a *Lazarescu úr halálá*-ban (2005), az expresszionista *Aurora*-ig (2010), Puiu román filmezésre tett hatása igen jelentős, és alapos újraértékelést igényelne, mivel ezek a hatások majd minden 2000 után készült filmnél láthatóak. A *Lazarescu úr halálá*-ban alkalmazott forgatási stílust olyan filmekben érhetjük tetten, mint a *4 hónap, 3 hét, és 2 nap* (Mungiu, 2007), vagy a *Rendészet, nyelvészet* (Porumboiu, 2009). Még a film cselekményét is imitálta számos másik alkotás, például *A másik Irina* (Gruzsniczki, 2009), vagy Adrian Sitaru a *Legjobb szándék* (2011) című filmje, amelyben a téma ismétlődik és explicit módon új kontextusba helyeződik. De hiába jelent meg a limitált, másolt, vagy csak „csonkított” „Puiu filmezési stílus”, a rendező maga nem ismételte saját eszközeit. Mindig egy lépéssel kollégái előtt járt. Kevésbé ismert vagy kiaknázott úton haladt, az általa választott irányba követték őt mások. Puiu meghatározó volt a 2000 utáni román filmek sikerében, és a kommunista érától kezdve a forradalom előtti filmekkel elért eredményekben is. Természetesen, ahogy Puiu maga kifejti, az új hullám

\* A fordítás a következő megjelenés alapján készült: Doru Pop, *The Aesthetics of the New Wave, According to Cristi Puiu*, Ekphrasis, 2/2011, 60-76. Fordította: László Gabriella

esztétikája a filmkészítés eredménye, számos filmalkotásnak a mellékterméke, nem pedig fordítva (Interjú Doru Poppal, 2011)

Valójában Cristi Puiu nem köthető csak egyetlen sajátos esztétikai irányhoz, mivel a rendező, aki a román filmet egy szintre emelte Európa többi részének „új filmjével”, mindig képes volt megközelítésének továbbfejlesztésére és mind a három nagyfilmje példaértékű módon vonultat fel különböző stílusokat és technikákat. Nemcsak az előtte készült filmek vonatkozásában beszélhetünk újrafelfedezésről Puiu esetében (mind Romániában, mind nemzetközi szinten), hanem a saját maga által használt filmes eszközök kapcsán is. Ha a *Zseton és beton*-ban a rendező a folyamatos narrációt választja, ahol a kameramozgás a film cselekményének része, a következő filmjében, a *Cigaretta és kávé*-ban, Puiu rögzített technikát alkalmaz, és ezzel visszatér a narráció kompozíciós módosításához. Majd a *Lazarescu úr halála* után, amelyben az egész történet egy folyamatos elbeszélésre épül, az *Aurora* megint szakít a folytonossággal és a karakter-központúsággal, tagadva ezáltal bármi ok-okozati kapcsolatot a narráció fejlődésével.

Az 1982 után elsőként nemzetközi díjat nyert román film készítője a téma és tárgy tekintetében is hatást gyakorolt kortársaira. Beszélhetünk akár az „apa komplexusról” is, amelyet Puiu a *Cigaretta és kávé*-ban ábrázolt, és aztán bevett elemmé vált számos filmben, melyek közül néhány szinte csak reprodukálja a témát. Még a Cristi Puiu által szerepeltetett színészeket is „el-lopták” más filmekhez. Így például ugyanaz az apa-fiú színészpáros, Rebeniuc és Brănescu, szerepelt két különböző rendező filmjében - *Érdemrend* (Netzer 2009), *Ünnepek után* (Muntean 2010). Még Dragoș Bucur, aki a legtöbb román új hullám film főszereplője volt, szintén a *Zseton és beton*-ban kapott első fontos szerepe után vált híressé, holott egészen addig csak kis szerepeket alakított például Lucian Pintille 1998-as *Végállomás a Paradicsom* című filmjében. De Puiu sosem ismételte saját sikeres történeteit (ahogy másokét sem), hanem folytatta kísérleteit, melyekkel a kortárs román filmesztétika határainak kitágítására törekedett. Ez az ő szerzői sajátossága, és egyben filmjeinek esztétikai sajátossága is.

Cristi Puiu egy másik sajátossága pusztán „életrajzi”, és onnan ered, hogy nem a konvencionális román filmrendszerben képezték, ezért nem hódolt be ennek a filmkészítési stílusnak, a rendszer hagyományainak, szokásainak és bevett területeinek. Ahogy ő maga elismeri, „hazájába” való megérkezése után román hallgatókkal vagy az UNATC (a nemzeti filmes iskola abban az időben) végzett hallgatóival való beszélgetései alkalmával, mind azt állították, hogy a kézi kamerával készített film „csúnya”, és ha egy operatőr így fényképezi a filmet, azzal a váddal fogják illetni, hogy nem tudja, hogyan kell fényképezni (interjú Doru Poppal, 2011). Ahogy azt más kritikusok is megjegyezték, Puiu esztétikája nem kívánta követni a „művészeti szabályokat”, amelyeket az UNATC film iskolában tanítottak és nem a mainstream filmből ismert „szép

snittekre” alapult (Popovici 2011), így aztán új művészeti ösvényt teremt, olyant, ami csak Cristi Puiu filmkészítési technikáját nézve írható le.

Ezért a Cristi Puiu esztétikai inspirációinak kutatása nem mást jelent, mint visszamenni az általa alkalmazott technikák konceptuális gyökereihez, tudniillik ahhoz, hogy művészi karrierjét festőként kezdte, nem filmrendezőként. Ez a román (és egyetemes) filmkészítés közegében ritka sajátosság Puiu számára jó kapaszkodót jelent, még tudat alatt is, ahhoz, hogy mely esztétikai eszközök azok, amelyek megvalósíthatóak a moziban, ugyanakkor nem nélkülözhetetlenek a hagyományos filmek készítéséhez. De ennek az esztétikának a meghatározása, amely összetett és mélyen konceptuális egy olyan filmrendezőnél, mint Cristi Puiu, még nem feltétlenül jelenti azt, hogy vissza kell mennünk Platónig és a mimézis fogalmáig, vagy a klasszikus filmelméletekig. Viszont arra ösztönöz minket, hogy megkérdőjelezzük a kéttípusú művészetfelfogás (vizuális és másmilyen) közötti alapvető ellentmondást. Az egyik felfogás szerint az igazságnak megvan a képessége arra, hogy a valóságot utánozza, a vizuális művészetek képessége arra, hogy olyan fantáziát teremtsenek, amely valóságnak tűnik. Ez történt majdnem minden román film esetében, még az új hullám megjelenése után is. A másik pedig a természetes igazság. Leegyszerűsítve, a film vagy képes arra, hogy többé-kevésbé tökéletes illúzióként megvezessen minket, vagy lehet „maga a világ” is. Puiu az utóbbit képviseli: számára a valóság megalkotása annyit jelent, mint „tökéletlen” filmet készíteni (interjú Doru Poppal, 2011).

### ***Különválások és találkozások az antropológiai filmek határán***

Egy a filmművészetről folytatott beszélgetés alkalmával Cristi Puiu kijelentette, hogy számára egy film elkészítése egyben antropológiai kutatással is jár, és ez a fajta filmezés és történetmesélés majdnem felér egy néprajzi kutatással, ezenfelül ez egyfajta mellékterméke az élet ábrázolására irányuló tökéletlen kísérletnek. Így tehát a „megfigyelő dokumentálás” esztétikája, amely a nemzetközi elismerést is kapott *Lazarescu úr halálá*-ban tetten érhető, valójában elbeszélői stílusként értelmezendő, amelyet Puiu már a *Zseton* és *beton*-ban is alkalmazott. Puiu úgy fogalmaz, hogy abban az időben a filmkészítés „új megoldásait kereste”, és a közvetlen film, a mozgó kamera, és az állványtól megszabadított kamera pontosan azt tette számára lehetővé, amire szüksége volt: a karakterek belső világához vezető utat.

A filmkészítésre vonatkozó szakirodalomban különböző neveken emlegetett „őszinte mozi” (ártatlan lencse), vagy „ellenőrizetlen mozi” (az ellenőrzés alól felszabadítva), vagy megfigyelésen alapuló mozi (ahol a megfigyelés a nézőpont kulcsa), vagy a valóság mozija (amely az igazsághoz kötődik/kapcsolódik), az „igaz” film készítéséhez kapcsolható, a brit filmművészetben

új realizmusnak nevezett irányzathoz, később pedig a „mosogatópult-mozihoz”, „mosogatópult-realizmus” (kitchen sink cinema, kitchen sink realism). A „kitchen sink” esztétikája az 50-es évek brit filmjeiben jelent meg először és Puiu-nak köszönhetően tört be az új román moziba. Puiu előtt ez a fajta realizmus kétféleképpen volt jelen a román filmekben. Egyrészt, mint szocialista realizmus, amelyre ideológiai hatással voltak ugyanazok a brit filmek, amikről beszéltünk, és különösen a hátrányosan megkülönböztetett társadalmi réteget mutatta be. Másrészt pedig, mint a forradalom utáni korszak önsajnálatba merülő mizerabilizmusa.

Puiu állítása szerint a „dokumentumfilm” és a „játékfilm” egymástól való megkülönböztetése helytelen, mivel a dokumentumfilmet így csupán a játékfilm szegény rokonának tekintik, pedig a dokumentarista valóság a filmkészítésben az igazság valódi forrása. Ahogy az antropológiai film is, amely az élet és a valóság közötti kapcsolatot kívánja ábrázolni, kapcsolatot aközött, amit dokumentáltak, és amit filmre vettek. Ezért mondja Puiu, hogy a valóság rekonstruálása a rendezőtől egyfajta kutató hozzáállást igényel, és a film antropológiai eszközzé válik (interjú Doru Poppal, 2011). Ez az értelmezés lehetővé teszi az antropológiai dokumentumfilm vagy „tisza dokumentumfilm” klasszikus elemeinek az antropológiai hitelesség technikáival való integrálását. Nyilvánvaló, hogy Puiu számára a filmek főleg antropológiai gyakorlatok, ennek a legjellegzetesebb példája a Dante Lăzărescuról készített film, amelyet nemcsak a Constantin Nica valós esetét feldolgozó film előzött meg – egy kórházban haldokló beteg ember ehhez nagyon hasonló valódi története – hanem Puiu Craiova városában, Andreea Păduraru-val készült saját dokumentumfilmje is. Ha még hozzátesszük ehhez, hogy Puiu apja kórházban dolgozott, és hogy saját élménye, a berlini fesztivál ideje alatt való betegsége is traumatikus hatást gyakorolt rá, ezen tapasztalatok beépítése a vizuális kísérletezésekbe a mozit egyfajta önmegismerési eszközzé teszik, az emberi természet megismerését célozzák.

### ***A szocialista realizmustól a szociális realizmusig***

Egyrésztől, Cristi Puiu művészetével a román film egyértelműen szakít a szocialista realizmussal, amelyet a szovjet típusú mozi kényszerített rá, amikor a kommunista hatalmak által az egyetlen elfogadható út a szovjet filmkészítés esztétikai realizmusának a követése vagy a forradalmi realizmus esztétikája volt. Dziga Vertov, az ilyen realizmus egyik úttörője, ahogy Cristi Puiu is, a naturalizmus lényege után kutatott és „valódi” embereket kezdett filmezni, akik bányákban, gyárakban, kórházakban dolgoztak, és idős alkoholistákat kocsmákban és templomokban. Mindegyikőjüket váratlanul érte a kamera megjelenése, és ezáltal a valóság hatását keltette, ellentétben az elnyomó kapitalista

mozi fikciójával, amely megtévesztő és illuzórikus stílust eredményez. Elenezve a kapitalizmus „melodramáit”, amelyek az „imperialista kizsákmányolásnak” történő behódolás formái voltak, Vertov egy új művészetet indít, amely nem fikció, nem felépített és nem is manipulatív, egy „dráma, színészek és szövegkönyv” nélküli művészet. Vertov megkülönbözteti az „eljátszott” (igrovoi) filmet, és ami ezzel szemben áll, a „nem eljárított” (neigrovoi) filmet, azokat, amelyek meg vannak rendezve, és azok, amelyek semmilyen formában nem megrendezettek. „Nincs szükségünk színészekre, hogy eljátsszák a munkások szerepét”, mondta Vertov, „de a munkásoknak hiteleseknek kell lenniük a kamera előtt”.

Bár Puiu elutasítja az autentikusság ezen formáját – amelyet az itáliai neorealizmus is alkalmazott és Florin Serban is sikeresen felhasznált néhány évvel később – mivel visszautasítja a realizmusnak ezt a fajta politikai-ideológiai jellegét, saját személyes valóságkeresését a színészi játék segítségével fejezte ki. Mégis néhány, a kommunizmus korszakából való fontos film, mint például az „élő klasszikus”, Paul Călinescu által készített *Visszhangzó Völgy* (Reverberating Valley, 1950), vagy Andrei Blaier *Egy érző ifjú reggelei* (The Mornings of a Sensible Youth, 1966) című filmje neorealista filmeknek tekinthetők, melyek kommunista munkahelyeket mutatnak be, ahol a hősök mindig párttagok, akik győzedelmeskednek ellenségeik felett az osztályharcban. Ezt a modellt az új hullám számos rendezője ironikusan kritizálja, mint például Mungiu *Mesék az Aranykorból* (2009) című filmében, vagy a *Filmkaraván* (2010) tragikus fordulópontjában. De a szocialista realizmust képviselték még az „új” film előfutárai is. Példa erre Lucian Pintilie, aki az 1965-ös *Vasárnap 6-kor* (Sunday at 6) című filmjével kezdte a karrierjét, amelyben „illegális” kommunisták harcolnak a fasizmus ellen, az olasz neorealista filmek antifasiszta szereplőivel történő bármiféle összehasonlítás nélkül.

Másrészről, a „hétköznapi ember” keresése a legnagyobb különbség a Puiu által, az antropológiai megközelítést követő realizmus, és az úgynevezett mizerabilisták (főleg Daneliuc, de Pita és részben Caranfil), a közvetlenül 1990 után működő román rendezők realizmusa között. Puiu hősei kimerültek, de nem fordulnak agresszíven a társadalom ellen, amiben élnek. Ahhoz, hogy megértsük, milyen értelemben „igazak” Puiu szereplői, vissza kell térnünk Vertovhoz és azokhoz az elméletekhez, amelyek hatással voltak rá, elsősorban a konstruktivizmushoz és annak központi fogalmaihoz, ahogy azok a Naum Gabo által 1920-ban kiadott *Realista Kiáltvány*-ban (Realista Manifesto) megjelentek. Ezt a gondolatmenetet követve, Vertov a film alkotóját egyszerű „munkásnak” tekintette, aki ugyan más eszközökkel dolgozik, de mégis egy proletár, aki tárgyakat hoz létre, az általa megalkotott művészetnek pedig hasznosnak kell lennie a társadalom számára. Támogatva azt az elképzelést, hogy a mozinak valódi univerzális nyelvvé kell válnia, olyannak, amit a világ minden részén megértenek, Vertov létre akarta hozni a „filmszemét” („kinoglaz”),



hogy úgy örökítse meg az élet tényeit, ahogy azok a valóságban léteznek. Így „a valós élet” csupán úgy válik megfoghatóvá, ha embereket tudtukon kívül filmeznek, anélkül, hogy az eseményeket megrendeznék. És ez a „tények mozija”, ahol a ténytudás az igazságot jelenti. Ezért volt alapelve a „filmigazság” vagy „kinopravda” (a Pravda című kommunista propaganda újság nevéből), sőt, Vertov első filmsorozata is a *Kinopravda* címet kapta. Bár ez meglepőnek tűnik, az élet tényeit, Vertov filmjeinek szocialista realizmusát a propagandisták rossz elbírálásban részesítették, tekintettel alanymentes igazságának új avantgárd gyökereire. Vertov filmjeit a zsdanovi korszakban az „élharcos” címkével illették, ezért ideológiai visszautasítás tárgyává váltak. Mégis, elképzeléseit később az új hullám atyja, Andre Bazin is átvette, aki szerint a filmkészítő az élet tengeréből meríti az igazságot, és az általa felmutatott darabok magát az életet jelképezik. Jean-Luc Godard még tovább vitte Bazin elveit, amikor a filmet „másodpercenként 24-szeres igazságnak” definiálja. A filmek ezen abszolút igazsága, a verizmustól a valószerűségen át az igazságig vezető logikus kapcsolatra építve, a filmkészítés alapelvévé válik, és kizárólag sajátos filmes eszközökkel valósítható meg. Az, amit Bazin a neo-realista stílus fő céljának nevezett, vagyis a „teljesség elérése leegyszerűsítés által”, az autentikusság garanciájának az eszköztár „szegénységét” jelöli meg. Ez az a kontextus, amit az 50-es évek brit filmje alternatívaként keres, mivel ellentétben a szocialista realizmussal, a szociális realizmus képes volt olyan vizuális világot teremteni, amelyet az állami intézmények nem felügyeltek. Inkább a társadalmi rendszerre irányuló negatív reakciókra épített és nem az utópikus szocialista realizmus munkásának optimista, pozitív nézetére.

## **A keserűdes mizerabilizmus**

A brit mozi mizerabilizmusa, amelyet olyan szerzők képviseltek, mint Karel Reisz (*Szombat este, vasárnap reggel*, 1960), és később Mike Leigh (*Mezítelenül*, 1993), vagy Andrea Arnold (*Darázs*, 2003), a munkásosztály szomorú és boldogtalan, alkoholizmussal, szegénységgel és családon belüli erőszakkal sújtotta életét mutatja be. Ez nincs nagyon messze a román filmek szörnyű figuráitól, sötét, vakmerő karaktereitől, gátlástalan szex jeleneteitől, az identitásnélküliségről szóló politikai paraboláitól, tele groteszk és durva nyelvezettel, káromkodással és trágársággal, mely primitív szereplőkre építve démonizálta a „wallachi úrt” és az új román „demokrácia” fél-állatiasságát. A mizerabilizmust, ami Romániában a forradalom utáni irodalomban jelent meg először, parabolák, kegyetlenség, perverzió és a cinizmus magamutogató ábrázolása jellemezte, és mindez nagymértékben befolyásolta a forradalom utáni filmművészetet. Ahogy prózában és versben is, a mizerabilizmus a filmben is az emberi gyötrelmet kívánta ábrázolni, sajátos morális és etikai

felvetésekkel, az átmenetből fakadó hanyatlás jeleivel. Az új írók egyike Razvan Popescu, aki nem véletlenül lett ennek a kornak leghíresebb filmjeinek írója, mind például a *Végállomás a Paradicsom* vagy a *Híres paparazzo* (Famous Paparazzo, 1999) című alkotások. Az sem véletlen, hogy forgatókönyvei saját regényei adaptációi, ilyen címekkel, mint *Az ember csőrrel és karmokkal* (The human with beak and claws), vagy *A félállat* (The Subhuman).

Puiu filmjeit mindazonáltal nem „félállatok” népesítik be, hanem átlag-emberek, akiknek esztétikai csúnyasága nem démonizált, hanem támogató, ahogy a brit szociális realizmus is, amely empátiával szemléli a bemutatott hátrányos helyzetű társadalmi rétegeket. A mizerabilizmus keserűségét, amit olyan szerzők gyakoroltak, mint Daneliuc, Cristi Puiu filmjei „megédesítették” (ahogy később minden fiatal filmrendező is), és így a „keserédes”, tragikomikus realizmus egy formájává válik, amely a román új hullám sajátossága. Ez a hangnembváltás kulcsfontosságú annak megértésében, hogy a román film miért utasítja vissza a mizerabilizmushoz való csatlakozást – mert túl drámai, mert még így is függ egy mesterséges és teátrális víziótól a filmszerű valóság megközelítésében. Azonban a román új hullám sok témáját ihlette közvetlenül vagy közvetett módon a klasszikus „mosogató-pult” mozi - a dühös ifjúság témája (*Dühöngő ifjúság és Őrjöngés*), az abortusz-kérdés (*Szombat este, vasárnap reggel*), vagy a szerelem, mint szolgáltatás témája (*Egy csepp méz és Kincsem*). Puiu filmjeiben és a román moziban továbbra is mélyen gyökerezik a kapcsolat aközött, amit „mosogató-pult” mozinak neveztek a brit művész, John Bratby festményéről, és az otthoni környezetben játszódó mozi között - ami nem más, mint a legmagasabb művészi szint szépségére és igazságára adott reakció, és ami mindenek felett a hétköznapi és valós emberek életét kívánja bemutatni.

### **Minimalista ígéret**

A Cristi Puiuval készített interjúmban a rendező feltette a költői kérdést: „Mi a minimalizmus valójában? Ez csak egy címke, amire szükségünk van.” Első pillantásra természetesen a minimalizmus csupán az alacsony költségvetés következménye, az esztétika bármiféle jelenlétének bizonyítéka nélkül. Igaz, Puiu legtöbb filmje kis, sőt korlátozott költségvetéssel készült, és ez a „pénzügyi józanság” lett aztán jellemző a román új hullámra. Puiu, Mungiu és Porumboiu 500 ezer eurónál kisebb költségvetésű alkotásokkal is szereztek díjakat és nemzetközi elismerést.

De a minimalizmus nem csak a filmkészítés egy módja, hanem, ahogy Puiu felvetette, részben esztétikai kérdés, ami a realizmusból ered és voltaképpen a brechti színházi kritika integrációjának egy jele, ami később a filmgyártásra is kiterjedt. A minimalista művészetet Rosalind Krauss úgy jellemezte,

mint a lényegtől való megfosztás alapvető esztétikája (Krauss, 2010), amely valójában az az eszköz, melynek segítségével a művészet az explicit narráció fogságából kiszabadulhat, néha akár az elbeszélő tartalom kiürítésével, ahol a tartalomteremtést akár a lényeg hiánya is lehetővé teszi. Ezt a funkciót veszi át az európai filmművészet és esztétika minimalizmusa, ahogy Kovács András Bálint is megmutatta (140-41), mert ez olyan kifejező stílust tesz lehetővé, amelyben az elemeket „szisztematikusan redukálták” annak érdekében, hogy a tartalomra való odafigyelést váltsák ki. Kovács a minimalizmus számos változatáról beszél, ami lehet analitikus (Antonioninál), kifejező (Bergmannál), de a minimalista mértékletességet is említi. Olyan szerzők, mint Ozu, aki erős hatást gyakorolt számos filmrendezőre, többek között Robert Bressonra, olyan filmeket készítenek, amelyek mértékletességgel vannak átítatva, és ezt azonosította Kovács a metonímiai minimalizmusként. Ez a fajta minimalizmus jellemző az új román filmre is, ahol a rész átveszi az egész helyét és elégnek bizonyul arra, hogy a teljes jelentést kifejezze.

Ahogy az Európa tekintélyes filmkészítőire, Jim Jarmushra vagy Aki Kaurismäkire is jellemző, ez a fajta minimalizmus a tér metonimikus használatán alapul, a képernyőn kívülség (off-screen), az elliptikus elbeszélés és egyfajta szenvedély nélküli színjátszás által. Ahogy Mungiu a 4 hónap, 3 hét, 2 nap-ban tette, ahol a történet nem mindig a képernyő középső részén jelenik meg, hanem azon kívül – ami kompozíciós változásokat eredményez, így a kivágások és a keretek szándékosan csonkítottak – Cristi Puiu is ugyanígy tesz az *Aurorá*-ban. A fölösleg redukálása és a vizuális információnak a lehető legkevesebb külső összefüggésre történő limitálása lényegében a minimalista esztétika része. Néhány kommentátor úgy definiálta a fiatal román filmkészítők minimalizmusát, mint ami a belső, strukturális elemekből fakad. Ezek a filmek azért számítanak minimalistának, mert egyszerű a jelenetépítésük, alig használnak zenét és a diegézis részét képező hang dominál. Emellett kerülnek minden szélsőséget az elbeszélésben, valamint mindenfajta komikum és melodráma hiányzik (Nasta 2010). Más szerzők, például Gorác Anikó számára, ezeknek a rendezőknek a minimalizmusa lázadó természetük egy jellegzetes vonása, amely az előző filmes stílussal ellentétes stílust igényel.

Bár ezek legitim érvek, mégis úgy gondolom, hogy Michael Fried művészetkritikus szemszögéből kellene a dolgokat vizsgálnunk. Az először 1967-ben megjelent, *Művészet és objektivitás* (1998) című nagyhatású cikkében Fried azt állítja, hogy a minimalizmus alapvetően a „betű szerintiség” egy formája, ami azt a képességünket használja fel, hogy nézőként jelen tudunk lenni az általunk szemlélt tárgyban, mindenféle külső beavatkozás nélkül, semmiféle konvencionális vagy formális lépést nem téve annak érdekében, hogy művészetet teremtsünk. Puiu számára a tradicionális filmtechnikák feladása a valóság színrevitele érdekében csupán a színpadiasság és a mesterségesség feladását jelenti, lehetővé téve számunka, hogy a való élet eseményeiben

vegyünk részt. Ezért nem elég a minimalista stílust úgy definiálnunk, ahogy azt Dominique Nasta teszi, mint ami csupán a komikus vagy melodramatikus túlzások elkerüléséből áll.

Cristi Puiu minimalizmusának legjobb elemzése a 2004-es berlini filmfesztivál zsűrijének szájából hangzott el, amikor a rövidfilm kategóriában az Arany Medve díjat átadták neki. Ez mindössze egy mondat volt: „kis költségvetés, egyszerű történet, fantasztikus dialógusok, maximális hatás” (Blaga 2011). A *Cigaretta és kávé* (2004) minimalista beállítása – ez egy körülbelül 13 perces rövidfilm, egyetlen rögzített kompozícióban, két fő és egy mellékszereplővel – unalmasnak tűnhet azok számára, akik a klasszikus film fikciós realizmusának hatalmas narratíváihoz vannak szokva.

Pusztán esztétikai szempontból tekintve, a minimalizmus nyilvánvalóan egyfajta visszatérés az egyszerűséghez és a mértékletességhez, az egyszerű művészeti tárgyhoz. Az olasz „arte povera” koncepcióból merítve forrásait, a minimalizmus a néző és maga a tárgy visszatérését kínálja a filmkészítés kezdetleges formáihoz, és a mozi alapvető narratív módszereihez. Ahogy Otto Preminger *Exodus* (1960) című filmje is a hosszú beállításra redukálódott – amely a filmezés világában valójában minden filmtechnikai megoldás alapja (kompozícióban, látószögben, snittekben, stb. tett változtatásokkal), rövidfilmjében Puiu a minimalizmust egy bizonyos típusú narratívára való válaszként használja. A klasszikus mozitól átvett „kétalakos” esztétika még takarékosabb a film egy nagyon korai, 1999-ben készült változatában, amelynek Ovidiu Gyarmath volt az operatőre. Ebben a korai verzióban a kompozíció és a látószög mozdulatlansága majdnem teljes.

Tehát Puiu minimalizmusa nem csak stilisztikai jellegű, a beállítás csupán az a kontextus, amelyben a megszólítási mód közvetlen természetét tudja alkalmazni. A két karakter, az apa (Victor Rebengiuc) és fia (Mimi Brănescu) közötti kapcsolat az elbeszélésben való részvételünkre épül. A 2004-es filmben a narráció a 48. másodperctől indul, amikor még a főcímek futnak a fekete képernyőn, de mi már halljuk az utca zajait és a cselekvés kezdetét. Ezt követően egy bevezető snittben találjuk magunkat, ahol egy étteremből kinézve az apát látjuk megérkezni, aki látszólag eltévedt. Az 1999-es verziótól eltérően, ahol a kamera kívül volt elhelyezve, a kameraállás most betekintést nyújt mindhárom látótérbe: a háttérben az utca mozgását látjuk, a mozgó plán az apáé, az előtérben idegenek az asztalnál. A karakterek minden mozdulata pontosan megtervezett, mert amíg a pincér balra mozdul, az apa az ellenkező irányba megy, ezzel indukálva a klasszikus festményekre emlékeztető feszültséget, hogy majd visszatérjen a főbejáráthoz és belépjen a látóterünkbe.

Itt, a román filmtörténetre utaló közvetett irónián kívül, ami a kommunista időszakban készült komikus jelenetekre való utalásokban érhető tetten, azt találjuk, hogy az elbeszélésben a humor nem összefüggésektől mentes, a minimalizmussal egyenértékű narratív funkciója van. Az étterem ablakán

a „Graceland” felirat áll, ami egyértelmű utalás Amerikára és az „amerikai” típusú filmek történeteire (amit hasonló iróniával ábrázolt Nemescu *Kaliforniai álmom* (California Dreamin’) című filmjében).

### **Egy minimalista snittelelemzés**

Ebben a kontextusban egy rövid, strukturális filmanalízis önmagáért beszél. Öt snittünk van, két általános, egy kétalakos, két ansnitt, és ezeket egymástól két kameramozgás, egy vízszintes svenk, és egy befejező függőleges svenk választja el, mintegy központozásként. A következő rövidítéseket használom a snittekhez: A snitt (az étterem általános képe) – vízszintes svenk – B snitt (az ablak melletti asztal általános képe) – „kétalakos” (C snitt) – ansnitt a fiúval (D snitt) – ansnitt az apával (E snitt). A kamera 1 perc 13-nál mozdul meg először, az A snittben, amikor az apa az étterembe lép, egy rövid vízszintes svenkkel, ami a második snitthez vezet, ahol a fiú az ablaknál várakozik (1:26). Az apa válasza után: „Késtem”, 1 perc 36-nál van az első vágás, ezután térünk át a klasszikus „kétalakos” C snittre, ahol a két karakter látható egy klasszikus amerikai snittben, ahogy egymással szemben ülnek. Ez a snitt többször is megismétlődik, mivel az ellentét a két karakter korai interakciójára épül: a fiúnál egy fekete aktatáska van, amibe belehelyezi az időközben tanulmányozott iratokat, míg az apa egy tipikusan kommunista necc szatyorból veszi elő a kért tárgyakat. Az apa nem eszik, míg a fiú már a desszertnél tart. Fontos, hogy 1 perc 55-nél egy ellensnittben láthatjuk a fiút, desszertet enni, aztán egy alacsonyabb beállításra váltunk, döntött kamera-szerű enyhén balra tolódással, ami az apa morális helyzetét érzékelteti. Ezután az alacsony szög még tovább mélyül, amikor a fiú rákérdez, hogy valóban evett-e, míg a felelősségteljes apa (02:00) válaszol: „Most komolyan, ha mondom, hogy nem vagyok éhes”, de a pincér mégis hozza az étlapot, (2:09), a fiú pedig (D snitt) zavartalanul eszik. A 2 perc 15-nél kezdődő snittben az apa elkezd vádolni a fiút, de zavart és ellentmondásos: „Ahogy mondtad, felszálltam a 104-es buszra, de ha a 66-osra szállsz, az jobb”. A D snittben 2:28-nál a fiú kijelenti, hogy nem ér rá; míg 2:38-nál az engedelmes apa (E snitt) közli, hogy elvesztette az állását. 3:04-nél a D snittben, a fiú a saját élettörténetüket hallgatja és eltávolodik az apjától. Az E snittben, 3:15-nél, az apa arra panaszkodik, hogy feleslegessé vált, mivel „Az UCECHIM erőműnek vége”. D snitt, 3:47-nél, a fiúnak kávéhozna, 4. perc, E snitt, az apa nem tudja, mit válaszoljon a pincér ajánlat áradatára, és a fiú is rendel még egy adag ropogós süteményt. Az apa egy pohár vizet kér, a fiú dönti el, milyen márkájút. 4:22-nél vissza a C snittbe, „Chirică, zöldborsó, görögök, nekem mindegy” – az apa még két évet szeretne betölteni a munkakönyvében. mielőtt nyugdíjba megy. „Hoztam kávé és egy csomag Kentet”, 4:44-nél (D snitt), a fiú válaszol

„Sofőr szeretnél lenni, vagy mást is elfogadsz”; 4:52 (snitt E) „Sofőr!”, az apa mintha nem értené, „sofőr egy „*teveu*\*\*\*“-n, de elmegyek egy „*papuc*\*\*\*\*“-ra is. 5:02 (E snitt) „Mi máshoz értesz még?”; 5:13 (D snitt) a pincér megérkezik a vízzel, a fiú vitatkozik az apával. 5:25 (E snitt), a fia felajánlja neki, hogy legyen éjjeliőr. 5:31 (D snitt) az apa felveti, hogy hegesztőmunkás lesz. 5:41 (E snitt) a fiú emlékezteti az apát, hogy már volt éjjeliőr, és megteszi az utolsó javaslatát. 6:06 (C snitt), a fiú kategorikusan kijelenti, hogy éjjeliőrnek kell mennie, amit az apa hallgatólagosan elfogad, „Elhoztam a munkakönyvem”, mondja, de a fiú nyersen visszautasítja, „hogyan van anya?”, kérdezi, „Ahogy tudod”, „Ahogy tudom?”, „Az ágyban”. 6:46 (E snitt), az apa megemlíti a lánytestvért, aki az orvost hozta, a fiú meg kijavítja őt, megtudjuk, hogy az anya lebénult. 7:07 (D snitt), míg az apa közli, hogy nincs pénze orvosságokra és gondozásra, a fiú a második desszertet eszi. 7:17 (E snitt) Az apa közli, hogy csak ételre van pénze, de a fia erre azt válaszolja, hogy a gyógyszerért mindig fizetett, „Ugyan már Vlăduț”, ellenkezik az apa. 7:39 (C snitt), a fiú elveszi az apa táskáját, amiben egy masszírozó eszközt talál a béna anyja számára, és bemutatja az apjának, hogy kell használni. 8:10 (D snitt), a fiú megvetéssel beszél a fából készült tárgyról és felfedezi, hogy apja „*ness-t*\*\*\*\*” hozott, nem „Lavazzát”. 8:35 (E snitt) „Csak ezt találtam”. 8:50, (D snitt) a fiú beteszi a csomag Kentet a táskába. 9:05 (E snitt), az apa azon tűnődik, hogy az éjjeliőr mennyi borraivalót igényel, és mennyit kell adni, hogy villamosvezető lehessen. A fiú viccelődik „szerencséd, hogy nem akartál villamosvezető lenni”, az apa nevet, „Ja’...Semmi nem változott”. 9:34 (D snitt), a fiú elolvassa a számlát és megismétli, amit az apja mondott: „semmi sem változott”, majd az apa ismétli meg, amit a fiú mondott „hazamész”, „hazamegyek”. 9:59 (C snitt), a fiú felajánlja, hogy elviszi a metróig. A szín üres néhány másodpercig (10:50-től 11:00-ig), majd a kamera egy függőleges svenk-et vesz, látható jelentőség nélkül. A belső-narrációs hang folytatódik és lemegy a vége főcíme, míg a narráció folytatódik, a minimalizmus logikája szerint, a cselekmény vizuális ábrázolásán és a narráción kívül.

## A realista mozi esztétikája

Currie volt az, aki a realista film három alapvető típusát azonosította (1995): a valóság, mint egyszerű reprodukció (a film fotografikus természetére alapozva), valóság, mint hasonlóság és valóság, mint illúzió. Ezek közül két „irány” nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megértsük a mozi funkcióját: a „realizmus” és a „fikció”. Még ha folyamatos átjárások is vannak az egyes irányok között,

\*\* *Teveu* = TV román gyártmányú kisteherautó márka.

\*\*\* *Papuc* = A Dacia által gyártott haszongépjármű típus, ami egy személyautó kétajtós, platós változata (magyar jelentése papucs).

\*\*\*\* *Ness* = Nescafé (a szerkesztő megjegyzései)

a dokumentumfilmekben a fotografikus realizmus érvényesül. De azok is fikciók olyan értelemben, hogy egy szerző készítette őket, míg a fikcióban a valóság rekonstrukciója történik, de „igazi és valódi” emberek készítik azokat is, mégis megkülönböztetjük őket. Bár nemcsak ellentétek és ellentmondások vannak a két kifejezés között, hanem állandó változások is – ahogy ez az *Elfújta a szél*-ben történik, amelyben a realizmus segítségével épül fel a fikció, és ennek ellentétéként, *Az Aranypolgár*-ban a fikció siet egy valódi történet segítségére (William Randolph Hearst élete inspirálta), a filmelmélet vezette be ezt a kettőséget a realizmus koncepciójának megértésére.

Az elmélet első, Kendall Waltontól kölcsönzött részét akár az átlátszóság fogalma is magába foglalhatná. A mozi olyan valóságot kínál, amely segítségével mintha egy tükrön keresztül nézve látnánk a körülöttünk lévő világot. A realizmus második formája a hasonlóság. A mozi olyan képeket kínál nekünk, melyek „olyanok”, mint az általunk normálisnak tekintett képek. Ez a hasonlóság Bazin szerint a kamerának azon képességére épül, hogy az emberi szem működésével megegyező technikát alkalmaz, gondolva itt például a tér mélységének utánzására, vagy a hosszú beállításokra (amelyeket az új hullám alkalmaz). Ezért a valóság nagyon is valóságghú, abban az értelemben, hogy a valódiságot jelenti. A valóság harmadik típusa az illuzórikus valóság, amelyet, tudatosan, minden filmkészítő alkot, és amelynek határait nehéz meghatározni. Ezt az illuzórikus realizmust, amely csak a képzeletünkben létezik és máshogyan nem is lehet megérteni, csak a film logikájával, Puiu elutasítja.

Az ellenkező oldalon állnak ezeknek az elméleteknek a legelszántabb kritikussai, köztük Colin MacCabe, aki nem ért egyet Bazin azon elméletével, hogy a valóság nem ábrázolható, és hogy a mozi nem tekinthető a valóság művészetének, amiatt, hogy nincsenek meg a valóság megteremtéséhez szükséges eszközei. A valóság sokkal több annál, ami szemmel látható, abból is áll, amiről hisszük és tudjuk, hogy valóság. Ezért MacCabe egy új elméleti megkülönböztetést vezet be, amely a realista filmeket négy kategóriára osztja: „klasszikus” realista filmekre, progresszív, felforgató és forradalmi filmekre.

Ezt a logikát követve kijelenthetjük egyfelől, hogy a *Lazarescu úr halála* felvonultatja a realiztikus mozi különböző funkcióit. Ez volt Cristi Puiu vizuális reakciója olyan filmek „funkcionális koreográfiájára”, mint a *Vészhelyzet*, és ugyanakkor felforgató formájával is az volt a szándéka, hogy a tökéletes fikciós világ felépítésében elhelyezzen valamit, ami onnan hiányzik, pontosan a tökéletlenséget, ami emberi tulajdonság (Interjú Doru Poppal, 2011). Másrészről a tökéletlenség, a bukás és a kényes helyzetek keresése, mint az *Aurora*-ban, a természetesenre jellemző és valójában annak a forradalomnak a mélyen naturalisztikus formája, amelyet Puiu honosít meg a román filmművészetben.

## Az új film naturalisztikus forrásai

A naturalizmus atyjának, Emile Zolának szavaival, az elbeszélés a konvenciók áldozata, azé a tűzijátéké, amely megakadályozza az olvasót abban, hogy kapcsolatba kerüljön a történettel. A „valótlanság utolsó fellegvárával” harcolva, a naturalizmus tulajdonképpen bármely „jól megcsinált színdarabbal” felveszi a harcot (Zola 1881). Ezt a mindenféle művészet területén alkalmazott „trükközés” iránti ellenérzést Puiu egy általam készített interjúban úgy fogalmazza meg, hogy nem tud egy opera előadást megnézni, pontosan amiatt, mert az mindig tartalmazza a „varázsreceptet” a mesterséges „élet” létrehozásához. Ezért, az egyik leginkább vitatott (és vitatható) filmje, az *Aurora* egyik jelenetében, a személyesen Cristi Puiu által játszott Viorel, a gyilkos hajlamú apa és férj az egyik hosszú snittben a zuhany alatt lassan mosogatja a nemi szervét. Ez a kitárulkozás egy felvilágosítatlan néző számára indokolatlannak tűnhet. Úgy gondolom, hogy ebben a kontextusban Puiu megközelítése semmiképpen sem a mizerabilizmus, pontosan azért, mert a forradalom utáni román film által széles körben alkalmazott mizerabilizmus alapjait kérdőjelezi meg. „Mindig a jelen időben lenni”, ez a neorealizmus filozófiája, amelyhez Cristi Puiu is csatlakozott. De a hiteles nem olyasvalami, amit keresni kell és nem is egy szarkasztikus módja a valóság vagy a mindennapi problémák ábrázolásának. Még csak nem is undor vagy kritika kérdése, mint Daneliuc vagy Caranfil filmjeiben. Túlzások, hatásvadászat, a közönség meggyőzésére való törekvés vagy bármely szimbolikusan értelmezhető rejtett jelentés nélkül. Jó ellenpélda erre Bebe karaktere (Horațiu Malaiete) Daneliuc filmjében, amely a román társadalom iránti undor kimutatásával végződik, egy allegorikus gesztussal, szexelve az autóban, mialatt a nemzeti himnusz szól: „Fel Románok!”, ahol a szarkazmus az elviselhetőség határáig jut el. Daneliuc folytatja ezt a fajta hozzáállását az új hullám filmjeinek megjelenése után is (*Nagykövetek hazát keresnek* - *Ambassadors looking for a Homeland*, 2003; *Idegrendszer* - *The Nervous System*, 2005; *Az idegen légió* - *The Foreign Legion*, 2008; *Marilena*, 2009; *Lebegők*, 2009). A legszuggesztívebb példa a *Marilena*, amely a mizerabilista felfogást a legnyersebb tréfákkal színezi, az emberi kapcsolatok brutális bemutatásával. „Ó, Istenem!” kiált fel a *Marilena* főszereplője, „milyen ronda ez a világ”.

Ebben a kontextusban lehet, hogy Puiu filmjének naturalizmusa redundánsnak látszik, ahogy az a már tárgyalt zuhanyzós jelenetben megmutatkozik, ahol másfél percig Puiu (alias Viorel), meztelenül mosdik. De ami még fontosabb, vizsgálhatja a saját testét, ami az „élők” naturalizmusának, amiről itt beszélünk, egy példája. Ez az „élet egy szelete”, amiről Puiu beszél, és amit a filmjeiben bemutat. Ez az „élet egy szelete”, ami egyfajta közhely lett a román új hullámban. A fogalom azonban a francia drámaíró, Jean Jullien színházi munkáinak bírálatára jött létre, aki maga is a naturalizmus követője volt.



A „tranche de vie” fogalom az „élő színház” (theater vivant) létét feltételezi. Zola híveként és szószólójaként Jullien bírálta az álnokság minden formáját, a „hamis mosolyok” bármely ábrázolását (Jullien 1892, 1998), azért, hogy elérje, amit Puiu is elért a *Zseton* és *Beton*-nal. Filmet készíteni nem annyira a „színek” kezeléséről szól, még kevésbé arról, amit a „poszt-kommunista átmenet filmjei” értek el, akár a „csúnya esztétikájára” építve, akár nem (ahogy Mircea Dumitrescu állította Puiu filmjeiről). Inkább a realizmushoz és naturalizmushoz való visszatérés, mindkettőnek szembeállítása a „régimozis” esztétika propagandájával. A neorealista stúdiók elhagyása a fasiszta ideológiától való elszakadást jelentette. De ez az elkülönülés a filmművészet mizerabilista módjával is szemben állt.

Puiu Cassavetest tartja modelljének, és az ő „nyers realizmusát” követve beköltözik a történeti életébe azt a mély fókusz használva, amelyet a *Zseton* és *Beton*-ban is alkalmazott, de később a *Cigaretta és kávé*-ban elhagyott, vagy visszatérve a direkt realizmushoz a *Lazarescu úr halála* esetében. De mindezek a filmtechnikai változtatások főleg a közvetlen idő és tér érzésének felkeltését szolgálják. Mindezek a filmek és Cristi Puiut követve más új hullámos filmek is az összesűrített idő és tér logikáját követik, akárcsak a dokumentumfilmek. Ahogy Bill Nichols mondja a dokumentumfilmek narrációjáról szóló tanulmányában, bármely dokumentumfilm valamilyen kulcsfontosságú jellegzetessége az idő és a tér kezelésében érhető tetten (Nichols 1981). Ennek megfelelően, egy tipikus „dokumentumfilm” megközelítésben, a film ideje egybeesik a valós idővel, ami egyedülként képes a pillanat megragadását lehetővé tenni, megragadni az itt és most pillanatát a filmvásznon, azt, ami az életben soha nem ismétlődik meg. Mint a *Zseton* és *Beton* elején, ahol a film egy bérház előtt felvett követősnittel kezdődik, az első naturalisztikus mondatig: „Amerikai kólát adjak vagy Coca kólát?”, a kamera hirtelen mozdulatokkal követi a karakterek minden mozdulatát, minden zajt és minden apró történést. Amikor „Mr. Marcel” Ivanov (Razvan Vasilescu) színre lép, elkísérjük őt Ovidiu (Papadopol) birodalmába. Először szülei bódéját látjuk, majd a kamera belép a szobába, aztán a szülők fürdőszobájába és végül a fiatalember hálószobájába. A kamera, azáltal, hogy folyamatosan mozog a jelenet alatt, vízszintes és függőleges elmozdulásokat produkál és csak akkor áll meg, amikor egy karakter kapcsolatba lép egy másikkal.

Az, hogy a kamera, Silviu Stăvilă erőteljes irányításával, mindig látszólag jelentéktelen részletekre bukkan, egy megfigyelésen alapuló technika, amely nem csak azt a célt tűzi maga elé, hogy minden karakter mozgását lássa, beleértve azt is, ahogy valaki az orrát piszkálja, de ugyanilyen könnyedén mozog az objektív és a szubjektív nézőpont között is, ezzel lehetővé téve a karakter nézőpontjának változásait. Ezt a megfigyelésen alapuló technikát naturalista párbeszéd kíséri, olyan mondatokkal, mint: „Sehol nem tudok szarni, csak otthon”, vagy trágár leírásokkal: „Valami keményen ülök és nyomom a szart”,

vagy redundáns, nyers kérdésekkel: „Te mikor szarsz?”; „Hát, általában éjjel”, és ezeket a mondatokat a következő, tartalommal teli mondat követi: „Mindenkinek, aki este szart, csőbe akart húzni engem!”. Ebben az értelemben el kell mondani, hogy eltérően az 1989 utáni mizerabilista román filmtől, a vulgáris párbeszéd kizárólag akkor jelennek meg, amikor az „élet egy szeletét” kell ábrázolniuk, és soha nem azért, hogy valamit megmutassanak vagy iróniát jelezenek: „Mikor csókolnál meg kétezer dollárt, huh, faszfej?”

Puiu a realizmus filmtechnikáját csupán arra alkalmazza, ami a filmtörténet kezdete óta hozzá kötött sajátja: az „élőnek” a kifejezése. „*C'est la vie meme, c'est le mouvement pris sur le vif*” – az élet maga, az élőben elkapott mozdulat (ez volt a La Poste újság szalagcíme 1895. december 30-án). Ezzel az első mozgóképek brutális realizmusára utalt, arra a hatásra, amit, az *A vonat megérkezése a Ciotat állomásra* című film gyakorolt néhány emberre, akik elájultak a vetítoszobában, amikor azt látták, hogy egy fém szörny feléjük tart, míg mások pánikszerűen menekültek.

## A szerzői filmek esztétikája

Puiu mindig a „tisza mozi” keresi, és ez indokolja néhány legradikálisabb kijelentését, mint például: nincs olyan, hogy „román film, csak mozi van, ami önmagában egy ország” (Puiu, Doru Pop interjú 2011). Bár nem hisz a mozi univerzális nyelvének illúziójában, amely a pusztán képre épül, az *Aurora* szerzője bemutatja, hogy a „tisza kompozíciót” keresi, a kompozíciót, amely nem csak a képi térre épül – ami az egyetlen, amely Rohmer szerint a mozi kompozíciójára erőltetett határokon kívüli jelentés forrását kínálja – de egyszerűen a képszerűség szabályait is megszegi. Ahogy ez az *Aurora*-ban is látható, a film cselekménye szakít a konvenciókkal. Itt a közönség és a filmkészítő közötti konvenció kimerül abban, hogy tudjuk, hogy egy filmet nézünk, de mialatt ezt tesszük, azt fedezzük fel, hogy a szerző úgy viselkedik, mintha ő nem lenne ennek tudatában.

Puiu kamerájával mindig teszteli az azonosítás határait – ahogy Jacques Aumont először vetette fel a kamera kimerhetetlen logikája alapján: a lencse vagy a karakterhez tartozik, vagy a rendezőhöz, vagy a nézőhöz, de olyan nincs, hogy senkihez se tartozzon. A román rendező fontosnak tartja, hogy a kamerát valamely nézőponthoz rendelje hozzá, amely mindig egy szemlélet – valakinek a szeme, aki egy bizonyos perspektívából nézi a beállítást. Mivel a kamera alapvetően „egyszemű” (monokuláris) nézet, ellentétesen az ember természetes látásával, ami binokuláris, a felvevőgép mindig egy „perceptuális kiválasztást” végez, soha nem fogja a teljes valóságot mutatni.

Nyilvánvalóan, mindezt figyelembe véve, ahhoz, hogy Puiu esztétikáját beillesztjük a román és európai film egészébe, meg kell határoznunk globális

kontextusát, a filmművészetnek a kortárs filmgyártásban betöltött szerepéről szóló vitában elfoglalt pozícióját. Ahogy Rosalind Galt és Karl Schoonover megjegyezte a művészfilmről írt könyv bevezetőjében, az „új román realizmust” az új iráni mozival kellene összehasonlítani, és Abbas Kiarostami a legrepresentatívabb rendező, mivel még a nemzeti mozi újjáéledése is a nemzetközi kapcsolatrendszernek és nemzetközi fesztiválokra elért sikereknek tudható be (Galt és Schoonover 13). Puiu tisztában van vele, hogy az a stílus, amit ő a román filmben meghonosított, csak egy „importált” termék, egy technika, amit az 50-es 60-as években a legjelentősebb európai filmekben alkalmaztak. De amikor a szerzői filmben helyezi el magát, abban az értelemben, ahogy ő maga ezt korábban leírta, ezt a fajta filmkészítést nem utánczásból fogadja el, hanem mert ez az egyetlen, amely a valóságot úgy mutatja be, ahogy maga a rendező észleli.

Anélkül, hogy visszatérnénk a szerzői film történetéhez, azt kell mondanunk, hogy Cristi Puiu ezt a hagyományt a legtisztább forrásból veszi át, a francia új hullám rendezőitől, abban az értelemben, hogy a rendező egy isteni és abszolút irányító hatalom a filmgyártásban. Bár emiatt gyakran vádolják azzal, hogy diktátor, vagy még inkább embertelen a forgatáson, Puiu azt vallja, hogy a filmben „egy kéznek, egy vágásnak, egy hangnak” kell lennie, és ez a rendezőé. Nem zsarnoki indíttatásból, hanem azért, mert csak a szerző tudja, hogy mit akar képviselni. Az *Aurora* az film, ahol a szerzőség mindenhol jelen van, már majdnem émelyítő mértékben. Azt kell mondani, hogy ahogy Puiu készíti filmet, az már önző – de a rendező célkitűzése szempontjából az. Az önző (vagy egocentrikus) film készítését az a központi érvelés motiválja, hogy nincs más, csak az én, az emberiség szubjektív természete. Puiu karaktere mindig reflektorfényben van, még amikor autót vezet is megjelenik a visszapillantó tükörben, vagy a lakása ajtó nyílásában ül, vagy egy másik karakterrel beszélget a konyhaajtóban állva, vagy a szoba közepén a kompozíciós keretet alkotva, de mindig középen (bár sohasem természetesen vagy „normális” módon), azért, mert a figyelmünk az emberi lény centralitására kell, hogy terelődjön. Ahogy a jellegzetes szerzői filmekben, a férfi főszereplő a rendező alteregója, és ebben az értelemben, az *Aurora* kitágítja a mozi határait, az élet korlátait és magát az életet a mozi korlátain belül. Felismervén a valósággal és realizmussal való szakítás fontosságát, azokat a fogalmakat, amelyeket ő maga vezetett be a román filmművészetben, olyan filmek készítésével, mint az *Aurora* (ajtókeretben készített film), Puiu egy expresszionista kijelentést tesz, ami a főszereplő, Viorel eltorzult életét követi. Viorel egy bizarr gyilkos, egy különös viselkedésű, kiegyensúlyozatlan emberi lény. Most is a történet a legfontosabb, és ha a történetmesélés megkívánja a hős kiemelését a kontextusból, akkor fenébe a filmművészet szabályaival. Így Puiu csinált egy olyan filmet, ami a filmalkotók egész nemzedéke számára kihívást jelent, míg az egyetlen kérdés az marad, hogy kollégái képesek-e felvenni a versenyt ezzel a provokációval.

## Bibliográfia

- Iulia BLAGA, *Mare triumf românesc - Cristi Puiu ia Ursul de Aur pentru scurt-metraj*, <http://agenda.liternet.ro/articol/739/Iulia-Blaga/Mare-triumf-romanesc-Cristi-Puiu-ia-Ursul-de-Aur-pentru-scurt-metraj.html> (utolsó megtekintés 2011. november)
- Gregory CURRIE, *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, 1995.
- Michael FRIED, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1998.
- Naum GABO, Antoine PEVSNER, *The Realistic Manifesto*, Second State Printing House, Moscow, 1920 (angol fordítás: *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, Harvard University Press, 1957.)
- Rosalind GALT, Karl SCHOONOVER, *Introduction, in Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Oxford UP, 2010.
- GORÁCZ Anikó, *Forradalmárok. Az új évezred Román filmművészete*, Mozinet könyvek, 2010
- Jean JULLIEN, *Anthologie de textes extraits du recueil Le Théâtre vivant, = Revue de l'Institut d'études théâtrales de Paris*, III. kötet, Paris, 1998.
- KOVÁCS András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*, Budapest, Palatinus, 2005.
- Colin MACCABE, *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure*, *Screen* (1976) 17 (3): 7-28.
- Dominique NASTA, *The Tough Road to Minimalism: Contemporary Romanian Film Aesthetics*, *Kinokultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/6/nasta.shtml>, (utolsó megtekintés 2010. április)
- Bill NICHOLS, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Cristi PUIU, *Adevăratul cinema este o cercetare a propriului creier*, *Ziarul Românesc*, 30 iunie 2011.
- Iulia POPOVICI, *Noaptea domnului-Lăzărescu*, *Observator cultural*, 2005, <http://agenda.liternet.ro/articol/1695/Iulia-Popovici/Noaptea-domnului-Lazarescu-Moartea-domnului-Lazarescu.html>
- Vlada PETRIC, *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera, A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, 1987.
- Émile ZOLA, *Naturalism on the Stage*, 1880 = *The Experimental Novel and Other Essays*, ford. Belle M. SHERMAN, New York, Cassell Publishing, 1893.

COPRODUCTION OFFICE  
presents

# AURORA

a film by Cristi Puiu



OFFICIAL SELECTION  
UN CERTAIN REGARD  
FESTIVAL DE CANNES

Clara Vodă, Valeria Seciu, Luminița Gheorghiu, Catrinel Dumitrescu, Gelu Colceag, Valentin Popescu, Sorin Medeleni, Gheorghe Ifrim, Lucian Ifrim, Simona Popescu, Carmela Culfă, Ileana Puiu  
Leontin Profir, Alexandru Lazăr, Cristina Toma, Richard Bovnoczki, Andrei Mateiu, Alina Grigore, Anda Bîrleanu, Dana Cavalero, Constantin Diță, Ion Stoica, Stelian Zamfir, Iulian Puiu  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY Vali Ighigheanu, ANDREA POPA  
EDITED BY Ana Andrei, MONICA FLORESCU  
EXECUTIVE PRODUCERS Miruna Panaitescu, BOGDAN LAZĂR  
EXECUTIVE PRODUCERS Ioachim Stroe, ANDRÉ RIGAUT  
EXECUTIVE PRODUCERS François Musy  
PRODUCED BY Viorel Sergovici  
PRODUCED BY Gilda Conon  
PRODUCED BY Anca Puiu  
EXECUTIVE PRODUCERS Philippe Bober, Dan Wechsler  
PRODUCED BY Anca Puiu, Bobby Păunescu  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY Cristi Puiu  
PRODUCED BY Mandragora  
IN ASSOCIATION WITH Parisienne de Production / Bord Cadre Films / Essential Filmproduktion  
FINANCED BY CNC Romania, ARTE France Cinéma, ZDF / ARTE, Eurimages, SC Serv Invest, OFC, Centre National de la Cinématographie, TSR, HBO Romania

## Bátori Anna

### *Kortárs reflexiók: test-koncepciók és nőpolitika Mungiu 4 hónap, 3 hét és 2 nap című filmjében*

*„Régen, ha a testemre gondoltam, a gyönyör hangszerének, szállítóeszköznek vagy az akaratomat kifejező közegnek tartottam. Használhattam futásra, gombnyomogatásra, hol erre, hol arra, hogy elérjem, amit akarok. Voltak ugyan korlátok, ám a testem mozgékony volt, erős, önálló, és egy velem. Most a testem másképpen működik. Nem egyéb, mint egy körte alakú központi tárgy körül megszilárdult felhő. Az ott bent szívósabb és valóságosabb nálam, s vörösen izzik áttetsző burkában. Hatalmas, sötét, az éjszakai égbolthoz hasonló úrt rejt magában, mely vörös-fekete inkább, mint fekete. Villódzó, szétpukkanó és kihunyó szikrák kavarnak benne, megszámlálhatatlanul sok, akár a csillagok. Ám minden hónapban feltűnik egy baljós előjel: egy gigantikus holdkorong. Átvonul az égen, megáll, majd továbbhalad, míg már nem látszik. Engem a kétségbeesésbe taszít. Megint az az üresség. Ismét. Hallgatom a szívverésem, a sós, piros vérfolyam hullámzó lüktetését, amely az idő múlását jelzi.” (Margaret Atwood: A szolgálólány meséje)*

#### **Bevezetés**

Margaret Atwood pronatalista utópiájának olvasása közben az olvasó kísérteties párhuzamokat fedezhet fel a szocialista Románia nőpolitikája és az angol író női fikciója között. A parancsra szaporodó, illetve az akaratuktól megfosztott nők és a testük felett uralkodó parancsnokok – avagy jövőbeli apák – képe Nicolae Ceaușescu paternalista rendszerét idézik, amely következetesen rendelkezett az állampolgárok magánéletének minden egyes percéről. Míg azonban a könyv esetében csupán egy elképzelt világ részesei vagyunk, addig a szocialista Románia abortusz-ellenes törvénykezései, és állampolgáraik gépként való kezelése igenis valóságosak. A Román Kommunista Párt legelső embere különös figyelmet szentelt a demográfiai problémáknak, és számos intézkedést tett annak érdekében, hogy Románia népét szaporodásra bírja. Az erre irányuló törvénykezések betartásáról rendszerének védelmező-fegyelmező apparátusa, a hírhedt Securitate gondoskodott, mely nem csak nyomon követte a megbízhatatlannak vélt, osztályidegen elemeket, hanem arról is tett, hogy a rendszer elszennvedői és elégedetlenjei számára se tér, se idő ne maradjon egy esetleges kollektív ellenlépés megszervezésére, vagy éppen az önálló gondolkodásra. A szocialista Románia test-politikája és pronatalista ideológiája a Ceaușescu-birodalom szolgálóivá tette állampolgárait,

akiknek legintimebb mozdulatait is figyelték, legyen szó szexuális életről, bevásárlási szokásokról, vagy a munkásosztály szabadidejéről. A sorozatos megszorítások és intézkedések rányomták bélyegüket a román társadalom mindennapjaira, akik a represszív légkör és a Securitate szorításában vészeltek át a nélkülözést, és a párt általi megteremtett és szüntelenül gyakorolt testi-lelki fenytést.

A Ceaușescu-dinasztia hírhedt intézkedései közé tartozott többek között a párt speciális táplálkozási programja, amely előírta a napi kalóriabeviteli kvótát, az étel mennyiségét, és összetételét, következetesen büntetve minden egyént, aki átlépi az előírt napi adagot. A rendszer ugyanakkor arra is nagy figyelmet fordított, hogy az említett ételt, avagy az alapanyagokat csak hosszas sorban állás, és várakozás után lehessen megkapni, aminek köszönhetően a hatalom test-politikája összekapcsolódott a szabadidő ellehetetlenítésével, lévén, hogy egy-egy porció megszerzése hosszas órák várakozásába tellett.<sup>1</sup>

Noha az ételadagok korlátozása, és az állandósult programszervezések, a felvonulások és ünnepeken való kötelező részvétel mind az állampolgárok magánéletének meghatározó részei – és akadályozói – lettek, a Román Kommunista Párt test-orientált politikájának egyik legradikálisabb megvalósulása az abortusz megtiltását szabályozó 1966-os törvény lett. Nicolae Ceaușescu ez évben jelenette ki ugyanis, hogy minden egyes magzat a román állam tulajdonát képezi, a gyermekvállalást pedig minden ember hazafias kötelességeként határozta meg, dezertőrként azonosítva azokat, akik elutasították e folyamatot, avagy a természet és a szocialista államapparátus ellen vétkeztek. Az abortusz betiltása után a fogamzásgátló eszközöket is zárolták, így a nem kívánt terhességek, és a szakszerűtlen vetélések száma ugrásszerűen megnőtt, és egészen a rendszerváltásig állandóan növekvő adatokkal szolgált.

A román film, mint az emlékezetpolitika egyik médiuma a millennium után kezdett el foglalkozni a Ceaușescu-rendszer rémtörténeteivel, és a szocializmusba visszatekintvén egymás után gyártotta a múlt rendszerben játszódó történeteit. Jelen tanulmány ezen alkotások egyik ismertebb darabjával foglalkozik, és a *4 hónap, 3 hét, és 2 nap* („4 luni, 3 saptamâni si 2 zile”, 2007)

<sup>1</sup> E jelenséget Catherine VERDERY (1996) „etatizációnak” (etatization) hívja, amikor a Román Kommunista Párt magánéletre gyakorolt hatásait vizsgálja. Verdery többek között a vezetés időszervezését veszi górcső alá: az állandó gazdasági hiány és az alapanyagok érkezésének kiszámíthatatlansága miatt a munkások a semmittevés és a túlórázás ciklusának extrémításában mozogtak, azaz a bizonytalanság miatt sohasem tervezhették meg napjukat előre. Az etatizáció ugyanakkor az állandó sorban állásra, illetve a melegvíz, gáz és fűtés kiszámíthatatlansága miatti állandó újratervezésre is vonatkozik, amelynek következtében a mindennapok ritmusa állandóan változott. A Párt emellett gondoskodott arról, hogy az anyagra váró gyári munkások le legyenek foglalva, hogy ne legyen sem terük, se idejük az osztályidegen tevékenységekre. Az állandó felvonulások – amelyekre a munkásoknak betanított mozdulatsorral kellett készülniük –, a sorban állás politikája, a vidéki privát gazdálkodás mind a szabadidő ellehetetlenítésére irányultak, és etatizálták az állampolgárok idejét és terét. (VERDERY, 1996, pp 35-53)

című film elemzésén keresztül vállalkozik a múlt rendszer test-politikájának analizálására és az egységes test, mint szocialista koncepció elemzésére. A tanulmány első része a Ceaușescu-rendszer elnyomó gépezetét, és testpolitikáját vizsgálja, majd ez után tér rá a film konkrét – térbeli – analizésére, és az emlékezet-, illetve nőpolitika szerepére a múlt rendszer diskurzusában.

### ***1. A Ceausescu-rendszer test-politikája: a társadalom, mint egyetlen test***

A második világháborút követő demográfiai krízist követően Nicolae Ceaușescu, Románia első számú kondukátora a népességövekedés érdekében betiltotta a terhességmegszakítást, és a fogamzásgátló eszközök zárolásával próbálta meg szaporodásra bírni állampolgárait, hogy azok száma huszonhárom millióról legalább harmincra nőjön. A tervet elősegítő törvény 1966-ban született meg, amely nem csupán az új generáció megszületésére, és így az új szocialista ember megteremtésére koncentrált, hanem a Szovjetuniótól való lassú eltávolodásra is, amelyre az abortusz-ellenes törvény kítűnő alkalmat kínált. Az ideológiai anyaország volt ugyanis a világ első állama, amely 1920-ban engedélyezte állampolgárai számára a művi terhességmegszakítást, amelyet a későbbiekben a kelet-európai országok is szabadon alkalmazhattak, kortól, foglalkozástól, vagy társadalmi helyzettől függetlenül. Az abortusz hamarosan a nem kívánt terhesség elleni egyik legnépszerűbb megoldásá vált a Szovjetunióban, s később – a maga kétdolláros árával – a román nők számára is egyszerű, és olcsó beavatkozásnak számított, amellyel milliók éltek az 1966-os rendelkezés törvénybe iktatása előtt. A november elsején hatályba lépett 770-es rendelet azonban szabályozta a terhességmegszakítást, és csak azon nők számára tette lehetővé, akik elmúltak negyvenöt évesek, vagy már eleve rendelkeztek négyenél több gyermekkel. A törvény ugyanakkor kimondta, hogy az abortusz elvégezhető abban az esetben, ha az állapotos személy nemi erőszak áldozata lett, vagy vérfertőzés kockázata áll fenn, illetve akkor is, ha az anya életét veszélyezteti a terhesség, vagy veleszületett rendellenességet állapítanak meg a magzatnál. A rendelet szerint ugyanakkor az abortusz kizárólag a terhesség első trimeszterében, és csakis a kijelölt kórházakban volt végrehajtható, amelyet az Egészségügyi Minisztérium határozott meg. Az 1966-os törvénykezés továbbá azt is kimondta, hogy minden spontán vetélést jelenteni kell az illetékes hatóságoknak, hogy azok megbizonyosodjanak: az alany nem művi terhességmegszakítás következtében veszítette el magzatát.

Az abortusz végrehajtásának szigorítása az előzetes elvárásokkal szemben azonban nem hozta meg a kívánt demográfiai növekedést, ezért két évvel később a vezetés újabb törvényt hozott, amellyel az illegális terhességmegszakítást próbálta meg felszámolni. A 771-es rendelet



tizenkét évig terjedő szabadságvesztéssel és engedélyük visszavonásával fenyegette a beavatkozást végző orvosokat, a nőket pedig megbírságot, és a doktorokhoz hasonlóan, két év börtönnel súlythatta. 1973-ban az állam újabb szigorítással vette fel a harcot a népességnövekedés érdekében, és negyvenöttről negyvenre csökkentette az abortuszt elvégezhetőségének korhatárát, habár e számot 1985-ben ismét visszaállították, és a négy gyermekes határt is kitolták öt élő utódra. Az Egészségügyi Minisztérium emellett arra is nagy figyelmet fordított, hogy minden termékeny román nőt sorozatos nőgyógyászati vizsgálatnak<sup>2</sup> vessen alá, és szigorúan büntette azokat, akik ezt vizsautasították.

Mint e rendelkezésekből kitűnik, Nicolae Ceaușescu agresszív, pronatalista politikája a párt mindenhatóságát hirdette a női test felett, és az addigi liberalista felfogással ellentétben arra készítette állampolgárait, hogy azok „az új generáció felnevelésének szenteljék magukat és az ifjakat a patriotizmus szellemében nevelve feláldozzák életüket a szocialista haza és a kommunista ideálok oltárán”<sup>3</sup>. Az 1966-os törvény megszületésével a párt behatolt polgárainak hálósobájába, és – azokat a jövő népét előállító alanyokként kezelve – kezdte el isteníteni a munkásokat megtermelő anyai testet, míg a meddő, gyermektelen nőket – és így a nemi egyenjogúság eszméjét is – teljes mértékben elutasította. A teste felett rendelkezni képtelen román nő identitása tehát az állam gépezete által irányított entitássá vált, az apparátus pedig gondoskodott arról, hogy az individualista ember ideája teljes mértékben kitörlődjön a román ember világképéből. Ennek első állomása az volt, hogy a nők test-képét összekötötte annak reprodukciós képességével, és nem csupán elméleti (oktatás), hanem gyakorlati síkon is hangsúlyozta annak állatias jellegét, amelynek értelmében a nők folyamatos nőgyógyászati vizsgálaton voltak kénytelenek részt venni, hogy nemző szerveik épségét, és működőképességét teszteljék, illetve megállapítsák, ha valaki teherbe esett, hogy terhességmegszakításra ne kerülhessen sor. Az abortusz sok esetben börtönbüntetéssel, vagy pszichiátriai elzárással járt, nem csupán az anya, hanem az illegális abortuszt végző orvos számára is, azaz az akció nem csupán egészségügyi, hanem súlyos jogi kockázattal járt. Mivel a forradalmat megelőző, és az 1966-os törvényt követő időszak szülötteinak mintegy negyvenöt százaléka nem kívánt terhességből született<sup>4</sup>, az országban virágzott az abortusz-üzlet, és az eljárást titokban végző orvosok és bábák hálózata hamarosan dollár-százezreket mozgatott meg illegális tevékenységével. Aki képtelen volt kifizetni a szakavatottak soron kívüli bérét, azok sok esetben saját maguk próbálták meg elhajtani a magzatot, amely számtalan halálos áldozattal,

<sup>2</sup> Az orvosok fejenként naponta átlagosan ötven-hatvan asszonyt vizsgáltak meg, hogy megbizonyosodjanak, senki sem titkolhatja el születendő gyermekét, s az anya a későbbiekben ne vetethesse el magzatát.

<sup>3</sup> KLIGMAN, 1998, p. 113

<sup>4</sup> Lásd SERBANESCU, 1994

és súlyos következményekkel járt<sup>5</sup>. Ha minden próbálkozás ellenére mégis megszületett a gyermek, arra a „ceausei” („Ceaușescu fia”) jelzőt aggadták, aki e stigmát egész életében kénytelen volt viselni. A rendszer tehát nem csupán az anyákat büntette, hanem súlyos terheket rótt a nem kívánt gyermekekre, avagy az új, szocialista generációra is, amelynek születése, élete, és halála is a Román Kommunista Párt abszolút kontrollja alatt állt. A Ceaușescu-rendszer emellett eltörölte a szexualitásról szóló nyílt kommunikációt, és felvilágosítást is, helyette pedig saját oktatáspolitikát hirdetett, amelynek keretei között megszabta a tökéletes nő mintáját, azaz a követendő példát, mely szerint a jó asszony termékeny, ám aszexuális, kítűnő, lelkes munkás, és legalább öt gyermekkel ajándékozza meg a rendszert élete során. A női kép tökéletesítése érdekében a cenzúra törölte a bemutatott filmek intim jeleneteit, és arra oktatta a gyengébbik nemet, hogy féljen a férfiaktól, hiszen, mint azt a felvilágosító propaganda hirdette, a házasságon kívül eltöltött intim percek akár megőrüléshez is vezethetnek.

A nem kívánt terhességekből megszületett gyermekek százezreit azonban az esetek többségében a szülők képtelenek voltak eltartani, hiszen az élelmiszerhiány és az állandó megszorítások következtében állandóvá vált létbizonytalanság ellehetetlenítette mind az új, mind pedig a régi generáció élethelyzetét, így az utódok nevelése sok esetben a már eleve túlnépeseedett árvaházak feladata lett. A helyzetet tovább súlyosbította a nyolcvanas évek gazdasági megszorításai következtében fellépő súlyos élelmiszerhiány, az áramszolgáltatás és fűtés akadozása, illetve a melegvíz korlátozása is, amely megkeserítette az állampolgárok mindennapjait. A kialakult szituáció miatt egyre több nő döntött az illegális abortusz mellett, amelyet bábák és orvosok titkos hálózata tett elérhetővé azoknak, akik meg tudták fizetni a terhességmegszakítás magas árát. Az abortusz így a rendszer ellen lázadó nő szimbóluma is lett, ugyanakkor egyfajta visszatérést is jelentett a tradicionális kötelékekhez, amennyiben a gyengébbik nem a korábbi generációk fogamzásgátló módszereit és eszköztárát használta saját helyzetének mentésére és a problémák megoldására.

## 2. Elbeszélt történelem<sup>6</sup>: illegális abortuszok

A Ceaușescu-rendszer szigorú, pronatalista rendszerének leggyakrabban alkalmazott fogamzásgátló módszere az intézkedések ellenére is az abortusz maradt. Daniela Proinov<sup>7</sup>, a korszakban is praktizáló nőgyógyász a volt rendszerben végzett illegális terhességmegszakítások négy formájáról számol be:

<sup>5</sup> A hivatalos adatok szerint 1966 és 1989 között 9452 nő vesztette életét a titkon elvégzett abortuszok következtében fellépő komplikációk miatt, (lásd KLIGMAN, 1992) noha becslések szerint ez a szám a valóságban sokkal magasabb.

<sup>6</sup> Az elbeszélt történelem fogalmát az angol *oral history* megfelelőjeként használom.

<sup>7</sup> Idézi CAZAN, 2011.

a legveszélyesebb kategóriába voltak sorolhatóak az otthon elvégzett, tradicionális beavatkozások, mint a gyógyfüvekből készített beöntés, vagy a méhszáj megnyitása. A szerencsésebb alanyok orvosi segítséget kaptak az egészségügyben dolgozó rokonaiktól, vagy barátaiktól, így az otthon végrehajtott beavatkozások – a tradicionális formákkal szemben – viszonylag biztonságosan elvégezhetőek voltak<sup>8</sup>. Az illegális terhesség-megszakítás leggyakoribb formájának mégis a pénzért, vagy szexuális szolgáltatás fejében elvégzett esetek számítottak<sup>9</sup>. Egyetlen beavatkozás átlagosan a havi bér két-háromszorosába került, amelyet sokan képtelenek voltak kifizetni, így azok, akik külső beavatkozás mellett döntöttek, ám nem tudták azt anyagilag biztosítani, saját testükkel fizettek az abortuszért. A nő így többszörösen alávetett helyzetbe került, amelyben sem saját méhe, sem pedig szexualitás cselekedetei felett nem dönthetett: a terhességmegszakítást végző személy egyszerre vált a terhes alany megmentőjévé, és eltiprójává. Roxana Cazan (2011) ezt a kettős alávetettséget „*birtoktalanításnak*” (dispossession) nevezi: a fogalom a gyengébbik nem tárgyként való funkcionálására mutat rá, amelynek következtében megszűnik a nő hatalma saját teste felett. Mivel a rendszer a jövő generációját előteremtő gépekként határozta meg őket, akik az Új Szocialista Embert teremtik meg, a román nő méhe – ha szimbolikus formában ugyan, de – közös tulajdonná vált, amin a párt és az azt birtokló test közösen osztozott. A birtoktalanítás ugyanakkor utal az állandó nőgyógyászati vizsgálatok, és a szabadidő ellehetetlenítésének következtében kialakuló magánéleti problémákra, és annak fokozatos ellehetetlenítésére is: „(...) *a testi integritás mind konceptuálisan, mind fizikális tönkre lett téve*”<sup>10</sup>, miközben a nők egyetlen lázadási formája az illegális abortusz lett.

Cazan a titokban véghezvitt terhességmegszakítás jelenségét „*kettős birtoktalanításnak*” nevezi („double dispossession”), amelyben a női test – a látszólagos lázadás ellenére – képtelen volt visszanyerni a teste feletti hatalmat, lévén, hogy az abortusz sikeressége, és az anya egészsége is mindig egy másik személy kezében volt. A terhességmegszakítást végző orvos, bába,

<sup>8</sup> Egy további kategóriába voltak sorolhatóak a nomenklatura embereinek műtétei, akiket nem regisztráltak az abortuszok során, így a törvény és a börtön sem veszélyesztette őket, míg mások szabadságukat, és állásukat kockáztatták egy-egy titkon elvégzett abortusszal. Meg kell említeni azonban, hogy a rendszer a nemzetiségiek szemben (magyarok, románok) sokkalta engedékenyebb volt a terhességmegszakítást illetően, elősegítvén ezzel a román nép szaporodását.

<sup>9</sup> Ez a kategória ugyanakkor számos további veszéllyel fenyegetett. Mint Kligman arra rámutat, „a legtöbb illegális abortuszt végrehajtó személy nem az orvosok közül került ki. Valójában ezek az emberek nagyon különböző társadalmi és professzionális háttérrel bírtak és hittek abban, hogy bárki, aki képes behelyezni a méhbe egy vékony csövet, képes a terhesség megszakítására. (...) Idővel, ahogyan egyre több szakavatatlan jelent meg az abortusz-piacon, a terhességmegszakítás patológiája is megváltozott. Az 1970-es években a nők általában gyenge vérzéssel jelentek meg a kórházban, (...), a nyolcvanas évekre egyre viszont már többen érkeztek fertőzéssel, és már eleve előrehaladott állapotban lévő súlyos tünetegyüttesrel”. (KLIGMAN, 1998, p. 158)

<sup>10</sup> CAZAN, 2011, p. 97

vagy kevésbé szakavatott alany tehát ugyanúgy uralkodott az állapotos asszony teste felett, mint ahogyan maga az állam, azaz csupán a szerepek cserélődtek fel ez esetben. A kettős birtoktalanság következtében a nő identitása – lázadása ellenére is – az állami irányítás által meghatározott reprodukciós masinává redukálódott, és minden jogát elvesztette ahhoz, hogy sorsát irányítani tudja. Az állandó félelem és kiszolgáltatottság, a Militia embereinek konstans vizsgálódása, és az intimitás ellehetetlenítése következtében házasságok tízezrei romlottak meg, nem beszélve a párok csődbe jutott szexuális életéről, amelyet a kockázatos és törvényellenes abortuszok árnyékolnak be. A besúgók hálózatának kiépítettsége következtében a magzatától szabadulni kívánó nő nem tudta, kiből bízhat, mint ahogyan a törvénytelen abortuszt végző személy sem lehetett tisztában azzal, hogy alanya nem a Securitate embere. Ha mégis megkötötték az üzlet, a váratlan egészségügyi következmények számos nő életét veszélyeztették, az esetleges kórházba kerülésük utáni feljelentések és hosszas bürokratikus intézkedések miatt pedig számos román asszony döntött inkább a halál mellett.

Miután 1989-ben ismét legálissá vált a művi terhesség-megszakítás<sup>11</sup>, számos kutató kezdett el foglalkozni a Ceaușescu-rendszer éveiben történt esetek feldolgozásával, amelyben mind az illegális abortuszokat végző bábák, és kórházi szakemberek hálózatát, és működését felfedték, de kitértek a saját kezűleg elvégzett esetek elemzésére is. E kutatások<sup>12</sup> nem csupán a nők kétségbeesett akcióit tárta fel, hanem a román asszonyok elbeszélte történelmén keresztül kínáltak médiumot az emlékezéshez, amely a rendszerváltás ellenére is hiányos maradt. Románia ma is tabuként kezeli a Ceaușescu-rendszer pronatalista politikájára való reflektálást, illetve az események előhívását, annak ellenére, hogy 2006-ban az Európai Tanács Parlamentáris Gyűlése megszavazta az 1481-es határozatot, amely „*a totalitáriánus, kommunista rezsimnek nemzetközi elítélésének igényét*”<sup>13</sup> fejezte ki, és mely elindíthatott volna egy poszt-kommunista, nyílt emlékezetpolitikát. A határozat ellenére azonban az emlékezés és a kollektív történetmesélés hiánya maradt az uralkodó tendencia, noha az ország határain kívül számos tudós kezdett bele a szocialista Románia politikájának és hétköznapijainak elemzésébe.

Lorena Anton (2009) antropológus a román emlékezet e hiányos mivoltára mutat rá a kortárs korpuszban, amikor kifejti, hogy más kelet-európai országokkal ellentétben, Romániában nem létezik közös diskurzus és emlékezetpolitika, amely a múlt rendszer szocialista berendezkedését, és pronatalista irányzatát elevenítené fel. Anton e jelenséget alacsony szintű emlékezésnek

<sup>11</sup> Az új törvény hatályba lépésével 1989-ben Romániában csaknem egy millió abortuszt regisztráltak.

<sup>12</sup> Ezen tanulmánykötetek közé tartoznak többek között Christine Verdery, Gail Kligman és Adriana Baban munkái, akik a Ceausescu-rendszer illegális abortusz-hálózatáról jelentettek meg, és amelyek a szocialista-nacionalista rezsim ideáljait elemzik.

<sup>13</sup> ANTON, 2009, p. 1.

(*low remembering*) nevezi: „az alacsony szintű emlékezést szorosán meghatározza a személyes, társadalmi-kommunikatív emlékezet, csakúgy, mint Románia politikai demográfiájának, illetve utóbbi történelmi emlékezetének titkos hagyatéka”<sup>14</sup>, és a múltidézés folyamatának traumatikus volta sem segíti elő a közös diskurzus megszületését. E hiány további oka Anton szerint a múlt rendszer bűnöseinek halálában, avagy egy vádolható alany hiányában keresendő, amelynek híján a román nép nem tud kit okolni a múlt rendszer történései miatt, holott egy közös ellenség képe képes lenne működtetni és összetartani a társadalom emlékezetének gépezetét. E társadalom alacsony szintű emlékezési folyamatai ellen először a nyugati kutatók léptek fel, és antropológiai-etnográfiai kutatásuknak<sup>15</sup> köszönhetően számos tanulmány látott napvilágot, amelyek az illegális abortuszon átesett asszonyok elbeszélte történelmén keresztül a nők alévetett helyzetét, és kétségbeesett akcióit tárja fel, képet alkotván a múlt rendszer nemi-társadalmi viszonyairól is.

Az írásos emlékezet formái mellett a múlt vizuális formában történő felidézése is megkezdődött a millennium környékén. A pronatalista időszakot és a nők kiszolgáltatott helyzetét dolgozta fel Florin Iepan *Children of the Decree* („A rendelet gyermekei”, *Decreșii*, 2004) című dokumentumfilmje, amely archív felvételen, és nőgyógyászok, illetve abortuszon átesett asszonyok interjúin keresztül eleveníti fel a múlt rendszert. A filmben számos híresség is megszólal, és személyes történeteiken, avagy kétségbeesett abortuszaik megidézésével teszik elővé a múltat, felhánytorgatva azon tabukat, amelyek kitörlődni látszódtak a kortárs román kollektív emlékezetből.

Egy másik, kevésbé ismert példa Dan Miha „*Szeretni és lehúzni a vévét*” (*Să iubești și să tragi apa*, 2006) című forgatókönyve, amelyből végül nem született film, ám nagy port kavart, lévén, hogy Miha ötletének ellopásával vádolta meg Cristi Mungiu-t, aki a forgatókönyvet díjazó bizottság egyik tagja volt. A történet az állapotos Ana abortuszát követi végig, aki édesanyja eldugott, vidéki falujába megy, hogy elvetesse gyermekét. Miután sikerrel jár, a hazafelé tartó vonaton, bőröndjében cipeli meg nem született gyermekét, miközben minden lépését a Securitate emberei kísérik, mígnem hazaérkezvén végül lehúzza a magzatot a vévét. Bár Miha követelte Mungiu-tól, hogy ismerje el: forgatókönyve megihlette őt; utóbbi határozottan kiállt amellett, hogy a *4 hónap, 3 hét és 2 nap* alapja egy személyes történeten<sup>16</sup> alapul, és semmi köze nincsen Miha filmötletéhez.

<sup>14</sup> ANTON, p. 112

<sup>15</sup> Az illegális abortuszokat vizsgáló társadalomkutatók román nők személyes történeteinek keresztül idézik fel a múltat, és teremtenek alapot a román társadalmi emlékezetnek.

<sup>16</sup> „Úgy tizenöt éve egy ismerősöm mesélt nekem egy történetet, amely valójában húsz évvel ezelőtt történt. Különösen örültem ezért, hogy megemlíthettem 1987-et a forgatókönyvben, hiszen pontosan ebben az évben történt mindez (...). A történet meghallgatása után úgy döntöttem, kutatásba kezdek. Rengeteg emberrel beszéltem, hogy megbizonyosodjak a felől, hogy az eset nem egyedülálló, s számos hasonló, megtörtént eseményt gyűjtöttem össze, mindet a kommunista időkből. Persze továbbra is hú maradtam az eredeti sztorihoz, és a köré is építettem a forgatókönyvet”. Interjú Cristi Mungiu-val, DVD-melléklet.

Mungiu abortusz-filmje két barátnő kálváriáján keresztül fest portrét a rendszer mindenhatóságáról és a terhességmegszakítást tiltó törvénykezések nőkre gyakorolt hatásáról: az illegális beavatkozásra készülő Gabita (Laura Vasiliu) és támogatója, Otilia (Anamaria Marinca) egy hotelszobában remélik megtalálni problémájuk megoldását, ám mivel nem rendelkeznek az abortusz elvégzéséhez elegendő pénzzel, a barátnők szexuális szolgáltatásaikkal fizetnek azért, amit később sikeresen el is végez a Mr. Bebeként (Vlad Ivanov) emlegetett személy.

Noha Mungiu filmjét megelőzően is voltak próbálkozások arra, hogy filmre vigyék az abortusz-kálváriát<sup>17</sup>, a *4 hónap, 3 hét és 2 nap* lett az első nagyjátékfilm, amely hitelesen mutatta be a korszakot, és ezzel el is hozta Románia számára az első Palme D'or-díját. A rendező emellett harcot intézett az alacsony szintű emlékezés ellen azzal, hogy mozi-konvojokat szervezett<sup>18</sup>, amelyeken keresztül a film több ezer román emberhez eljuthatott, és amely hozzájárult a múlt „morális és társadalmi megértését is fejlesztéséhez”<sup>19</sup>, mintegy zöld utat nyitva az emlékezésnek, és a román újhullám múltat feldolgozó témáinak is.

A román új hullámnak nevezett kortárs irányzat számos múltidéző narratívát kínált az ezredforduló után, és helyezte megannyi film<sup>20</sup> történetét a Ceaușescu-korszakba. Az egyik ilyen vállalkozás volt Cristian Mungiu „*Mesék az Aranykorból*” („Amintiri din epoca de aur”, 2009) elnevezésű szkeccsfilm-tervezete, amely hat epizódon keresztül eleveníti fel a diktatúra utolsó, legkritikusabb évtizedét. A rendező azonban – a forgatókönyv ironikus hangvétele, és megmosolyogtató volta miatt – úgy döntött, hogy a múlt rendszer hiteles reprezentációjának érdekében annak drámai oldalát is filmre viszi, méghozzá az által, hogy beteintést enged a Ceaușescu-rendszer pronatalista politikájának

<sup>17</sup> További példa lehetne a kortárs román korpuszból Corneliu Poromboiu *Liviu álma* (Visul lui Liviu, 2005) című filmje, amely archív felvételeken keresztül eleveníti fel Ceaușescu abortusz-ellenes rendeletét, és Liviu testvérének elvetetését. Liviu felnőtt korában rémálmok gyötrik, és halott öccse vissza-visszatér a képzeletében, azonban a filmben mindez csupán egy mellékszál: Poromboiu párhuzamot von a Ceaușescu-korszak generációja, és az új nemzedék között, és ennek kapcsán boncolgatja a felelősség kérdését. Mivel a film témája nem az aborusz – hanem éppen ellenkezőleg, – a gyermekvállalás köré épül, nem tekinthető abortusz-filmnek.

<sup>18</sup> Lásd Sorin AVRAM „1 Month With 4Months, 3 Weeks and 2 Days” című dokumentumfilmjét a bemutatókról.

<sup>19</sup> NASTA, 2013, p. 197

<sup>20</sup> Ilyen például a rendszerváltást megidéző *The Way I Spent the End of The World* (Mitulescu, 2006), illetve a *Jelszó: A papír kékre vált* (Muntean, 2006), a múlt rendszerben játszódó – a fentiekben említett – *Mesék az Aranykorból* (Mungiu, 2009), vagy az *Examen* (Muntean, 2003). A Ceaușescu-korszakot természetesen nem csupán nagyjátékfilm formában dolgozták fel: számos dokumentumfilm foglalkozik a rendszerváltás után a volt rendszerrel. Ilyen többek között a *Videograms of a Revolution* (Farocki-Ujica, 1992), *The Great Communist Bank Robbery* (Solomon, 2008), vagy az *Autobiography of Nicolae Ceausescu* (Ujica, 2010).

eredményeképpen létrejövő illegális és titkos abortusz-üzletbe<sup>21</sup>. A *4 hónap, 3 hét és 2 nap* tekinthető az első, igaz történeten alapuló román abortusz-filmnek<sup>22</sup>, amely minimalista, letisztult, realista stílusával mind a pronatalista mindennapokba, mind pedig az aranykor nyomorába betekintést enged.

### 3. Az elnyomó rendszer teste és terei: 4 hónap, 3 hét és 2 nap

A már idézett Roxana Cazan (2011) Mungiu filmjének elemzése kapcsán annak tér-szerkezetét a szereplők lázadásának helyszíneiként vizsgálja. Az általa „titkos térnek” (*clandestine space*) nevezett szféra mind a privát, mind pedig a nyilvános tartományt magában foglalja, ugyanakkor egyfajta átmenetet is képez a kettő között: a hotelszobák, hátsó udvarok, ismeretlen helyek tereiben abortuszra készülő nő nincsen egyedül, hiszen körül van véve az ahhoz asszisztáló emberekkel, akik egyúttal a rendszer ellen is vétkeznek, amikor segítő kezet nyújtanak. Cazan ugyanakkor kiemeli e terek csalóka jellegét is: ezek a helyszínek veszéllyel is fenyegetnek, hiszen mindig illegális beavatkozások színteréül szolgálnak, azaz a letartóztatás kockázatát is jelentik. Noha Cazan leginkább a kollégium, illetve a hotel szobáira gondol, amikor titkos terekről beszél, a fogalom a város egészére kiterjeszthető. A rendező Bukarestjében<sup>23</sup> ugyanis minden tér veszélyt rejt magában, kezdve a kollégiumi szobától – ahol a lányok megbeszélik az abortuszt – egészen a sugárutakig, ahol először pillantjuk meg Mr. Bebét.

Mungiu abortusz-filmje történetét a nyolcvanas évek Romániájának kifinomult, ugyanakkor sötét hangulatot árasztó nagyvárosi környezetébe helyezi, mely által a film depresszív tónusa a sokszorosára értékelődik fel. Otilia, a barátnőjének segítő fiatal egyetemista lány a film során szocialista tömbök, sűrű, rideg utcák és kihalt, zord hotelek tereiben mozog, képet alkotván az aranykor zord metropoliszairól, és mindennapi nyomoráról is.

Míg Otilia az állandóan mozgásban lévő, tevékeny pontot képviseli a filmben, aki a kollégium, a hotel, és a város nyilvános helyszíneiben mozog, addig az abortuszra váró tehetetlen Gabita a település biztonságosnak vélt tereiben húzódik meg: személyével kizárólag az egyetemi kollégiumban,

<sup>21</sup> Mungiu-t tovább az is motiválhatta, hogy a saját maga is a ceusei-ek táborába tartozik, 1968-ban született.

<sup>22</sup> Hozzá kell tenni, hogy a Ceausescu-rendszer is készített ún. abortusz-filmet, amely az illegális beavatkozások életveszélyes következményeire hívta fel a nők figyelmét. Noha a *Virágos képeslap* (*Ilustrate cu flori de câmp*, Blaiier, 1975) című film alapját egy valóban megtörtént haláleset képezi, a történet elragaszkodik a valóságtól, és leginkább egy abortusz-ellenes propagandafilmmé válik, nem említvén sem a 770-es rendeletet, sem azt, hogy az állapotos lányt miért nem kórházban kezelték.

<sup>23</sup> A filmben nincs utalás arra, hogy a történet hol játszódik, és Mungiu elmondása szerint nincs is jelentősége ennek. A történet feltehetőleg – a város nagysága miatt – Bukarestben játszódik.

illetve a hotelszobában találkozunk, noha Mungiu alkotása éppen az ő terhességmegszakításának történetét dolgozza fel. A rendező végül Otiliát, az elbeszélés mellékszereplőjét teszi a film vezető karakterévé, és a történeteket, illetve a város tereit is az ő szemszögéből láttatja.

A *4 hónap, 3 hét és 2 nap* vizuális szerkezetében a rendező a tér két fajtáját váltogatja: bár az úgynevezett személyes terek, mint a kollégium, a hotelszoba és Otilia barátjának, Adinak otthona privát helyiségeknek számítanak, azaz ezekben a terekben a karakterek látszólag lehetőséget kapnak arra, hogy a rendszertől elzártnak, a Securitate figyelme nélkül cselekedjenek, egyik helyiség sem tekinthető teljesen különállónak. Ennek oka, hogy a belső, privát helyiségek felett is egy-egy külső alany uralkodik Otilián: a hotelszobába való belépés előtt a lánynak minden esetben le kell adnia személyi igazolványát, és rendszeresen kikérdezik teendőiről, aminek következtében a szoba személyes tere is a párt által irányított helyiséggé válik, és elveszíti intim jellegét. Ugyanez történik Adinál, Otilia barátjánál, ahol a lány személyes terét először párja, majd az anya személye terrorizálja, ami elől az a mosdóba zárkózik. Később, az Adival való négy szemközti beszélgetés alatt a fiú anyja édességgel lepi meg a párost, ismét betolakodva arra az intim területre, amelyet Mungiu teremtett karakterei számára. A privát tereken tehát minden esetben egy további, külső személy uralkodik, aki – mintegy a Securitate árnyékaként – megszünteti azt az intimitást, amit az adott szféra nyújthat.

Otilia számára azonban a nyilvános terek sem biztonságosak, s míg a recepciósok, az abortuszt végző Mr. Bebe, és Adi családtagjai és barátai is szabadon mozoghatnak bennük, addig ő folyamatos bajba keveredik, és állandó veszélynek van kitéve a város ezen helyszínein. Mungiu – a lány kiszolgáltatottságát és kötélrancát érzékeltetvén – szándékosan helyezi Otiliát olyan szituációkba, ahol alárendeltné kell játszania ahhoz, hogy érvényesülni tudjon: a buszon nem rendelkezik jeggyel, majd – az első hotelben – verbális harcba keveredik a recepciósval, hasonlóan a második szállodához, ahol a szobában hagyott személyi igazolványa miatt keveredik bajba. A feszültséget Otilia egyre növekvő kiszolgáltatottsága adja: minél nagyobb nehézségekkel néz szembe a város nyilvános területein, annál nagyobb problémákkal találkozik saját, személyes szférájában. Ennek bizonyítéka – és a terek egymásba érésének tetőpontja – maga az abortusz aktusa, és a lány saját testének feláldozása barátnőjének boldogulásáért. A film utolsó, személyes, titkos tere ugyanis Otilia saját teste, amely a szexuális aktus után elveszíti privát jellegét, és így a hatalom elleni harcát is.

### **3.1. Az utolsó intim tér: Otilia teste**

Otilia Mungiu filmjének tisztaság-szimbóluma, és Gabita ellenpontja:



a lány párkapcsolatban él, és a történetben éppen menstruál, azaz – barát-nőjével ellentétben – az ártatlan, érintetlen pólust képviseli, amely talpraesettséggel, felelősséggel és kockázatvállalással párosul. Noha Gabita szorul segítségre, és így rá kellene hárulnia az abortusz körüli teendőkre; a lány Otiliára bíz mindent: ő az, aki a hoteleket járja, seftel a cigarettával, találkozik Mr. Bebével, és végül ő lesz az, aki saját ártatlanságát áldozza fel a terhesség-megszakítás oltárán. A történet így nem csupán Gabita, hanem Otilia abortuszáról is szól, és míg előző képtelen felmérni a testében keletkezett kárt, utóbbi tisztában van a helyzet súlyosságával, és hatásával.

A hatalmat képviselő Bebe<sup>24</sup> sakkbábuként mozgatja a két lányt, és miután átveszi az uralmat Otilia teste felett, a lány végleg elveszíti az utolsó, intim területet, amelyet addig ő irányíthatott. Méhe – amely a szocialista rendszer uralta testrészként is még képes volt ellenállást tanúsítani azzal, hogy a történetben éppen menstruál – Bebe irányítása alá kerül, és vállalja annak kockázatát, hogy az abortuszt végző személy megtermékenyíti őt. Amíg tehát Gabita megszabadul terhétől, addig Otilia – e teher megszüntetőjétől – egy újabbat kap, és mint – a teste felett szabadon rendelkező – individuum megszűnik létezni. Mr. Bebe így veszi át az uralmat mindkét lány szervezete felett, noha Gabita esetében mindez konkrétabb, lévén, hogy ő már a kezdetekben elvesztette az irányítást méhe felett azzal, hogy teherbe esett. A Cazan által kettős birtoktalanításnak nevezett procedúra tehát mind a két lány esetében lejátszódik, hiszen sem Gabita, sem Otilia nem képes teste teljes irányítására, és a méhük feletti hatalom a rendszert szimbolizáló Bebe kezébe kerül.

Amíg Gabita nem szembesül az így kialakult helyzettel – avagy képtelen megérteni annak tragikusságát – addig Otilia teste öklendezéssel reagál arra. Mivel méhét – és így nőiességét is – megbecstelenítették a szexuális erőszak által, a lány utolsó lázadó testrésze – és tere – saját gyomra, amely szimbólikusan kiöklendezi – avagy abortálja – a történeteket.

Az Adinál eltöltött kellemetlen vacsora a film egyik leghosszabb jelenete, amelyben Mungiu a Ceaușescu-korabeli osztályviszonyokat reprezentálja, miközben Otiliát továbbra is a tiszta – mintegy krisztusi – (kom)pozícióban tartja a filmképben. A fiú szüleinél összegyűlő román nomenklatura lakomája a lány végső megszégyenítése: Otiliát először barátja torkollja le, amiért az elfelejtett virágot hozni az éppen a születésnapját ünneplő anyának, majd az apa zavarja meg azzal, hogy nem hagyja őt telefonálni. A – már említett személyes térbe való betolakodás utáni – fürdőszobába való elvonulást követően végül az asztalnál lévő orvosok és mérnökök alázzák meg a lányt, amikor annak családi háttéréről érdeklődnek, és viselkedését kritizálják. Az ünneplők „egyszerű népek” nevezik Otilia szüleit, majd a cigaretta elfogadása miatt marasztalják el a lányt, amikor amellet érvelnek, hogy a mai fiatalság

<sup>24</sup> Mr. Bebe nevének jelentése magyarul Mr. Baba, azaz szó szerint a reprodukcióra utal, mintegy kettős hatalmat képviselve ezzel: egyrészt ő az, aki végrehatja az abortuszt, másrészt viszont meg is termékenyítheti pácienseit.

tiszteletlen az idősebb generációval szemben. Otilia némán túri a sértéseket, és csak később vonja felelősségre Adit, amikor rádöbben, hogy az egyetem elvégzése után barátja is e nomenklatúra része lesz, és – szüleihez hasonlóan – ő is lenézi a vidéki munkásokat, köztük őt is. Az abortuszról való vitatkozás után a lány számára nyilvánvalóvá válik kapcsolatuk vége: Adi, mint az elithez tartozó egyén a városban, míg ő feltehetőleg vidéken kap majd munkát, noha nem a társadalmi különbség az egyetlen ok, amiért a páros útjai szétválhatnak. Otilia rávilágít Adi önző természetére, amiért az szexuális együttlétükkor nem volt tekintettel arra, hogy barátnője teherbe eshet, és feltehetőleg képtelen lenne a lány partnereként működni egy esetleges abortusz esetében. Otilia tehát végleg magára marad, és nem csupán személyes tereitől, hanem az eddig biztonságot jelentő párkapcsolatának illúziójától is búcsúznia kell. A születésnap partiról való távozása után a lány sikátorban való öklendezése nem csupán a feszültség és csalódás keltette érzelmi kiábrándulás tetőpontjaként jelenik meg, hanem egyúttal a lányba plántált ideológiától való megszabadulásként is funkcionál. A vacsora közben Otilia ugyanis a nomenklatúra által készített levest és pezsgőt kortyolja, amely szimbolikus formában a rendszer újbóli behatolását jelenti a lány testébe. Noha a lány nem éhes, az asztalnál ülő hatalom evésre és ünneplésre kényszeríti, miközben nem csupán az étel, hanem az elhangzott sértések lenyelésére is sarkallja. A lány végül – az Adival történő nézeteltérés után – köszönés nélkül távozik, amiért barátja először elmarasztalja, majd szó nélkül nézi végig a lány elrohanását, nyilvánvalóvá téve, hogy képtelen megérteni Gabita – és esetlegesen majd Otilia – abortuszának súlyát. A főhős öklendezésével szabadul tehát a nomenklatúra testébe erőszakolt ételétől, és mondataitól is, ez a cselekedete pedig az Adival történő szakítását is egyértelművé teszi.

A vacsora jelenete nem csupán a társadalmi viszonyokat, hanem a férfi, illetve a nő abban kijelölt helyét és szerepét is ábrázolja. Noha a Ceaușescu-rendszer a női egyenjogúság fontosságát hangsúlyozta, Mungiu egy egészen más képet fest a korról: az ünnepély alatt a nők leginkább az étel elkészítéséről, míg a férfiak gyermek-, és fiatalok nehézségeiről diskurálnak, amelyre Otilia fel is figyel, amikor közli Adival, hogy életének célja nem az, hogy „krumplit süssön” férje számára, noha a rendszer nem kínál más alternatívát. A vacsora alatt emellett számos megjegyzés hangzik el, amely a nők helyes viselkedését határozza meg, és amelyek egyúttal alávetett helyzetükre is rávilágítanak. Miután alkohollal kínálják, Otilia elutasítja az italt, amire Adi azzal reagál, hogy megjegyzi: barátnője sosem iszik szeszt, s melyet a fiú anyja rögtön helyesel, mondván: *„ez így van rendjén, egy lánynak nem szabad inni”*. Bár Otilia elmondja, hogy fogyaszt alkoholt, s csupán az adott szituációban nem kívánja azt, szavait látszólag senki sem hallja meg. Lázadása jeléül végül ő önt magának Adi whiskey-jéből, amit az asztalnál ülő nomenklatúra észre

sem vesz, és tovább kritizálja a nők viselkedését<sup>25</sup>.

A lány – nyilvános téren való – öklendezése tehát egyszerre értelmezhető úgy, mint a rendszer elleni lázadás, illetve Otiliának a teste feletti uralom visszaszerzésére irányuló kísérlete: az által, hogy kiüresíti gyomrát, megszabadul a rendszer által belé plántált ideológiától, és alávetett helyzetétől, mindemellett elutasítja azt a női szerepet, amelyet a nomenklátúra dicsőít. E cselekedet a főhős anti-abortusza, amelynek során a sikátorban ismét a teste felett uralkodni képes individuummá válik, ám amelyet Gabita magzatának eltüntetése végleg alárendeltté tesz.

A film záró szekvenciáiban Gabita magzatát – a nem kívánatos procedúra eredményét – barátnőjére bízva, noha Otilia – ha szimbolikusan is, de öklendezésével – már próbált szabadulni a tehertől a történet során, amelyet barátnője most ismét visszarak a vállára. Míg az állapotos lány nem törődik meg nem született gyermekével és annak látványa sem érinti meg, Otilia mind emocionálisan, mint fizikálisan megszenvedi az abortuszt: a lány hosszasan mered a mosdó kövén fekvő magzatra, és látszólagosan sokkolja őt a látvány, míg Gabita érzelmileg semleges marad, és csak annyit kér, hogy barátnője temesse el „azt”.

A Mr. Bebe beavatkozása, és a családi vacsora után függetlenségét, és individuális pozícióját elvesztő, majd visszanyerő Otilia belép a hatalom által gyakorolt sakk-játszmába, és Gabita magzatának magához vételével ismét a rendszer ellen cselekszik. A lány tisztában van az azzal a veszéllyel, amellyel az abortusz nyomainak eltüntetése jár, mégis magához veszi a törülközőbe csomagolt gyermeket, amely által a magzatától – avagy a rendszer által előírt kötelességtől – szabadulni kívánó anyává válik. Az öklendezésével távozó teher tehát ily módon visszaszáll rá, és a város titkos tereiben való kétségbeesett menekülése is a rendszer elleni lázadásként funkcionál, miközben állandó veszélynek van kitéve ebben a térben. A konstans monitorozás alatt lévő személy helyzetét Mungiu az állandóan mozgásban lévő képkerettel, és az anschnittben való komponálással oldotta meg, amelyen keresztül hűen tudja érzékeltetni a mindenlátó párt jelenlétét. Az operatőr, Oleg Mutu kamerája teljes mértékben „száműzi a vizuális komment lehetőségét, [hiszen a filmben] nem létezik egy külső, biztonságos, stabil pozíció, ahonnan [azt] irányítani lehetne”<sup>26</sup>, a képkeret állandóan mozgásban van, és a sötét utcákon, illetve panelházban a fény hiánya miatt egyre kivehetetlenebbé válik Otilia alakja. A mesterséges világítás, és a steadycam használatának elhagyása, illetve a lány hátulról való fényképezése következtében a néző fürkésző tekintete a rendszer mindenlátó szemével azonosulhat, a város sötétsége, és a film hangkeverése

<sup>25</sup> Később ismét a női nem kritikája következik, amikor a téma a házasságra terelődik, és a társaság a lányok férjhezadását sürgeti még azok egyetemi évei alatt.

<sup>26</sup> URICARU, 2008, p. 13. A filmben tehát nincsen szerzői kommentár. Mint Uricaru megjegyzi, Mungiu elvetette a premier plánokat, a céltalan kameramozgásokat, illetve minden olyan szöveget, amely amely nem egyezett meg a karakterek pozícióival.

pedig tovább erősítik a paranoid, veszélyes légkör érzetét, nem beszélve a hideg, esős, őszi város látképéről, mely nyomasztó atmoszférát kölcsönöz a jelenetnek.

Otilia végül megszabadul a halott magzatától, és visszatér a hotelbe, ahol Gabita éppen a vacsorájára vár. A *4 hónap, 3 hét, és 2 nap* záró jelenete ez, amely kísértetiesen hasonlít a film első beállítására, amelyben Mutu kamerája két, akváriumba zárt aranyhalat filmez. Az étteremben Otilia és Gabita egymással szemben ülve hallgatnak, egészen addig, míg előző ki nem tekint a filmképből, és belenézvén a kamerába, meg nem csillan a fény a fiatalokat körülvevő ablaküvegen. Mind e jelenet, mind pedig a kollégiumi aranyhal-szekvencia a szereplők bezárását szimbolizálják, s keretezik ily módon a filmet, utalván a kiút, a jobb élet és a jövő lehetetlenségére az aranykorban.

## Konklúzió

A *4 hónap, 3 hét, és 2 nap* minimalista-realista stílusa és fényképezési technikája könnyedén illesztik be a filmet a román új hullámnak nevezett kortárs mozgóképes áramlatba, miközben a film múltidéző narratívájával az alacsony szintű emlékezés és az amnézia korszaka ellen lép fel. Bár Mungiu a szocialista Románia abortusz-ellenes törvénykezései következtében fellépő kiszolgáltatottságot helyezi művének középpontjába, alkotása hű képet fest a diktatúra osztályviszonyairól, és a nők alárendelt helyzetéről is. Bár Románia emancipált országnak számított Ceaușescu uralma alatt, az 1966-os rendelkezés, és a törvény állandó szigorítása következtében a gyengébbik nem elvesztette uralmát teste felett, és alárendelt pozíciójából csak a rendszerváltást követően sikerült megkísérelnie a kilépést.

Az egyén gépként való kezelése és az individuum megszűnése ellen lép fel a *4 hónap, 3 hét, és 2 nap* Otiliája, aki maga is végigéli a terhességmegszakítás rögzös és veszélyes folyamatát. A lány abortusza legszemélyesebb terének, testének tönkretételével kezdődik, majd a film során ráébred alárendelt pozíciójára, és ez elindítja városbeli ámokfutását, míg Gabita látszólagosan visszanyeri a teste feletti hatalmat. Mungiu Otilia privát és nyilvános – avagy titkos – terekben való mozgatásával állandó veszélyhelyzetben tartja főszereplőjét, miközben eltörli a kéttípusú szféra közötti különbséget azzal, hogy e terekbe mindig egy-egy – az uralkodó rendszert képviselő – személyt állít. Ilyen a recepciós, Adi családja és Mr. Bebe is, akik mind Otilia lázadó testét próbálják megtörni: az abortuszt végző személy megerősokolja a lányt, amely által a rendszer behatol annak testébe, és átveszi a hatalmat méhe felett. Hasonlóképpen, a vacsora alkalmával a nomenklatúra szavai és étele épül be a lány gyomrába, amelytől végül Otilia egy sikátorban szabadul meg. Barátnőjének halott magzata azonban ismét a rendszer kiszolgáltatottjává teszi őt,

amit a lány a lépcsőház mélyébe dob, és válik így a film végén látszólag szabad emberré azzal, hogy megszabadult minden fenyegető körülménytől. Mungiu akvárium-szekvenciája azonban a két lány – és a kor minden román nőjének – alárendelt, és kilátástalan helyzetére világít rá, avagy a kiút illúzióját is eltörli a film utolsó szekvenciájában. Otilia lázadása tehát – menstruációja, hányása, és a magzat eldobása – mind reménytelen cselekedetek, hiszen a rendszer mindenlátó szeme és uralma mindenképpen alávett helyzetbe teszi szereplőit, megszüntetve azok mindenfajta privát, intim terét is.

## Bibliográfia

- Lorena ANTON, *On Memory Work in Post-communist Europe, A Case Study on Romania's Ways of Remembering its Pronatalist Past*, *Anthropological Journal of European Cultures*, Vol. 18 (2), 106-122.
- Adriana BABAN, "Romania' = *From abortion to contraception, A resource to public policies and reproductive behaviour in Central and Eastern Europe from 1917 to the present*, ed. H. P. DAVID, London, Greenwood Press, 1999, 191-222.
- Adriana BABAN, *Women's Sexuality and Reproductive Behavior on Post-Ceausescu Romania: A Psychological Approach = Reproducing Gender. Politics, Publics, and Everyday Life after Socialism*, eds. KLIGMAN, GAIL & GAL, SUSAN, Princeton University Press, 2000, 225-257.
- Walter BACON, *Romanian Secret Police. = Terror and Communist Politics: The Role of the Secret Police in the Communist States*, ed. Jonathan R. ADELMAN, Westview Press, Colorado, 1984, 135-154.
- Maria BUCUR-DECKARD, *Gender and Religiosity in Communist Romania: Continuity and Change 1945-1989*, *Aspasia* 5, 2011, 28-45.
- Pavel CAMPEANU, *Birth and Death in Romania*, *New York Review*, vol. 33, no. 16, 1986, [<http://chnm.gmu.edu/1989/items/show/694> (Utolsó megtekintés 2014.04.13.)]
- Alexander DALLIN, *Terror in Communist Regimes = Terror and Communist Politics: The Role of the Secret Police in the Communist States*, ed. Jonathan R. ADELMAN, Westview Press, Colorado, 1984, 11-17.
- Dennis DELETANT, *Ceausescu and the Securitate. Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989*, London, Hurst and Company Ltd., 1995a.
- Dennis DELETANT, *New Light on Gheorghiu-Dej's Struggle for Dominance in the Romanian Communist Party, 1944-49*, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 73, No. 4 (Oct., 1995) 1995b, 659-690.
- Dennis DELETANT, *Communist Terror in Romania. Gheorghiu-Dej and the Police State, 1948-1965*, London, Hurst and Company Ltd., 1999.
- Dennis DELETANT, *Hitler's Forgotten Ally. Ion Antonescu and His Regime, Romania 1940-44*, Palgrave Macmillan, 2006.

- Roman DENISE, *Fragmented Identities. Popular Culture, Sex and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- Tom GALLAGHER, *Romania After Ceausescu. The Politics of Intolerance*, Edinburgh University Press, 1995.
- Julian HALE, *Ceausescu's Romania*, London, George G. Harrap & Co. Ltd, 1971.
- HARASZTI Miklós, *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*, London, I.B Tauris & Co Ltd, 1988.
- Doina Pesca HARSANYI, 'Women in Romania' = *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union*, eds. FUNK, NANETTE & MUELLER, MAGDA, Routledge, 1993.
- Mariana HAUSLEITNER, *Women in Romania: Before and After the Collapse = Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union*, eds. FUNK, NANETTE & MUELLER, MAGDA, Routledge, 1993, 53-62.
- Gail Kligman, *Abortion and International Adoption in Post-Ceausescu Romania*, *Feminist Studies* 18, no. 2 (Summer), 1992, 405-419.
- Gail Kligman, *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceausescu's Romania*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1998.
- Kevin Moss, *The Underground Closet: Political and Sexual Dissidence in East European Culture = Post-communism and the Body Politic*, ed Ellen E. BERRY, New York, New York University Press, 1995.
- Dominique NASTA, *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*, New York, Columbia University Press, 2013.
- Martin RADY, *Romania in Turmoil*, New York, IB Tauris & Co Ltd, 1992.
- Ioana URICARU, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days: The Corruption of Intimacy*, *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4 (Summer), 2008, 12-17.
- Katherine VERDERY, *National Ideology Under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1991.
- Katherine VERDERY, *What Was Socialism and What Comes Next?*, Princeton University Press, 1996.
- Shannon WOODCOCK, *Romanian Women's Discourses of Sexual Violence: Other Ethnicities, Gendering Spaces = Living Gender after Communism*, eds. ROBINSON, JOHNSON, ELISE, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

Anamaria Marinca

Laura Vasiliu

Vlad Ivanov



A Mobra Films Production

# 4 months 3 weeks & 2 days

a film by Cristian Mungiu



**FESTIVAL DE CANNES**  
OFFICIAL SELECTION  
COMPETITION

România 2007 113 minutes  
35 mm color 1:2,35 Dolby SR  
[www.4months3weeksand2days.com](http://www.4months3weeksand2days.com)

4 luni, 3 săptămâni și 2 zile (4 months, 3 weeks & 2 days) From the series "Tales from the golden age" Written and Directed by Cristian Mungiu  
A Mobra Films Production With the support of the Romanian National Center for Cinematography and the contribution of MINDSHARE MEDIA BV McCann Erickson Romanian Television The Anonimul Foundation Co-produced by Saga Film Produced with the support of the Hubert Bals Fund of the Rotterdam Film Festival Post-production services and DI Abis Studio Director of Photography Oleg Mutu Production Designer Mihaela Poenaru Editor Dana Bunescu Sound Titi Fleancu Dana Bunescu Cristian Tarnovețchi  
Associated Producers Philippe Avril / Unlimited Dan Burlac Co-producer Alex Teodorescu Produced by Oleg Mutu & Cristian Mungiu

## Virginás Andrea

### A „kis mozik” fogalma: román és magyar filmgyártási példák<sup>1</sup>

Ebben a tanulmányban arra szeretnék példákat bemutatni, hogy milyen konceptuális nyeresége lehet annak, ha a „kis (nemzeti) mozik” fogalmát a 21. századi román és magyar filmgyártásra alkalmazzuk. Milyen összehasonlítások válnak ezáltal lehetővé e két földrajzilag szomszédos és (Erdély révén) kulturálisan is átfedésben lévő európai filmgyártás között<sup>2</sup>? Továbbá szeretnék olyan párhuzamokat felvillantani, amelyek magyarázatot adhatnak például a 2000-es években készült román és magyar filmek hasonló poétikai sajátosságaira.

A „kis (nemzeti) mozik” (a továbbiakban: kis mozik) fogalmát egy 2007-es tanulmánykötet vezette be, amelyet Mette Hjört dán és Duncan Petrie brit kutatók szerkesztettek *The Cinema of Small Nations*<sup>3</sup> címmel. Míg olyan európai nemzeti filmgyártások, mint a dán, az izlandi vagy a bolgár esettanulmányként jelentek meg, amelyek hozzásegítettek a kritikai fogalom kidolgozásához, a magyar vagy a román filmgyártást nem vizsgálták a kis mozi-fogalom mentén. Amellett, hogy ez egy hasznos és megvilágító erejű terminus lehet, amely alapján a kelet-európai vagy a skandináv regionális kánonok hasonlóságait lehet értelmezni<sup>4</sup>, ráadásul a kortárs román és magyar filmgyártás is összehasonlíthatóvá válik, és érdekes egyezések, avagy hangsúlyeltolódások nyerhetnek értelmet. Végül azt is jelezni kívánom ebben a szövegben, hogy a kis (nemzeti) mozi mivoltát közelebbről meghatározó négy méret-indikátor maradéktalan teljesülése helyett talán érdemes egy kicsit lazábban kezelni a „kis mozik” kategória határait, amely így működőképesebbé válik és nagyobb lesz a heurisztikus értéke.

Hjört és Petrie bevezető tanulmányukban Hjört korábbi könyvéből, a 2005-ös *Small Nation, Global Cinema*-ból átvett gondolatot idézik. Kritikai konstrukciójuk szempontjából döntő megállapítást tesznek, amelynek értelmében

<sup>1</sup> Ez a kutatási szöveg egy posztdoktori projekt keretében készült el. This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-RU-PD-2012-3 – 0199.

<sup>2</sup> Amely jelenségnek a legékezebb példája például a magyar filmrendező, Hajdu Szabolcs egész eddigi életműve.

<sup>3</sup> *The Cinema of Small Nations*, eds, Hjört METTE, Duncan PETRIE, Edinburgh University Press, 2007.

<sup>4</sup> Ezt példázhatja saját, 2013-2015-ös posztdoktori kutatásom a kolozsvári Sapientia-EMTE Média Tanszékén: *The Role of Generic Panels in European Small Cinemas*

<http://film.sapientia.ro/hu/kutatasi-programok/egyeni-kutatas-virginas-andrea-the-role-of-generic-panels-in-european-small-cinemas>



kiviláglik, hogy a kicsinek nevezhető film(gyártás)ok nem kerülnek el a filmtörténészek figyelmét, de általában intuitív módon közelítenek a jelenséghez, és ezáltal „elmozzák a különbségtételt egy kis ország (ideája) között, amely filmeket (is) gyárt, és egy olyan ország (ideája) között, amely kis számú filmet gyárt.”<sup>5</sup> Ez történik Hjörték szerint Bordwell, Thompson és Staiger *Filmtörténetében* is, ahol a „Kisebb gyártó országok” („Smaller producing countries”) címszó alatt olyan nagyon különböző (heterogén) ország-nevek kerülnek említésre, mint Mexikó, India, Kolumbia, Új-Zéland, Ausztrália, Írország és Kanada (Hjört-Petrie 2007: 3). Míg, intuitív módon, Magyarország akként juthat eszünkbe, mint amire mindkét vonás alkalmazható – kis ország, kisszámú film –, addig Romániát aligha nevezhetnénk kicsinek, például Magyarországhoz hasonlítva, de egészen a 2013-as évig kétségtelenül olyan országnak lehetett nevezni, „amelyben kisszámú film készült” azon filmek száma alapján, amelyeket több-kevesebb nemzeti/köztámogatásból forgattak (le).

Ahelyett tehát, hogy tovább szaporítanák az intuitív megfigyelések számát, Hjört és Petrie egészen számszerűsíthető, pontos definícióját adják annak, amit ők „small national cinema”-nak, kis (nemzeti) mozinak neveznek. Kiindulópontjuk elsősorban politikatudományi, amikor így fogalmazznak: „A *kis nemzetek mozija* című kötet egy többarcú munkadefinícióját adja [az ebből a szemszögből definiált] kis nemzet-létnek, négy méret-indikátort alkalmazva.”<sup>6</sup> A négy, Hjört és Petrie által bevezetett méret-indikátor a következő: a lakosság száma, az ország területe, az egy főre eső GNI (GDP), valamint a „más nemzethez tartozók általi (hosszan tartó) dominancia”. Ez a négy méret-indikátor, ahelyett, hogy szigorúan le lenne határolva, inkább egy tágabb tartományon belül mozog (fluktuál). Így Hjörték esettanulmányai olyan változatos példaanyaggal dolgoznak, a már említett Dánia és Izland mellett, mint az egykori brit gyarmatbirodalomhoz köthető országok (Írország, Skócia és Új-Zéland), az egykori szovjet birodalomhoz tartozó Bulgária. Továbbá olyan, a (mindenkori) kínai hegemonia által befolyásolt országok (tartományok), mint Hong Kong, Szingapúr, Tajvan, és végezetül olyan, valamikor európai (francia/spanyol) gyarmatbirodalmi területek, mint Kuba, Burkina Faso és Tunézia.

Ami a lakosság számát illeti, Hjört és Petrie a következő mennyiségi attribútumokkal dolgozik: „...fontosnak tartottuk, hogy esettanulmányaink legyenek a teljes spektrumból, kiindulva Bray és Packet mikroállam-fogalmától kezdve egészen odáig, amit Vital egy fejlődésben lévő kis nemzetnek nevezne, így jutva el egy olyan egyértelmű koncentrációhoz, amely a 4-10 millió lakos tartományban helyezkedik el.”<sup>7</sup> A tanulmánykötetben Tajvan szigete

<sup>5</sup> „blurring the distinction between the idea of a small country that produces films and the idea of a country that produces a small number of films.” (Hjört – Petrie 2007, 3.)

Ahol azt másképpen nem jelölöm, az idézetek a saját fordításaim.

<sup>6</sup> „The Cinema of Small Nations presents a multifaceted working definition of small nationhood encompassing four indicators of size.” (Hjört – Petrie 2007, 6.)

<sup>7</sup> „(...) we did make a point of ensuring that our cases span the full spectrum, ranging from Bray and Packer’s microstates to what Vital would call a developing small nation, with a clear concentration in the population range of 4-10 million.” (Hjört – Petrie 2007, 4.)

23 millió lakossal szerepel, és olyan példák követik, mint Bulgária, szinte 7 és fél millió lakossal, Dánia 5 és fél millió lakossal, Skócia, 5 millió lakossal és végül Izland szigete, a maga 309 ezer lakosával. Két példa-filmgyártásom, illetve az országok, Magyarország és Románia más-más mértékben minősíthetők „kis nemzeti moziknak” a LAKOSSÁG mutatószáma alapján. A legutóbbi, ezredforduló után készült népszámlálás adatai szerint Magyarországnak 9 millió 942 ezer lakosa van, s ekként tökéletesen beleillik a Hjört-Petrie által meghatározott 4-10 millió közötti sávba. Romániának a legutóbbi adatok szerint 20 millió körül van a lakossága, így jócskán túllépi a Hjörték által ideálisként megadott tartományt, de még mindig a Tajvanhoz rendelt 23 millió alatt van, s ekként azt mondhatjuk, hogy amennyiben a másik három indikátor többé-kevésbé (netán pontosabban teljesül), akkor ez az indikátor is elfogadható ezzel a szélsőhöz közel álló értékkel.<sup>8</sup>

A második méret-indikátor, a TERÜLET vonatkozásában Hjört és Petrie a következőképpen fogalmaznak: „Úgy döntöttünk, hogy Gellner és sok más tudós példáját követjük akkor, amikor a földrajzi arányokat (scale) komolyan számításba vesszük, mint a kis nemzet-lét egyik indikátorát.”<sup>9</sup> Ezen az indikátor-típuson belül a legnagyobb területtel bíró, tanulmányozott esetük Burkina Faso, amelynek a területe 273 ezer négyzetkilométer (a 16 milliós lakossághoz viszonyítva), őt követi Új-Zéland a maga 268 ezer négyzetkilométerével és 4 és fél millió lakosával, Bulgária szinte feleakkora területtel bír, ez 115 ezer négyzetkilométer, és a Hjört és Petrie által tanulmányozott esetekből a legkisebb területtel Dánia bír, ez 42 ezer négyzetkilométer. 93 ezer négyzetkilométeres területével Magyarország ismét a mérettartomány közepén elhelyezkedő, átlagos példaként kategorizálható, s ilyen minőségében nagyon hasonlít a kötetben elemzett Bulgáriához. Románia ez esetben is a tartomány magasabb értékeivel van felruházva: 238 391 négyzetkilométernyi területével kisebb, mint a fogalmat bevezető kötetben „kis nemzeti moziként” értelmezett Burkina Faso avagy Új-Zéland, ám kétszer akkora, mint Magyarország vagy Bulgária.<sup>10</sup>

A harmadik felhasznált indikátor-fajta a kis nemzeti mozik meghatározásában az egy főre eső GNI/GDP nagysága, és jelenlétét ekként motiválják a szerzők: „Ez a specifikus változó, ahogyan (Olafsson 1998: 10) fogalmaz, „a katonai potenciál indikátora”, amely a maga során „a politikai hatalom” tanulmányozásában releváns”.<sup>11</sup> Hjörték 2007-ben kiadott tanulmánykötetében

<sup>8</sup> A számadatok a Wikipédiának az országokra vonatkozó adatlapjaiból származnak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hungary>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Romania>, (utolsó letöltés 2014. szeptember 8.)

<sup>9</sup> „We have opted to follow the lead of Gellner and many other scholars in taking geographical scale seriously as an indicator of small nationhood.” (Hjört – Petrie 2007, 5.)

<sup>10</sup> Az adatok a Wikipédia adott országokra vonatkozó szócikkeiből származnak, amennyiben nem a Hjörték kötetét idézem.

<sup>11</sup> „This particular variable is held to be an ‘indicator of military potential’ relevant to the study of political power” (Olafsson 1998, 10.)” (Hjört – Petrie 2007, 5.)

ez az indikátor USD-ban van megadva, és feltehetőleg a 2005-2007 közötti évek vonatkozásában. A legmagasabb értékkel, 41 000 dollár egy főre eső jövedelemmel Írország bírt ebben az időszakban. Őt követte Izland közel 36 000 dollár egy főre eső GNI-vel, Dánia pedig 35 000-el, majd a többiek sorban: Hong Kong: 34 000, Skócia: 24 000, és a skála alacsonyabb értékei: Bulgária 9600, Tunézia 8200, Kuba 3500, és végül Burkina Faso: 1200 USD egy főre eső GNI/GDP-vel. Amennyiben a Hjörték szerkesztette kötet megjelenése óta eltelt öt évet nézzük,<sup>12</sup> a vizsgált országok (és filmgyártások) vonatkozásában a következő változásokra hívhatjuk fel a figyelmet: Dánia szinte megduplázta ezt az értékét 2007-2012 között (2012: 59 770 USD), Hong Kong és Izland esetében ugyancsak jelentős növekedést tapasztalhatunk ennek az indikátornak a vonatkozásában. Ugyanakkor a Hjört-Petrie mintaanyagban legalacsonyabb ilyen értékkel bíró afrikai ország, Burkina Faso egy főre eső GNI értéke, 1200 USD, tovább csökkent 670-re a 2012-es világbanki adatok szerint, a Tunéziáé úgyszintén, míg a Kubáé némiképp növekedett (5500 USD-re), a Bulgárié viszont tovább csökkent, 6870 USD-re. Hogyan viszonyul Románia és Magyarország, és természetesen a filmgyártásuk potenciálja ehhez az indikátor-típushoz? A World Bank honlapján közölt éves adatok szerint az elmúlt négy-öt évben Magyarországon az egy főre eső GNI/GDP 12 000 USD körül volt, s ilyenként nincs igazán hozzá hasonlítható „kis nemzeti mozi” Hjörték 2007-es paradigma-kijelölő kötetében. Ezzel az értékkel Magyarország, és a magyar filmgyártás, következésképp, olyan kurrens országokkal hasonlítható össze, mint Brazília, Horvátország, Lettország, Litvánia, Oroszország és Törökország. Ezek a országok ugyanakkor jelentősen nagyobb, avagy sokkal kisebb lakossággal és területtel rendelkeznek, ami Magyarországot egy érdekes példává teszi, viszont azt is jelezni kell, hogy ezek az országok jelentős részben a valamikori szovjet birodalom befolyási övezetében közös platformot alkottak Magyarországgal (és Romániával is, természetesen).

A kutatás időszakáig, 2013 októberéig tartó négy éves időszakban Románia egy főre eső GDP/GNI-je jelentősen kisebb volt, mint akár Magyarországé, akár a Hjört-Petrie-ék kötetében szereplő többi országé: a 8000 USD per fő összeg körül gravitált, és ezzel Hjört-Petrie olyan példáihoz hasonlítható, mint Bulgária és Tunézia. 2012-2013-as bontásban pedig ezzel a jellemzővel Románia a világ olyan más országaihoz (és feltehetőleg filmgyártásaihoz is) válik hasonlónvá, mint Panama (amúgy egy 75 000 négyzetkilométer nagyságú, 3 és fél millió lakosú ország) vagy Montenegró, Mexikó, Dominikai Köztársaság, Costa Rica, Dél-Afrika és Bulgária. A Romániához az eddigi három indikátor kapcsán leginkább hasonló ország, világ-szinten, Malajzia: 329 000 négyzetkilométerre 28 millió lakos jut, és megközelítőleg 8000 USD az egy főre eső GDP-érték. Ami a Románia vonatkozásában felsorolt országokról közösen

<sup>12</sup> A vizsgálatom időszakában (2013 október-november) pontos, ilyen irányú adatok 2012-ig voltak elérhetőek a Világbank (World Bank) weboldalán: <http://data.worldbank.org/indicator/NY.GNP.PCAP.CD>, utolsó letöltés 2013. október 30.

elmondható, az, hogy meglehetősen nagy számban szerepelnek köztük közép- és dél-amerikai államok, valamint az is, hogy ezek az országok a Romániával egyenlő értékű egy főre eső GDP-jüket általában jelentősen kisebb területen és kevesebb lakossal termelik ki.

Összegezve: míg lakosság-számát és területét illetően Románia csak akkor sorolható be a kis (nemzeti) mozik ernyőfogalma alá, amennyiben elfogadjuk a Hjört-Petrie-ék által jelzett tartományok legmagasabb értékeit is, nem csak az átlagosan a középen elhelyezkedőket, az egy főre eső GDP/GNI tekintetében Románia filmgyártását mindenképpen lehet és kell a kis mozik kategóriájában kezelni. Tulajdonképpen Hjört és Petrie is megjegyzi, hogy „a kis nemzet-lét, legalábbis néhány vetülete vonatkozásában, mindenképpen egy olyan helyzetre vonatkozik, amely változásra szorul. Ez különösképpen igaz az alacsony GDP és a dominántság tekintetében, amelyek a kis nemzet-státuszhoz tartozhatnak. Egy másik motiváció pedig arra vonatkozik, hogy kidolgozzuk a kis (mozi)nemzet-lét összehasonlító analízisét, azzal a lehetőséggel kapcsolatban, hogy beazonosítsuk az erősségeket a látszólagos gyengeségekben, és azokat a megoldásokat, amelyek átvihetőek/átadhatóak.”<sup>13</sup>

Negyedik indikátorukat a következőképpen jellemzik a szerzők: „(...) Hroch az, aki előtérbe helyezi a dominált állapot/uralmat, mint ami ízig-vérig összetevője a kis nemzet-létnek: >csak azokat nevezzük kis nemzetnek, amelyek olyan hosszú ideig voltak alávetve egy uralkodó nemzetnek, hogy az alárendeltségi viszony strukturális vonással ruházódott fel mindkét fél esetében.< (Hroch 1985: 9).” Ilyen értelemben, míg a „kis mozi-nemzet”-lét előző három indikátora pusztán numerikus adatokon alapszik, ez a negyedik indikátor a birodalmak és más erősebb nemzetek általi dominántság dimenzióját villantja fel, ezáltal is aláhúzva az „alávetettség” fogalmának relevanciáját, amely a posztkoloniális típusú kultúra-elméletek egyik sarkalatos fogalma. Magyarország és Románia egyaránt számos, náluk nagyobb és más nemzetiségek által uralt (birodalmi) entitásnak voltak alávetve. Ha csak az elmúlt száz éves időszakra gondolunk (1914-2014, amely az első világháború kitörésének száz éves évfordulója is egyben), akkor említést kell tennünk az Osztrák-Magyar Monarchiáról, Németországról, Oroszországról, majd a Szovjet Blokkról, mint olyan struktúrákról, amelyeknek (változó területi mértékben) Románia és Magyarország is alá voltak rendelve. Valamint azt is meg kell említenünk, hogy Magyarország 2004-es és Románia 2007-es csatlakozása az Európai Unióhoz ismét egy, a saját nemzetnél nagyobb, nemzetek feletti entitáshoz való csatlakozás is egyben. Ez egyszerre hívhat életre kényszerű alkalmazkodási reflexeket, de amennyiben az ezen „birodalom” égisze alatt elkészült filmek

<sup>13</sup> „(...) *small nationhood*, at least with regard to some of its facets, refers to a situation requiring change. This is particularly true of low GNP and domination as features of the small nation phenomenon. A second motivation for the development of a comparative analytic of small nationhood has to do with the possibility of identifying strength in apparent weaknesses, and solutions that might be transferable.” (Hjört – Petrie 2007, 7.)

számát és változatos voltát nézzük, úgy mindkét ország esetében az EU keretében lefolytatott filmgyártási folyamat különbözőnek (és Románia esetében pozitívabbnak is) tűnik az azt megelőző időszakból. Ez, az alábbiakban részletesen bemutatott folyamat ismét alátámasztja Hjört és Petrie azon megállapítását, amelynek értelmében a kis nemzet-lét - a filmgyártás vonatkozásában elsősorban - akadályként is elkönnyvelhető, de előny is kovácsolható belőle. „A kis nemzet-létnek nem kell (szükségszerűen) teherként lennie, avagy a szub-optimalitás világos jelének lennie. Ily módon minden elemzés, ami a kis nemzet-lét és a film összefüggéseire vonatkozik, kettős feladattal bír. Egyrészt azonosítani kell azokat a faktorokat, amelyek valóban meggyengítő hatásúak és megkérdőjelezhető hatalmi dinamikát hoznak működésbe; továbbá szükséges rámutatni olyan stratégiákra, amelyek lehetővé teszik a hozzáférést, a láthatóságot és a részvételt; végezetül pedig, elemzés által, átalakítani ezeket a stratégiákat olyan kulturális erőforrásokká, amelyek más körülmények között is eltulajdoníthatóak és alkalmazhatóak.”<sup>14</sup>

A kis nemzeti mozi-lét előnyeit szeretném a továbbiakban bizonyítani, azt, hogy a látszólagos gyengeségek, ahogyan Hjört és Petrie fogalmazzák, mint a kevés tőke vagy a nagyobb, nemzet(ek) fölötti struktúrába való be- tagozódás, tulajdonképpen előnyként is definiálhatóak, ha a filmgyártás működése, az elkészült filmek száma és változatossága felől szemléljük ezeket. E célból megszámláltam és al-műfaji csoportokba soroltam úgy a magyar, mind a román filmgyártásban az adott országok EU-belépésétől (2004 májusa, illetve 2007 januárja) elkészült filmeket, a rendelkezésre álló adatbázisok (a Magyar Film Adatbázis, valamint a Romanian Film Promotion Society által kiadott Román Film Index<sup>15</sup>) alapján. Ami 2013 novemberében egyértelműen trendként figyelhető meg: az EU-s csatlakozástól eltelt első öt éves időszakban a játékfilmek számának növekedése mindkét esetben, a magyar filmgyártásban ez a 2004-2009 közötti időszakot jelenti, Romániában pedig a 2007-2011 közötti időszakot. Ezt követően, a második EU-s filmgyártási öt éves periódusnál (ami Magyarország esetében a 2010-2014 közötti időszakot, Románia esetében pedig a 2012-2016 közötti időszakot jelenti), az időszak első felében mindkét esetben egy filmgyártási boom-ot figyelhetünk meg (ez magyar oldalon a 2010-2012 közötti időszakot, román oldalon pedig a 2012-2014 közötti időszakot jelenti), amit a magyar filmgyártásban egy komoly mértékű visszaesés követett - mind a gyártott filmek számát és változatos voltát illetően.

<sup>14</sup> „Small nationhood need not be a liability nor a clear sign of sub-optimality, and the task in any analytic of small nationhood associated with film is thus a dual one: to identify those factors that are genuinely debilitating and caught up with questionable power dynamics; to pinpoint strategies that ensure access, visibility and participation; and to transform these strategies, through analysis, into cultural resources that can be appropriated in, and adapted to, other circumstances.” (Hjört – Petrie 2007, 7.)

<sup>15</sup> <http://www.romfilmpromotion.ro/publicatii/>, utolsó letöltés 2014. szeptember 8.  
<http://magyar.film.hu/hmdb/filmek/>, utolsó letöltés 2014. szeptember 8.

A kutatás további feladata lesz az is, hogy megvizsgálja, a második öt éves EU-s filmgyártási környezet végére a román kis nemzeti mozinál is bekövetkezik-e a magyar filmgyártás esetében számszerűen kimutatható csökkenés.

A már említett Román Film Index a 2007-es évben 6, román (ko-)producióban is elkészült játékfilmről és 1 dokumentumfilmről tesz említést, köztük olyan, mára klasszikusnak tekinthető címekkel, mint a Cristian Mungiu *4,3,2*-je vagy Cristian Nemescu *California Dreamin'*-je. 2008-ban már 14 játékfilm és 1 dokumentumfilm készült el (köztük Radu Muntean *Boogie*-ja és a *Nunta mută*, Horațiu Mălăele rendezése). 2009-ben már 16 játékfilmet és 7 dokumentumfilmet listáz az Index, köztük olyan mára jól ismert címekkel, mint a *Polițist, adjectiv* (Corneliu Porumboiu), a *Pescuit sportiv* (Adrian Sitaru) vagy a *Katalin Varga* (Peter Strickland). 2010-ben már 17 elkészült román játékfilmről beszélhetünk, köztük a Radu Muntean jól ismert *Martți, după Crăciun*-jával, és legalább 7 elkészült dokumentumfilmmel számolhatunk. A 2011-es évre, ami az EU-s filmgyártási közegben eltöltött első öt éves periódus záróéve, 20 játékfilmet szántak bemutatóra, közülük 11-nek meg is volt az évben a premierje (például Cătălin Mitulescu *Loverboy*-jának), és 11 dokumentumfilmet is gyártottak, köztük az *Autobiografia lui Nicolae Ceausescu*-t (Andrei Ujică).

A Magyar Filmadatbázis (The Hungarian Movie Database) a szinte elképzelhetetlenül magas, 587 számú címet sorol fel, mint amelyek a 2005-es évben (az első olyan év, amikor teljes jogú EU-tagként Magyarország is profitálhatott a transznacionális és regionális ko-finanszírozási alapokból) készültek el, kerültek bemutatásra, avagy a gyártás folyamatában voltak. Ám ebből az 587 címből mindössze 27 játékfilmmel és/vagy (egész estés) tévéfilmmel találkozunk, a fennmaradó több száz cím dokumentumfilmeket, ismeretterjesztő filmeket, rövidfilmeket, kísérleti filmeket, animációs filmeket és zenés/koncertfilmeket fed -- jóval nagyobb al-műfaji gazdagságról téve tanúbizonyságot, mint amit a román filmgyártás esetében láttunk. Összességében elmondható, hogy az évi 20 és 40 közötti, elkészült, legyártott, bemutatott játékfilm-szám jellemzi a magyar filmgyártást a 2004-2009 közötti időszakban, és a 31 játékfilm hipotetikus átlagszám mondhatni a második öt éves időszak közepéig, 2012-ig érvényesnek is tekinthető. 2006-ban még mindig 584 magyar filmcímet listáz az adatbázis, ebből 40 cím játék- és tévéfilm. 2007-re már egy jó 100-as csökkenés tapasztalható, 417 említett címmel, ebből 27 játék- és tévéfilm, a fennmaradó 390 cím a fent említett változatos al-műfaji kategóriákba sorolható. A 2008-as évben ismét 455 magyar filmes produkcióról tud az adatbázis, ebből 24-re tehető a játék- és tévéfilmek száma, a 2009-es, az első ötéves EU-s periódus utolsó évében 308 címről tesz említést az adatbázis - ez az év egyben a második öt éves periódus kezdete is, így a csökkenés jelensége is prognosztizálható - ebből 37 cím a játék- és tévéfilmeké. És most lássuk a második öt éves periódust mindkét filmgyártás esetében.

A román filmgyártás 2012-es évében 24 játékfilmet és 2 dokumentumfilmet említ az Román Film Index, köztük nagy számban találunk koprodukciókat (mint a magyar-román *Aglaja*, Deák Krisztina rendezése, a román-francia *După dealuri* Cristian Mungiu rendezésében, de vannak román-görög és román-olasz koprodukciók is). Ebből a 24, gyártásban lévőként, avagy premiért is megélő címből 12-ről mondhatjuk el, hogy elérte a román moziba járó, filmnéző közönség ingerküszöbét. Olyan környezetben, mint a belvárosi művészmozik (*O lună în Thailanda*, Paul Negoescu), a multiplexek (*Despre oameni și melci*, Tudor Giurgiu rendezésében), filmfesztiválok (*Toată lumea din familia noastră*, Radu Jude filmje a Transilvania Nemzetközi Filmfesztiválon), vagy a televízióban (ez elsősorban a tévécsatornák, jelesül az HBO által is finanszírozott címekre igaz, ebben az évben pl. a *Tatăl fantomă*), és végül találunk példát speciális vetítésekre, amelyeket a azonnali DVD-megjelenéssel kötöttek össze 2012-ben (ez volt az *Undeva în Palilula*, Silviu Purcărete rendezésében).

A 2013-as év még sokkal nagyobb számokat mutat: a Román Film Index 34 olyan játékfilmet sorol fel, amelyek ebben az évben gyártásban vannak, és/vagy bemutatóra készülnek. Ezeknek szintén fele, 17 cím az, ami már a köztudatban kering a 2013-as év végén, a 2014-es év elején, mint amelyek rövidesen közönség elé fognak kerülni: Nae Caranfil *Closer to the Moon*-ja moziban és a Transilvania IFF-en a 2014-es első felében debütált, az *America, venim!* című vígjáték először ugyanazon a fesztiválon jelent meg, ezt követte egy 2014 nyári karavános vetítés, és a film mozis bemutatója 2014 őszére van időzítve. Jó néhány további cím kisebb-nagyobb eltéréssel debütált országos/nemzetközi filmfesztiválokra és a mozikban (igaz ez a kijelentés Alexandra Gulea *Matei, copil miner* című fikciós dokumentumfilmjére, Călin Netzer *Poziția copilului* című filmjére, Adrian Sitaru *Domestic*-jére, vagy Marian Crișan *Rocker* és Valentin Hotea *Roxanne* című filmjére). A 2012-es 2013-as évekről, román filmgyártási vonatkozásban, azt is meg kell jegyezni, hogy ekkortól láthatunk nagyobb léptékű, professzionálisan kivitelezett és kimondottan a hazai, román közönségre kalibrált marketing-kampányokat is, amelyek általában az offline bemutatót megelőző masszív, néhány hetes online jelenléttel dolgoznak. A 2012-es évből ki kell emelnünk Tudor Giurgiu *Despre oameni și melci* című komédiájának a Transilvania IFF-en megtartott látványos premierjét, amelyet erős offline (poszter-) kampány kísért az egyes nagyvárosokban megtartott premierek esetében. Hasonlóan kigondolt és eredményes volt az elsősorban online, majd az Arany Medve elnyerése után látványos offline országos bemutató turnéja Netzer *Poziția copilului* című filmjének. 2013 őszén pedig a Halloween eseménye köré szervezték a fiatal Alexandru Maftai *Miss Christina* című horrorfilmjének a bemutatóját. Stere Gulea veterán román rendező *Sunt o babă comunistă* című filmje, amely a 2013-as/2014-es évek fordulóján „jutott” premierhez, reklámkampányában is nagyon épített

főszereplője, Luminița Gheorghiu színésznő előző évi sikerére, a *Poziția copilului* anya-figurájaként. Ebből az évből három játékfilm érdemel említést, amelyek premierjét filmfesztiválokra időzítették és egyértelműen a nemzetközi (koprodukciós) fesztivál-közegekben pozícionálták ezeket a filmeket, a helyi/román közönséget jobban elérő online és offline marketing-kampányok és mozis/multiplexes bemutatók helyett. Ezek a következők: az elsőfilmes Tudor Giurgiu *Căinele japonez* című játékfilmje, amely többek között a Varsói Filmfesztivál debüt-díjával is büszkélkedhet, továbbá ez a film képviseli Romániát a legjobb külföldi filmek Oscar-versenyében is (előző évben Netzer említett filmjét indították és a film a legjobb öt filmet megelőző körig jutott a szűrőkön). Corneliu Porumboiu *Metabolism* című filmje a New York-i és a Locarno-i Filmfesztiválokra is megjárta, és feltehetőleg Cristian Mungiu Cannes-nagydíjas *4,3,2*-jéhez avagy ugyancsak Porumboiu 2009-es *Politiștii, adjectiv*-jéhez hasonló fontossághoz fog jutni a kortárs román film kritikai kanonizációjában (formai kidolgozottsága, önreflexív mozzanatai és gazdaságosan innovatív történetmondása okán). Utolsóként említendő az Andrei Gruzniczki rendezte *Quod erat demonstrandum*, amely - bár joggal tarthatna közérdeklődésre számot, lévén az első olyan román játékfilm, amely teljes egészében a kommunizmus idején működtetett titkosszolgálat működésével foglalkozik, fikciós környezetben - a 2013-as Római Filmfesztiválon mutatkozott be, romániai premierjét pedig a 2014-es Transilvania IFF-en tartották. Mellesleg a 2013-as évre 6 dokumentumfilmről tudósít az Index, mint amelyeknek ebben az évben volt a premierjük (ezekből 1 került be legalább a romániai fesztivál-körforgásba, az *În numele primarului*), és egy teljes estés animációs filmről.

Az utolsóként megvizsgált 2013-as gyártási évben összességében 41 játékfilm címe merül fel, mint amelyek fejlesztési/forgatási avagy posztprodukciós fázisban vannak, ezek között találunk többedik játékfilmnél tartó rendezőket: Ruxandra Zenide a *Despre cosmetică și fericire* munkacímű filmmel, Anderi Ujică egy Beatles-filmmel, Florin Șerban *Cutia* avagy Iulia Rugină *Breaking News* című filmjei: ezek 2014 első felében sem a forgatásukról szóló hírekkel, sem esetleges premierrel nem rendelkeznek. Ugyanakkor a 2013-as Román Film Index-ben felsorolt számos cím 2014 első félévének lezártával biztató jelekkel bír: mostanság van az erős online jelenléttel bíró új Dan Pița-rendezés és adaptáció, a *Kira Kiralina* premierje, Cătălin Mitulescu *El Rumano*-jának forgatási képei bejárták a román net filmes berkeket, és Tudor Giurgiu *Christian* című korrupciós-hivatalnok filmjének már a trailere is ismert. Ha összehasonlítjuk az egymást követő években premierhez jutó alkotók névsorát, láthatjuk, hogy a vetésforgó elve javában működik, és távol attól, hogy stabil, kiszámítható, „nagy filmes” gyártási környezetként legyen definiálható, a román filmgyártásban a nagygyúk is a kispályán ácsorognak addig, amíg a különféle erőforrások szűkössége okán ismét filmet készíthetnek (az egyéni/személyes okokat természetesen itt nem vehetjük figyelembe).



A fentiek fényében, a 2014-2015-ös filmgyártási évben olyan további címek bemutatására számíthatunk, amelyek elsősorban hazai, romániai sikerre számítanak, hisz készítőik szolid elismertséggel rendelkeznek a helyi film- és kultúratermelésben. Ugyanakkor nyilvánvalóan nem bírnak olyan nemzetközi jegyzettséggel, mint az előzőekben jellemzett csoport: olyan filmeket kell itt említenünk, mint a jól ismert komikus-színész, Horațiu Mălăele rendezésében készülő két film: *Paris cu buletinul*, *The Blue Knight*, továbbá a kommunizmusból átmentődött veterán filmrendező Geo Saizescu *A doua șansă* című filmje, valamint a Castel Film stúdiók tulajdonosának, Vlad Păunescunak a *The Queen of Live* munkacímml forgatott filmje.

Összegezve tehát, elmondható, hogy a Románia EU-s csatlakozását követő know-how és koprodukciós/finanszírozási lehetőségek beérni látszanak az első öt éves periódus végeztével. Hiszen a 2013-as évre (figyelembe véve az előző években be nem mutatott, tehát feltehetőleg gyártásban lévő címeket) 75 darab olyan filmcímet sorolhatunk fel, mint amelyek a gyártás különféle fázisaiban vannak, a következő bontásban: ebből 24-et 2012-ben kellett volna bemutatni, 2013-ban további 34-et, és 41 cím ezekből gyártásban lévőként említődik, ami 2014/2015-ös premiereket enged sejtetni. Ez a 2007-es 6-7 legyártott/gyártásban lévő román filmcímhez képest tízszeres növekedést jelent, és némi kritikai áthangolást követel meg. A vizsgálatra kiválasztott periódus elején a román filmgyártást többé-kevésbé egyértelműen besorolhattuk a Hjört-Petrie-ék által definiált kis nemzeti filmgyártás kategóriájába: míg jelen lakossága, 20 millió, és területe, 238 000 négyzetkilométer, alapján a kijelölt kategóriák felső határait feszegetve, az egy főre eső GDP/GNI (8000 USD) és a több évszázados más birodalmi struktúrába való tartozása alapján tipikusnak nevezhető kis nemzeti mozi-képviselőként. Ezt az EU-s csatlakozás első két-három évében produkált filmszám (évi 6-12) is egyértelműen aláhúzta. Ám a vizsgált időszak végére olyannyira megnő a legyártott, avagy gyártásban lévő filmek száma - mint jeleztem az előbbieken, akár évi 75-el is számolhatunk a 2013-2014-es év vonatkozásában, ami fele a legnagyobb európai filmgyártás, a francia évi körülbelül 130 filmjének -, hogy a kis nemzeti filmgyártás címkéjét revideálnunk kell. Megkockáztatnám azt a kijelentést, hogy a lakosság száma és a terület nagysága Románia esetében jobban összefüggenek az elkészülő filmek számával, amint azt az alacsony egy főre eső GDP-érték és a nemzetek fölötti struktúráként definiálható birodalmakba, esetleg az EU-ba való tagozottság (a domináltság indikátora Hjört és Petrie modelljéből) sejtetni engednék.

Visszatérve a komparatív kiindulóponthoz, azaz a magyar és a román filmgyártások 2004-2013 és 2007-2014 közötti időszakainak a kis mozik modellje alapján való összehasonlításához, egyöntetűen elmondható, hogy az EU-hoz való csatlakozás első öt éve az adott, bizonyos mutatók alapján kicsinek nevezhető nemzeti filmgyártások esetében meghatározó időszaknak fogható fel.

Míg a magyar filmgyártás esetében már a második öt év eredményei is mérhetőek, és látható az, hogy az EU-s csatlakozáskor a kis nemzeti mozi volt-hoz képest (amely kategóriába a magyar filmgyártás minden mutató alapján az átlagos tartományban lévén lakosság-szám, terület, egy főre jutó GDP és dominánság alapján is, tökéletesen beleillik) kissé soknak tűnő évi 20-40 játékfilm/tévéfilm-szám jelentősen csökken (sőt, stagnál is). A második öt éves időszakban a következőképpen alakult a helyzet. 2010-ből a Magyar Filmadatbázis 40 mozis és tévés játékfilmet listáz, mint amelyek gyártás alatt/után álltak, és ebből 20 cím el is érte a filmkedvelő közönség ingerküszöbét, továbbá nagyszámú dokumentum- és egyéb típusú film is készítés alatt állt ebben az időszakban (szám szerint 125). 2011-ben komoly re-strukturálódási folyamat indult el a magyar nemzeti/állami filmgyártásban (amely máig sem mentes a politikai felhangoktól), még mindig 26 játékfilm jelenik meg gyártásban lévőként, továbbá 134 olyan cím, amelyek a többi al-műfajban készülnek. 2012-re viszont látványos a folyamatban lévő produciók számának a csökkenése: mindössze 13 játékfilm jelenik meg gyártásban, és ebből 6 film került a nagyközönség figyelmébe és bemutatásra, a fennmaradó 7 produció pedig áttolódott a következő évre (mint például Mátyássy Áron *Vikendje*), avagy le is állítódott a gyártása (mint Kenyeres Bálint *Tegnap* című filmje esetében). Ehhez a játékfilm-helyzethez csatlakoztatható a mindössze 5 dokumentumfilmből álló gyártási mezőny. Az utolsóként konzultált 2013-as gyártási számok egy kis nemzeti mozit - amely státuszra a Hjört-Petrie mutatók/indikátorok mintegy „predesztinálják” is a kortárs magyar filmgyártást - konnotálnak: 8 játékfilm szerepel gyártásban levőként, avagy bemutatásra készként, továbbá 4 dokumentumfilm és 18 rövidfilm.

Összegezve elmondható, hogy az EU-s médiás és filmfinanszírozási keretprogramokhoz való csatlakozást követő kétszer ötéves periódusok mintegy akként is értelmezhetőek, hogy a Hjört-Petrie mutatók alapján kis nemzeti mozikként definiálható román és magyar filmgyártásban „mérték/méret-korrekciók” jelenhettek meg egy nagyobb, strukturáltabb piac hatására is. Így a kis moziság felső határait súroló román filmgyártásban az elkészülő játékfilmek számának többszörös növekedését figyelhettük meg, míg a kis moziság teljesen átlagos képviselőjeként elkönnyvelhető magyar filmgyártásban az elkészülő játékfilmek számának csökkenése látható, mint a kis nemzeti volttal inkább korreláló számszerű érték. Ez nagyban összecseng Hjört és Petrie záróként idézett megállapításával: „...Európában, a kis nemzetek esetében mindig nehezebb volt fenntartani a hagyományos értelemben lehatárolt és elkülönült nemzeti mozik fogalmát, és következésképp, a nemzetileg jellemző kezdeményeken kívül, a filmkészítők hasznot húzhattak a pán-európai támogatások olyan rendszeréből, mint a MEDIA vagy az Eurimages, a regionális kezdeményezésekből (erre példa a Nordic TV és Film Fund), avagy olyan koprodukciós forrásokból, amelyek a nagy metropolitánus központokban

elérhetőek (mint a Channel Four, vagy a Canal+). Az egykori gyarmati (koloniális) viszonyok (...) ugyancsak külső finanszírozási forrást jelentettek néhány kis nemzet filmgyártója számára, amely lehetőség minden esetben egy kulturális, avagy nyelvi kapcsolaton alapult.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> "However, in Europe, the traditional sense of bounded and differentiated national cinemas has always been more difficult to maintain in the case of small nations, and consequently, in addition to nationally specific initiatives, filmmakers have benefited from sources of pan-European support (MEDIA, Eurimages), regional initiatives (the Nordic Film and TV Fund) or co-production sources often located in the metropolitan centres (Channel Four, Canal +). Former colonial relationships (...) have also ensured a source of external funding for filmmakers in some small nations, predicated in each case on a cultural or linguistic bond." (Hjört – Petrie 2007, 16.)

## Benke Attila

### *Forradalom: volt vagy sem?*

#### *A diktatúra továbbélésének problémája a kortárs román filmművészetben*

Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* (A fost sau n-a fost? 2006) című filmjében egy tévéműsor keretében az 1989-es decemberi „rendszerelváltó forradalom” évfordulóján három férfi (egy műsorvezető és két, az eseményekben elvileg érintett egykori forradalmár) és a nézők visszaemlékezései, illetve véleményei feszülnek egymásnak. Találó a filmcím magyar alternatívája, s egyben eredeti címe is: „*Volt-e vagy sem?*”. A kérdés a *Forradalmárok*at tekintve nyilván arra vonatkozik, hogy az érintett főszereplők valóban jelen voltak-e az eseményeknél, s így az általuk előadott privát történelem egyezik-e a román nép közös kulturális emlékezetében élő verzióval. Ugyanakkor a vitává, majd veszekedéssé fajuló megemlékezés kapcsán a nézőben felmerülhet az a kérdés is, hogy egyáltalán volt-e rendszerváltás? A műsorban gyakorlatilag kicsiben megismétlődik (avagy: végre megtörténik az igazi) forradalom, minthogy a nép a betelefonálás útján szembeszegül a média, illetve a műsor szereplői által közvetített hivatalos történelemmel, s mintegy a kommunista rendszer ideológiájával, a nép akaratának és emlékezetének irányításával. E szituáció, folyamat pedig arra enged következtetni, hogy a Ceaușescu-rezsim csak makroszinten, politikai értelemben ért véget, ám a társadalomban a diktatúra mintázatai, módszerei (történelemhamisítás, jól megkonstruált hazugságok) tovább éltek 1989 után is. Porumboiu filmje így az emlékezést és a múlt tisztázását sürgeti.

A *Forradalmárok* által felvetett problémakör – azaz a kommunista örökség, illetve az 1989-es események szerepe és hatása a demokráciában – nemcsak a kortárs román film, illetve nemcsak Románia problémája, hanem talán az egész kelet-európai térségé. Nem kell messzire mennünk, hiszen mi, magyarok sem tudunk mit kezdeni 1956-tal (forradalom vagy ellenforradalom volt-e 60 évvel ezelőtt?), illetve ahogy a románoknál, úgy nálunk is számos, egykori kommunista vezető, párttag, ügynök, befolyásos figura vállalt, vállal szerepet az 1989 utáni demokratikus hatalmi szférában. Az új román filmek például többek között ezért sem jutottak sokáig szóhoz, mivel az idősebb nemzedék által irányított Román Nemzeti Filmközpont (CNC) jórészt az előző rendszerben filmező, didaktikus és elvont, „művészieskedő” alkotókat engedte

szóhoz jutni még a 2000-es években is.<sup>1</sup> Tehát a különféle állami- és kulturális intézményekben a diktatúra nyomai még sokáig ott voltak, illetve máig jelen vannak.

Számos román újhullámos szerző foglalkozott első-második filmjeiben a Ceaușescu-rendszer végnapjaival (a nyolcvanas évek második felével), mint a *Jelszó: a papír kékre vált* (Hîrtia va fi albastră, 2006, r.: Radu Muntean), a *Hogyan éltem túl a világ végét?* (Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii, 2006, r.: Cătălin Mitulescu) vagy a *4 hónap, 3 hét, és 2 nap* (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007, r.: Cristian Mungiu). E műveket az a közös kulturális-történelmi feszültség termelte ki, mely a közelmúlt, a kommunista diktatúra feldolgozatlanságából keletkezett. 1989 előtt alig készültek a mindenkori társadalmi-politikai rendszert hitelesen és kompromisszumok nélkül elemző művek (kivéve például Liviu Ciulei Cannes-ban díjazott történelmi parabolája, az *Akaszttak erdeje* [Padurea spînzuratilor, 1964] vagy Lucian Pintilie *A helyszíni szemle* [Reconstituirea, 1968] című betiltott filmje), a forradalom után pedig vagy folytatódott a hallgatás, az igénytelen tömegszórakoztatás, vagy az idősebb nemzedék egyszerűen nem volt képes hiteles formában, őszintén beszélni az ország sötét korszakáról.<sup>2</sup> Tehát 1989 után Romániában a szabadsággal ugyanúgy nem tudtak mit kezdeni a régi alkotók, ahogy Magyarországon sem. A múlttal és a kommunista diktatúra örökségével csak a 2000-es években induló nemzedék mert szembenézni, magyar kortársaikkal ellentétben Cristian Mungiu vagy Cristi Puiu nemzedéke a legkényesebb társadalmi-politikai kérdéseket taglalta az elmúlt 12-13 évben. A *4 hónap, 3 hét, és 2 nap*, a *Mesék az aranykorból* (Amintiri din epoca de aur, 2009, r.: Ioana Uricaru – Constantin Popescu – Cristian Mungiu – Razvan Marculescu – Hanno Höfer) és más, már korábban is említett művek egyaránt azt elemzik, hogy a diktatúra milyen hatást gyakorolt koruk társadalmára. Legyen bár szó szatirikus vagy komolyabb, komorabb hangvétellű filmekről, közös állításuk, hogy a makroszinten működő elnyomás mikroszinten, a családokban, különböző nemzedékek és társadalmi osztályok között megismétlődik, reprodukálódik, vagy adaptálódik.

Ám nemcsak a Ceaușescu-éráról készült filmek dolgozzák fel a diktatórikus hatalom továbbélését. „*Ha van bármilyen kapcsolata az új generációnak a régi román filmmel, akkor az csakis Pintilie, és a mester filmjeinek elnyomást vizsgáló attitűdje. Hiszen közvetve vagy közvetlenül, a kommunizmus időszakába vagy napjainkba helyezve szinte valamennyi film erről szól. (...)*” – írja Gorác Anikó.<sup>3</sup> „*A társadalom támpillérei az új román filmben más intézményeken keresztül is megjelennek. Két filmet érdemes még ezzel kapcsolatban megemlíteni, amelyek hasonló romlásnak indult verőfényel derítik fel a törvénykezés érméjének mindkét oldalát. Az egyik Porumboiu Rendészet, nyelvészet (Polițist, adjectiv, 2009) című rendőrdramája, amelyben nyomozás*

<sup>1</sup> GORÁCZ Anikó, *Forradalmárok*, Bp., MoziNet-könyvek 4., 2010, 13-14.

<sup>2</sup> U.o. 14-15.

<sup>3</sup> U.o. 39.

indul két marihuánát fogyasztó tizenéves ellen, a másik pedig Florin Șerban börtönfilmje, a *Ha fütyülni akarok, fütyülök* (*Eu când vreau sa fluier, fluier*, 2010), amely már egy börtönre ítélt fiatal bűnözővel folytatja a törvénykezéssel kapcsolatos élethelyzetek bemutatását. A kapcsolat a két film között csak jelképes, viszont észre kell venni közös posztkommunista vonásaikat." – elemzi a kétezres évekbeli román filmeket Iszlai József.<sup>4</sup> Mindkét szerző szerint a múltfilmek és a jelenben játszódó történetek jelentős hányada is az elnyomó struktúrák, ideológiák továbbélését dolgozza fel. Az említett filmekben túl erről szól, illetve ezt reprezentálja a *California Dreamin'* (*California Dreamin'* (Nesfarsit), 2007, r.: Cristian Nemescu), *Boogie* (2007, r.: Radu Muntean), az *Aurora* (2010, r.: Cristi Puiu), a *Legjobb szándék* (*Din dragoste cu cele mai bune intentii*, 2011, r.: Adrian Sitaru), s áttételesen még az *Anyai szív* (*Pozitia copilului*, 2013, r.: Călin Peter Netzer) is. A felsorolt művek már kifejezetten kortárs közegben játszódó alkotások, melyek azt elemzik, hogyan hat még 20-30 év távlatából is a kommunista diktatúra. A *California Dreamin'* a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (*Ostře sledované vlaky*, 1966, r.: Jiří Menzel) nyomdokain és modorában, az *Aurora* pedig szinte experimentális avantgárd dokumentarizmusig fokozott stílusban mutatja be, hogy a demokrácia csak álca és képmutatás, a diktatúra ott él az emberek mindennapjaiban, és megmértelyezi a legintimebb, legszemélyesebb kapcsolatokat is. Ám akárcsak a csehek hatvanas, vagy a magyarok hetvenes évekbeli szatíráiban, úgy a kortárs román filmekben is az elnyomás szinte észrevehetetlen, láthatatlan struktúrákban működik, az egyén pedig gyakorlatilag önként kerül, passzívan sodródik rabigába. Vagyis ezekben a művekben az átlagember nem érzékeli közvetlenül az elnyomást, nem tud harcolni ellene, csupán sejtése van a diktatúráról, így képtelen az igazi lázadásra, kitörésre, elszenvedője a rosszul működő rendszernek.

Tanulmányomban így olyan 2000-2013 közti román újhullámos filmeket vizsgállok, melyek a csehszlovák, magyar modern filmek vagy Lucian Pintilie 1968-as művének örökségét viszik tovább, és kifejezetten már a demokráciában működő diktatórikus struktúrákat leplezik le. Ennek szemléltetésére három, különböző, a társadalmi lét jellegzetes színterein játszódó filmet fogok részletesen elemezni (egészségügy – *Lazarescu úr halála* [*Moartea domnului Lăzărescu*, 2005, r.: Cristi Puiu]; média – *A legboldogabb lány a világon* [*Cea mai fericita fata din lume*, 2009, r.: Radu Jude]; vallás – *Dombokon túl* [*Dupa dealuri*, 2012, r.: Cristian Mungiu]). A jelenkori történetek felé azonban a közel-múlt-filmek felől fogok közelíteni. Elemzésem pedig arra is rávilágíthat, hogy mi a probléma a (kelet-európai) demokráciával, s miért hasonlítanak a (vad) kapitalizmus elvileg decentralizált és/vagy privát kézben levő intézményei a (puha)diktatúra struktúráira. Az elemzett filmekhez pedig a paternalizmus fogalma felől közelítek.

<sup>4</sup> ISZLAI József, *Az új román filmírás*, Filmkultúra, [http://www.filmkultura.hu/planok/cikk\\_reszletek.php?cikk\\_azon=802](http://www.filmkultura.hu/planok/cikk_reszletek.php?cikk_azon=802), 3.

## Paternalizmus és újhullám

„A paternalizmus meghatározásában rendszerint három feltétel szerepel: (1) a paternalista szándékosan korlátozza az egyén szabadságát; (2) elsősorban az egyén iránti jóakarattal motiválja, és (3) figyelmen kívül hagyja az egyén aktuális preferenciáit.” – idézi Gelencsér Gábor Cserne Pétert.<sup>5</sup> A paternalizmus fogalma Gelencsér szerint összeforrt a hatvanas évek csehszlovák, illetve a hetvenes évek magyar filmjeivel. Különböző parabolákban, groteszk realista alkotásokban vagy szatirikus modellalkotó művekben tűnik fel a „gondoskodó elnyomás” témaköre. Gelencsér Gábor a fogalmat speciálisan kelet-európai jelenségként definiálja, mely főleg a korszak cseh, lengyel és magyar félszocialista rendszereiben tetten érhető. „[...] a parabolikus ábrázolásmód jellegzetes politikai közege a féldiktatórikus, felpuhult politikai rendszer, ahol már lehetőség van az áttételes társadalomkritikára, de még nincs mód ennek direkt megfogalmazására. [...] Már nem diktatúra, még nem szabadság – ez volna a kelet-európai filmes parabolák paradigmatis közege”<sup>6</sup>. Gelencsér szerint a *Fekete Péter* (Cerný Petr, 1963, r.: Miloš Forman), *Az ünnepségről és a vendégekről* (O slavnosti a hostech, 1966, r.: Jan Němec), a *Pacsirták cérnaszálon* (Skřivánci na niti, 1969, r.: Jiří Menzel) vagy a *Hívatlan vendég* (Nezvaný host, 1970, r.: Vlastimil Venclík) egyaránt a paternalista elnyomás filmjei.<sup>7</sup> Ahogy a magyar *Isten hozta, őrnagy úr!* (1967, r.: Fábri Zoltán), a *Forró vizet a kopaszra!* (1972, r.: Bacsó Péter), a *Pókfoci* (1977, r.: Rózsa János) vagy a *Kihajolni veszélyes!* (1978, r.: Zsombolyai János) is arról beszélnek, hogy a makroszinten tapasztalható (óvatos) elnyomás paternalista diktatúráként csapódik le a társadalomban.

A totalitárius rendszerek tehát nyomot hagynak az embereken, a személyközi kapcsolatokon. A besúgórendszer például kölcsönös bizalmatlanságot szül. A személyi kultusz mikroszinten, a hivatalokban, a családokban is megismétlődik, az elnyomottakból elnyomók lesznek, az alattvalók a nagyvezér távollétében kiskirályt játszanak szemétdombjukon. A *Szigorúan ellenőrzött vonatokban* a német bábkormányt képviselő Zdenicek feltétlen engedelmességet vár el az állomásfőnöktől, aki annak távollétében ugyanolyan atyáskodó kiskirályt játszik Miloš-sal, a főszereplő fiúval és az állomás többi tagjával szemben – miként a *Kihajolni veszélyes* forgalmistája a vonatra várakozó, hosszú hajú főhőssel. De a tűzoltók vezetője ugyanazt jelenti a bál szereplőinek *A tűz van, babám!*-ban (Horí, má panenka, 1967, r.: Miloš Forman), mint

<sup>5</sup> CSERNE Péter, *Szerződési szabadság és paternalizmus: adalékok a szerződési jog közgazdasági elemzéséhez*, Századvég, 2006/3, 53. Idézi: GELENCSÉR Gábor, *Gondoskodom, tehát vagyok. A paternalizmus motívuma a cseh újhullám filmjeiben*, Apertúra, 2014. tél, <http://uj.apertura.hu/2014/tel/gelencser-gondoskodom-tehat-vagyok-a-paternalizmus-motivuma-a-cseh-ujhullam-filmjeiben/> (utolsó letöltés dátuma: 2014-06-02).

<sup>6</sup> GELENCSÉR Gábor, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Bp., Osiris, 2002, 128.

<sup>7</sup> GELENCSÉR, *Gondoskodom, tehát vagyok. i.m.*

az iskolaigazgató a tanári karnak és a diákoknak a *Pókfociban*: nem kívánt, gondoskodó, utasításokat és a feltétlen engedelmesség fejében jutalmakat osztogató diktátort.

Bár a paternalista elnyomást, azaz a totalitárius (puha)diktatúrák működés módját elemző filmek igen különbözők lehetnek (komor, didaktikus, cinikus, szatirikus stb. művek egyaránt előfordulnak), azonban – mint azt Gelencsér Gábor is elemzi – mindegyikben fellelhetők visszatérő történet- és karakter-sémák, motívumok.<sup>8</sup> Ilyen a jellegzetes atyafigura, aki a mindenkori hatalmon levő diktátort képviseli (ennek mintája már a sztálini keménydiktatúrában is jelen volt, hiszen Sztálint vagy Rákosit is „apánk”-ként emlegette a propaganda). Nem feltétlenül konkrét személyre, az adott ország vezetőjére vonatkozik (az alkotók nem is szerettek volna direkt utalásokkal élni, hiszen mind Csehszlovákiában, mind Magyarországon számos film került betiltásra), hanem a (puha)diktatúrák basáskodó, az egyén jogait korlátozó, szükségleteit önkényesen meghatározó vezért idézik meg a szó szerinti vagy átvitt értelemben vett atyafigurák. Így alattvalóik pedig jellegzetesen infantilis karakterek vagy valóban gyermekek. Olyan emberek, akik jogfosztottként, alá-fölérendelt viszonyok szerint működő környezetben szocializálódtak, így legfeljebb önkéntelen lázadással reagálnak az őket gúzsba kötő, de tápláló, eltartó rendszerben. E két karaktertípus pedig Gelencsér Gábor szerint nem válik el élesen egymástól: ahogy a vezetők is lehetnek gyermekarcú, gyerekes zsarnokok, úgy az alárendeltek sem pusztán passzív, buta szenvedők, hanem olykor a náluknál gyengébbekkel/alacsonyabb rendűekkel szemben kakaskodó figurák.<sup>9</sup> *„A parabolák elvont szerkezete az elnyomó hatalmi mechanizmus, míg a paternalizmust reprezentáló művek az elnyomott egyén felől írják le ugyanazt a jelenséget; az előbbinek tragikus, az utóbbinak groteszk-szatirikus a világképe. A két forma szintézise is gyakori, ám a groteszk és a szatíra ebben az esetben is mindig mély nyomot hagy a szigorúan konstruált modellen.”* – írja Gelencsér.<sup>10</sup> Tehát a paternalista elnyomás társadalmi vetületének feltárása általában a szociális szerepeket lefokozó szatírák sajátossága, a mikroszinten működő groteszk elnyomóstruktúrákat ezek a kisrealista, cinikus-ironikus alkotások képesek a legérzékletesebben, frappáns gegeken, epizódokon, egyéni életutakon, személyes sorsokon keresztül ábrázolni – ellentétben a parabolák epikus, makroszintű elemzéseivel.

Már a román filmek felé közeledve lássunk egy szemléletes példát, Sára Sándor *Holnap lesz fácsán* (1975) című művét, mely a parabolikus és a szatirikus modellalkotást ötvözve mutatja be a paternalista gondoskodó elnyomás működés módját. Sára tőle szokatlan módon humoros, ám a felszín alatt mégis szokás szerint súlyos kérdéseket feszegető filmjében *„akadnak emberek, akik vagy eredendő hajlamaik, vagy túlzott cselekvéskényszer következtében*

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Uo.



itt önjelölt szervezőkké válnak, a többiek pedig vállalják a rájuk osztott szerepet. Mindaddig, míg ez a túlszervezés oda vezet, hogy elviselhetetlenné válik az élet (...).<sup>11</sup> A történet egy dunai kis eldugott szigeten játszódik, ahol a Kozma nevű idősebb férfi magához ragadja a hatalmat, és a nyaralók sokaságából egy táborot szervez szórakozási lehetőségekkel, intézményekkel, karhatalommal. A sziget első lakóit, egy szerelmespárt egyre inkább a bűvkörébe von, és folyamatosan zaklatja őket meghívásaival. Felajánlja tehát nekik az étkezési lehetőségeket, a közösségi szórakozás élményét – annak ellenére, hogy a férfi és barátnője kettesben szeretnének nyaralni. A meghívás tehát jó szándékú, de „visszautasíthatatlan ajánlat”. Emellett a fiatalságot, a lázadó hippiket is maga mellé akarja állítani, így nem nyíltan lép fel az öntörvényű ifjúság ellen, hanem indirekten, óvatosan hálózza be őket (például medencét hoz létre a szigeten, hogy azok jobban szem előtt legyenek, mintha a Dunában fürödnének, nyílt vízben). Vagyis atyáskodó minidiktátor, kiskirály, a kelet-európai totalitárius rendszerek vezéreit szimbolizálja.

Vele szemben állnak a már említett fiatalabb karakterek: a tízen-huszonéves ifjak, és a harminc-negyven éves főszereplő pár. Akik egyre inkább passzív, de legalábbis hatalomnélküli pozícióba sodródnak. A végére már a hippik lázadása is csupán hangoskodás, infantilis színjáték, mintsem forradalom vagy komoly lázadás. Vergődésük inkább nevetséges, mint veszélyes. Minthogy Kozma hatalmának képviselői, pribékjei megvalósítják az elnyomó hatalmát: mikor pár fiú a bójákon túlra úszik, a csónakos „karhatalmi” férfiak lapáttal ütik le és hozzák vissza őket a szigetre. Mely eseményt Kozma a maga mézes-mázos stílusával gyorsan elsimítja, megmagyarázza. Retusálja a történelmet.

Sára Sándor bevallása szerint Kozmát nem is annyira Kádárról, mint inkább Ceaușescu-ról, annak domináns, a tényleges hatalmat képviselő hitvesét pedig a „Kárpátok Géniusza” feleségéről, Elenáról mintázta (a karaktert megformáló Nagy Anna még hasonlít is a diktátor nevére). Tehát a szigeten egy elnyomóláncolat alakul ki, mellyel Sára jól szemlélteti, hogy a kelet-európai diktatúrák hogyan itatták át a társadalmat és az emberek gondolkodásmódját. Kozma basáskodik, azonban mögötte is ott áll valaki, kinek jelenlétében maga is olyan infantilis figurává degradálódik, mint alattvalói. Ok-okozati viszony van a két karakter magatartásmintája között, Kozma kiskirálysága papucssága, basáskodó asszonya miatt alakul ki, mintegy a privátszférában tapasztalható hatalomnélküliségét kompenzálандó. Ennek eredménye pedig az, hogy a társadalomban, illetve a sziget közösségében is az alá-fölérendelt viszonyok uralkodnak el: Kozma infantilizálja a pribékeket, akik haragos atyaként verik el a „veszélyes vizekre evező” gyerekeket. A gyerekek, az alattvalók pedig egymást is marják (például kiközösítik és csúfolják a Kozmapárti fiatal társukat).

<sup>11</sup> Sára Sándor a filmről. Lásd: ZSUGÁN István, *Szubjektív magyar filmtörténet (1964–1994)*, Budapest, Osiris–Századvég, 1994, 308.

Sára tehát nemcsak a Kádár-rendszerről, de a Ceaușescu-házaspár megidézésével a román kommunizmusról is gúnyos képet fest, akárcsak a kortárs román újhullám számos alkotása. (Mely, jegyezzük meg, nem elsősorban a rendezőnek köszönhető, hanem Páskándi Gézának, erdélyi írónak, a forgatókönyv és a történet megalkotójának érdeme, aki származásából adódóan a romániai állapotokra reflektált művében, műveiben.)

### **Paternalizmus és diktatúra a kortárs román filmekben**

A kortárs román filmeket általában a már említett csehszlovák groteszk realista alkotásokkal, a magyar modernizmus jeles műveivel<sup>12</sup> vagy a hetvenes évek német újfilmjeivel szokás kapcsolatba hozni. *„Enyhén a jóval korábbi német vagy magyar film jellegzetes szemléletére rímél, hogy az új román film történeteit a szegény, rideg, zárt környezet hangulata lengi be. Ahogyan a fentebb említett, kommunista időket megjelenítő filmvilág egy szomorú, nehéz történelmi-társadalmi állapotot ábrázol, úgy a más korszakokban játszódó produkciók is hasonló élethelyzetet vagy életérzést sugároznak, legyen szó akár rövidfilmekről, akár egész estés alkotásokról. Az úgynevezett új hullám kezdetétől napjainkig született több értékes rövid- és egész estés játékfilm közül az országot szinte mindegyik egy szegény, düledező, bomlásnak induló környezetként állítja be. Nem véletlen, hiszen hűek szeretnének maradni az igazsághoz.”*<sup>13</sup> Nem szabad elfelejtkezni azonban a már említett nyilvánvaló Pintilie-hatásról sem, melyet Gorác Anikó az újhullám egyetlen román filmtörténeti hagyományaként említ. Miként Gorác megállapítja, a 2000-es években debütáló új rendezőnemzedék a jórészt tömegszórakoztatásból és didaktikus művészfilmekből álló román filmtörténetre tagadással reagált. Egyetlen követhető referenciájuk *A helyszíni szemle*, Pintilie betiltott műve, mely a hatvanas évek csehszlovák műveivel (*Az ünnepségről és a vendégekről*, *A pap vége* [Faráruv konec, 1969, Evald Schorm]) mutat hasonlóságot, azaz kisrealista, modellalkotó szatíra. *„Az erőszak látható és nem látható, állandó jelenlétét a hétköznapiban egyszerű, jelentéktelen történetben: a román valóság lényegének legteljesebb kifejeződése, (...) a hatalom totalitásának egyik legaljasabb és legfélelmetesebb megnyilvánulása.”* – írja a filmről Báthory Erzsébet.<sup>14</sup> A mű részeges, verekedő fiatalokról készült oktatófilm forgatását dolgozza fel, melyben két fiatalkorú randalírozónak büntetésből kell szerepelnie, rekonstruálnia esetüket, hogy kortársaik a helyes úton járjanak. Akár a fent említett cseh és magyar példákban, úgy itt is feltűnik egy atyáskodó, paternalista figura,

<sup>12</sup> Gorác Anikón kívül például Dániel Ferenc von párhuzamot a cseh, a magyar és a kortárs románok művei között. DÁNIEL FERENC, *A Conducator árnya*, Filmvilág, 2008/01, 38-40.

<sup>13</sup> ISZLAI József, *Az új román filmírás. i. m.*

<sup>14</sup> BÁTHORY Erzsébet, *Konzonanciák és glisszandók – Betiltott román filmek*, Filmspirál 7, Bp., Nemzeti Filmarchívum, 1997, 116. Idézi: GORÁC ANIKÓ, *Forradalmárok, i. m.*, 39.

a bíró, aki figyelemmel kíséri a forgatást. Teljhatalmú karakter, aki szó szerint a fiúk sorsáról dönt: ha sikeresen rekonstruálják esetüket, akkor elengedi büntetésüket. Azaz, ha bolondot csinálnak magukból, és újra meg újra elpróbálják a verekedés részleteit, vagyis sárban henteregnek vagy egymást ütlegetik a kamera előtt, akkor szabadon távozhatnak. Tehát a szabadság függvénye: a diktatúrának behódolni, elfogadni a játékszabályait, „lemenni kutyába”. A bíró hatalma kiterjed a stábra, az elnyomást azonban a szolgálai rendező és kameraman tovább viszik, bábuként, rongybabaként mozgatják, utasítgatják a két, egyetemista korú, de inkább tízéves gyerek szintjére süllyedt fiút. Akik végül valóban egymás ellen is fordulnak. Mindemellett pedig a történet zárójelenetében a néző szembesülhet azzal, hogy a társadalom egészében miként csapódik le a diktatúra: a két verekedő főhőst részegnek nézik, és az elnyomó hatalom ideológiájától vezérelve lökdösik, inzultálják, csúfolják és kiközösítik őket (sőt, egyiküket a film végén meg is lincselik). Ezzel pedig a kör bezárul, Pintilie végső ítéletet mond a Ceaușescu-rendszerről, és annak társadalmáról.

A *helyszíni szemle* amellett, hogy frappáns, jól sikerült tragikomédia, szatíra az elnyomásról, egy történelmi folyamatot, egy végzetes, visszafordíthatatlan társadalmi betegséget is ábrázol. Az mintegy „természetes”, hogy a diktatúra intézményei a vezetőség ideológiáit és módszereit képezik le. A bíró, a propagandafilmesek, a rendőr – mind „felülről” jönnek, az intézményes, politikai elnyomást képviselik Pintilie filmjében. Azonban azzal, hogy *A helyszíni szemle* végén az átlagemberek agresszivitása kirobban, a politikai diktatúránál egy sokkal borzalmasabb jelenség körvonalazódik: a totalitarizmus társadalmi mintázata. A politikai rendszert viszonylag könnyen meg lehet dönteni, az 1989-es decemberi román forradalom ebben sikerrel is járt. Azonban a generációkon át öröklődő viselkedésformákat és magatartástípusokat a diktátor és feleségének kivégzésével nem lehet egyik napról a másikra kitörölni. A több évtized alatt az emberek fejébe tömött ideológia nem tűnik el.

Miként Magyarországon, úgy Romániában is megjelent a rendszerváltás után egyfajta nosztalgikus szemléletmód a kommunista diktatúrával kapcsolatban. Egy 2013-as felmérés kimutatta, hogy a románok 44,4%-a szerint az életkörülmények jobbak voltak 1989 előtt, 15,6% szerint nem változott semmi, míg a megkérdezetteknek csupán 33,6%-uk mondta azt, hogy a „Kárpátok Géniusza” alatt rosszabbul éltek. A diktátorral kapcsolatban pedig az emberek valamivel több, mint fele azt nyilatkozta, hogy viszonylag pozitív szerepe volt Románia közelmúltbeli történelmében. Jóllehet, egy 2010-es hasonló felmérésben még 49% szerint Ceaușescu jó vezető, és csak 15% állította, hogy zsarnok volt.<sup>15</sup> A magyarországi Kádár-nosztalgia és a romániai Ceaușescu-nosztalgia között persze van különbség, még ha a *Forró vizet a kopaszra!*

<sup>15</sup> Raluca BESLIU, *Communist nostalgia in Romania*, 2014. április 13, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/raluca-besliu/communist-nostalgia-in-romania> (utolsó letöltés dátuma: 2014-06-28).

és a *Hogyan éltem túl a világ végét* nagyon hasonló világot mutatnak is be. Nem szabad elfelejteni, hogy a Kádár-rendszert kifejezetten puhadiktatúra-ként tartja számon a történelem, nem véletlen, hogy „a szocialista tábor legvidámabb barakkjára”-nak csúfolták Magyarországot. Tény, hogy Ceaușescu is kimondottan népszerű volt a nyugati politikusok körében bizonyos hatvanas-hetvenes évekbeli külpolitikai megnyilvánulása miatt (például ő volt az egyetlen, aki nem csatlakozott a „prágai tavasz” leveréséhez 1968. augusztusában), a hetvenes évek elején még maga Richard Nixon amerikai elnök is látogatást tett Romániában. A színpalak mögött azonban áldatlan állapotok uralkodtak. A néppel kimódolt propagandagépezet hitette el, hogy jólétben él. A sajtót például olyan tökéletesen manipulálta a Ceaușescu-rezsim, hogy az 1988-89-es eseményekről (Gorbacsov lépései, a berlini fal lebontása, rendszerváltás Magyarországon stb.) csak késve, illegális forrásokon keresztül értesült egy szűk réteg. A hetvenes-nyolcvanas években éhínség, élelmiszerhiány, energiahiány lépett fel a rossz gazdaság miatt. Emellett pedig nem szabad elfelejtkezni Ceaușescu rémtetteiről sem: a papság üldözése, az egyház ellehetetlenítése, a kultúra totális kontrollja (többek között ezért sem bontakozhatott ki a hatvanas-hetvenes években, a modernizmussal párhuzamos román filmművészet), falurombolások és kitelepítések, etnikai tisztogatások stb.<sup>16</sup> Tehát a Ceaușescu-rendszer valójából pont a Kádár-rezsim ellentéte volt: nem az ország viszonylagos belső szabadsága és a szovjet külső nyomás között próbált egyensúlyozni, hanem mind a külföldiek, mind az állampolgárok felé hazug országimázst közvetített, miközben a nép nélkülözött és tombolt a sztálini időkből ismerős személyi kultusz.

Minthogy a Ceaușescu-rezsimben nem volt lehetőség semmilyen társadalomelemzésre, így későbbi generációkra, nevezetesen a kétezres évek román rendezőire maradt a közelmúlt és a diktatúra továbbélésének feldolgozása. Cristian Mungiu, Crsiti Puiu, Radu Muntean, Radu Jude vagy Cătălin Mitulescu filmjei már csak a támogatási rendszer igazságtalanságai miatt is alacsony költségvetésű, olasz neorealista módszerekkel dolgozó, dokumentarista vagy minimalista alkotások. Formanyelvük is predesztinálta a személyes történetekre, az epikus narratívák helyett a mikrotörténetek, a nagy társadalomelemző parabolák helyett a társadalom bizonyos szegleteiből kiragadott epizódok ábrázolására. Erejük azonban pont takarékoságukból ered: életszagú, kisrealista történeteik sokkal többet mondanak el a társadalomról, mint a nagyvolumenű, teátrális (történelmi) filmek. Képesek feltárni, hogy az egyén magánéletében, magánszférájában, közvetlen környezetében (család, iskola, munkahely, közösségek stb.) hogyan csapódik le a múltbeli, illetve mindenkori politikai rendszer tevékenysége. „Az *elnyomó és az elnyomott erőviszonya, a hatalom ábrázolása központi motívum az új román filmben*”.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> <http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mmioc/anticomrev/docs/02.htm> (utolsó letöltés dátuma: 2014-08-21).

<sup>17</sup> GORÁCS Anikó, *Forradalmárok, i.m.*, 116.

Állításom az, hogy bár a Ceaușescu-rendszer a Kádár-rezsimhez képest keménydiktatúrának tekinthető, azonban, mint azt a cseh és magyar filmek örökösében, *A helyszíni szemlében* is láthattuk, a politikai hatalom gondoskodó elnyomásaként reflektálódik a társadalomban – ez válik láthatóvá a kortárs román filmekben, legyen szó múltlelemző vagy jelenkori alkotásokról, szatírákról vagy társadalmi drámákról.

*A Hogyan éltem túl a világ végét* a rendszerváltásig követi egy bukaresti nyomornegyed, illetve család életét, főszerepben a 17 éves Evával, barátjával, Andrei-jel és 7 éves kisöccsével, Liluval. A paternalista elnyomás már a kezdő képsorokban látható: mikor Lilu Ceaușescu nevét említi, mindenki öszszerezzen. Pedig látszólag a családnak mindene meg van, ám mégis valami áporodottá teszi az otthon légkörét, ami miatt az emberek megválogatják szavaikat, és ami megfojtja Evát. Akit az iskolából azért csapnak ki, mert felönt egy Ceaușescu-szobrot. Az iskolában, ahol a felszínen mindenki vidám, ám a basáskodó tanároktól kötelezően kommunista énekeket kell tanulnia a diákoknak. S mikor Andrei elvonul Evával, a társadalom tagjai majdnem meglincselik a faluból jeget hordó fiút különcködésükért, akárcsak *A helyszíni szemle* végén. A rendszer és a társadalom langymeleg, de mégis elnyomó természetét az is tökéletesen szemlélteti, hogy a hétéves Lilu az egyetlen, aki Ceaușescu megdöntését ki meri ejteni a száján (és persze nem veszik komolyan). *A Hogyan éltem túl a világ végét* szerint a társadalom nem áll ellen, hanem adaptálja az elnyomóstruktúrát. A Securitate (politikai rendőrség) csak a végső esetben kell (mikor elviszik a nagypapát), az emberek megfélemlítését maguk az emberek, a tömeg, a többség, a csőcselék biztosítja azzal, hogy csak a saját normarendszerükön belül engednek mozgásteret az egyénnek – akár apa vagy anya a játszótér elhagyását megtiltó gyermekének. Tehát a paternalizmus konkrét nemzedéki konfliktusokon és társadalmi-ideológiai viselkedésformákon egyaránt megmutatkozik a maga kisszerűségében.

*A 4 hónap, 3 hét, és 2 nap* 1987-ben, a kommunista rendszer utolsó éveinek egyikében játszódik, és direkt kapcsolatot létesít a politika, a társadalom és a magánélet között. Két diáklány, Otilia és Gabita válik egy tulajdonképpeni kiskirály, Bebe áldozatává. Minthogy a Ceaușescu-érában az abortuszt és a fogamzásgátlást egyaránt tiltotta a törvény, így kontrollt gyakorolt az egyén teste felett, kiszolgáltatottá tette a szabad szerelemre vágyókat és a nőket, illetve szabad utat engedett a Bebéhez hasonló pervertált zsarnokoknak. Hiszen Gabita terhes, abortuszra lenne szüksége, ám intézményes keretek közt ez nem lehetséges. Így az élete gyakorlatilag Bebe, a terhesség-megszakítást végző férfi kezébe kerül. Aki kihasználja a lányok pozícióját (hogy diákok, hogy fiatalok, hogy törvény szabályozza testüket), hogy atyáskodhasson felettük. Bebe nem nyíltan diktátor, nem folyamodik erőszakhoz. Az abszurd rendszer törvényét használja ki, hogy pénzhez és szexuális örömhöz jusson. Nem zsarnokoskodik, csak zsarol. A lányoknak van választásuk, akárcsak bárkinek a

diktatúrában, azonban, ha nem működnek együtt, a hatalom kitzasztja őket: ez esetben Bebe nem hajtja végre az abortuszt, ha nem fizetik ki, Gabita pedig búcsút inthet karrierjének, nem kívánt gyermekét kell felnevelnie és eltartania. Bebe így nemcsak infantilis pozícióba kényszeríti a lányokat, a testüket is uralma alá hajtja. Ezzel Mungiu kiválóan ábrázolja, milyen következményei vannak a diktatórikus berendezkedésnek a társadalomra nézve. Azaz: a diktatúra a társadalomban paternalista elnyomásként csapódik le, melyben az emberek egymás kiszolgáltatottjai, érvényesülésük felnőtséjük, önrendelkezésük, önállóságuk feladásának függvénye.

Mindezt tovább fokozza a *Mesék az aranykorból* című többszerzős filmantológia (melyet Cristian Mungiu írt és egy epizódját ő maga rendezte), mely egy-egy legendát jelenít meg a kommunizmus vidámnak tűnő évtizedeiből. A film nagy érdeme, hogy az egyes epizódok mind a politikai, mind a társadalmi szinten megjelenő diktatúrát és annak következményeit ábrázolják szatirikus formában. Az első két rész (*A hivatalos látogatás legendája*, *A párt fotósának legendája*) még direkten ábrázolja a politikai hatalmat képviselő kiskirályokat, illetve a rendszer hazugságyárát, persze falusi történeteken keresztül. Az elsőben a pártfunkcionáriust fogadó falusi vezető kiskirályként utasítgatja alattvalóit az érkező tekintély tiszteletére szervezett ünnepség optimális megszervezése érdekében, és azok engedelmes gyerekként, szolgaként ugrálnak. A vezetők és az alávetettek infantilizmusát pedig mi sem szemléltethetné érzékletesebben, minthogy mindannyian egy körhintára ülnek, ahol a pártfunkcionárius elájul, akár egy ijedt kisfiú. A másodikban pedig a sajtószabadság nemlétének abszurditása körvonalazódik: a „Kárpátok Géniusza” fejére egy kalapot retusálnak egy újságcikk melletti képen, hogy a diktátor magasabbnak tűnjön, ám csak utólag veszik észre, hogy már van rajta egy fejfedő.

A maradék három epizód viszont már a diktatúra társadalmi vetületét, a paternalista elnyomást, illetve következményeit ábrázolja. *A fősvény rendőr legendája* illegális disznóvágást mutat be. A főszereplők disznót szereznek, de nem számítanak rá, hogy az még él. Ezért a család kisfiú tagjának javaslatára propán-bután gázzal ölik meg, ám számolva a következményekkel, azonnal le szeretnék pörkölni róla a szőrréteget, s a lakás berobban. Frappáns, humoros, kisszerű formában képezi le ez a történet a Ceaușescu-rendszer jellegét: miközben a jólétet propagálja (disznóvágás), a háttérben nyomor, rombolás, nélkülözés húzódik meg (lakás felrobbanása). Ráadásul az akcióban egy hivatalos személy, egy rendőr is részt vesz. *A levegőárusok legendája* pedig azt mutatja be, hogy a hazug rendszertől hogyan tanulja el a nép a társadalom tagjainak becsapását, míg *A csirkeszállító legendája* szintén a „mutyizni” kényszerülő, egymást testileg-lelkileg kizsákmányolni kívánó kisembereket gúnyolja ki.

## Paternalizmus és demokrácia a román filmekben

A *Hogyan éltem túl a világ végét, a 4 hónap, 3 hét, és 2 nap* és a *Mesék az aranykorból* tehát adósságot törlesztenek, és a kommunista diktatúrát kritizálják – utólag. Azonban a rendszerváltás, a demokratikus fordulat már csak azért sem teljesebb, mert olyan értelmetlen vérontás előzi meg, mely a *Jelszó: a papír kékre vált* című filmben is megjelenik, melyben félreértésből a forradalom mellé álló kiskatonákat gyilkolnak meg társaik. Már ez a mozzanat is jelzi, hogy a politikai erőszakot és elnyomást eltanulta a társadalom, a Ceaușescu-rendszerrel úgy végeznek elnyomottai, ahogy a hatalom alattvalóikkal bánt. Ez pedig csak egy aspektusa a negyven-ötven éves diktatúra örökségének.

„Még a család intézményét sem az egymás iránti védelmező szeretet, hanem az alá-fölérendeltségi viszonyok, az elnyomó és az elnyomott egyenlőtlen harca határozza meg.” – írja Gorács Anikó az *Aurora* kapcsán.<sup>18</sup> „A paternalizmus politikai gyakorlata demokratikus, illetve diktatórikus berendezkedéshez egyaránt kötődhet, a legjellegzetesebb közege azonban a köztesség: amikor is a demokrácia vagy a diktatúra már/még nem teljes mértékben felel meg a maga természetének. Így tehát a paternalizmus politikai melegágya a »kvázidemokrácia« és »puhadiktatúra«.” – elemzi a paternalista elnyomás aspektusait Gelencsér Gábor.<sup>19</sup> Az *Aurora*n kívül a *Rendészet, nyelvészet, a Ha fütyülni akarok, fütyülök* vagy az *Anyai szív* érinti a paternalista elnyomás társadalmi mintázatát, és állítják, hogy a diktatúra nem tűnt el, illetve a demokrácia csak névlegesen, politikai szinten tekinthető demokratikusnak. A legszemléletesebben azonban három kortárs román film ábrázolja a jelenben érvényesülő paternalista elnyomást. Három olyan filmet választottam, melyek a társadalom különböző területeire koncentrálnak, illetve különböző modorban, hangvételben szólnak a diktatúra továbbéléséről, illetve a demokrácia csődjéről, lehetetlenségéről.

A *Lazarescu úr halála* sötét satíra, tragikomédia, mely a magyarhoz hasonlóan kaotikus román egészségügyi rendszeren keresztül modellezi a kortárs román társadalmat, illetve annak hatalmi struktúráit. A történet tulajdonképpen azt mutatja be, hogy a társadalmi, paternalista hatalom hogyan töri meg az egyén akaratát, hogyan változtatja az önrendelkező embert kiszolgáltatott, passzív testté. Lăzărescu Dante Remus (neve és a film címe szimbolikus, bibliai és mitológiai utalás) öreg alkoholista, aki macskáival tengeti életét lerobbant lakásában, míg egy napon, friss műtétje után fejfájásra panaszkodik, rosszul lesz és kihívja a mentőt. Jóllehet, Lăzărescu is „bűnös”, minthogy a külön tiltás ellenére iszik, ám környezete különösen cinikusan és megvetően bánik az idős férfivel, legyen bár szó szomszédokról vagy kórházi személyzetről, főorvosokról.

<sup>18</sup> U.o., 101.

<sup>19</sup> GELENCSÉR Gábor, *Gondoskodom tehát vagyok. i. m.*

A *Lazarescu úr halálában* markáns társadalmi hierarchia rajzolódik ki, mely arról tanúskodik, hogy az elvileg szabadságon, egyenlőségen alapuló demokrácia mégsem működik olyan jól, mint ahogy kellene. A szomszédok és az orvosok is előítéletesek, ideológiát gyártanak az öreg, elhanyagolt külsejű Lăzărescu-ról. Persze Cristi Puiu filmje nem azt sugallja, hogy Lăzărescu az egyetlen áldozat. Az átlagemberek és az egészségügyi dolgozók analógiája, hasonló modora arra enged következtetni, hogy attitűdjük mélyen gyökerezik ebben a társadalmi-politikai rendszerben. Ez az attitűd pedig nem egyértelműen diktatórikus, hiszen mindenki csak segíteni szeretne Lăzărescu-n (a szomszédok, a mentősök, az orvosok), ám ez a látszólagos jó szándék mégis az idős férfi rovására megy, az ő emberi méltóságát tiporja sárba.

A paternalizmus fogalmáról már esett szó korábban, ám azt még nem említettük, hogy az egészségügyben is használatos kifejezésről van szó. Eredeti értelmében az orvosi felelősséget jelenti, hogy az adott beteg mennyit tudhat meg a saját (súlyos) betegségéről, mennyit etikus feltárni/eltitkolni a páciens elől. A *Lazarescu úr halálában* azonban a paternalizmus fogalma más értelmet nyer (minthogy tapintatosságról szó sincs a filmben), mint már utaltam rá, a „gondoskodó elnyomás” ebben a történetben is érvényesül. Az éjszaka folyamán előkerülő orvosok – legyen bár szó férfi vagy női kezelőről – tökéletesen úgy viselkednek, ahogy Forman filmjeiben az apa vagy a tűzoltóparancsnok, illetve *A helyszíni szemlében* a bíró karaktere vagy a stáb tagjai: élcelődnek Lăzărescu-val, megfeddik az öreget, amiért (feltételezésük szerint) alkoholistá, sőt, az első, igencsak arrogáns orvos még azt is a fejéhez vágja, hogy csupán képzelődik. Emellett a kórházi rendszer összességében paternalista, diktatórikus jelleget ölt: az orvosok tárgyként, önálló cselekvésre és gondolkodásra képtelen kisgyerekként küldözgetik intézményről intézményre a beteget. Ráadásul az első orvos még azt is megengedi magának, hogy megfenyegesse a lázongó öreget: ha a férfi tovább patáliázik (tegyük hozzá: jogosan, mivel emberhez méltatlan bánásmódban részesül), akkor hazaküldi, nem kezeli.

Az orvosok tehát paternalista diktátorokként, kiskirályként viselkednek Lăzărescu-val szemben, s az öreget megérett egyetlen karaktert, a mentős nőt is hasonló módon kezelik (kritizálják, vitatkoznak vele ok nélkül, felülbírálják helyes diagnózisát a hatalomfitogtatás végett stb.). Ám ez az atyáskodás sokszor groteszknek tűnik, mert bár az orvosok tényleg élet és halál urai, mégis túlbecsülik szerepüket, nincs meg bennük az alázat. Miként a hatvanas-hetvenes évek csehszlovák és magyar szatíráinak kiskirályai, ők is gyerekesek, hatalmi tébolyuk groteszk, egyszerre nevetséges és felháborító. Istent játszanak, szakmai mindenhatóságukat bizonygatják a mentős nőnek és az egyre rosszabb állapotban levő Lăzărescu-nak, miközben képtelenek a gyógyításra, a helyes diagnózisra. Tagadhatatlan öröksége ez a (puha)diktatúrának, melyekben a propagandagépezet jólétről, a nyugati világ összeomlásáról,



a szocializmus győzelméről beszélt – miközben mindezeknek az ellenkezője volt igaz, és a vezetők egyre kevésbé tudták kordában tartani az országot. S az orvosok hatalmi tébolyában nem lehet nem felismerni ceauşescu-i önámítást, a személyi kultusz nyomait, a „Kárpátok Géniusza” titulus továbbélését. Játshmájuk olyan, mint mikor a kisgyerekek superhősöknek képzelik magukat, csak éppen velük ellentétben ezeken az elvileg felnőtt embereken életek múlnak, játékuk drága mulatság.

Persze, mint már említettem, az orvosok is csak áldozatok, egy rendszer, a közelmúlt áldozatai. Ám a legnagyobb vesztese mindennek az öreg Lăzărescu, aki a kommunista diktatúrában élte le élete nagy részét. Saját bőrén érezheti, hogy semmi sem változott, csak a hatalom dekoncentrálódott, szétszóródott kisebb közösségekben, intézményekben. Teste maga a történelem, betegségei, alkoholizmusa egy vesztes, tönkrement posztkommunista társadalom szimptomái, melyet a demokrácia sem tud értelmezni, kezelni – sőt, ugyanúgy beteggé tesz, mint a Ceauşescu-rezsim. Jóllehet, Lăzărescu próbál lázadni, ellent mondani, ellenkezni, de lázadása inkább komikus, szatirikus, nem komolyan vehető. Egy ilyen hatalomnélküli, beteg öregúr, aki járni is alig bír, vajmi keveset tehet önmagáért, szava mit sem ér – akárcsak a kisgyereké a szülők intelmeivel szemben. Nem férfi már, hanem egy regulázott kisfiú. Vagy talán nem is volt több ennél soha. Ő tipikus tagja a társadalomnak, akin a politika és a társadalmi hierarchia magasabb rangjában levők élőködtek, akit nem engedtek soha felnőtt, önállóan gondolkodó embernek lenni. A lázadás most már késő, mivel testileg kiszolgáltatott. Harca a testéért folyik, de hamarosan eszméletét is elveszti, öntudatlan hústömeggé válik, akit kopaszra borotváltnak, serpenyőbe tesznek. Hogy meghal-e vagy megmentik-e az életét, nem derül ki a film végén, ám ez számára, osztálya számára mindegy, mivel hátralevő életében a paternalista gondoskodó elnyomás áldozata marad.

A *Lazarescu úr halálánál* sokkal vidámabb, bár kellőképp keserű film-szatíra *A legboldogabb lány a világon*. Delia egyetemi tanulmányok előtt álló fiatal, visszahúzó (vagy inkább: kényelmes, lusta) lány, aki egy híres román üdítőital nyereményjátékával egy vadonatúj Dacia-t nyer. Az italgyártó cég azonban nem adja olyan könnyen a jutalomautót: cserébe a lánynak reklámfilmekben kell szerepelnie, melyben új kocsiját propagálja, hogy a román fiatalok láthassák, kitartó fogyasztással (azaz: sok üdítő megvásárlásával) ők is tulajdonosai lehetnek az álomautónak. A lányt számító szülei is elkísérik a forgatásra kopott, régi Dacia-jukkal, s terveik szerint a nyereményt inkább eladják, hogy a jobb megélhetés reményében panziót nyithassanak az autó árának befektetésével. Ebbe persze a nyaralni vágyó Delia nem akar belemenni.

Radu Jude művében a paternalizmus két oldalról is támad. Egyfelől a reklámszakma, másfelől a szülők érvényesítik a „gondoskodó elnyomás”-t

Delián, az áldozaton. A szituáció ezúttal szó szerint is a paternalizmusról szól, hiszen egy, még gyerekstátuszban levő, szülei által eltartott lány és édesapja/édesanyja feszülnek egymásnak alá-fölérendelt viszonyban. Persze az apa a főkolompos, aki bár kissé papucsférjnek tűnik, mégis ő hordja a nadrágot, a feleség csak bólogat, asszisztál a diktatúrához. A férfi alá szeretne íratni egy papírt Deliával, amiben a lány átruházza a kocsit szüleire, így eladhatják azt. A cselekmény során a forgatás kínos epizódjai és a győzködés szatirikus szekvenciái váltják egymást, párhuzamba állítva a családi és a médiaszférában uralkodó paternalizmust.

Az apa-lány viszony tehát klasszikus, direkt példája a gondoskodó elnyomásnak. A család intézményére általában igaz, hogy – legalábbis bizonyos korig – nem demokratikus módon működik: a szülő a tekintélyt képviseli, akinek a gyermek engedelmessé válni köteles. A *legboldogabb lány a világon* főszereplője viszont már egyetemista korú, ennek ellenére mégis kisgyermekként kezelik. Delia tipikus magatartásformát testesít meg, ami már a *Fekete Péter*-ből ismerős lehet: lusta, passzív, alig van önálló megnyilvánulása. Későn érő, vagy inkább örökgyerek, akiben fel-felpattan az önállóság utáni vágy szikrája, ezért is szegül szembe az atya akaratával. Ami azért is lehetséges, mert az apa hatalma nem nyíltan diktatórikus, nem kényszeríti testi erővel leányát (nem pofozza meg például), hogy igen is segítse ki a családot. Az édesapa karaktere leginkább a *Holnap lesz fácsán* Kozmájára hasonlít: nem fenýt, csak érzelmileg zsarol. Egyik jelenetben például Delia fejéhez vágja, hogy ők eltartották, ruházták, etették eddig, és a lányka ezt meg kell valahogy hálálnia: itt is van az alkalom, ő pedig nem hajlandó együttműködni. Igazi zsarológépezetet indít be az apa, aki a paternalista kiskirályok tipikus példánya, mert amellett, hogy diktátorfigura, leginkább egy sértődött kisgyermekre hasonlít, akinek nem vette meg a mamája a játékot vagy a csokoládét a boltban (toporzékol, fenyegetőzik, gorombáskodik, hisztizik). S jellegzetes posztkommunista örökség, hogy Delia nem tudja, nem meri felvállalni érzelmeit, a nyilvánosság, apja előtt egykedvű, semleges arcot vág. Csak egy WC-ben meri kisírni magát, ahol senki sem láthatja. Nyílt ellenállásra nincs lehetősége, hiszen anyagilag szüleitől függ – ha apja kitagadja (ezzel fenyegetőzik), nem ehet, nem ihat, s legfőképp nem fogyaszthat több üdítőt, amivel a kocsit nyerte. Mindemellett szembeszökő, és kiemelt motívum, hogy a lánynak új Dacia-ja, a családnak pedig régi típusú Dacia-ja van. A hatalmon levő vezért, az apát senki sem múlhatja felül, így ebben a szituációban némi irigység is benne van. Mintha az atya nem akarná, hogy szimbolikusan túlnőjön rajta a lánya jobb autójával. Nemcsak a román kommunizmusban, de az 1989 előtti összes szocialista diktatúrában az osztályharccal, proletárdiktatúrával voltak tele a szónoklatok. Eközben tudjuk, hogy a vezetők és a társadalom tagjai közt nagyok voltak az anyagi különbségek, és a nyugatellenesség ellenére számos nyugati luxuscikket birtokoltak a párttagok. A „burzsoázia” üldözése nyilván azért

is zajlott, hogy a vezetőkön senki se nőhessen túl anyagi hatalomban sem. Az apa-lánya viszonyban ez az ideológiai örökség látszik visszaköszönni a paternalizmus gyakorlata mellett.

Ez azonban még csak a kommunista örökség megmutatása lenne, ám Radu Jude tovább megy, és a reklámforgatással a kapitalista demokráciát övező illúziókat is szertefoszlatja. Az önreflexív gesztussal (hogy egy filmforgatás adja a történet keretét) képes kontrasztba állítani a médiavalóságot, a propagandát és a realitást. Az egykedvű Deliának az egész nap készülő reklámfilmben mosolyognia kell, el kell játszania a címszerepet ('a legboldogabb lány'-t), miközben az autó, amiben ül, még/már nem az övé, 17-18 évesen semmi önállósága nincs, szülei uralkodnak rajta, akaratát apja sértődött zsarnokoskodása és zsarolása befolyásolja. Ennek ellenére tudja, hogy el kell játszania a szerepet, ha meg akarja kapni az autót – ami nem is az övé. Olyan ez, mint a szocializmusban az erőszakos kollektivizálás vagy a vadkapitalizmusban az irreálisan magas adók: a megtermelt javak jelentős hányada nem azt illeti, aki megdolgozik érte, hanem a kis- és nagykirályokat. Delia mégsem hagyhatja ott a sokszor megalázó, degradáló forgatást: a rendező és a stábtagok eleinte még kedvesek, ám a nap végére már nem udvariaskodnak, nyíltan, durván beszélnek a lányhoz. Így a néző számára nyilvánvalóvá válik, hogy a demokratikus média és a diktatúra médiája csak jellegében különbözik, módszereiben és lényegüket tekintve ugyanazok. A diktatúra és a demokrácia médiája is elfed, hazug valóságot közvetít, kontinuitás van a kettő között. Ahogy a Ceaușescu-rendszer tévéje és sajtója igyekezett kizárni az 1989-es világszintű változást a román hétköznapiakból, úgy a reklámfilmek is ráerőltetik Delilára a jókedvet, és azt mutatják: minden rendben, itt mindenki boldog (lehet), kicsit nyerhet már tizenévesen is. Miközben a néző tudja, látja, hogy Deliát apja kínozza, és a lánynak amúgy egy apró mosoly sem hagyja el az arcát a megalázó forgatásokon kívül. Ám a család érdekében el kell fogadni a vezetők (rendező, stábtagok) akaratát, elnyomását, utasításait, mivel ők csak jót akarnak – nyereséget, örömet egy fiatal lánynak (elvileg legalábbis). A család a paternalizmus eszköze vagy oka, hogy az egyént megfossza szabadságától és röghöz kösse. Ebből a szempontból tehát nem volt forradalom, a struktúrák alapvetően helyükön maradtak.

Az előző két művel szemben Cristian Mungiu *Dombokon túl* című filmje már mindenféle humort nélkülöz, és a 2000-es évek második felétől jelen levő román filmes trendbe, a minimalizmusba illeszkedik be.<sup>20</sup> Lecsupaszított filmnyelv és színészi játék jellemzi, a karakterek szinte semmilyen érzelmet nem mutatnak ki, illetve nem tudnak megélni, nem élhetnek meg. Az egyetlen, aki képes valamiféle érzelm kifejezésre, Alina, a Németországból visszatérő 25 éves lány, de látva szerelme, az apácának készülő Voichita mesterkélt közönyét, egyre inkább elhatalmasodik rajta feltehetőleg skizofrén betegsége,

<sup>20</sup> GORÁCS Anikó, *Forradalmárok, i.m.*, 140.

s nála is csak a katatóniával váltakozó dühkitörések maradnak az ember (eltorzult) lelkivilágának kifejezői.

A *Dombokon túl* egy világ elől elzárt, vidéki zárda mindennapjaiba enged betekinteni, ahol a maroknyi apácát egy tiszteletet parancsoló ortodox pap vezeti. Már megnevezése is jellegzetes, mert Voichita és mások is „apá”-nak hívják. A főhősnő, Voichita valóban apjaként tiszteli, mivel a férfi felkarolta az árvaházban felnőtt lányt. Anyagilag és lelkiileg is biztonságot adott a pap Voichitának – akitől cserébe feltétlen engedelmességet, odaadást vár el. Vagyis az apácák és a pap kapcsolata paternalista jellegű. A pap meghatározza, mi a jó, a helyes az apácák számára, akik a biztonság és lelki béke érdekében elfogadják a vezető teljhatalmát, s azt, hogy a rend főnöke helyettük gondolkodik. Tehát a jó szándék meg van, csak éppen a szituációból következően egyik növendék, apáca sem mondható szabad, önálló embernek. Leginkább óriás bébik benyomását keltik, és többször kislányosan is viselkednek. Példának okáért gyermeki módon babonásak, már a papnak kell megfeddnie egyikőjüket, amiért az egy farönkben fekete keresztet vél felfedezni, és elájul. (Ennyiben talán a satíra is beférkőzik Mungiu filmjébe.) Így jóllehet, az egyik, Ceaușescu-rezsim által legjobban üldözött intézményről, az ortodox egyházzal, illetve szerzetesekről/apácákról van szó, ám közösségükben mégis ott él a paternalista gondoskodó elnyomás öröksége. Persze a paternalizmus általában jellemző a szigorú szabályok (regulák) által meghatározott kolostori/zárdabeli életre, a történet mégis modellszerűvé válik a kommunába megérkező, „rendbontó” Alina miatt.

A Németországból visszatérő, lesbikus Alina lesz a tulajdonképpeni „antagonista” (ellenlábás, negatív hős), aki Voichita vívódásának katalizátorává válik. Lényegében melodramai szituáció, bizarr szerelmi háromszög alakul ki a két lány és a pap között (Alina durván utal is erre azzal, hogy szerelme és az atya között szexuális kapcsolatot feltételez). Voichita érzelmileg kötődik mindkét személyhez, ám érezhetően vágyai inkább régi barátnőjéhez húzzák, akit a vadkapitalizmus kényszere/lehetőségei (külföldre utazás a rendszerváltás után a jobb élet reményében) szakítottak el tőle, a pappal és a zárda többi tagjával csak hálából, kötelességből van. Végül soron a paternalizmus kényszeríti arra, hogy önmegtartóztató apáca legyen érzelmei megélése helyett. Kapcsolatukat titokban kell tartaniuk a meglehetősen zsarnoki pap előtt.

Ugyanis a pap kiterjeszti paternalizmusát a közösségen kívüli vendégre, Alinára is. S ez az a mozzanat, ami miatt a *Dombokon túl* túlmutat a zárdai lét egyszerű bemutatásán, s a történetet a román társadalom modelljévé, a kommunista idők örökségének megmutatásává terebélyesíti. Az atya gyónásra kényszeríti a pszichésen egyre instabilabb Alinát, ráerőlteti a zárda szerzetárságait. Nem nyíltan, nem erőszakkal, csupán közvetve, Voichita érzelmi zsarolásával. Ez akkor válik még inkább láthatóvá, mikor Alina túlesik első skizoid dühkitörésén, és a pap megfeddi Voichitát a maga passzív-agresszív,

nyugodt, szigorú stílusában, hogy innentől kezdve barátnője az ő felelőssége. Ha még egyszer bajt csinál, veszélyezteti a közösség nyugalma, a ragaszkodó Vochitának is mennie kell Alinával együtt. Tehát a pap nem alkalmaz agressziót, nem követelők, nem parancsol, csak orientál, óvatosan terelget. Úgy kiskirály, hogy közben Isten szolgájának adja ki magát. Életek felett rendelkezik, miközben külső szemlélőnek, tanácsadónak tünteti fel magát azzal, hogy objektíven közli a rend szabályait, saját javaslatait, az isteni tanítást. Még a *Fekete Péter* apakarakterénél vagy a *Pókfoci* iskolaigazgatójától is mérsékeltebb, kifinomultabb puhadiktátor. Akár *A legboldogabb lány a világon* Deliájának apja, ő is inkább érzelmi zsarolással kényszeríti rá alattvalóira akaratát. Sőt, mikor Alina végleg kezelhetetlenné válik, és „ördögűzés”-hez kezdenek, az atya csak parancsokat osztogat, a szerencsétlen, beteg lányt az apácák láncolják ki egy deszkához, és viszik át a pár fokos templomba, a téli hidegben. Mossa kezét, mint Poncius Pilátus. Erre alapozza a pap alibijét is, mikor a rendőrség kérdezősködik Alina halála után: az atya ferdít, mentegetné magát, hárítaná a felelősséget (nem tudja, mi baja volt, nem ő kötözte ki, ő csak imádkozott a lányért stb.). Tehát egy igazi köpönyegforgató, bukása után mentegetőző, tényeket ferdítő kiskirályról, paternalista elnyomóról van szó.

Ha már tényferdítés: érdemes külön kitérni az atya körüli mítoszra, illetve az oltár mögötti kép problémájára. Alina kétségbeesésében visszanyerné hitét, és imádkozni akar az Istenhez, hogy adja neki vissza Voichitát. Azonban neki bizonyíték kellene arról, hogy létezik transzcendentális. S még barátnője mesélt egy történetet arról, hogy a pap, a rend vezetője miként választotta hivatását: angyalt látott, és megtért. Voichita azonban hiába faggatja az atyát, az nem hajlandó mondani látomásáról semmit, mivel szerinte a hit nem erről szól, hogy megmagyarázzon mindent. S az oltár mögé sem engedheti be a szabályzat szerint, ahol egy kép bizonyítékul szolgálhatna a csodára. Vagyis nagyon úgy tűnik számára, hogy a pap csupán jól megkonstruált ideológiával tartja magához láncolva Voichitát, szerelmét – ezért a leleplezés, az esetleges hazugság felfedése felszabadíthatná a zárdában élő lányt az atya paternalizmusa alól. A hit persze más természetű, mint a tudomány, és a vallás alapja a transzcendentális lét bizonyítékok nélküli elfogadása. Azonban itt ez a mítosz a megtérésről és az oltár mögötti kép az 1989 előtti propagandagépezetet idézi fel. Miként a Ceaușescu-rendszer elhitette alattvalóival, hogy minden rendben van, a kommunizmus ki fog épülni, az állam és a szocialista tábor szilárd lábakon áll, úgy a pap is a hitre, a vallásra mint a paternalizmust szolgáló ideológiára alapoz, hogy összetartsa a közösséget, lojálissá tegye Voichitát és a többieket.

Ám annak ellenére, hogy a zárda diktatórikus közösség, tagjai, a pappal egyetemben ugyanúgy áldozatok, mint Alina. Hiszen Alina betegsége miatt (egyértelműen skizofrén, minthogy dühkitörései vannak, és olykor furcsa hangokat hall) maga is elnyomóvá válik, terrorban tartja, felbolygatja a közösséget.

Ráadásul, mikor orvoshoz viszik az apácák a már halott Alinát, az orvos ugyanúgy lekezelő kiskirályt játszik a mentőssel és a rend tagjaival szemben, mint azt a *Lazarescu úr halálában* láthattuk. Sőt, gyilkosoknak nevezi az egyházi embereket („Börtönben fognak megrohadni!” – mondja megvető cinizmussal a doktornő). Ezzel pedig a *Dombokon túl* megmutatja, hogy a zsarnokság, a diktatúra nemcsak a kis, zárt közösségen belül, hanem a nagyobb társadalmi térben is jelen van még 2012-ben is.

### Forradalom előtt

„(...) csak a felszíni értelmezésig jut el, aki a *Lazarescu úr halálában* az egészségügy megsemmisítő kritikáját véli felfedezni, hiszen az elmúlás, a társtalanság, a kitzasztottság és a hierarchiának való kiszolgáltatottság, vagyis az öregség fizikai, szellemi és lelki nyomorúsága kerül boncasztalra *Lăzărescu* testével együtt.” – írja Gorác Anikó.<sup>21</sup> Az egészségügy, a média, a kolostor/zárda, a börtön (*Ha füttyülni akarok, füttyülök*), a rendőrség (*Rendészet, nyelvészet*), a kisváros és a koszovói háború (*California Dreamin'*) vagy a hotel-szoba és az abortusz (*4 hónap, 3 hét, és 2 nap*) csak ürügyként szolgálnak, modellek. E román filmek a rögválóságot mutatják be, legyen bár szó múltbeli vagy jelenkori történetekről, ám mind a társadalom egészének szimbólumává válnak. A *Lazarescu úr halálában* vagy a *Dombokon túl*ban működő struktúrák nagyban is hasonlóképp festenek. A ceaușescu-i hazugsággyárat és örökségét paternalista diktatúráként képezik le. Ha egymás mellé állítjuk a múltbeli és jelenben játszódó filmeket, akkor jól láthatóvá válik, hogyan itatta át lassan a gondoskodó elnyomás, az atyáskodó hatalom a társadalmat. Hogyan tanulta el a „gyermek” (a nép) az „apa”, a „szülők” (a hatalom) viselkedésmintáit.

Ám a kortárs román filmek történetének van egy paradoxonja. Tény, hogy a „mozgalom”, az újhullám külföldön is (vagy inkább: főleg külföldön) sikeres, Puiu, Mungiu vagy Nemescu számos fesztiváldíjat nyertek hazájuk film-művészetének. Pedig, s itt jön a látszólagos ellentmondás, történeteik ízig-vérig román történetek, Románia múltjáról és jelenjéről szólnak. Ám úgy látszik, nemzetközi szinten érvényes üzenetet képesek közvetíteni. Ez pedig abból (is) fakad, hogy a *California Dreamin'* állomásfőnöke, a *Ha füttyülni akarok, füttyülök* börtönigazgatója vagy a *Dombokon túl* papfigurája ismerős karakterek, a paternalista diktatúrák jellegzetes alakjai, akikkel már a *Fekete Péterben*, a *Szigorúan ellenőrzött vonatokban*, a *Holnap lesz fácánban* vagy a *Kihajolni veszélyes* című filmekben találkozhattunk. Sőt, a basáskodó kiskirályok feltűnnek az olyan, nyugati filmekben is, mint *A fiatal Törless* (Der Junge Törless, 1966, r.: Volker Schlöndorff), *A lovakat lelövik, ugye?* (They Shoot Horses, Don't They? 1969, r.: Sydney Pollack) vagy a *Furcsa játék* (Funny Games, 1997, r.: Michael Haneke). Nemcsak, hogy ismerős kelet-európai élményt mutatnak

be ezek a kommunista diktatúrákban vagy posztkommunista, vadkapitalista érában játszódó román filmek, hanem egyúttal rávilágítanak arra is, hogy a demokráciával sincs minden rendben. Sőt, a kapitalista demokráciák csak makroszinten tűnnek demokratikusnak, részterületeiken ugyanaz a paternalista elnyomás uralkodik, ami miatt olyan sokan kárhoztatták az 1989 előtti baloldali diktatúrákat. A parancsuralmi diktatúrát a pénz és az érdekek paternalista diktatúrája váltotta fel, az új idők ceaușescu-jai lehetnek az alázatot nem ismerő orvosok, nevelők, állomásfőnökök, akik saját pozíciójukat túlértékelik.

Ezek után a kérdésre, hogy volt-e vagy sem forradalom, csakis „nem”-mel válaszolhatunk. Mert bár 1989-ben a politikai rendszer megváltozott, ám az elnyomó struktúrák a kis közösségekben, a mindennapi életben, a munkában és a családban tovább élnek. Kár, hogy térségünkben ennek kibeszélését csak a román rendezők tűzték ki céljuknak, s a magyar alkotók inkább távol maradnak mind a történelmi analízistől, mind a rögválóság megmutatásától. Pedig a múlttal csak úgy lehetne leszámolni, ha farkasszemet nézne vele a társadalom. S mint szomszédjainknak, úgy nekünk, magyaroknak is van mivel szembenézni.



Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* (A fost sau n-a fost? 2006)



## Új francia szexizmus

A J. Quandt bevezette fogalomhoz, az új francia extrémizmushoz tartozó filmeket nyilvánvaló erőszak és szexuális tartalom jellemzi, amely mindazonáltal nem simul be a műfajiság keretei közé. Bár a kifejezés mindkét transzgresszív terület jelenlétét írja le, bizonyos alkotóknál a szexualitás végsőkéig való hangsúlyozása egyértelműen tetten érhető, ezért Quandt terminusa alapján úgy éreztük, hogy tehetünk egy kísérleti felvetést, miszerint néhány francia filmrendezőt az új francia szexizmus kategóriába sorolva elemezzünk és tekintünk rá műveikre úgy, mint amiket semmiképpen sem lehet másképpen behatárolni, mint ahogy ez a fogalom teszi.

Elsőként három francia rendezőt soroltunk ebbe a kategóriába és a vitaindítónak szánt írásokat is ezeknek a rendezőknek a munkásságáról fogjuk közreadni. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a későbbiekben más rendezőket ne lehetne ide sorolni, azonban úgy éreztük, hogy a három kiválasztott rendező esetében mindenképpen érvényesnek látszik ez a fogalmi leszűkítés. A három kiválasztott rendező pedig: Catherine Breillat, Bertrand Bonello és Jean-Claude Brisseau.

Mostani számunkban, elsőként egy Breillat filmjeit elemző írást adunk közre. Schaffer Viktória Breillat filmjei alapján a női lét paradoxonát tárja eléink, Breillat olvasatában. A további tanulmányokat későbbi lapszámainkban kereshetik az olvasók!

*szerkesztőség*



## Schaffer Viktória

### *A női lét paradoxona*

*Catherine Breillat*

#### *Breillat és az új francia extrémizmus*

Az ezredforduló tájékán egy új, felfokozott kifejezőmód terjedt el a francia filmkészítésben, amit James Quandt nyomán új francia extrémizmusnak hívunk.<sup>1</sup> Az irányzat filmjei két csoportba sorolhatóak: bizonyos filmekben nagyobb hangsúlyt kap az erőszak ábrázolása és szorosabb a kapcsolata a horror műfajával, míg más filmek a szexualitást helyezik előtérbe. Az előbbire példa Gaspar Noé vagy Bruno Dumont munkássága, míg az utóbbi Bernardo Bonello és Catherine Breillat által képviselt irányzatnak feleltethető meg. A két téma ennek ellenére nem választható szét teljesen ezekben a filmekben, az erőszaknak legtöbbször van szexuális jellege, míg a szexualitásba is mindig vegyül több-kevesebb erőszak.

Az új francia szexizmus filmjei gyakran operálnak olyan képekkel, melyek korábban csak a pornográfia eszköztárában voltak jelen, átlépve ezzel két olyan kategória határát, amelyek társadalmi és esztétikai megítélése nagyon különböző. Az új francia extrémizmus egésze az ellentmondásos témák és ábrázolásmód segítségével fejt ki intenzív hatását. Mi lehet a célja a rendezőknek ezzel az irányváltással?

A puszta hatásvadászat vagy épp megbotránkoztató szándékon túl feltételeznünk kell, hogy a jelenség mögött valamiféle társadalmi ok is meghúzódik, hiszen több alkotónál egyszerre jelent meg az új kifejezési mód, ami egy nagyszabású változást sejtet.

A posztmodern világlélmény meghatározó eleme a káosz, a rendszerek felbomlása, ami olyan ellentétes értékű kategóriák keverésével adható vissza, mint például a magas művészet és a tömegcikk<sup>2</sup> – jelen esetben az európai művész vagy szerzői film és a pornográfia – keveredése, együttes jelenléte egy művön belül, így azok hierarchiájának megbontása. Metin Colak egy tanulmánya szerint a brutalitás képi vagy narrációs elemek a fejlett ipari országok

<sup>1</sup> James QUANDT, *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema*, Artforum, 2004.02. [http://www.thefreelibrary.com/Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema.-a0113389507](http://www.thefreelibrary.com/Flesh%20&amp;%20blood%3A%20sex%20and%20violence%20in%20recent%20French%20cinema.-a0113389507)

<sup>2</sup> Martine BEUGNET, *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*, SIU Press, 2007, 34-35.

kritikájaként jelennek meg.<sup>3</sup> Azon felül, hogy az új extrémizmus alkotóin érezhető ez az élmény, mindannyian másképp közelítik meg a témát, esetünkben Breillat, aki a munkássága során a női-férfi viszonyt vizsgálja, azon belül is a szex és a szerelem problémás kérdéseit.

## A Breillat univerzum

Breillat mind regényeiben mind pedig filmjeiben párkapcsolati problémákat ábrázol. Az események és a gondolatvilág női szemszögből bontakoznak ki a néző számára, a női szereplők gyakran narrálják saját gondolataikat, *A pokol anatómiájában*, a rendező a saját hangjával kommentálja a filmet. A verbális és a vizuális sík egyaránt tartalmaz magas és alacsony esztétikai minőségű elemeket.

A filmek jelentős játékidejét dialógusok töltik ki, vagy épp a női szereplők terjedelmes monológjait hallhatjuk, melyekben kifejtik érzéseiket, szexualitással kapcsolatos gondolataikat. A dialógusok hangvétele egyszerre emelkedett és vulgáris: a mély gondolatiság és az obszcén kifejezések keverednek egymással. A túlzott verbális jelleg jelzi a rendezőnő irodalmi indíttatását és a művek adaptációs mivoltát. A szereplők reflektálnak saját helyzetükre, verbalizálják belső vívódásaikat, de nem próbálják meg hús-vér ember érzetét kelteni, a női szereplők a nőiség általános problémáit testesítik meg. Ehhez mértén a párbeszédeken is érezni, hogy elrugaszzkodnak a hétköznapiságtól.

*- Nem szeretem azokat, akik megdugnak. Utálok őket. Látni sem bírom azokat, akik belém hatoltak rájuk se tudok nézni. Csak azt akarom, hogy egy lyuk, egy szakadék legyen. Minél jobban tátongó annál inkább obszcén. A többi az én vagyok és az intimitás... és sokszor visszalépek. Ez metafizika; Arányosan eltűnik a méretes fasz az én üregemben. Ez az én tisztaságom.*

*- Szereted, ha a fenekedet simogatják?*

*- Nem, nem szeretem a gyengédséget. A szájszók az számomra elviselhetetlen. Tudod, engem hidegen hagy, hogy a picsámat ki tömi meg. De ha megcsókolna valaki, az túl bizalmas, az behatolás lenne az intim szférámba.*

A film vizuális elemeit is ez a kettősség jellemzi. A képi stílus letisztult, többnyire realista környezetben játszódnak a történetek, és a szereplők állnak a központban. Olyan pontosan komponált, kitartott kompozíciókat használ a hangsúlyos pillanatokban, melyek fél alakos vagy bő szekondokban ábrázolják

<sup>3</sup> Asst Prof Dr Metin COLAK, *The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism*, VI. Congrès International Comunicació I Realitat Facultat De Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, Barcelona, Trípodos Extra, 2011, 491-499.

[http://www.academia.edu/2357785/The\\_New\\_Extremism\\_Representation\\_of\\_Violence\\_in\\_the\\_New\\_French\\_Extremism](http://www.academia.edu/2357785/The_New_Extremism_Representation_of_Violence_in_the_New_French_Extremism)

a két szereplőt, akik dialógusaikkal, testtartásukkal, és arckifejezésükkel kommunikálják a viszonyukat a néző felé. (7.kép) Emellett olyan pornográf képek kapnak szerepet a vásznon, melyek eltérnek az addig megszokott filmbeli testábrázolásoktól. A férfi vagy női genitáliát hosszasan veszi a kamera, bármiféle effektet vagy más filmes eszközt mellőzve.

A képek nem a megjelenített tartalomtól válnak pornográfá, hanem az ábrázolás módjától. A művészetben az erotikus jelleget az ábrázolt dolog reprezentáltsága biztosítja, az, hogy a konkrét dolog nem jelenik meg, pusztán annak a másolata, így az eredeti tárgy rejtve marad.<sup>4</sup> Ez a filmben nem lehetséges<sup>5</sup>, hiszen a modell azonos a megjelenített művel, egyetlen módja az elfedésnek, ha az alkotó filterezéssel, effektekkel, kitakarással vagy bármilyen technikával sejtelmessé teszi az ábrázolást, és hagyja a nézőt, hogy a látottakat kiegészítse a saját fantáziája szerint. Breillat nem él ezzel a lehetőséggel, ilyen értelemben nem stilizálja a képet, a meztelen test legintimebb részletét sem fedi el. *A szex komédia* című filmben (így feltehetőleg a *Nővéremnek* című filmben is) a férfi színész egy mesterséges péniszt visel, ami ugyan elfedi az eredetit – szó szerinti értelemben –, a néző számára ez mégsem nem derül ki, hiszen a reprezentáns és az eredeti tökéletes másai egymásnak. A *Románc* és *A pokol anatómiája* című filmekben már Rocco Siffredi pornósztárt hívja segítségül, így színészválasztás területén is a posztmodern elvek mentén járt el: profi színészek és pornósztárok együtt alkotják meg Breillat világát.

Mint ahogy sok szerzőről elmondható így Breillat munkásságára is igaz, hogy ugyanazt a filmet többször megrendezi. Ezek az alkotások témáikban, dialógusaikban, de még képi kompozícióikban is nagyon hasonlítanak egymásra. *A szex komédia* című filmjében mintha megidézné a *Nővéremnek* című film forgatását. (1-6. kép) Ugyan nem esik szó a konkrét cselekményről, de a filmbeli film szereplőinek viszonya, a forgatási helyszínek és egyes jelenetek azonossága miatt *A szex komédia* értelmezhető a *Nővéremnek* werkfilmjeként is. Mindemellett a filmbeli rendező és Breillat hasonlósága is szembe-tűnő. Más alkotásaiban is találhatunk hasonló beállításokat, a *Románcban* és *A pokol anatómiájában* szintén tablószerűen kimerevedik a kép, és a szereplők felvett testhelyzeteikkel a film egészében ábrázolt viszonyrendszert sűrítik magukba. (7.kép)

*A pokol anatómiájában* a külvilág és a tárgyi környezet is minimálisra redukálódik, mind a narráció mind a vizualitás terén. Visszafogott kelléktárral dolgozik, a fekete, fehér és vörös színek dominálnak, emellett a színészek mozgása a térben és vásznon itt rugaszkodik el leginkább a valóságban megszokottól. Ez a fajta stilizáltság a film egészét áthatja, ahogy a narrátor is közli

<sup>4</sup> GELENCSÉR Gábor, *A test filmje*, Filmvilág 2002/6, <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/0206/gelencser.htm>

<sup>5</sup> Számítógépes technikával ugyan helyettesíthetjük az eredeti tárgyat, de annak fotorealisztikus mivolta miatt az eredmény ugyan az, másrészt Breillat esetében nem beszélhetünk digitális képalkotásról.

a film elején, a szereplők nem hús-vér emberek, hanem kitalált, felépített alakok, annyi egyedi tulajdonsággal sem rendelkeznek, mint a korábbi filmek szereplői, s így a nevük sem derül ki, ők testesítik meg a Férfit és a Nőt.



1-3. kép: *Nővéremnek* (2001)



4-6. kép: *A szex komédia* (2002)



7. kép: *A pokol anatómiája* (2004)

## A női lét

A női protagonisták frusztrációjának oka mindig ugyanoda vezethető vissza: megalázottnak, elnyomottnak érzik magukat. A *Románc* főszereplője (Marie) szenved, mert nárcisztikus férje (Paul) nem érez vágyat iránta, ezért máshol kezdi keresni a kielégülést. A *Nővéremnek* fiatal lányalakja a férfi csábítás áldozatául esik, akarata ellenére belegeyezik a szexuális aktusba. A pokol anatómiájában már a nőiség összes gyenge pontja és sérelme összetömörül: a női test törékenysége és hivalkodó kitárulkozása, a tisztátalanság és elnyomottság érzése, a férfi gyilkos ösztönei és birtoklási vágya a nő iránt.

Nem csak verbálisan, de a narráció különböző pontjain is találunk jeleneteket, melyek a nő megalázottságát, alárendeltségét reprezentálják: a *Románc* kórházi jelenetében a várandós nőt több rezidens is megvizsgálja, miközben ő magatehetetlen helyzetben fekszik a nőgyógyászati székben; *A pokol anatómiájában* a flashback jelentben a fiatal fiúk „orvososat” játszanak egy kislánnyal; Marie víziója a bordélyházzal. Szintén ezt a viszonyrendszert tükrözi a *Románc* eleji reklámforgatás, mely során a női matadort alakító nőt megkérlik, hogy testtartásával a férfi iránti behódolását kommunikálja a kamera felé.

Breillat filmjei szerint a szexuális aktus nem pusztán a vágy kielégítésére szolgál, hanem teret ad a hatalmi játszmáknak. A férfi a szexuális aktus során hatalma alá hajtja a nőt, aki kénytelen megadni magát. Marie karakterén keresztül látjuk, hogy ez a megadás a nő számára létszükséglet, annak ellenére, hogy ezzel legyőzötté válik. Férje, Paul karakteréhez hasonló férfialakkal találkozhatunk Breillat *Tökéletes szerelem* című filmjében. Christophe már nem érez szexuális vonzalmat felesége iránt, de nem tagadja meg a szexuális kontaktust más nőkkel és feltehetőleg férfiakkal sem. Mindkét filmben lezajlik egy nagyon hasonló táncos jelenet, ami a nőt megalázó szituációba hozza. A másik férfitípus, ami megjelenik a filmekben az a nemi vágytól fűtött, erős férfialak, melyet Rocco Siffredi alakít a *Románcban* és *A pokol anatómiájában*, a *Nővéremnek* című filmben pedig a szintén olasz egyetemista tölti be ezt a szerepkört. Míg az első férfitípus szerelmet vagy szeretetet érez a nő iránt, de vonzalmat nem, addig az utóbbi férfialak érdeklődése pusztán szexuális. A két típusban az a közös, hogy hasonlóan szadisztikus a kapcsolata a női szereplővel. A *Románcban* a csábító Paolo mellett az igazgató is hatalma alá akarja vonni Marie testét, olyan kellékekkel, mint a bilincs és a kötél. Elena (*Nővéremnek*) áldozatul esik Fernando csábításának, akarata ellenére éjszakaról éjszakára engedi a fiúnak, hogy az kiélje rajta vágyait. A film végén Elenát és édesanyját egy férfi brutálisan meggyilkolja, majd testvérét Anais-t megerőszakolja. A *Tökéletes szerelemben* és *A pokol anatómiájában* is a férfi szereplő végez a nővel, ahogy az utóbbi filmben el is hangzik:

*„A férfi nem adhat életet, csupán elfogadja annak létezését. Ellenben a férfi elveheti az életet.”*

Nő és férfi ellenségként jelennek meg Breillat filmjeiben, amit a szereplők dialógusai, a narráció és a vizualitás is többször kijelent. Az egyik jelenetben a férfi vörös rúzzsal bekeretezi az alvó nő szeméremtestét, így jelöli meg a veszélyes területet.<sup>6</sup> Egy másik jelenetben a nő a vérét kínálja fel a férfinak.

*„És vajon nem kell-e meginnunk ellenségünk vérét? És vajon nem ellenség a nő a férfi szemében?”*

A női nemi szerv mint misztikus és fenyegető elemként van jelen a férfi számára, melyet tulajdon nemi szervével, piszkavassal (*Tökéletes szerelem*) vagy épp egy gereblyével (*A pokol anatómiája*) próbál megszüntetni.

Az erőszak másik aspektusa ugyan passzív, de hasonlóan erőszakos attitűd: a nő meglesése. Ennek legegyszerűbb formája, mikor a meztelen női testet hosszasan pásztázza a kamera, annak minden apró részletét, beleértve a különböző testnedveket. Így nem csak a diegézisen belül, de a vászon által is vizuális objektummá redukálódik. A superközeli csupán a testrészt mutatja, leválasztva az egész testről, és ezzel használati tárgyá téve a nőt. A meglesettség a film világán belül is sokszor előfordul: a már említett nőgyógyászati vizsgálat, a kisgyermek játék a bokorban, a lépcsőházi aktus, vagy épp az a jelenet, mikor Anaïs végignézi a nővére első szexuális aktusát. *A pokol anatómiája* teljes egészében erre a szituációra épít, hisz a nő maga bérli fel a férfit, hogy nézze akkor, amikor ő nem látja magát.

Ez a meglesettség egyszerre kínzó és kívánatos a nő számára, hiszen egyszerre akar a férfi látómezejébe kerülni, még akkor is, ha így tehetetlen szerepbe kényszerül. Nem csupán a női testet fedik fel a filmek teljes meztelenségükben, hanem az ellenkező nemet is. Breillat világában minden lelepleződik, semmi nem marad rejtve, ahogy a posztmodern is elhozta az intimszféra radikális visszaszorulását.

## **A paradoxon**

A Breillat univerzumban minden szétesik, olyan szempontok jönnek létre, melyek összeegyeztethetetlenek egymással. Ez adja női lét paradoxonát is. A nő egyszerre akar a vágy tárgya lenni és mindeközben irtózik a szexuális aktus jellegétől. Követeli azt, mégis retteg tőle, hiszen az aktus létrejöttével a férfi győzedelmeskedik a nő felett. Már a serdülőkorban lévő Elena is ezzel küzd:

<sup>6</sup> BEUGNET, *i.m.*, 48.

egyszerre akarja odaadni magát az olasz szeretőnek, de közben vonakodik megtenni, hiszen azzal a méltóságát veszti el.

*„Kevés az olyan szenvedély, mint a szexualitás általi megalázottság.”*

A *Románc* női szereplője egyszerre szerelmes férjébe és keresi kétségbeesetten a szexuális kielégülést. Ahogy a korábban idézett párbeszédéből is kiderül, a szexualitást el tudja választani az érzelmektől, így lelkiismeret furdalás nélkül képes megcsalni a férjét majdhogynem bárkivel. Az, amire Marie vágyik, a két férfiben külön-külön testesül meg: Paolo nem ébreszt benne érzelmeket, míg Paul a fizikai szükségleteit képtelen kielégíteni. A két név hasonló hangása talán nem véletlen, és azt sejteti, hogy Paolo és Paul tulajdonságai egyszerre alkotják meg a Férfit. A *pokol anatómiájában* Rocco Siffredi már egyszerre testesíti meg a Paul által közölt gondolatokat és a Paolo által képviselt testiségét.

A film szétválasztja a testet és az elmét<sup>7</sup>, ami mind a női mind a férfi vágyakat megosztja.

*„Ha nem szereted az arcot, akkor a hozzátartozó pinát szeresd. Lehetséges, hogy ez a puncsi nem is ehhez az archoz tartozik. Gyakran elképzelek egy olyan bordélyházat, ahol a fej külön van a testtől. Hasonló rendszerre gondolok, mint a quillotine, miután a kés már leesett. Magától értetődik, hogy természetesen itt nincs kés. Egy piros selyemszoknyát hordok szaténból, ami minden mozdulatra suhog, és ez a nevetséges tartozék felizgatja a férfiakat. Ez bizonyítja, hogy akik erre gerjednek, azok nem minket szeretnek. Paulnak igaza van: A nő alapvetően csak egy szükséglet. Az őskorban egy nő körülbelül annyit jelentett: meg kell baszni. Ma, ha valaki érzelem nélkül megdug egy nőt az azt jelenti: megveti őt. Férfiak és nők között igaz szerelem nem lehetséges.”*

A nőt szétfeszíti az, hogy örömet lel saját megalázottságában. A probléma abban rejlik, hogy amire a nő teste és elméje vágyik, azok ellentétesek egymással. Marie és Paolo ágyjelenetében a kamera felváltva mutatja a kettejük arcát, ahogyan a nő elfordul a férfitől, majd az altestüket, ahogyan eggyé válnak, így képileg is kihangsúlyozza női vágy kettősségét.

<sup>7</sup> Linda WILLIAMS, *Screening sex*, Duke University Press, 2008, 275.

## **Konklúzió**

Az új francia extrémizmus más alkotásaihoz hasonlóan Breillat filmjei is az erőszak és a szexualitás explicit ábrázolásával adják vissza korunk káoszérzését, provokatív képekkel próbálják felhívni a néző figyelmét. A test és az elme elválik egymástól, és többé nem teremthető meg a harmónia, ahogy korunk is számtalan rendszert, eszmét, politikai irányzatot és vallást tömörít magába, anélkül, hogy megadna egy biztos tájékozódási pontot. Az emberek egymás iránti megnemértettségét is magába foglalja: a globalizáció által az egyes kultúrák látszólag közelebb kerülnek egymáshoz, ennek ellenére olyan alapvető értékek is kérdéseessé válnak, mint a szerelem és a párkapcsolat. Breillat filmjeiben a fent és a lent, a test és az elme, az intimitás és az erőszak egymás mellett vannak jelen, melyek közt szereplők nem tudják felállítani az egyensúlyt.



*Catherine Breillat*



СОВЕТСКОГО  
КИНО



**Orosz filmekről olvashatsz  
a Filmszem decemberi számában!**



BEST SCREENPLAY  
FESTIVAL DE CANNES  
CEL MAI BUN SCENARIU



BEST ACTRESS  
FESTIVAL DE CANNES  
DUBLU PREMIU DE INTERPRETARE



în curând în cinematografe

# după dealuri

scenariul și regia **Cristian Mungiu**

inspirat de romanele non-ficționale ale Tatianeii Niculescu Bran

cu **COSMINA STRATAN** **CRISTINA FLUTUR** **VALERIU ANDRIUȚĂ** **DANA TAPALAGĂ**

o producție **MOBRA FILMS** imaginea **OLEG MUTU** scenografie și decoruri **CĂLIN PAPURĂ** **MIHAELA POENARU** montajul **MIRCEA OLTEANU** sunet **CRISTIAN TARNOVEȚCHI**  
mixaj **CRISTINEL ȘIRLI** co-producători **PASCAL CAUCHETEUX** și **GRÉGOIRE SORLAT** **VINCENT MARAVAL** **JEAN-PIERRE** și **LUC DARDENNE** **JEAN LABADIE** **BOBBY PĂUNESCU**  
producător **CRISTIAN MUNGIU** coproducție **WHY NOT PRODUCTIONS** **LES FILMS DU FLEUVE** **FRANCE 3 CINÉMA** **MANDRAGORA MOVIES** un film realizat cu sprijinul  
**CENTRULUI NAȚIONAL AL CINEMATOGRAFIEI** **EURIMAGES** **CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE-FRANCE** cu participarea **CANAL+** **FRANCE**  
**TÉLÉVISIONS CINÉ+** **WILD BUNCH** finanțatori **BV MCCANN ERICKSON ROMÂNIA** **STARCOM MEDIAVEST GROUP** **INITIATIVE MEDIA** **UNICREDIT ȚIRIAC BANK**  
**MEDIACOM ROMANIA** **BRIDGE COMMUNICATION** **VOODOO FILMS**



www.beyondthehills.eu

www.dupadealuri.ro

www.audeladescollines.eu

N-15

N-15  
interzis  
sub 15 ani

C.N.C.  
000000