

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 lefedtessek 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 2007.10.05.¹). 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)

¹ 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 újraértékeljük² 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 Danielsen³ 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) reprezentálódnak 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,

² 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)

³ 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”⁴. 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.

⁴ 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 próbáltuk⁵ 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.⁶

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

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

⁶ 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; épp-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 interjúból.

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.”⁷ 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.

⁷ 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

Összehasonlításuképpen, a *4 hónap, 3 hét és 2 nap*ban jelen van a fokozatoság 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 dimenzióira 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 buszra⁸, 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.

⁸ 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 cinematografi 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.