

## 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 Șerban magasztaló metaforikus megfogalmazásától: „*Puiu elvetette a magokat, Porumboiu öntözte a palántákat és Mungiu begyűjtötte a termést*” (Șerban 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* (Gruzniczki, 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-realizmushoz” (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 átlagemberek, 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 snittelemzés**

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 természetesre 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, akár csak a dokumentumfilmek. Ahogy Bill Nichols mondja a dokumentumfilm 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 filmvászonon, 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 kimeríthetetlen 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 utánszóból 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 a 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.
- GORÁCS 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  
DIRECTED BY 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