

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.¹ 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.² 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.³ „*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*

¹ GORÁCZ Anikó, *Forradalmárok*, Bp., MoziNet-könyvek 4., 2010, 13-14.

² U.o. 14-15.

³ 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.⁴ 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.

⁴ ISZLAI József, *Az új román filmírás*, Filmkultúra, 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.⁵ 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”⁶. 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.⁷ 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 diktatúraként 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

⁵ 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).

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

⁷ 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.⁸ 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.⁹ *„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.¹⁰ 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*

⁸ Uo.

⁹ Uo.

¹⁰ 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 (...).¹¹ 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-húszonéves 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 kompenzálendő. 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).

¹¹ 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 műveivel¹² vagy a hetvenes évek német újfilmjeivel szokás kapcsolatba hozni. *„Enyhén a jóval korábbi német vagy magyar film jellegzetes szemléletére rímel, 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.”*¹³ 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.¹⁴ 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,

¹² 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.

¹³ ISZLAI József, *Az új román filmírás. i. m.*

¹⁴ 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. Mindemellet 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-rendszeréről, 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.¹⁵ A magyarországi Kádár-nosztalgia és a romániai Ceaușescu-nosztalgia között persze van különbség, még ha a *Forró vizet a kopaszra!*

¹⁵ 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.¹⁶ 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*”.¹⁷

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

¹⁷ 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 elnyomásként 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 kutasztja őket: ez esetben Bebe nem hajtja végre az abortuszt, ha nem fizetik ki, Gabita pedig búcsút inthet karrierjének, nem kívánt gyermekét kell felnevelnie és elartania. 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 felnőttességük, 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 közvetlenül 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 teljesezhet ki, 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.¹⁸ „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.¹⁹ 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 tör meg az egyén akarát, 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.

¹⁸ U.o., 101.

¹⁹ 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 ceaușescu-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 Ceaușescu-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 bele-menni.

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 engedelmeskedni 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 fácán* 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.²⁰ 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,

²⁰ 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 szatíra 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. Végző 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.²¹ 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)