

PIELDNER JUDIT

MÁGIKUS REALIZMUS, MINIMALISTA REALIZMUS ÉS A TABLÓ ALAKZATA A KORTÁRS MAGYAR ÉS ROMÁN FILMBEN



Hajdu és Mungiu filmje
konvergál abban
a tekintetben, hogy
relativizálja a „mágikus”
és a „valóság” fogalmait
egymás vonatkozásában,
mintegy azt tanúsítva,
hogy az adott
geokulturális
régió(k)ban a valóság
felülmúl bármiféle
mágiát vagy fikciót.

Bevezetés. A „valós” kihívása

■ A kommunista rendszer bukása óta a volt keleti blokk országai jelentős társadalmi, kulturális átalakuláson mentek keresztül, miközben az előző rendszer jellegét számos tekintetben megőrizték, amelynek eredményeképpen leginkább a „posztkommunista állapot”,¹ valamint a „kapitalista realizmus”² fogalmaival leírható átmeneti formák alakultak ki. Az utóbbi évtizedekben ezen országok geokulturális tájképét a rendszerváltás eufóriáját követően eluralkodó, a gazdasági helyzetből, a személyközi és intézményes viszonyok jellegéből, a globális expanzió és a lokális tradíciók közti feszültségekből fakadó rossz közérzet formálta, és mindez olyan összeférhetetlenségekhez vezetett, amelyek „kortárs valóság” címen való ábrázolása igencsak kihívások elé állította a Nyugat-Európa „Másikaként” érzékelt régió jellegét, szellemiségét megragadni próbáló művészeti törekvéseket.

A kihívásra adott válaszként a kortárs kelet-közép-európai filmkészítésben különböző reprezentációs tendenciák körvonalazódnak. A kelet-európai létforma nagyfokú műfaji, tematikus és stilisztikai változatosságot mutató megjelenítési módjai a karneváli Balkán-kép, illetve a szí-

A tanulmány hosszabb, angol nyelvű változata *Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema* címmel az *Acta Universitatis Sapientiae* folyóirat *Film and Media Studies* sorozatában jelent meg (2016. 12. 87–114.). Jelen átdolgozás a román Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium által támogatott PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418 számú CNCS – UEFISCDI projekt keretében készült.

kár, mikrorealista stílusú ábrázolásmód szélsőértékei között helyezkednek el. A kelet-közép-európai film sajátos és egymáshoz kapcsolódó szegmenseiként jelen tanulmány a mai magyar és román filmben megfigyelhető tendenciákra összpontosít. A nyilvánvaló különbségeken túlmenően, amelyek mentén a magyar, illetve román filmrendezők által jegyzett filmek különböző trendekbe sorolhatók, a román új hullám és a fiatal magyar film generációs hasonlóságára és sokrétű – stíláriis, reprezentációs, narratív – kapcsolatára Virginás Andrea hívja fel a figyelmet.³

Jelen tanulmány két reprezentációs módot tárgyal, amelyek a kortárs magyar, illetve román filmben fellelhetők: az előbbiben a mágikus realizmus, az utóbbiban az ún. minimalista realizmus azonosítható tendenciaként. Természetesen alaptalan lenne e két reprezentációs módot különböző országok és nemzetek filmgyártásához kötni, hiszen manapság egyre inkább a filmgyártás transznacionális aspektusa érvényesül. Ennek ellenére egy lehetséges összevetés hipotéziseként megfogalmazható, hogy az új magyar film jellemző módon kínál olyan filmes narratívákat, amelyekre vonatkoztatható a „mágikus realista” minősítés, a valóságnak valóságfölötti elemekkel való kombinálása, a nagyfokú stilizáció, míg az új román film a szikárabb, mikrorealista ábrázolásmódhoz vonzódik inkább. Jelentős kivételekkel mindkét oldalon⁴ mindkét reprezentációs tendencia a leginkább az abszurd, groteszk és tragikomikus minőségeivel jellemezhető kelet-európai társadalmi-kulturális „realitás” kihívásaira adott lehetséges válaszként, további kérdésekhez vezető kortárs filmes attitűdként fogalmazódik meg.

Mágikus realizmus a fiatal magyar filmben

■ A fiatal magyar filmben elsősorban az ún. Budapesti Filmiskola rendezőinek munkái között találkozunk a mágikus realizmus szellemében fogant filmalkotásokkal, amelyekben a természetfölötti jelenségek az ábrázolt valós elemekkel szerves, mondhatni „természetes” egységben, vagy ahogyan Fredric Jameson fogalmaz, „eleve adott otthonosságban”⁵ vannak jelen. A hétköznapi és a rendkívüli eme szimbiózisa általában pazar látványvilágokkal, invenciózus narratív fordulatokkal társul, a kelet-európai színtér gyakran kevert etnikumú, hibrid zónaként jelenik meg, ahol egyszerre van jelen a banális és a fantasztikus, a lokális és a globális, a kalandos eseménysor és az eseménytelen, szürke realitás. Ezekben a filmekben a mágikus realizmus megjelenhet műfajt alakító modalitásként, például Hajdu Szabolcs filmjeiben (*Tamara*, 2003; *Bibliothèque Pascal*, 2010), vagy bizonyos műfajokhoz tartozó filmek vizuális retorikáját meghatározó-átszínező minőségként, mint például Groó Diána *Vespa* (2009) című *road movie*-jában. A csodavárás, a meseszerű hangulat, amely néhány kortárs filmben fellelhető, mint például Ujj Mészáros Károly *Liza, a rókatündér* című 2015-ös filmjében, a vizuális stilizáció, absztrakció és allegorikus reprezentáció magyar filmtörténetben jelen lévő hagyományára vezethető vissza; ebben a vonulatban Enyedi Ildikó legendákkal, meseszerű elemekkel és szürreális elemekkel átitatott filmjei (*Bűvös vadász*, 1994; *Simon Mágus*, 1999; *Testről és lélekről*, 2017) sajátos árnyalatot képviselnek. Ezekben a példákban a kortárs magyar filmnek a legendás, a csodás elem, a történetmesélés alternatív módozatai iránti nyitottságát fedezhetjük fel, a valós és a mitikus dimenzió, az otthonosság és az idegenség köztes terében.

A mágikus realizmusban, amely a 20. század irodalmának meghatározó, a kortárs prózában is markánsan jelen lévő irányzata, az irodalomelmélet talán

legvitatottabb terminusát üdvözölhetjük. A „mágikus” és „realista” fogalmak egymás mellé helyezése oximoronszerű, látszólag két szemben álló jelentés feszül egymásnak, abban az értelemben viszont, ahogyan Alejo Carpentier eredetileg használta a *real maravilloso* terminust, a mágikus a realitás inherens minősége abból fakad, hogy a valóság önmagában mágikus. Bényei Tamás a mágikus realizmust nem műfajnak vagy műnemnek, hanem írásmódnak tekinti, amelynek jellemzője a narratív kód, valamint a figuratív logika szintjén megjelenő, azaz „kettős zsúfoltság”. Bényei szerint, amit „mágikusnak”, illetve „valósnak” érzékelünk, az tulajdonképpen a narratíva által megteremtett hatás. A mágikus performatív, szubverzív és transzgresszív jellegét emeli ki, és a mágikus realizmus figuratív modalitását a következő jellemzőkre bontja: a fantasztikus és a hétköznapi „ontológiai demokráciája”; határok szubverziója; a mágikus kauzalitás mint retorikai trópus; a történetmesélés mint a mágikus realizmus alapelve; a nevek és a genealógia fontossága; hibriditás és karnevalizáció; és végül a túlzás poétikája, amely a mágikus realista narratíva minden szintjét áthatja.⁶

A mágikus realizmus körül kibontakozó elméleti diskurzus a filmelméletre is hatást gyakorolt. Fredric Jameson a mágikus realizmust a poszmodern narratív logikájának lehetséges alternatívájaként tételezi, filmben megjelenő jegyeit pedig a történelem, a szín és a narratíva fogalmaihoz köti: olyan filmekben azonosítja ezt a reprezentációs módot, amelyek a közelmúlt eseményeihez kapcsolódnak, a színt ezen filmek perceptuális heterogenitására vonatkoztatja, a narratívát pedig másodrendűnek véli a film által nyújtott vizuális tapasztalathoz képest.⁷ Aga Skrodzka a kelet-közép-európai filmben megjelenő mágikus realista tendenciát transznacionális jelenségnek tartja, meglátása szerint a gyakran provinciális-ként és elmaradottként jellemzett kelet-közép-európai állapot megjelenítésének kimondottan kedvez ezen antirealista, alternatív és szubverzív reprezentációs mód. A csehszlovák új hullámban gyökerező, jelentős előzményekkel a háta mögött a kortárs kelet-európai filmben gyakran találkozunk a mágikus realizmusra jellemző hibriditással, akár az etnikai kevertség, az identitásminták vagy a térformáció szintjén, amely a karneváli ábrázolásmód és a groteszk stilizáció eszközeivel egészül ki. Ezek a filmek gyakran játszódnak vidéki vagy kisvárosi környezetben, és állítanak középpontba olyan figurákat, akik számára a valóság mágiával való keverése egy lehetséges stratégiát biztosít a történelem folyamataival való megküzdésben. A kelet-közép-európai régióhoz társított mágikus realizmus posztkoloniális vonatkozásban is értelmezhető, mind időben, a szovjet ideológiai kolonizáció alól való felszabadulás értelmében, mind pedig térben, Európá saját perifériáinak kolonizációja vonatkozásában.⁸

Minimalista realizmus az új román filmben

■ A kelet-európai realitáshoz való viszonyulásnak egy másik domináns reprezentációs módja azonosítható az új román filmben. Érdekes módon a csehszlovák új hullám karneváli stílusa, kelet-európai abszurdítások iránti érzékenysége és – talán mindenekelőtt – fekete humora mind a mágikus realizmus, mind pedig a kortárs román filmre jellemző szikár mikrorealista nyelvezet közös gyökérének tekinthető. A mágikus realizmussal ellentétben az új román film realista diskurzusa nagyban támaszkodik a megfigyelő dokumentarizmus fikciós filmekben alkalmazott eszközkészletére.

Az olasz neorealizmust tartják a 2000-es években a román filmesek új generációja által bevezetett realista diskurzus filmtörténeti modelljének – ezen filmes beszédmód alapjait Cristi Puiu rakja le *Zseton és beton (Marfa și banii, 2001)* című első filmjében –, azonban e kortárs beszédmód megjelenése nyilvánvalóan nem szűkíthető le erre a diakronikus vonatkozásra. Radu Toderici szerint a kortárs román film az 1990-es évek társadalmi orientációjú európai új realizmusának tágabb kontextusába illeszthető, amelynek fókuszába a környezetüket emblematisztikusan reprezentáló periferikus figurák helyeződnek, és amelynek jelentős tendenciája a kilencvenes évek közepétől a *cinéma vérité* diskurzusát újraélesztő Dogma '95.⁹

Cristi Puiu kézikamerája, amely egy megfigyelő pozícióban lévő „szereplőként” van jelen az események sorában, igencsak közel áll az európai filmkészítés új realizmusának szellemiségéhez. A Cristi Puiu által elindított filmes beszédmód formai szempontból heterogén jellegű, és több irányba fejlődik tovább még egyetlen filmrendező produkcióján belül is, de homogén abban a tekintetben, hogy a rendező távolságtartóan viszonyul a témájához, „emiatt az új filmek gyakran elhatárolják magukat az etikai vagy politikai szférától; nem véletlen, hogy az új román mozin belül a fő ellentét soha nem a téma, hanem sokkal inkább a stílus körül forgott”.¹⁰

Nem minden filmrendező ismeri el bármilyen filmes iskolába való besorolását,¹¹ aminthogy nincs terminológiai konszenzus a kritikai diskurzusban sem a realizmus, mikrorealizmus, verizmus és dokumentarizmus stílustendenciáit érvényesítő új román filmmel kapcsolatban. Doru Pop áttekinti az új román mozi terminológiai variációit („új hullám”, „poszt-új hullám”, „új új hullám”), és az alábbi közös stílári jellemzőit azonosítja: dokumentarista stílus; a hosszú beállítások előnyben való részesítése; realiztikus terekben zajló cselekmény; tér és idő egysége; közvetlen, direkt témakezelés; valószerű történetek; decentralizált cselekmények; az ún. „negyedik fal” megtörése; feszültség a realista igény és a teatrális reprezentáció között; vallásos, gyakori ikonográfiai utalások ortodox ikonokra és a művészettörténet kanonikus alkotásaira profanizált kontextusban, kimozdított jelentésvonatkozásban.¹²

Az új román filmmel kapcsolatban gyakran találkozunk a „minimalista realizmus” megjelöléssel, mind tematikus (mikrorealista megközelítések, korlátozottan társadalmi allegorizálás; „életszeletek” a közelmúltból és a sok tekintetben a múlt rendszer levegőjét árasztó posztkommunista átmeneti időszakból; kamaradráma-jellegű családi drámák, személyközi konfliktusok, gyakran banális, tragikomikus szituációk, amelyek főszereplői kisszerű figurák, antihősök), mind pedig stílári vonatkozásban (idő és tér minimalista kezelése; nondiegetikus zene hiánya; minimalista díszletezés, *mise-en-scène* és jellemformálás; visszafogott színészi játék; rögzített, frontális kamerapozíció alkalmazása; valós időt érzékeltető hosszú beállítások; dokumentarizmusra emlékeztető stílus). A kortárs román filmről szóló könyvében Dominique Nasta Cristi Puiut, Corneliu Porumboiut és Radu Munteant emeli ki a minimalista realizmus három legfontosabb képviselőjeként.¹³ A minimalizmus elsődlegesen ezen filmrendezők filmkészítési gyakorlatában előnyben részesített, visszafogott kifejezőmódra vonatkozik, filmjeik azonban egyáltalán nem nevezhetők minimalistának az elért hatás szempontjából, mi több, a terminus egyetlen jelentésvonatkozásában sem, amint azt Andrei Gorzo megállapítja még Dominique Nasta kötetének megjele-

nése előtt, polemikusan érvelve a minimalizmus vagy a realizmus általánosító fogalmainak felületes használata ellen az új román film kapcsán.¹⁴

A tabló alakzata mint a mágikus és minimalista realizmus érintkezési felülete

■ A fentiekben e két reprezentációs módozatot – amelyek közül az előbbit a stílári többlet, az utóbbit inkább a stílári visszafogottság jellemzi – a kelet-európai létmód és valóságviszonyok filmes megközelítésének alternatíváiként mutatuk be. A továbbiakban jelen tanulmány amellet érvel, hogy bár más-más utakat bejáró filmes beszédmódokról van szó, közöttük számos átjárás teremthető, nemcsak tematikusan (traumatörténetek, hatalmi relációk mentén kirajzolódó viszonyok), hanem éppen a látszólag nagyon különböző stílusuk tekintetében is. Ez utóbbi vonatkozásban az új magyar filmre jellemző mágikus realizmus és a kortárs román filmet jellemző minimalista realizmus közötti kapcsolat a képalakítási módban, mégpedig a *tableau vivant* hagyományát továbbgondoló élőképszerű kompozíciókban fedezhető fel.

Pethő Ágnes a kortárs kelet-közép-európai filmbe előforduló élőképek (*tableaux vivants*) és tablószerű beállítások nagyfokú változatosságára hívja fel a figyelmet. Ezek önálló képekként a kontemplatív befogadásmódot mozgósítják, megakasztják a mozgóképek áramlását, így az érzéki forma és az elvont jelentés, a mozgókép és az állókép feszültségéből keletkező mediális köztesség helyeivé válnak.¹⁵ A mágikus realizmus és a minimalista realizmus közös stílusjegyeként azonosított tabló (*tableau*) használatának módozatait a vizsgált paradigmákat képviselő két filmmel, Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* (2010) és Cristian Mungiu *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012) című filmjével szeretném illusztrálni. A két film valamelyest tematikusan is összekapcsolható: nyugtalanító, traumatikus tapasztalatokat hordozó, Kelet és Nyugat között sodródó, a bordélyház, illetve a kolostor intézményének kiszolgáltatott női sorsokat jelenítenek meg, mindkét filmbe a női test hatalmi relációknak rendelődik alá. Bizonyos értelemben a mágikus elem is közös, bár ellenkező előjellel: Hajdu Szabolcs filmjében a Mona elbeszélésébe beleszótt valóságfeletti elem a főhősnőnek a traumával való megküzdési stratégiájaként a megmenekülést szolgálja, míg Cristian Mungiu filmjében a kolostorban, illetve a kórházban uralkodó mentalitás, mágikus, irracionális gondolkodás okolható közvetlenül a főhősnő haláláért.

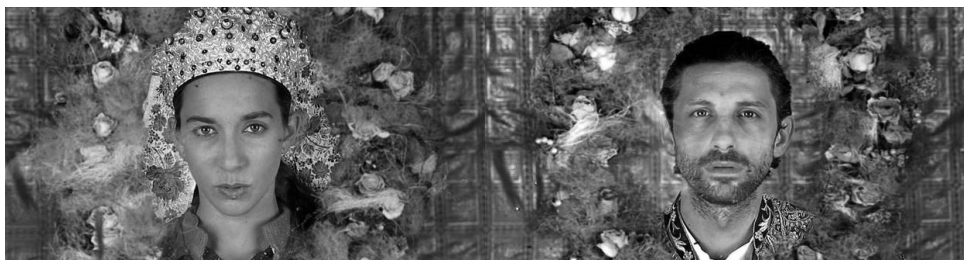
Hajdu Szabolcs: Bibliothèque Pascal (2010)

■ A magyar kritikai recepció szerint Hajdu Szabolcs mágikus realista elbeszélsmódja a *Bibliothèque Pascal*-ban teljeseedik ki. A film tulajdonképpen ellentozza a kerettörténet szikár realizmusát a beágyazott elbeszélés mágikus realizmusával, a végén pedig játékosan egymásba oldja és relativizálja ezt az ellentétet. A történet a gyámhatósági hivatalban kezdődik, ahol a főszereplőnek, Mona Săparunak számot kell adnia külföldi munkavállalásának körülményeiről, hogy kislányát visszakaphassa. Mona elmeséli a Viorelrel, a kislány apjával való találkozását, aki azzal a mágikus tulajdonsággal rendelkezik, hogy álmait kivetülnek, más számára is láthatóvá válnak. A rendőrség lelövi a Monát túsul ejtő, üldözött Viorelt, lányuk, Viorica öröklí a csodás képességet. Hogy lányát felnevelhesse, Mona nyugaton keres munkát, és az embercsempészetnek esik ál-

dozatul, eladják prostituáltként. Így kerül a liverpooli Bibliothèque Pascal nevű luxusbordélyba, miközben a nagynénje itthon pénzért mutogatja a gyerek csodás képességét. A Desdemona szerepében halálos veszedelembé kerülő Monát a gyerek álmából előmasírozó rezesbanda menti ki a bordélyházból. A gyámhivatalnok először nem tud mit kezdeni a csodás történettel, majd egy hihető verziót rögzít a jegyzőkönyvbe, így Mona visszakapja a kislányát. A zárójelenet első benyomásra meghitt otthoni környezetben ábrázolja az anya és lánya együttlétét, amelyről azonban kiderül, hogy a családi idill csupán eljátszott szimulákrum egy IKEA típusú áruházban.

A film a társadalmi valóság (a lányát egyedül nevelő anya sorsa, kényszerű migráció, prostitúció), valamint az erre ráépülő csodás elemek mozaikjaiból rak ki egy ironikus színezetű, kelet-európai megváltástörténetet. A filmelbeszélésben központi szerepet játszó csodás elem, az álmok látható kivételése játékosan építi a történetet, és gazdag, stilizált látványvilágot kölcsönöz a filmnek, a mágikus realizmus „kettős zsúfoltságát” eredményezve. Ahogyan a mágikus realista prózában, itt is kiemelt szerepet kap a történetmesélés aktuusa: a Mona által a gyámhivatalnoknak elmesélt történet távolról *Az ezeregy éjszaka* meséinek alapszituációját visszhangozza. További mágikus realista elemként azonosítható a nevek meghatározó szerepe (Monát mintha a neve predestinálná *Desdemona* szerepének eljátszására a luxusbordélyban; a csodás képesség a névvel együtt – Viorel, Viorica – ruházódik át apáról a lányára). A film a kiszolgáltatott helyzetben megnyilvánuló mágikus aktus transzgresszív és szubverzív jellegét mint a valóságnak való ellenállás sajátos formáját viszi színre. A hibridizáció több szinten is megjelenik: a kevert nyelvhasználatban, a szereplők vegyes etnikai hovatartozásában (Mona félig magyar, félig román, „jumi-juma”, fele-fele, ahogy ő mondja), a sokrétű kulturális vonatkozásban (a film lepukkant kelet-európai helyszíneket és nyugati luxusszíntereket állít kontrasztba), a műfaji kevertségben (a *La Manche* csatornán keresztül vonattal szállított női transzport a rab-szolgánarratívák hagyományát idézi fel, Mona kalandjaiban pedig a road movie kliséire ismerhetünk rá), végül, de nem utolsósorban pedig az intermediális kapcsolatokban, a társzművészeteknek a tabló alakzatában való együttes jelenlétében.

A forma tekintetében a mágikus realizmus heterogenitása a tabló reprezentációs heterogenitásában nyilvánul meg. A tablószerű beállítás a stilizáció eszköze, a diegézis menetéből kiragadja, megakasztja a tekintetet, és sűrűséget, vizuális, haptikus telítettséget kölcsönöz a látottaknak. Míg a mágikus realizmus narratív értelemben transzgresszív, átjárást biztosítva a „valós” és a „mágikus” szféra között, a tabló mediális értelemben az; a festészeti, színházi, irodalmi referenciákat egyesítő mivoltában a filmkép eltérő perceptuális minőségét, mediális köztességét eredményezi. Hajdu Szabolcs filmje bővelkedik a tablószerű beállításokban. A film kiemelt „mágikus” momentuma a Mona Viorelrel való találkozásának jelenete, amelyben Mona számára láthatóvá válik Viorel álma, pazar színompában tündöklenek a képek, a falak képlekenné válnak, az anyagok felfeslenek, a rögzített mintázatok megmozdulnak, cseppfolyóssá válnak, és Mona kalotaszegi népviseletben, Viorel pedig spanyol toreróként ül szemben egymással. A valóság és az álom határát átlépő, stilizált, ornamentális képsor a gazdag díszítésű, aranyozott ortodox ikonokra emlékeztetheti a nézőt (1–3. kép). A bordélyházi jelenetek szintén tablószerű beállításokba rendeződnek, a *tableau vivant* pornográf teatralitásának hagyományához kapcsolódva: a könyvtárként megnevezett luxusbordélyban a pros-



1–3. kép. A megelevenedő, ornamentális álomkép. Hajdu Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010)

tituáltak kanonikus irodalmi figurákat – Szent Johanna, Pinokkió, Lolita, Dorian Gray, Desdemona – alakítanak, a szerepbe beöltözött figurákat mesterként pózokba merevítő statikus beállítások a test eltárgyasítását, kisajátítását viszik színre (4–5. kép). A film zárójelenete, amelyben Mona kislányával „csa-



4–5. kép. Bordélyházi szerepek tablószerű beállításokban. Hajdu Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010)



6. kép. Az otthon szimulákuma. Hajdu Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010)

ládót játszik” egy először valóságként érzékelt, majd a kamera által egy IKEA típusú áruház berendezett helyszíneként leplezett művi környezetben, ugyancsak tablószerű képsorba szerveződik (6. kép). A szimulákrum-effektust, játék (fikció) és valóság metaleptikus felcserélhetőségét, egymást relativizáló jellegét pedig tovább fokozza a filmrendező alakjának feltűnése a képen.

Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (După dealuri, 2012)

■ Az új román film szellemiségével összhangban Cristian Mungiu olyan történeteket dolgoz fel filmjeiben, amelyek mélyen a társadalmi és geokulturális realitásban gyökereznek. *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012) című filmjének inspirációjául a tanacui kolostorban végbemenő, egy apáca halálával végződő ördög-

űzés szolgált. A történetek nagy médiavisszhangot keltettek 2005-ben, az Európai Unióba való belépés előestéjén, amikor fény derült arra, hogy a társadalmi, gazdasági, kulturális felzárkózás imperatívuszával szembenező ország még mindig a középkori mentalitás örökségével küszködik. Az események dokumentálásának igényével született Tatiana Niculescu Bran *Gyónás Tanacuban* (*Spovedanie la Tanacu*, 2006) című könyve, és később, 2012-ben Cristian Mungiu filmje újra felnyitotta a témát a közvélemény számára. A film a fikcionalizálás eszközeivel él, megváltoztatja a neveket (a valós események áldozata, Irina Maricica Cornici a filmben Alina néven jelenik meg, gyerekkori barátnője, Paraschiva pedig Voichițăként szerepel), a történetek színhelyét pedig nem lokalizálja annál pontosabban, mint amit a cím jelez, a „dombokon túl”, vagyis bárhol Románia térképén, amelynek szellemiségét és társadalmi-intézményes berendezkedését minősítik az ábrázolt események. A történet egyszerűnek mondható: Alina, az árva lány hazatér Németországból, ahol dolgozott, hogy meglátogassa egykori barátnőjét, Voichițăt, aki apáca egy ortodox kolostorban, hogy meggyőzze, tartson vele külföldre. Kiderül, hogy Voichița egykori odaadó barátságának helyét átvette a mély vallásosság, nem tudja rászakanni magát, hogy elhagyja a kolostort, így Alina vele marad, és próbál beilleszkedni a kolostori életbe. A teljes meghasonlást a gyónás momentuma jelenti; Alinának szembe kell néznie mindazzal, ami az ortodox egyház szemében bűnnek minősül. Ekkor jelentkeznek rajta a krízis tünetei, amelyekkel a kórház nem tud mit kezdeni, így visszakerül a kolostorba, ahol nem találja a helyét, visszamegy nevelőszüleihez, ott azonban azzal szembesül, hogy helyét már másvalaki vette át, úgy dönt tehát, hogy visszamegy a kolostorba, miközben egyre inkább elhatalmasodik rajta az érzés, hogy már sehol nincs számára hely. Bár elvégzi a gyónást, krízisei visszatérnek, a kolostorban a harang kötelével és a kutya láncával megkötik, miközben a pápa elvégzi rajta az ördögűzés praktikáját. Napokig étel és ital nélkül hagyva nem bírja ki a „kúrát”, és a kolostor közössége arra ébred, hogy gyilkosságot követett el.

A *Dombokon túl* továbbviszi a Mungiu korábbi filmjeiben érvényesülő látás- és ábrázolásmódot. A hosszú beállítások, klausztrófó hatást keltő zárt terek, a rögzített frontális kamera használata felerősíti az Alinához kapcsolódó eseménysor csapdajellegét és a kolostorban zajló élet középkori levegőjét. Az események a kolostorbeli közösséget, élén a pápa „apafigurájával”, ki-mozdítják a megszokott keretekből, és saját korlátaival szembesítik. Mindazonáltal a film nem gyakorol közvetlen kritikát, ezt az új román filmre jellemző módon a nézőre bízta. Bár a tragédiáért egyénileg senki sem okolható, úgy tűnik, a főszereplő az egész társadalmi apparátus áldozata, és egyéni felelőtlenségek felhalmozódása vezet a halálához.

Mungiu filmje szintén bővelkedik tablószerű beállításokban. Talán nem túlzás azt állítani, hogy gyakorlatilag a film egésze tablószerű beállításokból építkezik, amelyek az orthodox ikonok ikonográfiai jellegzetességeit elevenítik fel, főként Andrej Rubljov *Szentháromság* (*Troica*, 1411 vagy 1425–1427) című ikonját idéző háromalakos kompozíciókban (7. kép).



7. kép. Andrej Rubljov: Szentháromság (*Troica*) (1411 vagy 1425–1427)

Mungiu háromalakos képszerkesztése nyilvánvalóan nem az ikon szakrális dimenzióját erősíti; ellenkezőleg, az ikonszerű ábrázolásmód profán kontextusokhoz kapcsolódik, kiemelve az adott helyzet groteszk-ironikus dimenzióját (8–10. kép). Az orvos feje fölött a kórházi szobájában oltárképszerű kompozí-

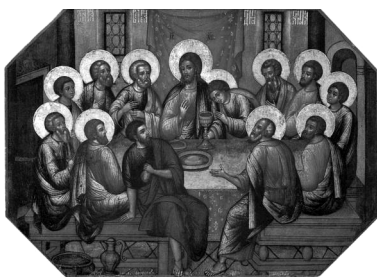


8–10. kép. Tablószerű kompozíciók, profán ikonográfia. Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012)

ció függ, amely egy ortodox ikonból, egy tájképből és egy *Mona Lisa*-reprodukcióból tevődik össze. A groteszk hatást felerősíti a másik két figura jelenléte a képen: a fehérbe öltözött orvos a kamerával szemben, a feketébe öltözött, két nőalak pedig, Alina segítői, Voichița és a főapáca a kamerának hátat



11. kép. Profán triptichon. Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012)



12. kép. Szimon Usakov: *Az utolsó vacsora* (1685)

fordítva helyezkednek el, az ortodox egyházat, valamint a egészségügyi rendszert kfigurázó, sajátos „szentháromságot” alkotva (11. kép). Szintén az ortodox ikonográfiával kapcsolatba hozható vacsorajelenetekkel is találkozunk Mungiu filmjében: a zsúfoltság benyomását keltő, sokalakos kompozíciók Szimon Usakov 17. századi orosz ikonfestő *Az utolsó vacsora* című híres ikonját idézhetik fel a nézőben (12. kép). Különösen hatásos az a képsor, amelyben a pápa az asztal fő helyén, de a kamerának háttal ül, két oldalán az apácákkal, miközben Alina a képkereten kívül helyezkedik el, jelezve a patriarchális közösség szimbolikus kiközösítő gesztusát (13–14. kép).



13–14. kép. *Az utolsó vacsora* parafrázisai tablószerű beállításokban. Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012)

■ Bár eltérő kontextusokban létrejött és eltérő kulturális közegeket közvetítő filmakotásokról van szó, Hajdu és Mungiu filmje mégis konvergál abban a tekintetben, hogy relativizálja a „mágikus” és a „valóság” fogalmait egymás vonatkozásában, mintegy azt tanúsítva, hogy az adott geokulturális régió(k)ban a valóság felülmúl bármiféle mágiát vagy fikciót. Végül pedig jelen tanulmány arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy a tablószerű beállítások felől nézve a szóban forgó kétféle reprezentációs mód, a stíláriis többletre törekvő mágikus realizmus, illetve a visszafogott minimalista realizmus nem egymás ellentétéként, hanem sokkal inkább ugyanazon „valóság”, ugyanazon elbeszélhetetlen „traumakultúra” reprezentációjának egymást szervesen kiegészítő alternatíváiként értelmezhetők.

■ JEGYZETEK

1. Boris Groys: *The Post-Communist Condition*. In: Maria Hlavajova – Jill Winder (eds.): *Who If Not We Should at Least Try to Imagine the Future of All This?* Artimo, Amsterdam, 2004. 163–170.
2. Mark Fisher: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books, London, 2009.
3. Virginás Andrea: *New Filmic Waves in Hungarian and Romanian Cinema: Allegories or Stories about Flesh?* Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2011. vol. 4. 131–141.
4. Ellenpéldákat felhozva Nagy Viktor Oszkár 2009-ben bemutatott *Apaföld* című filmje rokonítható a román minimalista realizmussal, illetve Silviu Purcărete 2012-es *Undeva la Palilula* (*Valahol Palilulában*) című filmalkotása írható le a kortárs magyar mágikus realista vonulathoz hasonló jellemzőkkel.
5. Frederic Jameson: *On Magic Realism in Film*. *Critical Inquiry* 1986. vol. 12. 2. 301–325. 304.
6. Bényei Tamás: *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997.
7. Frederic Jameson: i. m.
8. Aga Skrodzka: *Magic Realist Cinema in East Central Europe*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012.
9. Radu Toderici: *Noul Cinema Românesc și realismul european al anilor '90*. In: Andrei Gorzo – Andrei State (coord.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Tact, Cluj, 2014. 131–150.
10. Uo. 149–150.
11. Lásd Mihai Fulger: *„Noul val” în cinematografia românească*. Art, București, 2006. Mihai Fulger a következő filmrendezőket sorolja a román új hullámba: Nae Caranfil, Thomas Ciulei, Alexandru Solomon, Cristi Puiu, Hanno Höfer, Cristian Mungiu, Florin Iepan, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu, Tudor Giurgiu, Constantin Popescu, Corneliu Porumboiu.
12. Doru Pop: *The Grammar of the New Romanian Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2010. vol. 3. 19–40.
13. Dominique Nasta: *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Wallflower Press, London – New York, 2013.
14. Andrei Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Humanitas, Buc., 2012.
15. Pethő Ágnes: *The Tableau Vivant as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2014. vol. 9. 51–76. 53.