

## A középosztály történelmi és osztálytudata a 90-es évekbeli román filmekben\*

Az utóbbi évek legfontosabb hazai társadalmi jelensége minden kétséget kizáróan az úgynevezett „középosztály” mindinkább artikulált, vehemens és politikailag hatékony megnyilvánulása – a tág fogalom alatt annak minden olyan további változatát és jelzőit is beleértve, mint a kreatív osztály, a nagyvállalatok alkalmazottai, „a szép és szabad fiatalok”<sup>1</sup> stb., amelyek ennek az osztálynak a mozgósító központi csoportját a magánszektorban nem fizikai munkát végző személyekben azonosítja. A verespataki bányaberuházás elleni, ekkor még eklektikus politikai elképzeléseket felvonultató 2013-as tiltakozásoktól a 2014-es választások és a Colectiv-tragédia alkalmával szervezett tüntetéseken át a 13-as sürgősségi kormányrendelet elleni mozgalommal bezárólag ennek az alosztálynak a politikai üzenete a sorozatos és szinte mindig győzedelmes utcára vonulások során kristályosodott ki és vált hangsúlyossá. Ahogy ezt már mások is megállapították, ennek az alosztálynak a politikai víziója két olyan hadszíntéren folytat harcot, két olyan küzdelmet kapcsol egybe, amelyek egymás mellé rendelése egyáltalán nem magától értetődő: az egyik az igazságszolgáltatás melletti kardoskodás, a korrupcióellenesség, amely révén a politikai vezető réteget a közszolgálatnak – amit az állami intézmények volnának

A szerző egyetemi adjunktus, Orvosi, Gyógyszerészeti, Tudomány- és Technológiai Egyetem, Marosvásárhely; kutató, Alexandru Dragomir Filozófiai Intézet, Bukarest.  
Email: altcistelean@gmail.com

- \* Istorie și conștiință de clasă medie în filmele românești ale anilor '90. In Andrei Gorzo – Gabriela Filippi (coord.): *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”*. Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017, 97–132.
- 1 Az eredeti szövegben: „tefelști”. A kifejezés a „Tânăr Frumos și Liber” rövidítéséből (TFL) alakult címke, amelyet a kormánypárti média a 2010-es évek derekán zajló, főként a 2015-ös Colectiv klubban bekövetkezett tragédia utáni kormányellenes tüntetések kapcsán használt a tüntetők gúnyos, becsmérő megnevezésére. A fogalom utólag az új liberális jobboldal támogatóival asszociálódott, amely az USR (Mentsétek meg Romániát Szövetség) pártban nyerte el politikai kifejeződési formáját. (A ford. megj.)

hivatottak ellátni – a saját érdekeinek való kisajátításával vádolja; a másik pedig egy, a jóléti politikákkal szembehelyezkedő, újraelosztás-ellenes és a néptömegek irányában büntető, olyannyira radikális irányvonal, hogy joggal érhetne a „társadalmi fasizmus” vádja, s amely az előljárók korrupciójának előfeltételét gyakorlatilag a „segélyezésre” szoruló népesség függőségi állapotában és kiskorúságában látja.

Hogyan lehetett egymás mellé rendelni ezt a két frontvonalat (korrupcióellenes és jóléti politikák elleni harc), és hogyan sikerült ennek a politikai mozgalomnak a román politikai szcena előterébe kerülni, miután több mint húsz évig nem zajlottak jelentősebb civil mozgalmak a haza közterein (az 1990-es Egyetem téri tüntetések nem véletlenül váltak ezeknek az új mozgalmaknak a legfontosabb történelmi hivatkozási pontjává)? Kétségtelenül strukturális okai vannak annak, hogy a korrupcióellenes harc, noha ideológiák felettségére tart igényt, erőteljesen a jobboldalhoz társítható, és hogy ez a harc egyfajta spontán szolidaritást mutat a neoliberalizmussal, ily módon annak válságos pillanataiban lehet moralizáló és büntető módon mozgósítani.<sup>2</sup> Mint ahogy léteznek lokális magyarázatok, konjunktúrák és folytonosságok is. Ebből a szempontból a középosztálynak a kilencvenes évek román filmjeiben való ábrázolásának a látlete releváns lehet a jelenlegi fiatal középosztály által folytatott harc történeti eredete, illetve az általa átvett és tovább (talán túl messzire is) vitt társadalmi és politikai örökség megértésében. Márpedig ami ebben a vizsgálatban szembeszökő, az éppenséggel az a szinte tökéletes folytonosság a mai fiatal középosztály politikai és társadalmi víziója, valamint az elődei húsz évvel korábbi vívódásai között: ugyanaz a radikális, a társadalmi kényszerek iránt érzéketlen, így metafizikai, hajmeresztő csúsztatásokra hajlamos igazságszolgáltatás-követelés, ugyanaz a heroikus ellenszegülés a korrump hatalommal és az attól függő néppel szemben, továbbá a világról alkotott morális felfogás nemességének és a rettenetes szociáldarwinizmus sötét reflexeinek ugyanaz a bizarr ötvözete. Ennek a politikai vízióknak a folyamatossága egyáltalán nem volt előrelátható, ha figyelembe vesszük a mélyreható történelmi átalakulásokat és azokat a megváltozott társadalmi feltételeket, amelyekbe ezek az átrendeződések az évek során a két középosztályt elhelyezték: az értelmiségiekből (orvosokból, tanárokból)

- 2 Egy nemrég megjelent szöveg ennek világos és tömör magyarázatát nyújtja: „Egy napon talán majd fel kell tennünk a kérdést, hogy miért van az, hogy egyetlen korrupcióellenes harcnak sem volt soha »baloldali« következménye, a hatás pedig minden esetben a jobboldalnak kedvezett. Ennek az lehet az egyik magyarázata, hogy minden korrupcióellenes kampány végül azt követeli, hogy a gazdasági tranzakciók kerüljenek ki a politika szférájából, és kerüljenek vissza a gazdaság – vagy másként mondva a tőke – szférájába.” Marco D’Eramo: *The Not So Eternal City. New Left Review*, 2017:106.

és az államapparátusba beépült közhivatalnokokból álló „első generációs” középosztályt, valamint a fehérgalléros második generációt, amely már a szabadpiac zavaros vizeiben volt kénytelen boldogulni. Ha ezt a radikálisan megváltozott társadalmi közeget vesszük figyelembe, annál meglepőbb a két „nemzedék” társadalmi-politikai víziója és üzenete közötti folytonosság.<sup>3</sup> Mivel, elődeihez hasonlóan a fiatal középosztály úgy dönt, hogy inkább az állammal és a néppel harcol, mintsem a cégtulajdonos főnökkel (amint azt sajátos helyzete megkívánná), és politikai felfogását állam és társadalom *versus* egyén ugyanazon elvont és moralizáló ellentéte mentén fogalmazza meg, tulajdonképpen ősei álmait és csalódásait hordozza tovább, még azon az áron is, hogy ily módon – vagy pontosan amiatt, mert – képtelen valamit is kezdeni a létfeltételeire jellemző igazságtalansággal. Márpedig ez az igazságtalanság nem annyira a közszféra (a politikai szféra) erkölcsös vagy erkölcstelen voltaival, mint inkább a magánszféra (a tőke) vak kényszerítő erejével és eredendő igazságtalanságával függ össze, melyek kezelése semmiképpen sem a politikainak a korrupcióellenes harc által igényelt korlátozását, hanem ellenkezőleg: a politikainak erre a természetesnek és magánjellegűnek vélt szférára való kiterjesztését követelné meg. Ez az alapvető és stratégiai szempontból bénító anakronizmus értelmezésre szorul, márpedig innen nézve, azért tehát, hogy megérthessük egy régebbi politikai vízióknak ezt az újabb megnyilvánulását, tanulságos lehet annak eredeti, a *saját korából* származó megjelenítését áttekinteni, vagyis azt, ahogyan a kilencvenes évek középosztálya a társadalmat és a saját abban elfoglalt pozícióját ábrázolta, általában azt, ahogyan e középosztály halhatatlannak bizonyuló politikai álmai és reményei megszülettek, szenvedtek és – valójában – kimúltak már húsz évvel ezelőtt.

Először is azonban szót kell ejtenem egy módszertani kérdésről. Vonatkozó ágazati esztétikai kompetenciák hiányában az alábbi szöveg abból a – nyilvánvalóan túlzó – előfeltevésből indul ki, hogy bármit lehet társadalmi tablóként és a társadalmi realizmus mintavételeként, a társadalom releváns – bár közvetített – megjelenítéseként olvasni, még a legkevésbé realista, a leginkább szimbolikus és mesterkéltnak és a legkevésbé transzparens kulturális objektumot is, azzal a feltétellel, hogy figyelembe vesszük azokat a történelmi és társadalmi sajátosságokat, amelyek a közvetlen

3 Noha szociológiai értelemben szinte mindig alkalmatlan a nemzedék fogalma, itt azonban az is indokoltá teszi a használatát, hogy a középosztály ezen kétféle megjelenési formája között nagyon gyakran szerves az összefüggés: mivel a hazai reprodukciós ráta a középosztály körében az egyik legmagasabb, az új, a nagyvállalatok alkalmazottaiból álló középosztály nagyrészt a kilencvenes évek tanárainak, orvosainak és mérnökeinek a közvetlen leszármazottja.

reprezentációnak pontosan ezt a szándékos vagy strukturális homályoságát és közvetítettségét meghatározzák. Az 1990–1999 közötti évtized bőséges román filmterméséből tehát csak azokat a filmeket választottam ki, amelyek kifejezetten a középosztály történetileg éppen akkor érvényes létfeltételeit boncolgatják – más szavakkal kizártam a kommunista időszakról szóló filmeket, kivéve azokat, amelyekben a cselekmény akár csak érintőlegesen, az utolsó jelenetben, de átnyúlik a posztkommunizmus korába –, és úgy kezeltem ezeket, mint az átmenet első évtizede középosztályának és világszemléletének hiteles önreprezentációit. A megközelítem tehát egy sor, nem feltétlenül magától értetődő előfeltevésen alapul: először is azon, hogy az akkori középosztály helytálló, szociológiai értelemben releváns ábrázolásairól, amint említettem, társadalmi tablóiról beszélhetünk ezekben a filmekben; másodsorban azon az előfeltevésen, hogy azok, akik létrehozzák ezeket a reprezentációkat (a rendezők és a producerek), maguk is releváns alkotóelemei az ábrázolt objektumnak – a középosztálynak –, így azok egyben önreprezentációk is.<sup>4</sup> Bármennyire túlzóak is azonban ezek az előfeltevések, semmiképpen sem feltételezik a tökéletes, a társadalmi valóságnak a filmbe való egyszerű, grafikus beemelése értelmében vett ábrázolásba vetett hitet; ellenkezőleg, ez a megközelítés társadalmi és történelmi (azaz materialista) szempontból próbálja értelmezni pontosan az ezekben a produkciókban megvalósított reprezentációk fénytörését, azt az ideológiai szűrőt, amelyen keresztül a társadalmi valóságot és az abban elfoglalt saját osztálypozíciót ábrázolják. Röviden, az a tény, hogy *önreprezentációról*, az *osztálytudat* (még ha az csak részben is kifejezett) megnyilvánulásairól van szó, egyben arra is magyarázatot nyújt, hogy ezek a filmek miért nem a társadalmi totalitás hűségesebb reprezentációi, hanem az objektíve szükségszerű ideológia és illúzió, egy *osztálytudat* megnyilvánulásai. Ilyen értelemben e filmek üzenetének magát az elvont és moralizáló idealizmusát, valamint tudatosan antirealista, szimbolikus-rejtett formáját ezen osztály társadalmi pozíciójának és történelmi partikularitásának kifejezéseként, mint a *saját* társadalmi realizmusát kell megértenünk.

4 Úgy vélem, az *önreprezentációra* vonatkozó előfeltevésem tartható, ha tekintetbe vesszük a tényt, hogy „a filmvilág”, mint társadalmi kategória, még ha kisszámú embert is jelent, mégis kiváltságos nézőpontot mondhat magáénak, amennyiben pontosan az átmenet időszakában, illetve a román filmiparnak azokban az években zajló átalakulásai miatt, maga is egy olyan meghatározó jelenséggel szembesül, amely radikálisan át fogja rendezni a posztkommunista középosztály létfeltételeit: az állami szektoron belüli „kulturális polgárság” langymeleg pozíciójából váltania kell a szabadpiac dzsungelében folytatott túlélésre – ez a viharos átalakulás pedig egyben meg is határozza a hazai középosztály két nemzedékének a váltakozását (erre a kérdésre még visszatérek a szöveg végén).

Térjünk rá tehát magukra a filmekre. A siető olvasó megvárhat a terem kijáratánál, a „Záró gondolatok” felirat mellett.

*Kinek van igaza?*  
(*Cine are dreptate?* – Alexandru Tatos, 1990)

Egy baleset kivizsgálása egy Duna-parti nagyüzemnél. A hatóságok Zimniceanu mérnököt vádolják, aki tulajdonképpen kimagasló szakmai kompetenciákkal és morális tartással bíró ember, éppen ezért büszke, hajlíthatatlan férfi, akinek sikere van az üzemben dolgozó nőknél. Persze ugyanakkor ellenállónak is számít, kollégái azzal gyanúsítják, és erről jelentenek is, hogy a Szabad Európát hallgatja, és külföldi kapcsolatai vannak. Árva gyerekként egy jó és bölcs mester nevelte fel. A központ, a minisztérium a kivizsgálást egy szintén derék, jellemes és hozzáértő emberre, egy másik mérnökre, Nedelcu elvtársra bízta, aki Zimniceanu iskolatársa volt. A kettőjük közötti párbeszéd „húzó” jelenetében Zimniceanu így írja le az életét és az elfoglaltságait: „Iszom, nőzöm, kártyázom, idiótákat veszek fel jó pénzért, unalmas előadásokat tartok a klubban, beléptem mindenféle amatőr kulturális körbe, emellett végzem a dolgomat, ahogy tudom, értesz, ugye?” A felsorolt tevékenységek a korai kilencvenes évek filmjeiben szereplő középosztálybeli szereplők bármelyikének az önéletrajzába bekerülhetnének (még ha a film a rendszerváltás előtt készült is): az ellenálló bohémletben kifejeződő morális hitelesség, más szavakkal a belső erkölcsösség motívuma, amely fordított módon, az elnyomó rendszer miatt látszólagos immoralitásként és nyilvános illegalitásként nyilvánul meg, vezérfonalként jelen van a kor sok filmes produkciójában.

A valóságban Zimniceanu azért nem hallgatott a feletteseire, mert sokkal jártasabb a fizika tudományában – engedetlensége háttérében a hozzáértése áll. Emellett védeni próbál egy szerencsétlen fiút, akit ugyanaz az öreg mester nevelt fel, ugyanis fennáll a kockázata, hogy rá hárul a felelősség. Tulajdonképpen bebizonyosodik, hogy az üzem igazgatója, Băcescu a hibás, aki azzal, hogy Zimniceanura hárítja a felelősséget, el akarja leplezni az üzem veszteségességét, döcögős működését. A „hiba” azonban egyféle megnevezése a helyzetnek, az igazgató ugyanis világosan elmagyarázza Nedelcunak a tettei háttérében levő gazdasági szükségszerűséget: „Az üzem döcögött, nem volt miből kiadni a munkások fizetését, hát én felfújtam a számokat, ameddig csak tudtam, de aztán behelyettesítettem a nyersanyagot...” – ebből lett a baleset. „Hogy aztán mi lesz

egy-két év múlva – hangzanak az igazgató próféta szavai –, no akkor Isten segítsen meg minket.” A vég – körkörös. Nedelcu mérnököt, a vizsgálat lefolytatóját, aki becsületes ugyan, de szerelmes Zimniceanu szeretőjébe, és aki a vizsgálat során az üzem vezetőségét hibáztatja, szerelmi kisiklása miatt szintén kivizsgálásnak veti alá egy újabb küldöttség, amely láthatóan merevebb, aktivistább és megszállottabb.

Nem ez az utolsó film, amelyben a középosztály a társadalom termelési viszonyait és osztályszerkezetét morális, deontológiai és jogi szempontból vizsgálja ki – ezek a dimenziók együttesen jelennek meg a munkahelyi kivizsgálás motívumában. A szociális problémának (a munkásoknak ételt kell biztosítani) és a hatalom romlottságának (az üzem vezetői kihasználják a munkások tőlük való függését, hogy a szakértelmük hiányát, az erkölcstelenségüket, a korrupciót igazolják) egymás mellé rendelése és átfedése, az egymásra utaltság kapcsolatának a felállítása e két aspektus között nem olyasmi, ami majd a DNA-hisztéria<sup>5</sup> és Bănescu vagy Iohannis megválasztása során jelenik meg – éppen ellenkezőleg, ez a középosztály alapvető szemléletmódja már a kilencvenes évek elejétől, amely viszont ez utóbbi jelenségekben fog majd intézményesülni. Mint ahogy a *Már késő* című filmben is történik (lásd lentebb), amit a középosztály a munkavégzés helyszínén folytatott kivizsgálás és a társadalom feletti morális-jogi vizsgálata során megállapít, az a vezető osztály (ez jelenti a technokrata réteget, lásd az üzem igazgatóit, valamint az államigazgatás képviselőit is, a két osztályt ugyanis ezek a filmek nem látják antagonistikusnak, éppen ellenkezőleg<sup>6</sup> és a munkásosztály közötti nagy nemzeti cimboraság által előidézett a katasztrófa. Fontos aspektus a *Már késő* című filmben is, hogy jöllehet ezt a két társadalmi osztály között, a középosztály kárára megvalósuló szolidaritást vagy kölcsönös támogatást társadalmi és gazdasági korlátok igazolják, sőt teszik szükségessé, morális és deontológiai szempontból mégis elítéltetik és el is ítélandó. A *Már késő*vel szemben a munkásosztályhoz, mint egy szegény és legfeljebb alapvető gyarlóságában komikus réteghez (lásd a módot, ahogy a megkérdezettek a nyilatkozataikon változtatnak a kivizsgálás előrehaladásának függvényében) való viszonyulást itt még a paternalizmus határozza meg (nyilván az ezzel járó,

5 DNA: Direcția Națională Anticorupție, Országos Korrupcióellenes Ügyészség. (A ford. megj.)

6 A technokrácia és az államigazgatás (bürokrácia) közötti konfliktusról mint a kommunizmus utolsó évtizedeit és a rendszerváltás utáni első évtizedet alapvetően meghatározó dinamikáról lásd Gil Eyal – Ivan Szelenyi – Eleanor R. Townsley: *Capitalism fără capitaliști. Noua elită conducătoare din Europa de Est*. Omega, București, 2001; Vladimir Pasti: *Noul capitalism românesc*. Polirom, Iași, 2006; Florin Poenaru: *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga*. Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017.

kellő adag megvetéssel fűszerezve). A *Már későben* azonban – valószínűleg a bányászjárások hatására – a munkásosztály ábrázolásából az emberi mívolt utolsó nyoma is eltűnik.

### *Vörös patkányok* (*Șobolanii roșii* – Florin Codre, 1991)

A középosztály képviselője és a film főszereplője ebben az esetben három barát által alkotott csoport, akik kaszkadőrként dolgoznak, de hivatásuk szerint művészek és szakemberek (orvos, mérnök, szobrász), jellemesek, bohémek és megingathatatlanok. A film a hetvenes évekbeli, fiatalkori kalandjaikat követi, amelyek kivétel nélkül két kategóriába sorolhatók: egyrészt kaotikus jelenetek sora a kaszkadőrmutatványok felvételein, amelyekben a kaszkadőrök jókat nevetnek és engedetlenek a feletteseikkel szemben, akik nyilván inkompetens férges (a rendezőtől a kiküldött szekusig, azaz ismét a technokráciától a hivatali gépezetig), másrészt végtelen bulik és féktelen orgiák. Azaz ismét a belső, morális-professzionális megingathatatlanság és a nyilvános bohémság vagy erkölcstelenség mint a középosztály elnyomó rendszer alatti és rögtön annak bukása utáni életstílusa közötti ellentmondásos kapcsolattal van dolgunk. A buli és engedetlenség egyórányi képsorai után az 1977-es földrengés a kaszkadőröket igazi hőssé teszi, akiknek a bátorságára mindenki felfigyel. Ez okból kifolyólag, miután a hatóságok indokolatlanul leállítják a romok alatti keresést – feltételezhetően irigységből, ugyanis eddig a pontig sokkal komolyabb helyzetekben is eltekintettek a beavatkozástól –, ez pedig egyikük halálához vezet, a szekusok kihallgatásnak vetik alá a másik két kaszkadőrt. A két barát azonban valahogy megveri a kihallgató szekust, és elszalad. Egyiküknek sikerül elmenekülnie az országból, a másik rokkanat otthon marad. A forradalom után a külföldre menekült kaszkadőr hazatér, és természetesen megállapítja, hogy az 1989 előtti összes gyűlölt főnökük vezető politikus lett. Az utolsó jelenetben kiviszi a kerekesszékre utalt barátját, megcsömörlötten sétálnak Bukarest ugyanazokkal a kommunista arcokkal teleplakátolt posztkommunista utcáin, míg végül jelentőségteljesen megállnak egy Lufthansa iroda előtt.

Különös módon – és ismét sokatmondóan –, noha látszólag a film egésze a középosztály professzionalizmusa és jellemessége („A kaszkadőrség egy mesterség!” – kiáltja egy adott ponton az egyik kaszkadőr a rendezőnek, dühösen ez utóbbi hozzá nem értése miatt), illetve a vezető

réteg (mind a technokrácia, mind a bürokrata réteg) gyarlósága közötti konfliktusról szól, a tanulság ismét a néprétegek, a tömegek elítélését, végső hibáztatását tükrözi. Amint azt a beszédmódjával és svájci sapkájával Țuțeára emlékeztető, Táborkoknak szólított, a filmben rendszerint fel-feltűnő öreg egy hosszú, jelentőségteljes beszédben a főszereplő „Mi a szerelem?” kérdésére válaszolva kifejti (igen, 70 perc után szóba kerül egy kedves is, aki a fő kaszkadőr szeretője volt, és akit a kommunista hatóságok hagytak meghalni azáltal, hogy nem engedélyezték neki az abortuszt – ennek felidézése pedig hirtelen gyötörni kezdi a főszereplőt, akit addig egy órán át bulizni láttunk): „A szerelem egy forradalmi, nonkonformista érzés, olyan, mint a tűz. De vannak ember által kikevert oltások ellene: a gravitáció, a hideg, az éhezés, a félelem, Marx, Engels, Lenin.” Majd így zárja fejtegetését: „Figyelj, Jézus egy meghatározott adag szeretetet hagyott ránk, márpedig mi jól megsokasodtunk.” Azaz? A beszéd, amely a feltétel nélküli, antikommunista, eltéríthetetlen és határtalan szerelemmel kezdődik, azzal az emberi felesleggel fejeződik be, amely miatt nem elégséges az Úrtól ránk maradt szeretet. Végül úgy tűnik, mégsem a félelem, az éhezés és Lenin az emberek közötti szeretetet megghiúsító legfőbb antitest, hanem maguk az emberek, az emberek sötét tömege, a kegyelem nélküli sokaság, a csőcselék. Ez adja meg valószínűleg az utolsó jelenet értelmét is: ha csak a kommunista gazemberek reprodukálódtak volna a forradalom után, talán lett volna esély visszatérni és az országban élni. De így, ezzel az embertömeeggel, amely híján van az isteni szeretet védőburkának – hajts, kocsis, a Lufthansához!

*Válás szerelemből*  
(*Divorț... din dragoste* – Andrei Blaier, 1992)

A nyolcvanas évek végén járunk, a középosztály egy fiatal értelmiségi házaspár szerepében jelenik meg, akik maguk is értelmiségi családból származnak. Pénzt gyűjtenek, ahogy tudnak (rokonok, autó eladása), hogy lakást vásároljanak, amelyet egy házibulival avatnak fel a film 10. percétől – ez az első a magánlakásokban tartott bulik ismét végtelennek tűnő sorában. Ezúttal a házibuli motívumának enyhe sznobizmussal fűszerezett változatával találkozunk, ahol a parodisztikus-filozófiai beszélgetések (és az ilyen jellegű kinyilatkoztatások, mint „a tulajdonlás vágy, a tulajdon bizonyosság”, vagy „gyűlölöm a szavakat, a kizsákmányoltjuk vagyok”) csak még nyomasztóbban kihangsúlyozzák a megszokott orgiát és részegséget.

Egy milicista, akit – érthető módon – zavar a buli zaja, szemet vet a lakásra. A következő napon az állam értesíti a fiatal tulajdonosokat, hogy a lakhatási törvény értelmében nem lakhatnak magukra egy négyszobás lakásban, hanem bérletet kell befogadniuk. A lakhatási jogszabályok problémája azonban nem csak a fiatal értelmiségi párra súlyt le; úgy tűnik, ez annyira nyomasztó és általános, hogy az egyik jelenetben egy bolondok házába zárt beteg önkívületében azt képzei, hogy ugyanazon törvény értelmében (az egy főre kiszabott lakhatási felület túllépése) az állam által odarendelt földönkívüliek jutottak be a lakásába.

A megoldás, amint azt egy másik derék középosztálybeli, az ügyvédjük, a fiatal ingatlantulajdonosoknak elmagyarázza, a válasz: ily módon különváltként fogják őket számításba venni, tehát mindkettőjüknek két szobához lesz joga. Így lesz válasz – szerelemből: a tulajdon iránti szerelemből. No de a válasz sem olyan egyszerű dolog. A fiatalok ismét az államba ütköznek – az ügyvédő szavai szerint „az állam a szocialista családot védi”. Ezért az állam előtt kell bizonyítaniuk, hogy valóban nem szeretik már egymást, ami azt jelenti, hogy kölcsönösen pocskondiázniuk kell egymást a törvényszéken. Az egész egy házastársi-tulajdonosi kirakatterré változik: becsmérelned kell magad, és be kell bizonyítanod, hogy házastársként egy hitvány ember vagy, mindezt annak érdekében, hogy megmentsd magad tulajdonosként. A tanulság: a szocializmusban vagy szerelemben van részed (együtt három szobában), vagy tulajdonban (külön a négy szobában), de sohasem mindkettőben. A film a középosztály privatizáció érdekében való felszólalása – a magánélet privatizációjáért elhangzó segélykiáltás, azaz az állam kitessekelése a hálószobából, ami jogos igény lenne, de itt kéz a kézben jár a fordított irányú mozgással, azaz a feltétel nélküli és korlátlan magántulajdonhoz való jog követelésével valami olyasmi iránt, ami egy szociális jog (a lakhatáshoz való jog, amely adott esetben megszabhatja a lakástulajdon korlátait). A civil társadalom, a morális és társadalmilag elkötelezett középosztály szintén megjelenik a filmben egy olyan csoport formájában, amelyet valamikor szintén pórul járt, természetesen polgári szokásokkal bíró értelmiségiek alkotnak, akik a boldogtalan pár segítségére sietnek. Hogyan? Vallomást tesznek a bíróságon, ezzel is tovább fokozzák a házastársak kölcsönös szidalmazásának a hihetőségét.

Érdekes módon a film akkor fordul át teljesen komédiába – eddig ugyanis komoly dráma is próbált lenni –, amikor a legdrámaibb jelenetnek kellett volna következnie: amikor a lakás feletti jog kedvéért kötött kompromisszum odáig fajul, hogy a nő majdnem lefekszik valakivel – az utolsó pillanatban állítják le, amikor elkezdődik a Benny Hill-szerű komédia –, csak hogy bebizonyítsa, a házasságnak valóban vége, a válasz pedig elkerülhetetlen. (Elméletileg a férfit is félig-meddig megerősokolja

egy óriási termetű nő, a felettese, szinte egyidőben a feleség félig-meddig szexuális tettével, de tulajdonképpen kicsoda macsó aszinkronitás van ebben: a nő esetében az aktus inkább tűnik őszinte árulásnak, mint erőszaknak, mivel ő élvez; a férfi ellenben egyértelműen ártatlan, ugyanis egy szembeszökően nem kívánatos hölgygel történik az eset, ez pedig mentesíti a vágy feltételezésétől.)

A törvénytészen előadott végső felszólalásában, amikor már úgyszincs semmi veszítenivalója, illetve mivel már semmiképp nem tud osztozni a lakáson a feleségével, sem férjként, sem elvált félként, a férfi azt mondja, hogy a kommunista állam nem véletlenül nyírbálja meg a tulajdonhoz való jogot, ugyanis a saját lakás menedék, mentsvár lehet. Ez a kijelentés nemcsak a magánszférába és kultúrába menekített anti-kommunista ellenállás szokásos témája. Itt a privát maga az ellenállás, a tulajdon, ami disszidens gesztussá, a forma pedig a saját tartalmává válik. Ettől az állítástól aztán a férfi belecsúszik egy szónoklatba a rendszer intoleranciájáról a másság, sokféleség és partikuláris ellen, amit a tulajdon mind lehetővé tenne. Ennek következtében, a zárójelenetben letartóztatják – ezen a ponton, a dráma csúcspontján a film ismét nagyon komollyá és jelentőségteljessé válik. No de mi is itt a jelentés, és mi a dráma? Az lenne vajon, hogy mintsem befogadjanak egy bérlőt egy négyszobás lakásba, a fiatal házások inkább saját magukat és egymást becsmérlik a bíróságokon, össze-vissza csalják egymást, eljutnak addig a hisztérikus állapotig, amikor már mindent elmondanak a felettessnek, és ezáltal aláírják a saját ítéletüket... csak nehogy a magánszférájuk intimitása sérüljön – pontosan az a tér és az az intimitás, amelyet felszámoltak a stratégiai akcióikkal? Ilyen sok, hatástalannak bizonyuló áldozat mellett az egész nem lehet más, mint elvi kérdés, kanti dráma, az erény kedvéért felvetett probléma: mindez alapvetően logikus, hiszen az erény drámájának csak ebben a bombasztikus, elvont módozatában lehet előterjeszteni „a tulajdonért” tartott védőbeszédet, ami nem más, mint az „elégészes tulajdon + 1”, az extra szoba mint a vágy tárgya (*objektum*), a luxus diszkrét bája érdekében tartott védőbeszéd, és amely konkrétan inkább az ellentétes hatást éri el – a sokak lakhatáshoz való jogának a gyakorlati felszámolását, a lakhatás totális „kommodifikációja” és a politikum, illetve a közjavak hatásköréből való kivonása révén. A tulajdont, ahhoz, hogy a múlt rezsim alatt elszenvedett abúzus után ismét létrehozható és makulátlan legyen, előbb újra a moralitás és a kiérdemlés attribútumaival kell átítatni, azaz szó szerint ki kell vonni, le kell csupasztítani és mentesíteni kell minden társadalmi kontextustól, igazolástól és szolgáltatástól. Az ANL,<sup>7</sup> a középosztály luxusigénye-

7 Országos Lakásügynökség (a ford. megj.).

it kielégíteni hivatott állami ügynökség csak 1998-ban jött létre, egy olyan évtized végén, amikor a szabadpiac alaposan felkorbácsolta a középosztály ingatlanérvágát.<sup>8</sup>

*Luxushotel*  
(*Hotel de lux* – Dan Pița, 1992)

Allegória egy nyomasztó és zárt hotelvilággal és egy fiatal teremfelelőssel, aki próbál ablakot nyitni ebben a klausztrófób univerzumban, de akit a reformtörekvései miatt a főnökei és munkatársai akadályoznak és üldöznek. „Te azt gondold, hogy eltűrhetjük mindenki anarchizmusát és demokratizmusát, hogy minden újonnan jött azt változtat meg, amit akar?” – teszi fel neki a retorikai kérdést a hotel tulajdonosa. De letről, a társadalom alapjai felől nézve sem túl kellemes a helyzet, az anyja, a hotelben megöregedett mosónő például folyamatosan kényelmetlen helyzetbe hozza azzal, hogy közbenjárásra kéri a hatóságoknál különböző rokonok érdekében, vagy amikor egyszer csak, *Csillagok háborúja* stílusban elmondja neki, hogy az apja tulajdonképpen a hotel tulajdonosa (ami a film végéig igaznak is tűnik, ekkor ez megváltozik). Húsz perc túlterhelt szimbolizmus és túlcsonduló titokzatosság után a hatalom hirtelen feltárja titkát és megmagyarázza a misztériumát egy őszinte beszéd formájában, amelyet a tulajdonos tart a reformer fiatalembernek: a rossz, amit ők tesznek, mondja ő, tulajdonképpen jó, ugyanis az általuk elindított háborúk és járványok megakadályozzák, hogy a világ túlnépesedjen, és „bűzlő hangyabollyá” változzon. Radikális malthusianizmus tehát, amit azonban itt nem a középosztály képviselői (vagy annak zsebfilozófusai) hangoztatnak, hanem az uralkodó osztály hoz fel a felvilágosult elnyomó rendszere igazolására. Nem lesz világos számunkra, hogy a fiatal teremfelelősnek eltérőek-e a nézetei a kérdéssel kapcsolatban – általában minden jeleneten ugyanolyan kifejezéstelenül és némán vonul át, így nehéz bármit is kihámozni a belső világból: ez történik például a 29. percben is, amikor

8 A középosztálynak a szabadpiacba, privatizációba és az állam lebontásába vetett reményekről az állam jóléti, keynesiánus funkcióinak a *kizárólag saját érdekében való* visszaállítása felé tett stratégiai irányváltásának egyik legelső mozzanatát kiválóan ragadja meg Costi Rogozanu: *Inegalitatea și cum o tratăm noi*. Soros-iada. Noua cruciada împotriva asistaților. *VoxPublica*, 2016. november 7. <http://voxpublica.realitatea.net/politica-societate/inegalitatea-si-cum-o-tratam-noisoros-iada-noua-ucruada-impotriva-asistaților-118428.html>.

egy felvonóban lázadás tör ki a hotel dolgozói között, olyan szlogenekkel, mint „Kenyeret! Vízet!”, ugyanakkor a piacgazdasággal szemben; a hő-sünk egyszerűen csak rájuk néz, szenttelenül, kifejezéstelenül és bölcsen, majd a népfelkelés témája teljesen eltűnik a felvonóból és filmből, hogy az utolsó jelenetben hirtelen újra előkerüljön – mintha tényleg a felvonóból törne ki ismét. Addig azonban a fiatal hőst követhetjük, amint emelet-ről emeletre, a bordélyháztól a kolostorig mindent magába foglaló hotel titkai között bolyong, miközben gyógyíthatatlan reformizmusa megtor-lásaként folyton más és más pozícióba helyezik át (végül raktáros lesz), követhetjük, amint „etikusan”, a lelkiismeret terhe alatt kétszer megveri a lánytestvérét, egyszer, mert az lefekszik derék, ellenálló vőlegényével, Laurentiával a házasságkötés előtt, másodsor pedig azért, mert férjhez megy egy pártvezetőhöz, miután Laurentiut a hatóságok letartóztatják. A zárójelenetben, amely mintha a semmiből bontakozna ki a filmben, de amely rendkívül releváns a minket érdeklő téma szempontjából, általános kiszabadulás és egyfajta forradalom zajlik le a hotelben. De a forradalom máris szétesett, és azt részben kisajátították:<sup>9</sup> a forradalmárok hangos-bemondójából ugyanannak a személynek a hangja szól, aki azelőtt is viszolyogtató, hivatalos és áltudományos beszédeket tartott. Ezalatt a szintén kiszabadult Laurentiu egy közeli oszlopra felkapaszkodva párhuzamos beszédet tart a hatalomról: a hatalom, mondja ő, „egy erődítmény, félünk tőle, mert bennünk van a félelem, egy kísértet, egy előítélet, és akkor szabadulunk meg tőle, amikor legyőzzük a félelmünket.” Másrészt, folytatja anélkül, hogy érzékelné a mondanivalója mélyén húzódo logikai szakadékot, „a hatalom egy jól kidolgozott, személyes érdekekre alapozó elnyomó apparátus”. Ezzel egyidőben, és pontosan akkor, amikor a fel-lázadt középosztály az ellentmondás egyik lejtőjéről a másikra ugrál, a másik, az ellopott forradalom szószólója azt kiáltja a hangosbemondóba: „Élelemre, fegyelemre és rendre van szükség.”

Miközben Laurentiu próbálja összekötni a hatalom kétféle elméle-tét, azzal érvelve, hogy a 2-es számú hatalomnak, amely „telefonokat, té-vécSATORNÁkat birtokol”, az a legfőbb érdeke, hogy belső félelmet keltsen,

9 „Az ellopott forradalom tétele tulajdonképpen a technokrácia próbálkozása, hogy leplezze a saját politikai impotenciáját 1989-ben” – írja Florin Poenaru a *Locuri comune* című könyvében; márpedig ez a tétel, amennyiben a kommunizmus utolsó időszakában és a posztkommunizmus első korszakában az értelmiségi középosztály (*pace*Szelenyi & Pasti) a technokrácia szövetségese (ami, el kell ismernünk, nem derül ki vagy egyáltalán nem fejeződik ki a kilencvenes évek filmjeiben), akkor az előbbire is vonatkozik; annál is inkább, mivel a technokráciával szemben (ahogy az már inkább megjelenik ezekben a filmekben) az értelmiségi középosztály politikai értelemben még tehetlenebb, így a saját forradalmi álmai vonatkozásában még frusztráltabbnak és még inkább kifosztottnak érzi magát.

és így hozza létre az 1-es számú hatalom kísértetét (ami az interpelláció egyfajta althusseri elmélete, annak minden ellentmondásával együtt), majd azonnal el is felejt, hogy mit mondott, és azzal zárja a beszédét, hogy nem a félelem, és nem is az elnyomás, hanem az ígéretek azok, amik fenntartják a hatalmat – nos, miközben a középosztály a saját morálpolitikai elképzelései útvesztőiből próbál szabadulni, a másik diskurzus, az ellopott forradalom diskurzusa az ígéretről a tettek mezejére lép, és kenyeret oszt a fellázadt tömegnek. Ebben a pillanatban a tömeg ott hagyja Laurentiut a kenyér és alamizsna kedvéért, és miközben ezek a lumpenek dühödten összeverekednek az élelemért, valahogy, mellékesen megölik Laurentiut is, majd anélkül, hogy ezt észrevennék, egy újabb börtönbe, ily módon egy új-régi autoriter csizma talpa alá kerülnek be. (Mindez idő alatt, saját szakállára és egy másik helyen, mintha az események sodrása felejtette volna ki, a hősünk, a fiatal teremreformer megöli a tulajdonos helyettesét, majd keresi a tulajdonost, nem találja, arra következtetünk, hogy nem is létezett, csak egy felügyelő gépezet volt, majd a film örült véget ér, egy jelentéssel túlterhelt jelenettel, amiből semmit sem lehet érteni.) Amit viszont a súlyos jelentések mindezen tobzódásából a lehető legvilágosabban meg lehet érteni, az az, hogy a középosztályt és annak nemes szándékait ismét szétzúzza az elnyomó hatalom (sokatmondó, hogy a hatalom fenomenológiája itt ötvözi a kommunista rossz figuráit – bezárás, stagnálás, elnyomás – és a kapitalista rossz metaforáit – az elbocsátás kísértete mint a rettegés végső forrása, az önkényes patronátus mint a hatalom utolsó szintje) szövetkezése az alapvetően és felszámolhatatlanul kiskorú néptömegekkel, az utóbbinak az előbbitől való anyagi függésével. Ismét túl sok ember van, és azok túl szegények és éhesek, hogy remélni lehessen a hotelvilág csapóajtájának a feltárulását.

*A bűnös*  
(*Vinovatul*, Alexa Visarion, 1992)

Ezúttal maga a film egy hosszúra nyúlt házibuli, középosztálybeli értelmiségiekkel; a háttér a korai kilencvenes évek. Miután mindenki teljesen lerészegedik, és a rendező is meggyőződik arról, hogy ezt a tényt jól megértették, röviden körülbelül fél óra letelte után a döntő jelenetre a tömbház egy másik lakásában kerül sor, ahol a főszereplőnek, Ștefannak, a kommunizmus alatt ellenálló értelmiséginek, a buli házigazdájának

megtetszik egy hirtelen a buliban megjelenő, rendkívül vonzó szomszédnő, akivel ugyanolyan hirtelen el is tűnik. Ebben a másik lakásban a szerelmi együttlét helyett, amire úgy sejtjük, hogy számított, vagy amiről úgy sejtjük, hogy elvárják tőlünk, hogy feltételezzük, a főhőst egy hosszú, nagyon hosszú, végtelen és lassú vallatásnak veti alá a házigazda a maieutika módszerével, amiből lassan, nagyon lassan megtudjuk, hogy: a vonzó szomszédnőnek volt valamikor, a kommunizmus és az ő fiatalsága idejében egy szerelme, akit azonban Ștefan megölt, akinek most bűnösnek kellene éreznie magát, és nem kellene tovább magára aggatnia a morális ellenálló címet. Ezt a főhős reggelre valóban el is fogadja: „Az igazság [az ellenállás hősiessége] meghalt, mert öltem... Mostantól nem lesz más, csak egy hétköznapi tény.” Ezek után, a film végén öngyilkos lesz.

Nincs semmi szociálisan igazán releváns mindebben, csak pontosan ez a benti, fullasztó gyötrődés, ami a középosztályt a bármilyen történelem és külső társadalom iránt érzéketlen otthoni szórakozás és a szomszédság morális vagdalkozása falai közé zárja.

### *Támadás a könyvtárban* (*Atac în bibliotecă* – Mircea Drăgan, 1993)

Bűnügyi film, száraz konfliktussal a morális, meritokrata, a szabadpiacon a saját erejéből küszködő középosztály és egyfajta felső középosztály között, amely az előjogait az egyik rendszerből a másikba valamiféle arisztokratikus külsőségekkel együtt menti át. Egy nagyon okos, talpraesett és becsületes, Nietzscheéhez hasonló bajuszt viselő újságíró, akinek mindig van egy anekdota, egy bölcs mondás a tarsolyában bármely helyzetre, beleszeret egy nagy értelmiségi család, egy orvos-szuperdinasztia zongorista lányába. A film során két gyilkosságot próbálnak az újságíró nyakába varrni, részt veszünk ismét egy házibuliban (rögtön a film elején – ezúttal azonban a házibuli a nagypolgárság viselkedési szabályait követi, nincs részegeskedés, vannak viszont estélyi ruhák), és általában az újságíró számtalan, a macskája társaságában megejtett monológját követjük végig – a monológ egy másik olyan stílusfigura, ami folyton feltűnik ezekben a filmekben: a főszereplő monológja a kamera előtt, a hihetőség jelentéktelen és változatos ürügyeivel, a háziállattal folytatott beszélgetés, a hangos, spontán imádkozás formájában, de olyan is van, hogy hamis interjút rendeznek meg, vagy a szereplő egész egyszerűen elkezd beszélni a kamera előtt.

A film végén az újságíró egy Agatha Christie-regénybe illő jelenetben felfedezi és felfedi a tettést, arra készítetve ez utóbbit, hogy spontán, maieutikus vallomásban törjön ki az összes egybegyűlt szereplő előtt. Kiderül, hogy a valódi tettes a zongorista édesanyja, akit két indok vezérelt: nem akarta a nemzetközi hírnevű lányát egy jött-ment újságíróhoz adni, de bosszúból is egy réges-régi történet miatt, ami még jóval a forradalom előtt történt, amikor az újságíró cikkei vetettek véget egy nemzetközi ügyletnek, amely során az „anyakirálynő” (ahogy az újságíró ironikusan nevezi a mostoha anyóst) egy kincset próbált törvénytelenül kijuttatni az országból, amelyet fiatal régészként talált a haza építőtelepein. Még egy kis, roppant nevetséges, gyalogos üldözés, majd egy meghíúsult merénylet az újságíró ellen, egy magvas beszéd, amely a megmenekülése pillanatára volt előkészítve – „Ahogy a nagyapám mondta, tudd meg, fiam, hogy a szakadék mélyén nem fogsz szivacsmatracot találni”, mondja hősünk a szakadék mélyén, ahonnan a merénylet után sikerül felemelkednie –, és ezzel vége.

Az alsóbb néposztályok csak futólag és kifigurázva jelennek meg a filmben, egy szimpatikus alvilági figura képében, aki azért segíti az újságírót, mert egyszer valamikor, ennek a szerencsétlennek a családjá iránti sajnálatból, az nem fedte fel a nevét az újságban valami múltbeli szemétségért. Az uralkodó osztállyal vagy az állammal való konfliktus szintén hiányzik, megjelenik viszont egyfajta cinkosság a nagy polgári orvoscsalád és az állami intézmények között (rendőrök és ügyvédek, készen arra, hogy a család kedvében járjanak). Érdekes ellenben a filmben az, ahogy a konfliktus kettéválasztja a középosztályt, és a negatív szerepet egy olyan társadalmi kategóriára – az orvosokéra – osztja, amely a korszak más filmjeiben kizárólag rózsaszínben tűnik fel. Csak majd az *Anyai szív (Poziția copilului)* című filmben (de még ott sem igazán) találkozunk ismét ezzel a jelenséggel, az orvoscsaládok előjogainak és kvázi-arisztokratikus megkülönböztetésének a felmutatásával, ami mellesleg ennek a társadalmi kategóriának a megélhetési módja feudális jellegét (közvetlen személyes függését) tükrözi. A maga nevetségességében a *Támadás a könyvtárban* – a történetet eleve meghatározó cím – az egyike a nagyon ritka példákra a belső feszültségre (amire vissza fogok térni a szöveg végén) a romániai átmeneti korszak középosztályának két nemzedéke, a régi középosztály, amely „a képzettségéből és kulturális tőkéjéből” eredezteti a státuszát (itt az orvosok), és az új középosztály között, amelyet a szabadpiac és a kapitalista termelési viszonyok állítanak elő (az újságíró). A korszak szinte minden más filmjében a középosztály két nemzedéke vagy rétege az érdekeik tekintetében feltételezhetően összhangban van egymással már a kezdetektől, a régi középosztály, a professzorokkal, orvosokkal és írókkal pedig rendszerint a színpad előterét foglalja el. Ami pedig a szabadpiac középosztályát illeti, az újdonsült kisvállalkozó figurája elég ritkán jelenik meg, olyan filmekben, mint a *Szerellem és melegvíz (Dragoste și apă caldă)* vagy a *Hitvesi ágy (Patul*

*conjugal*), és szinte mindig félalvilági lumpen ruhákban, semmiképp sem a középosztály öltözékében. A kifejezetten a nagyvállalati világnak, a középosztály új nemzedékének a drámái csak majd csak a *Boogie* című filmmel jelennek meg. A kilencvenes években a középosztály még az erkölcsi lelkiismerete odújába zárkózik, és implicit módon csak értelmiségieken keresztül beszél, szenved és nyilvánul meg.<sup>10</sup>

### *A róka volt a vadász* (*Vulpe vânător*, Stere Gulea, 1993)

Az 1989-es év vége, háttérben a XIV. pártkongresszus, a forradalom, és az 1990-es év zavaros kezdete. Egy ellenálló értelmiségi párt (a nő tanár, a férfi orvos) a Szekuritáté mindenféle módon megfigyel és üldöz – de a legkülönösebb, és úgy tűnik, a leghatékonyabb módszerük, hogy az állambiztonságiak időről időre megvagdossák a nagy érzelmi értékkel bíró rókabundát, amely a tanárnő lakásában a padlót borítja. Nem teljesen világos, hogy miből áll a pár ellenálló mivolta, amiről mindenki – ők, a szervek, a munkatársak – meg van győződve, csak az világos, hogy az értelmiségi pár a magánbeszélgetései során folyton pusmog és sóhajtozik, a tanárnő pedig időnként szubverzív szövegű dalokat komponál („arctalan arc/homok homlok” – világos utalás a katonai terrorra) az együttesnek, amelyben az orvos játszik Vali Steriannal és más szereplőkkel. Sok ehhez hasonló szenvedés után (például félbeszakított koncertek és a bunda további feldarabolása) bekövetkezik a forradalom, amelyben a disszidens pár furcsa módon nem vesz részt, és amelyről csak a tévéből értesül, már csak Ceaușescu elmenekülése után. Ekkor egy rövid ideig örvendeznek, hujjogatnak és táncolnak, mindaddig, amíg rá nem jönnek, hogy a szekusok továbbra is hatalmon vannak, ugyanis az otthonukban levő bundát tovább aprították.

A film történetvezetése annyira tipikus és sablonos (pontosabban sablon + rókabunda), hogy nem is próbálja valamilyen módon megmagyarázni a helyzet vagy a motívumok sajátosságait. Mint ahogy az összes hasonló film-ben (lásd például *A tölgy*, *Szemtől szembe*, *Akit a legjobban szerettek a földiek*), a közosztálybeli pár, főként, ha kékvérű értelmiségi, az első képkockától

10 A kilencvenes évek filmje, ami az arra való a képtelenségét illeti, hogy a társadalmi kategóriák és foglalkozások komplex társadalmi tablóját nyújtsa, hasonlít a kor prózájához. Ehhez lásd: Mihai Iovănel: *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*. Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017.

az utolsóig teljesen kétségbeesett és csalódott, minden magyarázat nélkül, sokatmondóan sóhajtozik, egyetlen rövid szünettel, amíg tart a forradalom eufóriája, amit hirtelen szakít meg ugyanazoknak a hóhéroknek a visszakerülése a hatalomba. A probléma futó megfogalmazása körülbelül a film kezdete után fél órával hangzik el, egy esküvő alkalmával – a házibuli visszatérő témájának újabb, nagyobb szabású változata –, ahol egy asztal szélére húzódva, undorodva az asztaltársak közönségességétől, a két értelmiségi és egy szintén középosztálybeli barátjuk között a következők hangzanak el: „Amikor így elnézi őket [a többieket, akik táncolnak és mulatnak] az ember, nem is mondaná, hogy annyira rossz lenne a helyzet; az emberek szórakoznak, minden megy tovább; nagyon félek, hogy semmi sem fog változni” – mondja keserűen a tanárnő. „Hányszor mondtam már neked, hogy csak egy csoda menthet meg minket?” – teszi hozzá heideggeri érveléssel a nagybögős orvos. A harmadik pedig kioktatóan hozzáteszi: „Ti azt hiszitek, hogy mindenki úgy gondolkodik, mint mi? Mindaddig, amíg lothat, a mi drága románunk elégedett lesz...”, a másik kettő hangos egyetértése mellett: „Így van, igaza van” – mondja a nagybögős. „Igaza van, de én nem tudom tovább elviselni” – zárja a beszélgetést a tanárnő, majd ismét sóhajtozni kezd.

A középosztály problémája, nagy drámája tehát, ami már nem is teszi lehetővé a felvetését és kezelését, csak a sóhajtozást, ismét az, hogy a rendszert és szekusait a társadalom cinkossága tartja fenn, hogy van egy hallgatólagos egyetértés az állam nagyban zajló korrupciója és terrorja, valamint a középosztály asztaltársainak és általában a „drága románoknak” a kis kihágásai és bárgyú boldogsága között. Ilyen körülmények közepette világos, hogy a forradalom is csak hamis felszabadítás lehet, amit azonnal elárulnak és ellopnak, csak az álmodozás egyszerű szünete lehet a középosztály számára a kommunizmus előtti defetizmus és a posztkommunizmus fatalizmusa között: „Istenem, mi a bajod velünk?” – sóhajt fel retorikusan még egyszer a film, mielőtt bedobná a rókabunda darabjait a folyóba, és jelentőségteljesen kihunyna, hogy átadja a teret a feliratoknak.

### *A csigák szenátora* (*Senatorul melcilor* – Mircea Danieluc, 1995)

A középosztály itt mellékszerepet játszik egy fiatal tanítónő szerepében, aki egy hegyvidéki településen lakik. Ide érkezik látogatóba a szenátor, hogy felavasson egy szelenergia központot. A tanítónő folyamatosan

ostromolja a szenátort, igazságot követelve a neki visszaszolgáltatott földterület miatt (víz alatt levő földet kapott vissza); svájci újságírók is jelen vannak, akik riportot akarnak készíteni – két leszbikus riporter és egy operatőr, akivel később a tanítónő lefekszik. (A nyugat még mindig a szexuális romlottság és ugyanakkor a morális ártatlanság helyeként jelenik meg.) Addig azonban a tanítónő romák szexuális támadását szenvedni el, a szenátor pedig azt kéri tőle, hogy béküljön ki velük, „hogya ne tűnjünk fel rossz színben a nemzetközi sajtóban”. Később a románok felgyújtják a romák házait – a szenátor ismét azon aggódik, hogy ezt ne lássák meg a svájci újságírók. A film végére semmit sem lehet érteni, nagy zagyvaság az egész, de a lényeg az, hogy mélyen diszfunkcionális társadalomban élünk (fentről egészen le, talán középen kevésbé), amely ismét eltiporja az értelmiségi középosztály ugyanazon törekény sorsait – igaz, hogy itt inkább közönnyel, magától értetődően és legfeljebb hanyagságból, a különböző akaratok egymásnak szegülése nélkül (mint ahogy az a kommunisták idejében történt).

### Tényállás

(*Stare de fapt* – Stere Gulea, 1995)

A Szekuritáté és az értelmiség szembenállásának ugyanaz a sablonja, a rókabunda ezúttal elmarad, mindez 24 órába sűrítve a forradalom alatt. Az asszisztensnő és az orvos, nő és férfi a forradalom alatt kitűnik hősiességével, ugyanis ellátja a televízió épületénél megsérült embereket, de megvádolják, letartóztatják és megkínózzák őket az új-régi szekus urak, mert nem hajlandók elhallgatni azokat a gáztetteket, amelyeket a szekusok az események során elkövettek. Ismét reménytelenség a film elejétől a végéig, a zárlat ezúttal egyáltalán nem fatalista, éppen ellenkezőleg, ígéretes-fenyegető: a nő szülés közben belenéz a kamerába, mintha azt üzenné: *got you motherfuckers, jön az új generáció*. Valóban, már csak pár hónap volt hátra a Román Demokratikus Konvenció (CDR) antikommunista győzelméig, annak minden társadalomellenes szociális politikáival együtt (privatizációk és elbocsátások, a kiskorúságból való szándékos kiráncigálásképpen, a társadalom államtól való függésének felszámolásaként).

Már késő  
(*Prea târziu* – Lucian Pintilie, 1996)

A film a kilencvenes évekbeli középosztály szociális fasizmusának átfogó kifejezése. A történet a film készítésének az idejében zajlik, a kilencvenes évek közepén. Egy fiatal, erkölcsös, cinikus beszédű és a nőknél sikeres ügyész kiszáll a Zsil völgyébe, hogy kivizsgáljon egy bányában bekövetkezett halálesetet. A *Kinek van igaza?* című filmben folytatott kivizsgálástól eltérően azonban itt a kikérdezésnek alávetett munkásosztály mintha teljesen más világból való volna, *from beyond: zombies* teljes mértékben, akik mindig levetkőzve és egymásnak torlódva jelennek meg, mintha nem is lehetne őket megkülönböztetni a környező sártól, fekáliától és patkányoktól, némák, bárgyúak, állatiasak, úgy hányódnak a kétségbeesés és az alkalmazkodás között, hogy a lepusztult környezethez hasonulnak, tolvajok és kutyák egymással szemben, nem-emberek. Hogy a metafora még vaskosabb legyen, az ügyész magával hoz egy kis zenészeget is, akik elveszettnek tűnnek a siralomvölgyként ható Zsil völgyében, és ahonnan nincs pénzük tovább állni, ezért folyton fel-feltűnnek, hogy mint valami angyalok kontrasztot biztosítsanak mindenféle, bányászokat és bányákat feltüntető sötét beállításokban. Ők *A csigák szenátorában* megjelenő svájci újságírók analógiái, az ártatlan tekintet ítélőszéke, mindaddig, amíg a rendező bele nem fárad abba, hogy mindenféle, mindenképp gagyi ürügyeket találjon ki a szerepeltetésükre, és az igazi angyalcsapattal helyettesíti be őket, „a szabad sajtóval”, amely a fővárosból érkezik, és segíti az ügyészt a kivizsgálás lefolytatásában, hogy túl tudjon lépni a hatóságok által felállított akadályokon. (Továbbra sincs konfliktus a közhivatalnok értelmiség, a hazai középosztály első nemzedéke, és a második nemzedék, a szabadpiac értelmiségi osztálya között, éppen ellenkezőleg, spontán szolidaritás van köztük – ez a konfliktus azonban felszínre fog törni az évtized végére a *Szemtől szembe* című filmben.) A nyomozás alatt a bűntényből büntettek sorozata lesz, az ügyész pedig szerelmes lesz egy becsületes és szép helyi mérnöknőbe, aki viszonszereti, és arról álmodozik, hogy az ügyésszel elhagyja az országot.

A bűntények sorozatát illetően világos, hogy a szimbólumok sűrűjében ezek is csak szimbólumok lehetnek, valami mélyebb tökéletes kifejezései – azaz az emberi természet mély romlottságának a jelképei ebben a pokoli rendszerben, amit a bányák állami vezetősége és általában az állami intézmények jelentenek. Amint az ügyész a hatóságok elképedésére előttük kijelenti, célja ezzel a kivizsgálással tulajdonképpen az, hogy „felszínre hozz[a]... hogy láthatóvá váljon, hogy mit termel az önök ipara – egy kívánság szerint programozható orángutánokból

álló természeti rezervátumot” (ez utalás a bányászjárásokra, amelyek a filmben mindvégig rögeszmét, háttérret és folyamatos hivatkozási alapot jelentenek). Az ügyész szemében a gyilkos nem más, mint „ennek a pokoli rendszernek az első tökéletes terméke, a prototípus” – más szavakkal minden bányász potenciális bűnöző, csak még nem jutott oda, hogy megnyilvánuljon. A maguk során a hatóságok (a bányaigazgató, majd a prefektus – ismét az egymásba mosódó technokrácia és bürokrácia), akikkel az ügyész tárgyal, egyáltalán nem utasítják el ezt a „társadalmi” értelmezést, az osztály mint bűnös és a bűnténysorozat mint kollektív tünet elméletét, hanem próbálják ismét elmagyarázni – meglehetősen racionálisan, de hiábavalóan, ugyanis semmilyen hatással nincsenek a kivizsgáló radikális moralitására – a tömeg szükségletei és a hatóságok látszólag korrump, igazságtalan döntései közötti végzetes, kölcsönös függés rendszerét. A teljes régió a bányászattól függ, a bányák mind kevesebbet termelnek, és ennek következtében a bányászok helyzete kétségbeejtő, ők pedig érzik ezt, innen is ered a dühük – magyarázza például az igazgató, miközben a lázongó bányászok betörik az irodája ablakát a bányák bezárása elleni tiltakozásképpen (egy nagyon is jelenlevő veszély, úgy tűnik; innen érthetővé válik mind a hatóságok rémülete – „Le akarja nekem tartóztatni még ezt [Iliescut] is?”, tör ki egy adott ponton az igazgatóból –, mind pedig a bányákban elkövetett bűntények sorozata, ennek a pokoli világnak, „az önök iparának” az utolsó kitörése és kifejeződése). Legtöbb, amit ilyen körülmények között tenni lehet, ennek a paternalista tákolmánynak a valamilyen módon való fenntartása. De mindhiába – ugyanis mindez az észszerű magyarázat a vizsgálóbiztos jogi hajthatatlanságába ütközik: „Ezeket mind [a bányászokat] ránk akarja hozni?” – üvölti a prefektus. „Csak a dolgomat akarom végezni” – válaszolja nyugodtan Märgelatu.

Sokatmondóak a nyomok is, amelyek mentén elindul a nyomozás, mert az értelmiség igazságszolgáltatási-politikai fantazmagóriáinak a leltárát nyújtják az átmenet időszakában: először is az ügyész úgy próbálja azonosítani a gyilkost, hogy az 1990-es bányászjárás erőszakcselekményeiről készült felvételeket nézi végig, abból a megfontolásból, hogy egy olyan erőszakos egyén, mint a keresett gyilkos, biztosan részt vett a bányászjárásban, és ott ki is tűnt. Ez a nyom egy beépített szekushoz vezet – aki a felvételeken valóban kitűnik a kegyetlenségével –, akiről azonban kiderül, hogy már rég elhagyta az országot, ugyanis jutalomképpen kulturális attasé lett Brazíliában. Most, hogy a beépített ügynökkel kapcsolatos elmélet megbukott, a második nyom, bizonyos értelemben logikus módon, vagyis a társadalmi osztályokhoz rendelt téveszmékkel összhangban azzal a feltételezéssel él, mely szerint a gyilkos csak egy bányász lehet, aki oda jutott, hogy olyannyira azonosult a

létfeltételeivel, hogy valószínűleg a bányában lakik, mindenkitől elfelejtve. Így hát az utolsó előtti jelenetben, miután a szabad sajtónak köszönhetően (vagyis miután az mindent nyilvánosságra hoz) az ügyésznek sikerül áttörnie a hatóságok által elrendelt zárlaton, kifüstölik a gyilkost a bányából, mint Bush a talibánokat; és valóban, amint arra számítottunk is, a fényre kilép egy zombi, egy valódi élőhalott. Az utolsó jelenet azonban még egyet csavar a drámán: egy németországi metrómegállóban, ahova, amint kiderül, az ügyésznek és a mérnöknőnek sikerült elfutnia, látjuk lemenni a gyilkos bányász ikertestvérét (ugyanis természetesen a gonosz már mindig is replikálódik, tovább terjed), aki éppen megszökött a bolondok házából, és vészjóslón egy TNT-vel megrakott táskát cipel. A tanulság: mostantól már a Lufthansa és a külföldre menekülés sem menthet meg minket. Az uralkodó osztály és a munkásosztály szövetkezése odahaza az abszolút gonosz oly mértékű elgennyesedéséhez vezetett, hogy még Európa sem nyújthat menedéket. Sokatmondó az, ahogyan még az ikertornyok elleni támadások és a terrorizmus ellenes harc előtt a nyugati metróban feltűnő merénylő, az abszolút gonosz ezen legelső ábrázolását a hasznavehetetlenné vált román bányász szolgáltatva a hazai kilencvenes évekbeli középosztály imagináriusában. A Gonosz tengelye mindig otthonról indul ki.

*A híres paparazzo*  
(*Faimosul paparazzo* – Nicolae Mărgineanu, 1999)

A film egy újabb társadalmi kategóriát és a középosztály egyik rétegét helyezi előtérbe: a hazai középosztály második nemzedékét, amely a kapitalizmus újabb viszonyainak és a szabadpiacnak a terméke, egy Gary nevű újságíró, tulajdonképpen paparazzo személyében. A *Nemzeti érdekek* című bulvárlap, amelynek dolgozik, megbízza, hogy kövessen és érjen tetten egy politikust, akit „a vörös képviselő, a szentek szentje” néven is emlegetnek, de akiről azt gyanítják, hogy szexuális kapcsolatot tart fenn egy kiskorúval. Igazán figyelemreméltó, hogy a gonosz milyen sok vonása egyesül ennek a korrupt politikusnak a figurájában. Egyrészt, amint végül az újságíró kideríti és feltárja, a képviselő tényleg fenntartja a viszonyt, amivel gyanúsítják. Emellett titokban, de ismételten a volt Szekuritáté egyik tábornokával jár el szórakozni, akinek hivatalosan a zsilávi börtönben kellene lennie – a jelenlegi politikai osztály és a volt rendszer közötti kapcsolat kliséjére a film azzal erősít rá, hogy a lap vezetősége ennek a

ténynek a felfedezése nyomán úgy dönt, hogy leállítja a nyomozást. És nem utolsósorban, sőt relevanciája szempontjából elsősorban a követett személy politikai háttere és felemelkedése is gonoszsága bizonyítéka: ez az egyén, aki különben egy performens pártváltó, és aki „a parlamentbe a lakosságnak olcsó lakásokat biztosító politikai programmal, egy dajkamesével jutott be” – magyarázza az újságíró –, a választások előtt pár hónappal megalapította a Munkások Egységét, a szakszervezetek politikai alakulatát, amellyel a felmérések szerint három hónap alatt 10%-os támogatottságra tett szert. Leginkább ez a fenyegetés és a gonosznak ez a vonása az, ami elindítja a lap akcióját és a tényfeltáró munkát: „Jól, rosszul – magyarázza a lap igazgatója Garynek a megbízatás átadásakor –, de a rendszer működik: a pártok kormányoznak, a tanárok tanítanak, a tanulók magolnak, és nem fordítva. De ha a szakszervezetek bekapcsolódnak a politikába, az nagyon fel fog minket bosszantani” – ezért kell tehát kompromittálni a képviselőt.

Míg azonban a megfigyelés tárgyának egyhangúan és hangsúlyosan romlott jellege (szekus és pedofil és szocialista) nem hagy kétséget az újságíróra hárult küldetés morális jellege felől (mellesleg Gary feddhetlensége kétségtelen: egy adott ponton elutasítja a lap igazgatója által felajánlott, illegálisan megszerzett felvételek használatát a nyomozásban), a feszültség – természetesen morális feszültség, mert nem lehet másról szó – máshonnan jelenik meg: nem a szakmai életében vagy a nyomozása társadalmi és politikai vetületeiből, amelyek a látszat ellenére csak háttérteret és ürügyet jelentenek, hanem a magánéletében. Ahhoz tehát, hogy közlő megfigyelhesse a képviselőt, Gary berendezkedik egy jóllelt, álmodozó prostituált szobájában, aki beleszeret Garybe, és akihez Gary is ragaszkodni kezd, de csak oly mértékben, amennyire ezt a munkájával szemben tanúsított komolyság, szakmaiság és odaadás megengedi, amiről ismét nem kételkedhetünk a filmvásznon történéseit követve. Így történhet meg az, hogy miután lezárul a küldetése és a szexuális viszonyt leleplezik, miután Gary visszatér a saját világába, az elcsábított és elhagyott prostituált öngyilkos lesz – a halálesetből a hatóságok próbálnak hasznot húzni, gyilkossággal vádolják az újságírót, és így hallgattatják el a leleplezése miatt. Érdekes módon az igazságszolgáltatás a teljes film alatt nagyon is jelenvaló intézménye – gyakorlatilag a főszereplő vitapartnere, aki erővel ragadja el tőle az események fonalát – itt kettéválik: egyrészt van a jogrend negatív alakja, amely úgy tűnik, még magán viseli a volt rezsim bürokráciájának minden vonását (a filmben ezt az ügyész testesíti meg, akihez ennél fogva Gary szinte minden alkalommal ilyen megszólításokkal fordul: „Vénember, nyugdíjas, aggastyán”); másrészt van egy rokonszenvesebb igazságszolgáltatás az ügyvéd figurájában,

aki elnézést két Garytól a brutalitásért, amellyel vele bántak („Ilyen az igazságszolgáltatási rendszer”), és gratulál neki „a precizitásért, amivel a vörös képviselőt elintézte”. (Jóllehet rendkívül fontos az akkor aktuális kérdések felől, a film szinte alig érinti, csak utal az igazságszolgáltatás, a titkosszolgálatok és a sajtó közötti kapcsolatra: az ügyész előtti legelső megjelenésekor az újságíró hisztérikus fellépése abból áll, hogy hálátlansággal vádolja az igazságügyi rendszert a számtalan ügyiratért és nyomozati anyagért, amelyeket az évek során az újságíró beszolgáltatott mind az igazságszolgáltatásnak, mind a „speciális szolgálatoknak”). Furcsa módon az újságíró riportja megjelenik az újságban – bár úgy tűnt, hogy a vezetőség leállította a nyomozást, pontosan a feltárt tények miatti félelmében (a Szekuritáté tábornokkal kapcsolatos felfedezések) –, és szintén különös módon a vörös képviselőt másnap holtan, megfulladva találják; nem kapunk magyarázatot arra, hogy vajon a maffiahálózaton belüli társai ölték-e meg, vagy nem túl hihető módon öngyilkos lett a szégyen és megbánás miatt. Akárhogy is legyen, semmi sem számít már, mert hosszas elmélkedés és belső harc után az újságíró úgy dönt, hogy ő maga a bűnös – mindenért, ami történt. Így a bíróságon tett utolsó vallomásában, mindenki elképedésére Gary bűnösnek vallja magát. „Miben tartod magad bűnösnek?” – kérdezi tőle a megdöbben ügyész. „Úgy általában” – jön a metafizikai válasz. A kilencvenes évek tehát egy fordított sztálini perrel zárulnak: a morális lelkiismeret arra kötelezi a hivatásának élő középosztálybelit, hogy elismerje a bűnt, amelyet nem követett el, és amelybe az új történelmi kontextus taszítja, azaz, hogy jobban szerette a munkáját, mint a kedvesét. De ez azt is jelenti, hogy a középosztály eme új alakja a kilencvenes évek végén végül ugyanazokba a ruhákba és ugyanazokba a drámákba öltöztetve jelenik meg a román filmben, mint amelyek a középosztály első, értelmiségi nemzedékét jellemezték: ezek semmiképp sem a multik és a szabadpiac világra jellemző drámák (az újságírót láthatóan kizárólag a hivatástudat és az elkötelezettség vezérli, semmiképp nem a főnökök utasításai – ebből is ered a személyes drámája), hanem ugyanaz a meghasonlottság a szerelem és magánélet, valamint a szintén belső erkölcsi kötelesség között, tovább folytatva ezzel a kilencvenes évekbeli értelmiségnek ugyanazt a harcát, amely egyik kezével a nagy korrump hatalom torkát ragadja meg, a másikkal pedig a hatalom mögötti óriási társadalmi hidrát hatástalanítja. A gond csupán az, hogy ezen történelmi homlokzat mögött nyugtalanítóan gyülekeznek az otthoni magánélet és erődítmény romjai. Nem véletlen, hogy a középosztálybeli hősök sorában Gary az első elvált, gyerekes férfi, akinek a családi élete rendezetlen.

*Szemtől szembe*  
(*Față în față* – Marius Barna, 1999)

Most visszatérünk az értelmiségi polgárság lakásaiba egy olyan filmben, amely megismétli és folytatja, ugyanakkor felforgatja a kilencvenes évek számos megszokott intrikáját, mintha ezzel egyben azok logikus és történelmi következtetéséhez is elvezetne. Értelmiségiek és a Szekuritáté ellentéte ismét, de ezúttal némileg bonyolultabb beállításban – a piac (itt a szabad sajtó) új középosztálya beékeli magát ebbe az évszázados konfliktusba, míg végül ő tűnik az igazi ellenségnek és szörnynek, aki összehasonlíthatatlanul fenyegetőbb, mint akár a volt Szekuritáté. A mindenkori (a kommunizmustól az Egyetem téren át a Demokratikus Konvencióig terjedő) ellenállást megtestesítő családtagokkal, országos (talán még nemzetközi) szinten is elismert tekintéllyel, és ezzel összefüggésben egy tágas, jó ízléssel berendezett, könyvekkel telezsúfolt lakással rendelkező Petroni értelmiségi család egy reggel rájön, egyenesen a szabad sajtó hírveréséből, hogy éveken át hazugságban élt: úgy tűnik, hogy Victor Petroni úr, eredetileg író, a cselekmény idején egy napilap igazgatója a kommunizmus alatt jelentéseket írt feleségéről, Ioana Petroniról, aki közéleti értelmiségi, háziasszony és mindig is nagy hírnévnek örvendő író. Innentől kezdve a cselekmény két párhuzamos síkon zajlik, amelyek valahogyan egymás fordítottjai. Az egyik síkon a lakásban, a magánszférában a sajtó tényfeltárása által kiváltott válság a feleség két kitarított hisztériorohamát okozza. (Az első kibéküléssel zárul a 42. percben, amikor úgy tűnik, hogy a férjnek szívinfarktusa van, ezért megbocsátást nyer és borogatásokat kap. A másodikat a sajtó utólagos feltárása váltja ki, mely szerint Victor besúgta volna a Szekuritáténál közös barátjukat, Danielt is, aki mindannyiuk közül a legértelmesebb, legjobb és legígéretesebb, és akinek feltehetően akkoriban volt egy kezdődő flörtje is Ioana Petronival. Az 56. percben ez újabb hisztériorohamot vált ki az asszonyból, amelyre a férj erőszakosan reagál, megveri, mondván, hogy nem tűri tovább, hogy elítéljék [57. perc], majd kijelenti, hogy őszintén sajnálja, szerelmeskednek, és az 59. percben ismét kibékülnek, így a házasságuk újabb megerősítést nyert erős szövetség marad.) Ami pedig minket, nézőket illet, feltételezhető, hogy már a 20. perctől megbocsátottunk Victornak, ekkor ugyanis hangos, őszinte imáját halljuk, tulajdonképpen egyfajta Isten és előttünk előadott önéletrajzot követhetünk végig, amelyből megtudjuk, mégis becsületes és derék ember, akinek fontos, hogy a lapja jól menjen, azzal ugyanis, ne feledjük, mégis csak munkát ad az embereknek: „197 emberért felelek a lapnál, enni adok nekik, légy irántam könyörületes, és bocsáss meg nekem, Uram”.

Intenzitása ellenére ebben a házidramában nem történik tulajdonképpen semmi – az emberek ugyanazon dolgok kapcsán veszekednek, gondolják meg magukat és bocsátanak meg egymásnak. Büntetés- és vezeklésképpen Petroni úr megkorbácsolja magát azzal, hogy lemond az újság vezetéséről, jelentősegteljesen azt nyilatkozva, hogy visszavonul a közéletből és visszatér a komoly könyvek írásához, és miután kétszer is őszintén bocsánatot kér a nejétől, a drámának vége, a megbékélés megtörtént. A pár kezdeti hisztériájától a végső békéig nincs más, csak a döntés kitartott pillanata: szőnyeg alá söpörjék-e az ügyet, hogy végül megbékélés és a házastársi erők egyesítésének a szükségessége győzzön az igazi csapás és igazi háború ellen, amely a kinti világban, pontosabban a kinti világgal zajlik. A cselekmény második síkja ugyanis, ahol a valódi tétről és az igazi megpróbáltatásról van szó, a sajtóval folytatott harc, ez ugyanis körbeveszi az író házaspár házát, és szó szerint ostrom alá helyezi a magánéletüket. A film ily módon a polgári magánéleten elkövetett ket-tős erőszak drámája: az első a Szekuritátének való besugárás, most pedig a dráma nyilvánossá tétele a médiában. A tévében a Petroni-ügy mintha a teljes műsorsávot kitölténé, elemzésekkel, járókelők és a nép megkérdezésével, meghívottakkal, akiket felkérnek, hogy mondjanak véleményt a házassági dráma kapcsán (80%-uk válást akar), folyamatos *breaking news* híradásokkal stb. (A háttérben a nép itt is a megszokott gyűlöletes arcát mutatja, és ugyanazt a cinkosságot vonultatja fel a sajtóval, mint legújabb hatalommal, mint amelyet a régi kommunista hatalommal is fenntartott: a sajtó a népet annak minden közönségességével együtt megszólaltatja és bókol neki, ezzel pedig cserébe a saját közönségességének a demokratikus legitimitását nyeri el.) Azonban a kétféle abuzív beavatkozás nem ugyanazon a szinten van. Amint azt Ioana egy némiképp őszintébb, egyenesen a kamerába nézve előadott monológ során sóhajtja, miközben Victor a lelkiismeret odújában hangosan imádkozik, akkor sokkal könnyebb volt, mert ott volt neki Victor, és a kulturális tőke támogatását élvezte (pontosan így mondja: „Az emberek büszkék voltak, ha az utcámban járhattak”), míg most keselyűk köröznak a háza fölött, a nemzet szeme pedig rászzegeződik... (Vajon ezt úgy kell-e értenünk, hogy ez ugyanaz a Victor, aki annak idején jelentett róla, de aki ott volt neki, mert nem tudott erről, és akit elvesztett most, hogy a sajtó mindenkit tájékoztatott erről?) Ily módon a házassági dráma paradox módon inkább abból áll, hogy a családot közszemlére teszik, hogy a kulturális és morális tőke minden misztériuma elpárolgott a nyilvánosság vulgáris arénájában, és csak e rettenettel szemben történhet meg, hogy az eredendő bünt – a Szekuritátének való besugárást – oly könnyen meg lehet bocsátani, sőt, szükség is lesz erre a megbocsátásra. Ezzel magyarázható, hogy még a családi megbékélés pillanata előtt, még a hisztériás rohamai alatt is Ioana

Petroni a sajtó előtt támogatja a férjét, és védelmezi családja integritását, megpróbálva válaszfalat állítani a magánélet közszemlére bocsátása elé – még ha az nem is áll másból, mint hazugságból és hisztériából. A családot, mint látszatot és formát, kifele meg kell védeni, még ha nincs is már benne semmi bensőséges és semmilyen tartalom. Pontosan úgy, mint ahogy a *Válás szerelemből* című filmben az intimitást az azt lehetővé tevő feltételek kedvéért (nagyobb ingatlan) áldozzák fel, az intimitást itt pontosan azért áldozzák fel – továbbá azért vállalják fel és fedezik az árulást –, hogy megmentsek a külsőségeket, a polgári ingatlantól a funkcionális családi élet látszatáig – álmok sora, amelyekbe hiába kapaszkodik az 1990-es évek közepének értelmiségi rétege.

A kinti sajtóval való nagy konfrontációig a pár futólag elrabol egy fiatal újságírót, aki próbálta őket filmezni. Hamar bebizonyosodik, hogy a fiatalember a kivétel, ugyanis egy derék ember a korrupt, szenzációhajhász sajtó tengerében – már az elején kijelenti, hogy teljesen a család pártján áll, és undorítja a sajtó hadjárata; nem telik el sok idő, és azt is megtudjuk, hogy tulajdonképpen nem is újságíró, hanem író, és csak pénzért dolgozik újságíróként és operatőrként. Nem sokáig teszi majd ezt, ugyanis később kirúgják, miután előben telefonról bejelentkezik egy műsorban, hogy védelmébe vegye a családot a szekussal szemben, aki régen a jelentéseket átvette, és aki most is próbálja lejáratni az értelmiségieket. De azon kívül, hogy ily módon felvillantja egy jövőbeni, nem korrupt sajtóval való (amelyet tehát nem rontott meg *sem* a szabadpiac szenzációhajhászása, *sem* a volt rendszerrel való kapcsolatai) összebékítés valamikori lehetőségének vízióját, a film nem igazán tudja, hogy mit kezdjen ezzel a figurával: körülbelül fél órára a szekrényben felejt, majd kivieszi onnan, hogy lefilmezhessen egy feltáró interjút a házaspárral, amely mindenképp, félig játékból, félig komolyan már elkezdődött, még mielőtt ő megjelent volna. Ezek után mindenki, a lányuk, Maria és az operatőr (sejthető, hogy a két fiatal máris szereti egymást) bátorítja a férjet – „Légy erős, apa!”, „Give me five!”, kiáltja az operatőr –, amikor az végre kilép, hogy szembeszálljon a kinti sajtó dühöngésével. A férfi előad egy zavaros beszédet a Szekuritátéről, amelyik akkor is, most is megoldozta őt. Ezek után önérzetesen és határozottan közbelép a nő, és úgymond mindenki ámulatára kijelenti, hogy ő mindig is tudott a jelentésekről, és férje az ő beleegyezésével készítette azokat. És kész – ezzel a család győzedelmesen, emelt fővel és újabb bűnnel terhelten visszavonul az otthon erődítményébe.

Mivel a kilencvenes évek kulturális tőkéje a kezdetektől egyben morális tőke is volt (a két aspektus az ellenállás motívumában egyesül), az egyik elvesztése a másik elvesztését is maga után vonja. Egy évtizednyi, alapvetően az ellenállók által követelt leleplezések és igazságpolitika végén,

amelyek alaposan kikezdték az antikommunista értelmiség hősiességének a mítoszát, mivel annak a volt rendszerrel való összejátszását vagy legalábbis az azzal szembeni gyávaságát bizonyították, a középosztálynak ez a rétege, a mélyen erodálódott morális és kulturális tőkével, valamint egy csődös politikai kifejezésével – Constantinescu és a rettenetes 1996–2000-es évek – tűzszünetet kér, és megpróbálja legalább a funkcionális polgári magánszféra látszatát megőrizni. Azt kéri, hogy az otthonában hagyják békén, mert ő majd a családon belül megoldja a házastársi áruházasokat és lelkiismereti problémáit. Az értelmiségi polgárság forradalma lezárult – saját álmai, a szabad és demokratikus sajtó, a közélet teljes átláthatósága és a szólásszabadság a házi őrizet végső menedékébe üldözi és hajszolja. Vissza tehát az otthon fellegvárába és a családi hazugság meleg fészkébe – csak ezúttal nem a gyűlöletes kommunista hatalom, hanem éppen a demokrácia alapvető intézményei elől menekülve. A *Felhívás semmirekelőkhöz*,<sup>11</sup> amely az értelmiség kilencvenes években zajló morális keresztshadjáratát elindította, és amely felszólította a volt rezsim kiszolgálóit, hogy egy ideig hallgassanak, vonuljanak ki a nyilvánosságból, és maradjanak otthon, visszaküldetik a feladóhoz.

## Záró gondolatok

A szociológia a középosztály két „nemzedékéről” vagy formájáról beszél: az egyik a gazdasági tőkével rendelkező „régí középosztály”, amely a piaci viszonyok általánossá válásának a terméke – kistermelők, kereskedők, iparosok, független szakmák gyakorlóí; és a képzett, kulturális és társadalmi tőkével rendelkező „új középosztály”, amelyet értelmiségiek, közhivatalnokok, szakemberek, szellemi szabadfoglalkozásúak képviselnek. Intuitív módon ez a felosztás a kapitalizmus (magántulajdon és szabadpiaci viszonyok) és a hozzá tartozó kispolgárság megjelenését mintha különálló szakaszként írná le, amely megelőzné annak a modern állam általi szocializálását (ami elvezet majd a közalkalmazotti hadsereg – tanárok, orvosok, közhivatalnokok, azaz pontosan „az új középosztály” képviselői – fokozatos kiépüléséhez az állam „balkeze” körül). Innen szemlélve a posztkommunista Románia által bejárt út – Szelényi „kapitalisták nélküli kapitalizmusa”, amely tehát pontosan annak „a régí középosztálynak”, a régí polgárság első rétegének van híján – azzal a sajátossággal járt, hogy nálunk a középosztály két nemzedékének a sorrendje felcserélődött: első

11 *Apel către lichele*, Gabriel Liiceanu 1992-ben megjelent írása (a ford. megj.)

szakaszban – ami bizonyos mértékben a kilencvenes éveket fogja át – a helyi középosztály javát az állam „balkeze” körüli közalkalmazotti hadsereg alkotja, egy olyan réteg, amelynek a társadalmi súlya és anyagi státusza pontosan a román kommunizmus kifejlődésének az évtizedeiben erősödött meg és szélesedett ki.<sup>12</sup> Az új – tulajdonképpen a szokványos felosztás szerint régi – középosztály elég későn és féltékenyen jelenik meg, inkább csak az átmeneti időszak végén, akkor, amikor a privatizációt, a szocialista ipar leépítését és a munkaerő-piaci rugalmasságot célzó kezdeti sokkterápia lehetővé teszi a fellélegzést a megszorítások szakadatlan sorában, valamint a szellemi, szakértelemre alapozó munka ágazatának az első következetesebb növekedését is (2000 után). Ami azt jelenti, hogy nem véletlen, hogy az évtized filmjeiben, amint láthattuk, ez a szabadpiaci középosztály alig talál magára, és csak az évtized végére kezd boldogulni egy-egy újságíró figurájában – aki a maga során a legközelebbi szabadpiaci analógiája az első nemzedék „kulturális polgárságának”. Ezenkívül az évtized román mozija szinte kizárólagosan az értelmiségi középosztály szerepeltetéséhez ragaszkodik: minden hőse – tanárok, orvosok, ügyészek – az állami szektorból jön, vagy a (látszólag szabadúszó) írók esetében, mindenképpen védettek a munkaerő-piaci kényszerektől, és elsősorban a képzettségre és a kulturális tőkére támaszkodnak, amennyiben – természetesen megkérdőjelezetlenül, magától értetődőnek tartva – gazdasági tőkéjüket az állam biztosítja, elégséges, a szakmájukhoz képest meglehetősen kényelmes határok között.

A szakirodalom szerint<sup>13</sup> Kelet-Európában a kommunizmusból a kapitalizmusba való átmenetet a középosztálynak ez az értelmiségi rétege és a kommunista technokrácia közötti szövetség valósította meg és biztosította. A kettejük közötti időszakos szövetség alapjául egy ideológiai konvergencia,<sup>14</sup> továbbá érdekeik stratégiai – a volt rezsim bürokráciája

12 Vö. még Maria Larionescu – Ioan Mărginean – Gabriela Neagu: *Constitutirea clasei mijlocii în România*. Editura Economică, București, 2006.

13 Eyal-Szelényi–Townesley: i. m.; Cătălin Zamfir: *O analiză critică a tranziției. Ce va fi după?* Polirom, Iași, 2004; Pasti: i. m., Poenaru: i. m.

14 A kommunizmus utolsó évtizedeiben osztályként létrejövő technokrácia „a kétféle gazdasági rendszer [kapitalizmus és szocializmus] konvergenciájának a feltételezésén alapul”, elutasítja a klasszikus ideológiákat, viszont olyan általános elveket támogat, mint „a racionalitás, a tudomány felhasználása, szakértelem, modernizálás, demokratizálás”, kialakítva „a politikamentesség és technokratizmus” ideológiáját „a tevékenységi szférák autonómiájának” és azoknak „a politikai gyámsága alóli kivonása” elvei mentén. Nem a csúcson való politikai részvétel, hanem nem-politika, a társadalmi szerkezet minden szintjén (vö. Zamfir: i. m., 22–24.). Lásd még: „Miközben a posztkommunista átmenet nagy győztesei a volt kommunista technokraták, bebizonyosodott, hogy nem tudnak magukra kormányozni. Kénytelenek voltak az új politikai elittel és a véleményformáló értelmiségi elittel együtt

elleni közös harcban megvalósult – átmeneti egymáshoz igazítása is szolgált. Ebből a szempontból a fentiekben tárgyalt filmek a technokrácia és az értelmiség közötti kapcsolatot inkább a mézeshetek utáni szakaszában mutatják be, amikor a technokrácia már megszerezte magának, amit akart, az értelmiséget pedig átverték (feleségeiket és lánytestvéreiket pedig akár meg is verték). Majd mindezekben a filmekben azt látjuk, hogy a technokrácia befészkelte magát a hatalmi pozíciókba, és szorosan együttműködik a volt kommunista hivatali gépezettel, miközben az értelmiségi réteg mind kétségbeesettebb harcot próbál vívni az egész világ ellen (bürokrácia és technokrácia, emellett, ami sokkal súlyosabb, az egész nép ellen), miközben az egyetlen fegyvere, morális és kulturális tőkéje, ahelyett, hogy tulajdonképpeni tőkévé, hatalommá és tulajdonná alakult volna át, elkopott, és romokba halmozódik az otthonában.<sup>15</sup>

Ebből fakad tehát ezekben a filmekben a kulturális polgárságot gyötörő fájdalom, elkeseredés és vívódás, és ezzel magyarázható ezeknek a filmeknek a formája is – moralizáló, absztrakt, mindig szimbólumokba fojtott, politikailag kifejtethetetlen filmek –, amelyben ki akarja fejezni a

létrehozni az új domináns hatalmi réteget, márpedig ez a két csoport nagyrészt volt értelmiségi ellenállókból áll.” (Eyal–Szelenyi–Townley: i. m., 2.) „A monetáris ideológia politikai dimenziója szoros rokonságot mutat az államszocializmusnak a disszidens értelmiségiek által kidolgozott kritikájával, és pedig a »civil társadalom« ideológiájával. Ez a kritika a felelősséget és a kezdeményezést ugyanolyan módon tárgyalja, mint ahogyan az utópikus monetarizmus a pénzügyi feyelem révén próbálja azokat elterjeszteni. [...] Az állandó védelmet, dédelgetést és szülői fegyelmzést igénylő függők társadalma helyett a civil társadalom szószólói a felnőtt állampolgárok társadalmának vízióját juttatták érvényre. Legalábbis ebből a szempontból a »civil társadalomnak« az »ész által igazgatott társadalomnak« kellett volna lennie, ahol az ész eljárásokban testesül meg. Az »antipolitika« szlogenje azonban mégis megpróbálta kibékíteni a disszidensek kritikájának ezt a racionális jellegét a beteljesülés [*enchantment*] ígéretével. [...] A szocializmust a »hiperracionalitás« formájaként írták le, olyan világgként, amely még nem racionális, mivel a konkrét racionalitás vagy a »totalitárius ideológia« minden területet áthatott. Ezzel szemben a civil társadalom egy procedurális racionalitást jelentett volna... Mégis, amennyiben az »antipolitika« az »igazságban élést« jelentette, az ellenállók határtalan hajlamot mutattak egy ideális [*enchanted*] világban való létre. Ellen kellett állni a szocializmusnak, és ki kellett belőle szabadulni, hogy helyette egy »autentikus közösséget« lehessen létrehozni. Nehezen tudunk elképzelni egy másik olyan modern filozófiai fogalmat, amely még kevésbé önreflexív volna, mint a disszidenseknek a »civil társadalomra« vonatkozó fogalmát.” Uo. 125–126.

- 15 A saját társadalmi pozíciójának az elévülése mintha bele lett volna kódolva éppen annak az erőforrásnak a sajátosságába, amellyel ez a réteg rendelkezett, a kulturális tőkébe: „mivel a kulturális tőke alapján szervezett csoportot alkotnak, nem valószínű, hogy megalakítanak a saját osztályuk vezető rétegét. [...] Minden társadalom, amelyben a kulturális tőke birtokosai dominánsak, átmeneti.” (Uo. 91).

bánatát. A világról alkotott felfogásának morális elvontsága jól tükrözi ennek az osztálynak a társadalmi pozícióját: mivel azt gondolja, hogy ő a társadalom egyetlen olyan rétege, amelyiknek nem sikerült hasznot húznia a rendszerváltásból (a munkások megkapták a kenyerüket, a szekusok és igazgatók gond nélkül ismét visszakerültek a hatalomba), és hogy csak a nyomorult kulturális és morális tőke-tartalékára hagyatkozva, egyedül kell megküzdenie minden más társadalmi réteggel, ez az osztályréteg teljesen kikerül, kirekesztődik – vagy legalábbis ő ezt gondolja – a társadalomból. Mint a társadalom kirekesztettje és ellentettje, ez az osztály már nem is találja meg fájdalmai társadalmi, politikai kifejezését – innen az a metafizikai és kifejezhetetlen állapot, amelyben végül magát találja („– Miben tartod magad bűnösnek? – Úgy általában”; „Istenem, mi a bajod velünk?”), és innen a kizárólagosan morális, elvont világszemlélet, amely képtelen vagy egyszerűen vonakodik megérteni a világ mechanizmusait és a velejáró kényszereket („Csak a dolgomat akarom végezni”).

A moralizáló tekintet – „a boldogtalan tudat” – sajátossága ugyanis pontosan az, hogy nem ismeri el a világot a sajátjaként, és nem tekinti magát a világ egyik elemének – ami az értelmiségnek az átmenet új világában való objektív elidegenedésének a szubjektív visszája. A moralizáló tekintet maga az absztrakció, amely az egyik oldalra a lelkiismeretet helyezi, a másikra pedig a világot, és közöttük semmilyen más kapcsolatot nem állít fel, mint a morális ítélezést, és megfordítva, a passzivitásra való ítéltetést, röviden: a kölcsönös kizárást. A világot a morális ítékezés perspektívájából szemlélni azt jelenti, hogy nem ismerjük el objektív szükségszerűségét (ami semmiképp sem azonos a fatalitásával, éppen ellenkezőleg, azt jelenti: a világot bizonyos történelmi folyamatok természetes eredményeként, azaz változásban levőként felfogni – de csak amennyiben történelmi totalitásként értjük meg); hogy a világot nem a totalitását kifejező és közvetítő mechanizmusában értjük meg, hanem absztraháljuk és feloldjuk az egyéni döntések sokaságának a közvetlenségében, amelyek az újra összerakásuk során végül áthatolhatatlannak és végtelennek bizonyulnak.<sup>16</sup>

16 Ez a közvetítéssel szembeni, alapvetően korlátolt hozzáállás, az autentikus közvetlenség (az érzés, a lelkiismeret belső hangjának a közvetlensége) kifejeződése egyben az a közös elem, amely megmagyarázhatja az antikommunista ellenállás amúgy ellentmondásos alakulását a hatvanas-hetvenes évek libertariánus baloldaliságától (ami megkétsé, mímelve ér el hozzánk a nyolcvanas évek disszidens ellenkultúrájában) a konzervatív és megkeseredett liberalizmusig, amelybe '89 után fullad: mindkét szemléletmódnak sajátja a moralizálás, a közvetítéssel szembeni idegenkedés és az egyénre való összpontosítás, azzal a különbséggel, hogy az emberek már nem eleve, természetük szerint jók, mint a hatvanas években, hanem eleve rosszak. Lásd az évtized első filmjeinek etikusan bohém középosztályától (*Kinek van igaza?*, *Vörös*

Mindez a moralizáló absztrakció és meghasadság tehát egyáltalán nem valamiféle szándékos vagy véletlenszerű misztifikáció eredménye. Hanem pontosan ennek a rétegnek a sajátos társadalmi pozíciója, a társadalom egészéből való absztrahálása az, ami a társadalomról alkotott elképzelése elvontságában és a filmes reprezentáció moralizmusában természetesen módon kifejeződik. Ezeket a fentiekben tárgyalt filmek szinte minden stílusfigurája és visszatérő témája igazolja: az otthoni környezet, mint a cselekmény színtere központi jelentőségétől (amelyből a szereplők jellemző módon csak azért lépnek ki a társadalomba, hogy ítélkezzenek és megfigyeljenek – küldetésüket végző ügyészek és újságírók –, de nagyon ritkán azért, hogy cselekedjenek), a házibuli motívumának számtalan változatban előforduló ismétlésén át (ez viszont a fékevesztett társadalom alakzata, amely ily módon annál mélyebben mutatkozik meg, minél inkább a magánszféra bensőséges keretei közé zsúfolják), egészen a monológ újra és újra használt motívumáig, amelyet a főszereplők a kamera előtt adnak elő, nyíltan vagy valamilyen ürüggyel, és ami mindig jó alkalom a morális lelkiismeret vásznon való közvetlen kitérülködésére, a nézőknek a hős lelkecskéjével való közvetlen és fojtogató intimitásra. A házibulik és a privát monológok váltakoztatása valahol érthető: mi mást tehetsz otthon, a kamera előtt, egy kiskorúaknak is engedélyezett filmben, mint hogy vagy a vendégekkel társalogsz, vagy magadban beszélsz. Kevésbé nyilvánvaló, de pontosan ezért relevánsabb azonban a magánszféra, az otthon rögeszmeje ezekben a filmekben, ami szintén annak a jele, hogy a moralizálás és az elvontság ezeknek a filmeknek a konstitutív eleme, illetve hogy a világot és a társadalmat ezek a filmek mindig a közvetlen, hermetikusan zárt magánélet felől, a morális lelkiismeret rezonátortestéből szemlélik.

Ezek a filmek a középosztály látásmódjának ugyanazt a moralizáló elvontságát tükrözik a politikáról és a hatalomról bemutatott felfogásukban is, és rendszerint két kategóriába sorolhatók (bizonyos esetekben mindkettőbe, lásd Laurențiu beszédét a *Luxushotelben*): egyfelől a hatalom egy olyan elmélete, amely azt belső diszpozícióként és illúzióként, mint „félelem” és kiskorúság állapotát írja le, amelyből egyszerű megvilágosodással

*patkányok*) a középosztály polgári, családcentrikus konformizmusáig vezető ívet az évtized végére, amikor a középosztály felemeltetik az utolsó civil és morális fellegvár rangjára (*Szemtől szembe*). Lásd ismét Gil Eyal és szerzőtársai idézett munkájában: „Az »új baloldal« által szocializált ellenállók a hatvanas években váltak nagykorúvá. Következésképpen sajátos »ellenkulturális« mentalitással rendelkeztek. Életmódjuk, művészi ízlésük, szexuális erkölcsük és a tekintéllyel, családdal és vallással szembeni magatartásuk tekintetében szinte ugyanannyira polgárelenesek voltak, mint a »beat generáció«. Ezért, amikor végül egyfajta polgárosodási projekt megfogalmazásába kezdtek, szinte egy évtizedre volt szükségük ahhoz, hogy explicit ideológiáik anti-nómiáit kibékíthessék immanens értékeikkel és életmódjukkal.” (Uo. 17.)

vagy mentalitásváltással tudunk felszabadulni; másfelől a hatalom mint a kormányzati intézményeknek a saját érdekeknek való, teljesen reális és objektív kisajátításának az elmélete. Márpedig az, ami ebben a két elméletben – túl az ellentmondásukon – közös, az az, hogy mindkettő a hatalom egy moralizáló felfogását nyújtja, amely szerint a hatalom mindig is megvetendő, fakadjon bár ez a jellege akár a belső, akár a külső inautenticitásból. A középosztály azonban, moralizáló és ellentmondásos voltuk ellenére, pontosan ebből a két előfeltevésből kiindulva építi fel a társadalomról, valamint a hatalmon levő réteg és a néptömegek közötti kölcsönös függőségi rendszerről, a posztkommunista társadalom történelmi tömbjéről alkotott elképzelését, amelyből végérvényesen kizártnak érzi magát: azt a felfogást, hogy a természeténél fogva autoriter és elnyomó hatalom a társadalom kiskorúságából táplálkozik, és akkor tud fennmaradni, ha pásztorkodik fölötte – úgy tűnik, ez a felfogás a középosztály kilencvenes évekbeli sóhajtozásának a lényege, a kétségbeeséséről és társadalmi elidegenedéséről szóló állandó üzenete.

A középosztály fiatalabb nemzedéke újabb mozgalmainak a megjelenéséig a közelmúltban, amelyek ismét ezt a moralizáló elképzelést vitték ki az utcára, annak mindkét harci jelszavával együtt – korrupcióellenesség és társadalmi elnyomás –, a kilencvenes évek középosztálya ennek a felfogásnak és ennek az állapotnak a drámáját inkább az otthonában élte meg. Ezért van az, hogy ezekben a filmekben a világ az, ami történik, a középosztály pedig csak keserűen megfigyeli ezt. E középosztály képviselői azért is erkölcsös és feddhetetlen egyének, mivel szó szerint nem csinálnak semmit – csak felháborodva és undorral veszik tudomásul, hogyan történik velük a világ, és az hogyan bonyolítja az életüket. A kezükből kifolyó sors érzése ugyancsak pontos kifejezése mindazoknak a szenvedéseknek, amelyeket a posztkommunizmus első évtizedében a középosztálynak ez a csoportja, a közéleti értelmiség – a volt rezsim terméke és egyúttal társírásoja – átélte,<sup>17</sup> az a közéleti értelmiség, akinek az anyagi létfeltételeire azonban mélyen kihatott az állam gondoskodó „balkezének” fokozatos visszavonulása és az első évek gazdasági sokkterápiája. Egy tragikus, de ugyanakkor ironikus sorsról van itt szó: pontosan az az osztályszövetség, amely biztosította a kommunizusból a posztkommunizmusba való átterét, és amely a volt technokratákból lett újkapitalisták és a humanista értelmiség, a neoliberais és a liberális politikai diskurzus között állt fenn, fordul majd szembe mindinkább az utóbbival, legalábbis a '89 utáni első

17 Vö. Gabriel Chindea: *Revoluție și clasă de mijloc*. *CriticAtac*, 2011. február 7. és 2011. február 15. <http://www.criticatac.ro/4498/revolutie-si-clasa-de-mijloc/> és <http://www.criticatac.ro/4659/revolutie-si-clasa-de-mijloc-partea-a-ii-a-%E2%80%93-anii-%E2%80%99960-sau-revolutia-ratata/>.

évtizedben. A privatizáció (a piac, a sajtó, a kulturális és oktatási intézmények privatizációja) ahelyett, hogy biztosítaná a véleményszabadság és a magánéleti szabadság feltételeit, irrelevánsá teszi azokat, még a volt rezsimnél is visszavonhatatlanabban és objektívebben számolja fel azokat. Következésképpen ez az értelmiségi réteg ugyan az őt létrehozó kommunizmus egyik sírásója, de ugyanakkor annak is tanúja, ahogy őt magát pontosan a szabadságról mint privatizációról, a szocializmus és kommunizmus felszámolásáról szőtt saját demokratikus álmai pusztítják el. Nem véletlen, hogy a posztkommunizmus első évtizede végén a jobboldali civil front, ennek a társadalmi rétegnek a politikai kifejeződése, súlyos veszteségeket szenved – Iliescu a megszerzett szavazatok száma alapján megnyeri a választásokat Vadim Tudor ellen, miközben a jobboldal egyelőre egymással összebékíthetetlen kis csoportokra szakad. Az uniós alapok és az európai integráció majd csak később nyújt alkalmat az anyagi talpraállásra és újabb adag politikai optimizmusra – de addigra a középosztály e rétegének, a közéleti értelmiségnek immár meg kell osztoznia a nyilvánosság színpadán a középosztály második nemzedékének további csoportjaival (civil szakértők és nemkormányzati aktivisták), amelyek amúgy a szabadpiaccal sokkal inkább összeegyeztethető értelmiségi formák, mint a közalkalmazotti értelmiség általánosító diskurzusa. A kulturális polgárság viszonylagos anyagi megújulása sajnos a történelmi küldetése lejárta után következett be – utólag pedig a válság ezt az anyagi fellendülést is látványosan elsodorja. Ezek után újabb film kezdődik majd, más főszereplővel, más szabályokkal és más időkben, noha, különös módon, mintha ugyanazzal a réges-régi forgatókönyvvel felfegyverkezve.

*Incze Éva fordítása;  
a fordítást az eredetivel egybevetette Szigeti Attila*