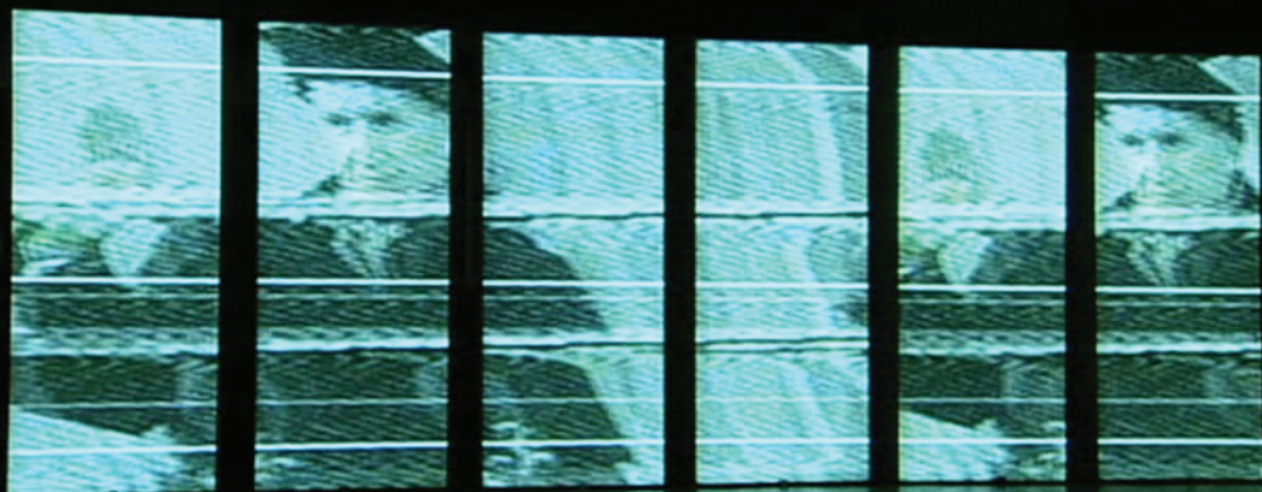


2016 | 02

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



Kortárs román film

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

**A szerkesztőbizottság
tagjai:**

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Dánél Mónika
Strausz László

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@c3.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Kortárs román film

- 6 Bevezető a kortárs román film összeállítás elé
- 8 *Strausz László: Realizmus és modernizmus között*
Hezitáció és az új román film értelmezésének keretei
- 24 *Dánél Mónika: Széthangzó forradalom*
Az 1989-es romániai történések újrajátszásai, remedializációi
- 48 *Király Hajnal: A társadalmi krízis allegorikus figurációi*
a rendszerváltás utáni román filmben Pintilie-től az *Aferim!*-ig
- 60 *Sándor Katalin: Átlépett és hordozott határok* kortárs román
filmekben
- 73 Kortárs román film – Válogatott bibliográfia

Kritika

- 77 *Gyenge Zsolt: Kísérletek a román film kritikai és teoretikus*
értelmezésére
Christian Ferencz-Flatz: Incursiuni fenomenologice în noul film
românesc; Andrei Gorzo – Andrei State (eds.): Politicile filmului.
Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan.
- 82 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Zrinyifalvi Gábor

**Borítóterv és
nyomdai előkészítés:**
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Tóth Balázs

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@c3.hu e-mail-címen jelezze!

A *Metropolis* kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6–8.), az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.



KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

FILMFESZTIVÁLOK

TÁRSADALMI NEMEK A MAGYAR FILMBEN

A címlapon a *Die letzten Tage der Ceausescus*, a hátsó borítón a *Morgen* című film képkockái láthatók.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.
A HÁTSÓ BORÍTÓN TALÁLHATÓ KÉP KÉSZÍTŐJE: TUDOR MIRCEA.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2005 no. 3.	Gaál István
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2005 no. 4.	Wong Kar-wai
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2006 no. 1.	A horrorfilm
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2006 no. 2.	Lars von Trier
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2007 no. 1.	Bollywood
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2007 no. 3.	A thriller
1999 tél	Jean-Luc Godard	2007 no. 4.	Erdély Miklós
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2008 no. 1.	Film és tér
2000 no. 2.	Orson Welles	2008 no. 2.	Film és építészet
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2008 no. 3.	A filmmusical
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2009 no. 1.	Az animációs film
2001 no. 2.	Új képfajták	2009 no. 2.	Robert Altman
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2003 no. 1.	Fotó és film	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2003 no. 2.	Science fiction	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2003 no. 3.	Szabó István	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2011 no. 4.	Michael Haneke
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2004 no. 4.	Jeles András	2012 no. 3.	Melodráma
2005 no. 1.	Varratelmélet	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2005 no. 2.	Posztkolonialis filmelmélet	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
		2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
		2013 no. 3.	Film/test/film
		2013 no. 4.	Király Jenő 70
		2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
		2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
		2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft.

Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=50>

[K o r t á r s r o m á n f i l m]

Bevezető a kortárs román filmről szóló összeállításhoz

A rendszerváltás utáni kelet-európai film kutatásának egyik fontos szempontja a nemzeti film fogalmának és használatának átalakulása. Az államilag finanszírozott gyártási struktúrák helyébe olyan produkciós modellek kerültek, amelyek egyre inkább magánforrások bevonására, koprodukciós sémákra épültek. Az addig sem kifejezetten homogén nemzeti filmgyártások innentől kezdve egyrészt még szerteágazóbb intézményes struktúrában működtek, másrészt nyelvezetük is egyre heterogénebbé vált. Emiatt a cseh, a lengyel vagy a magyar film mint kategória egyre nehezebben vált megragadhatóvá. A fenti folyamatok időben érintkeztek olyan, a nemzetközi filmtudomány területén zajló átalakulásokkal, amelyek a nemzeti film paradigmája helyett inkább a transznacionális megközelítésmódot alkalmazták. A *nemzeti* mint kutatási perspektíva, úgy tűnt, kimegy a divatból.

A kétezres évek elején azonban a fiatal román játékfilmrendezők olyan alkotásokkal jelentkeztek, amelyek azt mutatták: igenis van létjogosultsága a nemzeti film kritikai kategóriájának abban az esetben, ha általa az egyes alkotások közös, a kulturális emlékezetre, illetve történelmi tapasztalatra utaló jellegét lehet felmutatni. A *nemzeti* mint kritikai-történelmi kategória használata mára elvesztette magától értetődő specifikus jellegét, ez azonban nem jelentheti azt, hogy mint egy történetiséggel rendelkező fogalommal ne lehetne nem esszencializáló kutatási irányokat kijelölni. Összeállításunkban olyan tanulmányok olvashatók, amelyek a kortárs román film elméleti megközelítésének néhány lehetőségét jelzik, és elemzéseikkel a fenti kettősséget tükrözik. A vizsgált művek a román kulturális, történelmi, társadalmi közeghez, illetve a román filmnyelvi hagyományhoz való kapcsolódásukkal egyszerre teremtői a nemzeti film kategóriájának, ugyanakkor folyamatosan jelzik a *nemzeti* fogalmának többszólamúságát.

A nemzetközi szakirodalom elmozdulni látszik a kortárs román film transzparenciájának és realizmusának leegyszerűsítő olvasataitól, amelyek a korai recepciót jellemezték. Az itt összegyűjtött írások is ehhez az áthangolódáshoz kapcsolódnak, amennyiben a filmek történelmi és társadalmi vonatkozású performativitását és reflexivitását hangsúlyozzák. Strausz László tanulmánya a realizmus és a modernizmus, valamint a tér társadalmi előállításának fogalmain keresztül vizsgálja a kortárs román film elméleti kérdéseit, és emellett érvel, hogy a hezitáció fogalmán keresztül a kortárs filmek kapcsolatba hozhatók az államszocialista kor egyes szerzői munkáival, illetve magának a forradalomnak a televíziós közvetítésével. A szám második tanulmánya, Dánél Mónika írása különböző mozgóképi szövegeket vizsgál az 1989-es romániai forradalom újrajátszásának vonatkozásában. A remedializációs folyamat lépéseit követve a szöveg felvázolja a visszaemlékezés egymásba épülő performatív aktusait, és ezen gyakorlatok korporeális technikáit. Király Hajnal írása az allegória fogalmán keresztül vizsgálja Lucian Pintilie három filmjének a társadalmi átalakulásra és krízisre vonatkozó festészeti és szobrászati referenciáit. A szerző szerint Pintilie általánosító-allegorizáló eljárását egyes kortárs rendezők is folytatják, és ezt a kapcsolatot Radu Jude *Aferim!* című filmjének elemzésével támasztja alá. Sándor Katalin írása a határátlépést mint performatív aktust értelmezi az új román filmben diszkurzív, hatalmi, társadalmi, kulturális szempontokból. Az átlépést, a veszteglést, illetve a virtuális határátlépést identitásgyakorlatokként értelmezi, amelyek az aktorok társadalmi meghatározottságát hozzák felszínre, ugyanakkor kimozdítják a határ és identitás territorialis fel fogását. Végül Gyenge Zsolt két, különböző értelmezési hagyományhoz tartozó román nyelvű tanulmánykötetről szóló recenziója, illetve a kortárs

román film válogatott szakirodalmának bibliográfiája zárja az összeállítást.

A lapszám *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című (NN 112700 számú) OTKA-projekt keretében készült el, és azzal a reménnyel bocsátjuk útjára, hogy az írások hozzájárulnak a román filmről szóló magyar nyelvű tudományos diszkurzus elmélyítéséhez.

A szerkesztők

Strausz László

Realizmus és modernizmus között**Hezitáció és az új román film értelmezési keretének
körvonalai¹**

Jelen tanulmányban egy olyan elméleti keret felvázolására teszek kísérletet, amelyben a kortárs román film sajátosságai értelmezhetővé válnak. Amellett érvelek, hogy a hezitáció fogalma lehetőséget ad ennek az újszerű és koherens nemzeti beszédmódnak az interpretációjára. A hezitáció egy szövegkonstrukciós stratégia, amely ellentétes valóságértelmezéseket (tehát a profilmű és a diegetikus közötti viszonyokat) ütköztet egymással, és ezáltal egy mozgásban lévő értelmezői pozíciót jelöl ki a néző számára. Ez a mobilitás a román filmekben egy audiovizuális érv mellett, hogy befogadóként újra és újra felülvizsgáljuk szerepünket és reflektáljunk erre a folyamatra a történelem, illetve a kortárs társadalmi átalakulások képének megalkotásában. Szövegemben ennek az értelmezési modellnek az alkotóelemeit mutatom be.

Az új román filmmel kapcsolatban az egyik leggyakrabban visszhangzott kritikai állítás a szóban forgó alkotások realizmusa. Akár a volt államszocialista múltat meglevenítő, akár a társadalmi átalakulásokat tematizáló filmekről van szó, a transzparencia fogalmát aktivizálja a legtöbb szöveg, amely a kortárs román játékfilmek formai-tematikai sajátosságait igyekszik megragadni.² Ez a transzparencia-koncepció tágabb értelemben a modern médiának mint a „világra nyíló ablaknak” a naiv értelmezéseivel kapcsolódik. Az

elgondolás szerint a médiumok, illetve a mozgóképes kulturális termékek azáltal segítik a múlt- vagy jelenbeli társadalmi események jobb megértését, hogy áttetsző képeken keresztül problémamentesen tárják fel a néző számára meglevenített valóságot. Valószerű kompozíciós technikák segítségével feledtetik el a nézővel magát az „ablakot”, a filmes médiumot, illetve annak jelentéskonstruáló eljárásait.

A transzparenciára való hivatkozás a zsurnalisztikai gyakorlatban nem annyira meglepő, ám az új román filmmel kapcsolatos akadémiai diskurzusokban is jó ideig ez a nézet volt meghatározó.³ Ebben a tanulmányban elsőként az a célom, hogy a naiv realizmus-felfogások kritikájával és a klasszikus realizmuselméletek kortárs olvasatainak segítségével olyan elméleti kapcsolódási pontokra mutassak rá, amelyeken keresztül a realizmus fogalma átfedésbe kerül a modernizmus koncepciójával. Ez azért fontos, mert az új román filmben ennek a két művészeti paradigmának a sajátos keveredése figyelhető meg. A szóban forgó realizmus-újraértelmezések rámutatnak arra, amit a klasszikus realista szövegek már évtizedekkel korábban hangoztattak: nevezetesen, hogy a képek alapján történő realista valóságkonstrukciók egyetlen ontológiailag is megragadható pontja a szubjektum törekvése ennek a valóságnak a megalkotására. A szubjektumnak ez a fenomenológiai törekvése viszont a realizmus fogalmát

1 A tanulmány a *Hesitant Histories on the Romanian Screen* című készülő kötetem első, bevezető fejezetének átdolgozott, lerövidített verziója, és *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című OTKA NN 112700 számú projekt keretében készült.

2 Például Scott, Anthony Oliver: *Romanian Cinema Rising*. http://www.nytimes.com/interactive/2008/01/18/magazine/20080120_ROMANIAN_FEATURE.html (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 05.)

3 Jó példák erre a következő szövegek: Gorzo, Andrei: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*. Bucuresti: Humanitas, 2012.; Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema*. New York: Wallflower Press, 2013.; Pop, Doru: *Romanian New Wave Cinema*. Jefferson: McFarland, 2014. A jelen számban recenzált művek nyomán azonban már látszik az elmozdulás. Lásd Gyenge Zsolt: Kísérletek a román film kritikai és teoretikus értelmezésére.

a modernista művészet koncepciója felé tolja el. S. N. Eisenstadt szociológiai eredetű *multiple modernities* fogalmával⁴ arra mutatott rá, hogy a modernizmus más-más társadalmi kontextusokban egymástól időben elkülönülve jelentkezik. Itt amellet fogok érvelni, hogy a kortárs román szerzői film egyfajta lokális modernizmusként fogható fel. Ez a megközelítés a transzparencia-paradigmához képest árnyaltabb magyarázatokkal szolgálhat a filmek kulturális emlékezetben betöltött szerepéről, illetve ennek a szerepnek a tematikus-stiláris megjelenési módjairól.

Az új román film visszafogott modernista jegyei közül talán a legfontosabb az a sajátos *társadalmi térkonstrukciós elv*, amely már a korai darabokban is megfigyelhető. Ezen filmek nem annyira a történelmi események vagy a kortárs társadalmi átalakulások reprezentációjára törekednek, hanem az egymással versengő leírások párhuzamos (jelen)létére igyekeznek rámutatni. Mivel a filmek nézője számára meghatározott pontokon világossá válik a párhuzamos leírások összefüggő mintázata, ezért reflexív módon saját jelentésalkotó tevékenysége is előtérbe kerül. Ezeknek a folyamatoknak a megértésében Henri Lefebvre *társadalmi tér* koncepcióját⁵ hívom segítségül, aki a teret nem mérhető fizikai egységként értelmezi. Írásaiban a társadalmi teret a felülről vezérelt panoptikus folyamatok, illetve a teret használó szubjektumok mindennapos gyakorlatainak dialektikus interakciójaként határozza meg.⁶ Lefebvre, és később Michel de Certeau is, a teret szöveggként olvassa, amely magán viseli az azt kontrollálni, illetve használni igyekvő erők egymásnak feszülését. A realista-modernista hagyomány összekapcsolása után tanulmányom második célja ennek a sajátos térhasználatnak a kontextualizálása. A szöveg tehát arra vállalkozik, hogy egy olyan elméleti háttérrel adjon az új román film értelmezése számára, amely képes számot adni a filmek közötti kapcsolatokról a közöttük lévő nyilvánvaló különbségek felszámolása nélkül. Tézisem szerint ennek a keretnek két fő eleme van, a tanulmány szerkezete erre a két elméleti kontextusra épül. Elsőként azt mutatom meg, hogy a történelmi múlt, illetve a kortárs társadalmi szerkezetváltozások hezitáló, többsíkú, sokszor egymásnak ellentmondó leírása hogyan következik a realista-modernista hagyománynak a román filmben megvalósított dialektikus kapcsolatából. Ezután az említett hezitáló leírásoknak a térbeliséghez fűződő kapcsolatát a társadalmi tér előállításának gyakorlatára vezetem vissza.

Realizmus és modernizmus

A realizmus és a modernizmus kapcsolatának megragadásában az első fontos lépés az a megkülönböztetés, amelyet Stam és Spence fogalmaznak meg 1983-as tanulmányukban.⁷ Eszerint a realizmusról kétféle módon szokás beszélni: mint stílus, illetve mint kritikai attitűd. Míg a stíluson a művész által felhasznált jegyek összességét értjük, addig a célként vagy attitűdként értett realizmus a néző pozicionálásának az eszköze. Ez utóbbi esetben az alkotó egy társadalmilag öntudatos nézői magatartást igyekszik létrehozni. Célja, hogy a néző ismerje fel: az ábrázolt jelenség egy, a világban megtalálható tényállásra utal. Brechtrel szólva a társadalom kauzális hálózatainak felfedéséről van itt szó, melyeket nem csak realista stílusjegyekkel lehet ábrázolni.⁸ Látható, hogy a realizmus mint attitűd teljes mértékben összeegyeztethető a reflexív vagy dekonstruktív modernista stíluselemekkel.⁹

E megkülönböztetésre épülnek a realista filmelmélet klasszikus szerzője, André Bazin szövegeinek az újraolvasásai. A kilencvenes évek óta újra divatos Bazinnal foglalkozni, akit az 1960-as évek második felében a pszichoanalitikus kritika már mint politikailag naiv

4 Eisenstadt, Shmuel Noah: *Multiple Modernities*. *Daedalus* 129 (2000) no. 1. pp. 1–29.

5 Lefebvre, Henry: *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

6 Lefebvre nem használja a Michel Foucault-hoz visszavezethető *panoptikus* fogalmát. A tanulmányban a társadalmi kontroll által felülről vezérelt, a mindennapos gyakorlatok szabályozására irányuló folyamatok értelmében használom.

7 Stam, Robert–Spence, Louise: Kolonializmus, rasszizmus, reprezentáció. *Metropolis* 9 (2005) no. 2. p. 17.

8 Brecht, Bertold: *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1977. p. 109.

9 Stam–Spence: Kolonializmus, rasszizmus, reprezentáció. p. 8.

szerzőt temetett el. Fontos momentuma ennek a jelenségnek a *Mi a film?* című esszégyűjtemény angol újrarendelése 2009-ben.¹⁰ Bazin mai kommentátorai már nem a két kanonikus esszé, *A fénykép ontológiája*, illetve *A filmnyelv fejlődése*¹¹ hagyományos értelmezéseit követik. Ezeknek a tradicionális olvasatoknak az alapja a két filmnyelvi tendenciának, a formalizmusnak, illetve a realizmusnak az azonosítása volt az álló és mozgó fényképek ontológiai tulajdonságai alapján. Az így megállapított tulajdonságokból közvetlenül levezethetőek olyan stiláris jegyek (hosszú beállítás, nagy mélységelesség, vágás helyett a kameramozgások preferálása), amelyek a médium természetes adottságait követik. Ezekben az olvasatokban a realizmus kétfajta, kritikai attitűdként, illetve stílusként való felfogásának kettőssége egyáltalán nem problematizálódik. A kortárs olvasatok ezzel szemben Bazin fenomenológiai szövegepasszusaira koncentrálnak, és a valóságot a film médiumán keresztül rögzíteni kívánó szubjektum aktivitását, jelentéstulajdonító tevékenységét helyezik vizsgálataik előterébe. Mivel hipotézisem szerint az új román film sajátossága éppen ennek a fenomenológiai törekvésnek az irányából ragadható meg, érdemesnek tűnik részletesebben megvizsgálni, mit jelent Bazinnél, illetve a kortárs kommentátorainál a szóban forgó intencionalitás.

Colin McCabe és Daniel Morgan tanulmányaikban¹² arra mutatnak rá, hogy Bazin írásaiban milyen fontos szerepet játszanak az ún. valóságos (the real) megközelítésének párhuzamos – művészeti, ipari-intézményes, illetve társadalmi – módozatai. Ahelyett hogy a hagyományosan elsődlegesnek tartott bazini kép-valóság indexikus viszony kizárólagosságára koncentrálnának, inkább arra mutatnak rá, hogy „a realizmus valójában nem egy meghatározott stílust jelöl, hanem a mozi ontológiai alapjaival történő sikeres és produktív alkudozást”.¹³ A film médiumának ontológiai

alapját, azaz mediális sajátosságait realista referencialitása jelenti: a képek valóságos létezőkre utalnak. Ez a bonyolult vonatkozási rendszer éppen azt foglalja magában, hogy a képek többféle – egymástól eltérő – módon utalhatnak referencialitásuk tárgyára. McCabe szerint Bazin éppen erre utalt az alkudozás folyamatának hangsúlyozásával, amelybe egyszerre beleférnek realista, illetve reflexív vagy modernista stílusjegyek is. Az alkudozás folyamata a filmet befogadó szubjektum valóságra irányuló intencionális törekvéseként értendő. Mint látni fogjuk, ez az a törekvés, amely központi szerepet játszik az új román film alkotásaiban, és nem a realista transzparencia, tehát a film médiumának világra nyíló ablakként felfogott értelmezése.

Két további szerző, Ian Aitken és Philip Rosen is hasonló módon értelmezi Bazint. Aitken a 19. századi naturalista irodalmi hagyomány értelmezéséből kiindulva arra utal, hogy már Émile Zolánál is fontosabb szerepet játszik az intuíció és a sugalmazás a racionális magyarázatnál. Mivel a világ, amelynek az elemzésére a realista művész vállalkozik, osztályozhatatlan, ezért a művész által használt módszerek tükrözhetik ezt az alapvető meghatározatlanságot. Aitken ugyanakkor továbbmegy: rámutat, hogy a befogadó szerepének bazini vizsgálatában is találkozunk azzal a folyamatos mozgásban lévő és a tapasztalaton alapuló aktivitással, amely az ábrázolt világra irányul. Érvelésének ez a vonása helyezi Bazint abba az intuicionalista hagyományba, amelynek Lukács, Grierson és Kracauer is részesei. Aitken szerint tehát nem a stiláris választások kapcsolják össze a realizmus intuicionalista felfogását (akár magukról az alkotókról van szó, akár a munkáikat elemző teoretikusokról), hanem a valósággal történő szociálisan motivált konfrontáció, vagyis, Brecht szavaival élve: a társadalom kauzális hálózatának feltérképezésére vonatkozó igény.¹⁴ Rosen is a befogadó aktivitása felől értelmezi újra Bazin írásait,

10 Bazin, André: *What is Cinema?* Montréal: Caboose, 2009.

11 Bazin, André: *A fénykép ontológiája. A filmnyelv fejlődése.* In: Bazin: *Mi a film?* Budapest: Osiris, 1995. pp. 16–23., 24–44.

12 McCabe, Colin: Bazin as Modernist. In: Dudley, Andrew–Herve Joubert-Laurencin (eds.): *Opening Bazin.* Oxford, Oxford University Press: 2011. pp. 66–77., illetve Morgan, Daniel: Bazin's Modernism. *Paragraph* 36 (March 2013). pp. 10–30.

13 Morgan: Bazin's Modernism. p. 16. (saját fordítás – S. L.)

14 Aitken, Ian: Transcendental Illusion and the Scope for Realism. In: Aitken: *Realist Film Theory and Cinema,* Manchester: Manchester University Press, 1994. pp. 194–196.

de az intuíció fogalma helyett a jelölő történetisége felől közelít hozzá. A filmképet olyan jelölőként írja le, amely egy időbeli viszonyra utal: az ábrázolt tér és az abban látható tárgyak valamikor a kép befogadása előtt a kamera jelenlétében voltak. Ez a múltbeli jelenlét (once-thereness) garantálja az indexikus filmkép objektivitását a néző számára. Amennyiben ez a múltbeli jelenlét a filmkép ontológiájának egyik alapvető vonása, akkor a befogadónak erre a múltbeliségre irányuló aktivitása jelenti Bazin fenomenológiájának központi elemét.¹⁵ Rosen szerint a néző magától értetődőnek tekintti, hogy hinni lehet a képeknek (invest belief in the image). Ez az investíció tulajdonképpen egy, a kép mögött húzódó társadalmi realitás megértésére irányuló intencionális magatartás. Rosen elemzései nyomán egy modernista Bazin kezd körvonalazódni, aki tökéletesen tisztában van a szubjektumnak az objektivitás megragadására vonatkozó próbálkozásai korlátozottságával. Szövegeiben Rosen többféle módon utal erre az intencionális magatartásra: a szubjektum megközelíti az objektivitást¹⁶, a szubjektum projekciója a külsődlegesség felé¹⁷, szubjektív törekvés¹⁸, szubjektum megszállottsága¹⁹, illetve a szubjektum investíciója.²⁰ Ezeknek a hasonlatoknak azonban jól kivehető a közös pontja. Rosen szerint Bazin elméletének központi eleme egy produktív paradoxon: míg a szubjektum törekszik az objektivitás megragadására, magának az objektivitásnak, illetve a valóságosnak (the real) a fogalma éppen ezen a törekvésen alapszik. Bazin szövegeinek a fenti értelmezései fontos kontextust kínálnak az új román filmre vonatkozó értelmezésem számára, hiszen a történelmi emlékezet, illetve a kortárs társadalmi

környezet ábrázolására tett román filmes kísérletekben a hezitáció mint kreatív stratégia érhető tetten. Itt láthatóvá válik a tanulmány elején jelzett különbség az új román film naiv realista kritikai megközelítése, valamint a realizmusnak a hezitáció modernista gesztusával történő átfedései között. Míg az előbbi esetben a realista referencia stiláris kategóriaként működik, addig a realizmus szociális-politikai investícióként már egy sokkal általánosabb attitűdre utal. Ennek a különbségtételnek talán a jelen tanulmány szempontjából az a legfontosabb hozadéka, hogy rávilágít: a realista szociális-politikai művészeti attitűd, illetve ennek az attitűdnek a stiláris kifejeződése két egymástól eltérő dolog.

Emlékezet és tér

Mivel a kortárs új román film (főként az első években készült alkotásainak számottevő része) az államszocialista múlttal, illetve az 1989-es román forradalommal foglalkozik, a filmeket a kulturális emlékezet diszciplínájának szemszögéből is érdemes szemügyre venni. Semmiképpen sem véletlen, hogy a fent vázolt realizmus-modernizmus interakció, illetve a kulturális emlékezet módszertana között komoly átfedések vannak. Ugyan a kulturális emlékezet tudományágának ismertetése szétfeszítené szövegkereteit, jelzészerűen érdemes a diszciplína legfontosabb módszertani szempontját felidézni.²¹ A kulturális emlékezetre vonatkozó tanulmányok Maurice Halbwachs 1950-es tanulmánykötetével²² indulnak meg, amelyben a szerző központi érve szerint a kulturális termékek

15 Rosen, Philip: *Change Mummified*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2001. pp. 20–21.

16 ibid. 10.

17 ibid. 12.

18 ibid. 14.

19 ibid. 17.

20 ibid. 26.

21 A terület alapfogalmait, illetve módszereit jól összefoglalják a következő munkák: Connerton, Paul: *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.; Misztal, Barbara A.: *Theories of social remembering*. Philadelphia: Open University Press, 2003.; Radstone, Susannah–Schwarz, Bill (eds.): *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010.

22 Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

múltról alkotott képét vagy szempontjait döntően meghatározzák a jelen szociokulturális, illetve történeti körülményei. Ennek az érvek léteznek valamivel radikálisabb megfogalmazásai is, miszerint a kollektív emlékezet csak olyan témákat vagy megoldatlan-feldolgozatlan múltbeli konfliktusokat használ, amelyek implicit vagy explicit módon a jelenre vonatkoznak.²³ A tézisből következik, hogy kulturális emlékezet által tárgyalt társadalmi valóság nem állandó, változatlan valóság, sokkal inkább különböző, egymásnak ellentmondó, párhuzamos diskurzusok összessége. Látható, hogy a kulturális emlékezet tárgyául szolgáló múlt nem rögzíthető. Az egyetlen megragadható összetevője a bonyolult kollektív mne-monikus folyamatoknak a múltra irányuló intencionális törekvése. A diszciplína területén dolgozó szerzők szerint tehát nem annyira a „mit történt a múltban?” kérdéssel kell foglalkoznunk, hanem azzal: mit árul el számunkra egy múlttal foglalkozó kulturális termék retorikája az emlékező kollektíva céljairól, ideológiai megfontolásairól vagy kulturális beágyazottságáról; milyen formalizált, performatív gesztusok, vagy akár testi rítusok tárolják ezeket az emlékeket. Más szóval: az emlékezés nyelvének, az aktorok és intézmények vizsgálatával a múltra vonatkozó kérdéseink jelentős része új megvilágításba kerül. A hezitáció itt javasolt fogalma elsősorban egy, a kulturális emlékezet folyamataihoz kapcsolódó elemzési stratégia, amely a társadalmi valóságnak (távolabbi múltnak, illetve a Kelet-Európában gyakran traumatikus közelmúltnak) a jelen számára feltáruló lehetőségei, eltérő verziói közötti oszcilláló mozgására hivatott utalni. Ebben a tekintetben a hezitáció az emlékezet határozatlanságára, befejezetlenségére és performativitására utal, hiszen a múlt és a jelen eltérő magyarázatainak különbségeit, illetve azok konstruált-ságát helyezi előtérbe. A hezitáció fogalma olyan szemantikai rétegeket is tartalmaz, amelyek a térbeli ide-oda mozgásra vonatkoznak. Emiatt olyan elmé-letek bevonásával folytatom a hezitáció fogalmának kidolgozását, amelyek a társadalmi tér társadalmi

meghatározottságának, illetve kollektív előállításának vizsgálatával foglalkoznak.

A modern térelméletek kiindulópontja Descartes²⁴ és Kant írásaira²⁵ vezethető vissza. Mindkét szerző a térnek a befogadótól való alapvető elkülönülését hangsúlyozza. Munkáikból egy olyan, geometriaalapú térelképzelés bontakozik ki, amelynek a lényege a objektivitás, illetve a mérhetőség. A két elmélet között azért fontos különbségek vannak. Descartes ontológijának alapja a fizikai (res extensa), illetve a mentális valóság (res cogitans) duális elkülönítése: a materiális kiterjedéssel rendelkező tér a fizikai valóság szférájához tartozik, amely objektív módon tárul fel az érzékek számára. Kant számára a tér és az idő nem objektív módon létező kategóriák, hanem olyan a priori formák, amelyek koordinálják és egyúttal lehetővé is teszik az érzéki megismerést. Ugyan eltérő érveléseken keresztül, de mindkét filozófus a teret a társadalmi-történeti körülményektől elkülönült valóságként képze-li el. A térnek ezek az objektivizált és történetiségről tudomást nem vevő elképzelései visszaköszönnek Bazin elméletének azon olvasataiban, ahol a szubjektum és megismerésének tárgya, az objektum egymástól elkülönülve tételeződnék. Látható, hogy a realizmus ontológiai kérdésköre szorosan összefügg a tér elméletével. Hasonló módon Rosen korábban tárgyalt azon fenomenológiai elképzeléseivel, amelyek a szubjektum és az objektum közötti szakadékot a megismerő szubjektum törekvésének fogalmán keresztül kívánják áthidalni, a tér kortárs elméleteiben az intencionalitás és a szubjektum történetileg meghatározott aktivitása fontos szerepet játszik. Henri Lefebvre és Michel de Certeau szerint a fizikai tér objektív módon adott realitásának dekonstrukcióján keresztül nyílik meg az út a tér történeti használatát is figyelembe vevő elgondolások előtt. Mindkét szerző szerint a tér korszerű elméletének célja az elkülönülten létező fizikai tér fogalmának meghaladása a teret aktív módon használó és azt alakító individuumok történetiségének, társadalmi meghatározottságának és kulturális attitűd-jeinek figyelembe vételével. Lefebvre elgondolásában

23 Schwartz, Barry: Frame images: Towards a semiotics of collective memory. *Semiotica* 121 (1998) nos. 1/2. pp. 1–40.

24 Descartes, René: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Budapest: Atlantisz, 1994. Első és második elmélkedés. pp. 25–44.

25 Kant, Immanuel: *Tiszta ész kritikája*. Budapest: Atlantisz, 2009. Transzcendentális esztétika. pp. 77–104.

az előállítás, a gyártás fogalma (production) nemcsak materiális termékek előállítására utal, hanem a tudás vagy a társadalmi intézmények, de az embereket körülvevő tér létrehozására is.

Lefebvre térelmélete a késő 19. századi modern festészet által használt radikálisan új alkotói és befogadói szubjektumpozíciók felidézésétől indul. Cézanne és kortársai példáján keresztül arra mutat rá, hogy a művészet radikálisan megkérdőjelezi a geometriailag mérhető, eldologiasított téren alapuló vizualitást. Lefebvre szerint Cézanne-t nem érdekelte a valóság ábrázolása: inkább a valóság ábrázolásának folyamatát akarta megörökíteni. Míg a klasszikus reprezentáció megméri és felosztja a teret (ez a folyamat Lefebvre szerint az individuális nézői pozíciók közötti különbségek elmosásához vezet), addig a modern művészet eltörli a koherens befogadói pozíció lehetőségét, így differenciálja és heterogenizálja a teret. Például a klasszikus lineáris perspektíva szabályait követő ábrázolás eltörli az érzékelés modalitását, mivel a nézői pozíció tetszőlegesen felcserélhető. Lefebvre számára azonban az érzékelő szubjektum realitásából következik a néző jelenlétére való folyamatos hivatkozás a modern festmény reprezentációs terén belül. A modern művészet éppen hogy nem ignorálja a nézőt, hanem belefoglalja a látótérbe. Cézanne-nak a Mont Sainte-Victoire-ről készült festménysorozata pontosan azt bizonyítja, hogy a hegy ideális ábrázolása tulajdonképpen nem több egy geometriai absztrakciónál.²⁶ A művész készítése, hogy már-már megszállottan visszatérjen ugyanannak a térszeletnek az ábrázolásához, az intencionális törekvés Rosen által használt fogalmával teremt közvetlen kapcsolatot: a néző fenomenológiai belevetettsége (investíciója) az objektív módon ábrázolható tér létezésébe a realista reprezentáció egyetlen stabil referenciapontja. Az idő és a tér fogalma önmagában nem változik, azonban a befogadó szubjektum tér- és időérzékelése annál inkább. Lefebvre számára a tér tehát a szubjektum performatív értelmezésében, törekvésében jelenik meg.

A karteziánus hagyomány geometrikus térfelfogásának, illetve a tér apriori kategóriájának meghaladása Lefebvre szerint a tér használaton keresztüli megértésé révén válik lehetségessé. Ha a teret tudományos képletek nyomán képzeljük el, éppen a mindennapos használatáról nem veszünk tudomást. A tér absztrakt elképzelését fel kell váltania, illetve ki kell egészítenie a rutinszerűen használt tér gyakorlatának. Lefebvre szerint azonban az absztrakt és a mindennapos használatban keletkező tér dualitásán is túl kell lépni. A teret nem kétféle – absztrakt-konceptuális, illetve érzékelt-használt – módon kell elképzelnünk, javasolja Lefebvre, hanem három különböző fogalmon keresztül: a harmadik fogalom a megélt térre vonatkozik, amely feloldja az absztrakt, illetve a használt tér kettősségét.²⁷ Az elvont és a mindennapos tér közötti dialektikus viszony a megélt tér fogalmához vezet, amely megőrzi a két kiindulópont konceptuális és konkrét jellegét is: a geometriai térképhez kapcsolódó tudást és precíziót, valamint a térhasználat itt-és-most gesztusait, mozgásait, testi felhasználását, átélését és emlékeit. Így válik teljessé Lefebvre fogalmi háromszöge. A *La Production de l'espace* című munkájában folyamatosan visszatér ehhez a három fogalomhoz, és spirálisan előre haladó elemzéseiben a tér társadalmi előállítását újabb és újabb szemszögből határozza meg.

Elsőként a *térhasználat* fogalma felé fordul Lefebvre elmélete. Adott közösségek tagjai térbeli gyakorlatokhoz folyamodnak az érzékelés folytonossága és koherenciája érdekében: ez garantálja számukra a társadalmi életben való otthonosságot. Ezek a készségek kompetenciák és performanciák formájában adottak a teret használó szubjektumok számára. A térhasználat fogalmában már eleve benne rejlik egy dialektus kettősség, amely Lefebvre módszertanának egyik központi eleme. Eszerint „egy adott társadalom térbeli gyakorlataiból áll elő annak tere”, de ez a gyakorlat „a tér olvasásának képessége nyomán jelenik meg”.²⁸ A megértés és a gyakorlat közötti oda-vissza mozgásból keletkezik a térhasználat. Egyidejűleg érzékeljük mások térbeli performanciáit és gyakoroljuk sajátjainkat: ezt a

26 Lefebvre, Henri: *Pignon*. Paris: Édition Falaise, 1956. pp. 12–21.

27 Elden, Stuart: *Understanding Henri Lefebvre*. London: Continuum, 2004. p. 187.

28 Lefebvre: *The Production of Space*. p. 38. (Saját fordítás – S. L.)

kettősséget nevezi Lefebvre térhasználatnak. A fogalmi háromszög második eleme a *térreprezentáció*. Ez a geometriai-objektívizáló gyakorlatokra utal, amelyek „termelési viszonyokhoz kötődnek, valamit ahhoz a rendhez, amit ezek a viszonyok leképeznek: tudáshoz, jelekhez és kódokhoz”.²⁹ Itt kerül előtérbe az elmélet társadalmi kontrollhoz kapcsolódó vonása, hiszen az absztrakt térreprezentáció panoptikus gyakorlatából következik a mindennapos térhasználat ellenőrzésének lehetősége: „minden társadalomban ez a domináns tér (...) a tudósok, tervezők, urbanisták és technokrata felosztók és társadalmi mérnökök fogalmi tere (...)”³⁰ A térreprezentáció absztrakt mechanizmusai eltörlik a mindennapos térhasználat nyomait, emiatt ezeket elidegenítő és eldologiasító szabályozó mechanizmusokként kell megértenünk. A tér átfogó elméletének figyelembe kell vennie a mindennapos gyakorlatok és a panoptikus ellenőrzés ütközéseinek történetiségét, illetve hogy ez a dialektikus viszony hogyan határozza meg mindkettőt. Lefebvre térelméletének harmadik terminusa a *reprezentáció terei*, de egyes szöveghelyeken megélt térként hivatkozik rá. A térhasználat mindennapos szimbólumai és stratégiái kölcsönös kapcsolatban vannak a térreprezentáció panoptikus, objektívizáló stratégiáival. A két fogalom dialektikus viszonyából tárulnak fel a reprezentáció terei, amelyben Lefebvre szerint már a mindennapos, illetve a kontrolláló stratégiák közötti történeti viszony is benne rejlik: a reprezentáció terei komplex nemverbális szimbólumok, illetve megélt térhasználati stratégiák, amelyek segítségével az alulról (mindennapos), illetve felülről kiinduló (panoptikus) térpolitikai törekvések közötti történeti változások artikulálhatóak. Ezeknek a stratégiáknak közelebbi meghatározásához Michel de Certeau városi terekre vonatkozó írásaiban találunk segítséget. De Certeau szövegeként olvassa a társadalmi teret. Ennek a mozzanatnak azért van fontos szerepe, mert az

elemzésekhez kölcsönveszi az irodalomelméletben közhasználatú trópusok leírásait.

Lefebvre-hez hasonlóan a teret de Certeau is társadalmi konfliktusok arénájaként írja le. A *Séták a városban* című híres esszéjében a mindennapi tér elemzéséhez szükséges nézőpontváltást úgy vizualizálja, hogy képzeletbeli flaneur-je az Empire State Building tetejéről a manhatteni utcák szintjére száll alá.³¹ Csak itt válnak láthatóvá olyan mikroszkopikus folyamatok, amelyek a sétáló emberek nem racionális gyakorlataiból, mozgásaik mintázataiból tárulnak fel, és amelyek a panoptikus tér kontrolláló-fegyelmező erejének hatósugarán kívül esnek. Ezeknek a mindennapos gyakorlatoknak teoretikus vizsgálata nyomán jutunk el a tapasztalt tér elméletéig. Fontos de Certeau számára a mindennapos gyakorlatok aktusjellege: amennyiben ezeket a gyakorlatokat rávezetjük egy objektív geometriai térképre, elveszítik performativitásukat. A tér dinamikus, gyakorlaton alapuló mindennapos használatának leírása során de Certeau a beszédaktus elmélettel létesít kapcsolatot. „A járás aktusa ugyanúgy viszonyul a város rendszeréhez, mint a megnyilatkozás (speech act) a nyelvhez vagy a kimondott kijelentésekhez (...)”³² A városi tereket átszelő sétáló a gyakorlati térhasználat során maga is térbeli kijelentéseket tesz, hiszen a térhasználati módozata más sétálók számára pozitív vagy negatív igazodási pontként szolgál. A flaneur nemcsak olvassa a más sétálók által hátrahagyott jeleket, hanem maga is újakat gyárt. Nem véletlen hogy de Certeau terminológiája az írás és az olvasás performatív gesztusaira épít, mivel így komoly irodalomelméleti apparátusra támaszkodhat, melynek segítségével a tér retorikájának fogalmáig jut el. „Ahogy a járókelők járnak-kelnek, egy sor, a »beszédfordulatokhoz« vagy a »stílusalakzatokhoz« hasonlatos fordulatot és kitérőt mutat[nak]. A járásnak is van retorikája.”³³ Míg a tér absztrakt-geometriai képe a szó szerinti jelentésnek felel meg

29 *ibid.* p. 33.

30 *ibid.* pp. 38–39.

31 De Certeau, Michel: *Séták a városban*. Ford.: Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán. In: De Certeau, Michel: *A cselekvés művészete*. Budapest: Kijárat, 2010.

32 *ibid.* p. 123.

33 *ibid.* p. 125.

ebben a hasonlatban, a barangolás retorikája a mindennapos nyelvhasználathoz hasonlóan a trópusok terepe. A tér retorikája tehát a szó szerinti és a figuratív használat kölcsönhatásait, vagyis a mindennapi tér trópusait igyekszik leírni. De Certeau két figuratív technikát emel ki esszéjében: a szinekdoché valamint az aszindeton működését részletezi. „Az egyik sűrít: felnagyítja a részletet és kicsinyíti az egészt. A másik szétdarabol: szétszedi a folytonosságot, és valótlaná teszi a valószerűséget. A felduzzasztás, a fogyatkozás, a töredékesség retorikai munkája révén egy analogikus (...) térbeli mondat születik meg.”³⁴

Míg Lefebvre számára a tér egy társadalmi produktum, amelyet a mindennapos, illetve az absztrakt dialektikája jellemez, addig de Certeau úgy érvel, hogy ezt a dialektikát irodalmi trópusok segítségével lehet pontosítani az adott társadalmi-kulturális közegben megvalósuló konkrét térhasználati stratégiák tekintetében. A figuratív térhasználat módozatainak kiemelése azért fontos az új román film értelmezési kerete számára, mert a hezitációt központi jelentőségű térbeli stratégiaként használják a rendezők. Ez a gyakorlat azért is fontos, mert segítségével a szóban forgó filmeket a román nemzeti filmművészetnek egy jól meghatározható szerzői tradíciójába lehet beágyazni, illetve a modern Románia önértelmezési kiindulópontjaként működő rendszerváltás audiovizuális szövegével is kapcsolatba hozható. Tézisem szerint a hezitáció fogalma egyrészt lehetőséget ad az új román film központi művészi attitűdjének, illetve fontos stiláris-tematikai újításainak artikulációjára, ugyanakkor történeti kontextusba helyezi a filmeket.

Hezitáció román kontextusban

Lefebvre és de Certeau leírásának nyomán most a tér társadalmi előállításának módozatait követem, és a közelmúlt román kultúrájában fellelhető reprezentáció

tereit, azaz elsőként a mindennapos, majd a panoptikus térhasználat dialektikus viszonyrendszerét vizsgálom. Adott nemzeti kultúra térbeli gyakorlatainak leírása azért nehéz feladat, mert ezeknek a sokféle, földrajzi helyzet, osztály, foglalkozás, képzettség nyomán különböző gyakorlatoknak a homogenizálásához vezethet. Mindennek a figyelembe vétele mellett fordulok most a *Miorita* című népi költeményből kibontakozó térbeliség-elképzeléshez, amely a román kultúrában széles körben használatos és hosszú idők óta fontos szereppel bír. A költeményben, amelyet az elmúlt évszázadokban számtalan formában újraalkottak, egy pásztorfiút kedvenc báránya, Miorita figyelmezteti, hogy a történelmi régiókat is képviselő magyar/erdélyi és vráncsai/havasalföldi társai meg akarják ölni, hogy elvehessék tőle, a moldvaitól az állatait. A fiú passzív beletörődéssel fogadja el sorsát, csak arra kéri Mioritát, hogy a halála után látogassa meg anyját, és mesélje el neki, milyen sikeres az élete, hiszen egy király gyönyörű lányával él boldogan. A gyilkosság után a bárány bejárja a vidéket, és barangolásai során a fiú mitikus házasságának történetét meséli el újra és újra. Lucian Blaga filozófus és költő számára Miorita vándorlásainak története a „román poetikus képzelet földrajzára utal”.³⁵ A költemény „filozófiai kísérlet a román léleknek a román tájon keresztül történő magyarázatára, amelyet [Blaga] a román kultúra stilisztikai mátrixaként azonosított”.³⁶ A mioritikus tér fogalma Blaga számára a folyamatos mozgás központi szerepére utal, a román dimbes-dombos táj hullámzó horizontjára, amelyben a népi költemény báránya mozog. Miskolczy Ambrus kommentárja szerint is a román táj, a *plai* képezi a filozófus számára a román nemzeti kultúra térbeliségének formai keretét. Számos példán keresztül világítja meg Blaga fenti tételét: népi táncok mozdulatainak, lépéseinek elemzésében mutatja ki a fel-le lépegető mozgást.³⁷ Egy másik szövegben Blaga az erdélyi szász és román falvak eltérő térbeli szerkezetének példáján keresztül mutatja be a

34 *ibid.* p. 126.

35 Collins, Richard: Andrei Condrescu's Mioritic Space. *Melus* 23 (1998) no. 3. p. 83. (Saját fordítás – S. L.)

36 Georgescu, Vlad: *The Romanians: A History*. Columbus: Ohio State University Press, 1991. p. 205.

37 Blaga, Lucian: *Ceasomicul de nisip*. Cluj: Dacia, 1973. p. 265. idézi: Miskolczy, Ambrus: *Lélek és titok. A mioritikus tér mítosza vagy Lucian Blaga ideológiája*. Budapest: Közép-Európa Intézet–Kortárs Kiadó. 1994. p. 43.

mioritikus tér stilisztikai szerepét. Míg a szász falvak szerkezetére az épületek geometriai rendbe illeszkedő mintázata jellemző, addig a román települések hullámzó horizontja diffúz mintát mutat, mintha a szétszórt épületek egy domboldalba épültek volna. Érdekes módon a síkságokon épült falvak is ilyen szerkezetűek, mintha megtartották volna magukban a hegyvidék emlékezetét.³⁸ Amikor Blaga a mioritikus fogalmában rejlő térbeliséget különböző kulturális termékek hasonló attribútumaival veti össze, a mozgó-hullámzó horizont közös ritmikai mintázatának ismétlődéseire hívja fel a figyelmet.

Miskolczy Blagáról szóló tanulmányában úgy érvel, hogy a mioritikus tér fogalmában számtalan egymástól különböző összetevő fedezhető fel. Többek között Herder néplélekfogalma, Oswald Spengler térfogalma, vagy Schelling mitológia modellje.³⁹ Különböző forrásai, illetve ezek történeti heterogenitása miatt a mioritikus tér fogalmának hasznossága egyáltalán nem magától értetődő. Blaga, kritikusai szerint, egy „romantikus, önmagával elfoglalt esztéta, aki, miközben nem veszti tudomásul a politikai realitásokat, a természetvel való mitikus azonosulás lehetőségeit kutatja. E nézet szerint a mioritikus tér egy romantikus nacionalista eszéképista álma, mely a politikai apátiát erősíti”.⁴⁰ Blaga nézeteit szélsőséges mozgalmak is a zászlajukra tűzték: a Vasgárda a románság esszencialista megfogalmazásához használta ezeket. Ugyanakkor fontos leszögezni, hogy Blaga nacionalizmusa határozottan eltért az 1930-as évek román xenofóbiájától és szélsőjobboldali nézeteitől. Másrészt a mioritikus tér fogalma nem egy analitikus-kartográfiai térleírást tartalmaz, hanem arra próbál rámutatni, hogy a román kollektív képzelőerő hogyan vetít rá a térbeliséghez szorosan kötődő attribútumokat egyes kulturális termékekre. Érdemes Collinst hosszabban idézni itt, aki arra próbál rámutatni, hogy a mioritikus tér központi szerepet játszik a román identitás térbeliségében. „Egy kisleányról és bárányáról szóló elméletek és kritikák túl nagy felhajtásnak

tűnnek, azonban a történet fontos szerepet játszik egy belső konfliktusok és külső hódítások által feldúlt országban. Sokan felhívták már arra a figyelmet, hogy Románia egy földrajzilag kifordított ország, hiszen a hegyek a közepén és a síkságok a szélein helyezkednek el, ami kiszolgáltatottá teszi a külső agresszió számára. A románságnak nem egyszer kellett védelmet keresnie a külső, sebezhető területeit fenyegető erők elől a belső, hegyes-erdős vidékeken. Amikor ezek a határon belüli fenyegetések intézményesültek a török, illetve a kommunista időkben, a románság fizikai (tehát politikai) vagy metafizikai száműzetésben így tudott fennmaradni.”⁴¹ Az ország hegyes belső területei tehát a kollektív képzeletben olyan földrajzi terek, ahol a fontos nemzeti (tehát az összes Romániában keveredő etnikai) értékek fennmaradtak. Ezeket a kollektív, mindennapos térhasználati stratégiákat használta fel és torzította el később az államszocialista rendszer nacionalista propagandája. A Ceaușescu alatt készült népszerű műfajfilmekben ez a mitikus, hegyvidéki tér úgy jelenik meg, mint az etnikai román nemzeti függetlenségi mozgalmak bölcsője: itt ütköznek meg a győzedelmes román csapatok a náluk jóval erősebb támadókkal. Sergiu Nicolaescu *Dákok* című 1966-os, illetve a *Vitéz Mihály* című 1970-es filmje az első, illetve tizenhatodik századba kalauzolják nézőiket. A külső fenyegetést jelentő római, török, Habsburg vagy magyar támadókat a filmekben a román csapatok becsalogatják az ország hegyes, számukra ismeretlen, vad vidékeire. Ezekben a terekben nem érvényesül a támadók számbeli fölénye a jóval kisebb számú és gyengébb román csapatok felett, akik saját előnyükre fordítják otthonosságukat. A román hegyvidéki tájat ezen filmek ideológiája a függetlenségi mozgalmak egyik kitüntetett terévé változtatja.

Még ezen átideologizált filmek térhasználati stratégiái is kapcsolódnak a báránynak a tájban történő mozgásához, azaz Blaga szerint a román poétikus képzelet földrajzi mintázataival. Ugyan a térbeli mozgásnak ez a koncepciója a vidéki tájra vonatkozóan

38 Blaga, Lucian: *Trilogia culturii*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944. pp. 172–173. idézi: Miskolczy: *Lélek és titok*. p. 56.

39 Miskolczy: *Lélek és titok*. pp. 40–48.

40 Collins: Andrei Condrescu's Mioritic Space. p. 84. (Saját fordítás – S.L.)

41 *ibid.*

merül fel, a térhasználat mioritikus elképzelése visszatérő elemmé válik a román kulturális gyakorlatok széles körében, és *nemzeti* jelleget vesz fel – ahogy arra Collins is felhívja a figyelmet. Ez a gyakorlat azonban a Lefebvre által leírt társadalmi tér előállításának folyamatában csak az egyik komponens, a mindennapos térbeli imaginárius stratégiák mellett figyelembe kell venni az ezeknek a gyakorlatoknak a szabályozására irányuló panoptikus folyamatokat is. Ezért a mindennapos térhasználat diskurzusai után a térkontrollnak és térszabályozásnak a román közelmúltban megfigyelhető felülről vezérelt mechanizmusait igyekszem leírni. A szóban forgó mechanizmusokat az államszocializmus modernizációs törekvéseiben lehet tetten érni, amelyek a városi és vidéki terek újratervezésére irányultak.

Városi környezetben a szocialista térpolitika felülről vezérelt törekvéseinek egyik legvilágosabb példája a román főváros 1980-as években történő átalakítása. A régi belváros zezugos utcáinak, illetve tömbjeinek lerombolása és az új épületek felhúzása betekintést ad azokba a radikális változásokba, amelyek Bukarest belvárosának délkeleti részét érintették. A rekonstrukció fő motivációja a város szocialista modernizálása volt, ugyanakkor közvetlen kiváltó oka egy természeti katasztrófa. 1977 márciusában egy földrengés okozott komoly károkat a városban: a mintegy 30 000 épület megsemmisítő csapás 1500 halálos áldozatot is követelt. A katasztrófa a vezetés számára kapóra jött, hiszen az újjáépítéssel megkezdhetők a régóta tervezett városrekonstrukciót. Ceaușescu, aki számára a tér szimbolikus-ideologikus átalakítása mindig is nagy jelentőséggel bírt, rájött: az újjáépítés apropóján egész városnegyedeket álmodhat újra. A nagyszabású tervek helyszínül a Spirea-dombot jelölték ki, amely kiemelkedik környezetéből. Egyes vélekedések szerint maga a főtitkár választotta ki ezt a helyszínt, ahol azonban már a kedvező térbeli helyzetnek köszönhetően más, jóval a rekonstrukciót megelőzően felhúzott épületek, templomok és zsinagógák is álltak.⁴² Az elkövetkező években földdel tették egyenlővé a

terepet: egész negyedeket, építésetileg jelentős épületcsoportokat semmisítették meg, hogy a Centrul Civic, azaz a polgárok központja nevet viselő gigantikus új városközpontot létrehozzák. Az eredeti helyszín térbeli szerkezete iránti közömbösséget a várostörténezsnek a Bukaresti Építészeti Akadémia intézménypolitikájára vezetik vissza, amely ebben az időben a modernista építészet trendjeinek hatása alatt állt. A tervezők Maria Raluca Popa szerint teljesen közömbösek voltak Bukarest balkáni öröksége iránt.⁴³ A szűk, kanyargós utcákat és a régi épületeket „egészségtelennek és átláthatatlannak” minősítették, és az átépítés során azokat széles sugárutakkal, valamint szabályos, geometrikus térhálózatba illeszkedő épületekkel cserélték le. Jól megfigyelhetően kapcsolódik a rekonstrukció logikája a Lefebvre által térrepresentációnak nevezett absztrakt mechanizmusokhoz, amelyek a mindennapos térhasználat nyomainak eltörlésére és a tér és a benne zajló komplex folyamatok szabályozására irányulnak.

Popa cikke rámutat arra, hogy a mérnökök a tervezés és az átépítés során folyamatosan egyeztettek a pártvezetéssel. Ennek a folyamatnak a hangsúlyozása azért fontos, mert nyíltan szembe megy a népszerű „örült diktátor” narratívával, miszerint a város eredeti szerkezetének elpusztítása egyetlen embernek, az ördögi párt főtitkárának a műve lenne. Az építészsakmának a vezetéssel történő együttműködése azon a meggyőződésen alapult, hogy a központi tervezés pozitív hatással lesz a város modernizációjára. Később a szakemberek kezéből teljesen kicsúszott az irányítás, de ez nem csak Ceaușescu autoriter politikájának volt a következménye. Fontos szerepet játszott az építészsakmán belül ekkor zajló generációváltás, amely komoly szakmai csatározásokhoz vezetett: a megosztott építészsakmát könnyen maga alá gyűrte a pártvezetés. Ezek a folyamatok a szélesebb nyilvánosság számára láthatatlanok maradtak, így erősítették a pártfőtitkár diabolikus terveinek mítoszát.

Constantin Petcu szerint az új városközpont, a Centrul Civic épületcsoportja egy olyan valóságot kreál, amely teljesen elszakadt a város addig létező

42 Popa, Maria Raluca: Understanding the urban past: the transformation of Bucharest in the late Socialist period. In: Rodger, Richard–Herbert, Joanna (eds.): *Testimonies of the City*. London: Ashgate, 2013. p. 163.

43 ibid. p. 176.

szerkezetétől: monopolizálja a hivatalos tér szerkezetét, és behatárolja a hétköznapi, belakott és használt terek láthatóságát.⁴⁴ Sok helyen nyomon követhetőek ezek a manipulatív, kontrolláló folyamatok. Az új városrész egyik központi eleme, a gigantikus Népek Háza (Casa Poporului) komplexuma panoptikus módon uralja a környező teret, amelyből méretei és fekvése következtében is jóval kiemelkedik, ráadásul szinte mindenhol látni lehet az egész városból. A parlament székhelyének szánt komplexum (amelyet a diktátor bukásáig nem fejeztek be) miatt számos eredeti épületet romboltak le, másokat pedig áthelyeztek. A Mihai Vodă-kolostort például megemelték, és síneken juttatták el új helyére, ahol a Centrul Civic részét képező magas panelépületek függőnye mögött, az újonnan kialakított Szocializmus Győzelme sugárút (Bulevardul Victoria Socialismului) árnyékában bújtatták el. A kolostor szimbolikus jelentőséggel bíró épületének elrejtése világosan mutatja a rezsimnek a tér totális uralására tett kísérletét. Az egész Centrul Civic komplexum egyértelműen a nyers erő és kontroll demonstrációja egy átrajzolt szerkezetű városrész felett és számára. Petcu a kolostor áthelyezéséhez hasonló példaként említi a bukaresti Nemzeti Színház átépítését is. Az épület eredeti funkcionális elemeit, például a színpadot elrejtették, az előcsarnokot az átépítés során egy új modernizáló homlokzattal fedték be. A folyamat során az eredeti struktúrát egy „kifejezés nélküli, amorf heterogenitássá és dekoratív felszínre változtatták”⁴⁵, amely semmit nem fejezett ki a megrendelő rezsim térmanipulációs hatalmán kívül.

Nemcsak városi tereket igyekezett felmérni és kontrollálni a rezsim. A panoptikus térátalakítás nyomait vidéken is könnyű felfedezni, ahol a rendszer hasonló módon egy új, társadalmilag és gazdaságilag is felügyelhető szocialista embert akart létrehozni. Ennek a célnak az elérését azonban hátráltatta a román falvak szétszórt, rendszertelen térbeli szerkezete. Turnock

szerint a román falvak radikális átalakításának három fázisa volt: a második világháború utáni általános modernizációt az államszocializmusra jellemző, központi tervezésre épülő modernizáció követte, majd erre épültek a kifejezetten Ceaușescu személyes utasítására megkezdődő átalakítások.⁴⁶ A szisztematizációknak nevezett folyamat során a falvak szerkezetét koncentrálták: a központi részekben az épületek sűrűségének növelésére, a perifériális részekben pedig a csökkentésre törekedtek. A települések szerkezetébe való erőszakos beavatkozás, a belakott terek lerombolásának és átideologizált alapokon történő újraépítésének azonban nemcsak a tér szocialista racionalizáláshoz köthető politikai okai voltak: a termőföldek méretének maximalizálása ugyanolyan fontos szerepet játszott.⁴⁷ A falvak központjában felhúzott, többemeletes, több lakásból álló új épületek egyrészt valóban előrelépést jelentettek a modern közművesítés tekintetében, ugyanakkor a korábban önálló épületekhez szokott falusi lakosság számára problematikusnak bizonyultak. Ráadásul az építkezések kezdetekor beígért új egészségügyi és szociális szolgáltatások (rendelők, bölcsődék, óvodák és iskolák) az esetek nagyrésztében a kis településeken nem készültek el. Az évszázadokon keresztül kialakult falusi életformába történő radikális térbeli beavatkozás komoly konfliktusokhoz vezetett.

Miután röviden bemutattam a román kultúrában fontos szereppel bíró mindennapos mirotikus térhasználatot, illetve az államszocializmus alatti panoptikus térkontroll városi és vidéki módzatait, visszatérek Lefebvre *reprézenciáció terei*hez, azaz a megélt tér koncepciójához. A megélt tér fogalma, mely a tér folyamatos társadalmi újra-előállítását a használat és a kontroll dialektus viszonyán keresztül ragadja meg, visszatükrözi ennek a viszonynak a társadalmi és történeti körülményeit. A román megélt tér többek között az itt példaként jelzett tendenciák össz-

44 Petcu, Constantin: Totalitarian city. Bucharest 1980-9, semio-clinical files. In: Leach, Neil (ed.): *Architecture and Revolution. Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*. London: Routledge, 1999. p. 179.

45 *ibid.* p. 182.

46 Turnock, David: Romanian Villages: Rural Planning under Communism. *Rural History* 2 (1991) no. 1. pp. 83–88.

47 Hunya Gábor: Village Systematization in Romania: Historical, Economic and Ideological Background. *Communist Economies* 1 (1989) no. 3. p. 331.

játékának a terméke. A kortárs román filmekből feltáruló térbeliség-diszkurzus, a megélt tér a fenti dialektikus viszonyrendszert tükrözi a hezitáló tér-reprezentáción keresztül. A hezitáció fogalma tehát egy olyan textuális gyakorlat, amely egyrészt magában foglalja az alulról felfelé irányuló, tehát a szubjektum térhasználatára vonatkozó performanciákat, illetve az ezeket a gyakorlatokat kontrolláló, felülről lefelé irányuló állami-panoptikus törekvéseket. A román mozgóképes hezitáció történeti formáinak elemzésén keresztül lehetségessé válik a szubjektumnak a valóság megragadására irányuló fenomenológiai törekvésének a leírása. Végző soron ez a törekvés a társadalmi realitások artikulálására tett kísérlet. Tehát a hezitáció egy térbeli diszkurzus, amelynek a történeti átalakulásait követve leírható a román filmeknek a társadalmi változásokra folyamatosan reagáló sajátos nyelvezete. A tanulmány végző részében röviden utalok ezekre a változó formákra, amelyek részletes kifejtésére itt nem nyílik lehetőség.

A hezitáció alakváltozásai

A hezitáció román mozgóképes szövegekben megjelenő korai formája az államszocialista évekig vezethető vissza, amely időben átfedésben van a filmes modernizmus központi szakaszával. A temporális egybeesés azért fontos, mert a hasonló jellegű, a valóságos (the real) státuszára vagy megismerhetőségére, a reprezentáció alapvető kétértelműségére vonatkozó alkotások termékeny módon kapcsolatba hozhatók egymással. A hezitáció első történeti megjelenési formája tehát a román mozgóképkultúrában a *modernista hezitáció*, amely a nemzetközi filmes trendek modernista hagyományai, illetve az államszocializmus reprezentációpolitikai környezetének hatása alatt áll. Itt ez a környezet elsősorban a román múlt egyes fázisainak hivatalos megjelenítése. A hatvanas évektől kezdve a történelmi, illetve kulturális kánon folyamatosan változott a nacionalista rezsim politikai szükségleteinek megfelelően. A modernista

hezitáció stratégiáját használó alkotások ilyen értelemben a rezsim múltfelhasználását, azaz a kánonnak a politikai legitimációs törekvésekben látható manipulálását kritizálják. Számos példát lehet felsorolni a Ceausescu-rezsim nacionalista emlékezetpolitikájának ilyen áthangolásai közül.

Az 1960-70-es években az irodalmi kánon vagy a fontos román történelmi személyiségek, illetve események körül forgó viták jelezték, hogy a rezsim fontos szerepet szán a szimbolikus nacionalista politizálásnak. Például a román irodalom egyes újkori formáinak kifejlődése kérdésében azokat a történéseket jutalmazták intézményes támogatással, állásokkal, publikációs lehetőségekkel, külföldi tanulmányutakkal vagy ösztöndíjakkal, akik a román irodalmi formák más nemzeti kultúrákat megelőző újításait hangsúlyozták (protokronizmus-vita⁴⁸). Vagy egy 18. századi parasztfelkelés újraértelmezésének kérdésében azokat a kutatókat támogatták, akik a lázadásnak nem az osztálykonfliktus jellegét (kizsákmányolt parasztok az elnyomó nemesi rétegek ellen), hanem a nemzeti karaktereit (kizsákmányolt román parasztok az elnyomó magyar, illetve osztrák nemesi réteg ellen) helyezték előtérbe. A szakmai diszkurzus terepe a mindennapi politizálás arénájává változott. Katherine Verdery szerint ennek a fajta szimbolikus-ideologikus hatalomgyakorlásnak a célja a politikai közösség minél szélesebb körű, nacionalista retorikán keresztül történő megszólítása volt. Ceausescu alatt a kultúrpolitikai vezetés által hozott, a nemzeti identitás folyamatos átszabására irányuló lépések olyan gyors tempóban követték egymást, hogy a modernista filmek hezitációja felfogható egy erre a jelenségre adott válaszként. Tehát a vezetés által folyamatosan átszabott hivatalos történelmi és kulturális emlékezetpolitikát kritizálják a filmrendezők az alkotásaikon keresztül akkor, amikor reflexív módon olyan rendezőkről készítenek filmeket, akik képtelenek a kamerájuk előtt megjelenő valóságot rögzíteni. A hatvanas évektől kezdődően egy sor olyan film készül el, amelyekben a profilmű valós megragadhatatlan. A filmrendezők azonban nemcsak kommentálják a társadalmi valóság mesterségesen manipulált

48 Lásd erről Verdery, Katherine: *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*. Berkeley: University of California Press, 1995. Chapter 5. pp. 167–214.

átírásának folyamatos jelenséget, de részt is vesznek ezekben a folyamatokban ambivalens, hezitáló reprezentációk leforgatásán keresztül. A hezitáció gesztusa tehát egy olyan elbeszélői forma mentén fedezhető fel a román filmben először, amelyet Robert Stam reflexív irodalmi és filmes formákról készült munkájában a gyártás folyamatainak („processes of production”) ⁴⁹ nevezett. Ezekben a film témája egy filmnek a forgatása. Az ide tartozó filmek a rendezők mániákus, a valóság kreatív rögzítésére irányuló igyekezetét ábrázolják, ilyen módon reflektálva a nem-diegetikus rendezők hasonló helyzetére. Négy ilyen román film készült a Ceausescu-rezsím alatt: *A helyszíni szemle (Reconstituirea)*, Lucian Pintilie, 1968), a *Mikrofonpróba (Probă de microfon)*, Mircea Daneliuc, 1980), az *A lány könnyei (O lacrimă de fată)*, Oisif Demian, 1980) és a *Szekvenciák (Secvențe)*, Alexandru Tatos, 1986). Ezekben a modernista hezitáció művészi formái a hivatalos, a nemzeti identitásra irányuló szimbolikus-ideologikus diskurzusoknak, illetve a filmrendezők reflexív gesztusainak dialektikus konfliktusából vezethetők le.

A hezitáció második történeti megjelenési formája a román mozgóképkultúrában a *legitimáló hezitáció*. Az 1989-es romániai forradalom televíziós közvetítése során a képek funkciója a kétértelműség, illetve az ambivalencia kifejezése volt, melyből egyes politikai aktorok közvetett módon profitáltak. A forradalom napjaiban a televíziós közvetítés szolgált az utcán demonstráló tömegeket megtámadó „terroristákról” kialakult vélekedés alapjául. A járdára kifektetett áldozatokról, telefonba parancsokat üvöltöző katonatiszterokról (akik a forradalmi erők megvédésére utasítják csapataikat) készült képek hatékonyan működtek közre annak a közvélekedésnek a kialakulásában, hogy láthatatlan erők támadása alatt állnak a rendszerváltó tömegek. Ugyan a forradalommal foglalkozó történetek ma már egyetértenek abban, hogy ezek a képek manipuláltak voltak, a szakértők véleménye nem változtatta meg a reprezentációk konszenzusteremtő képességét. Amikor a Ion Iliescu vezette Nemzeti Megmentési Front átvette a hatalmat, a „terroristák”

támadásai hirtelen abbamaradtak, így az új vezetés legitimációja nagyban megnőtt, hiszen helyre tudták állítani a rendet az utcákon, és meg tudták védeni a rendszerváltó forradalmi erőket. A televíziós közvetítés képei azt sugallták a nézőknek, hogy a szemük előtt zajló történelmi események megismerhetetlenek: kaotikus körülmények uralkodnak a politikai szférában és anarchikus körülmények között zajlanak az utcai harcok. A Front számára ezek a képek legitimáló erővel bírtak, mivel a színre lépésüket követően helyreállt a rend és megszűnt az utcai erőszak. A vizuális hezitációnak ez a formája szándékos manipulációnak minősül: erre utalnak a Ceausescu-rezsím bukását kiváltó hivatalos televíziós felvételek, a Front színre lépését követő televíziós hatalomátvétel, valamint az amatőr videók képeinek elemzése.⁵⁰

A román televízió forradalom alatti adásának elemzése azért is fontos, mivel történeti kapcsolódási pontot kínál az államszocialista évek modernista hezitációja, illetve a kortárs román film hezitációja között, amelyet *reflexív-dekonstruktív hezitációnak* nevezek. Így egy olyan trendet lehet kimutatni a román mozgóképkultúrában, amelynek segítségével az egyes történeti korszakokban megfigyelhető stiláris, illetve narratív jegyek kapcsolatba hozhatók egymással, illetve a fejlődésük leírhatóvá válik az adott társadalmi kontextusban. A hezitáció a kortárs román film esetében már nem az államszocialista „valóságteremtésben” való modernista kételkedésben vagy a manipulatív politikai haszonszerzésben keresendő: sokkal inkább az 1989 utáni illúzióvesztésben. Itt már inkább az a cél, hogy az alkotások kihangsúlyozzák a társadalmi átalakulásokra adott magyarázatok kizárólagosságának, azaz a leegyszerűsítő-populáris rendszerváltás-narratíváknak a lehetetlenségét. Az új román film provokálja a nézőt, amennyiben arra készíti, hogy újra és újra felépítse és átalakítsa például az államszocializmus éveiről, az 1989-es forradalomról vagy a rendszerváltást követő évek gyors társadalmi átalakulásairól alkotott képét. A filmek által bemutatott múlt- vagy jelenábrázolás ambivalens képet ad,

49 Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Press, 1992. p. 71.

50 Harun Farocki és Andrei Ujica *Videogramme einer Revolution* című 1994-es videoesszéjükben elemzik a három említett képanyag összjátékát, amelyek a forradalom alatt különösebb válogatás nélkül kerültek a román televízió adásába.



**Sieranevada (Mimi Branescu
és Catalina Moga)**

és így a nézőt folyamatosan a reprezentációk és az ezekből kialakuló narratívák megalkotásában játszott szerepének tudatosítására készíti.

A mozgóképeknek ez a dekonstrukciós funkciója jól illeszkedik abba a kontextusba, amelyet a Traian Bănescu román elnök alatt létrehozott, *A romániai kommunista diktatúrát tanulmányozó elnöki bizottság* működése fémjelez. A nagyrészt történészekből álló bizottság célja az volt, hogy egy olyan objektív dokumentumot hozzon létre a kommunizmus bűneiről, amelyre azután az elnök a múlt hivatalos elítélésekor hivatkozhat. Ez a hivatalos gesztusként értelmezett állásfoglalás meg is történt: Bănescu 2006. december 18-án a román parlament előtt mondott beszédében hivatalosan elítélte az 1989 előtti rezsimet, és bocsánatot kért áldozataitól. A múlt lezárására irányuló hivatalos gesztus azonban pontosan az ellenkező hatást érte el, mint amire a bizottság tagjai, illetve az elnök és politikai környezete számítottak. Megjelenése pillanatában szinte azonnal a történészszakma, szélesebb értelmiségi csoportok, valamint a politikai jobb- és baloldali támadásainak keresztüzébe került. A kritikák központi eleme az volt, hogy a jelentés nem a múlt megértésének,

illetve lezárásának céljából készült, hanem közvetlen politikai célok elérése érdekében. Mivel az új román film államszocialista múlttal foglalkozó darabjai⁵¹ szinte egy időben készültek a bizottság jelentésével, kézenfekvőnek tűnik a bizottság múltdefiniáló munkájának, illetve a jelentés megjelenését követő nyilvános vitának a kontextusában elemezni őket. A múltnak egy ún. hivatalos magyarázatra való leszűkítésével szemben a filmek hezitációja a történelem többszólamúságát, ambivalenciáját hangsúlyozza.

* * *

Ebben a tanulmányban a hezitáció fogalmának, illetve kereteinek bemutatását tűztem ki célul, amely segítségével a kortárs román film hezitáló hagyományának értelmezése elvégezhető. A kortárs realista filmelméletek fenomenológiai Bazin-olvasatait, a Lefebvre-féle társadalmi tér előállításának modelljét és a konkrét román társadalmi tér mindennapos és panoptikus meghatározottságát azért idéztem fel, hogy az elemzési modell alkotórészeit bemutassam. Záráskeppen Cristi Puiu *Sieranevada* (2016) című filmjén

51 4 hónap, 3 hét és 2 nap (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, Cristian Mungiu, 2006), Mesék az aranykorból (Amintiri din epoca de aur, 2009), Jelszó: a papír kékre vált (Hârtia va fi albastră, Radu Muntean, 2006), Hogyan töltöttem a világ végét (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii, Catalin Mitulescu, 2006), Forradalmárok (A fost sau n-a fost?, Corneliu Porumboiu, 2006).

keresztül jelzem, hogyan használható a hezitáció fogalma maguknak a filmeknek az elemzésekor.

Puiu legújabb filmje egy sokszereplős családi dráma, amely a család fő, Emil halála utáni, otthoni gyászistentiszteleten (parastas) játszódik. A majdnem háromórás film szinte végig egy panellakásban játszódik, ahol felszínre kerülnek a rokoni kapcsolatok elnyomott, soha ki nem beszélt vonatkozásai. A férjek és feleségek, nagybácsik és nagynénik, unokák és testvérek közötti feszültségek talán éppen azért robbannak ki a család fő halála után, mert ő volt az, aki kordában tudta tartani ezeket. A film ráérősen adagolja az információt szereplőivel kapcsolatban, és a terhelt viszonyokra csak lassan derül fény. Ugyan a korai, nyíltan reflexív filmekkel (pl. Porumboiu *Forradalmárok*, vagy Mungiu 432) összehasonlítva a *Sieranevada* nem kérkedik a transzparens diegetikus világ illúziójának lerombolásával, azonban a nemkommunikatív narráció fontos kapcsolatok, jellemvonások vagy múltbeli események visszatartásával a néző jelentésalkotó szerepét hangsúlyozza folyamatosan. A film bonyolultsága elsősorban a szereplők számából fakad. Jó időbe telik, míg megismerjük azt a több mint húsz karaktert, akik a lakás helyiségei között mozognak, és különböző konfliktusokba bonyolódnak egymással. A családi intrikákra, pletykákra, vélt és valós sérelmekre utaló veszekedések kibogozását nem könnyíti meg az sem, hogy az operatőri munka is szándékosan összekeveri a karaktereket: a többnyire az előszobában elhelyezett kamera zavart svenkek sorozatában igyekszik követni a jobbról balra, illetve balról jobbra elsiető sértett szereplőket a konyha, a nappali és a hálósobák között. A két veszekedés között ide-oda mozgó figurák sosem zárnak le egy-egy minikonfliktust, inkább függőben hagyják ezeket, és a helyváltatással együtt újabb konfrontációkba futnak bele. Ahogy a kamera a balról jobbra mozgó svenkkel követi az elsiető nagynénit az előszobában, hirtelen megjelenik az egyik unoka a keret ellentétes oldalán. Mikor a két sértődött szereplő elhalad egymás mellett (nem szólnak egymáshoz, hiszen néhány jelenettel korábban indulatos vitájukat láttuk), a kamera egy ideig mintha nem tudná, kit kövessen, végül a svenk iránya megfordul, és a kép az ellentétes irányba mozgó unoka után indul. A karakter- és kameramozgásoknak ez a bonyolult

koreográfiája egyrészt lehetővé teszi, hogy Puiu korábbi filmjeihez hasonlóan a *Sieranevadában* is hosszú snittekkel dolgozzon, másrészt a jelenetek közötti fragmentálás és a ritmus kialakításának funkcióját is ellátja. Jól látszódik ennek a kompozíciós stratégiának a kapcsán az a korábban tárgyalt térértelmezési módszer, amelyet Lefebvre nevéhez kötöttem: a geometriai strukturálás helyett Puiu, hasonlóan az új román film más rendezőihez, a teret az interperszonális viszonyok, stratégiák, illetve ezeknek a gyakorlatoknak a társadalmi meghatározottságán keresztül igyekszik megragadni. Ahogyan a néző, úgy a filmbeli karakterek sem tudják, hogyan reagáljanak, illetve értelmezzék ezeket a konfliktusokat, hiszen a család fő halála tiszteletteljes viselkedést parancsol mindenkire. Ez a hajdani autoritás (az apa tekintélye már csak temporálisan is az 1989 előtti államszocialista korhoz kapcsolódik) azonban a jelenetek lassú, monoton egymásutánja során egyre inkább erodálódik, és a családtagok egyre felszabadultabban és indulatosabban állnak bele a különféle, múltban gyökerező, de a jelent alapvetően meghatározó konfliktusokba.

A film kizárólag párbeszeden, veszekedéseken keresztül halad előre. A családtagok vitatkoznak személyes vagy családi ellentéteikről (ki hogyan emlékszik fontos családi eseményekre, ki csalt meg kit stb.), de ennél fontosabbak a szereplők történelemre vonatkozó kollektív emlékei. Jó példa az összeecsapásokra épülő epizódokra az összeesküvés-elméletek körül zajló nézeteltérés. Miközben a pápa érkezésére várnak, Szibírián, az elhunyt egyik vejről kiderül, meg van győződve róla, hogy a közelmúltban történt terrortámadások (oklahomai bombatámadás, 9/11, *Charlie Hebdo*-támadás) mögött különböző államok, de főleg az amerikai kormányzat áll. Több családtag szkeptikusan nevetgél Sebin, aki megszállottan kutat az interneten mindenféle, az elméletét alátámasztó bizonyíték után. Lassan a beszélgetés a 1989-es romániai forradalomra terelődik. Sebi kifejti, hogy a román társadalomnak a rendszerváltással kapcsolatos elképzeléseiről mind kiderült, hogy naiv képzelgés, mivel a szálakat valójában a nagyhatalmak, a titkosszolgálatok stb. mozgatják. A naiv képzelgések kapcsán többes szám első személyben beszél, ezzel is utal arra, hogy ő is részt vett a forradalom körüli eseményekben. Mikor idősebb sógora rámutat, hogy

még csak tizenegy éves volt 1989-ben, sértetten válaszol: apámmal ott voltam! Az epizód egyrészt rámutat arra, hogy Sebi emlékezetében nyugodtan megférnek egymás mellett ellentmondásos narratív elemek, másrészt újra felidéz a kortárs román filmnek a történelem objektivitásával kapcsolatos alapvető kételyeit.⁵²

Hasonló példával szolgál Puiu a történelmi emlékezet megbízhatatlanságára egy másik jelenetben, ahol Evelina néni és Sandra kiabálásig és könnyekig fajuló veszekedése során magának az államszocialista rendszernek a megítélése a tét. Sandra royalista nézeteket vall, és kijelenti: az összes kommunista politikus moszkvai ügynök volt. Evelina néni azonban éles stílusban vág vissza: „Azt monddod tehát, hogy ha mi, kommunisták nem jutottunk volna hatalomra, akkor a te királyod – aki még csak román sem volt – megépíttette volna az olcsó lakások tömegét, árammal látta volna el az egész országot? Miért tartasz minket bűnözőknek? Mert etettük a szegényeket? Mert bebörtönöztük a kulákokat? Mert ingyenes egészségügyi ellátást vezettünk be?” A két múltmegközelítés egymással teljesen összemérhetetlen, de Sandra és Evelina nem is figyelnek egymás „érveire.” Sandra minden kommunistát bűnözőnek titulál, lezsídozza Marxot és Engelst, majd sírva kirohan a konyhából. A két említett jelenetből jól látszik, hogy Puiu célja rámutatni a történelmi események, illetve ezek személyes értelmezésének alapvető ambivalenciájára. Egyes családtagok más-más „módszerrel” közelítenek a múlthoz: van, aki az internetet bújja, és zavaros összeesküvés-elméleteket gyárt. Mások pszichologizálva annak a véleményüknek adnak hangot, hogy az emberek félnek az igazságtól. Megint mások a szemtanúkra hivatkoznak, akik „ott voltak és látták” az eseményeket. A konformista főszereplő, Lary elfogadja a hivatalos verziót. Amint láttuk, Sandra emocionálisan közelít a múlthoz, Evelina pedig szemlélenszerűen csak a kommunizmus jótéményeit látja. Mind a szereplők által bemutatott emlékezetpolitikai álláspontok, mind a formai jegyek tekin-

tetében (tanácstalan svenkelés, dupla keretezés⁵³) a hezitációra, az ambivalenciára helyezi a hangsúlyt a rendezés. A film nem törekszik arra, hogy hierarchizálja ezeket a narratívákat: a szereplők által képviselt álláspontok a *Sieranevada*-ban horizontális módon egymás mellé kerülnek. Puiu éppen a különböző megközelítések ellentmondásosságát, eltérő verzióit igyekszik hangsúlyozni, és a nézőt ezzel arra biztatja, hogy saját maga ütköztesse egymással ezeket. Az új román film más darabjaihoz hasonlóan a film könnyedén illeszti egymáshoz az ambivalens személyes és történelmi narratívákat, a személyes térhasználatot és a múltbeli, valamint a kortárs hivatalos narratívákra keresztül mindmáig fennmaradó (például Evelina néni és Sandra vitájában megnyilvánuló) panoptikus kontrollt. Ez a momentum azért lényeges, mert pontosan illusztrálja a társadalmi tér hezitáló előállításának gyakorlatát, amelyet a tanulmányban körbejártam.

László Strausz

Between realism and modernism Hesitation and the outlines of an interpretive framework of new Romanian cinema

This article introduces the outlines of the interpretive framework of hesitation, through which new Romanian cinema can be described as more or less coherent national cinematic tradition. My analysis build on the phenomenological re-readings of André Bazin's texts. These culminate in the proposal that position of the viewer vis-à-vis the profilmic be described as a constant striving towards the real. Furthermore, the Henri Lefebvre's concept of lived space is utilized to throw into relief the interplay between everyday practices of the users of space and the panoptical strategies which attempt to control these strategies. Subsequently, the text briefly reviews the development of the forms of hesitation throughout various periods of the history of Romanian screen media. Lastly, the articles illustrates how hesitation as an interpretive device can be deployed through a brief analysis of Cristi Puiu's 2016 film *Sieranevada*.

52 Némi leegyszerűsítéssel élve azt lehet mondani, hogy tulajdonképpen az összes múlttról szóló film (*Forradalmárok, Jelszó: a papír kékre vált, Hogyan éltem túl a világ végét, 432, Mesék az aranykorból*) eltérő, ellentmondásos, problematikus múltverziókat tár a néző elé.

53 Ezek részletes bemutatására itt most nincs lehetőség, ám a hezitáció filmes kifejezőeszközei az új román filmben a kezdetektől fogva koherensek.

Dánél Mónika

Széthangzó forradalom

Az 1989-es romániai történések újrarájátszásai, remedializációi*

Tanulmányomban egyrészt az 1989. decemberi romániai történések feltételezhető stratégiáit, másrészt a mozgóképes újrarájátszások utólagosságából keletkező összetettségét vizsgálom. Az archív felvételek és visszaemlékezések közegében képződő újrarájátszások mint színpadi(as) átfordítások a múltbeli történések retorikai olvasatát teszik lehetővé, azonban a testbe íródó emlékezés gyakorlataiként is érthetők. A történéseket az archivált kép és az akusztikus/gesztikuláris emlékezet kettősségében értelmezem, ahol utóbbit atmoszférikus (testi) emlékként értem.¹ A különböző műfajú mozgóképes alkotások együttes vizsgálata a korabeli történések nem homogenizálható megértési folyamatainak színterévé válik. A technikai feltételek előidézte dezorientáció, dezinformáció, a képek körforgása, a képhiányok, az (el)hallgatások és skandálások mediálisan széthangzó módon teszik (nem-)megérthetővé a múltbeli történéseket, és szembesítenek a mindenkori (le)írás deskriptív és performatív jellege közötti feszültséggel. Az új román filmek oszcilláló stratégiája² ebben a kontextusban úgy is értelmezhető, mint a mediális széttartás (traumatikus) tapasztalatának állandóan ismételt színre vitele a nézőpontok egymás mellé helyezésével.

Szimulációk, kollektív képek, egyéni stratégiák

A romániai történésekkel kapcsolatban három sajátosság tekintetében létezik konszenzus: a kelet-európai blokkon belül ez volt a legvéresebb, a televízió mint eseményalakító médium jelenik meg – így történetisége médiaeseményként is jelölhető –, illetve a történések diszperzív volta. A fokozatosan előkerülő, sokasodó dokumentumok, interjúk, hipotézisek, a különbözőképp felépített narratívák változatai árnyalják, alakítják a jelenbeli emlékezést. Ellentmondó, széttartó jellegük közvetve a múltbeli történéstre irányuló megértés reflexióját is színre viszi. Michael Rothberg elgondolását kölcsönözve az 1989-es romániai történések a többirányú emlékezés (*multi-directional memory*) narratíváinak kereszteződésében keletkező eseményként válnak megérthetővé a jelenben.³ A főként 1989. december 21. és 25., azaz Nicolae Ceausescu utolsó nyilvános beszéde és a Ceausescu házaspár kivégzése közötti napok szimultán történései ellehetetlenítik a kronologizálást.⁴ Ebben a néhány napban ugyanis egymásra rétegződnek a

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával, illetve *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című OTKA NN 112700 számú projekt keretében készült, és az *1989/Románia: újrarájátszás, archívum, történelmi esemény* című tanulmány (*Híd* 80 [2016] no. 5. pp. 5–30.) átdolgozott változata.

1 Ennek az „előhívható” hangulati emlékek fontos szerepe lehet a konkrét ügyek kapcsán utcára vonuló emberek kitartó tüntetésekor.

2 Lásd Strausz László e számban olvasható tanulmányát.

3 Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009. pp. 1–29. Az egymással versengő narratívák mellett, amelyek nem oltják ki egymás igazságát, jelen esetben a szimulált, manipulált narratívák jelenlétét is kénytelenek vagyunk tételezni. Ezek a szimulált, manipulált narratívák nem-igazságukkal is alakították az eseményeket.

4 Azért használom ezt a két, a teljes ország számára mediálisan közvetített eseményt (a kivégzés esetében a késleltetett módon bemutatott képeket) dátumszerűen, mert a forradalom „kezdeté” és „vége” megjelölés még inkább problematikus. Például az

katonai puccs (lovitură de stat) és a népi mozgalom, lázadás (revoltă populară) forradalom (revoluție) alakuló, egyidejű, ám más-más kezdettel jelölt narratívái. Vannak olyan elképzelések, amelyek az eseményeket nemzetközi, ezen belül is orosz, amerikai vagy épp magyar összeesküvésre vezetik vissza (erre a prekoncepcióra épül a *Sakk-matt* című film is⁵). Mások a rendszeren belüli szakadást hangsúlyozzák. Azt az összetett diszkurzív közeget tehát, amelyben/amelyen keresztül a korabeli eseményekhez viszonyulhatunk, szervezett/irányított, valamint spontán alakuló, önerejű utcai megmozdulások hibriditása hozza létre.⁶ Az utcai történések „spontaneitását” mindezen túl beépített egyének provokatív szerepéről szóló elképzelések is alakítják. A nemzetközi beavatkozás narratívájában ilyen például a temesvári utcai eseményeknél a külföldi ügynökök feltételezése, másrészt a bukaresti Palota téri tömeggyűlésen a még fennálló rendszer ügynökeihez kapcsolható hangmanipulációkról szóló hipotézisek. December 21-én

Ceausescu tömeggyűlést hívott össze a Palota térre, és az itt elmondott beszédét (melynek célja a temesvári események elítélése és hatalma demonstrálása volt) a tévé is élőben közvetítette. A Palota téri események értelmezései különösen jól mutatják az 1989-es romániai történések széttartó mivoltát. Azt, hogy ebben az esetben is különböző stratégiák ütközéséről lehet szó, a 2016 nyarán újra megnyitott levéltári anyagok, az úgynevezett *Forradalom aktái* is megerősítették. Mădălin Hodor 2016-os cikke⁷ szerint a téren hang-fény gránátot használtak. (Ezt a típust tűzhelyzetekben zavarkeltésre, lefegyverzésre fejlesztették ki, főként zárt terekben, erős fényt és hangot kibocsátva pár pillanatra ellehetetleníti a fennálló helyzet érzékelését.) A tömegben elvegyült ügynökök – a Securitate, illetve a Különleges Antiterrorista Egység emberei – a tüntetők terere betörő csoportját akarták ezzel elijeszteni. A hanggránátok által keltett pánikot és a tömegmozgást éppen maga Ceausescu észleli, és archiválja a hatást számunkra, hiszen a

1989. december 16-i temesvári események (részben magyar nemzetiségű) kezdetpontjellegét a román történetírás egyik szólama (Alex Mihai Stoenescu eredetkronológiája) igyekszik felülírni, és inkább az ugyanezen hónap 14-i jászvárosi tüntetőkísérletben jelöli meg a folyamat kiindulópontját.

5 Susanne Brandstätter filmje vállaltan nemzetközi stratégiák interszekciójában látja a román eseményeket. Vö. Susanne Brandstätter–Gabriela Adameşteanu: *Strategia unei revoluții*. *Revista 22* (2004. 01. 13.) <http://revista22.ro/750/.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.) Az amerikai titkosszolgálat kelet-európai képviselőjének, francia és román történészeknek, Németh Miklósnak, egy temesvári áldozat szüleinek, illetve más szereplőknek a visszaemlékezéseit és értelmezéseit összevágó filmet a sakkjáték vizuális dramaturgiája tagolja. Németh Miklós említi például, hogy a diktátor házaspár kivégzésének körülményeit szervező, azt technikailag lebonyolító Victor Stănculescu, a történések egyik kulcsfigurája, megfelelően beszél magyarul – a titkos együttműködés nyelvi feltételei adottak, tehát a magyar befolyás lehetősége is ott lebeg a filmben. Azzal, hogy a történéseket egy nemzetközi játszma színterére helyezi, a film mindezen túl a román résztvevők infantilizálásának lehetőségét is felveti.

6 A katonaság szintén kettős (időben eltérő) szereppel bír az események narrativizálásában. Intézményes értelemben felelős a temesvári lövésekért, később pedig a különböző városokban, főként egyéni döntések következtében, nem tisztázott a katonai jelenlét szerepe (pl. december 21-én Kolozsváron). Mind a katonaság, mind pedig a román forradalom hibrid narratíváinak filológiai és teoretikus összegzéséhez lásd Ruxandra Cesereanu számomra szemléletformáló könyvét, amelyben a szerző, miközben az ellentmondó és széttartó szólalomok révén dekonstruálja a forradalom összegző elbeszélhetőségének lehetőségét, mindvégig tudatosítja, érzéki realitásként kezeli a holttestek létét. Vö. Cesereanu, Ruxandra: *Decembrie '89. Deconstructia unei revoluții*. Iași: Polirom, 2009. A könyv első, 2004-ben megjelent változatának fontos koncepciói jelöletlenül Peter Siani-Davies *The Romanian Revolution of December 1989* című művében is megjelennek (Ithaca: Cornell University Press, 2005).

7 Vö. Hodor, Mădălin: *Mitingul din 21 decembrie 1989. Epitaful unui alt episod al „loviturii de stat”*. <http://revista22.ro/70259089/mitingul-din-21-decembrie-1989-epitaful-unui-alt-episod-al-loviturii-de-stat.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.) A 2016. december 21-én (19:29) a TVR2 híradójában bemutatott „pszichológiai háborúhoz” lásd: http://stiri.tvr.ro/razboi-psihiologic-in-21-decembrie-1989--armata-a-folosit-tehnica-speciala-pentru-a-induce-panica--la-mitingul-convocat-de-ceausescu_812738.html (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.) Richard Andrew Hall internetes összeállításában kifogásolja,

hangok miatt kénytelen megszakítani a beszédét, amit az őt filmező kamera rögzít. (A beszéd megkövetelte csendben feltehetőleg igen drasztikus hatású volt a hirtelen keletkezett hang.) Ugyanakkor tekintetével szintén ő jelöli meg a helyet, ahol megbomlott a rend. Ezzel egyidejűleg, ahogyan a cikkíró állítja, a szónok mellett látható Securitate emberei azt a következtetést vonták le, és ezt izgatott mozgásaik a képernyőn is jelezték, hogy az „Elvtárs” veszélyben van. Harmadik komponensként ugyanebben az időben Ilie Ceaușescu, az elnök testvére, a védelmi miniszter helyettese, a külföldi (magyar és orosz) megszállás víziójának megrogzött termelője, szintén megfélemlítő akciót hajtott végre. Mădălin Hodor Bogdan Licu ügyész ügyirataira hivatkozva állítja, hogy a téren különleges hangerősítő technikát hoztak működésbe Ilie Ceaușescu parancsára. Az elnök testvére ugyanis a gránát hatását támadásnak érzekelte, így a tér hangerősítőire rákapcsoltatta az előkészített „pszichológiai háború” sávját, és ez a tankok és repülők zúgását szimuláló moraj kergette pánikba a tömeget. Hodor cikke továbbá amellett érvel, hogy a „Tölgyfa elvtársként” kódolt diktátor – magaslati pozíciójából fakadóan – feltehetőleg (át)látta, hogy nem nagy a veszély, ezért is nem vonult vissza, hanem próbálta folytatni a beszédet (és végül be is befejezte), és ezzel elejét vette a mézárulásnak (a környező épületekben felfegyverzett pártkatonák álltak készenlétben). Ez az érvelés Ceaușescu tagadószavát és akaratkifejező interakciós mondatszárait („*Ho, bă!*”, pontosabban: „*Nu, mă, ho!*”, magyarul kb. „*Hó, hé!*”, „*Ne, hé, hó!*”) utasításként érti, amellyel a lövöldözés beindítását állította le. Ez némileg kétséges a diktátor arcának elbizonytalanodását rögzítő képek kontextusában is, de a beszédhelyzet sem egyértelműsíti utasításként, hiszen a kialakult szituációban egyaránt

vonakozhatott arra, hogy a diktátor nem hajlandó bemenni az erkélyről.

Az előadásban közvetített utolsó nyilvános beszéd azért is történeti, fordulat értékű, mert a beszéd megakadása, az élő közvetítés megakasztása és a kettő közötti időbeli távolság juttatta színre immár visszavonhatatlanul a diktátor hangjának, arcának, mozdulatainak és nem utolsósorban környezetének elbizonytalanodását, ha nem is egyértelműen a félelmét. A kamera mindenképpen az évtizedeken át felépített és ismételt szerepből való kiesést archiválta. Henri Lefebvre terminusaival élve⁸ a beszéd megszakadásának pillanataiban maga Ceaușescu vált a térreprezentáció és a térhasználat (itt) feszültségében keletkező megélt tér érzékelőjévé. A mindaddig panoptikus módon beállított (embereket tárgyiasító) térszerkezet a felbolydult térhasználók miatt kimozdult, bár az ő megélt tér tapasztalatuk nem volt látható egyértelműen. Hatását, azaz az absztrakt (itt diktatórikus) térszerkezet és az ebből kimozdult térhasználók egymásnak feszülését maga a diktátor „közvetítette”. Az általa, illetve az őt közvetítő kamera által néhány pillanatra a tévézők számára is megélt térré változott a tévéközvetítés. Paradox módon ő az első, aki megélt térként érzékelhette, és a kamera által is konstituálódó térreprezentációnak köszönhetően továbbította is a reprezentáció törésvonalát.

Ezen szakadás után a mindaddig centralizált totalitárius struktúra és reprezentáció ideig-óráig szimultán és ellentmondó történések idősíkjaira és közvetítő képeire bomlott. Médiaesemény volta abban áll, hogy a tévéstúdió reprezentációs térből helyszínné változott, fölerősítve a (fantom)képek körforgását, és ezzel még inkább fokozva az események kavalkádját. A terroristák kollektív (imaginárius) (ellenség)képpé alakulásában perdöntő a televízió szerepe.⁹ Feltehetőleg

hogy a fenti hangmanipulációra hivatkozó érv írásbeli és a tévében történő bemutatása nem hivatkozik az ő korábbi kutatásaira: *Madălin Hodor, GELA*, and Me: How 20 years later details from my dissertation show up on Romanian TV...* <https://romanianrevolutionofdecember1989.com/madalina-hodor-gela-and-me-how-20-years-later-details-from-my-dissertation-show-up-on-romanian-tv/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

⁸ Összefoglalásukhoz lásd Strausz László e számban olvasható tanulmányának ide vonatkozó részleteit.

⁹ Megnyugtató módon mindmáig tisztázatlan maradt az ún. terroristák kiléte. Ruxandra Cesereanu hivatkozott könyvében tíz különböző argumentációt összegez. Itt nincs mód külön jelezni mindezeket, csupán a körforgás jellegét tudom érzékeltetni. Feltételezhetően legelőször maga Ceaușescu használta a külföldi összeesküvés kontextusában a „terrorista akciók” kifejezést az

azonban más technikai szimulációk is segítették a korabeli technikai és mentális kondicionáltságban példátlan módon előállított kép realitását.¹⁰

Miközben tehát egyrészt a technikai apparátus szimulációi (illetve ezek továbbított körforgása) kódolta és állította elő a korabeli (manipulált) történéseket, másrészt a technikaitól nem elválaszthatóan egyéb kondíciók is (láthatatlan, ki nem mondott módon) alakították az eseményeket. A résztvevők visszaemlékezései alapján úgy gondolom, hogy az események alakításában kulcsszerepet játszó egyének ki nem mondott (hipotetikus) stratégiái „ütköztek” és váltottak ki döntéseket. E belső stratégiák/narratívák a panoptikus kontroll felől válnak érthetővé, általa keletkeztek mint ki nem mondott sugalmazások és gyanúelképzelések. Éppen ki nem mondottságukkal mégis döntésekhez vezethettek, mégpedig a diktatórikus struktúra közös ismerete miatt. Egyszerre hatott és működött a szimulációkból keletkező fantomképek ereje és a ki nem mondott, ám a diktatórikus (kollektív) kondicionáltságból adódó stratégiák kölcsönös feltételezésének

virtuális játéktere. Az egymás felügyeletén is alapuló hierarchikus társadalmi szerkezet tagjainak ismeretei és a helyzet újdonságából fakadó nemtudásainak kettősége sugalmazások és gyanúsítások nyitott, képlékeny közegét teremtette meg, ahol ugyanakkor az egyéni döntés felelőssége felerősödött. A Ceausescu házaspár kivégzése körüli stratégiák részben egy ilyen virtuális játszma színpadán kaptak szerepet.¹¹ Közvetve azt is színre vitték, hogy az utcai skandálások és mozgások által ideig-óráig átlazított diktatórikus struktúra – illetve a tőle nem függetleníthető kollektív mentális stratégiák – egyéni húzások, lehetőségek játéktérévé változtak. Feltehetőleg az a csoport mentette át a kölcsönös felügyeleten alapuló mentális kondíciókat, mely erős stratégiai vízióval rendelkezett, és hosszú átmenet-té változtatta a fordulatot a más név alatt konzolidálódó hatalmi berendezkedésben. A többi egyéni stratégia, mihelyt érzékelte a centralizálódó erőteret, a közös kondicionáltság révén már abban volt érdekelt, hogy belesimuljon ebbe a mozgásba. Ez a közös, átmentésre vonatkozó érdek hozta létre feltehetőleg a

utolsó Központi Bizottság termében tartott gyűlésen. Az új hatalmi szereplők szóhasználatában bukkan fel újra mint „terroristafenomén” (Nicoale Militaru), és mint „bizonyos terrorista bandák” (Ion Iliescu, 1989. december 23., BBC-nek adott interjú) változatokban. Iliescu az elmenekült házaspár védelmezőiként állítja be ezeket a „bandákat”. Mintegy üres jelölőként különböző narratívákban kontextualizálódik, azonban nem megkerülhető tény, hogy december 22. után, tehát a diktátor házaspár elmenekülése után 942 ember halt meg, és nagy részük hasonló módon, fejlődés által.

¹⁰ Egy 1990. januári cikk szerzői például elképzelhetőnek tartanak lövéseket szimuláló lövészpontokat. Vö. Uluitoarea Tehnica a Teroristilor. *Adevarul* (1990. 01. 20.) p. 2. <https://romanianrevolutionofdecember1989.com/uluitoarea-tehnica-a-teroristilor-adevarul-20-ianuarie-1990-p-2/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

¹¹ A *Ceausescu házaspár utolsó napjai* újrajátszásként is értékelhető, közel négyórás talk show résztvevői 1999-ben visszaemlékezéseikkel igyekeznek a kivégzés körüli eseményeket és saját szerepüket legitimálni. A helyszínnel is a rekonstrukcióra rájátszó (a Román Kommunista Pár Központi Bizottságának épületében, a Politikai Végrehajtó Bizottság egykori termében sorra kerülő) „műsor” az egykori szereplők (Victor Stănculescu, Gelu Voican Voiculescu, Ion Cristoiu, Andrei Kemenici, Ion Boeru, Viorel Domenico, Constantin Lucescu, Constantin Paisie) korabeli hipotéziseire és döntéseire vonatkozó későbbi reflexiókat is előállít. A sugalmazás és a gyanú stratégiáinak múltbeli jelenléte és ütközése a két irányító pozícióban lévő kulcsfigura – a szóban kinevezett védelmi miniszter, Stănculescu és a tárgovístei kaszárnyaparancsnok, Kemenici – narratívalkotásában, kérdéseiben követhető nyomon. A meglepő „véletleneket” is színre juttató műsor – C. Paisie, a Ceausescu házaspárt közvetlenül őrző egykori katona valószerűtlen véletlennek köszönhetően kerül be az adásba – megnézhető az alábbi linkeken: 3.06.1999 - *Ultimele zile ale sotilor Ceausescu (partea I)*: <https://www.youtube.com/watch?v=sNw-gJuHzkg&t=5579s>, illetve 3.06.1999 - *Ultimele zile ale sotilor Ceausescu (partea a II-a)*: <https://www.youtube.com/watch?v=Tt1qXeZm1H4> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.). Corneliu Porumboiu *Volt-e vago sem?* (2006) című talk show imitációja és paródiája ebben a 2000-es évekbeli mediális közegben is értékelhető. Radu Gabrea *Három nap karácsonyig* (2011) című játékfilmes újrajátszása ezen rekonstrukciós igényű (archivált) műsor újrajátszásaként is érthető, mint ami a visszaemlékező folyamat önreflexív jellegét is színre viszi, amelyben a résztvevők egykori döntéseikre igyekeznek reflektálni.

hallgatólagos együttműködést a korabeli szereplők között, minek következtében a terroristák-fenomen mindmáig pusztán hatásában, stratégiai funkciójában elemezhető. Az emberáldozatokat követelő fantomot előállító apparátus mindmáig nem ragadható meg a törvényes vádolhatóság konkrétságában. Pusztán az útvonal járható be, ahogyan egy „légből kapott” szó felröppen, stigmatizáló és démonizáló mediális körforgásba kerül a tévéközvetítés révén, halálos áldozatokat kér és hagy maga után, majd kísértetként köddé válik, illetve pusztá szóként lebeg a halott testek fölött.¹² A fantom(kép) rekonstruálhatatlan előállítása elhalványul felismert (fel)használhatóságának rendkívüliségéhez képest. A korabeli mediális és mentális kondíciók itt megnyilvánuló kibillenése feltehetőleg maga is közrejátszott a fantomkép sikerében: a mindent (akár a faleveleket is a diktátor látogatására) átfestő, álrealitás szimulációiban és technikái által szocializálódott korabeli társadalom éppen legsajátabb hazugságdetektáló érzékét veszítette el a változás idején, a változásban való hit hatására.

A hosszú átmenet mediális nyomainak egyik mozgóképi detektálójá Stere Gulea *Egyetem tér (Piata Universităţii, 1991)* című dokumentumfilmje, amely a fővárosban zajló 1990-es eseményeket archiválja. A film 1989. december 21-től követi végig azt a kitarató tüntetéssorozatot, amelyet végül júniusban bányászok vertek szét, és amelyért 2016 decemberében újra vád alá helyezték az akkori kormányfőt, Ion Iliescut. Az itt részletesen nem elemezhető filmből egyrészt a hang

(ének, skandalálás) erejét, performatív közösségalkotó szerepét emelem ki. Másrészt azt, hogy az archív mozgóképek színre viszik mindazokat a technikákat, amelyekkel az új hatalmi struktúra igyekszik – a fizikai bányászterőszak mellett – nyelvileg „eltakarítani” a (megélt) térről a tüntetőket, a politikai beszédet vulgarizálva stigmatizálni a létüket/nevüket.¹³ Gulea filmjében mindezen túl a gesztusok folytonossága is megfigyelhető: az 58. percben például Iliescu keze rálendül Ceauşescu (jellegzetes) mozdulataira. Úgy is mondható, hogy Iliescu teste és nyelvhasználata „elbeszéli” korabeli mentális kondícióit. A tüntetők a skandalálásban szintén a Ceauşescu éljenzésére kifejlesztett hangzó technika mechanizmusát örökítik át, viszont szándékuk szerint valami mást igyekeznek felépíteni általa. E szólásszabadság új médiuma a dal lesz, a tömör refrén, amely legalábbis az éneklés ideje alatt közösségi hangzó megélt teret hoz létre.¹⁴

Technikai és mentális kondíciók egymásra rétegzettségé, idomított, manipulált, szimulált helyzetek mediális nyomai teremtik tehát azt a hibrid viszonyteret, amelyben az archívumok közvetítette eseményről képet alkothatunk. Az eseményhez időben közel éppen a hangzó anyagok (telefonbeszélgetések, élőszóban kiadott parancsok), vagyis az akusztikusan közvetített és döntéseket eredményező stratégiáik maradtak háttérben, miközben a skandalások révén maga az esemény a hangzás médiumában és idejében keletkezhetett, ahogyan egy-egy kifejezés, szó ritmusa „rögzítette” az elképzelt változás hitét. A költő, Mircea Dinescu első

12 Hogy milyen széttartó szemantikai mezeje volt ennek a szónak, azt például az is jelzi, hogy az előző jegyzetben hivatkozott visszaemlékező műsorban Constantin Lucescu, miközben szimulákrumnak nevezi az ítéletet, amiben védőügyvédként ő maga is asszisztált, azt is elmeséli, hogy mindaddig, amíg be nem mentek a tárgyalóteremmé átalakított terembe, addig úgy tudták, hogy két *terrorista (doi teroristi)* elítélésére érkeztek. A jel és jelölt közötti szabad mozgástér, amit ez a visszaemlékezés jelez, vagyis a terrorista szó denotatívumának cserélhetősége ugyanakkor a szó használóira, szabadon alkalmazóira irányíthatta volna a figyelmet.

13 Ion Iliescu az új hatalom képviselőjeként a parlamentben naplopóknak/csavargóknak – *golani* – nevezi a téren tüntetőket Ceauşescu után szabadon, aki huligánoknak bélyegezte a temesvári tüntetőket korábban. Már a lezajlott események után, a film 64. percében bevágott RAI 2-interjúban pedig arról beszél, hogy a bányászok segítettek *eltakarítani* a térről a vandalizmus nyomait, felásták és rendbe hozták a zöld övezetet... És az embereket is „kikapálták” onnan, teszi hozzá ironikusan Gulea filmjében Mircea Dinescu.

14 A Cristian Paţurcă komponálta *Csavargók himnusza (Imnul golanilor)* a forradalom himnuszaként is archiválódott. Refrénje így hangzott: Inkább naplopó, mint áruló / Inkább huligán, mint diktátor / Inkább csavargó, mint aktivista / Inkább halott, mint kommunista. (Mai bine haimana, decât trădător / Mai bine huligan, decât dictator / Mai bine golan (naplopó), decât activist / Mai bine mort, decât comunist.)

szabad tévéközleménye, akadozó beszéde akkor válik performatív közléssé, amikor mintegy a maga számára is meglepetésszerűen rátalál a *Győztünk!* (*Am ĩwins!*) kifejezésre, és teste ennek skandalálásában hangzó médiummá változik. Tanulmányomban a különböző újrajátzásokat az emlékezés testi módozataira építő praxis-ként fogom vizsgálni. Olyan emlékezés-módként, amelynek során mások helyzetét, alakját felöltve a múltbeli (idegen tapasztalat) a saját test tapasztalatává válhat. A fiktív és a dokumentumértékre számot tartó archív nyomok testbeíródásának hibriditása az újralkotó játszásban a mediális összetevők, stratégiák diszkurzív terét állítja fókuszba, ugyanakkor mindez a teszték (saját) tapasztalata révén léphet színre.

Újrajátzás mint gyakorlat

Történelmi esemény, múlt és hitelesség kapcsolatát az újrajátzás mint performatív aktus alapvetően *rendezi* át. A privát és a kollektív emlékezés hibrid műfajaként a kortárs képzőművészet kitüntetett jelensége, amely által a történelmi múlthoz való viszonyulás sajátos alakzatai keletkeznek a múltbeli (archívumok, emlékek) és jelenbeli viszonyulások, koncepciók köztesében.¹⁵ Különbséget kell tenni a történelmi újrajátzások népszerű formái és a művészeti újrajátzások között. Inke Arns elkülöníti a kriminológiában használt rekonstrukciót, az experimentális archeológiát és a populáris kultúra gyakorlatában élő múltörzést, amikor is különböző csoportok, mintegy hobbiként, újrajátzának történelmi eseményeket, múltbeli életmódokat elevenítenek fel.¹⁶ Ez utóbbi magyar terminológiai megfelelője

(*hagyományörzők*) is jelzi a gyakorlat célkitűzését, míg a művészetelméletben az újrajátzás-terminus szerepel. A szerző további két jelenség viszonylatába állítja az *újrajátzást* (re-enactment): az *élő történelem* (living history) nem föltétlenül kapcsolódik konkrét történelmi eseményhez, egy bizonyos életmód újralkotása; az *élő szerepjátékban* (live action role-playing) pedig fizikailag eljátszzák a karaktert, de a másik két jelenséggel ellentétben fikción alapul. Ami azonban mindháromban közös, hogy „*oly módon engednek belépést a történelembe, történelembe a belemerülés, a megszemélyesítés és az empátia révén, amilyen módon a történelemkönyvek képtelenek*”.¹⁷ A művészeti újrajátzások pedig mindezekről a jelenre vonatkozásukban különböznek: „*A popkultúra fenti népszerű újralkotó módjai, például egy történelmi csata újrajátzása, és a művészeti újrajátzás közötti különbség abban van, hogy ez utóbbiak nem a régmúltban történt történelmi helyzeteket és eseményeket visznek színre; a (gyakran traumatikus) események újrajátzásai a jelen szempontjából válnak fontossá. Itt a múltra utalás nem a történelem a történelem kedvéért van; a múltban történtnek az itt és most számára való érvényességéről szól. A művészeti újrajátzások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdéseit vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitérőlheterlenül beleírták magukat a kollektív emlékezetbe.*”¹⁸

Az újrajátzás jelenbelisége a megtestesítésből is adódik, „*mint test alapú diskurzus, amely a múltat fizikai és fiziológiai tapasztalás által éleszti újra*”¹⁹, a történelmi múlt belülről való megtapasztalását teszi lehetővé. Az eljátszott szerepben mint korporeális tapasztalatban a játszás nem marad pusztán szerep, hanem részvétellel változik. Az újrajátzás egyéni tapasztalattá alakít(hat)ja

15 Magyar kontextusban talán legismertebb Jeremy Deller: *The Battle of Orgreave*, 2001 című újrajátzása, amely a Kassák Múzeumban volt látható. Vö. Deller, Jeremy: *Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért)*. 2001, Kassák Múzeum, 2012. november 24. – 2013. március 10.

16 Arns, Inke: *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.) A hivatkozott kiállítás: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen Kunst*. Kunst-Werke Berlin, Institute for Contemporary Art, 2007. 11. 18. – 2008. 01. 13.

17 *ibid.*

18 *ibid.*

19 Agnew, Vanessa: Introduction: What is Reenactment? *Criticism* 46 (2004) no. 3. p. 330. <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=criticism> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)

a múltbeli eseményt, nyomot hagy a testben, így a múltbeli traumák (utólagos) tanúkká változtatják a játszókat.²⁰ Az újrajátszások olyan közvetítők (agent), ahol a múltbeli esemény személyes élményként élhető át, és mint ilyen, kulturális fenomének a történelemtől való diskurzus módozatait reflektáltatják, demokratizálják.²¹ Az újrajátszás az írott történelem mellé az oktatásban is alkalmazható gyakorlatként bevonja a szóbeliség rituális és szinkretikus hagyományát a történelem és az emlékezés viszonyába: intermedialis, intercorporeális tapasztalattá változtatja az emlékezést, és mint ilyen, interdiszciplináris interpretációt igényel. Augusto Boal fogalmainak szellemében a nézőt (Spectator) néző-színésszé (Spect-Actor) alakítja²², és ebből az értelmező sem vonhatja ki magát.

A román forradalomhoz kapcsolódó újrajátszások megszaporodása jelzi a múlt feldolgozásának igényét, illetve az eminens archív képek jelentőségét, sokkoló, traumatikus voltát mind a közvetlenül érintett (román, magyar, emigráns román), mind pedig a közvetítések, híradások által megérintett külföldi alkotók számára. Összességében elmondható, hogy míg az eseményhez időben közeli alkotások annak széttartó mediális összetettségét alkották meg/újra, addig a későbbiek már szubjektív nézőpontok, történetiszálak megértésében érdekeltek, ám mindvégig közös és reflektált bennük, hogy az újrajátszás folyamatában a múltbeli történés lehetséges narratíváit alkotják meg, olykor a humor eltávolító/bevonó kettősségén keresztül is.²³

A következőkben az alábbi különböző műfajú mozgóképek újrajátszási stratégiáit fogom elemezni.

Caryl Churchill *Mad Forest* (1990/1991), Harun Farocki és Andrei Ujica *Videogramme einer Revolution* (1992), Susanne Brandstätter *Schachmatt: Strategie einer Revolution* (2004), Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost?* (2006), Irina Botea *Auditions for a Revolution* (2006), Milo Rau *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009/2010), Radu Gabrea *Trei zile până la Crăciun* (2011) és Szócs Petra *A kivégzés* (2014) című műveit olyanként tekintem, amelyek által az újrajátszás mint performatív aktus a történelmi esemény és a médiaközvetítés egymásra íródását is színpadra viszi, és a román forradalmat mint médiaeseményt láttatja.²⁴ Ugyanakkor a megtestesített múltbeli jelenetek élővé tétele az eljárás révén azt is tudatosítja, hogy a halottak, köztük a kivégzett Ceausescu házaspár eljátszhatók, hitelesen alakíthatók, ám nem keltethetők életre, és a halottak hozzátartozóinak nézőpontjából nem lehet a román forradalmat közvetített képek médiaeseményeként absztrahálni. Konszenzus lehet ugyanakkor abban, hogy a román forradalom esetében a tévéközvetítés központi szerepet játszott, a tv az esemény által nyerte el történelmi mediális önmeghatározását.

Személyes kiindulópontomként Farocki–Ujica rendezőpáros művében látható családi terekben készült felvételek állnak: gyerekek és egy idős néni a tévéközvetítést nézik, miközben feltehetőleg egy családtag filmezi őket (az egyik gyerek belenéz a kamerába). (1–2. kép) Privát térben, a tévéközvetítés látványa és a felvevő kamera kereszteződésében képződő arcok, testek nézését közvetítik a képek, és közvetve egy kézi kamera jelenlétét. A nézést archiválni igyekvő kamera

20 ibid. p. 331.

21 ibid. p. 335.

22 Lásd Boal, Augusto: *Games for Actors and Non-Actors. Theatre of the Oppressed*. London: Routledge, 2006.

23 A román filmes hagyományban mind az újrajátszás – Lucian Pintilie *Helyszíni szemle (Reconstituirea)*, 1968) –, mind a technikai közvetítés – Mircea Daneliuc: *Mikrofonpróba (Probă de microfon)*, 1980) – reflexiójára találunk példákat. Keletkezésük idejének ideológiai kontextusában szükségszerűen a kritikai hangot is előállító, ám a nem egyértelmű beazonosíthatóság képlékeny közeget teremtő vígjáték, illetve (tragi)komédia műfajában juttathatták kifejezésre a propaganda szolgálatába állított újrajátszás és közvetítés nemidentikus, mássá tevő gyakorlatát.

24 Ennek legkorábbi megfogalmazója Wilém Flusser, aki 1990-ben Budapesten tartott az eseményhez időben közeli előadást. Flusser, Wilém: *Előadás. A médiumok velünk voltak (A televízió szerepe a román forradalomban) c. symposionon (Műcsarnok, 1990. április 6–7.)*. Lejegyzett változat: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.), az előadás itt hallgatható meg: <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.).



1-2. kép. Nyugtalanító tekintetek.
Videogramme einer Revolution (1992)



3. kép. A képernyő valósága.
Videogramme einer Revolution (1992)

„intenciója” jelzi, hogy ennek a közös tévézésnek eseményjellege van. A (puszta) nézés, hang nélkül (nem kérdezi meg senki, hogy mit gondolnak, éreznek) a képet – a nyugtalanító jelentéskeresés feszültségével együtt – önreflexív módon állítja a későbbi néző figyelmének középpontjába. Az újrajátzások némelyike – Irina Boteaé és Szócs Petráé – ezeknek a hang nélküli, archivált tekinteteknek a kibontásaként, interpretációjaként is értelmezhető.

„Az elnémulás a totalitárius állam egyik ismérve.”²⁵ Egy elnémító totalitárius rendszer kézbe tartói (a Ceaușescu házaspár) bukásának és későbbi tetemeinek mediatisztált látványa a fenti képek tanúsága szerint szintén némaságot eredményez. A következő archív kép a megérinthetetlen mediális látvány és a nézés mint testi tapasztalat színreviteleként nézhető. (3. kép) A kivégzett diktátorpár (tévé)képének nehezen felismerhető látványa a felnőtt testét/kezét a rámutatás gesztusára készíti, akár egy gyerek – aki még nem vesz tudomást a látvány és saját teste közé beékelődő médiumról – szeretné még jobban megérteni/elérni azt, amit a képernyőn lát.²⁶ A képernyő foltjaiban a mutató kéz tulajdonosa – a rámutatás

deiktikussága révén – valamilyenfajta identifikációt, tudást igyekszik megszerezni.

Ezeket az archív képeket úgy tekintem, mint amelyek a korszak strukturális feltételeit, mediális kondícióit jelzik, és rögzítik a korabeli befogadás fiziológiai és mentális tapasztalatát, az addig elképzelhetetlen tévéképek látványát és hatását (a néma nézést és a testi reakciókat). Az itt elemzett alkotások a múltbeli eseményekre különböző jelenbeli nézőpontokból rákérdező újrajátzások (performansz, játékfilm, színházi előadás, rövidfilm), melyek a korabeli események résztvevőinek emberi jelenlétét és a korszak technikai, mediális összetevőinek fragmentumait juttatják színre utólag, miközben a rögzített képek archív jellegének nyomait is magukon viselik. Az alkotásokban közös az újrajátzás megkettőző, reflexív utólagossága, ugyanakkor eltérő műfajosságuk a korabeli események széttartó megérthetőségét hozza felszínre. A fenti képeket összekapcsolva a következő kérdés keletkezik: a huszonöt éven át egészségesre retusált államvezető osztálytermekben és publikus terekben folyamatosan látható portréja hogyan „cserélhető le” (ha lecserélhető) a gyerek- és felnőttbefogadásokban a

25 Koselleck, Reinhart: *Az elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája.* (trans. Hidas Zoltán – Szabó Márton) Budapest: Atlantisz, 2003. p. 353.

26 A későbbi ideiglenes kormány tagja, Gelu Voican Voiculescu – aki a történész Dorian Marcu szerint a kivégzés gondolatát elsőként vetette fel – elismerte, hogy a lövések a parancs előtt dördültek el. Azelőtt, hogy az elítéltek a falhoz értek volna. Így történhetett, hogy a kamera „lemaradt”, és csupán a lövések utolsó pillanatait rögzítette. Viorel Domenicónak a kivégzőosztag katonáival készített interjúira (*După executie a nins / A kivégzés után havazott*, 1992) hivatkozva írja Ruxandra Cesereanu, hogy a katonák a parancskiadás előtt lőttek több tíz golyót a házaspárba, és nemcsak azok, akik a kivégzőosztag tagjai voltak, hanem elszabadult a káosz. Mindenki, aki ott volt és fegyvere volt, lőtt. Mindezekhez és további „legendásító” visszaemlékezések és az ebből adódó démonizálás, monsturmént való hiperbolizálás összegzéséhez, illetve az ünnepi időből (is) fakadóan a kivégzés „isteni büntetésként” való interpretálásához (aminek révén a vallás alapvetően ivódott bele az új rendbe) és mindezek keveredésének argumentációjához lásd: Cesereanu, Ruxandra: *Procesul și executia lui Ceaușescu*. In: Cesereanu: *Decembrie '89. Deconstructia unei revoluții*. pp. 191–196.

kivégzőfalnál látható tetem képére? A képernyő közvetítettségének látványa a megérintés lehetetlenségével ezt a mediális/mentális vágást/szakadékot is jelzi számomra.

Az első „televíziós forradalom”²⁷ kapcsán (amikor a történelemben először élő közvetítésben, azaz a tévében is zajlott a forradalom, és ezáltal az utca a stúdió kiterjesztésévé vált) a legkorábban megfogalmazott és legtöbbet idézett két kijelentés a következő: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van”. Vilém Flusser összegezte így a romániai eseményeket, amelyekre ő a fordulat (turning point) kifejezést használta, és színházi karakterét emelte ki a lessingi értelemben: „A színház célja, hogy növelje az együttérzést és a félelmet.”²⁸ Ha elfogadjuk ezen állítást, akkor az újrjátszó változatok – teatralizálva, dramatizálva, idegen nyelvbe átfordítva, különböző terekbe áthelyezve – a múltbeli esemény ismételt teatralitását osztják meg.²⁹ Ezzel ugyanakkor nem eltávolítanak, hanem kérdések sorát váltják ki. A posztmédia korában az általános *prosumer* (produktívan felhasználó/fogyasztó) remix gyakorlataiban milyen média- és performativitás-viszonyokat visznek színre az újrjátszások, és ezek hogyan különböznek a korabeli ese-

mény médiahasználatától? Ebben az esetben *hol* történik az esemény? Akik részt vettek benne, *amikor* az eseménynek a résztvevői voltak-e, amelyet később eseményként tapasztalunk? Ha pusztán médiaeseményként értjük, akkor hogyan számolunk el a halottakkal? Ha „*az igazi élmény a képben van*” (Flusser), mai nézőként az archív és az újrjátszó (mozgó)képek köztesében milyen szerepet kapunk, találunk magunknak?

Nyelvhasználat, technikai feltételek és intonáció

A romániai történések – tudomásom szerint – legkorábbi művészeti praxisba fordítása Caryl Churchill projektje, illetve *Mad Forest* című darabja.³⁰ A történések nyelvként, drámaként és színházi előadásként való megragadása azért is kiemelendő, mert nemzetközi viszonylatban elsőként árnyalja a képekben, képekkel véghezvitt forradalom szemléletét. A belső (román) és külső (angol) nézőpontok köztesében létrejövő alkotás a történésekhez közeli szövegek párhuzamosságát, sokféleségét, privát és nyilvános kereszteződéseit viszi

27 Jean Baudrillard az esemény stratégiai pontjaként értékeli a tévét, az utcát pedig a stúdió kiterjesztéseként, vagyis az esemény nemhelyének vagy virtuális helyének a kiterjesztéseként. Ekképp maga az utca is virtuális térré változik. Ez paradox szituációt eredményez, hiszen amikor minden információ a tévéből származik, akkor a tévénézőknek egy időben kellene a képernyő előtt és a történet helyszínén lenniük. Ugyanakkor, ahogyan írja, a tévé mint médium a közönyre, távolságra, radikális szkepticizmusra, feltétlen apátiára tanít. Lásd: Baudrillard, Jean: *The Timisoara Syndrome: The Télécratie and the Revolution*. In: Columbia Documents of Architecture and Theory: D 2. 1993. pp. 61–71. Giorgio Agamben pedig az igaz-hamis elkülönítésének lehetetlenségéről ír az önmagát legitimizáló előadásként értett tévé kapcsán, és a temesvári eseményeket a tévézés radikális fordulataként értékeli, hasonlóan az írás Auschwitz utáni radikális átértékelődéséhez. Lásd: Agamben, Giorgio: *Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle*. In: *Means without End. Notes on Politics (Theory Out of Bounds)*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000. p. 83.

28 Flusser: *Előadás. A médiumok velünk voltak*.

29 Irina Botea értelmezésében az újrjátszás mint konstrukció a *megosztásról* szól, és számos kérdést vet fel a jelen számára, éppen ezért nagyon is valószínű. Picard, Caroline: *Reenacting a Many Possible Past: An Interview with Irina Botea*. <http://blog.art21.org/2011/01/07/reenacting-a-many-possible-past-an-interview-with-irina-botea/#.VvWj40AYFIW> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)

30 Caryl Churchill a londoni *Central School of Speech and Drama* végzős hallgatóival 1990-ben Bukarestbe utazott, és a Ion Luca Caragiale Nemzeti Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóival közösen létrehozták az év szeptemberében a Bukaresti Nemzeti Színházban, majd októberében Londonban (Royal Court Theatre) bemutatott darabot. A mű mindmáig a világ számos pontján a fiatal színészek kedvenc darabjaként elevenedik meg, a történelmi esemény révén a kulturális különbségek kifejezésére teremt lehetőséget. Értelmezésem a dráma szövege és az interneten fellelhető előadásszövegek alapján készült.

színre, és ezzel a nyelv médiumán belül a későbbi Farocki–Ujica-mű kameramozgásának többszólamúságát valósítja meg. A darab a kulturális köztességet a kétnyelvűséggel (minden jelenet egy román hétköznapi mondattal kezdődik, amelyet utána angolul is elmondanak, mintha egy angol turista román mondatokat gyakorolna), a fordítás jelenlétével (konkrét szereplő alakjában is), a zenei, hangzó elemekkel (az 1990 utáni román nemzeti himnusz, illetve a skandált mondatok a forradalom idején), a nyugati sztereotípiák ironikus beépítésével (Vámpír szereplő) tudatosítja, és a rendkívüli történések (kulturális) közvetíthetőségével, vagyis megértésének feltételeivel foglalkozik.³¹ A kultúraközöttséggel közvetve azt is megmutatja, hogy a történések megértése rátault az utólagosság eltávolító idegenségére, az érintettek és a megérintettek kettős autentikusságára. A „*többnézőpontúság objektivitását*” viszi színre, ahogyan egy román kritikus állítja, amelyre akkor a történések közelében a román érintettek kevésbé voltak képesek.³² Főként két család intim és személyes mindennapi gyakorlatain keresztül tartja elmesélhetőnek a történéseket, illetve jelöli a történések réseit is. Privát szövegek egymás mellé rendelése révén és a közöttük lévő kiemelt csendekben³³ a nemilleszkedésre mutat rá. A hallgatás és az eltávolító kétnyelvűség révén olyan elidegenítő technika működik, amely által az „*igazság térbeliesítése történik a beszéd megtörésével és a hallgatás aktivizálásával*”.³⁴ A háromfelvonásos drámában, a két

esküvő között lezajlott forradalom a középső, *December* címet viselő felvonásban, a szűkebb családi körökből kilépve, széles körű társadalmi visszamemlékező/bemutakozó mondatok felsorolásában kerül színre. A karakterek oly módon sorolják egymással nem érintkező mondataikat, mint amikor idegen nyelven röviden be kell mutatkozni. A történet ezen az elszigetelt párhuzamos hangokon, szólamokon keresztül hangzik át/szét. Az első felvonás az Elena Ceaușescu személyét magasztaló költemény közös családi szavalásával kezdődik, az utolsó felvonásban pedig egy tömbházi lakásban együtt játszzák el, mint a gyerekek, a diktátor házaspár ítélethirdetését és kivégzését. Mintha privát mindennapjaikban sem tudnának szabadulni a múltbeli vezetők fantomszerű jelenlététől, a kivégzés traumájától. A megválaszolhatatlanul lebegő kérdésekkel együtt – volt-e forradalom vagy sem (előrevetítve Porumboiu filmjét), illetve hogyan gesztikulál, milyen nyelvet használ Iliescu (ami a Gulea-filmben látható) – a kollektív és személyes fordulat hiányát nyelvkérésésként, nyelvhiányként viszi színre a darab. A magyar szereplő (Ianoș) és a hozzá való viszonyulások révén a nemzetiségi problémákat is explicitté tevő mű egy haláltáncként is érzékelhető, kifejezéstöredékekből koreografált táncal ér véget. A hús-vér emberek között az Angyal–Vámpír páros nem emberi szólamával zárul az előadás, ami a megjelenített történéseket így a reális és irreális köztésébe helyezi.³⁵

31 Ilyen a korabeli kondíciókra, kondicionáltságra utaló mondatok állnak a jelenetek élén: „Lucia are patru ouă. Lucia has four eggs.” „Cine are un chibrit? Who has a match?” „Ea are o scrisoare din Statele Unite. She has a letter from the United States.” „Elevii ascultă lecția. The pupils listen to the lesson.” „Cumpărăm carne. We are buying meat.” Churchill, Caryl: *Mad Forest*. In: *Plays: Three*. London: Nick Hern Books, 1998. pp. 89., 90., 91., 92. A Kutyaival kezdetben csak beszédbe elegyedő (a szerzői utasítás szerint nem vámpírnak öltözött) Vámpír pedig a forradalom miatt érkezett a helyszínre, merthogy régóta kiszimatolta azt. Vö. „I came here for the revolution, I could smell it a long way off.” Churchill: *Mad Forest*. p. 109.

32 Pascariu, Roxana: *Responsabilizarea prezentului Pădurea nebună. O piesă din România*. <http://www.revista22.ro/responsabilizarea-prezentului-padurea-nebuna--o-piesa-din-romania-3359.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

33 Szerzői utasítás, hogy a rendezés ne rettenjen vissza a hosszú csendektől. Churchill: *Mad Forest*. p. 86.

34 Pascariu: *Responsabilizarea prezentului Pădurea nebună*.

35 „ANGEL. Zburînd în albastru. (Flying about in the blue.) [A kékben repülve.]

VAMPIRE. 11. Nu-ți fie frică. (Don't be frightened.) [Ne félj.] 14. Nu sînt o ființă umană. (I'm not a human being.) [Nem emberi lény vagyok.] Incepi sa vrei sînge. Membrele te dor, capul îți arde. Trebuie să te misti din ce în ce mai repede. (You begin to want blood. Your limbs ache, your head burns, you have to keep moving faster and faster.) [Kezdesz vérre vágni. Fájnak a végtagjaid. Mozognod kell egyre gyorsabban.]” Churchill: *Mad Forest*. p. 144.

Harun Farocki és Andrei Ujica *Videogramme einer Revolutionen* (1992) című korabeli privát és intézményes (video)felvételeket összegyűjtő és újrendező mozgóképes archívuma a történésben a kamerák (nem) emberi jelenlétét juttatja színre. A rendezőpáros szerkesztői munkája (vágások, ismétlések, szereplők feliratozása, tagolás címekkel, narráció, nézőpontok egymás mellé helyezése) megtapasztalhatóvá teszi, hogy a két, eltérő kamera(hatalmi)pozíció nem válthatja fel egymást átmenet nélkül. A hatalmi pozícióval összekapcsolódó statikus, beállított kamera, illetve az állványról a vállra kerülő, mozgó, megtestesülő (embodied), a hierarchiát megbontó kamera imbolygó „szabadságával” színre viszik a kamerapozíciók használatának és ideológiájának egymásra íródását.³⁶ A kamerák fokozatosan látható/testi szereplőkké válnak. Reflektált ágensekké, eltérő jelenlétükhöz különböző narratív stratégiák társulnak, és rövid ideig (négy-öt napig) a tévékép és a felvevőkészülék a képek örvénylésének előállítójává, terévé és tárolójává változik.

Döntő fontosságú ilyen szempontból a filmben az utolsó nyilvános beszéd felvételeinek két részre tagolt együttese. Az *21.12.1989 Bukarest, Zum letzten Mal live* [1989. december 21., Bukarest, Utoljára élőben] és az *Eine Kamera erkundet die Lage* [Egy kamera feltárja a helyzetet] a technika centralizált és polarizálódó amatőr változatainak egyidejűségét jelzik. A beszéd során az intonációs pilléreiből és gesztuskészletéből kibillent Ceausescu kezével püföli a test és a hatalom meghosszabbításaként immár (nem) közvetítő mikrofont, és telefonként hallózik bele, mintegy a tömeg feletti uralmát igyekező visszanyerni. Mellette Elena Ceausescu a *Csendet! Csendet!* (Liniste! Liniste!) szavakat „skandalálja” erőteljesen és határozottan a tömeg felé, ugyanakkor férjének éppen az ellenkezőjét mondja halkabban, ám bátorító, intim hangszínnel: *Beszélg, beszélj!* (Vorbeste, vorbeste!) Mindketten érzékelik a helyzetet, azonban más a reakciójuk. A hatalom képviselőinek technika- és nyelvhasználata közvetve azt is jelzi, hogy milyen „hallgatóságot” teteleztek a másik oldalon. Jelzi továbbá, hogy az emberi, helyesebben a

tömeg reakciólehetőségeit mely (technikai/tanult) cselekvésekre redukálták: a hallgatásra, az éljenzésre és a felzúduló tapsra. Az egyértelmű tájékozódást ezekben a praxisokban a diktátor beszédének intonációi és szünetei irányították, ily módon vitték közösen színre, a szónok és a tömeg, a nyelv mint médium hangsúlyokra és szünetekre redukálását. A beszéd megakadásának pillanataiban Elena utasításai őrzik a fenti „kommunikációs” stratégiát. Ceausescu mind arkifejezésével, mind hallózásával kiesik korábbi pozíciójából, és szólongatni kezdi a tömeget, mint egy telefonbeszélgetés reménytelen megszakadásakor, és talán először *szólítja meg* öntudatlanul a tömeget a látvány- és hangzavar hatására. A diktátor pár számára igen gyakran, főként stadionokban megrendezett vizuális koreográfiák mindaddig felépített és fenntartott panoptikus struktúrája (a színek, formák, írásjelek felülről váltak olvashatóvá) kibillent, és megtörését közvetve a tévéközvetítés megszakadása is jelezte (a technikai problémát közvetítő tévékép átalakított változatát lásd a jelen lapszám borítóján).

Az élő közvetítés megszakadása alatt az egyik kamera a parancs szerint az eget veszi (ám a hangokat rögzíti), egy másik kamera, addigi pozíciójából kimozdulva és a diktátor tekintetét követve, mintegy a tekintetévé válva, a szónok arcán megjelenő elbizonytalanodást, rémületet okozó tömegmorajt és tömegmozgást kezdi filmezni. A hatalmi médium láthatatlansága az élő adás megszakadása révén válik láthatóvá, és ebben a mediális zörejben (glitch) tapasztalható meg a mindaddig manipulatív módon a hatalom szolgálatában álló médium beállítottsága. Az archív felvételek eltérő nézőpontjait egymásba illesztő *Videogramme* képe(i) egyrészt az élő közvetítés technikai megszakadásának folyamatát mutatják a beszédet rögzítő statikus kamerán keresztül, amely az utasításnak megfelelően probléma esetén az eget filmezve közvetíti mind a balkonon hallható izgatott hangokat, mind a tömeg felől érkező morajlást; másrészt a tévéképernyő vörös képét is beékelik, melyen ugyan ott szerepel az élő adás felirat, de nincsen közvetítés.

36 A kétféle kamerahasználat értelmezéséhez lásd: Pârvulescu, Constantin: Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujica's *Videograms of a Revolution* and Ovidiu Bose Pastina's *Timisoara–December 1989* and the uses of the independent camera. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 17 (2013) no. 3. pp. 354–382.

Ezen a ponton még szétválasztható a rögzítő kamera és a tévéképernyő (a televíziós adás) képe. A kép és a hang szétválása a felvevőkészülék esetében (egyetlen fürkésző kamera / a tömeg hallható morajlása), illetve a felvételt készítő kamera és a tévéképernyőn látható „adás” rövid elszakadása egymástól a manipulált élő közvetítés technikai elemekre bomlását viszi színre. A kamera az eget filmezi, a tévé nézők pedig az utolsó beszédbe beékelődött vörös képernyőt és néhány pillanatig a hiányzó kép hangjait is hallhatták. Minden bizonnyal ez a törés az, ami a leghitelesebben materializálja a korabeli eseményeket. Az adást nem „elvtették” az áramhoz hasonlóan, és nem is a korabeli lámpás (képcsöves) tévé romlott el, hanem addig ismeretlen módon megszakadt a közvetítés. A beszéd idejében a hivatalos kamerapozíciókkal párhuzamosan az utca történései privát kamerapozíciókat is teremtettek: a magánlakásból – a tévéképernyő képéről óvatosan az ablakhoz közeledő és – az utcát mindvégig az ablak védelmező takarásából filmező kamera (személyes) nézőpontját.

A tévékép és az utca itt még elkülönül, a diktátor házaspár szintén kamerával dokumentált, 1989. december 22-én, 12 óra 8 perckor bekövetkező elmenekülése után válnak egymás kiterjesztésévé. A stúdió a történelem új helyszínévé válik – nem utólagos közvetítő térré, hanem az utca történéseinek performatív alakítójává, illetve a történések helyszínévé. Azonban az egyszerre történelemalakító és -dokumentáló funkció szétartó egyidejűsége a(z) egyre több utcára is kijutott) kamera és a tévé esetében az új hatalom szerveződésével fokozatosan visszarendeződik a korábbi technikai kondícióba, ellenőrzötté válik. (Egy idő után kiküldik a kamerát a szobából, melynek tér- és hatalmi dinamikáját immár Ion Iliescu határozza meg, illetve a tévé igazgatójával történő megbeszélés alatt is a liftben várakozik egy másik kamera.) A Ceaușescu házaspár rögtönítélő tárgyalását is pusztán egy (beállított) kamera rögzíti, az ítélet végrehajtását is ez dokumentálhatná, ha nem késné le a parancs kiadása előtt eldördülő lövéseket (lásd a 26-os jegy-

zetet), így azonban már csak a tetemekeket veheti filmre. A hivatalos indoklásban az állt, hogy a kamera éppen akkor merült le, ahogyan ezt Radu Gabrea újrajátszásából megtudhatjuk.³⁷ A beállított tévéhíradóban pedig először bejelentik a kivégzés megtörténtét és azt, hogy később lesznek láthatóak a képek; így a beékelte utólagosság is jelzi az (új) cenzúra jelenlétét. A bemondó artikulálva, semleges hangon igyekszik közölni a hírt, a rövid torokköszörülés azonban jelzi az esemény rendkívüliségét. A tévé nézők pedig utólag a képernyőn követhetik, a bemondó hangját figyelve, a vádpontok felsorolását, illetve a még élő házaspár képét a két asztallal elzárt sarokban, majd a szétlőtt tetemekeket, és mindezt különböző módokon fogadják be. A televízió épületében az egyik stúdióban vannak akik kamerákkal, hangrögzítővel sokszorosítják a közvetítő képernyő képeit, egy másik stúdióban megtapsolják ugyanazt a látványt, privát lakásokban pedig rámutatnak, evidenssé téve a látvány közvetítettségét, illetve némán nézik gyerekek és felnőttek egyaránt.

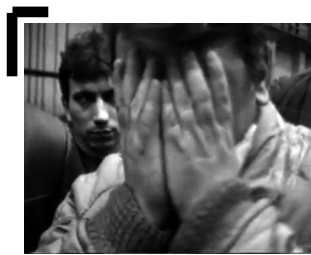
A nézőket filmező kamerák a tévé és a magánlakások felvételein a nézés eseményjellegét mutatják. A nézés és a nézve lenni kettőssége, egyidejűsége jelenik meg ezeken a felvételeken. A kamera a magánterekben a tévéképeket néző arcokat „nézi”. Mediális körforgás, sokszorosítás, remedializáció zajlik: tárolható, hordozható, szerkeszthető képpé változnak a nézők, miközben a diktátor házaspár kivégzésének megismételhetetlen (és nem rögzített) nyomait (a házaspár hulláit) nézik a tévében, amint megérinthetetlenként látszanak.

Nehezen értelmezhető a fent, magántérben látható néni arca, ugyanakkor Roland Barthes fotográfiáról írott könyvének értelmében *punktumként* „szúr” a tekintete.³⁸ Szembesít a közvetítő médium kettős, egyszerre feltáró és elfedő voltával, a megtestesülő, mozgó kamerák teremtette kiszolgáltatottsággal.

Farocki–Ujica alkotását – a címet és vége főcímet leszámítva – egy nő és egy férfi emocionális közelemben felvett tanúvallomása keretezi. Az, ahogy ezeken a közeli képeken a két megszólaló a technikai

37 A korabeli adásokban teljességében nem közvetített tárgyalást és kivégzést újrajátszó műből lehet „megtudni”, hogy a tárgyalás jeleneteinek leadásáért külön „alkudozni” kellett az új hatalom képviselőivel.

38 Vö. Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.



**4. kép. A képpé válás önkéntelen testi „reflexiója”.
Videogramme einer Revolution (1992)**

eszköz felé fordul, a magánemberek korabeli kamerahasználatával kapcsolatos feltételezéseket is teremt. A nyitóképeken a kamera egy kórházi ágyon fekvő nő erős érzelmi intonációkkal bír, mindenkihez szóló üzenetét közvetíti. A sebesült nő nyelv- és médiahasználata a kamerát egyetemes érvényű üzenetközvetítőként használja, és ebből következően önmagát a mindenkihez szóló üzenet alanyként tételezi – hasonlóan a diktátorhoz. Talán még érzelmi intonációja is hasonlóvá válik Ceausescu propaganda-intonációjához, amelynek jellegzetességei már a politikus első nyilvános beszédében hallhatóak voltak. (Ez az első beszéd Gheorghe Gheorghiu-Dej, korábbi kommunista államfő 1965-ös temetésén hangzott el.³⁹) A záró képsorokon az előbbitől eltérő viszonyulás jut színre: egy munkás férfi mondja el panasza- és vádbeszédét a diktátorról. A megkülönböztetés, a gyűlöletkeltés mechanizmusait sorolja, fokozatosan érzékenyül el, mígnem elsírja magát, és kezével eltakarja az arcát.⁴⁰ Társai, amikor elhallgat, megtapsolják (hasonlóan a tetemek látványának stúdióbeli tapsához), mintha nem lenne más testi/technikai viszonyulásmód egy síró emberhez,

mint a taps és az éljenzés, az évtizedek után, melyek e testi reakciókra kondicionálták, redukálták az embereket. A mai néző, miközben nem színpadias jelenetet lát a férfi érzékenyülésében és főként arcának önkéntelen védekezésésként is ható eltakarásában, ugyanakkor a többiek tapsreakciója által a korabeli kondicionáltságot – a színpadiassá változtató befogadás nyomait – is kénytelen tapasztalni. A mű epilógusában az arceltakarás a kamera jelenlétét tudatosítja, az emberi arc jelenvalóságának és a képpé válás (körforgásának) pillanatait. Akárcsak a korábban említett néni punctumként szűrő tekintetének több szögből is rögzített felvételei, ez a kép is olyan intimitással „szembesít”, a felvevő kamerának való, azon kitettséget közvetíti, mely olyan korban volt lehetséges, melyben sem a korabeli felvételt készítő személy, sem pedig az arcukat adó szereplők feltételezhetően nem sejtették e képek későbbi cirkulációjának, remedializációjának elképzelhetetlen túlbujánzását.⁴¹ Az archív felvételeken rögzített történések a (mai) nézőben valamiféle szégyenkezést is előidéznek. Az illetéktelen jelenlét tapasztalatát a korabeli technikai körülmények és az emberi kondicionáltság között feszülő paradoxon hozza létre: ahogy a megtestesülő, felszabaduló kézi kamera határtalanul, erőszakos módon közvetíteni akar. (4. kép)

A későbbi mozgóképes újrarájátszások Farocki és Ujica művének vizuális alaptapasztalatát, a nézőpontok multiplikációját viszik tovább, az utólagosság és az eljátszás feszültségén keresztül változtatják jelenlévővé a múltbeli történések intimitását. Az ismétlés, a megszerkesztés – mint ami közvetve a hiányokat is láthatóvá teszi a romániai történelmi

39 A beszéd meghallgatható Andrei Ujica *Nicolae Ceausescu önéletrajza (Autobiografia lui Nicolae Ceausescu, 2010)* című dokumentumfilmjében.

40 Farocki–Ujica művében ebben a hangsúlyos és személyes szólamban jelenik meg a nemzetiségi vonatkozás. A kamera előtt érzékenyülő férfi önmagát mint a magyarokra, németekre vonatkozó gyűlöletbeszéd, azaz mint a manipuláció alanyát/áldozatát határozza meg.

41 A birtokbavételként értett remedializáció kritikai reflexiójaként is értékelhető ez a képsor, ahogyan az érzelmi, személyes közlés testi reakciója (nem tudatosan) ellenáll a mediális átfordításnak. Vö: „[M]édiúm az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átforgatni őket. A médium a mi kultúránkban soha nem működhet elszigetelve, mivel a többi médiummal a tiszteletadás és a rivalizálás révén folyamatos kapcsolatot tart fenn.” Bolter, Jay David–Grusin, Richard: *A remedializáció hálózatai*. <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

események megértésében – az „új kezdet” átmenetiségét, köztességét, heterogén jellegét juttatja érvényre. E sajátosságának köszönhetően válik Farocki és Ujica műve sokféle irányt megnyitó alappá a későbbi mozgóképes alkotások számára.

Akusztikus múlt, a stúdió mint kiterjedő tér

Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* (*A fost sau n-a fost?* [Volt-e vagy sem?]; angol, önegzotizálásként is értelmezhető, nyugati fogyasztásra szánt címe: *12:08 East of Bucharest*, 2006) című filmje a pozitivista történelmi szemlélet paródiája mellett a forradalmat mint történet és a forradalom mediális előállításának összetevőit (kamerahasználat, tévé, telefon, stúdió) is reflektáltatja, a műfaji keret (talk show) paródiája révén groteszk, ellentmondásos, bevonó–eltávolító nézői pozíciót előállítva. Porumboiu filmje a forradalom mint mediális esemény,⁴² illetve mint személyes történet/saját múlt feszültségét viszi színre.⁴³ Miközben a médiumokat (a visszaemlékező nyelvet is beleértve) mint az eseménytől (eltávolító?) protézist reflektálja, a filmben egy későbbi tv-show valódi élő adássá változik, a múlt (hangzó) megidézése pedig a folytonosságot közvetíti, és így a román filmcím továbbra is nyitott kérdés marad. A magyarul *Forradalmárok* címmel is játszott filmben, valahol egy román kisvárosban, tizenhat évvel 1989 után egy műsorvezető „szemtanúk” bevonásával készít beszélgetős műsort. A beszélgetés során az egykori forradalmat pozitivista történelemszemlélettel igyekszik térben és időben lokalizálni – és kudarcot vall. Maga a játékfilm pedig a

múltbeli esemény megidézhetőségének mediális kondícióit teszi láthatóvá, és azt, hogy a kommunizmusbeli szocializáció összetevői továbbra is jelen vannak, azaz a mentális fordulat eseménye a későbbi távlatából sem egyértelműen tekinthető megtörténtnek. Miközben a szereplők a műsorvezető tényfeltáró törekvésének kiszolgáltatva kudarcot vallanak, a film – és ezért is értelmezhető újrarájátszásként – *előállítja* a forradalom akusztikus múltjának atmoszféráját. A petárdák hangja lőfegyverként „ropog” – Pişcoci bácsi, a show hétköznapi embere, a „nagy történelmi eseményt” a családi, intim tapasztalat felől megtestesítő figurája⁴⁴ egy adott pillanatban lakása ajtajában fel is tartja a kezét ijedtében. Az elromló tévé szintén a múltat megidéző hangon serceg az idős úr lakásában. Az adásba betelefonáló, korábban szekus, most vállalkozó férfi intonációja fegyelműző, és hatékony megfélemlítő dikciójával maga is hozzájárul ahhoz, hogy a talk-show kihallgatássá változzon. A hamleti kérdésre rímelő eredeti román filmcím a beszélgetés során variálódik, és az első hosszú kérdéstől (*Volt vagy nem volt forradalom nálunk a városban?*) különböző változatokon át Mănescu, a mások által nem „tanúsított” történelemtanár forradalmár⁴⁵ kihallgatásába fordul át: *Volt vagy nem volt (ön a téren)?* A román kérdés egyben a kértézet létét is megkérdőjelezi.

Ez a film a kézi kamera és a fix kamera feszültségét is színre viszi az operatőr és a műsorvezető/tulajdonos konfliktusában. A műsorvezető statikus kamerát parancsol, míg az operatőr kamerával a vállán szeretne igazodni az eseményekhez. Így aztán a parancsra lekövekel kamerával hozza létre a stúdió konkrét tere, valamint a falon, háttérként a város főterét ábrázoló poszter tere közötti átjárásokat. A percre és térben pontosan behatárolhatóan elmesélhető forradalom

42 Diszkurzív közegének összefoglalásához lásd Petrovszky, Konrad–Tichindeleanu, Ovidiu: *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*. Kolozsvár: Idea Design & Print, 2009.

43 Részletesebb elemzésem a filmről: Magunk módján – A személyes történelem remedializációja, avagy a közvilágítás felkapcsol(ód)ásának kétféle technikája (Corneliu Porumboiu: *12:08 East of Bucharest* – 2006), *Prizma* (2012) no. 8. pp. 56–63.

44 Az *oral history* képviselőjeként értelmezhető Pişcoci bácsi 1989. december 21-én két szép magnóliát lopott a feleségének, hogy azzal békítse ki. Nézte a tévében az élő közvetítést, örült a Ceauşescu által bejelentett pluszpénznek, és derekasan bevallja, hogy ő a házaspár elmenekülése után ment ki a térrre.

45 Neve Manea Mănescu korábbi miniszterelnököt, Ceauşescu sógorát idézi fel, aki szintén a menekülő helikopterrel távozott Bukarestből.

képzetétől fűtött vita – voltak-e emberek 12 óra 8 perc előtt, azaz a Ceaușescu házaspár dokumentált elmenekülése előtt, a város főterén, vagy sem – az oknyomozók gesztikulációit, rámutatásait a kamera is igyekszik követni, és a főteret későbbi állapotában ábrázoló poszteren a nem látható nyomokat is megjeleníteni. Többszörösen rétegzett (virtuális) teret látunk tehát, s ezek az egymásra épülő rétegek fedik (f)el a múltat: a térbelivé tett plakát terét, a műsor közvetített terét, és a közvetítőkamera (testi) jelenlétét is mindvégig érzékeljük a látvány mozgását követő képhibákban. Míg a műsorvezető a beállított képek közvetítésében és a tényszerű műltfeltárásban érdekelt, addig vendégei, és őket követve a megtestesülő kamera, folyton kilép eme keretből, így maga a műsorvezető is elveszíti eredeti beállítottságát. A műsor személyeskedéssé változik: magázódnak, tegeződnek, előleleteket emlegetnek fel, kölcsönösen kiesnek a műltfelidéző szerepből. A betelefonálók hangja és karaktere pedig kitágítja a stúdió terét és résztvevőinek körét a város további lakóira. A fordulópontot, illetve annak mentális elmaradását így a (városlakók véleményét is közvetítő) hangokat tároló stúdiótérrel reflektálja a film. A talk-show mint a szabad véleménynyilvánítás tere egyrészt paródiába fordul át éppen a vélemények beáramlása miatt, másrészt a betelefonáló (szekus) hang a becsületsértés jogi terminológiájával fegyelmezi a szólás szabadságát. Porumboiu filmje a rekonstrukció lehetetlenségéről szól, és reflektáltatja ennek emberi és technikai tényezőit. Feltehetőleg ugyanis nincs mit rekonstruálni, hiszen ott van a jelenben az, ami nem történt meg a múltban: a fordulat hiánya. A teret és közvetve az ott (le nem) zajlott múltbeli történéseket az emberek kaotikus, széttartó jelenléte „takarja el” a kamera előtt. Ironikus módon a kiürült stúdió nyugalmában az operatőr a statikus kamerát a mozdulatlan poszter képére „fixálja”. Technika és produktum (kép) tökéletesen beállított viszonya a tér (át)láthatóságát viszi színre, a film mintegy visszaadja a statikus (embertelen, test nélküli) kamera „szabadságát” a plakát és a kamera zavartalan egymásra „tekintésében”. E szituáció közvetve a múlt megérthe-

tőségének emberi és technikai feltételeit reflektálja. Az emberi hiányát jelölő üres székek (Churchill drámájának befejezésére rímelően) a történelmi eseménynek – az emberi résztvevők helyére kerülő – képek körforgásaként való elképzelhetőségét teremti meg.

A kép médiumának közvetítő és egyben kívülálló volta mellé a filmben azonban egy technikai ismereteket és térszerű/vizuális elemeket ötvöző nyelvi hasonlat is került korábban Pișcoci bácsi által, amely hasonlat – bár cáfolata által, de mégis – interperszonális közvetítő funkcióval bír, és a fiatal operatőrt is viszonyulásra, valamint emlékezésre kényszeríti; közvetve pedig a nyelv metaforikus képalkotó potenciálját és hatását is bevonja a forradalom (személyes) elmesélhetőségének mediális lehetőségei közé. A műsor egy pontján Pișcoci bácsi összegzően megállapítja: „*Uram, mi is úgy csináltunk forradalmat, ahogyan tudtunk, a magunk módján csináltunk forradalmat.*” Magánhasonlata szerint a forradalom olyan, mint a városi világítás, előbb a központban gyűl fel, aztán szétterjed a legutolsó szerencsétlen utcába is. Mutatja/tagolja kezével az asztalon az egymásutániságot, hogy először Temesvárra, utána Bukarestbe, és végül az ország „fenekébe”, az ő városukba is eljutott a forradalom.⁴⁶ A film befejezésében a (karácsonyi) *havazást* filmező operatőr, miközben várja, hogy felkapcsolódjon a kamera előtti utcai lámpa, elmeséli, hogy miért nincs igaza az öregnek, hiszen fotocellásan működnek a lámpák. A beállított fényértéknek megfelelően a fény fogyasztás önállóan érzékelő alkonylámpa önműködően kapcsolódik fel. A cáfolat egyszerre hordozza a hasonlat megragadó erejét, és ezáltal a képek körforgásaként értett fenti történelemképzet mellé az események megérthetőségének, közvetíthetőségének a beszéd útján történő emberi változatát, azaz a múltnak a nyelvi képeken keresztül történő átadhatóságát is jelzi a film, ugyanakkor a nyelvi képzeletnek a mindenkori technikai kondíciókhoz való kötődését is kifejezi. A generációs látásmódok érintkezése a hasonlat által rámutat, hogy a kommunizmusban központosított volt a világítás

46 Allúzióként értékelhető, hogy Temesvár volt az első az európai városok közül, ahol a villamos energiával működő közvilágítást bevezették. 1884. november 12-én 731 izzót hoztak működésbe 59 km távolságon. Vö. XVIII. *Illuminatus public* <http://history-of-lighting.org/xviii-illuminatus-public> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)



5. kép. Újrajátszó gyereketemek. A kivégzés (2014)

felkapcsolása (amit önkényesen „elvehettek”), és hogy Piscoci bácsi világszemléletét továbbra is ez a logika vezérli, illetve hogy egy megváltozott technikai eszköz segítségével a forradalom működésként „elképzeltősége” is megváltozik. Az operatőr a hasonlat alapját (a forradalom és a közvilágítás kapcsolatát) megtartja, csak a közvilágítás másik típusát látja bele, ezáltal a hasonlított is másképp lesz elképzelt. A forradalom nyelvi hasonlatként válik láthatóvá és átadhatóvá, aztán a hasonlat visszakerül az elektronika közegébe, hogy megvilágítóan visszahasson a forradalomra, melyet a hasonlat értelmében a *természetszerűvé* vált sötétség/diktatúra „válthatott ki”. A nyelvi és technikai körforgást jelző hasonlat továbbélésében emberi (személyes) átfordítások kapcsolódásaként, ezek által válik elképzelttővé a múltbeli esemény. Az operatőr magánemlékezése (amely ugyanakkor a talk-show és a fenti hasonlat közegében is keletkezik) a rekonstrukció kudarcát esztétikai hatással cseréli le: „Csend és szép. Én már csak ennyire emlékszem a forradalomból. Csend volt és szép.” A lövések, sercegések, hanglejtések akusztikus atmoszférájába a (havazás) csend „szólamát” illeszti, immár nem

hallgatásként, nem a hiány jelzéseként, hanem „természeti” és esztétikai viszonyaként, a(z) esztétikai hatásban érzékelhető természetiként.

Át-játszott terek, rekontextualizált történetek

A gyermeki nézés – mintegy a Farocki–Ujica-páros művében látható archív képeken szereplő tekintetek – narrativizálását viszi színre Szócs Perta 2014-es rövidfilmje, *A kivégzés*. A román és magyar nyelvi közegben játszódó filmben három kisiskolás újrameséli, kiszínesíti, megtestesíti és saját családi terébe domesztikálja a Ceaușescu házaspár tárgyalását és kivégzését megörökítő (mozgó)képeket.⁴⁷ A film középpontjában a diktátor házaspár mosolygó képein alapuló szocializációs folyamat és a holttestek látványa közötti törés áll, mely törés (a holttestek látványának tapasztalata) feltételezhetően nem csak a romániai gyerekek esetében érvényes.⁴⁸ A kényszeresen többször eljátszott kivégzés és halál a

47 A család és az ország képzeteinek összemosása (az ország mint nagy család, vezetőik mint szülők) a gyerekek alapvető ideológiai kondicionálásának része volt a kommunizmusban. Irodalmi reflexiójához lásd Herta Müller: *A nagy ház* című elbeszélését. In: Müller, Herta: *Fácán az ember, semmi több*. Budapest: Cartaphilus, 2012. pp. 72–75. A film befejező képein az apa és Ceaușescu jellegzetes sapkájának hasonlósága ebben a kondicionált gyerektekintetben képződik meg.

48 Tóth Krisztina *Fanny és Alexander* című írása a gyerekkor véget érésének traumatikus pillanataként ragadja meg a holttestek képernyőn megjelenő látványát, és a képek előállította (kollektív) szegényérzetet reflektálja. Tóth Krisztina: *Fanny és*

tévéképek által közvetített esemény traumatikus-ságát, a saját testbe és családképzetbe implantáltságát viszi színre. Így a kislány szereplőről leválaszthatatlanul, kísértetiesen cseng, amikor Elenaként mondja: „*Nem akarok meghalni!*” (5. kép)

Irina Botea *Auditions for a Revolution* (2006) című, Chicagóban készített műve a román forradalomról rögzült jelenetek teatralitását, (vizuális) maszkulinitását hangsúlyozza az újrajátszás révén. A művész a tévé valósága és a saját élet valóságának köztesében határozza meg a román forradalmat, ahol a résztvevők színészekhez hasonlítottak.⁴⁹ A román nyelvet, kultúrát nem ismerő amerikai fiatalok által idegen nyelven, fiziológiai kinnal előállított szövegfoszlányok a „forradalmi nyelv” intonációit, gesztusait „értelemkövetítővé” változtatják. Alakításaikkal, nyelvelőállítással színészi eseményre fordítják át az egykori archív jeleneteket, felolvasott történelemmá a korabeli nyelvi emléktörödelméket. Színészi játékok által elidegenítve, ugyanakkor fiziológiailag sajátként hozzák létre a történelmi/színházi eseményt. Az újrajátszás jeleneteit a vezető román dokumentumfilm stúdió, a Sahia Film olyan kamerájával rögzítették, amely a forradalom idején is használatban volt. A kamera súlya miatt az (újrajátszott) felvételek rögzítése a rendező részéről is testi erőfeszítést igényelt. A film ugyanakkor a digitális technika révén osztott képernyőn mutatja a Farocki–Ujica filmjéből származó archív felvételeket és azok újrajátszásait. Ezzel a vizuális egyidejűséggel permanens viszonyt és oszcillációt teremt jelen és múlt (beállított) technikai kondíciói között, az egységesen virtuális térbe került tévéképek és újrajátszók között. „A világ néz/követ minket” hangzott el a korabeli résztvevők önmeghatározásában, és ezzel a technikát mint kiterjesztett közvetítőt és önmagukat mint látványt, alakítást definiálták.

Ebben a performanszban a külföldi tekintet kap hangot és testet, megtestesítve a korabeli elképzelt és feltételezett nézőket. Az idegen nyelvű széthangzásban

a gesztusok, hanglejtések „lefordíthatósága” láthatóbbá válik. A nézőből eljátszóvá váló amerikai fiatalok egyszerre értik és nem értik, amit mondanak, játsszák és megértik/átélik a román forradalom kitüntetett mediális/testi nyomait. A korábban idézett Inke Arns gondolatai nyomán itt és most történő történelemmá változtatják a múltbeli eseményeket. A saját jelenükbe/testükbe ültetik/írják bele az idegen esemény gesztustárát. Mindennek egyik performatív színre vitele a skandalálás: a skandalálás és a mozdulatok ritmusának lendülete és autonómiája hangzó testként változtatja éppen történő jelené a forradalom kiemelt jelenetét. Mircea Dinescu korabeli, tévében elhangzó mondatainak kínlódó felolvasása után az amerikai fiatalok végre *felszabadulnak* a kiejthetetlen román mondatok szövevénye alól, és önfeledten skandalálják a *Győztünk!* román megfelelőjét. Ezt a lendületet a rendező törli meg „*Cut! Cut!*” kiáltásokkal avatkozva be a test(i) (emlékezet re)aktivizációjába. A hang és a kép külön réteget alkot: a chicagói utcák képeit archív felvételekről bejátszott román mondatok kísérik, illetve az újrajátszók a forradalom szlogenjeit („Szabadság!/Libertate!” „Igazság/Adevărul!”) skandalálva töltik meg hangokkal a járásuk révén keletkező (nyugati) tereket. Hangzó/gesztikuláló testükkel mintegy kiterjesztik/átfordítják a múltbeli romániai történések archív felvételeit saját életterükbe. A szlogenek, gesztusok idézetszerűen vannak jelen a kelet-európai történelem közvetítőként. Idegenségük következtében a térbe, testekbe való erőszakos/teatrális beékelődésüket is érzékeljük, mintegy a nyugati szereplők/terek átírásaként. A játék, a folyton kitörő nevetés ugyanakkor jelzi a sajátát alakítás szabadságát. Az újrajátszásban a gesztikuláló, hangzó, járó testek révén az áthelyezett romániai történések „gyakorlatba vont helyé” (de Certeau) változtatják az amerikai városteret, és ily módon egyszerre „olvassák” retorikailag a múltbeli történések archív felvételeit és az amerikai városteret.⁵⁰

Alexander. *Vasárnapi Hírek*, 2013. december 1. http://vasarnapihirek.hu/szerintem/toth_krisztina_fanny_es_alexander (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)

49 Picard: *Reenacting a Many Possible Past*.

50 Michel de Certeau nyomán ez az újrajátszás a kihágás térbeli gyakorlataként is értelmezhető az „[A]hol a térkép elvág, ott az elbeszélés áthalad” szellemében. Vö. Certeau, Michel de: *A cselekvés művészete*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2010. p. 151.

6-7. kép. Hasonmások, gesztusok. *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009–2010)

A chicagói úrajátszók megszemélyesítve „olvashatóvá” teszik és mediálisan is reflektáltatják az archív képeket. Nyelvi kínlódásaik a román hanglejtések hatását, színpadiasságát is színre viszik. A nyelvtörés által keletkező (új/régi) nyelv/ideológia folytonosságát teszik nyilvánvalóvá (pl. az új párt nevének kitalálásában). Hogy milyen alapértéknek gondolták például a frissen hatalomra került szereplők a hierarchiát, az éppen a hierarchia román megfelelőjének amerikai ajkú kiejtése – hasonló szóalak, ám eltérő hangsúlyozás (ierarchie/hierarchy) –, annak a nehézsége révén válik hallhatóvá. Ugyanakkor Botea úrajátszásában a lányok jelenléte láthatóvá teszi az archív felvételek maskulin dominanciáját, hogy a döntési szituációkban egyáltalán nincsenek nők. Másfelől az archív képek narratívája főként női arcokon mutatja az érzékenyülést, női arcokhoz társítja az érzelmet. Az ünnepi tévéstúdióban Florin Piersic színész korabeli karácsonyi (teátrális) beszéde körül többnyire könnyező női arcokat látunk. A Botea-úrajátszás viszonylatában az archív felvételeken is észrevehetővé válik az egyetlen könnyező férfarc. Így az úrajátszás Farocki–Ujica-alkotásának zárlatára (a sírásba torkolló férfi „látványára”) rímelve kiemeli, fölerősíti a korabeli vizualitásban nem meghatározó síró férfi képét.

A megosztott képernyő használata permanens zavarban tartja a nézőt, folytonos átfókuszálásra kényszeríti, a képernyőt egészében sosem figyelheti, mert rögtön valamelyik felére ugrik tekintete, érzékeli a

különbséget, az időbeli elcsúszást. A néni nyugtalanító (a mediális cirkulációba bekerült) tekintete mellé a képernyő másik felére mediális kontextusok helyeződnek (egymásra irányuló tévéképe(rnyő)k, telefon, felolvasható mondatok, úrajátszók testi jelenléte, szimbólumok), ám némaságát nem oldják fel, még ha a hang ráíródásával feliratozottá változik is a kép.

Kézi kamera mint fegyver

Milo Rau projektje a *Ceausescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2010) és Radu Gabrea *Három nap karácsonyig* (*Trei zile până la Crăciun*, 2011) című filmje a rendkívüli katonai bíróság – a korabeli médiában közzé nem tett – tárgyalását játszatja újra, amelynek során a Ceausescu házaspárt halálra ítélik, és az ítéletet rögtön végrehajtják. Milo Rau művének komplexitását a többszörös mediális átfordítás is jelzi. Az *International Institute of Political Murder* égisze alatt létrejött projekt keretében színházi előadások születtek, egy könyv is megjelent, és elkészült a film. A bukaresti színházi előadás létrejöttének körülményeit, továbbá a befogadói élményeket, hatásokat is az előadásra rétegző film történés és remedializáció viszonyát állítja a középpontba.⁵¹ Már az előadás során a színházi térre rávetített visszaemlékező, értelmező digitális képsávok jelzik a politikai színházon belül az

51 A projekt első színházi előadása 2009 telén valósult meg a bukaresti Odeon Színházban, majd további németországi és svájci színházakban játszották. Milo Rau *Die letzten Tage der Ceausescus*. *Materialien, Dokumente, Theorie* című könyve, akárcsak a film, 2010-ben jelent meg (Berlin: Verbrecher Verlag). A részletekhez lásd: <http://international-institute.de/ceausescu/> (utolsó letöltés időpontja: 2017. 01. 15.)

újrajátszás medialitást problematizáló szempontjait, a történet egyetlen térben való lokalizálhatatlanságát. A film ezt sokszorozza meg a nézőtér, az előadás előállításának dokumentációjával. Kiemelten hangsúlyos ilyen szempontból is hogy Victor Stănculescu, a darab egyik kulcsfigurája valóban megjelenik a nézőtéren. A férfi az előadás idején egyébként börtönbüntetését töltötte, így a filmfelvételen archivált jelenléte többszörösen is megnyitja a politikai színház terét.⁵² Milo Rau filmje a dramatizálással, szemtanúk és újrajátszók nézőpontjainak színre vitelével, a párhuzamos emlékekkel, belső narrációkkal, jelenkori nézői véleményekkel összevágva a tárgyalást és a kivégzést olyan eseményként hozza létre, hogy a néző nem térhet ki a morális kérdés elől: a (törvényes) ítélet és a gyilkosság dilemmáját nem kerülheti ki. A filmen a különböző perspektívák térbeli különbségeinek színre viteléhez test és szerep differenciái is hozzájárulnak. A színészek több szerepet játszanak: Constantin Cojocaru alakítja Ceaușescut és Andrei Kemenicit, a tárgovistei kaszárnya parancsnokát. Victoria Cocias pedig Ana Blandiana ellenzéki költőnőt és Elena Ceaușescut, továbbá a visszaemlékező kivégző katonát és a per vádló ügyvédjét is ugyanaz a színész játssza. Az újrajátszásban egyetlen testben jelennek meg a történet múltjában különböző

oldalon álló felek, és a színészi alakítás függvénye lesz, hogy a történelmi szereplők miként jutnak jelenléthez. Többszörös distancia keletkezik az újrajátszó térben. Egyrészt mindvégig jelenlévőként idéződik fel a múltbeli (archív felvételek bevágása révén is) valós testek hasonlósága és különbsége a Ceaușescu házaspár alakítás(á)ban. (6–7. kép) Másrészt különbség teremődik a test és duplikált szerep(e) között. Egy testben összeérnek a múltbeli karakterek, és színészi játékként tartanak szét. A korabeli vizuális körforgásban kevésbé látható szereplők (Ana Blandiana, Andrei Kemenici) a házaspár viszonylatában testesítődnek meg így, ugyanakkor az ő vizuális nyomaikat szétbontva.⁵³ Elena Ceaușescu rögzített arca az újrajátszó eleven túlzásai mellett ijedtebbnek látszik (és tekintete hasonlítani kezd a tévéközvetítést néző női arc tekintetéhez). Stănculescu tekintetét keresi, aki azonban papírpapulót hajtogat a tárgyaláson.⁵⁴

A sértő személyeskedéseket (tegezik őket, Elenát a kifejezetten titkolt életkoráról kérdezi a bíró, ironikusan utalnak szellemi képességeire stb.) a gúnyos hangsúlyok révén is felszínre hozó tárgyalás újrajátszása még inkább az elítéltek összetartozását viszi színre. Hasonló gesztuskészletüket (pl. szájhoz emelt kéz) látjuk az archív képeken, és a duplikátum Elena

52 A mindmáig enigmatikus szereplő, miután 2007-ben egy második perben (az elsőre 1997-ben került sor) tizenöt év börtönbüntetésre ítélték ismételtelen a forradalom elfojtásában való részvételéért (1989. dec. 17., Temesvár) 2008-ban valóban börtönbe került. Öt év után jó magaviselete, illetve rossz egészségi állapota okán szabadult, és 2016 nyarán 88 évesen halt meg. A korabeli közvetített képek forratagában kevésbé látható, ám a történetek alakításában kulcsszerepet játszó Stănculescu a *Sakk-matt* című filmben tervként említett *Mona Lisa mosolya* munkacímű könyvét tudomásom szerint sajnos nem tette „olvashatóvá”.

53 Victoria Cocias Elena tekintetét a sarokba szorított állat félelméhez hasonlítja, és értelmezésében ez a félelem ott fordul át valami másba, amikor kijelenti, hogy együtt végezzék ki őket. A két ember közötti erős kötődés, mely az utolsó pillanataikban tapasztalható, nagy szerelmi történetként is látni engedi az életüket. Vö. Cocias, Victoria: „Ein in die Enge Getriebenes Tier”. In: Rau, Milo: *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2010. p. 60.

54 A kivégzéssel végződő tárgyalás ezen látszólag mellékes magáncselekvése szintén nem maradt reflektálatlanul a mediális átfordításokban. Porumbouiu filmjében az unatkozó Pișcoci bácsi alakjával is felidéződik, aki szintén papírhajtogatással termeli jelen(nem)létének nyomát. Mircea Daneliuc *Hitvesi ágy (Patul conjugal, 1993)* című komédiájában pedig a papírpapulók röptetése a felettes vezető után áhítozók nosztalgikus performanszaként jelenik meg egy pszichikai betegeket „kezelő” kórház belső udvarán. A változásokhoz közeli abszurd filmbeli jelent szintén teletűzdelik a forradalmi történetek archív felvételei. Az üres moziban testi kapcsolatot létesíteni igyekvő páros előtti vásznon jelennek meg a menekülési és a tárgyalási felvételek, a látványától fellelkesült, a vászon két oldalára kerülő szereplők repülés is imitálva az archív képeken „áthatolva” vallanak kudarcot.



8-11. kép. A film vizuális rétegei és a hangzó képhiány. *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009–2010)

sikításai hallhatók maradnak és összeérnek a fegyverropogással az immár a kép hiányát közvetítő, fekete képernyőn. Milo Rau alkotását elsötétülő kép és a téli természet szélzúgása keretezi. A téli táj antropomorfizálhatatlan atmoszférájába helyezi (ki) a múltbeli eseményt (Porumboiu végső havazásához hasonlóan), miközben számos módon kísérletet tesz az esemény megjelenítésére a technikai összetevők rétegzettségével, amelyek ugyanakkor az elsötétülő, fekete kép olvashatatlanságával is szembesítenek. A hang és a nem látható kép, a fegyverropogás „közvetíti” a (rögzíthetetlen) képek hiányát Rau filmjében. Az utólagosság felől a történekek felfoghatatlansága a medialitás határtapasztalatává változik, a hiányzó képek előállíthatóságának, megtapasztalhatatlanságának problémájává. (8–11. kép)

Radu Gabrea *Három nap karácsonyig* címe, hasonlóan Milo Rau filmjének címéhez, az időt helyezi a középpontba, azonban a perszifikált *utolsó napok* helyett az ünnep idejére utal.⁵⁵ A születés ünnepét a kivégzés képeivel terheli/pecsételi meg. A szintén archív anyagokat, interjúrészeteket és újrajátszó jeleneteket ötvöző alkotás a különböző nézőpontok megsokszorozásában a diktátor házaspár nézőpontját bontja ki. A Porumboiu filmjében ironikusan fordulóponként értett időpontot, illetve a felszálló helikoptert lentről filmező archív felvételt Gabrea filmjében a helikopter fenti/felső kameraállása követi. A házaspár nézőpontjára a rádióközvetítés révén mindezen túl az utca lenti történései is rárétegződnek. A road movie-ként is felfogható menekülés mozgására „másik” térként mindvégig ráhangzik a rádió- és később a

55 A korábban idézett tv-show-ban Gelu Voican Voiculescu állítása szerint a kivégzés előzetes eldöntését a lehallgatástól való félelmükben (groteszk módon) Vasile Milea védelmi miniszter fürdőszobájában hozták meg, és neki mindaddig, míg nem kellett testi valójukban is szembesülnie a házaspárral, addig a helyzet megkövetelte elvont gondolkodás keretein belül ragaszkodott a kivégzéshez. Ebben az imperszonálisnak nevezett gondolkodásban önmagát sem individuumként jelöli, hanem a történekek kényszere alatt álló „gondolkodóként”, és ilyen értelemben a személyes felelősség alapját is közvetve felfüggeszti. Visszaemlékezése ugyanakkor arra is példa, ahogyan a testek jelenléte a (pusztán nyelvi?) döntés határozottságát is megérintette.



12–13. kép. Fegyverek és kézi kamera. Három nap karácsonyig (2011)

tévéközvetítés. Így az utazás kronotoposza heterotópikus tér-idővé változik. A házaspár követése egyszerű dokumentumértékű lehet: az újrjátszó film szerint teljesen kiszakadtak a technikai hálózatból, így semmilyen utasítást nem adhattak már a helikopterrel történő menekülés után, így az általuk irányított „terroristák” hipotézise is a hiedelmek közé kerülhet. Másrészt a bibliai szálláskereső kiszolgáltatottságát idézve haladunk velük, mígnem fokozatosan a karneváli idő forratagába jutunk. Különböző kulturális időtapasztalatok idéződnek fel és rétegződnek egymásra a nézői pozíciókat is alakítva. A különböző terekben zajló eseményeket, természetének megfelelően, a karneváli szellem fogja össze: az utca rigmusai, Mihail Bahtyin nyomán, a hierarchia felfüggesztőiként, trónfosztóként hangzanak; a házaspár személyes idejében pedig a ruhacsere, az étkezés, a beteg (groteszk) test utal a karneválra mint a test köré szerveződő, testben megnyilvánuló időre.⁵⁶ (Ebből a filmből lehet például megtudni, hogy a mindaddig „retusált kép” hús-vér jelöltje, Ceaușescu cukorbeteg volt.) A karneváli atmoszférához köti a történeteket továbbá, hogy a karneváli idő kiszakított idő, vagyis véget ér, felszabadító eufóriájával együtt. A trónfosztás kétirányú következménnyel jár a filmben: a hierarchia lebontása révén számon kérő és intim dialógusok jöhetnek létre az őrzők és fogvatartottak között – a karneváli szókimondás értelmében –, ugyanakkor, és

éppen az előbbieket miatt is, a „trónfosztottak” egyre inkább mint esendő, öreg házaspár nyernek intimitást. Azonban a kameramozgás ezt az esendőséget rögtön távolságtartással jelzi: egyszerre látjuk arcukat fürkésző közelségből, ugyanakkor intim testi közelségüket panoptikus felülnézeti távolságból.

Gabrea filmjében a kézi kamera jelenléte a kivégző fegyver látványával és használatával kerül párhuzamba. A filmkészítés–kivégzés társítás létrejöttének feltételét a korai Farocki–Ujica-alkotásban megtestesülő kamerák felszabadult mozgásba lendülése teremthette meg. Míg a korabeli tárgyalást egyetlen kamera rögzítette, a kivégzést pedig csak részben rögzítette kamera, addig a Gabrea-féle újrjátszásban számos jelenetben befurakodik az operátor a képbe, így az éppen filmet rögzítő kamerát is önreflexív pozícióba helyezve. Az újrjátszásban a megérinthetetlen hullák képének előállítójaként a kamera a fegyver mellé kerül.⁵⁷ (12–13. kép)

Epilógus: skandalás, rigmusok, hasonlat

A román forradalom egyedi történelmi és mediális pozícióját tovább árnyalja, hogy a költő mint történelmi közszereplő talán ekkor töltött be utoljára

⁵⁶ Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Osiris, 2002. Főként a *Harmadik fejezet*. pp. 213–297.

⁵⁷ Kántor Péter *Ünnep* című dátummal jelölt verse ezzel a párosítással zárul: „Aztán odakint a falhoz állították őket,/ elkattintották a fegyvereket és a kamerákat,/ és folytatódott az ünnep./ 1989. december 25.” Kántor Péter: *Főnt lomb, lent avar* (1990–1992). Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1993. p. 22.

ilyen kitüntetett – éppen a tévé médiuma által előidézett – univerzális érvényű kelet-európai funkciót, illetve magának a költő alakjának és a tévé médiumának találkozása is teremti a romániai események történetiségét. Paradox módon a szabadság (nyelvi) bejelentése ott, abban a médiumban történik, mely a diktatúra statikus, beállított világát közvetítette. A győzelmet végül karlendülésével performatív bejelentéssé változtató költő, Mircea Dinescu (ma étteremtulajdonos) a diktátor helyébe/terébe lép, így az újrajátzásokban ezek az archív képek is szükség-szerűen ironikus távolságba kerülnek. A szocialista eszménynek megfelelő, a forradalmi pillanatokban is „dolgozó” költő képének konstruáltsága lelepleződik a mozgó kamera által, például a kimozdult képek révén Gabrea felidézésében (az első, tévében elmondott szabad közlemény előkészületi hangzavarában a színész, Ion Caramitru a következőképp instruálja Mircea Dinescu költőt: „Mircea, megmutatod, hogy dolgozol!” és miközben papírlappal a kezében ő maga a kamera felé mutat, a kép épp kimozdul, és nem látjuk egyikük fejét sem egészében), de Raunál a kép sávokra tördelésében is.

Az újrajátzások, melyek a polifóniát alaptapasztalatként vizik színre, a költészet, a költő történeti szerepét sem hagyják pusztán szólamra redukálni. Milo Rau alkotásában Ana Blandiana szerepében a költő/színész „személyes” történetként a szabadság lözúngjait skandáló csoportok „hangjának látványához” kapcsolja a forradalmat, és egy intermedialis költői képben ragadja meg: „Mindezzel együtt volt forradalom, létezett az a reményteli pillanat... És egy személyes történetet is el szeretnék most mesélni. December 21-e volt, este, a forradalom Bukarestben egy napja tartott. A kitért ablak előtt álltam, és kinéztem. A sötétben lözúngokat skandáltak. Néha teljesen világosan lehetett hallani, máskor nem, annak függvényében, hogy milyen távol álltak az emberi csoportok. Ezekből reményt és

félelmet is ki lehetett olvasni, ugyanakkor csodálkozást is ki lehetett hallani, hogy egyáltalán eddig eljutottak. Később világossá váltak a lözúngok. Azt skandálták: Le Ceausescuval! Erőszak nélkül! és A hadsereg velünk van! Az utolsó kettő amolyan varázsigék és kérések voltak, mert a valóságban a hadsereg nem volt velünk és erőszakot követett el ellenünk, legalábbis kezdetben. De ezek a hangok olyan világosan, körülhatároltan lebegtek a térben, hogy szinte optikailag tudtam felfogni őket, mint egy fekete alapon fluoreszkáló vésetet/inszkripciót. Igen. És ezek a sötétbeli hangok az első dolog, ami megjelenik minden egyes alkalommal, amikor a forradalomra gondolok.”⁵⁸ A film képernyősötétsége pedig a város sötétségével kerül párhuzamba, a (két) sötétséget kísérő hallható hangok/(fel)iratok és a kép hiánya a nézői képzeletet aktivizálja.

A sötétben „látható” hangok költői ereje a sötétséget (annak ellenállását a vizualitással szemben) a rigmusok által hangzó emlékezetként fordítja át az emberi képzeletbe, érzékekbe. A (költői) kép pedig – Porumboiu filmjének hasonlat közvetítő/átfordító potenciáljával egybecsengően – a mindenkori képzelőerő egyediségére is ráutalt. E fenti nyelvi kép mint a nyelv költészetté fordulásának eseménye, és az ezt színre állító mozgóképes alkotás révén a forradalom immár az esztétikai élmény közvetítettségében is érzékelhetővé válik. A tévé és a költő, illetve költészet találkozásának történeti pillanatai két eltérő szempontból is teremődnek Milo Rau műve által. Egrészt Mircea Dinescu nyelvitalálása a Győztünk! (testi) performatívumában a tévéképernyőn, másrészt az eljátszott Anna Blandiana emlékfelidező sorainak poétikai hatása a (korabeli) képernyő sötétségének, a hiányzó képeknek a „feliratozásaként” is érthető. Innen „nézve” a forradalom egyik lehetséges archívumává az akusztikus⁵⁹ és vizuális médium érintkezésében keletkező költői kép válhat, és mint ilyen, nyelvi (képzeleti) képek alkotására

58 Rau: *Die letzten Tage der Ceausescus*.

59 Az akusztikus széhangzó terminusként egyaránt magába foglal zörejt, zajt, természetbeli hangokat, skandalást, intonációt, éneket. A skandalás széhangzására pedig jelentőségteli példa lehet, ahogyan a házaspárt közvetlenül őrző katona visszaemlékezése szerint Ceausescu az utcán hallható „Ole, ole, ole! Ceausescu numai e!” mondatokat „Ole, ole, ole! Ceausescu unde e?” kérdésként hallotta félre. Vagyis a nemlétére (nincs többé) vonatkozó kijelentést a ‘hol van?’ kérdésre fordította át belső hallásában, és ezzel a belső képek elvakultságára is figyelmeztet közvetve.

ösztönöz. Flusser axiómája talán úgy írható tovább: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.” Ám a technikailag rögzített képek a képek hiányát (a sötétséget) is közvetítik, és mint ilyenek mellé, közé képzeleti, szubjektív képek „ékelődnek” költői képekként.

A hangzó múlt-tapasztalat Deleuze–Guattari ritornelló leírására rímelve mintha az átalakítható technikai képeket a (költői) képzelet és a valóság hangzó, egyéni megtapasztalhatóságának köztese felé mozdítaná el. „Tehát mi is a refrén (ritournelle)? Üvegharmonika: a refrén egy prizma, a téridő kristálya. Arra fejtí ki a hatását, ami körülveszi, a hangra vagy fényre, kivonva abból annak változatos vibrációit, felbomlásait, kivetüléseit, átalakulásait. A refrénnek katalitikus funkciója is van: nemcsak megnöveli a cserék és reakciók sebességét abban, ami körülveszi, hanem az ún. természetes affinitástól mentes elemek közvetett interakcióját is biztosítja, ezáltal szervezett tömegeket hoz létre.”⁶⁰

Mónika Dánél

Multiple Revolutions

Remediating and Re-enacting the 1989 Romanian Events

The historical event and the media event are inseparably interwoven in the Romanian “first televised Revolution” (Petrovsky-Pichindeleanu). Documentaries and films try to (re)create this East-European event, displaying the way the “real” event intersects with its technical mediation. Occurrence and transmission have become inseparable. As Vilém Flusser describes the Romanian “turning point:” “There is no reality behind the image. There are realities in the image.” The article examines the re-enactments connected to the 1989 events which reflect on the relation between the media images and the “real” events of past and present. Harun Farocki and Andrei Ujica (*Videogramme einer Revolution*, 1992) compiled archival recordings revealing that the “turning point” is also discernible in the transition from the static camera to the handheld camera and in the multiplication of perspectives. Irina Botea’s *Auditions for a Revolution* (2006) and Petra Szócs’s *The Execution* (2014) combine media images of the past with the present perspectives of reenactment by foreigners and children. In Szócs’s short film set in the Romania of the 1990s three Hungarian children repeatedly reenact the scenes of the execution of the dictator couple transmitted on television. Irina Botea’s performance created in the United States, emphasizes through reenactment the theatricality and (visual) masculinity of the recorded scenes. The text fragments read aloud in a foreign language by the young people not knowing the Romanian language and culture remediate the intonations and gestures of the “Romanian revolutionary language.” Their “acting” performance stages the historical/theatrical event through both distance and (physiological) identification. Corneliu Porumboiu’s film *12:08 East of Bucharest* (2006) stages the tension between the revolution as media event and the revolution as personal occurrence/one’s own past. While it presents the medium as the prosthesis of the event, the TV show turns into a trial, evoking the past. Milo Rau’s *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009) and Radu Gabrea’s *Three Days before Christmas* (2011) operate with the (intimate) point of view of the executed Ceausescu-couple and turn reenactment, through the parallels and tensions of perspectives, into a spectatorial event.

60 Deleuze, Gilles–Guattari, Félix: *1837: Of the Refrain*. In: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. (trans. Brian Massumi) Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1987. p. 312.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

FILMFESZTIVÁLOK

TÁRSADALMI NEMEK A MAGYAR FILMBEN

FILM ÉS TRANSZNACIONALIZMUS

DIGITÁLIS FILM

KULTURÁLIS KÖZGAZDASÁGTAN ÉS FILM

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

FILM FESTIVALS

GENDER AND HUNGARIAN FILM HISTORY

CINEMA AND TRANSNATIONALISM

DIGITAL CINEMA

CINEMA AND CULTURAL ECONOMICS

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu

Király Hajnal

A társadalmi krízis allegorikus figurációi a rendszerváltás utáni román filmben Pintilie-től az Aferim!-ig*

Realizmus és figurativitás között

A kortárs román film filmtörténeti, stílusbeli besorolása meglehetősen vitatott, a korai 2000-es évektől a kritikusok és maguk a rendezők is felváltva használják a „román új hullám” és a „román új film” kategóriákat. A legújabb, immár 15 év távlatából összegző definíciók szerint az előbbi megnevezés egyszerűen egy sikeres filmrendező-generációra vonatkozik, míg az utóbbi egy sor, számos nemzetközileg is ünnepezt filmben feltűnő stílusjeggyel függ össze, amely aztán mainstream stílusként honosodott meg a kortárs román filmográfiában.¹ A román filmek sokat emlegetett realizmusára, klausztrófó mikrorealizmusára vonatkozóan sincs konszenzus: Andrei Gorzo André Bazint továbbgondolva „realizmusokról” beszél, illetve az Andrei State-val közösen szerkesztett kötetüknek *Politicile filmului (A film politikái)*² címet adják, amely találóan tömöríti a kötetben foglalt tanulmányokból kitetsző, nagyon is árnyalt és változatos filmes palettát. E „politikákat” jelentős mértékben határozza meg az előző rendezői generációhoz, illetve a 90-es évek erősen poétikus, szerzői filmes trendjéhez való ellentmondásos viszonyulás. Doru Pop az új generáció Ödipusz-komplexusát egyszerre ismeri fel a figuratív diszkurzív mód elutasításában, illetve a filmekben gyakran tematizált generációs feszültségben, a

patriarchális struktúrák éles kritikájában.³ Az ellentmondás elsősorban abból adódik, hogy míg a 90-es évek metaforikus, az öreg mesterek, Lucian Pintilie és Mircea Daneliuc által képviselt filmes beszédmódtól elzárkóznak, ugyanezen rendezők rendszerváltás előtti, nem kevésbé figuratív, emblematikus műveit – Pintilie *Helyszíni szemle (Reconstituirea, 1969)* és Daneliuc *Mikrofonpróba (Probă de microfon, 1980)* – feltétlen csodálattal illetik és saját útkeresésük szempontjából meghatározónak tartják. Ezzel egy időben több kritikus mutat rá az új generáció filmjeinek – így például a *Lazarescu úr halála (Moartea domnului Lăzărescu, Cristi Puiu, 2005)*, *Cristan Mungiu 4 hónap, 3 hét, 2 nap (4 luni, 3 săptămâni, 2 zile, 2007)* és *A dombokon túl (După dealuri, 2012)* című filmjeinek általánosító, enyhén allegorizáló, helyzeteket és szereplőket tipizáló tendenciájára.

Az alábbi elemzésekkel amellet érvelek, hogy Radu Jude legutóbbi, *Aferim!* (2015) című filmje kapcsolódik a Pintilie által a 90-es évek elején kezdeményezett történelmi-politikai allegorikus, sőt kissé didaktikus diskurzushoz, amennyiben egy óriási társadalmi egyenlőtlenségek és megkövesedett patriarchális struktúra által generált társadalmi krízis történelmi hátterére derít fényt. Akárcsak Pintilie esetében, úgy tűnik, hogy ez a didaktikus hajlam az önként vállalt művészi felelősségérzettel függ össze, azzal a törekvéssel, hogy

* A tanulmány *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című, OTKA NN 112700 számú projekt keretében készült.

1 Lásd erről Gorzo, Andrei: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. București: Editura Humanitas, 2012. Gorzo szerint a Cristi Puiu-Mungiu-Radu Muntean vonal sem felel meg teljesen az újhullám feltételeinek, legalábbis nem a francia újhullám által bejártott, elméletileg megalapozott értelemben.

2 Gorzo, Andrei és State, Andrei (eds.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2014.

3 Pop, Doru: *The Grammar of the New Romanian Cinema. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies* vol. 3 (2010) pp. 19–40.

régmúlt események felidézésével megoldást találjon a jelen problémáira. Amint arra Herbert Kitschelt is rámutat a posztkommunista társadalmi diverzitásra vonatkozó írásában, „társadalmi krízisek idején az emberek képessé válnak hosszú távú memóriájuk aktiválására és tartalmának gyors rögzítésére annak érdekében, hogy bizonytalan körülmények között megérthessék stratégiai lehetőségeiket. Sőt a memória technikai és intézményes megerősítői (írás, olvasás, a kommunikáció médiumai, a nevelés, a memória megőrzésének szakemberei) (...) mind az emberi tényezők azon képességét terjesztik ki, hogy nagy időintervallumok között tárjanak fel és dolgozzanak fel információkat”.⁴

Pintilie alább elemzett történelmi-politikai allegóriái, amelyek hagyományához az *Aferim!* is kapcsolható, egy olyan diszkurzív mód keretében értelmezhetők, amely kapcsolatot teremtve múlt és jelen között, valamint régi jelölőket új jelentéssel felruházva nemzeti értékekre mutat rá, reflektál a nemzeti identitásra és karakterre, s ezzel egy időben saját országának Európában elfoglalt helyét is tematizálja.

A történelmi allegóriák ideje

Új rendezőgenerációk az allegorizáló tendenciát hajlamosak ódivatúnak, túlzott stilizációnak tekinteni, amely elfedi az égető szociális-politikai kérdéseket. Ennek értelmében a nemzeti és történelmi allegóriákat a késő modernitás tüneteként marasztalják el, azaz egy olyan hanyatlóban levő projekt részeként, amely valaha a fejlődésbe, a nemzeti identitásba és a nemzetállamokba vetett hitet hangsúlyozta. Temenuga Trifonova például az új bolgár moziról írt tanulmányában „gyenge” nemzeti filmkészítésről beszél, amely az egyre általánosabb transznacionális mozgások ellenére még mindig tartja magát az allegorikus expresszionizmus hagyományához, amelyet csak néha

törnek meg kevésbé „provinciális” stílusok. Leírása szerint ezt a figuratív módot egyszerűség, transzparencia és a jelentésképzés előre meghatározott határai jellemzik. Anélkül, hogy e diskurzus akár történeti vagy elméleti háttérét feltárná, „provinciálisnak”, csak „belső használatra” szánt, „felszíni vs. rejtett jelentésre” épülőknek nevezi, és elutasítja mint olyan gyakorlatot, amely meglehetősen szűk közönséget céloz meg inkább a narráció, semmint a vizuális kifejezőmód szintjén.⁵

Pintilie rendszerváltás utáni filmjei a már említett, ambivalens generációs ellenállástól függetlenül cáfolni látszanak ezt az előítéletet. A figuratív művészi stílus ezekben a filmekben már nem egyszerűen a kommunizmusból átmentett, valaha a cenzúrát kijátszani hivatott bravúros ujjgyakorlat, hanem makacsul ismétlődő helyzeteket bemutató történelmi leckék tartozéka, amelyek az értékvesztésnek a rendszerváltás utáni anarchiában fennálló veszélyét hangsúlyozzák. Pintilie, és meglátásom szerint az *Aferim!*-mel az ő nyomdokaiba lépő Radu Jude, a Kitschelt által megfogalmazott felelősség értelmében azt a feladatot tűzi ki maga elé, hogy a kommunista korszakot megelőző történelmi emlékeket (19. századi társadalmi praxisokat, Trianon utáni traumákat és második világháborús epizódokat) átmentve ne annyira túlélési stratégiákat kínáljon, hanem inkább rámutasson az ilyen stratégiák hiányának okaira. Pintilie esetében ez az attitűd összhangban van a Szociális Dialogusért Csoport (Grupul pentru Dialog Social), egy rendszerváltás után alakult, a román kulturális élet meghatározó személyiségei által alapított román független szervezet programjával, amely a demokratikus értékek, emberi szabadságjogok védelmét, valamint a román társadalom alapvető problémáinak kritikai reflexióját tűzte ki céljául. Ilyen értelemben Pintilie három rendszerváltás utáni, jelen tanulmányban elemzett filmje tekinthető az allegorikus, a

4 Kitschelt, Herbert: Accounting for Postcommunist Regime Diversity. What Counts as a Good Cause? In: Grzegorz Ekiert – Stephen E. Hanson (eds.): *Capitalism and Democracy in Central and Eastern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 49–86. p. 62. (saját fordítás – K. H.)

5 Trifonova, Temenuga: Contemporary Bulgarian Cinema: From Allegorical Expressionism to Declined National Cinema. In: Michael Gott – Todd Herzog (eds.): *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. pp. 127–146.

romániai demokratikus, európai értékek meghonosításának nehézségeire fókuszáló diskurzus részének. A 20. század első évtizedeiben, a Nagy Románia (Erdélyt, Besszarábiát és Bukovinát magába foglaló) megalakulását követő években játszódó *Egy felejthetetlen nyár* (*O vară de neuitat*, 1994) egy román tiszt családjának története, melyet a politikailag instabil bolgár határra száműznek, miután a tiszt képtelen elfogadni, hogy felettese nyíltan érdeklődik felesége, egy érzékeny, magyar-román felmenőkkel rendelkező nő iránt (a szerepben Kristin Scott Thomas). A *Tertium Non Datur* (2006) című rövidfilm román és német szövetségesek második világháború alatti találkozásának egyetlen, drámai jelenete, amelyben a remélt stratégiai megbeszélés a román fél számára megalázó helyzetbe torkollik. Végül a 90-es évek második felében, a hírhedt, második bányászláadás után játszódó *Túl késő* (*Prea târziu*, 1996) ál-detektívtörténetében a bányavidék titokzatos gyilkosságai utáni nyomozás valami egyebet, szörnyűbbet is feltár: az „alantas ember” új, posztkommunista típusát.

Mindhárom film történelmi-politikai allegóriának tekinthető, ugyanis bennük a narratív jelentésképzésen túl a vizuális alakzatok a veszélyeztetett emberi és demokratikus értékek univerzális diskurzusának megteremtéséhez járulnak hozzá. A művészeti, intermedialis utalásokkal élő figuratív nyelv a kulturális értékek felmutatását célozza meg a történelmi-politikai krízisek időszakában. Amint arra Ismail Xavier is rámutat, a történelem nem haladásként, hanem katasztrófaként való benjamin-i értelmezésének kontextusában ezek az allegóriák új, az értékek tünékeny természetére, a töredezettségre és absztrakcióra fogékony jelentésekkel töltődnek fel.⁶ Benjamin nyomán Xavier az allegóriát nem egyszerűen nyelvi alakzatként, szimbolikus szereplőkkel, eseményekkel

operáló történetként tekinti, hanem olyan diszkurzív módként, amelynek alapvető funkciója a speciális referenciakereteket mozgósító, gyakran egymással vitázó jelölőrendszerek közti mediáció. A film esetében sem csupán narratív módként azonosítható, hanem vizuális kompozíciókban is megnyilvánul, gyakran a régi és új ikonográfiai hagyományok intermedialis, modernista dialógusaként. A szimbolikus beszédmódtól az különbözteti meg, hogy míg ez az egyedítől mutat az általános felé, az allegória fordítva, az általánostól érkezik meg az egyedihez, az aktuálishoz.⁷

A Pintilie által gyakran adoptált külső tekintet egy másik, a nemzeti identitásra, a másságra és önmásításra⁸ vonatkozó diskurzust is vonz. A Franciaországban élő rendező gyakran él nyugati művészeti – zenei, festészeti, szobrászati – referenciákkal a gazdaság és intézményi rendszer összeomlásával járó egyéni drámák iránt érzéketlen román társadalom ironikus ábrázolásában. Visszatérő témája az intézmények közti kommunikációs probléma és az ezzel együtt jelentkező, nyugati civilizációs kulturális formák tartalom nélküli használata. Az egyszerre belső és külső megfigyelő ellentmondásos attitűdje legjobban Homi Bhabha mimikri fogalmával írható le, amely szerint a kolonizált személy „egy felismerhető Másik, egy különbség szubjektuma, amely majdnem hasonló, de mégsem”.⁹

Néhány Pintilie-filmben a társadalmi értékek, a nemzeti és egyéni identitás krízisét a miniatűrök vizionárius térpoétikája reprezentálja. Gaston Bachelard meghatározása szerint a miniatúra, miközben rámutat arra, hogy a képzelet dolgai éppoly valóságok, mint a valóságéi, az értékek koncentrációjával és hangsúlyozásával egyben a „nagyság menedékévé” (nagyszerű, lényeges gondolatok, összefüggések kifejezőjévé) is válik. Pintilie miniatűrjai Bachelard tézisét erősítik, mely szerint a művészi képzelet képes a mindenséget

6 Xavier, Ismail: Historical Allegory. In: Robert Stam–Toby Miller (eds.): *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 360.

7 *ibid.* pp. 333–344.

8 Az angol „self-othering” kifejezést Thomas Elsaesser használja hasonló kontextusban, a németországi török rendezők interiorizált másságképének jellemzésére. Lásd Thomas Elsaesser: *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. p. 508.

9 Bhabha, Homi: Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse. In: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. p. 86. (saját fordítás – K. H.)

látni a kicsiben: a nagy történelmi mozgásoknak kitett egyéni drámát és a veszélyeztetett értékeket egyaránt.¹⁰ A miniatúrát egy vertikális látásmód és a távolság hozza létre: ahogy Bachelard fogalmaz, a távolból minden szépen elrendezettnek, hozzáférhetőnek és birtokolhatóknak tűnik. Amint a továbbiakban látni fogjuk, Pintilie filmjeiben a kis és kicsinyített formák (műalkotások miniatürizált változatai a *Túl későben* vagy a bélyeg a *Tertium non daturban*) a túl nagy távolság és kontrollkényszer figurációi, az elértektelenedés félelmének és egy növekvő nemzeti és egyéni kisebbségi komplexusnak a jelölői. Noha Pintilie filmjei és az *Aferim!* középpontjában nem állnak emblematisztikus történelmi események, mégis olyan eseményekkel, helyzetekkel és karakterekkel dolgoznak, amelyek alkalmasak a nemzeti identitások allegorikus értelmezésére. Ezek egyben a politikai ideológiák és instabilitás labirintusát is értelmezik, amelyek Xavier szerint a kelet-európai országokat jellemzik.

A továbbiakban az említett filmekben a nemzeti identitás két meghatározó aspektusa, a patriarchális, hierarchikus, formális társadalmi rend és a kisebbségérzet allegorikus figurációit elemzem, azoknak is két, modernista stilizációt idéző formáját: a keleti keresztény ikonografikus és nyugati művészeti referenciákat, valamint a miniatürizációt. Mindkét esetben régi, kulturális jelölők világítanak meg aktuális társadalmi-politikai összefüggéseket: úgy tűnik, a nyugati formák és a keleti, helyi tartalom, valamint a külső, nyugati tekintet és belső, nemzeti identitástudat közti feszültség oldásának módja az allegorikus beszédmód. Ezekben a filmekben az allegória mint diszkurzív mód vizuális kompozíciókban válik értelmezhetővé speciális „olvasási stratégiákat” mozgósítva. Paul de Man nyomán ezek az emberi tapasztalat történetiségét hangsúlyozzák, valamint az allegóriának a „kor szellemeként” való meghatározását.¹¹

Úgy vélem, Xavier nyomán, hogy ezek a filmek az allegóriát a „*Harmadik Világra jellemző és egy érett, reflexív modernizmust idéző diszkurzív módként hasz-*

nálják.”¹² A helyi, kelet-európai krízis ábrázolásának a modernizmus diszkurzív gyakorlatával való keveredését a legjobban azok, a következő fejezetben elemzett vizuális kompozíciók szemléltetik, amelyek az ortodox keresztény ikonográfiát és az általa képviselt kulturális kódokat állítják dialógusba.

Ortodox keresztény ikonográfia és allegorikus jelentésképzés

Az allegória Xavier által tárgyalt krízismegvilágító, korok és jelrendszerek között mediáló funkciója értelmében Pintilie és más kelet-európai rendezők allegorikus filmjei már nem ígérnek a világ esztétikai megváltását, „*inkább történelmi törésekkel és erőszakkal dolgoznak, és mindezt különösen a vesztes nézőpontjából teszik.*”¹³ A történelem vesztesei ugyanis, és így a kelet-európai népek is, a történelmet nem fejlődésként, hanem ismétlődő, frusztráló események hosszú soraként élik meg, amelyekért a történéseknek belső logikát adó, kozmikus rendbe vetett keresztény hit sem kárpótolható.¹⁴ Így eltérően a keresztény megváltás-allegóriáktól, amelyekben minden szenvedés jelentőséggel bír, ezekben a filmekben a fájdalom és megaláztatás értelmetlensége jelenik meg, bármiféle fejlődés ígérete nélkül. Sőt a keresztény és emberi értékek védelme sem hoz megváltást vagy jutalmat: a szereplők elbuknak, alkoholizmusba menekülnek vagy mindenből kiábrándulva Nyugatra vándorolnak. A kereszténység időtlen dogmáinak és az emberi tapasztalat történetiségének allegorikus egymásra vetítése jelenik meg a szereplőket az ortodox egyház képviselőivel konfrontáló, ismétlődő jelenetekben, így Mungiu *A dombokon túl* és Jude *Aferim!* című filmjében. Ezek a mozzanatok sztereotípiákra építenek, amelyek az allegóriák állandó összetevői, amennyiben egy, a hamis általánosítást megerősítő képben vagy tipikus narratívában egy társadalmi

10 Bachelard, Gaston. *A tér poetikája*. (trans. Bereczki Péter). Budapest: Kijarat Kiadó, 2011. p. 148.

11 Idézi Xavier: *Historical Allegory*. p. 360.

12 *ibid.* pp. 335–336. (saját fordítás – K. H.)

13 *ibid.* p. 346.

14 *ibid.* p. 342.



Rendészet, nyelvészet
(Dragoș Bucur, Vlad Ivanov,
Cosmin Seleş)

csoport válik láthatóvá vagy „testesül meg”. E filmek nemzeti allegóriáiban az ortodox papok, akárcsak az orvosok, tisztek vagy a rend és jog képviselői, mind a kétes morális értékek megszemélyesítői, amelyek olvasatai erősen függenek magának az olvasásnak a társadalmi-politikai kontextusától.¹⁵ A kereszténység, Románia esetében az ortodoxia társadalmi-politikai szerepe pusztán formalitásként jelenik meg a bizánci ikonográfiára emlékeztető, speciális román kulturális kódokra utaló kompozíciókban.

A sztereotipikus narratív helyzeteken, szereplőkön és dialógusokon túl a posztkommunista román filmben szembetűnő vizuális jelenség a háromszereplős kompozíció, különösen az autoritás mechanizmusait leleplező jelenetekben. Ez az autoritás azonban – amelyet orvosok, rendőrök, papok vagy épp tv-igazgatók képviselnek – rendszeresen „tartalom nélküli formaként” jelenik meg.¹⁶ A háromszereplős jelenetek vizuális absztrakciója számos új román filmben megjelenik: elsőként Doru Pop mutatott rá a trianguláris kompozíció és az ortodox keresztény ikonográfia

szentháromság-ábrázolásainak kapcsolatára, pontosabban az Andrej Rubljov *Troitsa* (1425–27) című festményével való intermediális kapcsolatra: a *Rendészet, nyelvészet* (Porumboiu, 2009) című film utolsó jelenetének elemzésekor Pop a vallásos Szentháromságnak egy fordított, világi változatát fedezi fel.¹⁷ A tartalom nélküli autoritás ábrázolása mint a szakrális profanizálása összhangban van Xavier megállapításával, mely szerint átfogó kulturális rendszerek (ebben az esetben archaikus vallásos külsőségek) túlélhetik magának a tartalomnak, a fenntartóinak bukását.¹⁸ Ezek az ikonografikus utalások, az ortodox egyháznak a román társadalomban játszott formális szerepének hangsúlyozásán túl, a posztkommunista Románia tartalom nélküli formáinak a tágabb, kritikai, allegorikus diskurzushoz is kapcsolódnak. Lucian Boia szerint ezek a román társadalom számos aspektusában tetten érhetők, így például az informális boldogulási stratégiákban, a klientélizmusban, autoritarianizmusban, a jelképes vezetőktől való függőségi viszonyban, az alávetettségben és a passzív ellenállásban.¹⁹

15 *ibid.* 341.

16 Lásd erről Boia, Lucian: *Miért más Románia?* (trans. Rostás-Péter István). Kolozsvár: Koinónia, 2012. p. 38. Boia románságszemlélete esszencializálónak tűnhet, pedig csupán arról van szó, hogy a román társadalom pertinens vonását helyezi történelmi perspektívába. Ilyen értelemben könyve nem történelmi, inkább eszmetörténeti jelentőségű, egyfajta identitástörténet.

17 Pop, Doru: *The Grammar of the New Romanian Cinema*. pp. 19–40.

18 Xavier: *Historical Allegory*, p. 334.

19 Boia: *Miért más Románia?* pp. 38–41.

E hármaskompozíciónak egy másik, a keleti kereszténység formális, autoriter jellegét és a román társadalom patriarchális, hierarchikus struktúráját hangsúlyozó jelentése is kínálkozik: a képek a bizánci egyház három pátriárkáját, Nagy Szent Balázst, (Teológus) Szent Gergelyt és Krizosztomoszt Szent Jánost ábrázoló ikonok referenciáiként is értelmezhetők. Ezek az egyházi személyiségek Szentírás-értelmezéseikkel, valamint hitbeli példaadásukkal meghatározó szerepet játszottak a keresztény teológia megalapozásában, éppen ezért ábrázolják őket a keresztény hitben való eligazítást jelképező zsoldáros könyvekkel és tekercekkkel. Érdekes módon, a román filmekben ez a kompozíció éppen olyan helyzetekben jelenik meg, amikor az egyházat, a rendőrséget vagy a törvényt képviselő szereplők nehéz döntéshelyzetbe, emberi értékek és intézményes szabályok keresztútjába kerülnek, illetve megpróbálják magyarázatokkal, utasításokkal, törvényekkel védeni autoritásukat a káosz és anarchia elkerülése érdekében. Mungiu *A dombokon túl* című filmjében például a látogató lány szabálysértő jelenléte az alakulóban levő közösség nyugalmanak felforgatásával fenyeget, így a maradását vitató jelenetek ezt a hármaskompozíciót tükrözik. Ez a vizuális modell még érzékletesebben illusztrálja az üres autoritásra vonatkozó diskurzust Porumboiu *Rendészet, nyelvészet* című filmjében, amelyet Andrei State az úgynevezett „szemantikai realizmus” példjaként emel ki.²⁰ State rámutat arra, hogy a törvény és a lelkiismeret visszatérő fogalmai változatos kontextusban jelennek meg a filmben, különböző, legális, filológiai és rendészeti regiszterek között váltakozva. A film utolsó, hosszadalmas megfigyeléseket és jelentéseket követő jelenetében, a három rendőr végül mereven a „lelkiismeret” szótári meghatározására támaszkodva hoz döntést a marihuánát használó tinédzserek ügyében. Míg a magyarázó, lekezelő stílust és értelemkeresést a

bizánci ikonográfia képviseli, a fiatal detektív iskoláskorú gyanúsítottakat védő álláspontját egy modern, nyugat-európai, az autoritás jelképeitől mentes festői referencia reprezentálja: egy csendélet, a szereplőket elválasztó asztalon található gyümölcsöstál. Az eredetileg örök igazságokra és értékekre utaló bizánci ikonográfia spirituális jelentésének profanizációját tehát egy másik, a részletre, az „itt és most”-ra, az ábrázoltak tünékenységére, egyszerűen az életre reflektáló festői hagyomány képviseli.

Szellemi és anyagi dualitása megszokott összetevője a bizánci stílusnak, amelyet Paul Schraeder *Transzcendentális stílus a filmben* című könyvében Robert Bresson filmjeinek jellegzetességeként azonosít. A hármaskompozíció és az érzéki-szellemi szembenálláson túl a román új film a bizánci ikonográfia Bresson minimalista stílusában már azonosított jegyeit is hordozza, és pedig a frontalitást, az arcok kifejezőtelenségét, a hierarchikus helyhasználatot, mindazt, ami a személyeket és tárgyakat „imádatra alkalmassá” teszi.²¹ Porumboiu filmje ugyanakkor azt is példázza, ahogyan a csapongó elme útkeresését rövidre zárja az üres terminológiába kapaszkodó autoritás. Ez nagy mértékben összecseng Schraeder állításával, mely szerint a bizánci ikonográfia merőben formális funkciója a liturgiának, amelyben az egyén feloldódik a kollektív rendben, a kollektív rend formává merevedik, és ez válik a transzcendentális jelölőjévé. Következésképpen az ikonok stilizáltakká, mereven hierarchikusakká váltak, és egyre inkább eltávolodtak a valóság és az érzékek világától.²² Ilyen értelemben is tekinthető a vallásos tartalmat formává és formalitássá absztraháló ikonográfia úgy, mint az európai civilizatorikus jelölőkkel a hiányosságokat elrejtő román társadalom allegóriája.

Az egyéneket egymástól elidegenítő közösségi rendet szolgáló merev, hierarchikus struktúra jelenik meg Jude *Aferim!* című filmjében is, amelynek már a

20 State „realizmusokról” beszél Porumboiu filmjeiről értekezve, megkülönböztetve helyzeti, szemantikai és fogalmi realizmust. Lásd State, Andrei. Realismele lui Corneliu Porumboiu. In: Andrei Gorzo and Andrei State (eds.): *Politicele filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj Napoca: Tact, 2014. pp. 80–87.

21 Lásd Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dryer*. New York: Da Capo Press, 1988. p. 100. [Magyarul: Schrader: *Transzcendentális stílus a filmben. Ozu, Bresson, Dryer*. (trans. Kiss Marianne–Novák Zsófia) Budapest: Francia Új Hullám Kiadó, 2011. p. 104.]

22 Schrader: *Transzcendentális stílus a filmben*. p. 106.



Brâncuși: Alvó Múzsa

címe is egy idegen, külső formalitásra utal (az elismerés kifejezésének régies, török szavára). Ebben a 19. század első felében játszódó oláh westernben, amely egy helyi bíró megbízatásáról szól, hogy fogjon el egy szőkevény cigány rabszolgát, az autoritással való találkozások ugyanezt a tartalom nélküli formát lepezik le. Az úton a bíró és a fia egy ortodox pappal találkoznak, aki álteológiai magyarázatokat ad a filmben felmerülő társadalmi előítéletekre, a nő- és idegengyűlöletre, a homofóbiára és az antiszemitizmusra. A képek hármas kompozíciója egy olyan társadalmi-politikai rend alakzatává válik, amely az osztályelnyomást kiszolgáló babonákban és a vallásban artikulálódik. A nyílt politikai állásfoglalást elkerülve, csupán vizuális modellekre és nyelvi fordulatokra támaszkodva (a román miveltra és az emberi létre vonatkozó közmondások és szólások özönével) Jude filmje nagyon árnyaltan kapcsolódik az aktuális román szociális diskurzusokhoz. Ily módon az 1990-es évek filmjeinek allegorikus hagyományát folytatja, cáfolva azt a kritikus szemléletet, mely szerint az új filmes generáció ödipális komplexusa az apafigurákkal való szakításban érhető tetten.²³

Az autoritáriánus hatalmi viszonyok hármas kompozíciók általi figurációja már a *Túl későn* című filmben megjelenik a bányában „elveszett” bányászok képeiben: először az emberek életébe „fényt hozó” pátriárkákat ábrázoló ikonokra való, majd egy, a Pintilie-filmekre jellemző komikus-drámai utalással, amikor az egyik jelenetben a három bányász cementporral fedve, szoborcsoportként emelkedik ki a szürke



Egy felejthetetlen nyár (Kristin Scott Thomas)

tömegeből. A film végén ugyancsak a hármas kompozíció jelenik meg az „alantas ember” szabadon bocsátásának szimbolikus jelenetében.

Ezek a vizuális referenciák nemcsak az intézmények hatástalanságának leleplezése által válnak nemzeti allegóriákká, hanem olyan megszemélyesítések által is, amikor egyetlen szereplő vagy közösség az egész nemzetet képviseli. Ilyen a bányáipar összeomlását követően a morális és társadalmi hanyatlás veszélyének kitett bányászközösség a *Túl későn* esetében – ezt a folyamatot, kissé didaktikus módon a film térhasználat is szemlélteti a bányába való leszállás ismételt ábrázolásával. Ugyanez mondható el az *Egy felejthetetlen nyár* családjáról, amelynek egy politikailag kaotikus határterületen kell boldogulnia, egyértelmű utalásként Románia liminális politikai helyzetére, az európai közösség és a Balkán határmezsgyéjén. Pintilie rendszerváltást követő filmjei gyakran tematizálják az e köztességgel járó identitásválságot allegorikus diskurzusokkal, amelyekben a művészeti utalások az önmagát Európa „másikként” meghatározó attitűd alakzataiként szerepelnek.

Az „én mint a másik” attitűdjének alakzatai

Ismail Xavier arra is rámutat, hogy az intermedialis utalások a kelet-európai filmekben gyakran válnak e krónikus instabilitásban szenvedő országok labirintus-

23 Lásd erről Pop: *The Grammar of the New Romanian Cinema*, pp. 29–30.

szerű politikai ideológiáinak és nemzeti identitásainak kifejezőivé. Visszatérő, jellegzetes narratívaként jelöli meg a multinacionális, sokszor privát jellegű találkozásokat, leginkább nemzetközi, különböző európai országok koprodukcióiban.²⁴ Az *Egy felejthetetlen nyár* és a *Tertium non datur* ilyen találkozásokról szólnak, amelyekben a nemzeti identitást a nyugati tekintet és egy önmásító folyamat formálja.

A saját másságot felvállaló nemzeti identitás megélése, az egyedít és a vidékit egyetemessé absztrahálásának képessége az a ritka művészi kompetencia, amelyet több külföldre szakadt román alkotó képvisel. Mircea Eliade, Emil Cioran, Tristan Tzara, Constantin Brâncuși, és hozzátehetjük Pintilie nevét is, mind az európai modellek és diskurzusok ironikus és részleges imitációja általi koloniális mimikri (mint önaffirmáció) esetét példázzák alkotásaikkal. A Franciaországba emigrált és ott híressé vált román művészek kettős, egyszerre külső és belső identitásképét jól példázza Brâncuși életműve: a modern szobrászat atyjának tartott művész munkái geometrikus formákká absztrahálják a román folklór motívumait. Hasonlóképpen Pintilie, miközben stílusát az európai művészfilmes trendhez igazítja, sohasem mulasztja el filmjeit a román szociális valósághoz kötni. A *Túl késő*, az *Egy felejthetetlen nyár* és a *Tertium non datur* című filmekben a nyugati művészeti referenciák gyakran válnak az önmásítás alakzataivá, illetve az emberi és a nyugati, demokratikus értékek veszteségének allegóriáivá. Nem véletlen, hogy ezek a referenciák gyakran Brâncuși művek, amelyek olyan értékeket reprezentálnak a háborús vagy szociális zavargás narratív kontextusában, mint a szabadság, a szerelem és a spirituális emancipáció. Az *Egy felejthetetlen nyár*ban például a narrátor közép-kelet-európai származású, nyugat-európai neveltetésű, nagy művészi érzékenységű, szép és kedves édesanyja, aki tiszt férjét követve a bolgár-román határvidékre költözik, az egyik jelenetben, még a családi békét feldúló traumatikus, embertelen események előtt Brâncuși *Alvó műzsájaként* (1910) jelenik meg. Ez a referencia úgy is értelmezhető, mint a Brâncuși életműve által képviselt ellenkolonizáció, a nyugati

kolonizálóra visszafordított keleti tekintet (Pintilie Kristin Scott Thomas testét „rabul ejtő” kamerája), vagy akár mint egy kísérlet a nyugat-kelet szembenállásnak a művészet és szépség általi felszámolására.

Ebben a Románia liminális európai pozícióját tematizáló allegóriában a család az egész nemzetet sűrítő mikrokozmoszá válik,²⁵ egy olyan társadalom jelölőjévé, amelyben a határokat fenyegető képzelt ellenségekkel való szélmalomharc frusztrációja az új, posztforradalmi Európába való integrációs folyamat ellenében hat. Az anya egy elfogadó, majd hogyanem idealizáló módon kolonizáló közép-nyugat-európai attitűd megszemélyesítője: elhatározza, hogy szeretni fogja a sívár, poros környezetet, a közeli dombot Fujiyamának nevezi és a szegényes házat Mozart zenéjével tölti meg. Hasonló figuratív szereppel bír a diegetikus zene a *Túl késő*ben, amelyben fiatal, idealista, fővárosi zenészek Schubert-vonósnyegeseket játszanak a tárna bejáratánál, anélkül azonban, hogy bármi hatással lennének a gyilkosságokra és a bányaipar, valamint az egész 90-es évekbeli román társadalmat jelképező közösség összeomlására. Egyikük, a lány, a megtapasztalt embertelen események áldozatául is esik: a kezdő és záró jelenetben a metróban látjuk (a bánya egyfajta másolata), amint kakofonikus zenét játszik, arcába hulló hosszú haja utal az *Egy felejthetetlen nyár*beli anyáéhoz hasonló, zavarodott lelkiállapotára. Mind az *Alvó műzsa*, mind a klasszikus zene referenciája olvasható úgy, mint az idealizált európai és a helyi morális és esztétikai értékek közti rövid, euforikus találkozás figurációja. Ekképp ez a film is, akárcsak Pintilie többi, forradalom utáni filmje, tulajdonképpen Lucian Boia történeleminterpretációját erősíti, amely Románia másságának megvilágítását tűzi ki céljául. Amint Boia kifejti, Románia orszásképe, ahol bármi megtörténhet, igazság és hazugság közti határok elmosódnak, olyan komplex társadalmi-történelmi és geopolitikai tényezők következménye, mint a kulturális-gazdasági középponttól való távolság, a kulturális-civilizatorikus fejlődés megkésetttsége, az állam öröklött gyengesége, a hatalommal való visszaélést eredményező instabilitás és a hierarchikus társadalmi

24 Xavier: Historical Allegory. p. 360.

25 ibid. p. 357.



Túl késő:
Brâncuși-miniatúrák

struktúrák.²⁶ Ugyanez a művészi attitűd jelenik meg, húsz évvel Pintilie filmje után, Jude Aferim!-jében: egy látszólag megváltozott politikai kontextusban, Románia uniós tagsága idején a film 19. századi óriási egyenlőtlenségekkel és az erős török–görög hatást tükröző havasalföldi eseményekkel jellemzi a progresszív demokratikus modellek helyett a történelmi (balkán) modellekhez visszatérő kortárs román társadalmat. Mind Boia könyve, mind pedig Pintilie allegóriái az ország politikai komédiáját kritizáló értelmiségi hangját képviselik. Ez a kaotikus, intézményeket diszkreditáló politikai háttér erős, esetenként nemzeti büszkeség-kitörésekkel változó kisebbségi komplexussal jár együtt, amelyet esetenként a miniatúrák, a kis formák figuratív használata is megvilágít, legkifejtettebb módon Pintilie utolsó rövidfilmjében, a *Tertium non daturban*.

56

Miniatürizálás: értékek átépítés alatt

A *Túl késő*ben a bányabeli gyilkosságok megoldásával nem törődő politikus asztalán található miniatúrák –

Brâncuși *A végtelenség oszlopa*, *A csend asztala* és *A csók kapuja* – a giccses, eltiprásukkal fenyegető mamut-talpakon álló lámpa árnyékában szintén a nyugati demokratikus és művészi értékek anarchia általi veszélyeztetettségének figurációi. A kép ugyanakkor utal egy olyan társadalom kisebbségi érzetére és morális válságára is, amely nem értékeli sem a haladást és a szépséget, sem a demokratikus Európa felé nyitó értelmiség munkáját. A lázadó bányászok két betörése a fővárosba a 90-es években, amit a filmben okfejtő dokumentumfilmek idéznek fel, brutális, a feltételezett értelmiségieket (férfiakat és nőket egyaránt) agyba-főbe verő atrocitásként jelenik meg. Bachelard szerint a költő mindig ugyanazt látja, függetlenül attól, hogy mikroszkópba vagy teleszkópba néz-e. A gyerekek mindent felnagyító tekintetere hasonlító költői vízióban a kicsi és a nagy állandó tranzakciója figyelhető meg: a mikro- és a makrokozmosz korrelációban állnak egymással.²⁷ A léptékváltás a fent említett kép esetében azt erősíti meg, hogy a részlet felnagyítja a tárgyakat, így az asztalon kiállított miniatúrák a művészi nagyság és érték egyfajta menedékeivé válnak.²⁸ Amint Bachelard is hangsúlyozza, a távolság miniatúrákat

26 Boia: *Miért más Románia?*

27 ibid. pp. 148–155.

28 ibid. p. 142.

teremt, ugyanakkor el is szigetel, a magány bugyrait tárva fel.²⁹ Pintilie allegorikus látásmódja arra figyelmeztet, hogy a liliputi víziót lehetővé tevő távolság túl nagy a miniatúra által képviselt értékek birtoklásához. Ez a távolság mindkét oldalra kihat: Nyugat-Európa számára a román hozzájárulás a közös kulturális értékekhez majdhogynem ismeretlen, míg a románok számára a legtöbb demokratikus, nyugati érték hozzáférhetetlen, csupán tartalom nélküli forma marad. Ily módon a miniatürizáció az allegorikus nemzeti identitásdiskurzus egyik központi alakzatának tekinthető.

Az *Aferim!*-ben a bíró, a fia és az elfogott cigányok (a felnőtt és a gyerek) által, útközben látott bábjáték ugyancsak a nagynak a kicsiben való tükröződése, a *mise en abyme* eljárás általi művészi eltávolítás példája: a miniatúra egyszerre reflektál a történetre, a szereplőkre, valamint a kortárs román társadalomra és annak sztereotipikus karaktereire. A hagyományos, vásárokon és ünnepeken játszott román bábjáték, a *Mărioara* és *Vasilache*, egy ravasz népi szereplőről, Vasilache-ról szól, aki nagyon népszerű a közönség körében, annak ellenére, hogy gyakran gátlástalan, oportunista és tiszteletlen az autoritással és a nőekkel szemben. Ez a leírás illik a film legtöbb szereplőjére, akik szüntelenül hangoztatják rasszista, nőgyűlölő és xenofób véleményüket, és mindent saját ambícióiknak rendelnek alá. A bábjáték egy patriarchális társadalmat is leleplez, amely a felnőtteket gyerekeként és a gyerekeket felnőttekként kezeli: a cigány gyereket ugyanazon a vásáron adják el házi rabszolgának.

A miniatúra mint a kisebbségi komplexust és túlzó nemzeti büszkeséget ötvöző nemzeti identitás metaforája a legkifejtettebben, központi narratív funkcióval jelenik meg a *Tertium non datur* történetében, amely kortárs politikai események allegorikus jelölőjévé válik. A második világháború idején játszódó anekdotikus történet román tiszték hivatalosnak szánt találkozáját eleveníti fel a német szövetségeseikkel, egy német tábornokkal és annak kelet-európai származású szárnysegédjével. Azonban a

stratégiai megbeszélés megalázó helyzetbe fordul át, amely arra készíti a román résztvevőket, hogy felülvizsgálják egyéni és nemzeti büszkeségüket. Az interkulturális találkozás jelenete, amelyet Xavier az utóbbi két évtized kelet-európai filmes termés jellemzőjének tart,³⁰ egyértelműen Románia uniós, a Pintilie filmjének megjelenésével csaknem egybeeső, a 2007-es csatlakozást megelőző tárgyalásainak allegóriája. A két német tiszt az Európai Uniónak Kelet-Európával és főként Romániával szembeni kétféle attitűdjét képviseli: a közönyös távolságtartást (a tábornok egyetlen szót sem szól a találkozó alatt, kimért és kifejezéstelen marad) és az egzotikus Másik vonzásába került „gyűjtő” kíváncsiságát (amelyet tábornok lelkes szárnysegédje képvisel). A vacsora alatt kiderül, hogy a szárnysegédnek egy ritka, meglehetősen értékes, a Moldvai Fejedelemség címerét formázó bélyeg van a birtokában, egyike a két utolsó fennmaradt darabnak. A bélyeg eltűnik, és egy nagyon érzelmes, drámai jelenetben a román tábornok megparancsolja a jelen lévő tiszteknek, hogy vetkőzzenek le teljesen, bebizonyítandó, hogy nem lopták el az értékes tárgyat. Végül kiderül, hogy a bélyeg felragadt egy tányérra, a vendégek távoznak, majd az egyik román tiszt beismeri, hogy birtokában van a másik bélyeg, amely ajándék az anyjától, egyfajta védelmező amulett. Mégis, a román fél számára megalázó jelenet után elégeti a bélyeget, mint az intimitás és nemzeti büszkeség szimbólumát, amelyet a külső nyugati tekintet immár a „másik” (nem túlságosan hízelgő, de ennek ellenére belsővé tett) képévé alakított. A cím (jelentése: nincs harmadik, köztes lehetőség), amelyet a szárnysegéd latinul mond ki, hogy hangsúlyozza a bélyeg ritkaságát, a film által bemutatott két identitásdiskurzus – a hazafias nemzeti és a vállalt másság – közti feszültség kifejezéseként is értelmezhető.

A fenti elemzések és Ismail Xavier elméleti megközelítésének fényében elmondható, hogy a történelmi allegória az emberi tapasztalat és értékek történetiségét tárja fel társadalmi krízisek idején, és mint ilyen, a posztkommunista országok filmes termésében az

²⁹ *ibid.* p. 154.

³⁰ Xavier: *Historical Allegory*, p. 360.

önmegértés és a nemzeti identitás újradefiniálásának folyamatát szolgálja. Az intermediális, művészeti referenciák az ilyen allegorikus megközelítés alapvető összetevői lehetnek. Elgondolkodtató, hogy ezek a nyugati művészetre vonatkozó referenciák nem szolgálják a Kelet és Nyugat közti kulturális határok megszűnését, épp ellenkezőleg, a különbségeket hangsúlyozzák. Amint Boia is kifejti könyvében, ez a másság főként a történelmi megkésettységnek, a patriarchális és hierarchikus rend fennmaradásának és a nyugati értékek csupán formális adoptálásának következménye. Mint láttuk, a román filmesek új generációjának több díjnyertes filmben sikerül ezt az identitáskrizist épp a másság tematizálása és vállalása által szublimálni. Jude az *Aferim!*-mel, generációjából elsőként helyezi ezt a másságot és annak társadalmi diskurzusát 19. századi történelmi perspektívába, és így Pintilie rendszerváltás utáni filmjeinek allegorikus látásmódját követi. Úgy vélem, hogy ezáltal mindkettőn egyfajta, a válsághelyzetben önként vállalt művészi missziót teljesítenek: éppen a „másság mozija” által segítik elő, Xavier érvelésével összhangban, Románia nemzetközi elismerését.

Hajnal Király

Figurations of Societal Crisis in Post-Communist Romanian Cinema: From Pintilie to *Aferim!*

In the post-1989 films of Romanian director Lucian Pintilie, painterly and sculptural references, as well as miniatures become figurations of cultural identity inside allegories about a society torn between East and West. Király argues that art references are liberating these films from provincialism by transforming them into a discourse lamenting over the loss of Western, Christian and local values, endangered or forgotten in the post-communist era. In the films under analysis – *An Unforgettable Summer* (1994), *Too Late* (1996) and *Tertium non datur* (2006) – images reminding of Byzantine iconography, together with direct references and remediations of sculptures by Romanian-born Constantin Brâncuși, participate in historico-political allegories as expressions of social crisis and the transient nature of values. They also reveal the tension between an external and internal image of Romania, the aspiration of the “other Europe” to connect with the European cultural tradition, in a complex demonstration of a “self othering” process. The author also argues that, contrary to the existing criticism, this generalizing, allegorical tendency can be also detected in some of the films of the generation of filmmakers representing the New Romanian Cinema, for example in Radu Jude’s *Aferim!* (2014).

Megjelent a Metropolis könyvtár első kötete!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben

Kiadja:
Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső
Kávéház Kulturális Alapítvány

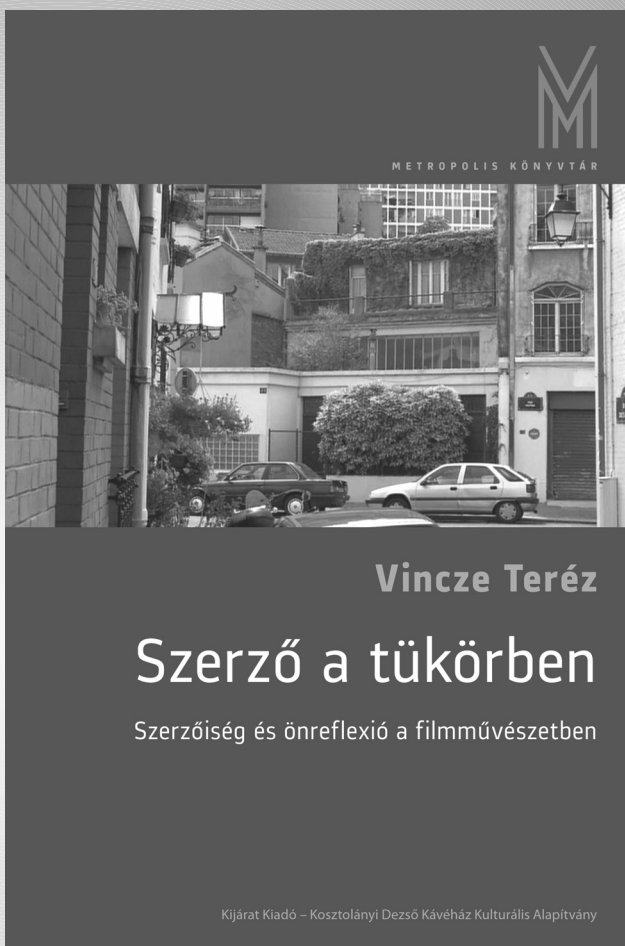
Terjedelem: 296 oldal

Ára: 2600 Ft

A könyv megvásárolható az alábbi helyeken:

Írók Boltja – Budapest 1061, Andrásy út 45.
Gondolat Könyvesház – Budapest 1053, Károlyi Mihály u. 16.
Atlantisz Könyvsziget – Budapest 1061, Anker köz 1–3.
ELTE BTK Jegyzetbolt – Budapest, Múzeum krt. 6–8.
Pécsi Tudományegyetem Jegyzetbolt – Pécs, Ifjúság útja 6.

A könyv online megrendelhető a Kijárat Kiadótól (<http://kijarat.hu>)
és a Metropolis folyóirat szerkesztőségétől
(vidékre postaköltség felszámítása nélkül!
– <http://www.metropolis.org.hu/?pid=23&id=237>).



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Sándor Katalin

Átlépett és hordozott határok kortárs román filmekben¹

Határok, határértelmezések

Az újabb társadalomtudományi, kultúratudományi, politikaelméleti, társadalmi földrajzi, filozófiai határkutatásokban a diszciplináris különeműség mellett számos visszatérő kérdés, közös metszéspont tűnik fel a határ történetileg változó jelentésével és társadalmi intézményével kapcsolatban. Az egyik például éppen az, hogy a globalizációs folyamatok esetében paradox módon nem határnélküliséggel, hanem éppen a határok „burjánzásával” kell számolnunk. Étienne Balibar francia filozófus a *Mi egy határ?* (1997) című sokat hivatkozott esszéjében a határ történetisége és jelentésének homályossága folytán elveti bármiféle esszencialista megközelítés lehetőségét. Elismerve a határok világkonfiguráló funkcióját, a határ ambiguitásának három jellemzőjét emeli ki: a túldetermináltságot (vagyis hogy egy politikai, területi határt egyéb kulturális, gazdasági, társadalmi választóvonalak, illetve további geopolitikai felosztások szentesíthetnek, kettőzhetnek meg vagy éppen viszonylagosíthatnak), a poliszémikus jelleget (vagyis hogy a határok mást jelentenek a különböző társadalmi csoportokhoz tartozók számára, úgy, hogy ezen társadalmi csoportok differenciálását, egyenlőtlenségeit maguk is újratermelik) és a heterogenitást (vagyis hogy a határok egyidőben többféle demarkációs

és territorializációs funkciót látnak el különböző társadalmi áramlatok, jogi folyamatok között).²

A határ materiális és szimbolikus/diszkurzív dimenziói szétválaszthatatlanok, hiszen még a kézzelfoghatónak tűnő országhatár sem csupán földrajzilag bemérhető választóvonal, hanem társadalmi, politikai képződmény, amelyet a politika és jogalkotás, a fizikai és földrajzi kijelölés, a megfigyelés és ellenőrzés hatalmi praxisai, illetve a határhoz való viszonyulás (pl. határátjárás, határsértés) mindennapi társadalmi gyakorlatai tartanak fenn.³ Ezzel a felismeréssel is összefügghet, hogy „a társadalomtudományok egyre hangsúlyosabban fordulnak az identitásbeli és társadalmi határzónák sokkal illékonyabb, metaforikus jelensége felé,” amelyben esetenként a „különböző jelentésvilágokat elválasztó kulturális határvonalakat hangsúlyozzák”.⁴

A globális mobilitások különféle jelenségeire (pl. migráció, a munkaerő transznacionális vándorlása, a turizmus különféle formái, a kibertér virtuális térátjárásai) és az újabb határpolitikákra reflektáló kutatásokban a határt nem csupán úgy gondolják el, mint ami geopolitikai, hatalmi viszonyok mentén elzárja a teret, hanem úgy is, mint összekapcsoló vagy artikulációs folyamatot az emberek, javak, pénz, munka, információ stb. mozgásában.⁵ Társadalomföldrajzi, szociológiai, antropológiai perspektívából

1 Köszönöm Dánél Mónika és Strausz László hasznos megjegyzéseit, továbbá a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar nyelv- és irodalomtudományi mesteri képzés hallgatóinak (a 2013–2015-ös és a 2014–2016-os évfolyamoknak), hogy megosztották velem az itt tárgyalt filmekkel kapcsolatos gondolataikat, amelyek valamilyen formában ezen a szövegen is „nyomot hagytak”. A tanulmány előkészítését a PN-II-ID-PCE-2012-4-0573 számú kutatási projekt (CNCS-UEFISCDI-PCE IDEI, Románia) tette lehetővé.
2 Balibar, Étienne: What is a Border? In: Balibar: *Politics and the Other Scene*. London–New York: Verso, 2002. pp. 77–78.

3 Lásd a társadalomföldrajz posztpozitivist, konstruktivist perspektíváját képviselő Henk van Houtum, Olivier Kramsch és Wolfgang Zierhofer bevezetőjét: Prologue. *B/ordering Space*. In: Van Houtum, Henk–Kramsch, Olivier–Zierhofer, Wolfgang (eds.): *B/ordering Space*. Burlington, VT: Ashgate, 2005. p. 3.

4 Ilyés Zoltán: A határfogalom változó tartalmai a geográfától az empirikus kultúrakutatásig. In: Kovács Nóra–Osvát Anna–Szarka László (eds.): *Tér és terep. Tanulmányok az etnicitás és az identitás kérdésköréből III*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004. p. 9.

5 Mezzadra, Sandro–Neilson, Brett: *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham–London: Duke University Press, 2013. p. ix.

nemcsak a határ represszív, kizáró és beengedő működései kerülnek előtérbe, hanem olyan térbeli-társadalmi gyakorlatok is, amelyek a határt porózus-ságában, átjárhatóságában mutatják meg. A határokat nem vonalszerűként, hanem átmeneti terekként, kontaktzónákként⁶ fogják fel, amelyekben előreláthatatlan módon keresztezhetik egymást szimbolikus, politikai, etnikai, társadalmi, nyelvi, kulturális különbségek és hatalmi viszonyok.

Filozófiai, irodalom-, kultúra- és társadalomtudományi diskurzusokban egyaránt előáll a határ ambiguitásának kérdése. Foucault a határ és a határsértés viszonyát olyan kölcsönös feltételezettségként érti, amelyben a határ pillanatnyi léte nem vonatkozatható el az átlépés elbontó-létesítő gesztusától: „nem létezik határ, amely tökéletesen áthághatatlan volna; ugyanakkor üres hivalkodás lenne a határsértés, amely csupán egy illuzórikus vagy árnyszerű határt hágna át. Ám létezik-e igazán a határ azon gesztuson kívül, amely diadalmasan átmetszi és megtagadja?”⁷ Faragó Kornélia elgondolásában a határ, „a lét topológiájából kiiktathatatlan, konstitutív elem” nemcsak úgy jelenik meg, mint „akadályoztatási” alakzat, hanem úgy is, mint javaslat, mint a „radikális másság ígérete” vagy az „át-tévedési félelmek” léttére.⁸ Ugyanakkor Faragó kiemeli, hogy a határnarratívákban a „geopolitikai értelemben elbeszél, intenzív határteremtés hatalmi jellegű,” „a határlétesítés ugyanis a hatalom önlelésítésének a része”.⁹ A határképzés mint hatalmi működés – tehetjük hozzá – igen gyakran

társadalmi, gazdasági egyenlőtlenségek fenntartásában, illetve ezek adottságként, természetesként való megjelenítésében érdekelt.

Sem a határvidékek, sem a határesemények nem kapcsolódnak szükségszerűen hivatalosan elismert területi-földrajzi határokhoz.¹⁰ Határesemény történhet társadalmi, etnikai, nemi, világnézeti, generációs különbségek nehezen befogható törésvonalai mentén is, ahol – éppen a másságnak, a különbségnek való kitettség vagy megnyílás folytán – az identitással, a „saját” és a „másik” magától értetődőségével kapcsolatos képzetek kérdőjeleződhetnek meg. Határesemények tehát ugyanúgy játszódhatnak a „józséfvárosi piacon vagy egy kamionparkolóban,” mint a „dizskóban, a kocsmában vagy a vonaton”.¹¹

Határon nemcsak átlépni lehet: lakozni is lehet a határ köztességében. Egyrészt úgy, ahogy Gielis és van Houtum leírják a belső európai uniós államhatárokon való „átlakozást” mint olyan jelenséget, amit a határvonalak és határátjárások „komplex koreográfiája”-ként lehet értelmezni köztes módon megélt terek és társadalmi rendszerek közegeiben. A lakóhely ambivalenciáját Peter Sloterdijk nyomán úgy gondolják el, mint egy buborékszerű, biztonságos helyből egy többdimenziós habszerű helyé váló folytonos átalakulást.¹² A határokon való „átlakozás” bizonyos formáiban az államhatár olyan domesztikációja is megfigyelhető, amelyben a határ áteresztő, porózus jellege kerül előtérbe, és amelyben a határátlépés mindennapi gyakorlatokba ágyazódik

6 A kontaktzónát Mary Lousie Pratt olyan társadalmi térként (social space) érti, amelyben kultúrák találkoznak, ütköznek és „viaskodnak” egymással, gyakran igen aszimmetrikus hatalmi viszonyok kontextusában (mint például kolonializmus, rabszolgaság vagy ezek utóhatásai, ahogyan a világ számos részén továbbélnek). Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*. In: Bartholomae, David–Petrosky, Anthony (eds.): *Ways of Reading*. New York: Bedford/St. Martin's, 1999. p. 530.

7 Foucault, Michel: Előszó a határsértéshez. In: Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. (ford.: Sutyák Tibor) Debrecen: Latin Betűk, 1999. p. 74.

8 Faragó Kornélia: Közelségek és distanciák. A térbeli létérzés határ(talanság)airól. *Hungarológiai Közlemények* (2015) no. 2. p. 40.

9 *ibid.* p. 42.

10 Vö. „Határvidékek nemcsak a hivatalosan elismert határokon ismerhetők fel, hanem a nemi, életkor, státus vagy az élettapasztalatok terén adódó különbségek kevésbé formális metszéspontjain is.” (Rosaldo, idézi Donnan, Hastings–Wilson, Thomas M.: Határok és antropológia Európában. *Replika* 47–48 (2002) p. 121.

11 *ibid.*

12 Például valaki a holland–német határ egyik oldalán lakik, és a másikra jár át dolgozni. Gielis, Ruben–Van Houtum, Henk: Sloterdijk in the House! Dwelling in the Borderscape of Germany and The Netherlands. *Geopolitics* 17 (2012) no. 4. pp. 797–817.

anélkül, hogy az idegenségtapasztalat teljesen felszámolódna. A határon való lakozásnak egy másik módja viszont éppen az átjárhatóság megkülönböztető, egyenlőtlenségeket fenntartó feltételrendszerét állítja előtérbe. Balibar szerint, amíg egyesek számára a határ fenomenológiai értelemben pusztán társadalmi státuszuk, hovatarozásuk, állampolgári joguk szimbolikus elismerése és egyfajta „beszállási formalitás”, addig mások (pl. „szegény országból származó szegény emberek”) számára nemcsak akadály, hanem a számos nekifutás, kiutasítás, átengedés folytán egyfajta lakhellyé, a lakozás „vizskózus” helyévé válik, az „életre várás”, a „nem-élet” „otthonává”.¹³ A határon lakozás mégis valamiképpen eloldhatatlan a „világok közötti élet magatartásának” elsajátításától: „máshonnan jönni, »onnan« és nem »innen«, s így egyszerre lenni az adott helyzetben »belül« és »kívül« annyi, mint történelmek és emlékezetek metszéspontjában élni”.¹⁴

Az 1989 utáni román filmben számos olyan határral, határátlépéssel, illetve határeseménnyel kapcsolatos kérdés tematizálódik, amely az 1989-es események utáni európai és globális (geo)politikai, gazdasági, társadalmi, demográfiai, kulturális átrendeződésekkel hozható összefüggésbe.¹⁵ A filmek így reflektálnak a határok jelentés- és funkcióváltozására, a migráció különféle formáira, az utazás átalakuló mozgástereire, nyelvi, kultúráközi

érintkezésekre és az ezekkel összefüggő identitás- és fordításgyakorlatokra, és ezzel egy időben a fordíthatatlanság, a helynélküliség, a dezorientáció, a kultúrák közötti sodródás vagy az „aura (vagyis eredet) nélküli ember”¹⁶ tapasztalatára. Lucian Georgescu a kortárs román filmet társadalmi aktualitások kontextusában vizsgálva jegyzi meg, hogy a munkaerő transznacionális migrációja következtében Románia népességének egy része folyton elmozduló, áthelyeződő populációvá válik Kelet és Nyugat között.¹⁷ Georgescu az országhatárok átlépését és a Nyugat felé menekülést nemzeti rögeszmének („national obsession”) nevezi, és nemcsak az 1980-as évek nyugatra menekülési vágyával és az államszocializmus kontextusával kapcsolja össze, hanem ma is érvényes problémának tekinti.¹⁸ A határátlépés nemzeti rögeszmekeként való elgondolása számomra azért tűnik kockázatosnak, mert általános karakterisztikumként nevezi meg a jelenséget, és elfedheti a határátlépés számos más – pl. „halkabb”, „mindennapibb” vagy ironikusabb, szubverzívabb – jelentését, tétjét, funkcióját. Ám kétségtelen, hogy a határ, a határátlépés vagy a különféle határesemények visszatérő toposzokká, ismétlődő kérdésekké válnak számos kortárs román filmben.¹⁹

A következőkben nem e kérdéskör szerteágazó feltérképezésére vállalkozom, hanem azt vizsgálom,

13 Balibar: *What is a Border?* p. 83.

14 Chambers, Iain: Vándorlás, kultúra, identitás. (trans. Marno Dávid) *Helikon* (2002) no. 4. p. 438.

15 Vö. Hasonló kérdéseket vizsgál Király Hajnal a kortárs magyar és román filmben: többek között a mobilitást, az otthon elhagyásának vagy újramegtalálásának képtelenségét, az identitás nemhelyeinek kérdését társadalmi aktualitások kontextusában. Király Hajnal: *Leave to Live. Placeless People in Contemporary Hungarian and Romanian Films of Return. Studies in Eastern European Cinema* 6 (2015) no. 2. pp. 169–183.

16 Bourriaud, Nicolas: *Radikáns. A globalizáció esztétikája.* (trans. Gyenge Zsolt, magyarul megjelenés előtt) In: Dánél Mónika – Király Hajnal – Vincze Ferenc (eds.): *Tér-Elmélet-Kultúra.* Budapest: Eötvös Kiadó, 2017.

17 Georgescu, Lucian: *The Point of No Return: From Great Expectations to Great Desperation in New Romanian Cinema.* In: Gott, Michael – Herzog, Todd (eds.): *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 154.

18 *ibid.* p. 151.

19 Lucian Georgescu a következő filmekben véli relevánsnak a Nyugat felé való orientáció és/vagy menekülésvágy kérdését: *E pericoloso sporgersi* (Nae Caranfil, 1992), *Asfalt Tango* (Nae Caranfil, 1996), *Telefon în străinătate* (Hanno Höfer, 1997), *Occident* (Cristian Mungiu, 2002), *Italiencle* (Napoleon Toader, 2004), *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu, 2006), *Nesfârșit/California Dreamin'* (Cătălin Nemescu, 2007), *Fata galbenă care râde* (Constantin Popescu, 2008), *Boogie* (Radu Muntean, 2008), *Felicia înaintea de toate* (Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf, 2009), *Nunta lui Oli* (Tudor Jurgiu, 2009), *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009), *Dacă bobul nu moare!* (Sinișa Dragin, 2010), *Stopover* (Ioana Uricaru, 2012), *Oxygen* (Adina Pintilie, 2011), *Morgen* (Marian Crisan, 2010), *Apele tac* (Anca Miruna Lăzărescu, 2011).

hogyan a határ, a határátlépés vagy a (hivatalos területi-földrajzi határtól független) határesemény miként konceptualizálódik Marian Crișan *Morgen* (2010, Románia, Franciaország, Magyarország), Răzvan Rădulescu és Melissa de Raaf *Felicia, szemünk fénye* (*Felicia, înainte de toate*, 2009, Románia, Franciaország, Horvátország, Belgium) és Tudor Jurgiu *Oli esküvője* (*Nunta lui Oli*, 2009) című filmjében. A filmeket három külön esettanulmányban tárgyalom, ugyanis, bár a határ kérdése mindhárom filmben megkerülhetetlen, a színre vitt határesemények igen eltérőek.

A vizsgált filmek egyik kontextusa az a geokulturális tér, amelyben az elmúlt huszonhat évben a határrendszerek és geopolitikai viszonyok többször is változtak (pl. az 1989-es eseményekkel, majd Románia NATO-hoz és EU-hoz való csatlakozásával). A filmek nemcsak legális, illegális vagy lehetetlen (területi) határátlépéseket, hanem kulturális, nyelvi, társadalmi és jelentésvilágbeli határeseeményeket is színre visznek. Olyan kis léptékű térbeli-társadalmi viszonyokra és emberi kapcsolatokra kérdeznek rá, amelyeket átfogóbb szociokulturális, gazdasági és politikai folyamatok alakítanak, úgymint az (e)migráció, embercsempészet, határpolitikák stb. A filmek rámutatnak a kulturális és intézményes határok és kontaktzónák porózusságára, illetve olyan térbeli és identitásgyakorlatokra, amelyek kimozdítják a határképzés (hatalmi) mechanizmusait vagy a határ és az identitás territoriális felfogását.

Átjárt és áttört határ

Marian Crișan *Morgen* című filmjét egyfajta regionális filmként fogadták amiatt, hogy elmozdult attól a Bukarest-központúságtól, amely számos kortárs

román film helyszínválasztását jellemzi. A *Morgen* narratívája a Románia EU-s csatlakozása utáni időszak kontextusában egy sajátos határzónába helyeződik, Szalontára, a román–magyar határ menti városba és környékére: a film így a határ és határátlépés többféle fogalmára kérdezhet rá. A határvidék multietnikussága, többnyelvűsége, illetve kontaktzónaként működése olyan határmechanizmusokra mutathat rá, amelyek egyszerre közvetítő, illetve közbejövő, megszakító jellegűek, például azáltal, hogy területileg befoghatatlan földrajzi, nyelvi, társadalmi, kulturális folyamatok és mindennapi gyakorlatok folytonosságán vágnak át. A film főszereplője, Nelu, a helyi szupermarket csendes, kissé esetlen biztonsági őrre (akin meglehetősen groteszkül hat a *Predator* cég egyenruhája) rendszeresen átlépi az országhatárt rövid horgászkirándulásai közben, és amikor az (illegálisan, embercsempészek segítségével) Németországba tartó kurd (/török) migráns, Behran felbukkan az egyszerre veszélyes és védelmező mocsár határzónájában, többször is segít neki átjutni a határon.²⁰ Azt, hogy a filmben Behran szavai nincsenek lefordítva, olyan rendezői koncepció részeként értem, amely a nyelvet szintén nem értő nézőt nem helyezi Neluhoz képest a „többet tudás” pozíciójába, és így érzékennyé teheti a segítségnyújtás nem kérdező (ám, amint a későbbiekben látni fogjuk, nem is teljesen feltétlen) gesztusa iránt.

A filmben a határ egyrészt átjárható zónaként reprezentálódik, másrészt viszont mint lehatároló hatalmi működés, amelyet az intézményes ellenőrzés gyakorlatai tartanak fenn. A határőrök éjjellátó távcsöve mint az intézményes (határ)megfigyelés tekintetprotézise aszimmetrikus hatalmi viszonyokat hoz létre: észrevétlen marad a bujkáló, „láthatatlan”

²⁰ A film nem teszi explicit reflexió tárgyává Behran nemzetiségét sem migráns- vagy menekültstátuszát, illetve az ezek közötti különbség jelentőségét. Ez a diegézisen belüli eldöntetlenség szintén Nelu pozíciója iránt teheti érzékennyé a nézőt. Nelu nem érti, mi elől menekül, vagy menekül-e egyáltalán Behran, csak azt, hogy hová tartana: Németországba, a gyermekéhez. A film végén a stáblistán is feltüntetett Sivan Perwer (száműzetésben élő) kurd énekes dalát, a *Megrit* halljuk a Behrant alakító Yilmaz Yalcin előadásában. Bár ez a film diegetikus világán kívüli utalás nem tekinthető a kérdés reflektált felvetésének, egyfajta nem-egyértelműsítő kontextusa lehet a *Morgen*nek. Király Hajnal úgy véli, az, hogy a sajtóanyagokban és interjúkban Behranra egyaránt utalnak török és kurd migránsként, felveti az identitásnak az etnicitással és állampolgársággal való problematikát viszonyát. Király Hajnal: *Places of Encounter: Thematising Cultural Exchange in Contemporary Hungarian-Romanian Co-Productions*. *Contact Zones* (2016) no. 1. <http://contactzones.elte.hu/1063-2/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 27.)



Morgen (Hatházi András)

migránsok vagy határsértők számára, akik így a megfigyelő tekintetnek való folytonos kitettséget tapasztalhatják meg. („Ezzel mi a falakon is átlátunk” – mondja az egyik román határőr.) A technikai tekintet, az éjjellátó felszerelés optikai médiuma által a migránsok úgy jelennek meg a képernyőn, mint arctalan, fantomképszerű nyomok egy (kép)felületen. A megfigyelés eltárgyasító működése a román határőr kommentárjában is megmutatkozik: a rejtőző migránsokat „kisnyulaknak” nevezi, behelyezve őket a humán és a nem-egészen-humán közötti részbe, a „nem-élet” diffúz zónájába. A hatalom és a megfigyelés működése itt kiszámíthatatlansága, átláthatatlansága folytán is képes fenntartani azt, amit Balibar „nem-identitás”-nak vagy „meghatározatlan, lehetetlen identitás”-nak nevez.²¹ A határzóna seholjában ez a kváziintézményes tekintet leválasztja a migránsokat politikai létezésükről, szubjektivitásukról, és a láthatóság és láthatatlanság közé helyezi őket.

Ráadásul az éjszakai megfigyelés nem egyszerűen az (intézményesített) megfigyelő tekintet működését mutatja meg, hanem e tekintet tudatos, demonstratív színre vitelét, kvázihivatalos vagy nemhivatalos „mutatványát” (mint egyfajta „kisnyúl”-lest), amit a két román határőr kezdeményez, hogy „megleckéztesse” Nelut. A film így idézőjelek közé teszi és reflexí-

ven viszi színre az ellenőrzés, megfigyelés hatalmi működését, ám közben rámutat az intézményes/hivatalos határrendészeti gyakorlatok és a személyes, egyéni (pl. valaki megleckéztetését célzó) kezdeményezések közötti határ átlépésére. A megvonható határok képlékenysége az intézményes/hivatalos, illetve a személyes szféra között²² a szerepek diffúzabbá válásához vezethet: a (néha a kocsmában is járőröző, helyiekkel „haverkodó”) határőrök ebben a köztes zónában mozogva nem maradnak egyértelműen a hivatalos/intézményes szerep határai között. A filmben így nem csupán területi választóvonalaként reprezentálódik a határ, hanem úgy is, mint társadalmi tér, amelyben az intézményes/hivatalos és a személyes időnként összecsúszik. A film nyitójelenetében például a román határőr tárgyalni próbál magyar kollégájával, és sikertelenül ugyan, de megpróbálja a privát/személyes dimenzióját becsempészni a határ intézményének személytelen autoritásába (azt mondja, ismeri a szalontai Nelut). Király Hajnal Hamid Naficy *shifter* fogalmára utalva úgy véli, hogy a *Morgen*-ben a határőrök éppen abból nyerik hatalmukat, hogy ismerik az érintkező kultúrák kódjait, tudnak a kultúrák között közlekedni, váltani, és ahogy Naficy állítja, képesek „az identitás és az éppen adott aszimmetrikus hatalmi helyzetek manipulálására.”²³

21 Balibar: *What is a Border?* p. 77.

22 Király Hajnal szerint számos kortárs magyar és román filmben a (térbeli vagy identitásbeli) dezorientáció gyakran a helyek ambivalenciájával, a világosan megvont határok hiányával függ össze, ami együtt járhat a „másság” kategóriájába kerülés nagyobb kockázatával. Király: *Leave to Live*. p. 174.

23 Király: *Places of Encounter*; Naficy, Hamid: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2001. p. 32. (saját fordítás – S. K.) Constantin Parvulescu és Ciprian Nitu szerint a törvényes és

Hogyan lehet a határ intézményes gyakorlatait kimozdítani, mit jelenthet egyáltalán a határátlépés ilyen feltételek között? Faragó Kornélia – Foucault érvelését követve, miszerint a határ létének egyik feltétele éppen az átjárhatóság – úgy véli, hogy ameddig fetiszizáljuk a határt és a határátlépés felemelő, patetikus izgalmát, „*addig erősítjük a határ hatalmi mechanizmusrendszerét*”. Ezzel szemben viszont az „*ironikus határátlépő gesztus szubverzív energiákat hordoz*”.²⁴ Nelu határátlépéseiben nem valamiféle szubverzív ironia jut érvényre, sokkal inkább az a határon való átlakozás, amelyben az államhatáron való átjárások mindennapi gyakorlatokba domesztikálódnak. Így a határátlépés nem válik kitüntetett, a határt fetiszizáló eseménnyé, hanem mintha annak porózusságát, átjárhatóságát helyezné előtérbe. Ugyanakkor a film ironikusan rámutat arra, hogy az ellenőrzés intézményes gyakorlata itt is behatol a mindennapivá domesztikáló határátjárásba: „*A halaknak nincs EU*” – mondja a magyar határőr, és nem engedi Nelunak, hogy átvigye „fogását” a határon. A határon kitett, igazolással nem rendelkező hal halálra vergődik magát az aszfalton egy olyan jelenetben, amely szétosztja a határnélküliség mítoszáét. A tápláléknak/árunak tekintett hal vergődő alakja jelzi a jogi, intézményes szabályozás kontextusának megjelenését, amely az ellenőrzés következtelensége és léptéke miatt már-már abszurdnak tűnik (Nelu máskor átvihette a halat).²⁵ A hal vergődésében számomra mégsem elsősorban a jogszabálynak nem megfelelő, egészség-

ügyi igazolás nélküli élelem válik láthatóvá, hanem a (már nem sokáig) *élő* lény. E filmkezdő képsoroknak az emléke pedig a határátlépésben rejtőzködők megfigyelésének jelenetében térhet vissza.

Az idegennek a határon való átsegítése előtérbe helyezi a „saját” és a „másik” viszonyában értelmezhető különbség láthatóságának, illetve láthatatlanságának kérdését. Nelu, amikor helyi futballszurkolók között próbálja átvinni Behrant a határon, nem rejti vagy tünteti el az idegent, hanem a „sajátba” inkorporálja, ahol az idegen úgy válik láthatatlanná, hogy „majdnem-sajátként,” „majdnem-ugyanazként” szimulálódik. Így a különbség nem a „sajáttal” szemben, hanem *azon belül* jön létre, és ez a „sajátot” nem rögzített, egyszer s mindenkorra önazonos adottságként mutatja meg, hanem heterogénként, társadalmilag, kulturálisan létrehozhatóként, folytonos létesülésben levőként.

Az, hogy Nelu segít átjutni Behrannak a határon, nem feltétel nélküli segítségnyújtásként, hanem inkább egyfajta ambivalens íratlan szerződésnek gondolható el.²⁶ Derrida a vendégszeretetről szóló munkáiban megkülönbözteti a vendégszeretet feltétlen törvényét a vendégszeretet törvényeitől, a jogoktól és kötelezettségektől, amelyek mindig feltételekhez kötöttek és feltételesek. Ez utóbbiak az ajándékot szerződéssé, a nyitást rendszabályozott paktummá változtatják (innen a jogok, a kötelezettségek, a határok, útlevelek, ajtók, bevándorlási törvények). Derrida számára a vendégszeretet kettős törvénye ezt jelenti:

a törvénytelen közötti „szürke zónában” (ahol a hatalom hol megerősíti, hol pedig figyelmen kívül hagyja a jogrendet és a törvényt) a határőrök szemet hunynak Behran és a többi határátlépő holléte fölött. Nelunak így lehetősége van a vendégszeretet kötelessége szerint cselekedni, ám ezzel egyidőben az embercsempészek is kihasználhatják a menekültek/migránsok egyszerre „törvényen belüli és kívüli kivételes helyzetét.” Parvulescu, Constantin–Nițu, Ciprian: *Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's Morgen. Iluminace* (2014) 26, no. 2, p. 105.

²⁴ Faragó: *Közelségek és distanciák*. p. 46.

²⁵ „*Uram, ez magyar jogszabály. Ez nem Közért*” – mondja a magyar határőr.

²⁶ Parvulescu és Nițu hasonló kérdéseket vetnek fel a *Morgen* kapcsán (pl. vendégszeretet, az idegen reprezentációja), ám ezeket a periférikus kozmopolitizmus lehetőségei, illetve a menekültkérdés jogi, politikai szempontjából vizsgálják. Úgy vélik, Nelu empátiája a vendégszeretet és a kozmopolitizmus olyan lehetőségére mutat rá, amely nem urbánus, nyugati, középosztálybeli multikulturalizmus-modellekre épül. Ez az „új kozmopolitizmus” periférikus és társadalmilag „alulról felfelé építkező”, így pedig a kozmopolitizmus etikájának univerzalizmusát kérdőjelezheti meg. Parvulescu, Constantin–Nițu, Ciprian: *Challenging Communities of Values*. p. 107.

számolni a kockázattal „anélkül, hogy becsuknánk az ajtót a kiszámíthatatlan, azaz a jövő és az idegen előtt.”²⁷ Nelu az azonnali és (feltétel nélkülinek tűnő) segítségnyújtás után nem kéri, de elfogadja a pénzt a kiszolgáltatót Behrantól, és ezzel egyfajta informális és aszimmetrikus szerződéses viszonyra cseréli a vendégszeretet ajándékát. Csakhogy túlteljesíti az íratlan szerződést (amit számonkérhetetlensége folytán szinte csak túlteljesíteni lehet): a határöröknek úgy érvel, hogy Behrannak el kell jutnia a fiához, akit a *prunc* ('gyermek', 'kisgyermek') szóval nevez meg. Az alig észrevehető apai szolidaritás olyan *fölösleg*, mely nem értelmezhető pusztán valamilyen szerződés logikáján belül, mint ahogy az sem, hogy Nelu végül nyíltan törvényellenes határsértést követ el Behran átjutásáért. A határzóna ambivalenciájában, ahol „ugyanaz” a határ mást jelent a magyar és a román határör, a szalontai román lakos és a kurd/török migráns számára, Nelnak és Behrannak olyan találkozásban van része, amelynek kitüntetett médiuma nem a nyelv vagy egy többé-kevésbé közös kulturális utalásrendszer, hanem a testi gesztusok, mozdulatok fogalmilag nehezen megragadható közege, az érintésalapú kapcsolat, a közös hallgatás, a kruplihámozás, a tetőjavítás teremtdő „otthonossága.”

Nelu utolsó transzgresszív gesztusa, a határsorompó áttörése²⁸ egyben az identitásválságát, a másokkal való viszonyában megmutatkozó inerciáját is érintő elmozdulásnak, változásnak tekinthető. Az idegennel, a mássággal való találkozás az ő esetében olyan kimozdító (akár katalizáló) tapasztalattá válik, amelyben a szubjektum számára előreláthatatlan identitáslehetőségek nyílhatnak meg.

„Világok közötti élet” – a határ előterében

Răzvan Rădulescu és Melissa de Raaf *Felicia, szemünk fénye* (2010) című filmjében a főszereplő lekési a repülőt és a repülőtéri határátlépést. A „határesemények” a határ előterében és a kultúraközi viszonyokban történnek, ebben az átmeneti zónában tematizálódik a nyelvi, kulturális, generációs identitáslehetőségek határonléte, közöttessége. A főszereplő Felicia, a tizenkilenc éve Hollandiában élő elvált anya, aki meglátogatja bukaresti szüleit, és a repülőtérre való kijutás túlszervezése, illetve a zsúfolt fővárosi forgalom miatt lekési az amszterdami járatot. A *Felicia, szemünk fénye*, ahogy Király Hajnal is kiemeli, azokhoz az 1989 utáni visszatérés-filmekhez²⁹ kapcsolható tematikusan, amelyekben az ismerősségét, otthonosságát veszített otthon fokozza a (Nyugatról) hazatérő idegenségérzetét, szorongását, tehetetlenségét. A jelenetek egy része egyfajta kamaradramaként egy szűk, egyszerre fojtó és otthonos lakótelepi lakásba és ennek poszt-szocialista atmoszférájába helyeződik, amelynek mozgóképes megalkotásában az új román mozi mikrorealista esztétikájára ismerünk.³⁰ A film elején látható nyitva hagyott modern plasztikbőrönd mint nomád tárgy, mint hordozható otthon képe megbontja a tárgyi környezet folytonosságát Felicia egykori szobájában. Az otthoni tér viszonylagos immobilitását, lelassultságát kimozdítja a térátlépés, a „máshol” lehetősége felé. A bőrönd mint tárgy és funkció a szubjektum határidentitásának (vagy az elutazás, térátlépés

27 Derrida, Jacques: The Principle of Hospitality. *Parallax* 11 (2005) no. 1. p. 6.

28 Raluca Durbacă szerint a *Morgenben* Crișan kamerahasználata (Corneliu Porumboiu statikusabb és keretozettebb képeikhez viszonyítva) jóval fluidabb, dinamikusabb, szemiotikailag kevésbé terhelt, „lezserebbül” láttatja a világot, és éppen emiatt még a látszólag heroikus tettek is, mint amilyen a határ áttörése, a reprezentált világ „normalitásába írónak be”. Durbacă, Raluca: Despre estetica realistă a lui Marian Crișan. Câteva înseamnări. In: Gorzo, Andrei – State, Andrei (eds.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2014. pp. 105–106.

29 Király: *Leave to Live*. p. 170. Király a „return films” kifejezést használja Michael Gott és Todd Herzog nyomán.

30 A filmkritikai diskurzusban számos új román film közös vonásaként jelenik meg a közelmúlt és a jelen társadalmi aktualitásainak tematizálása, a mindennapiság és a személyközi kapcsolatok feszültsége, valamint a hős nélküli, pátosztalan történetmesélés. Ezzel nyilván szorosan összefügg a minimalista (ám igen precízen megkomponált) kamerahasználat, helyszín- és szereplőábrázolás, a kvázidokumentarista stílus vagy a hosszú snettek a valós idejű történések ábrázolásában.

állandó lehetőségének) egyfajta kiterjesztésévé válhat átmenetisége, adaptabilitása, nomadizmusa folytán.³¹

Felicia egykori bukaresti otthonát intimitás és idegenség, ismerőség és testi diszkomfort köztességében éli meg, például az ellenőrizhetetlen, lehatárolhatatlan, testbe hatoló szagok médiuma vagy a testek közelsége által. Az otthon tere nem csupán viszonylagos változatlanóságában és az államszocializmus korát idéző atmoszférikus tárgyi környezete által válik a múlt privát archívumává, hanem egy látensebb, uralhatatlanabb testi emlékezet által is. Felicia anyja, akinek szeretetét fojtóként, infantilizálóként érzékeli lánya³², Nicolae Ceaușescunak, a szocialista Románia elnökének mozdulatait véli felfedezni a beteg (és a túlzott gondoskodás által szintén infantilizált) apa gesztikulációjában. Az intimitás és idegenség, illetve a múlt és jelen közöttségében megtapasztalt otthon ilyenszerű ambiguitására mutat rá Svetlana Boym lefordíthatatlan kiazmusa is – „homesick and sick of home”³³ –, amely a honvágy és az otthonnal szemben érzett (akár fizikai, testi) averzió megnevezéseit forgatja egymásba.

A külföldi mobiltelefon-hívások, amelyek által lelepleződik a Nyugat-Európában élő, de a magas roaming díjak miatt aggódó Felicia szerényebb anyagi helyzete (ezzel együtt pedig a nyugat-európai jólét mítosza), szintén térátlépést tesznek lehetővé. A telefonbeszélgetés által egy másik nyelvi tér bontja meg az otthon nyelvi homogenitását, otthonosságát, a

kétnyelvű, beszélgetésben pedig a kommunikáció mint nyelvek közötti váltás, közlekedés ölt testet (Felicia a fiával és volt férjével hollandul és románul beszél).

A film éppen a repülőtéren, a határ előterében való vesztegléssel és az elindulás ellehetetlenülésével beszéli el az identitáslehetőségek átmenetiségét, terek, nyelvek, kultúrák közé helyeződését, illetve Felicia esetében egyfajta Kelet- és Nyugat-Európa közötti megrekedtséget. Marc Augé francia antropológus szerint a globális szürmodernitás kontextusában a repülőtér olyan nem-hely, átmeneti zóna, amelynek hozzáférhetősége szerződés által biztosított: „Míg az »antropológiai« hely alapjául egyik vagy másik ember identitása, a közös nyelv otthonossága, a táj ismerős pontjai, az illem hallgatolagos szabályai szolgálnak, addig az utasok, a vásárlók vagy a vásárnap vezetői közös identitását a nem-hely hozza létre.”³⁴ A nem-hely, „mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál”³⁵, egyfajta átmeneti identitást, magányos szerződéses viszonyokat és anonimitást kínál használóinak, a hitelkártyatulajdonosoknak, utasoknak és turistáknak, akik identitásuk ellenőrzése és a szerződéses jelleg elfogadása után nyerik el anonimitásukat. Király Hajnal, aki a filmben megjelenő repülőteret az augé-i nem-hely példaként értelmezi, helytállóan állapítja meg, hogy a szerződéses jelleg olyan jellemzője a nem-helynek, amely azt anyagilag „hozzáférhetetlenné teszi számos kelet-európai számára.”³⁶

31 Vö. Hamid Naficy az exilikus és diasporikus film kontextusában a bőröndöt az átmenetiség, az improvizáció, az elmozdulás trópusaként, illetve az identitás mobilitásának és megalkotottságának metaforájaként tárgyalja. Naficy: *An Accented Cinema*. pp. 262.; 266.

32 Az a lány, aki már maga is anya, és akinek irritáltsága, szorongása, türelmetlensége egy korántsem kiteljesült vagy gondtalan élet szimptomái lehetnek.

33 Boym, Svetlana: *Nostalgic Technology: Notes for an Off-modern Manifesto*, <http://www.svetlanaboym.com/manifesto.htm> (utolsó letöltés dátuma 2017. 01. 15).

34 Augé, Marc: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába.* (trans. Fáber Ágoston) Budapest: Műcsarnok-könyvek, 2012. p. 59.

35 ibid. p. 47.

36 Király: *Leave to Live*. p. 176. (saját fordítás – S. K.) Cf. Andrei Gruzniczki *A másik Irina (Cealaltă Irina, 2009)* című filmje az Egyiptomban munkát vállaló, ám onnan egy koporsóban hazaszállított Irina és a halála gyanús körülményei után kétségbeesetten nyomozó férje történetét beszéli el. Itt szintén megjelenik a repülőtér mint sajátos tranzithely, és az ehhez való hozzáférés gazdasági-kulturális korlátozottsága. Éppen az emiatti frusztrációt példázhatja az a jelenet, amikor az „Utaztak-e már repülővel?” kérdésre egyszerre válaszol a tájékozatlan Irina és férje: Irina igennel, a férje nemmel.



Felicia, szemünk fénye (Ozana Oancea)

Bár Augé pontosítja, hogy a helyre és a nem-helyre egyaránt érvényes, hogy „tisztá formában sosem léteznek, helyek és kapcsolatok alakulnak újjá benne,”³⁷ a nem-hely koncepciója a repülőtér kapcsán mégis problematikusává válhat. A szerves társadalmiság helyett magányos anonimitást kínáló nem-hely elgondolása például háttérbe szoríthatja azokat a szocializációs gyakorlatokat, amelyek a repülőtér átmeneti terében zajlanak (pl. családtagok kikísérése, fogadása). A filmben a bukaresti repülőtéren, amely egyben határzóna is, éppen mikroszintű térbeli-társadalmi gyakorlatok által kérdőjeleződik meg „a személytelenné válás” örömeit³⁸ vagy a szerződéses anonimitást kínáló *nem-hely* augé-i fogalma. A repülőtér és a kávézó, ahol Felicia és anyja a kisebbik lány, Iulia egykori tanárnőjével és annak férjével futnak össze, olyan társadalmi térré válik, amelyben az identitáslehetőségek egyfajta feszélyező ismerősség és családiasság közegeiben jelölődnek ki. A várakozásban mint felfüggesztett téridőben a hazatérő/elutazó önmaga és „saját” kultúrája idegenségét tapasztalja meg, illetve saját múltjával való diszkontinuitását (és paradox módon e törés általi hozzákapcsoltságát). Az például, hogy a kávézóiban beszélgetés során Felicia az apja betegségét türelmetlenül nevének nevezi, egyfajta diszkurzív határeseménynek, elmozdulásnak számíthat abból a kultúrából, amely a betegség kimondását néhol még társadalmi tabuként kezeli, egy

olyan társadalmi-kulturális gyakorlat felé, amely lehetővé teszi ennek nyílt tematizálását.

A repülőtéren, mialatt Felicia egy olcsóbb járatot keres, a Lufthansa-reklám által keretezett tükörképe valós, fizikai testével áll szemben a fülke üvegfalának két oldalán. Ez a reflexív megkettőződés a határszubsjektum átmenetiségének, helynéküliségének filmes figurációjaként is értelmezhető. A tükör hely nélküli helye (foucault-i értelemben: heterotópiája) a tükrözöttet az itt és a máshol köztesében mutatja: a tükör által olyan térben tapasztalhatjuk meg magunkat, ahonnan hiányzunk. A megkettőződés alakzata által a főszereplő identitásgyakorlatai egyfajta önmagával való alkudozásként is megmutatkoznak, amelyben a női szubjektivitás nyelvi, generációs, szociokulturális és gazdasági különbségek határán (az alkalmazkodás és ellenállás technikai által) alakul folyton újra.

Az otthonosságát, magától értetődőségét veszített „sajátnak” a „másik” nézőpontjából való újraértése, illetve Kelet–Nyugat köztességének tapasztalata a főszereplő kulturális tekintetén is nyomot hagy, esetenként önegzotizáló is nevezhető látásmódot eredményezve. Amikor megígérteti anyjával, hogy nem cseréli le a régi, örökölt családi faházban a függönyöket, Felicia egyrészt a „sajátnak” egy elképzelt (és egyfajta családtörténeti örökségként felfogott) autentikusságát próbálja megőrizni, másrészt viszont a „sajátot” mint autentikust (vagyis hagyományost, háborítatlant, jellegzetesen kelet-európai) a „nyugati” turisták „szép, eldugott helyeket”³⁹ kereső tekintetével is látja. Az autentikusság, a „saját” kultúra különbségének ilyen létrehozása Bourriaud meglátását idézheti, miszerint „mikor szinte az összes nemzetállamot meghatározza az uniformizáló globalizáció, a nemzeti adottságok szállítható, hordozható dimenziója fontosabbá válik, mint lokális realitásuk”.⁴⁰ A film a főszereplő kulturális tekintetének köztességét olyan határtapasztalatokban viszi színre, amelyek nem írhatók le a

37 Augé: *Nem-helyek*. p. 47.

38 *ibid.* p. 58.

39 Az anyjával való párbeszédben használja ezt érvként. Felicia, a „nyugati turista” absztrakciójában maga is a nyugat-európaiság/Nyugat eltárgyasító kliséjét teremti újra, amely alkalmatlannak bizonyul elmozduló identitások vagy kulturális praxisok magyarázatára.

40 Bourriaud: *Radikáns*.

„keleti” versus „nyugati” tekintet, az „itt” és az „ott” egyértelműsítő kulturális konstrukciójával.

A határtapasztalatot, amely számos 1989 utáni román filmben nemcsak a térátjárás felszabadító, megnyíló tapasztalatával, hanem identitásválsággal és/vagy dezorientációval is együtt jár, egyszerre alakíthatja a „saját” idegenségének és az idegen otthonosságának apóriája, vagy a kultúrák, nyelvek, társadalmi kódok, családtörténetek köztesében az eltévedés, a szubjektum kitörlődésének félelme. Akár Felicia repülőtéri monológjában, amely néhány percre az „én” nyelvi-teszt erupciójává (és visszakövetelésévé) válik. Az anyjának (és végső soron magának is) Felicia félbeszakítatlanul, bocsánatot kérve, de hűsbavágó őszinteséggel leplezi le a másokra figyelni képtelen, fojtó anyai szeretetet és önnön elfogadásra vágyását, bizonytalanságát.

A határeseeményekben láthatóvá válik, hogy Felicia generációs és kulturális különbségeket, illetve a Kelet- és Nyugat-Európa között közlekedő/megrekedő lét tapasztalatát hordozza. A filmben viszont feltűnik a határ hordozásának egy testi, biopolitikai vonatkozása is. A repülőtérré vezető hosszú taxiút alatt Felicia előveszi új, biometrikus útleletét (amelyben pénzt tart), és elmagyarázza a taxisőfőrnök és csodálkozó anyjának, hogy miként tárolja a chip a beszkenelt arc adatait. Itt tulajdonképpen egy olyan biopolitikailag érthető, hordozható határ működését írja le, amely a test biológiai léte által hordozott, korporeálisan is kódolt, implantált.⁴¹ A filmben Felicia olyan (határ)szubjektumként gondolható el, aki jelentésvilágok közötti különbségeket, elmozduló identitáslehetőségeket és testébe is kódolt határokat hordozva valamiképpen a

„világok közötti élet magatartását,”⁴² a köztesség otthonos otthontalanságát testesíti meg.

Esküvő webkamerával – a térátjárás virtualizálódása

Tudor Cristian Jurgiu *Nunta lui Oli (Oli esküvője)* című 2009-es húszperces rövidfilmje több szempontból is határeseeményt visz színpadra: Oli apja (Dorel)⁴³ és két barátja (Gabi és Alex) úgy vesznek részt a romániai Oli és az amerikai Sarah phoenixi esküvőjén, hogy nem lépnek ki a romániai lakótelepi lakás⁴⁴ ajtaján: egy webkamerás internetes beszélgetés alatt próbálnak „képbe kerülni” anélkül, hogy bármiféle területi határt átlépnének.

Az életeseeményt, az esküvőt, amely egyszersmind kultúrák és nyelvek közötti mediálisan létesített határesemenné válik, a film sajátos köztességében visz színpadra: jelenlét és távollét, ottlét és ittlét, kvázi-formális és informális, test és kép, valós és virtuális átmeneti tapasztalataiban. Míg a technikai közvetítést, átkódolást a webkamera és a program végzi, a nyelvek közötti fordítást Oli (illetve egyik romániai barátja). A házasságkötés mint intézményesített esemény a privát és a hivatalos között itt egyfajta közvet(it)ett intimitásban válik megtapasztalhatóvá. A privát/érzelmi és a bürokratikus/hivatalos szempontok összecsúsására, az intimitás és intézményesség közötti határ (identitás)politikai jelentőségére mutathat rá, hogy a család romániai fele úgy látja, az esküvő megkönnyíti az amerikai állampolgárság, az „iratok” megszerzését is (utalva ezzel arra a kvázi szerződésalapú lehetőségre,

41 Amoores a jelenlegi terror elleni háború politikája és a határelőőrzési rendszer kapcsán tárgyalja a biometrikus határt, és úgy véli, hogy ez a biohatalom egyfajta kiterjesztéseként érthető, amelynek következtében maga a test is kódolt határok hordozójává, beíróási felületévé válik, olyan agambeni „puszta életté,” amely a kiszámíthatóságra redukálódik. A biometrikus határ így a „par excellence hordozható határ”, amelyet mobilis testek hordoznak, és amelyet a testek megkülönböztetésére, elkülönítésére használnak nemzetközi határokon, repülőtereken, vasútállomásokon vagy az utcán. Amoores, Louise: *Biometric borders: Governing mobilities in the war on terror. Political Geography* 25 (2006) pp. 338.; 347–348.

42 Chambers: *Vándorlás, kultúra, identitás*. p. 438.

43 A hiányzó, vélhetően elhunyt anya a férj emlékező mondatában jelenik meg.

44 A kortárs román filmekből ismerős szűk lakás terét bejáró kameratekintet dokumentarista jellege és a helyszín, illetve a színészi játék stilisztikai ökonómiaja a filmet a román filmes mikrorealizmus esztétikájához kapcsolja.

amellyel olykor élnek az Egyesült Államokba emigráló kelet-európaiak).

A szűk lakótelepi lakás és a phoenixi szoba privát terét virtuálisan összenyitottként és fizikailag elválasztottként egyaránt érzékeltető webkamerás beszélgetés alatt az amerikai család Oli, a nőstülő fiú egykori szobájába pillanthat be, a romániai résztvevők pedig a phoenixi lakás egy töredékébe. Az esti megvilágítás miatt még inkább klausztrófóbnak ható romániai szoba terében a kézikamerázás által létrejövő, néhol bemozduló, instabil képek egyszerre válnak az intimitás és a bezártság médiumává.

A térátjárás és az „együttlét” eseménye virtualizálódik, technikai-mediális feltételei folyton előtérbe kerülnek: a kapcsolat létrejöttéhez, a kép és a hang megjelenéséhez állítani kell a mikrofont, a webkamerát (ami hibát jelzett), bele kell helyezkedni, „férfi” a képbe, ráadásul Oli barátja jelzi, hogy a beszélgetést és a távesküvőt rögzítik. Az eseményben való részvétel medializáltsága, átkódoltsága, részlegessége mutatkozik meg a kommunikációs és technikai zörejekben, a webkamerás képből kilógó szereplők töredékes, „elvágtott” alakjában, amely a hozzáférés parciális voltát fedi fel finom iróniával: a résztvevők az erős szél miatt a kertben tartott ceremónia alatt éppen magáról a házasság létrejöttét szavatoló illokúciós aktusról maradnak le. A kamera olykor magát a nézést és a hallgatást filmezi (például az erős szél miatt nem hallható ceremónia alatt Oli apja és két barátja feszülten, a hangforráshoz „közelebb” dőlve próbálja szűrni a környezeti és technikai zajt), és mindez a határeseményt nemcsak a beszélgetés, hanem a nézés és hallgatás performatív, mediális eseményében is elhelyezi.

A phoenixi szobának mint másik térnek az üres képe, amelyen csak a tapéta mintája és két bekeretezett fénykép látszik (illetve „néz vissza” a képernyőről a háromtagú romániai „násznapra”) megbontja a tér homogenitását, kibillentli az átlépés, a „hollét” jelenté-

seit. Ahogy Faragó Kornélia írja, *„a mai kommunikációs térátjárások révén a dichotómiák mozgásának a dekonstrukciója sem maradhat ki a gondolkodásból, az itt–ott, a közelség–távolság kettősségének viszonylagos bonyolultsága. (...) Maga az átlépésképzet is valamiféle behatároltságról szól, de, oly módon, hogy egyben szoba hozza a megnyílás képzetkörét is, a »másik tér« meglétének bizonyosságát”.⁴⁵ A „kommunikációs térátjárás” itt úgy válik köztes tapasztalattá, pseudoeseménnyé, hogy egyszerre jelenti az eseménytől való testi elválasztottságot és az eseménynek mint időből kiemelkedőnek a (korporeális és nyelvi) megélési kísérletét. Ez utóbbira példa Oli apjának az alkalomhoz való átöltözése, az ünnepi ételek és italok előkészítése.*

A webkamerás közvetítés átmeneti teret hoz létre a diegézisben, amely egyszerre nyelv- és kultúráközi diszkurzív tér is. A filmben a virtualizálódó térátjárás intimitást és feszültséget egyaránt generáló tapasztalatában a „saját”, a kulturálisan otthonos más(ik)ként mutatkozhat meg (például az apa-fiú viszonyban generációs és kulturális törésvonalak mentén). A Phoenixben élő, egykori szobájára webkamerán át visszatekintő Oli számára az otthoni perspektíva és elvárásrendszer válik távolivá, másikká, míg az apa a fia gesztusaiban tapasztalhat meg egy másfajta kulturális léptéket (nem a Romániában együtt vásárolt öltönyt viseli az esküvőn, nem elégszik meg a munkával, amit apja ajánlott stb.). Az online beszélgetés eseményében felszínre kerülnek olyan etnocentrikus beállítódások is, amelyek a kulturális másságot a „sajáthoz” mint viszonyítási alaphoz mérik (pl. „Gyerekek, látjátok, hogy az ott nem normális pap?” „Ott sok a szektás.”). A film nem él a kulturális tekintetek megfordításának vagy kimozdításának lehetőségével, nem mutatja meg a „másik” tekintet által konstruált Románia-képet.⁴⁶ Így a kulturális, illetve generációs különbséggel való szembesülés leginkább az apa-fiú viszonyban ölt

45 Faragó: Közelségek és distanciák. p. 44.

46 A phoenixi családot csupán néhány pillanatra villantja fel a film. Sarah köszönti leendő apósát, majd a lány apja köszön jó reggelt románul. És bár ez gesztusértékű lehet a kultúraköziség felől nézve (ugyanúgy, ahogy Oli apjának igyekvő angoltanulása is), később kiderül, hogy az amerikai családnak az elején fenntartásai lehettek a házassággal kapcsolatban. E szempontból beszédes az Oli apja által elmesélt történet, miszerint Sarah azt az érvet vetette be sikeresen szülei meggyőzésére, hogy ha nem jöhet Oli Amerikába, ő megy Romániába.

testet, ezáltal meg éppen a „saját” egyneműsége vagy eleve adottsága kérdőjeleződhet meg.⁴⁷

A webkamerás beszélgetés eseményében láthatóvá válik a résztvevők pozícióját és kulturális identitását alakító társadalmi-politikai kontextusok és hatalmi viszonyok aszimmetrikussága. Így a határeseményben a film nem csupán a technikailag-mediálisan lehetővé váló online térátjárást viszi színre, hanem a hivatalos területi határátlépés ellehetetlenülését, intézményes, politikai meghatározottságát is: az apának a (feltételezhetően) meg nem kapott amerikai vízum miatti frusztrációja egy személytelen, hozzáférhetetlen autoritásnak (*ăștia*, ‘ők’) címzett káromkodásban válik érzékelhetővé. A képből kilógó, többszörösen megszakított online esküvő után a film a konyhában egyedül maradó apa képével ér véget egy éppen pátosztalansága, drámaiatlansága miatt átható félközeliiben.

Jurgiu filmje – reflexív módon rámutatva a (kommunikációs) határesemény mediális, nyelvi és kulturális feltételeire – olyan aktualitásokra érzékeny, amelyek az 1989 utáni Románia társadalmi, demográfiai viszonyait átrajzolják. Arra például, hogy a masszív kivándorlás folytán miként válnak maguk az online webkamerás beszélgetések az együttlét eseményeivé a valós és a virtuális, a jelenlét és a hiány, a test és a kép köztesében. A film úgy beszél a közteségről, határeseményről, hogy saját médiumát is egyfajta köztesbe helyezi azáltal, hogy a filmkép mediális egyneműségét megbontja a webkamerás beszélgetés képsora. E beékelődő mozgóképet olyan nem-filmként, nem-moziként (*non-cinema*) érzékeljük, amelynek

rosszul keretezettként, „szennyezettként”, megrendezetlenként feltüntetett/inszenzírozott képei a „*dísztelen valós tanúsító jellegével*”⁴⁸ bírhatnak.

Következtetések helyett

A fentiek alapján nem lehet tág hatókörű következtetéseket megfogalmazni arról, hogy a kortárs román filmben miként válik visszatérő kérdéssé a határ vagy a határátlépés. Az elemzésekben átfogó szociopolitikai, gazdasági, kulturális folyamatok által alakított, de a maguk partikularitásában megmutakozó határkonceptiókra és szubjektívációs lehetőségekre próbáltam rámutatni. Mindhárom vizsgált film rákérdez hivatalos területi és nem területi határok diszkurzív, hatalmi, társadalmi, kulturális működéseire. Viszont az átlépett és áttört határ a *Morgenben*, a határ előterében való veszteglés és a hordozható/hordozott „határok” Felicia esetében, illetve a virtualizálódó, mediálisan közvetített térátjárások az *Oli esküvőjében* eltérő határeseményekhez és identitásgyakorlatokhoz kötődnek, amelyek nyelvi, generációs, kulturális, mentalitásbeli különbségek diffúz, illékony zónáiban is zajlanak.

A filmek nemcsak a határkérdés, határátjárás, mobilitás és (e)migráció társadalmi aktualitására reflektálnak, hanem nyelvvel, szubjektummal, identitással, területiséggel, a „saját” és a „másik” viszonyával kapcsolatos képzeteket is megnyitnak, kimozdítanak. Sem a határ, sem az identitás, pontosabban az identifikációs és dezidentifikációs folyamatok nem értelmezhetőek

47 Jurgiu első egész estés filmje, a *Ciinele japonez* (*A japán kutya*, 2013), szintén egy külföldre emigrált fiú és az otthon maradt apa (illetve hiányzó, elhunyt anyja) történetét beszéli el. A Japánból hazatérő építészmérnök, Ticu románul jól beszélő japán feleségével és közös gyermekükkel együtt érkezik meg egykori falujába. Apja egy pusztító árvíz miatt már nem saját házában lakik, és egy földjére szemet vető, építkezési projektben utazó igazgatóval és saját földhöz való ragaszkodásával viaskodik. A hazatérésfilm (*return film*) mondhatni kínálja a kulturális találkozásokat tematizálását, a film azonban – ahogy Andrei Gorzo is megállapítja – nem lép túl a kulturális különbségek vázlatos, klisészerű megmutatásán (pl. Koji, az unoka nagyapjának adott robotkutyája, a tehénfejésnek, a csibék kergetésének kuriózuma, Ticu beszámolója arról, hogy milyen nehezen tanult meg japán asztalnál ülni, a feleség, Hiroko és a nagyapa kedves, de az udvariasságon alig túllépő beszélgetései). A film inkább az apa-fiú kapcsolatra fókuszál, ehhez képest válik a japán feleség és a gyerek kívül maradó, meglehetősen vázlatos mellékszereplővé. Lásd még: Gorzo, Andrei: *În căutarea elevatiei și în răspăr cu ea. Ciinele japonez & Faust*. <http://agenda.liternet.ro/articol/17421/Andrei-Gorzo/In-cautarea-elevatiei-si-in-raspar-cu-ea-Ciinele-japonez-Faust.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 27.)

48 Nagib, Lúcia: *Non-Cinema, or The Location of Politics in Film. Film-Philosophy* (2016) no. 20. p. 132.

egyedül a territorialitás vagy valamiféle rögzített (ön)azonosságképzet szempontjából. Úgy, ahogy a nyitott plasztikbőrönd vagy a bekapcsolt webkamera megbonthatja a tér homogenitását, a határszubsjektum is – mint jelentésvilágok, kultúrák és nyelvek között elmozduló, fordítást végző szubjektivitás – megbolygatja a „saját” és „másik” dichotómiáját vagy magát az identitás fogalmát.

A *Morgen* és a *Felicia*, *szemünk fénye* nem csupán tematizálja a határt, határátlépést vagy határeseményt, hanem koprodukcióként performatív módon „beírja” a mozgókép médiumának nyelvi, intézményes és materiális dimenziójába is. Így például a *Morgen* Neluja (a helyi nézők számára legalábbis) nemcsak a szalontai román–magyar határon jár át. Az őt alakító Hatházi Andrásnak, a Kolozsvári Állami Magyar Színház ismert színészének előadói habitusa és sajátos akcentusa a román nyelvű dialógusokban egyszerre viszi színre a határmenti térség nyelvi, etnikai interferenciáit, illetve a koprodukció nyelveket, produkciós és művészeti intézményeket, színházi hagyományokat összenyitó működését. Ilyenképpen a film nyelvek, kultúrák, intézmények között „fordító” médiummá válik.

Katalin Sándor

Crossed and Carried Borders in Contemporary Romanian Films

In recent „border studies” that respond to the challenge of new global mobilities, borders are conceptualized not only as physical places or as discursive-political products that territorialize space, but also as passages in the movement of people, ideas, goods or capital, and as interstitial „spaces of struggle between inclusion and exclusion wherever such struggles are found” (Wilson-Donnan). The films I discuss – Marian Crisan’s *Morgen* (2010), Răzvan Rădulescu’s and Melissa de Raaf’s *First of All, Felicia* (*Felicia, înainte de toate*, 2009) and Tudor Jurgiu’s *Oli’s Wedding* (*Nunta lui Oli*, 2009) – bring up the question of official-territorial, social and cultural borders in a reflexive way, and thematize the very act of (legal, illegal, virtual or impossible) border crossing. The films focus on small-scale social interactions affected by broader socio-economic and political processes such as migration, human trafficking, border politics etc. At the same time, the films expose the more blurred, porous aspect of cultural, linguistic and institutional contact zones, foregrounding spatial and identity practices that may question the power mechanisms of border-formation and the territorial understanding of space and identity. Moreover, *Morgen* and *First of All, Felicia* as co-produced films (Romanian–Hungarian–French and Romanian–French–Croatian–Belgian, respectively) do not only thematize border crossing but also „perform” institutional and transcultural connectivity through the cast, the actors or the production process.

Kortárs román film – Válogatott bibliográfia

Könyvek, tanulmánykötetek, folyóirat-összeállítások

- Andrescu, Florentina C.: *From Communism to Capitalism: Nation and State in Romanian Cultural Production*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Corciovescu, Cristina – Mihăilescu, Magda (coord.): *Cele mai bune zece filme românești ale tuturor timpurilor*. Iași: Polirom, 2014.
- Corciovescu, Cristina – Mihăilescu, Magda (coord.): *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*. Iași: Polirom, 2011.
- Ferencz-Flatz, Christian: *Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2015.
- Fulger, Mihai: „Noul val” în cinematografia românească. București: Grupul Editorial ART, 2006.
- Gorász, Anikó: *Forradalmárok*. Budapest: Mozinet, 2010.
- Gorzo, Andrei – State, Andrei (eds.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2014.
- Gorzo, Andrei: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*. București: Humanitas, 2012.
- Gross, Peter: *Mass Media in Revolution and National Development: The Romanian Laboratory*. Ames, Iowa: Iowa University Press, 1996.
- Iliesiu, Marilena: *Povestea povestii în filmul românesc (1912–2012)*. Iași: Polirom, 2013.
- Kortárs román film. *Filmszem* 4. (2014) no. 3. <http://filmszem.net/archivum/2014-negyedik-evfolyam/>
- Kortárs román film. *Metropolis* (2016) no. 2.
- Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema. History of an Unexpected Miracle*. Columbia University Press, 2013.
- Petrovszky, Konrad–Tichindeleanu, Ovidiu: *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2009.
- Pop, Doru: *Romanian New Wave Cinema*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.
- Pusca, Anca: *Revolution, Democratic Transition and Disillusionment: The Case of Romania*. Manchester University Press, 2013.
- Serban, Alex. Leo: *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Iași: Polirom, 2009.
- Special Double issue on Romanian Cinema. *Film Comment* 34 (2010) no. 2–3.
- Special Issue 6: Romanian Cinema. *Kinokultura*. (2007) <http://www.kinokultura.com/specials/6/romanian.shtml>
- Stoil, Michael J.: *Balkan Cinema: Evolution after the Revolution*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982.
- Stojanova, Christina (ed.): *The New Romanian Cinema. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. Megjelenés alatt.
- Strausz, László: *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2017. Megjelenés alatt.
- Țuțui, Marian: *A Short History of Romanian Cinema*. Bucharest: Noi Media Print, 2011.
- Țuțui, Marian: *Orient Express: The Romanian and Balkan Cinema*. Bucharest: Noi Media Print, 2011.
- Ujica, Andrei – von Amelunxen, Hubertus: *Television-Revolution: Das Ultimatum des Bildes – Rumänien im Dezember 1989*. Weimar: Jonas Verlag, 1990.

Tanulmányok, cikkek, filmelemzések

- Andrescu, Florentina C.: Seeing the Romanian Transition in Cinematic Space. *Space and Culture* 16 (2013) no. 1. pp. 73–87.
- Batori, Anna: Power and Acts of Resistance in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, 2 Days*. *Studies in Eastern European Cinema* 7 (2016) no. 2. pp. 127–138.

- Bradeanu, Adina: Microfone Test. In: Iordanova, Dina (ed.): *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower, 2006.
- Dánél, Mónika: 1989/Románia. Újrajátszás, archívum, történelmi esemény. *Híd LXXX* (2016) no. 5. pp. 5–30.
- Dánél, Mónika: Magunk módján. A személyes történelem remedializációja, avagy a közvilágítás felkapcsol(ód)ásának kétféle technikája Porumboiu *Volt-e vagy sem?* című filmjében. *Prizma* (2012) no. 8. pp. 56–63.
- Dánél Mónika: Széthangzó forradalom. Az 1989-es romániai történések újrajátszásai, remedializációi. *Metropolis 20* (2016) no. 2. pp. 24–46.
- Dániel, Ferenc: A Conducator árnyéka. *Filmvilág* 51 (2008) no. 1. pp. 38–40.
- Filimon, Monica. Incommunicable Experiences: Ambiguity and Perceptual Realism in Cristi Puiu's *Aurora* (2010). *Studies in Eastern European Cinema* 5 (2014) no. 2. pp. 169–184.
- Filimon, Monica: Popular Cinema in the 1960s Romania. In: Bahun, Sanja – John Haynes (eds.) *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917–1989*. New York: Routledge, 2014. pp. 94–114.
- Flusser, Vilém: Die Macht des Bildes. In: Amelunxen, Hubertus von – Ujica, Andrei (eds.): *Television-Revolution. Das Ultimatum Des Bildes*. Weimar: Jonas Verlag, 1990. pp. 117–125.
- Fulger, Mihai: Lényeges vonatkozási pontok az új román filmművészetben. *Korunk* 3. folyam, 19 (2008) no. 2. <http://korunk.org/?q=node/8&ev=2008&honap=2&cikk=8805>
- Gheorgescu, Lucian: The road movies of the New Romanian Cinema. *Studies in Eastern European Cinema* 3 (2012) no. 1. pp. 23–40.
- Gyenge, Zsolt: This is Not Magritte. Corneliu Porumboiu's Theory of Representation. *Contact Zones* 1 (2016) no. 2. <http://contactzones.elte.hu/1451-2>
- Iftene, Daniel: 2013. Truth through the Meaning Glass: Tanacu in Literature, Theatre and Film. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Dramatica* LVIII (2013) no. 1. pp. 77–88.
- Ilea, Corina: Mediated Memory: Scenarios for Staging the Revolution. *Ekphrasis* 9 (2016) no. 2. pp. 83–96.
- Ionitã, Maria: Framed by Definitions. Corneliu Porumboiu and the Dismantling of Realism. In: Janelle Suzanne Blankenship and Tobias (eds.): *European Visions: Small Cinemas in Transition*. 2015, Bielefeld: Transcript, 173–86.
- Kernbauer, Eva: Establishing Belief: Harun Farocki and Andrei Ujica, Videograms of a Revolution. *Grey Room* 41 (Fall 2010) pp. 72–87.
- Király Hajnal: A társadalmi krízis allegorikus figurációi a rendszerváltás utáni román filmekben Pintilie-től az *Aferim!*-ig. *Metropolis* 20 (2016) no. 2. pp. 48–58.
- Király, Hajnal: Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return. *Studies in Eastern European Cinema* 6 (2015) no. 2. pp. 169–183.
- Király, Hajnal: Looking West: Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 8 (2016) no. 12. pp. 67–86.
- Király, Hajnal: Places of Encounter: Thematising Cultural Exchange in Contemporary Hungarian-Romanian Co-Productions. *Contact Zones* 1 (2016) no. 1. <http://contactzones.elte.hu/1063-2>
- Király, Hajnal: The Unseen and the Unspeakable in Radu Jude's *It Can Pass through the Wall*. *Short Film Studies* 7 (2017) no. 2. pp. 177–180.
- Maierean, Andreea: The Media Coverage of the Romanian Revolution. *CEU Political Science Journal* (2006/1) pp. 25–39.
- Megyeri, Dániel: A tűzijáték másik oldalán (Cristian Nemescu: *California Dreamin'*). *Prizma*. 2010 január 4. <http://prizmafolyoirat.com/2010/01/04/megyeri-daniel-a-tuzijatek-masik-oldalan-cristian-nemescu-california-dreamin%E2%80%99/>
- Nagy, Boglárka: Ma még tegnap van (Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf: Felicia, înainte de toate / Felicia, mindenekelőtt). *Filmtett*. 2010 szeptember 16. <http://www.filmtett.ro/cikk/1953/razvan-radulescu-melissa-de-raaf-felicia-inainte-de-toate-felicia-mindenekelott>
- Nagy, Bori: Ember az embertelenségben (Marian Crișan: *Morgen*). *Prizma*. 2011 május 2. <http://prizmafolyoirat.com/2011/05/02/nagy-borbala->

- ember-az-embertelenségben-marian-crisan-morgen/
- Nitu, Ciprian – Parvulescu, Constantin: Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crisan's *Morgen*. *Illuminace* 26 (2014) no. 2. pp. 99–118.
- Papp Attila Zsolt: Csalódás, főnév. Corneliu Porumboiu: *Polipist, adjectiv / Rendészet, nyelvészet. Filmtett*. 2009 június 6. <http://www.filmtett.ro/cikk/860/corneliu-porumboiu-politist-adjectiv-rendeszeti-nyelvezet>
- Parvulescu, Constantin: Embodied Histories. Harun Farocki and Andrei Ujică's *Videograms of a Revolution* and Ovidiu Bose Pastina's *Timisoara—December 1989* and the Uses of the Independent Camera. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 17 (2013) no. 3. pp. 354–82.
- Parvulescu, Constantin: Post-Heroic Revolution. Depicting the 1989 Events in the Romanian Historical Film of the Twenty-First Century. In: Rosenstone, Robert A. – Constantin Parvulescu (eds.): *A Companion to the Historical Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013. pp. 365–383.
- Parvulescu, Constantin: The Cold World Behind the Window: *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* and Romanian Cinema's Return to Real-Existing Communism. *Jump Cut* 51 (Spring 2009). <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/4months/>
- Pethő, Ágnes: Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu, Roy Andersson and Joanna Hogg. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 7 (2015) no. 11. pp. 39–76.
- Pieldner, Judit: History, Cultural Memory and Intermediality in Radu Jude's *Aferim!* *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 8 (2016) no. 13. pp. 89–105
- Pieldner, Judit: Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 8 (2016) no. 12. pp. 87–114
- Pop, Doru: Feminism, feminine discourse and the representation of women in the new Romanian cinema. *Ekphrasis* 4 (2011) no. 1. pp. 12–37.
- Pop, Doru: The “Transnational Turn”. New Urban Identities and the Transformation of the Romanian Contemporary Cinema. *Ekphrasis* 7 (2014) no. 1. pp. 9–22.
- Pop, Doru: The Aesthetics of the Non-Cinematic in Cristian Mungiu's Cinema. *Ekphrasis* 9 (2016) no. 2. pp. 8–23.
- Pop, Doru: Making and Breaking the New Wave Canon in Romanian Cinema. In: Andrea Virginás (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 268–288.
- Popa, Diana: Probing the Body – Political and Medical (Empty) Authority in the New Romanian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 3 (2011) no. 4. pp. 15–129.
- Sándor Katalin: Átlépett és hordozott határok kortárs román filmekben. *Metropolis* 20 (2016) no. 2. pp. 60–72.
- Sándor, Katalin: The Polaroid and the Cross. Media-Reflexivity and Allegorical Figurations in Lucian Pintilie's *The Oak* (1992). *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 8 (2016) no. 12. pp. 45–66.
- Serban, Alex. Leo: Flashback. *Hirtia va fi albastră*. <http://agenda.liternet.ro/articol/3312/Alex-Leo-Serban/Flashback-Hirtia-va-fi-albastra.html>
- Serban, Alexandru Leo: Romanian Cinema: From Modernity to Neo-Realism. *Film Criticism* 34 (2010) no. 2–3. pp. 2–21.
- Simut, Andrei: Alternative Histories of the Communist Past: Typologies of Representation in the Romanian Film and Novel after 1989. *Ekphrasis* 8 (2015) no.1. pp. 175–187.
- Strausz, László: A második hullám. *Filmvilág* 55 (2012) no. 12. pp. 38–41.
- Strausz, László: Hesitant Journeys: fugitive and migrant narratives in the new Romanian Cinema. In: Bayman, Louis – Pinazza, Natalia (eds.): *Journeys On Screen: Theory, ethics and aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. Megjelenés alatt.
- Strausz, László: Realism under Construction: Radu Jude's *It Can Pass Through the Wall*. *Short Film Studies* 7 (2017) no. 2. pp. 149–52.

- Strausz László: Realizmus és modernizmus között. Hezitáció és az új román film értelmezésének keretei. *Metropolis* 20 (2016) no. 2. pp. 8–23.
- Turcuș, Claudiu: From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. *Romanian Literary and Film Criticism After 2000. Ekphrasis* 6 (2013) no. 1. pp. 9–24.
- Turcuș, Claudiu: Recycling and Confronting Ostalgie under the Romanian Transition. I'm an Old Communist Hag – an Unfaithful Adaptation. *Ekphrasis* 6 (2013) no. 2. pp. 63–76.
- Turcuș, Claudiu: Paradigms of Rememoration in Postcommunist Romanian Cinema. In: Andrea Virginás (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. pp. 216–244.
- Ujică, Andrei: Im Gespräch Mit Livius Ciocârlie, Serban Foartă, Andrei Pleșu Und Mihai Sora. In: Amelunxen, Hubertus von – Ujica, Andrei (eds.): *Television-Revolution. Das Ultimatum Des Bildes*. Weimar: Jonas Verlag, 1990. pp. 27–77.
- Uricaru, Ioana: *4 Months, 3 Weeks and 2 Days: The Corruption of Intimacy. Film Quarterly* 61 (2008) no. 4. pp. 12–17.
- Ursa, Mihaela: Monstrous Maternity as Disembodied Materiality in Romanian New Wave Cinema. In: Andrea Virginás (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 153–167.
- Virginás, Andrea: New Filmic Waves in Hungarian and Romanian Cinema: Allegories or Stories about Flesh? *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 3 (2011) no. 4. pp. 131–141.
- Virginás, Andrea: Bányák és kráterek a diegetikus térben, avagy kollektív traumafeldolgozás román-magyar játékfilmekben. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.): *Tér és hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó/Debrecen UP, 2015, pp. 171–182.
- Virginás, Andrea: Fragile diegetic spaces and mobile women: coping with trauma in Hungarian and Romanian films. In: Andrea Virginás (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 66–84.
- Virginás, Andrea: Hungarian and Romanian film production in transnational frameworks: small domestic taste. In: Jana Dudková and Katarina Mišíková (eds.): *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media*. Bratislava: Academy of Performing Arts, Institute of Theatre and Film Research–The Slovak Academy of Sciences, 2016, pp. 77–96.
- Virginás, Andrea: Female stardom in contemporary Romanian New Wave cinema: Unglamour? *Alphaville Journal of Film and Screen Media* (2015) no. 10. <http://alphavillejournal.com/Issue10/PDFs/ArticleVirginas.pdf>
- Young, Benjamin: “Media and Democratic Politics: Videograms of a revolution.” In: Elsaesser, Thomas (ed.): *Harun Farocki: working on the sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 245–260.
- Zágoni, Balázs: Bombafenntartó misszió. Cristian Nemescu: *California dreamin' (nesfársit)*. *Filmtett*. 2007 november 15. <http://www.filmtett.ro/cikk/72/cristian-nemescu-california-dreamin-nesfarsit>

Online bibliográfiák

- Parvulescu, Constantin: Romanian Cinema. In: Krin Gabbard (ed.): *Oxford Bibliographies in Cinema and Media Studies*. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0156.xml>

[K r i t i k a]

Kísérletek a román film kritikai és teoretikus értelmezésére¹

Az alább bemutatásra kerülő két könyv remek példája a kritikusok által írt, vagy kritikai igénnyel fellépő mélyebb filmelemzésnek, egy olyan műfajnak, amely az utóbbi időben egyre inkább hiányzik a magyar filmes könyvkiadásból és diskurzusból². Mindkét kötetre jellemző, hogy még a szakmailag pontos és kutatáson alapuló szövegei esetében is tudatosan kerül a nem szakmai közönség számára érthetetlen szakzsargon és a tudományos tanulmányokat jellemző gazdag hivatkozási anyagot. Bár természetesen ez bizonyos olvasók és szempontok szerint hátrányt is jelent, e két könyv nagyon komoly, magyar nyelven elérhetetlen minőségű kezdőlépést jelenthet bárkinek, aki a kortárs román filmmel kíván ismerkedni.

CHRISTIAN FERENCZ-FLATZ: *INCURSIUNI FENOMENOLOGICE ÎN NOUL FILM ROMÂNESC. (FENOMENOLÓGIAI KALANDOZÁSOK AZ ÚJ ROMÁN FILM TERÜLETÉN)* CLUJ-NAPOCA: TACT. 2015. 231 p.

A filmtörténeti és -kritikai teljesség elvárásával és az ezzel kapcsolatos bírálatokkal előre számolva a szerző már az előszóban megjegyzi: ez elsősorban egy filozófiai könyv (p. 21.). Ez az állítás azonban csak részben igaz. Ugyan a szerző tájékozottsága sokkal mélyebb a filozófiai, mint a filmelméleti szövegek terén, ám a felhasznált irodalmat szorosan vonatkoztatja általában a filmre és a filmes kifejezőmódra, valamint konkrétan az új román filmre, sőt specifikusan annak egyes alkotóira és műveire. Ha azonban elfogadjuk a szerző fenti állítását, akkor úgy kell tekintenünk a könyvre, mint amely tudatosan meglovagolja, majd a saját hasznára fordítja az új román film nemzetközi szintű sikerét.

Ez a mű azonban nagyobb szellemi teljesítmény annál, hogy ennyivel elintézzük. A könyv teoretikus alapját egyfajta fenomenológiai gyorstalpaló biztosítja, amely a valóság percepción keresztül történő megértésének fenomenológiai tradícióját mutatja be Husserl, Heidegger és Merleau-Ponty írásain

keresztül, majd ezekből von le következtetéseket és teremt párhuzamokat a filmmel. Természetesen nem lehetett megkerülni az ide kapcsolódó filmelméleti szakirodalmat sem, de a hivatkozások kizárólag a klasszikus filmelmélet legalapvetőbb és leginkább közismert szerzőiből, Kracauerből, Balázs Bélából, Bazinból, Gilbert Cohen-Séat-ból állnak. Ferencz-Flatz ezt azzal indokolja, hogy azok a korai szerzők érdekelték, akiknek elméleteit még befolyásolta a mozi újdonsága miatt érzett varázslat. Még ha el is fogadjuk ezt a nem túl erős érvet, úgy gondolom, nem lehet ma úgy filmfenomenológiáról írni, hogy ne vegyük figyelembe azokat a már kanonikusnak számító teljesítményeket, amelyek – például Vivian Sobchack révén – a percepció, a megértés és megfigyelés gépi rögzítése majd feldolgozása által felvetett dilemmákkal próbálnak számot vetni. Sobchack, valamint Laura U. Marks és Martine Beugnet kutatásai alapvetésnek számítanak a témában³, még akkor is, ha a filmes fenomenológia megkétszerezése miatt valóban egy fél évszázaddal a kiindulópontjaikként szolgáló Heidegger-, Merleau-Ponty-szövegek után születtek. Már csak azért is hasznos lett volna ezeket beépíteni, mert az új román film legjellemzőbb tulajdonságát, a realizmust tárgyalva éppen azokkal a kérdésekkel (az egyre valóságghűbb rögzítési technika, digitalizálás, képkötő rendszerek) szembesül, amelyek a filmelméleti szövegek születésével egy időben kezdtek ki a hagyományos mozit. E sorok szerzője számára a könyv teoretikusan legizgalmasabb fejezete (*A figyelmetlenség az új figyelem*) a kortárs román film egyedi jellegzetességein messze túlmutató elméleti következtetéseket és meglátásokat tartalmaz. Ferencz-Flatz Husserl és Walter Benjamin, valamint kisebb mértékben Heidegger percepcióval kapcsolatos elméleteit szembesíti egymással, azt állítva, hogy a mozira jellemző percepciót leginkább a „szórt figyelem” fogalmával lehet leírni. Szerinte ez „*az a specifikus befogadási mód, amit napjainkban a film játékba hoz, és amin keresztül a film közeljövőbeli fejlődésére vonatkozóan felsejlő minden tendencia Benjaminszerűen követve történetileg, egy befogadási mód kialakulásának előrehaladott fázisaként érthető, amelyet leginkább a szórt figyelem jelensége révén lehet definiálni*”.

(p. 196., saját fordítás – Gy. Zs.) A fejezet valódi intellektuális teljesítmény, de a korai filozófiai fenomenológiával való összevetések jó részét már Allan Casebier évekkel ezelőtt elvégezte a *Film and Phenomenology* című nagy hatású könyvében⁴.

Bármely fenomenológiai alapotottságú filmelméletnek foglalkoznia kell a valósággal való kapcsolat és a reprezentáció kérdésével. Ezt Ferencz-Flatz sem kerüli meg, a film megismerő erejére apellálva Kracauerre hivatkozik (p. 15.), aki szerint a filmek oly mértékben termékei saját koruknak, hogy „történelmi tüneteknek” kell kezelnünk őket. Benjamin és Gilbert Cohen-Séat gondolatmeneteit követve azt hangsúlyozza, hogy a film elsősorban a percepció kortárs állapotát, a jelenre jellemző tapasztalat specifikus formáját ragadja meg és teszi átélhetővé (p. 18.). Ide kapcsolódik az a kortárs román filmek elemzésével kapcsolatos megállapítása is, amely a klasszikus filmelméleti felosztás alapján – megfigyelő és kifejező tradíció – a román filmet egyértelműen az előbbihez sorolja. Porumboiut és kifejezetten a *Rendészet*, *nyelvészetet* elemezve például azt állítja, hogy a kortárs román film által is megvalósított „megfigyelő mozi” attitűdje nagyon hasonlít ahhoz a rendőrségi megfigyeléshez, követéshez, amely a film főhősének fő elfoglaltságát jelenti, és amely összekapcsolható a Benjamin szerint magának a mozi apparátusának lényegi elemét jelentő behaviorista perspektívával (pp. 72–73.).

Az elméleti megközelítés elsődlegességéről tanúskodik a konkrét filmeket középpontba helyező egyes fejezetek címe is, mely címek több esetben egy elméletirő és egy filmrendező nevét is tartalmazzák. Gyakran csak a fejezetek második felére válik egyértelművé, hogy Benjamin, Kracauer, Vertov, Proust gondolatai hogyan válnak a filmelemzések szerves részévé. Ferencz-Flatz ugyan nem kínál teljes film- vagy életmű-értelmezéseket, elemzéseiben azonban az elméleti szövegek és a filmek revelatív módon illeszkednek egymáshoz. Az *Incursiuni fenomenologică* révén tehát nemcsak a román filmről és a mozi médiumáról tudunk meg többet, hanem a huszadik század néhány alapvető fontosságú szerzőjéről, filozófiai, irodalmi vagy éppen pszichológiai irányzatáról is.

Christian Ferencz-Flatz elsődleges stratégiája a kiválasztott filmek és szerzők kritika által negatívumként feltüntetett jellemzőinek vizsgálata: kontextusba helyezés és alapos elemzés révén arra mutat rá, hogy pont ezek képezik a filmek elsődleges értékeit. Ezt figyelhetjük meg az *Aurora*-nak és az *Aferim!*-nek szentelt fejezetekben – az utóbbit például „jól elrontott történelmi film”-nek nevezi a műfaji elvárások megszegését értékelve legfőbb erényeként. A könyv legnagyobb érdeme talán pont ebből fakad: a felszínes kritikai ítélet helyére a kiérlelt, teoretikusan megalapozott kritikai recepciót helyezi, és ezáltal egyértelművé teszi, hogy az idő szorításában születő kritikai diskurzusban is szükség lenne az elmélyülésre, különben alapvetően téves megközelítések és skatulyák születnek. Az *Aurora* esetében a szándékok és motivációk sokszor bírált homályosságát teszi az értelmezés alapjává, és a főszereplő személyiségének pszichológiai értelemben vett „érthetlenségét” tekinti a színész-rendező legfontosabb eredményének.

A könyv kritika és tudományos elemzés közötti pozícióját erősíti a tudományos jegyzetapparátus és a hivatkozások visszafogott használata, ami egyszerre jelez igényt a szakmai pontosságra, ugyanakkor nem terheli túl a szöveget. A közvetlenségre és közérthetőségre törekvés indokolja azokat a körülírásokat és a szakmai kontextusban magától értetődő fogalmak magyarázatát, amelyeknek egy tisztán tudományos szövegben nem lenne helyük. Összességében is megfigyelhető Ferencz-Flatz írásában egyfajta billegés a filozófia és a filmelmélet és -történet között: a filozófia területén inkább tudományos, a filmre vonatkozóan inkább köznyelvi a szöveg.

ANDREI GORZO – ANDREI STATE (EDS.): *POLITICILE FILMULUI. CONTRIBUȚII LA INTERPRETAREA CINEMAULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN. (A FILM POLITIKÁI. ADALÉKOK A KORTÁRS ROMÁN FILM ÉRTELMEZÉSÉHEZ.)* CLUJ-NAPOCA: TACT, 2014. 318 p.

Ez esetben egy többszerzős művel állunk szemben, amely sokszínűsége révén próbál többé-kevésbé átfogó képet adni a kortárs román filmről. A két szerkesztő – Andrei Gorzo és Andrei State – a román filmes

kritikai diskurzus talán legnagyobb hatású szerzői, eme könyvük pedig azért különösen fontos, mert generációs váltást képvisel: a kötet legidősebb szerzője sincs még negyvenéves.

A szövegek a fent ismertetett könyvnél közelebb állnak a kritika műfajához, mégis mind terjedelmükben, mind komplexitásukban messze meghaladják a bemutatókhoz kötődő recenziókat. Már maga a minden esetben legalább húsz oldalt elérő terjedelem megnyitja a lehetőséget az alaposabb és/vagy komplexebb elemzésekre, amelyek közül egyesek egy szerző és életmű áttekintését, mások egyetlen film részletes feldolgozását vagy egy jellemző sajátosság több filmben való jelenlétének vizsgálatát tűzik ki célul. A komparatív módszer alaposabb elemzéseket, mélyebb meglátásokat és összefüggések feltárását teszi lehetővé. A kötetben különböző típusú, stílusú és minőségű szövegek szerepelnek: találunk költői jellegű leíró szövegeket (Laura Dumitrescu Cristi Puiu-ról), finom elméleti utalásokkal dolgozó életmű-áttekintéseket (Andrei Gorzo Răzvan Rădulescuról), vagy éppen aprólékos, részletekbe menő elemzéseket, amelyek jelentről jelenetre, egyedi kompozíciókra is odafigyelve teremtik meg az értelmezés alapjait (Ancuta Proca az *Auroráról*).

A román új hullámról való gondolkodás egyik kulcskérdése, hogy miként lehet azt elhelyezni a filmtörténeten és a kortárs filmművészetben belül, milyen előzményekhez nyúl vissza, és milyen vonatkozásaiban újítja meg a filmnyelvet (ha egyáltalán beszélhetünk ilyesmiről). A kötet egyik legjobb, Radu Toderici tollából származó írása pont annak próbál utánajárni, hogy milyen következtetésekre juthatunk akkor, ha az új hullámot nem csak a bazini-neorealista eszményekhez viszonyítjuk, mint teszik azt legtöbben, főleg a román kritikusok. Toderici azt állítja, hogy ha kilépünk a realizmusnak ebből a definíciójából, akkor egyértelműen beazonosíthatunk a kilencvenes évek európai filmművészetében egy realista irányzatot, amelyet Mike Leigh, Ken Loach, a Dardenne fivérek, Robert Guédiguain, Mathieu Kassovitz és a „cinéma de banlieue” vagy akár a Dogma ‘95 képviselői fémjelznek. Ha a 2000 utáni román filmet hozzájuk

viszonyítjuk, akkor már nem a kulturális utolérés jelenségével (több román kritikus az ötvenes években helyben lehetetlen neorealizmus kései eljövételének tartja az új román film realizmusát), hanem a kortárs irányzatokhoz való igazodással állunk szemben (p. 133.). Végül arra a rendkívül izgalmas következtetésre jut, hogy „az *Új Román Film először egy sor realista szabályt sajátított el, és csak később, a legutóbbi munkákban kezdi integrálni az olyan etikai dilemmákat, amelyeket a Dardenne fivérek vagy Ken Loach filmjeiben figyelhetünk meg*”. Ugyanakkor a szerző úgy véli, hogy az explicit politikai realizmus szerinte még mindig hiányzik a kortárs román film repertoárjából (p. 150.). Valószínűleg más lenne a véleménye, ha a szöveget Tudor Giurgiu *De ce eu? (Miért én?)* című filmjének 2015-ös bemutatója után írta volna.

Még tágabbra nyitja a perspektívát Florin Poenaru, aki túllépve a kötet nagy részének filmesztétikai, -történeti és -kritikai megközelítésén kultúratanománi szempontból, szociális, politikai és ideológiai kontextusában vizsgálja a román új hullám jelenségét. Polemikus álláspontjának lényege, hogy a kétezer utáni román film teljes mértékben része annak az öngyarmatosító attitűdnek, amely Kelet-Európát a rendszerváltás óta jellemzi, és amelynek középpontjában a nyugati (központi) nézőpont elfogadása és az annak való megfelelés áll. Véleménye szerint „(...) ezek a filmek azt adják vissza, amit a nyugati tekintet látni kíván a keleti posztkommunista rendezőktől (a burzsoá fogyasztás normalitását, az átmenet drámáit és nyomorúságát, az önbecsmérlő nevetést), és ezt a megfelelést a filmek nyugati értékelési rendszerben való elfogadással ismerik el díjak, fesztiválok, forgalmazási hálózatok és kritikák révén” (p. 152.). Poenaru szerint a román filmek semmiben sem különböznek a mozgóképek „second cinema”-nak nevezett csoportjától, amelyben a periférikus, kisebb filmgyártással rendelkező nemzetek filmesei esztétizálás, intellektualizáló attitűd és elitizmus révén fogadtatják el munkáikat a nyugati elitnek szánt alternatív kulturális tartalomként. Ezekben a filmekben, állítja provokatív módon, „a szociális, a közvetlen valóság (...) csupán ürügy, egyszerű konvenció nagyobb és absztraktabb témák elbeszéléséhez. (...) A realizmus pedig (...) ugyancsak pusztán ürügy a szimbolikus felé való

nyitáshoz”. (p. 164.) Mungiu realista történeteinek például szerinte nem az ábrázolt valós történelmi-társadalmi valóság megismerése a célja, hanem elvont és univerzális morális dilemmák taglalása.

A *Politicile filmului* sokszínű képet fest a román új hullámról, a szűk szakmánál tágabb közönség számára kínál tájékozódási pontokat a fontosabb szerzők és filmek megértéséhez. A sokszínűség és a sok szerző logikus következményeként a kötet nem képes teljes mértékben átfogó, kimerítő elemzést adni, azonban rendkívül jó belépőt jelent mindenki számára az új román filmről való elmélyült, komplex gondolkodásba. Néhány tanulmány pedig akár arra is alkalmas, hogy tudományos igényű kutatások kiindulópontjául szolgáljon, bár az ilyen jellegű felhasználást megnehezíti, hogy láthatóan a szerzők csak a nagyon alapvető és klasszikus filmelméleti szövegeket ismerik.

Gyenge Zsolt

1 A recenzió *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című (NN 112700 számú) OTKA-projekt keretében készült.

2 Nálunk ehhez a modellhez leginkább az Osiris által kiadott *Filmrendezőportrék* (Zalán Vince [ed.], Budapest: Osiris, 2003.) és a *Magyar filmrendezőportrék* (Zalán Vince [ed.], Budapest: Osiris, 2004.), valamint a *Prizma* gondozásában megjelent *Korszakalkotók: kortárs amerikai filmrendezők* (Pápai Zsolt, Varga Balázs [eds.], Budapest: Tudással a Jövőért Alapítvány, 2013.) állnak legközelebb.

3 Lásd elsősorban: Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of the Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.; Marks, Laura U.: *The Skin of The Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.; Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

4 Casebier, Allan: *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Szerzőink

DÁNÉL MÓNIKA

Az ELTE Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója. *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* című OTKA-projekt vezetője. A projekt keretében kutatási területe: az intimitás és a nyilvánosság kódjai a posztkommunista kultúrákban. 2015-ben elnyerte a Bolyai János Kutatói Ösztöndíjat.

Az Esemény – Trauma – Nyilvánosság (2012) című kötet társszerkesztője volt. Első kötete 2013-ban *Áttetsző keretek. Az olvasás intimitása* címmel, második kötete 2016-ban *Nyelv-karnevál. Magyar neoavantgárd alkotások poétikája* címmel jelent meg.

GYENGE ZSOLT

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem adjunktusa. Kutatása területei a filmfenomenológia, a kísérleti film és a videóművészet kifejezőmódja, valamint az új román film. A kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetemen szerzett művészettörténet diplomát 2000-ben, majd a Paris XII – Université de Créteil mesterképzésén vett részt. Doktori fokozatát 2013-ban szerezte a Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció doktori programján. Megjelenés előtt áll első önálló kötete *Kép, mozgókép, megértés. Egy fenomenológiai filmelemzés elmélete* címmel. Alapító szerkesztője a 2014 óta megjelenő *Disegno* című tudományos folyóiratnak, és tagja *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* OTKA-kutatócsoportnak. Szabadúszó filmkritikusként is dolgozik, írásai elsősorban a *Revizoronline*, a *Filmvilág*, a *Filmtett*, és az *Élet és Irodalom* hasábjain jelennek meg.

KIRÁLY HAJNAL

Az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének kutatója. *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* nemzetközi kutatócsoport tagja. Disszertációja, amely az irodalmi adaptáció elméleti felülvizsgálatát tűzte ki céljául, könyvként is megjelent *Könyv és film között. A hűségelven innen és túl*

címmel. 2012 és 2014 között a Lisszaboni Egyetem Összehasonlító Kultúratudományi Központjában végzett posztdoktori kutatást, az irodalmi adaptációk elméletét az intermedialitás, főként a film és festészet viszonyának diskurzusa felé tágítva. Újabb kutatásai Manoel de Oliveira filmművészetére, valamint a kortárs magyar és román film kulturális aspektusaira, komparatív értelmezésére vonatkoznak.

Önálló könyvén kívül tanulmányai és cikkei külföldi és belföldi tematikus kötetekben, illetve folyóiratokban jelentek meg.

SÁNDOR KATALIN

A kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának adjunktusa. 2011-ben jelent meg *Nyugtalanító írás/képek. A vizuális költészet intermedialitásáról* című kötete. Intermedialitásról, kortárs irodalomról, kortárs magyar és román filmről írt magyar és angol nyelvű tanulmányai folyóiratokban (pl. *Ekphrasis, Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*) és gyűjteményes kötetekben jelentek meg: pl. Pethő Ágnes (ed.): *The Cinema of Sensations* (2015); Ajtony Zsuzsa–Pieldner Judit (eds.): *Discourses of Space* (2013); Lars Elleström (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010).

STRAUSZ LÁSZLÓ

Az ELTE Filmtudomány tanszékének adjunktusa. A Pécsi Tudományegyetemen filozófia diplomát szerzett, majd 2001–2007 között doktori tanulmányokat folytatott az Egyesült Államokban, Atlantában (Georgia State University). Doktori diplomájának megszerzése után Amerikában (Bucknell University) és Angliában (University College London) tanított. Főbb kutatási területei a mozgókép és történelmi emlékezet, a filmstílus politikája és a rendszerváltás utáni kelet-európai film, valamint a stílusfejlődés és narráció kérdései köré csoportosulnak.

1998 óta publikál filmes témájú újságokban, illetve weboldalon. *Hesitant Histories on the Romanian Screen* című kötete 2017-ben jelenik meg.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.:** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 20. no. 2.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editors of present issue:

Mónika Dánél
László Strausz

Editorial assistant:

Helén Jordán

Proof-reader:

Éva Jagicza

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@c3.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Contemporary Romanian Cinema

- 6 Editorial Introduction
- 8 *László Strausz: Between Realism and Modernism
Hesitation and the Outlines of an Interpretive Framework
of New Romanian Cinema*
- 24 *Mónika Dánél: Multiple Revolutions
Remediating and Re-enacting the 1989 Romanian Events*
- 48 *Hajnal Király: Figurations of Societal Crisis in Post-Communist
Romanian Cinema: From Pintilie to Aferim!*
- 48 *Katalin Sándor: Crossed and Carried Borders in Contemporary
Romanian Films*
- 88 Selected Bibliography

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154