

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, amelyekeken 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 újraelolvasásai. 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 újrafordítása 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 stílárius 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 szövegpasszusaira 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 stílárius 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 hálózatainak 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 emlékezett 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 mnemonikus 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 folyamataival 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 konstruáltságát helyezi előtérbe. A hezitáció fogalma olyan szemantikai rétegeket is tartalmaz, amelyek a térbeli ide-oda mozgásra vonatkoznak. Emiatt olyan elméletek bevonásával folytatom a hezitáció fogalmának kidolgozását, amelyek a társadalmi tér társadalmi

meghatározottságának, illetve kollektív előállításának vizsgálatával foglalkoznak.

A modern tételmeleletek 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 ontológiájának 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 képzei el. A térnek ezek az objektivizált és történetiségről tudomást nem vevő elképzelései visszaköszönek 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 attitűdjének 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 *térrepresentáció*. 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 térrepresentáció 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 térrepresentáció 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 *representáció terei*, de egyes szöveghelyeken *megélt térként* hivatkozik rá. A térhasználat mindennapos szimbólumai és stratégiái kölcsönös kapcsolatban vannak a térrepresentáció panoptikus, objektívizáló stratégiáival. A két fogalom dialektikus viszonyából tárulnak fel a representáció terei, amelyben Lefebvre szerint már a mindennapos, illetve a kontrolláló stratégiák közötti történeti viszony is benne rejlik: a representáció 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 szöveggént 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 stílár-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: *Ceasornicul 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, kritikusan 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. Érdekes 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 újratervelésére 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 térrepresentációknak 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 építészszakmának 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 építészszakmán belül ekkor zajló generációváltás, amely komoly szakmai csatározásokhoz vezetett: a megosztott építészszakmát könnyen maga alá gyűrte a pártvezetés. Ezek a folyamatok a szélesebb nyilvánosság számára láthatatlanok maradtak, így erősítették a pártfőtitkár diabolikus terveinek mítosztát.

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 *reprezentáció 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 mozgókép-kultúrában 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 családfeje, 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 családfeje 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 családfeje 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 összeesekülés-elméletek körül zajló nézeteltérés. Miközben a pápa érkezésére várnak, Szibírián, az elhunyt egyik vejéről 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 felidézi 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.