

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.<sup>1</sup> A román filmek sokat emlegetett realizmusára, klausztrófób mikrorealizmusára vonatkozóan sincs konszenzus: Andrei Gorzo André Bazint továbbgondolva „realizmusokról” beszél, illetve az Andrei State-val közösen szerkesztett kötetüknek *Politicile filmului (A film politikái)*<sup>2</sup> 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 poetikusan, 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.<sup>3</sup> 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”.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

A Pintilie által gyakran adoptált külső tekintet egy másik, a nemzeti identitásra, a másságra és önmásításra<sup>8</sup> 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”.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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

*nálják.*”<sup>12</sup> 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.*”<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> *ibid.* 341.

<sup>16</sup> 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.

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

<sup>18</sup> Xavier: *Historical Allegory*, p. 334.

<sup>19</sup> 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 zsolttáros 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 keretében 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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 leplezik 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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> Az *Egy felejthetetlen nyár* és a *Tertium non datur* ilyen találkozásokról szólnak, amelyekben a nemzeti identitást a nyugati tekintet és egy önmásító folyamat formálja.

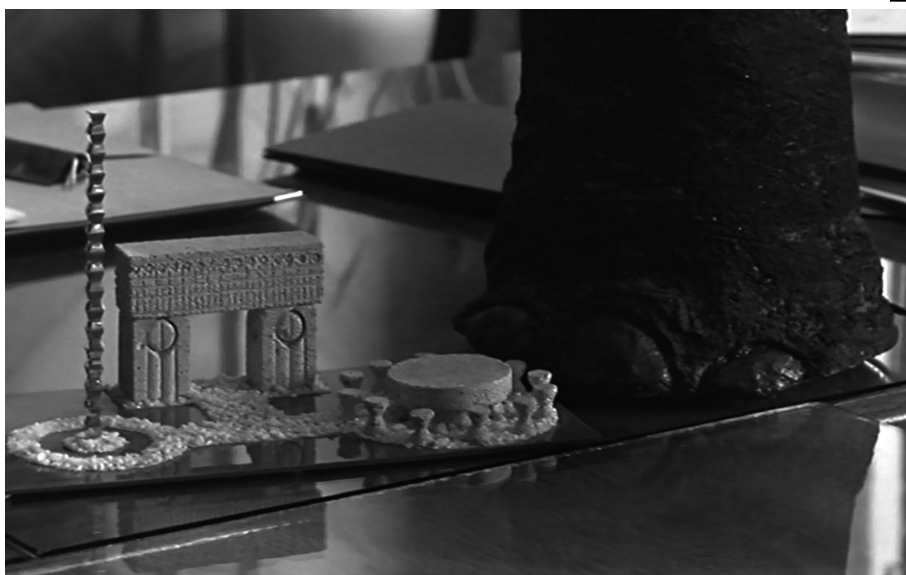
A saját másságot felvállaló nemzeti identitás megélése, az egyedít és a vidékit egyetemessé absztrahálásának képessége az a ritka művészi kompetencia, amelyet több külföldre szakadt román alkotó képvisel. Mircea Eliade, Emil Cioran, Tristan Tzara, Constantin Brâncuși, és hozzátehetjük Pintilie nevét 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,<sup>25</sup> 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-vonósnegyesekeket 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.<sup>26</sup> 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*.

## 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Amint Bachelard is hangsúlyozza, a távolság miniatúrákat

<sup>26</sup> Boia: *Miért más Románia?*

<sup>27</sup> *ibid.* pp. 148–155.

<sup>28</sup> *ibid.* p. 142.

teremt, ugyanakkor el is szigetel, a magány bugyrait tárva fel.<sup>29</sup> 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,<sup>30</sup> 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 tisztnek, 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

<sup>29</sup> *ibid.* p. 154.

<sup>30</sup> 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 mindketten 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

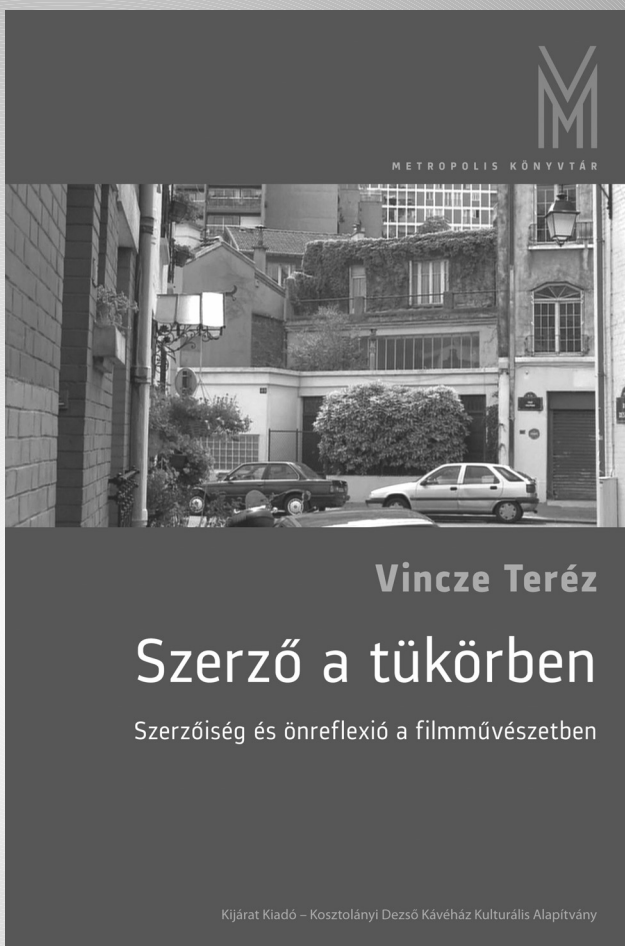
Terjedelem: 296 oldal

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