

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

Szócs Petra

Emlékezés a kortárs román filmben

**A Ceaușescu-korszak és az 1989-es forradalom a rendszerváltás után készült román
filmekben**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Témavezető: dr. Schulze Éva

2017

Tartalom

Bevezető.....	3
1. Allegorizáló megközelítés: Pintilie: <i>A tölgy</i>	7
2. Klasszicizáló megközelítés: Gruzniczki: <i>Quod erat</i>	11
3. Az új román film megközelítésmódja.....	13
3.1 Az új román filmről, röviden.....	13
3.2 A nyolcvanas évek az új román filmben.	
3.2.1 Traumatikus múlt: <i>4 hónap, 3 hét, 2 nap</i>	15
3.2.2 Ceaușescu-nosztalgia: <i>Mesék az aranykorból</i>	17
3.3 A forradalom filmjei.....	22
4. Ceaușescu-per és a kivégzés re-enactmentjeinek megközelítésmódja.....	29
5. Patriarchális figurák.....	35
5.1 Ceaușescu mint szimbolikus apa.....	35
5.2 Ceaușescu-mitológia a román történetírásban.....	36
5.3 Ceaușescu-nosztalgia.....	37
5.5 Paternalisztikus figurák a kortárs román filmben.....	39
6. Rendezői döntések <i>A kivégzés</i> c. játékfilm készítése során.....	41
Konklúzió.....	47
Köszönetnyilvánítás.....	49
Bibliográfia.....	50
Filmográfia.....	53

Bevezető

A kivégzés c. kisjátékfilmemben három gyerek folyton újrjátssza a Ceaușescu-pert és a kivégzést. A kisjátékfilm tehát 1990-ben, egy meghatározó történelmi pillanatban játszódik. A kor és a történelmi pillanat megidézése során számos problémával szembesültem. Hogy lehet hitelesen ábrázolni ezt az időszakot, amikor mára már minden megváltozott? Mit akarok állítani erről a korról? És miként közvetíthető, hogyan, milyen filmes eszközökkel ragadható meg az a speciális atmoszféra, amely a kort jellemezte, és amelyet gyerekként magam is átéltem 1989-ben? Dolgozatomban azt vizsgálom meg, hogy ugyanezekre a kérdésekre milyen válaszokat adtak a román filmesek a rendszerváltás után. Kisfilmem – akaratlanul is – dialógusba lép azokkal a román filmekkel, amelyeket ezek a román filmesek készítettek erről a történelmi korról és pillanatról, így a saját alkotói döntéseimet ezeknek a filmekben a kontextusában ismertetem, és megpróbálom tisztázni a döntések, eljárások közötti hasonlóságokat és a különbségeket (ami természetesen korántsem jelenti azt, hogy a filmemet egyenrangúnak vagy esztétikai értékében összehasonlíthatónak tartanám a kortárs román filmekkel). Tágabb értelemben és implicit módon tehát a dolgozatomban azt a kérdést igyekszik körbejárni – tudva, hogy végső, definitív válasszal korántsem szolgálhat -, hogy a film révén miként lehet autentikus módon beszélni traumatikus történelmi tapasztalatokról, hogy tehát egy adott történelmi pillanat elbeszélésének létezhet-e autentikus formája, és hogy az „új román film” beszédmódja miért tűnt érvényesnek szerte a világon.

A rendszerváltás után készült román filmekben végigtekintve szembetűnő, hogy a román film egy újszerű, a korábbiaktól markánsan eltérő „paradigmát” dolgozott ki a múlt ábrázolására, amely a múltból szóló filmek többségét fémjelzi. Ezt a beszédmódot azokhoz a filmekhez köthetjük, amelyek a nemzetközi szaksajtó (és ennek nyomán a magyar filmszakírás) az „új román film” címkével illetett. Mindazonáltal az 1989 utáni román filmben a múlt megközelítésének egyéb formái, módozatai is előfordulnak – mindenekelőtt a román művészfilm hagyományát továbbvivő allegorikus beszédmód (ezt elsősorban Lucian Pintilie: *A tölgy* című filmje képviseli), továbbá a klasszicizáló megközelítés (Gruzniczki: *Quod erat* című munkája). Ezen kívül ide sorolhatóak azok a filmek is, amelyek ugyan nem kerültek be a hagyományos filmforgalmazásba, mégis relevánsak: ezek adott történelmi pillanatok audiovizuális re-enactmentjei.

Dolgozatomban ezeket a megközelítéseket igyekszem pontosan szétválasztani és megkülönböztetni egymástól, és ezzel meghatározni azt, hogy miben is áll az új román film diskurzusának, beszédmódjának különössége az előzményeihez képest. A záró fejezetben pedig azt igyekszem bemutatni, hogy a saját kisjátékfilmemnek mi a viszonya ezekhez, milyen eszközöket használ föl ezekből a hagyományokból, tehát miben hasonlít, illetve miben különbözik tőlük a múlt megközelítésében.

Mit értek a múlt megközelítésén, mit értek a múlt filmes beszédmódja alatt? Dolgozatomban abból a feltételezésből indulok ki, hogy egy történelmi korszak megjelenítésében, reprezentációjában különösen fontos szerepe van

1. a történet és a cselekményvilágban előforduló konfliktusok jellegének
2. a figurakezelésnek és a karakterábrázolásnak
3. a megjelenítés stílusának, tónusának.

Ezek összességét nevezem a múlt megközelítésének. Felvethető persze, hogy a múlt ábrázolásának egyéb dimenzióit is relevánsnak lehetne tekinteni, de a dolgozat – egyrészt terjedelmi okokból, másrészt a narratíva, a karakterek és a stílus kiemelt jelentéstani szerepét tételezve – ezekre a dimenziókra koncentrálok, és ezekből a szempontokból fogja megvizsgálni a különböző filmeket és elkülöníteni a különböző típusokat, meghatározni hasonlóságukat és különbségeiket. Végül ezeknek a szempontoknak a fényében fogom ismertetni a kisjátékfilmmel kapcsolatos alkotói kérdéseket, dilemmákat.

Dolgozatomban tehát azt vizsgálom, hogy milyen múlt-megközelítések léteznek a román fikciós filmekben. A tárgyalt korpusz az olyan román filmeket és audiovizuális munkákat jelenti, amelyek 1989 óta készültek, de az elmúlt rendszerben, a Ceaușescu-diktatúrában ill. a forradalom alatt játszódnak, vagy azt reflektálják. Nyitó fejezetem Pintilie: *A tölgy* (1992) című munkája. Ebben a fejezetben igyekszem röviden összefoglalni Pintilie filmjének ábrázolásmódbeli jellegzetességeit, és ezek alapján amellet érvelek, hogy ez a film a múlt megközelítésének allegorikus formáját, modelljét érvényesíti: azt a megközelítést, amely közvetetten, jelentésátviteleken és elsősorban az allegória alakzatán keresztül beszél a múlt rendszerről, és amelyet a történet és a karakterek stilizálása, illetve elrajzolása fémjelez. A tárgyalt korpuszban előfordulnak olyan filmek is, amelyek a múlt megközelítésének klasszicizáló formáját érvényesítik, amennyiben a klasszikus elbeszélés szabályrendje és a realizmus konvenciórendszere szerint idézik meg a múlt rendszert, egyúttal nyíltan és közvetetten ábrázolják egyén és múlt konfliktusát. Erről a típusról szól a dolgozatomban második fejezete, amelyben Andrei Gruzsniczki: *Quod erat* (2013) c. opusát elemzem röviden, és amellet érvelek, hogy Gruzsniczki műve szignifikánsan és döntően különbözik a múlt

megközelítésében Pintilie filmjétől és az allegorikus közelítésmódtól, továbbá az új román film minimalista közvetlenségétől is. Dolgozatom harmadik fejezete azokról a filmekről szól, amelyeket többnyire az új román film címkével szoktak ellátni, és amelyek a megfigyeléseim szerint mikrodrámákon, egyén és egyén konfliktusán keresztül, a trópusokat és közvetítettséget elkerülve, realista és minimalista módon ábrázolják a múlt rendszert. Ezeket a filmeket két fejezetben vizsgálom: az államszocializmus koráról szóló filmeket elkülönítettem a forradalom filmjeitől. A *Forradalmárok* c. film kapcsán érintőlegesen beszélek emlékezetelméleti munkákról is, mert ebben a filmben az emlékek felidézése során maga a kommunikatív emlékezet, ill. ennek nehézségei tematizálódnak.

A nagyjátékfilmek után a múlt megelevenítésének egy különleges műfajával, a re-enactmenttel (újrajátszás) foglalkozom. A re-enactment nem előzmény nélküli a román filmben, Pintilie 1969-es *Helyszíni szemléje* (román címe: *Reconstituirea* avagy Rekonstrukció) egy újrajátszás. Dolgozatom negyedik fejezetében arra keresem a választ, hogy a re-enactment milyen eszközökkel tudja megidézni a múltat, és az újrajátszás hogyan képzelhető el a fikciós film keretein belül. Ez azért foglalkoztatott, mert mestermunkám ugyancsak egy re-enactment, amit egy családi drámán keresztül mesélek el. A re-enactmentek vizsgálatához két film szolgál törzsanyagul: Milo Rau *A Ceaușescu-házaspár utolsó napjai* és Ileana Botea *Auditions for a Revolution* c. munkája.

Dolgozatom egyik fontos állítása, hogy a tárgyalt filmekben markánsan megragadható a múlthoz és Ceaușescu figurájához fűződő viszony a patriarchális tekintélyt megtestesítő, atyai figurák ábrázolásmódján keresztül. *Patriarchális figura* alatt a hatalommal rendelkező figurákat értem. A hatalom fakadhat a társadalmi hierarchiából vagy mikrostruktúrából, mint a család. Ezek a figurák a korszak legtöbb filmjében előfordulnak, de egyrészt finomabb különbségek meghatározhatóak a különböző megközelítések között, másrészt az „új román film” filmjeiben különleges szerepet kapnak, kiemelt jelentőséggel bírnak. Míg anya vagy matriarchális figura véletlenül sem fordul elő bennük, az autoritással bíró férfiak (legyen ez a magán- vagy hivatali szférában) mindegyikben megtalálhatóak, és a hozzájuk fűződő viszony éppolyan ambivalens, mint a múlt rendszerhez vagy Ceaușescuhoz fűződő. Doru Popnak azon állítása inspirált, miszerint a patriarchális figurák az új román filmben megfosztatnak tekintélyüktől. Pop ezt az eljárást a kortárs román film nyelvtani elemeként értelmezi¹.

Ennek a témának külön részt, az ötödik fejezetet szentelem a dolgozatomban, amelyben először is amellet érvelek, hogy Ceaușescu mítosza és atyai figurája miatt a patriarchális

¹ Pop: *The Grammar of the New Romanian Cinema*, 11.o.

figurák különösen fontosak a múlt rendszer reprezentációjában, és ehhez Ceaușescu szimbolikus apakarakterének ill. a patriarchális rendszer továbbélésének felvázolására teszek kísérletet. A fejezetben továbbá kifejtem, hogy ezek a patriarchális figurák milyen módon jelennek meg a filmekben.

Végül, a hatodik fejezetben saját szerzői döntéseimet ismertetem, és arra törekszem, hogy ezek háttérében kimutassam a kor, az új román film narratíváinak és stilisztikai eljárásainak hatásait, esetenként az ezekkel való szembenállást.

1. Allegorizáló megközelítés

Pintilie: *A tölgy*

Lucian Pintilie *A tölgy* (1993) c. filmje volt az első film a rendszerváltás után, mely a Ceaușescu-korszakban játszódik. A rendszerváltás előtt játszódó sztori főhőse egy államvédelmis tiszt 30 éves lánya, Nela, aki apja halála után zseniképzőt akar indítani egy Isten háta mögötti kisvárosban, ahová magával viszi apja hamvait is. Nela életét tovább nehezíti, hogy a Securitate állandóan megfigyeli őt és újdonsült orvos barátját.

A tölgy a konfrontáció dramaturgiájával építkezik: a kisember és a rajta kívülálló történelmi-politikai erők összeütközése viszi előre a cselekményt, az egyén helyzetmegoldó képessége, találékonysága a lehetetlen helyzeteknek köszönhetően fejlődik. A főbb konfliktusok nem a szereplők között vannak, hanem a szereplők és a megingathatatlan látszó rendszer között. (Kisebb konfliktusok vannak ugyan a nővérek között, ill. az anya és Nela között is, de nem ezek szervezik a történetet.) Ennek az allegorikus, „kisember kontra politika” alaphelyzetű filmnek a legfőbb állítása, hogy a hatalom kijátszható.

Király Hajnal így ír Pintilie történelmi-politikai allegorikus mozijáról három másik filmje, az *Egy felejthetetlen nyár*, a *Tertium non datur* és a *Túl késő* kapcsán: „[Pintilie allegóriái] 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.”² Az allegorikus beszédmódra jellemző „a nagynak a kicsiben való tükröződése, a *myse en abyme* eljárás”, mely „a művészi eltávolítás példája: a miniatúra egyszerre reflektál a történetre, a szereplőkre, valamint a kortárs román társadalomra és annak sztereotipikus szereplőire.”³

A tölgy éppen egy ilyen *miniatúrával* kezdődik, mely az allegorikus látásmód kedvelt eszköze. Nela és haldokló apja egy szuper8-as filmfelvételt néznek egy ágyban. A film, mely a falon pörög, egy régi karácsonyi ünnepségen készülhetett. A felnőttek között

² Király i.m. 49

³ *ibid.* 57

jelen van a Mikulásnak öltözött apa és egy Sztálinnal rendkívüli hasonlóságot mutató férfi. A kis Nela egy pisztolyt kap ajándékba, amellyel mindenkit lelő. A felnőttek sorban eldőlnék, mintha valóban meghaltak volna. *A tölgy* home videója többszörös apagyilkosságot ábrázol: Nela leszámol az apafigurákkal. Miközben a film hangtalanul megy a háttérben, az apa meghal. Közelit kapunk a Lenin összesről, melyre a vetítógépet állították, a gázrózsáról, melynél Nela meggyújtja a cigarettáját és a haldokló apa kezéről, amint leveri a tejet. Már az első percekben kiemeli, poentírozza a kamera az apa pártszeretét (Lenin). Nela már az első jelenetben több dührohamot kap, szétveri a vetítógépet, a telefont, gyújtogat, összehányja magát. Járása, gesztusrendszere teátrálisba hajló. Az első jelenetben (telefonon ill. az ajtón keresztül) lefolytatott párbeszédei a harmincas évek hollywoodi drámáit idézik: mindenre van replikája; a párbeszédnek ironikus-évődő pingpongozások, melyeket elkeseredett kirohanások tesznek drámaivá. A Lohengrin-nyitány erőteljesen aláhúz, az apa halála alatt érkezik a fináléhoz. Nem kevésbé emlékeztetése a film későbbi zenéi: Internacionálé, éneklő cigányok a lerobbant vonat mellett, stb.

A film nyitányában több olyan idősebb (az apával egykorú) férfi is megjelenik, akitől Nela segítséget várna: az orvos, aki elhanyagolta a beteget és egy másik orvos, akinek Nela felajánlja apja holttestét. Ezeket a férfiakat csak egy dolog érdekli: hogy lefeküdjenek Nelával, aki persze a legválogatottabb káromkodások közepette küldi el őket a fenébe. Nela dühe az előző generációnak is szól: ők azok, akik ezt a hazug rendszert építették. Nela a film végén képes leszámolni a múlttal (a zárlatában elégeti a polaroidokat, és eltemeti apja hamvait), másrészt nem fél az autoritástól, és mélyen megveti a patriarchális rendszert.

A film végig a tragédia és a fekete komédia között balanszíroz: a hősnő elveszíti az apját, megerőszakolják, a fináléban kivégeznek egy busznyi ellenállót – több helyen fordulhatna tragédiába. A tragikust ellenpontoszó fekete humor az, ami a későbbi filmekben már írmagjában sem található meg, azonban *A tölgy* teljes egészét áthatja: Nela felajánlja az apja holttestét az orvosi egyetemnek, majd, miután nem kell nekik (nincs hűtőjük), elhamvasztatja (közben az Internacionálé szól), és egy nescafés üvegben hurcolja magával különböző falvakba, végül egy tölgyfa alá temeti el. Doru Mitran közeli mágikus erejűek, például az apa holtan a tejesüvegnek csapódó, majd a krematóriumban hosszan égő keze. A metaforák ill. a történeten végigvonuló allegóriák ezeknek a közelieknek köszönhetően zsigerileg hatnak.

A román kisvárosban indított zseniképző ironikus színezetű allegória: csak éppannyira reménytelen, mint minden más. Egy korát megelőző, oda nem illő struktúra automatikusan halálra van ítélve. A szereplők csak annyit tehetnek, hogy élnek tovább az életüket. Nela szerelmét, a szókimondó, heves vérmérsékletű orvost a Securitate üldözi. A férfi börtönbe kerül, de mintha nem is venne róla tudomást, majd – mivel szükség van rá egy nagyon fontos műtéthez – éppolyan magától értetődően kikerül onnan. A szorongásmentesség a falusi tor jelenetben mutatkozik meg teljességében: az orvos és Nela egy barátjuk holttestét viszik haza a szülőfalujába, amikor lerobban az autó. Az orvos megkéri az őket követő szekusokat, hogy segítsenek a koporsófuvarozásban. A falusi toron mindenki tudja róluk, hogy szekusok, és félelmükben ellátják őket ajándékokkal: teletömik a csomagtartójukat zöldségekkel. Az orvos, amikor megkérdezi tőle a pap, hogy milyen az élet a városban, azt válaszolja az asztaltársaságnál: „Idefele ők voltak James Bond, hazafele zöldségkereskedők. Jelen pillanatban ez a legszerencsésebb városiaknak a helyzete Romániában, és ők a szekusok.”

A tölgyben a múlt egyik sűrűsödési pontja az apa, akinek csak a holttestét látjuk, de hamvaival mindvégig ott kísért a filmben. Nelát névtelen levelekkel zaklatják, hogy derítse ki, miért volt az apjának egy keze. Az apáról csak sejtéseink vannak: feltehetően kommunista ellenálló volt a háború előtt, majd utána a szocialista felső-középosztály tagja lett, beépült a rendszerbe. Az orvos szerint azért vágatta le a kezét, hogy megússza a frontszolgálatot, erre Nela azzal vág vissza, hogy csak hű maradt az eszméihez, nem akart „abba” az irányba löni. Nela megtudhatná anyjától, hogy miért hiányzott az apjának az egyik keze, de nem izgatja. Mint ahogy az sem érdekli, hogy miért haragudtak egymásra, és miért hagyta ott az anyja a halálosan beteg férfit. Nem tud mit kezdeni vele, nem az ő múltja. Így búcsúzik apja hamvaitól: „Jó apa, zsarnok apa, féltős apa. Drága, drága apa. Nyugodj békében.” Rögtönzött halotti beszédéből az látszik, hogy elfogadja az apa ambivalenciáját, nem akar többet megtudni róla, és nem akar tanulságot levonni. A múlt, melyet *A tölgy* életre kelt, egyszerre varázslatosan színes és undorítóan elviselhetetlen. A túlélők mozija: Nela körül hullanak a bombák, a zárójelenetben mégis gyereket szeretne urológus barátjától.

A tölgy nagyon színes skálán, drámai erővel mutatja meg egy korszak visszásságait. Bátran aláhúz, kiemel, kimond dolgokat. Constantin Parvulescu⁴ így ír erről a korszakról:

⁴ Parvulescu i.m. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/4months/>

„A kilencvenes évek filmjei – *A tölgy* (Lucian Pintilie, 1992), *Luxury Hotel* (Dan Pita, 1992), *A világ kedvenc fia* (Serban Marinescu, 1993) és *A hitvesi ágy* (Mircea Danieluc, 1993) – dühösen vádaskodtak, az alapvető emberi értékek pervertálódása foglalkoztatta őket. Haragjuk jogos volt, tényleg rettenetes volt az élet Ceaușescu alatt.” A filmben az Assmann által kripta-jelenségnek nevezett mechanizmus figyelhető meg: a fenyegetettség elmúltával (rendszerátalakítás után) felszínre törnek az elfojtott, addig elmondhatatlan események.

Pintilie karikírozza, nevetségessé teszi a nyolcvanas évek Romániáját: még ahhoz sincs víz, hogy az ember bevegje a gyógyszereket az öngyilkosságához. A film tele van metaforikus tettekkel: az apa tehetetlenségében levágja a kezét, a lány elégeti a megmaradt kezét, stb. Mint láttuk, a *mis-en-scene* is ennek megfelelő: a zenehasználat, a plánozás is ugyanolyan explicit, mint a cselekmény és a dialógok.

Pintilie teljesen másféle, szerzői-allegorikus eszközökkel eleveníti a múltat, mint azt az új román film alkotóinál látni fogjuk. Király Hajnal rámutat, hogy az új román filmes rendezők viszonyulása Pintiliéhez ellentmondásos: míg a Ceaușescu-korszakban készült filmjeit (pl. *Helyszíni szemle*) követendő példának tekintik, a kilencvenes évek allegorikus mozijától (*Egy felejthetetlen nyár*, *Tertium Non Datur*, *Túl késő*) elfordulnak, és radikálisan másféle filmnyelvet dolgoznak ki. A fiatalabb generációból egyedül Radu Jude követi Pintilie allegorikus látásmódját.⁵

⁵ Király i.m. 58.

2. Klasszicizáló megközelítés

Gruzniczki: *Quod erat*

Andrei Gruzniczki első nagyjátékfilmje, a 2009-es *Másik Irina (Cealaltă Irina)* új román filmnek mondható, a 2013-as *Quod erat* viszont klasszikus eszközökkel meséli el két akadémikus szerelmi történetét a nyolcvanas évek Romániájában: Sorin, az ellehetetlenített matematikus beleszeret Franciaországba disszidált barátja otthon maradt feleségébe, Elenába. A nő gyermekével együtt már régóta vár az útlevele, és úgy tűnik, meg is kapja, ha hajlandó együttműködni a Securitatével. Sorin ki szeretné csempésztetni Elenával a kéziratát, de erről tud a Securitate, és Elena is tudja, hogy tudnak róla, mégsem szól Sorinnak. A történet azalatt az idő alatt játszódik, amíg Elena elhagyja az országot.

Patriarchális rendszer és egyén konfliktusa közvetlen és direkt a *Quod eratban*: a Securitate, az egyetem, a különböző hivatalok durván belenyúlnak a privát szférába. Arra a kérdésre, hogy megőrizhető-e egy tinédzserkori barátság tisztasága ilyen körülmények között, a film egyértelmű válasza az, hogy nem. *A tölgyel* szemben a *Quod eratban* a rendszer befolyásolja az emberi kapcsolatokat is, az elnyomás meghasonlást szül. Az egyik főhős, Elena konfliktusa lelkiismereti jellegű: választania kell egy régi barátság és a családja között. Ebben a szorítottságban ugyanolyanná válik, mint elnyomói: szerencsétlen apja fölött kezd el zsarnokoskodni.

Az új román filmekkel ellentétben a rendszerrel való szembenállás sokkal kiélezettebb és explicitebb a *Quod eratban*. A fekete-fehér filmdráma kényelmetlen jelenetekben meséli el a két megfigyelt tudós plátói szerelmét: sorban állásokon, lefutott harisnyaszem-felszedéseken, megtöltött Daciákon, kínos kihallgatásokon, megalázó munkahelyi gyűléseken és áramszüneteken keresztül. Sok és világosan kitett korszak-jelölővel találkozunk a *Quod eratban*.

A film nagyrészt fix képekből áll, a kamera követi a szereplők mozgását, és sokszor rá is kocsizik arcokra egy-egy statikus, beszélgetős jelenetben. A kamera az érzelmileg intenzívebb jelenetekben van, hogy lekerül a statívról (pl. amikor Sorin egyedül hallgatja a szobájában a Szabad Európa Rádiót, és elkeseredetten irkálja a táblára az egyenleteket; vagy a bridzsparti,

amely a film egyik sűrűsödési pontja: a két tudósnak ez az egyetlen közös programja, és minden mozdulatukat megfigyelik.)

A *Quod erat* minden szálát elvarr: az árulás megtörténik, de nem lesz belőle tragédia, mert az elárult már tudott róla, hogy el fogják árulni. A film nem mond morális ítéletet senkiről, de képletei tiszták: pontosan tudjuk, hogy ki mit miért áldozott fel.

3. Az új román film megközelítésmódja

3.1 Az új román filmről, röviden

Bár dolgozatomban nem filmtörténeti munka, röviden ismertetném azt a helyzetet, amelybe az új román film megérkezett a 2000-es évek elején, mert ebből a tágabb kontextusból lehet megérteni annak a lázadásnak a lényegét, amit az új irányzat jelentett. A rendszerváltás után Romániában – akárcsak a többi Közép-Kelet-Európai országban – felszámolták az államilag támogatott, centralizált filmgyártást, ami a terjesztői hálózatot is súlyosan érintette: 5 év alatt a mozik száma 612-ről 300-ra csökkent (jelenleg 71 mozi üzemel egész Romániában.) Az 1989 utáni időszakban az elkészült filmek száma nem lépte túl az évi 3-5 produkciót.

A minimalistának vagy neo-neorealistának is nevezett román új hullám⁶ 2000-ben indult el; a román film azóta felzárkózott, „szinkronizálódott” a nyugati filmekhez, 2005-től kezdve rangos fesztiválok díjazták őket.

2000 tekinthető a román film zérus évének: ebbe a sivárságba érkezik külföldről Cristi Puiu, és megrendezi első nagyjátékfilmjét, a *Zseton és betont*, az első jelentős filmet 1989 óta. Stílusjegyei meghatározzák a következő évek román filmes trendjét: a kényelmetlen realizmus, a hiteles dialógusok (beleértve a káromkodásokat is), az akkoriban szokatlan kézikamerás felvételek hatalmas újítást jelentettek a Ceaușescu-korszak filmjeihez képest. Puiu és Mungiu az előző rendszer moziját a metaforák mozijának nevezi. „Az ilyen filmek miatt lettem filmes” mondja Mungiu, a *4 hónap, 3 hét, 2 nap* rendezője. „Semmi ilyesmi nem történt a valós életben. És akkor ellenállhatatlan vágy támad benned, hogy azt mondd: ‚Emberek, nem tudjátok, hogy miről beszéltek. Ez itt mind hamis. Nem ezt kell megmutatni egy filmben. Jobban tudnám csinálni, mint ti.’ Ezt éreztem, de azt hiszem, ezzel nem voltam egyedül. Ezekben a filmekben rosszak voltak a színészi alakítások, a történet hiteltelen volt, tele buta helyzetekkel, egy csomó metaforával.”⁷ (Az új román filmek azonban nem tekinthetők előzmény nélkülinek: Lucian Pintilie és Mircea Danialuc hatása egyértelműen kimutatható rajtuk.)

⁷ A.O.Scott: *New Wave on the Black Sea*

Bár Cristi Puiu filmjei sajnálatos módon nem tartoznak bele a korpuszomba, idéznék Lakatos Róbert vele készített interjújából, mivel Puiu az egész új román film esztétikáját meghatározta. Puiu a nem-tudás szerzői pozícióját hangsúlyozza a kerek történetmeséléssel szemben: „Engem az érdekel, hogy lehet belefoglalni a történetmesélésbe azt a szókratészi kijelentést, hogy tudom, hogy nem tudom. Hogyan lehet azt sugallni a nézőnek anélkül, hogy bármikor is kimondanád ezeket a szavakat, hogy ez a film tulajdonképpen csak egy sejtés.”⁸ Majd hozzáteszi: „az arisztotelészi modellen alapuló történet számomra az arrogancia kifejezésmódja.”⁹ Az „arrogáns” kifejezést Puiu a kamerára és a vágásra is használja. Arrogáns a kamera, ha erőszakot tesz a jelenet természetén, ha előbb tudja, mi fog történni, mint az megtörténne, ha „megelőzi” a cselekményt. A kamerának természetesnek kell maradnia. „Az a nézőpont, ahova én teszem a kamerát az, ahonnan a legjobban látszik a halál, és ez azt jelenti, ahonnan legjobban látszik az ember.”

Cristi Puiu második filmjéről, a *Lăzărescu úr haláláról* így beszéltek Cannes-ban: „Láttad a román filmet?”¹⁰. A film megnyerte az Un Certain Regard-szekció díját.

2006-ban „fut rá” az új román filmes forma a múltra: ekkor jön ki Mitulescu: *Hogyan éltem túl a világvégét*, Porumboiu: *Forradalmárok* és Muntean: *Jelszó: a papír kékre vált c.* filmje.

Az új román film stratégiái nem ismeretlenek a filmtörténetben, dokumentumfilmes hatások érződnek pl. az olasz neorealizmus, a free cinema, a csehszlovák új hullám, a Budapesti Iskola vagy a dán dogma filmjein. A fiatal filmeseknél a dokumentarizmusnak ugyanakkor nem csupán esztétikai, hanem etikai okai is vannak: az előző rendszer hazugságaitól, metaforáitól fordultak el. A cél az átélhetőség, a hitelesség lett. Több filmben is (*Lăzărescu úr halála*, *4 hónap, 3 hét, 2 nap* – ezentúl 432) egyetlen esemény áll a középpontban, a történet néhány órán belül játszódik, kevés helyszínen. Ezáltal a filmélmény is sokkal valóságosabbnak tűnik, a szereplőknek nincs idejük gondolkodni elveszettségükön, minden az itt és most élményét kelti. A kamera – sokszor élnek a rendezők kézikamerás megoldással – rátapad a szereplőre, követi sötét utcákon, rendelőkön keresztül. Hiányzik a didaktikusság és a poentírozás, az erkölcsi kategóriák határai elmosódnak.

⁸ Lakatos: Rendezői beszélgetések, 100

⁹ Ibid. 101

¹⁰ Scott i.m.

Lakatos Róbert¹¹ hívja fel a figyelmet az új román film és a *direct cinema* (a cinema verité USA-ban kialakult változata) rokonságára a krízisstruktúra érvényesítésében: „Minden történetben eljön az a pont, amikor az ember súlyos feszültséggel teli, feltárást és döntést igénylő pillanatokot él át. Minket ezek a pillanatok érdekelnek”¹², mondja Robert Drew, az iskola fotós-újságíró vezetője. Ez a *krízisstruktúra* jellemző az új román filmek zömére.

Az új román film máshogy tárgyalja a múltat, mint az előző generáció. A múlthoz való viszony sokkal ellentmondásosabb, a múlt megelevenítésének kísérlete van, hogy kudarcba fullad. Strausz László a *hezitáció* fogalmát vezeti be a kortárs román filmmel kapcsolatban: „A hezitáció egy szövegkonstrukciós stratégia, amely ellentétes valóságértelmezéseket (tehát profilmű és diegetikus közötti viszonyokat) ütköztet egymással, és ezáltal egy mozgásban lévő értelmezői pozíciót jelöl ki a néző számára.”¹³ A román film tehát nem realista és transzparens, mint azt a kritika az első hullám után hangoztatta, hanem realista és modernista elemek keverednek benne, és a valóságról nem tesznek könnyen dekódolható állításokat. Az egyetlen ontológiailag biztos pont „a szubjektum törekvése ennek a valóságnak a megalkotására.” Tézise szerint a hezitáció fogalma „egyrészt lehetőséget ad az új román film központi művészi attitűdjének, illetve fontos stiláris-tematikai újításainak artikulációjára, ugyanakkor történeti kontextusba helyezi a filmeket.”¹⁴

3.2 A nyolcvanas évek a kortárs román filmben

Traumatikus múlt: 4 hónap, 3 hét, 2 nap

A legismertebb új román film minden bizonnyal Mungiu 2007-es mozija. A film két diáklány, Otilia és Gabita kálváriáját mutatja be 1987-ben, Romániában. Otilia segít Gabitának, aki illegális abortuszra készül, és nem árulja el senkinek, hogy magzata már 4 hónapos, 3 hetes és 2 napos. A film krízisdramaturgiát működtet, kevesebb, mint egy nap alatt

¹¹ Lakatos: *Dokumentumfilmek hatások a játékfilmben*.

¹² Bordwell-Thompson i.m. 513

¹³ STRAUSZ i.m. 8

¹⁴ Ibid.

játszódik, ezalatt vetetik el Gabita magzatát. A főszereplő nem Gabita, hanem Otilia, a Gabita barátnője.

A konfliktus magánjellegű, de a patriarchális rendszerből következik: Otiliának hatalmas áldozatot kell hoznia azért, hogy barátnője illegális abortusza létrejöhessen. A 432-ben kétszeres patriarchális elnyomásról van szó: egyrészt ott van a pronatalista politika, vagyis a nő nem rendelkezhet a saját testével; másrészt az abortuszt végző orvos önkénye, ti. hogy bármit megtehet a lányokkal a magzatelhajtásért cserébe. A lányok csak önmagukra és egymásra számíthatnak.

A korra utaló jelek minimalista eszközökkel vannak ábrázolva: így az utcán álló sor, a letakart kocsik¹⁵. A film kitartott totálokkal meséli el a két lány történetét, jeleneten belül sokáig nem is találunk vágást. A tér (például a kollégiumi szoba) több jelenetből áll össze: az elsőben az egyik részét látjuk, a másodikban 180 fokot fordul a kamera. Ha a szereplő mozgásban van, a kamera hátulról, tisztas távolságból követi, majd egy idő után megáll, és diszkréten elengedi a szereplőt. Közelit csak belső vágással kapunk egy-egy pillanatra, a szándékolatlanság látszatát keltve. A kisebb totálók általában kettősök (kocsi jelenet Bebe úrral) vagy hármasok.

Az első közelit a 47. percnél kapjuk Bebe úrról, és ez is homályos: amikor az asztalra csap („Ti szórakoztok velem?” – kérdi), és a kamera, a filmben eddig példátlan módon ráközelít. A lányokról a megerőszakolás után kapunk közeliket: Otiliáról egy hátsót (alighanem ez a film legemlékezetesebb képe), Gabitáról többet szemből (tágabbakat). A hosszan kitartott hátsó beállítás alatt szóló csöpögő csap hangja a magány motívumává lesz: később, egy másik fürdőszobában, Otilia barátjának a lakásában, a születésnap ünnepség alatt visszaköszön.



1. Otilia a 4 hónap, 3 hét, 2 napból

¹⁵ Nem mindig lehetett autót vezetni: egyrészt a kiutalt benzin nem sokáig volt elég, másrészt hétvégeként – felváltva – csak a páros ill. páratlan rendszámú kocsik közlekedhettek.

Mintha a lányok arctalanok maradnának: arca csak Bebe úrnak van, a patriarchális rendszer elnyomó figurájának, valamint az abortált csecsemőnek. Bebe úr, aki kora alapján a lányok apja is lehetne, fenntartja és működteti az opresszív rendszert, sőt, végteleníti azt: a megerőszakolt lányok majd hozzá vagy hozzá hasonló angyalesinálókhoz lesznek kénytelenek fordulni. Ugyanakkor paradox módon ő az, aki a pronatalista rendszerben az egyetlen kiutat jelenti. Az apák generációja kétségbeesésbe taszítja Otiliát: ez tükröződik az emlékezetes születésnap-jelenetben, ahol szótlanul, elszigetelten ül az értelmetlenül fecsegő apák és anyák között. Otilia undora és dühe (melyet aztán barátján vezet le) adekvát és érthető: a szülők generációjának is köszönhető az a helyzet, amelybe jutott, és ők elfordítják a fejüket, úgy tesznek, mintha minden a legnagyobb rendben lenne, miközben gyermekeiket egy életre traumatizálják.

A múlthoz való hozzáférés látszólag problémátlan a 432-ben, hiszen nagyon átélhetően eleveníti meg a diktatúra legsötétebb oldalát. Constantin Pârvulescu viszont amellett érvel, hogy ez korántsem ilyen egyszerű, a film poétikája a múlt megközelíthetlenségére utal: a frontális, csendéletszerű kompozíciók a kirakatszerűséget hangsúlyozzák, a néző nem tud közel kerülni a szereplőkhöz. A kamera nem mutat meg mindent: a megerőszakolás pillanatában elválik egymástól kép és hang. Végül, a magzat eltávolítása alatt a főszereplőt is elveszítjük: a zaklatott, sötét képek a kamera és így a múlt megközelítésének kudarcáról is szólnak¹⁶. Nem tisztem eldönteni, hogy a néző mennyire kerül közel a szereplőhöz, mindenestre a Parvulescu által említett stílusváltás, a *kimozdítás* fontos eleme a múlt megelevenítésének az új román filmekben. Csak a film végére áll vissza a harmónia, de itt már ténylegesen kirakatban látjuk a lányokat: az utcán elhaladó kocsik fénye megvilágítja az üveget, amikor a kocsik zöldet kapnak.

3.3 Ceașescu-nosztalgia: *Mesék az aranykorból*

Teljesen másféle múltképet mutat a 2009-es *Mesék az aranykorból* c. ötrészes „omnibuszfilm”, melynek Cristian Mungiu volt az írója és egyik rendezője (mellette még: Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Constantin Popescu és Ioana Uricaru).

¹⁶ Strausz László a hezitáció fogalmával közelíti meg a román filmek beszédmódját.

A filmet az új román film második hullámába szokás besorolni¹⁷: a bukott rezsim visszasságának feltárása után egy megbocsátóbb, nosztalgo-ironikus múltba nézés következett. Méltán beszél a múlthoz fűződő szemléletváltásról az a tény, hogy eredetileg egy olyan *Mesék az aranykorból*t terveztek, amelynek első darabja a 432 lett volna. A koncepció változása azt bizonyítja, hogy a traumával való szembenézés kora után most a nosztalgikus múltba nézés kora jött el. Alex Cistelean így ír erről *Popularoid*¹⁸ c. tanulmányában: „Hogy lehet, hogy meghalunk a röhögéstől azon, ahogy húsz évvel ezelőtt éltünk, és mégis igaz az, hogy soha többé nem tudunk úgy együtt élni, mint akkor?” Cistelean a szolidaritással és az intimitás elvesztett közösségi formáival magyarázza a kommunizmus-nosztalgiát és a román filmek sikerét: „A kommunista rezsim iránt érzett nosztalgia elsősorban a kollektív intim szféra elveszésének szól.¹⁹” Ezt a tézisé a *Mesék az aranykorból* sikerén kívül azzal is bizonyítja, hogy megvizsgál egy sorozatot, a *Liceeniit* (Gimnazisták), melyet 1987-ben és 1992-ben is forgattak. A rendszerváltás előtti sorozatnak sokkal nagyobb sikere volt, mint az utána készültnek, a *Liceenii Rock*nak. Utóbbi az amerikai ifjúsági sorozatokat próbálta imitálni, és míg a *Liceenii* szereplőinek meg kellett küzdeniük a nemzeti kommunizmus morális és propagandisztikus kódjával, ezek megszűnése nem hatott kreatívan: a *Liceenii Rock*ban tulajdonképpen semmi nem történik kisebb sértődéseken kívül. Cistelean ezzel magyarázza a rendszerváltás után készült román komédiák és közönségfilmek Ceaușescu-korszakhoz való visszatérését²⁰. A *Mesék az aranykorból* ide tartozik.

Az omnibuszfilm színes mikrotörténeteken keresztül mesél a rendszer abszurditásáról. Mintha a *Mesék az aranykorból* történetei az örök gyerekkorról vagy fiatalokorról szólnának: arról, ahogyan a gyerekségben tartott, cselekvőképességükben erősen korlátozott emberek egymás segítségével kijátsszák az erősen patriarchális hatalmat. Ez a szemléletmód leginkább *A tölgy* szemléletmódjához hasonlít. Több darabban is krízisstuktúra érvényesül: bár a „krízis” közel sem olyan komoly, mint a 432-ben vagy a *Forradalmárok*ban, azért egy falu számára éppen elég nagy krízis az, hogy inspektor érkezik, ahogy egy szerkesztőségben sem kisebb probléma az, hogy elrontották Ceaușescu fényképét. A konfliktus a rendszerből és a rendszer elvárásaiból fakad, de mikroszinten történik meg: a történetek főszereplője legtöbbször egy ügyeskedőből (ügyeskedő alatt a kényszerű túlélőt értem) lett balek.

¹⁷Parvulescu i.m., Cistelean i.m.

¹⁸Cistelean i.m. 203.

¹⁹Cistelean i.m. 203.

²⁰Cistelean i.m. 202.

A *Mesék az aranykorból* darabjait Oleg Mutu vette fel, aki a 432 operatőre is volt. A két mű diszkurzív módja feltűnő hasonlóságokat mutat: a szkeccsfilmekben is dominálnak a totálók, közelit alig látunk, nincs kiemelés, a kamera nem „tereli” a nézőt, és csak egyetlen filmben (*A hivatalos fotós legendája*) hallható non-diegetikus zene, ott is minimalista és igen halk. A hasonlóságok ellenére azonban lényeges különbségek is vannak, melyek természetesen következnek a *Mesék az aranykorból* anekdotikus jellegéből. A hangütést már rögtön az eleje főcíme megadja: a kamera egy lépcsőházban svenkel rá a lépcsőfokra montírozott főcíme, közben kommunista induló szól. A film jóval szaturáltabb, mint a „dokumentaristának” nevezett román filmek (*432, Forradalmárok, Jelszó: a papír kékre vált*). A mesei stilizációt erősítik az erős színkezelés mellett a kompozíciók is, melyek hangsúlyozzák azt a tárgyat, amely az emlékezést vélhetően elindította. Ilyen pl. *Az inspekciónak legendájában* a színes körhinta, melyen végül fent ragad az egész falu, és napokig forog²¹.



2. *Mesék az aranykorból: Az inspekciónak legendájában*

A szkeccsfilm térábrázolása, bár nagyon erősen szól az egykori Romániáról, nem realista. Az utcán csak az a Volga vagy Dacia látható, amelyről éppen szó van, a falvakban csak az az állat (bárány, idomított galamb, stb.), amelynek a legendában fontos szerepe lesz. Így a tér kiürítése és szimbolikus tárgyakkal való feltöltése a kor ábrázolását szolgáló rendezői döntés.

²¹ Dolgozatomban nem mentem bele a szimbolikus apa freudi és lacani elemzésébe, de ezen a ponton megjegyezném, hogy a körhintán ragadt paternalisztikus figurák (inspektor, stb.), ha részek, tökéletesen kimerítik az „anális apa” fogalmát, amelyet Zizek vezetett be *Enjoy Your Symptom* c. munkájában: a freudi, prohibítív apával szemben az analízis apa az élvezetekre szólít fel, és ezáltal válik nyomasztóvá ill. veszélyessé.

A Volga *A hivatalos fényképész legendájában* a Securitate, vagyis a félelem szimbóluma: az öreg fényképész álló nap attól retteg, hogy valamiért érte jön a nagy fekete autó. A *levegőárusok legendájában* a Dacia a vágyott magántulajdont jelképezi: a fiatalok azért találják ki ezt a trükköt (ti. hogy becsöngetnek lakásokba, és „levegőmintákat” vesznek, ehhez pedig üveget kérnek, amit később eladnak), mert másképpen elképzelhetetlen számukra, hogy bármiféle anyagi haszonhoz jussanak.

A *Mesék az aranykorból*, akárcsak a 432, rendkívül takarékosan bánik a szekondokkal és közeliikkel. Ezekben a filmekben is megfigyelhető a *kimozdítás*, melyről a 432 kapcsán írtam. Éppen ennek köszönhetően van akkora hatása egy-egy kiemelt érzelmi pillanatban beadott – akár hátsó – közelinek²² például *A csirkesofőr legendájában*, ahol a csirkesofőr (Vlad Ivanov játssza, de alig lehet ráismerni Bebe úrra) egy kocsmárosnéval próbálja kijátszani a hatalmat, de hiába hoz nagy profitot szerelmének, éjszakára mégis egyedül marad.



3. *Mesék az aranykorból: A csirkesofőr legendája*

A történeteket inzertek választják el egymástól. A filmek végén megjelenő kiírások utalnak arra a (valós vagy fikciós) urban legendre, amely a fimet ihlethette, így kijelölik a referencialitását, ugyanakkor abszurd karakterüknél fogva a meseszerűséget is erősítik.

²² Ez a Vlad Ivanovról beadott hátsó szekond nagyon erősen emlékeztetett a 4 hónap... csapos-kádas hátsó fürdőszoba-beállításaira.

legenda spune că dimineață,
când a trecut coloana oficială,
ei încă se învîrteau

Legend has it
they were still spinning

„A legenda szerint reggel, mikor elhaladt a hivatalos menet, ők még mindig forogtak.”

4. Mesék az aranykorból: Az inspekció legendájának inzertje

Míg a 432-ben a szolidaritás tétje az életben maradás, a *Mesék az aranykorból* hősei azért szolidárisak egymással, mert a rendszer annyira abszurd, hogy másképpen lehetetlen volna betartani a szabályait. „Ügyeskedés” nélkül semmi nem menne, nem lenne se pénz, se tojás húsvétra. Az ügyeskedők között olykor szerelem szövődik (*A levegőárusok legendája*, *A csirkeszállító legendája*), a legnagyobb egymásra utaltság erotizáló jellegű, „a szerelmek és barátságok páratlan intenzitásúak”²³, írja Cistelean.

Máshol egyszerűen a főnök-beosztott viszonyból fakad a közelség, ahol mind a főnök, mind a beosztottja egyformán kiszolgáltatott a rendszernek (*A hivatalos fényképész legendája*). Csak közös erővel lehet az abszurd elvárásoknak megfelelni – pl. hogy Ceaușescu az összes képen magasabb legyen, mint bárki más. A főnök-beosztott viszony szintén patriarchális jellegű, de egy szereteteli mester-tanítvány viszony, mely a *Forradalmárok* műsorvezető-operatőr kettősében köszön majd vissza, és ezek a patriarchális figurák rendre megfosztatnak tekintélyüktől, mely a történetek komikumának egyik forrásává válik.

A *Mesék az aranykorból* állítása a múltról sokkal világosabb, mint a 432-é. Míg utóbbiak nem tesznek határozott állítást a múltról (vö. Strausz László és Constantin Pârvulescu tanulmányát), a *Mesék az aranykorból* darabjai nem problematizálják a múlt megismerhetőségét, a mesélés nincs elbizonytalanítva, pedig a legenda műfaja lehetőséget

²³ Cistelean i.m. 195.

adna erre. Ez a kisfilmek diszkurzív módjában is megmutatkozik: kisebb diverzitásaik ellenére is sokkal homogénebbek, mint a fent említett filmek.

3.4 A forradalom filmjei

Az új román filmek közül három (Muntean: *Jelszó: a papír kékre vált*, Porumboiu: *Forradalmárok* és Mitulescu: *Hogyan éltem túl a világvégét*) a romániai forradalom legmeghatározóbb napjáról, 1989 december 22-éről szól. Mindhárom film 2006-ban készült. Mindezen egybeesések ellenére a filmeket nem könnyű közös nevezőre hozni, mert lényegesen más megelevenítési stratégiákhoz folyamodnak.

A *Jelszó* cinema verítés stílusban követ egy fiatal katonát, Costit, aki átáll a tüntetők oldalára, és a tévé székháza elé vonul. A *Forradalmárok* egy újévi talkshow keretein belül szeretne választ találni arra, hogy volt-e Vaslúban forradalom. A *Hogyan éltem túl a világvégét* pedig egy kisfiú, Lalalilu szemén keresztül, színes, stilizált képekkel mutatja meg a forradalmat és az azt közvetlenül megelőző időszakot. Utóbbi véleményem szerint nem illeszkedik bele az új román film esztétikai irányvonalába: a képek sokszor esztétizálóak, a snittelés klasszikusnak mondható, kiemelő (követi a beszédet és a mozgást), és a film direkt módon kezeli a történelmi kort. A filmben egyaránt vannak fixről és kézből vett jelenetek (ezek váltakozásának rendje nem világos, nem az elbeszélő szubjektív szemszögét közvetíti a kézikamera), a kézikamerás jelenetek bírnak valamiféle hiteles valóságseffekttel, de a film egészében véve mégis legalább olyan közel áll Pintilie vagy Dan Pita mozijához (gondoljunk csak a film végén megjelenő hajóra) mint az új román filmhez. Csak Lalalilu fantáziavilága enged meg némi kísérletezést. A film 1989 nyarán kezdődik és 1990 elején ér véget, időkezelésében is különbözik a többi új román filmtől, melyek többnyire pár óra cselekményét mutatják be az itt és most érzetét keltve. A múlt megidézésének legfőbb találmánya a kisfiú szemszöge, mely egyszerre gyermeki és nosztalgikus, ezt az elbeszélői pozíciót már a cím is kijelöli.

Lalalilu megszállottan foglalkozik Ceaușescuval: „Minden gyereknek tejfogai voltak először? És Ceaușescunak?” – kérdi az édesanyjától, aki könyörög, hogy ne beszéljen ennyit róla. A nővére egyik udvarlójáról azt gyanítja (helyesen), hogy szekus, a másiktól azt, hogy disszidálni akar – mindent Ceaușescu polarizál a kisfiú számára. Az apa elnyomását olykor

összemossa a Ceaușescuével, ez egy jelképes jelenetben formát is ölt: az apa beöltözik Ceaușescunak, hogy a beteg gyereket szórakoztassa.

Mitulescu sokkal szélesebb palettán tálalja a kommunizmust, mint a többi új román film, és legalább olyan nosztalgikus, mint a *Mesék az aranykorból*. Marius Panduru képei színesen ragyognak, és a kisfiú boldogan emlékszik vissza a forradalomra.

A *Jelszó* főhőse, Costi ezzel szemben szinte real time-ban ödög az éjszakai Bukarest utcáin. A televízió székháza elé özönlő tömeget látva őt is elkapja a forradalmi láz, összeszólalkozik felettesével, Neagu hadnaggyal (egészen konkrétan azt mondja neki, hogy egy bűdös szekus), és megszökik, hogy a forradalmárok oldalára álljon. Ahogy a *432*, a *Jelszó* is krízisdramaturgiát működtet: egy friss katonaszökevény utolsó éjszakájáról szól. A történelmi események a háttérben zajlanak, de a fő konfliktus itt is mikroszinten történik meg: Costi hátat fordít felettesének, akivel, mint látni fogjuk, családi viszonyban van.

Az egész film egy flashback: Costi halálával kezdődik, majd elmeséli az odavezető néhány órát. (Az, hogy flashbacket látunk, a film 20. percében derül ki, amikor a katonaszökevény Costi egy civil ruhát cserél, és megkapja a végzetes piros kabátot.) Neagu hadnagy a tankkal Costi keresésére indul a felbolydult Bukarestben. A tévé épületében próbálják előkeríteni, majd a Costi szüleihez mennek. Costi ezalatt hiába küzd a forradalmárokkal, ellene fordulnak, azzal vádolják, hogy „terrorista”, és egy villa pincéjében tartják fogva.²⁴

A *Jelszó* realista eszközökkel törekszik a valóságábrázolásra, ez a film áll a legközelebb a korszakban készült dokumentumfilmekhez. Bátran és bőségesen használ archívokat is: a tankban a Szabad Európa Rádiót hallgatják, a lakásokban végig megy a televízió, sokszor képbe is kerül. Muntean kézikamerás, nagy mélységélességű, erősen desaturált képekkel meséli el a forradalom legfontosabb éjszakáját. A szürkeségből olykor kitűnik a piros szín: Costi elcserélt kabátja. A nő, akit Costi még dezertálása előtt igazoltat (minden bizonnyal fegyvert szállít a forradalmároknak), szintén piros autóból száll ki, és piros kendő van a fején. Mintha – kis túlzással persze – egy fekete-piros filmet látnánk, ahol a piros a szabadság ígérete lenne Costi számára. Radu Muntean a régi utcaképek és lakásbelsőik teljes, korhű

²⁴ A „terroristák” az ellenforradalmárok voltak a forradalom napjaiban, állítólag szekusok ill. katonák, akiket Stanculescu irányított a civilek ellen.

visszaállítására törekszik: nem él a minimalizáció eszközeivel, mint Mungiu vagy Porumboiu. Sok külső akár a forradalom napjaiban is készülhetett volna.



5. Jelszó: a papír kékre vált

A kompozíció és a snittelés is keresetlennek tűnik: kevés a vágás, sok a belső vágás, közeliket alig kapunk, ha közelről látunk arcokat, azok inkább kettősök, akárcsak a 432 első részében. Különösen emlékezetesek Costi és Neagu kettősei. Említésre méltó, hogy a *Jelszó*ban megkettőződik az apafigura: egyrészt ott van Neagu hadnagy, aki a szökött katonáért aggódik, másrészt a Costi valódi apja. A fiú mindkét apa elől menekül. A film legmegindítóbb pillanata, amikor Costi az őt vallató forradalmároknak azt mondja, Neagu hadnagy vagy az apja, Andronescu, aki a belügnél dolgozik – tehát végső kétségbeesésében azok után nyúl, akiknek a film elején hátat fordított (Neagutól megszökött, hazamenni pedig nem akar). Emlékezetes a két apa telefonbeszélgetése: Neagu magyarázkodik Costi szökése miatt, ígéri, hogy előkeríti – kiderül, hogy Andronescu beosztotta. Costit végül azért engedik el, mert Neagu hadnagy telefonon keresztül igazolja a kilétét – végül mégiscsak rá lett utalva. Amikor fogvatartói kiengedik az utcára, még rá is szólnak, mint egy gyerekre, hogy siessen haza: „Mit állsz itt? Futólépés! Mars!” Mikor hazaér, még ott találja Neagut, akitől bocsánatot is kér, végezetül megölelik egymást. Ezt követően a fiú pár másodpercre benéz a sötét szobájába, amely tulajdonképpen egy gyerekszoba: poszterek, mikulásbakancs a polcon. A fiú forradalmi kísérlete nem sikerült, visszamegy a katonákkal járőrözni: isznak és cigiznek a

tankban, hallgatják a Lambadát. És a szabadság szóról már csak a közelgő szilveszter jut eszükbe.

A tankot végül egy másik tank állítja meg, és kéri a jelszót. Hiába mondják be, hogy „A papír kékre vált”, nem engedik őket tovább. Lehet, hogy nem ez volt a jelszó, vagy megváltozott. Costi kimegy rágyújtani egy katonatársával. Itt ér véget a film: visszaérkeztünk oda, ahol kezdődött. Egy szűkebb plánban látjuk Costit, mint a film elején. Nevetgél, megkönnyebbülve cigarettázik. A film a lövés előtti pillanatban fejeződik be. Hogy kik lövik le, nem világos, lehet, hogy katonák ültek a másik tankban, de az is lehet, hogy a terroristák. A stáblista alatt franciául²⁵ szól a Rabok kórusa. Nehéz ezt nem ironikus gesztusként (is) érzékelni: a fiú, akinek nem sikerült a lázadása, végül is – félreértésből – mégis a forradalom áldozata lesz.

Porumboiu filmjének, a *Forradalmároknak* az utolsó betelefonálója egy olyan történetet mond el, mely akár a *Jelszó* szinopszisa is lehetne: egy anya visszaemlékezik a fiára, akit 23-án öltek meg. A *Forradalmároknak* egy kisvárosi tévé műsorvezetője, Jderescu szilveszteri adásra készül, az 1989-es forradalom tízedik évfordulójáról szeretne megemlékezni. A film első felében az előkészületeket látjuk, és a több szálon futó cselekményben megismerjük a talkshow majdnai szereplőit. A film második fele maga a talkshow, ahol hárman – Jderescu, a történelemtanár, és Pişcoci bácsi, a város Mikulása vitatkozik arról, hogy volt-e vagy sem Vasluiiban forradalom.

A film főszereplője Jderescu, akit a film első felében pozíciójában biztos, patriarchális figuraként ismerünk meg (rá-ráförmed feleségére és beosztottjaira), a második felében pedig összeomlik az általa vezetett műsor, és nemcsak ő, de a Mikulás és a történelemtanár is megsemmisül.

A konfliktus nemcsak a műsorban szereplők és a betelefonálók között alakul ki, hanem az egymásnak ellentmondó emlékek között is. A film jó példa a kollektív emlékezetről szóló elméletek konstruktivista nézőpontjának bemutatására. Eszerint „az emlékezés nem valaminek a megőrzése, hanem a mindenkori jelen értelemkeretében zajló konstrukciós tevékenység.”²⁶ A film második felében egy ilyen tevékenységet láthatunk.

²⁵ A román forradalmat Romániában gyakran emlegetik együtt a franciával.

²⁶ Murai i.m. 27.

Az emlékezés nehezen indul: már az előkészületek is nehézségekbe ütköznek (a film első felében), a meghívottakat nem lehet elérni, senki sem ér rá. Jderescu végül szinte lasszóval viszi be a vendégeket a stúdióba. A tévéműsorban arra keresik a választ, hogy volt-e vagy sem forradalom 1989-ben. Jderescu így indítja az adást: „Igen, azt hiszem, hogy a nagy Platon barlangmítoszából kiindulva volt olyan idő, amikor az emberek összetévesztették a napot a lánggal... Ha már kijöttünk ebből a barlangból, ne menjünk bele egy nagyobbba, ahol majd azt hisszük, egy kis szalmaláng a nap... azt mondom, nincs jelen múlt nélkül... és minél világosabb a múlt, annál világosabb a jövő.”

A múlt megértése a jövőnk záloga: ezt a felfogást vallja Reinhart Koselleck²⁷ is. A múlt arra való, írja Koselleck, hogy általa megértsük saját jelenünk sajátosságait vagy a történelem korábbi világainak másságát.

Az emlékezés időhöz és térhez²⁸ kötött: a filmben a forradalom évfordulóján rendezik a kvízműsort, és a háttérben ott a város főterének 1989-es képe, a múltat felidézendő.



6. a *Forradalmárok* szilveszteri talkshow-ja

Ceaușescu december 22-én délelőtt azt ígérte, hogy 100 lejjel emeli a fizetéseket. Forradalmárok-kor bemondták, hogy helikopterrel elhagyta Bukarestet. Ekkor hatalmas tömegek özönlöttek ki az utcára, de ez már nem számít forradalomnak. A show-nak két vendége van: mindketten nagyon örül ennek a lehetőségnek, attól félnek, hogy nemsokára

²⁷ Idézi: Murai i.m. 25.

²⁸ Szimonidészt (Kr.e. 5.sz.) tekintik a mnemotechnika feltalálójának. A költő éppen akkor nincsen jelen, amikor összedől az épület. A holttestek felismerhetetlenek, Szimonidész azonban az ülésrend felidézésével azonosítani tudja őket.

feledésbe fog merülni a forradalom. „Az idő múlik, az emberek felejtnek, és ez nagy kár” – mondja Manescu, a történelemtanár a műsor elején. Azt állítja, hogy már 12-kor kint volt a téren néhány barátjával (akik sajnos már nem élnek), és tüntettek, meg is verték őket a szekusok. Mindenre ő sem emlékszik, többször is belezavarodik történetébe.

A *Forradalmárok* a „valódi” múlt helyreállításának sikertelenségét példázza. Murai András: *A film és a kollektív emlékezet*²⁹ c. disszertációjának egyik tézise, hogy a kollektív emlékezet az aktuális társadalmi-kulturális berendezkedés függvénye. Ennek következménye az emlékezés szelektivitása: arra emlékszünk, ami a jelenben érvényes jelentéssel ruházható fel. Ezen kívül nyilván szerepet játszik az egyéni párbeszéd is a múlttal: mindenki úgy emlékszik, ahogy emlékezni szeretne. A múlt tehát egymás mellett élő, egymással összeütköző értelmezések együttese.

A film második felében a komikus hatás érvényesül legjobban, és ez a múlt helyreállításának nehézségeiből fakad. Az egyik betelefonáló, aki szintén önellentmondásba keveredik, dühösen csapja le a telefont: „Különben is jobb volt Ceaușescu idejében. Úgyhogy menjetek a francba a forradalmatokkal!”

A film képi világa tükrözi a narratív struktúra kettősségét. Az első, előkészítő részben fix hosszú beállításokat látunk, egy jelenet egy kép. A kép kivár, nincs vágás azért, hogy előbb szülessen meg egy drámai pillanat. A kamera nem igazít a szereplők után, és ha a világosabb háttérből a sötétebb előtérbe lépnek, alulexponáltak maradnak. A második részben a kísérletező fiatal operatőr szemén keresztül látjuk a vitaműsort. A srácot már a főpróbán leteremti Jderescu:

- „Mit csinálsz?
- Filmezek.
- A kamerával a kezében?
- Most így filmeznek, főnök. Ez a modern.
- Tedd rá azonnal az állványra, vagy szétverem a fejedet!”

Az operatőrt azonban láthatóan nem sikerült meggyőzni: a szilveszteri adás (amely a filmnek több mint a felét teszi ki) tele van zoomokkal, svenkekkel és dekomponált képekkel. Úgy tűnik, Jderescu rendelkezik némi autoritással, de a film második felében ez sem akadályozza meg a fiút abban, hogy a saját eszközeivel forradalmat csináljon.

²⁹ Murai i.m. 5.

Dánél Mónika kiemeli, hogy milyen nagy jelentőséggel bír a kézikamera használata a rendszerváltásról szóló filmekben, hiszem a kamera akkor került le a statívról, amikor a román forradalom kezdődött, vagyis abban a pillanatban, amikor Ceaușescu beszéde félbeszakad: „míg az egyik kamera a parancs szerint az eget veszi, a másik kamera kimozdul, és a diktátor tekintetében és arcán megjelenő elbizonytalanodást, rémületet okozó tömegmorajt és tömegmozgást kezdi filmezni.”³⁰ Dánél rendkívül izgalmasan beszél tanulmányában arról a pár napról, amikor a román televízióban a hivatalos adások mellett és helyett másféle képek kezdtek el örvényleni. „A hatalmi médium láthatatlansága az élő médium megszakadása révén válik láthatóvá.”

A helyzet tisztázása paródiába fullad a széttartó emlékekkel, a zoomolgotó operatőrrel és az amnéziás stúdióvendégekkel. De a *Forradalmárok* utolsó betelefonálója az egész beszélgetést felülírja. Az ő története szerint még 23-án is tartott a forradalom. De nem ez a lényeg. „Halló. Tina vagyok, a nagyobbik fiam 1989 december 23-án halt meg Bukarestben, az Otopeni repülőtérnél. Csak azért telefonáltam, hogy megmondjam, kint havazik. Havazik, mint akkor. Örüljenek, uraim, a hónap, mert holnap újra sár lesz. Boldog karácsonyt!”

Tina leteszi a telefont, még pár pillanatig visszhangzik a vonal. És ahogy elhallgat, úgy válik az eddig ügyetlenségében komikus kísérlet véresen komollyá és megindítóvá: a forradalomnak valódi áldozatai voltak, akik nem játszhatnak újra semmit, mert halottak. Egy nem várt fordulat, egy véletlen betelefonálás vet véget a múltkísérletnek. Ezen a ponton feslik fel a játék szövete, és tör elő a múlt, melyet olyan keservesen akartak felidézni. És ezzel választ kapunk a kérdésre, hogy volt-e vagy sem (forradalom).

Porumboiu nem mutatja meg a forradalmat, és kordokumentumok sem szerepelnek a filmben. A vita fontos szereplőit – a betelefonálókat – szintén nem látjuk. Egyetlen kép – Vaslui időtlen főtere – függ örök mozdulatlanságában a talk show résztvevőinek feje fölött. A múlt a verbális viselkedési formákban és a hangokban jelenik meg: az eleje főcíme alatt pörgő pályaudvari táblának sortűz-hangja van (szerintem sortűz van alá vágva), a telefonban pedig mintha leplezetlenebbül előmerészkednének a múlt figurái: a szekusok és az áldozatok hozzátartozói. A redukció és kihagyás által ezek a hangok felértékelődnek.

A film keretes szerkezetű: egy havas hajnali utcával indít, amikor lekapcsolódnak a fénycsövek, és ugyanezzel az utcaképpel zár, lámpagyújtáskor. A körkörös idő mellett az élet

³⁰ Dánél i.m. 8.

múlását is érzékeljük ezekben a képekben: egy sáros román kisváros éli banális mindennapjait rendíthetetlenül, miközben eltelik az élet.

4. A Ceaușescu-per és a kivégzés re-enactmentjeinek megközelítésmódja

Voltaképpen minden emlékezés ismétlés: folytonos visszatérés, az idő- és térbeli távolságok leküzdése, valaminek az újból és újból történő átélése. A re-enactmentek a múlt megelevenítésének speciális módját választják: konkrétan újrajátsszák az adott történelmi eseményt, ami által a múlthoz való viszonyulás sajátos alakzatai jönnek létre. Filmes re-enactment alatt az olyan művészi újrajátszást értem, mely egy film keretein belül játszik újra egy történelmi eseményt, és az újrajátszás gesztusa reflektálódik. Nem tartoznak ide tehát a történelmi filmek és a dokumentumfilmekben illusztrációként szolgáló korhű rekonstrukciók. Dánél Mónika³¹ *Széthangzó forradalom* c. tanulmányában Inke Arnst idézi a művészi re-enactmentek tárgyalásánál: „A művészi újrajátszások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdéseit vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitörölhetetlenül beleírták magukat a kollektív emlékezetbe.” Dolgozatom kereteit szétfeszítené a másféle (pl. képzőművészeti, kriminológiai, történelmi) re-enactmentek vizsgálata, ugyanakkor az újrajátszás pszichológiai, pszichoterápiás vonatkozásaitól nem tekinthetek el. A traumafeldolgozás ismétlési kényszert hív elő: a traumát elszenvedő azáltal, hogy újrajátssza az őt ért sérelmet, a gyógyulás útjára lép, mert ágenssé lép a saját történetében. A 89-es forradalmat és kivégzést, mely a re-enactmentek alapjául szolgált, nem tekinthetjük problémátlanul traumának (bár a filmes diskurzusban ez gyakran szerepel), legfeljebb az áldozatok családjának volt traumatikus. Nem mondható, hogy a Ceaușescu-házaspár kivégzését– minden brutalitása ellenére – traumaként lehetett vagy kellett volna megélni³². A dolgozatomban tárgyalt filmek közül csak a 432 közvetít traumatapasztalatról. A re-enactmentek viszont nem tartoznak ide, az ismétlés kényszerét valami más hívhatta életre. Feltételezésem szerint a nosztalgia érzése az, amely újrajátszatja ezeket az eseményeket. Pintér Judit Nóra *Nosztalgia és otthonosság*³³ c. tanulmányában leírja, hogy a nosztalgia

³¹ Dánél i.m. 29.

³² Oppenheim a traumás neurózis alatt balesetek nyomán kialakult kórképeket értett, Freud meghatározása szerint a traumát az váltja ki, hogy „a pszichikum olyan erős izgalomba kerül, hogy annak levezetése vagy feldolgozása a szokásos módon nem sikerül, így az *energiaháztartásban* tartós zavar keletkezik.”

³³ Pintér i.m.

esetében is fogva tartja az „elszenvedőt” a múlt, és újra meg újra múltjárásra kényszeríti. Sok esetben a nosztalgia a hirtelen zárásnak köszönhető, vagyis annak, hogy nem volt elég idő feldolgozni az eseményt, valaminek az elvesztését. A két évtizedig tartó, végeérhetetlennek tűnő államszocializmus példátlan hirtelenséggel ért véget Romániában, és az emlékezés első hullámát követően egyre erősebbé vált a nosztalgikus visszatekintés a korra. Milo Rau dokumentumregénye, melyből a lejjebb tárgyalt re-enactment született, kifejezetten nosztalgikus hangvételű. A nosztalgia egyszerre szól annak a korszaknak, mely a forradalommal lezárult (bővebben erről *A mesék az aranykorból* kapcsán írtam) és annak a pillanatnak, mely megváltoztatta a történelmet, vagyis a forradalomnak.

Az arisztotelészi értelemben tökéletes³⁴ per és az azt követő politikai gyilkosság szinte kínálja magát a különféle re-enactmenteknek. A látszatper, melyet az új (de tulajdonképpen a másik oldalra állt régi) politikai elit rendezett, olyan kiemelt pillanat volt a világtörténelemben, amikor a politika látványosan és leleplezetlenül teátrálissá vált. Más országokban a rendszerváltásnak nem volt ilyen erősen színpadias dramaturgiája. Az utóbbi években több olyan re-enactment is született, mely az 1989-es romániai forradalmat vagy a Ceaușescu-pert formálja újra. Milo Rau *A Ceaușescu házaspár utolsó napjai* c. dokumentumregényéből színházi és filmes re-enactment is készült³⁵. Irina Botea *Auditions for a Revolution* c. rövidfilmjében amerikai diákokkal játszatja újra a romániai forradalmat. A svájci születésű Milo Rau Bukarestben és Târgovistében kutatta a kivégzés körülményeit, interjúkat készített a per résztvevőivel, egykori és jelenlegi politikusokkal. 2010-ben jelent meg dokumentumregénye, *A Ceaușescu házaspár utolsó napjai*.

³⁴ Tér, idő és cselekmény hármasságára gondolok.

³⁵ Re-enactment és teatralitás kapcsolatát disszertációm egy korábbi fejezetében tárgyalom.



7. Rau-Eisenring: *A Ceaușescu házaspár utolsó napjai*

Milo Rau író, Simone Eisenring rendező és Jens Dietrich dramaturg alkotják az IIPM (International Institute of Political Murder) csoportot, mely politikai gyilkosságok színházi és filmes újrarájátszásával foglalkozik.³⁶ Re-enactmentek korábban is voltak már a képzőművészetben, de színházban az IIPM rendezett re-enactmentet először. Az IIPM által készített előadások, filmek, videóinstallációk bejárták a világot. Az első nagyobb projektjük a Milo Rau könyvéből készült *A Ceaușescu házaspár utolsó napjai* c. kamaradráma. Az előadás egy az egyben adja vissza a kétórás tárgyalást, a legapróbb részletekig ragaszkodik a médiából jól ismert per menetéhez; a pontos ismétlés által teremődik meg a szorongató légkör.

A színházi előadásból készült filmváltozat³⁷ viszont hibridebb (leginkább doku-drámának nevezhetnénk), a megrendezett pert (főszerepben Victoria Cociuş és Constantin Cojocar) meg-megszakítják az archívok, interjúrészletek, a színészek is megosztják emlékeiket, reflexióikat a forradalomról. (Duplacsavar, hogy Constantin Cojocar „civil” nézőpontja is közel áll a Ceaușescuéhoz; a film végén kijelenti, hogy Ceaușescu hősként halt meg.) A színrevitel maga részlethűen követi az eredeti pert, de más az esztétikája: szépen bevilágított képekkel, elegáns fahrtokkal meséli újra a pert. Rau és Eisenring román színészekkel játsszatja el a pert, de a színészvezetés nem arra törekszik, hogy hűen tükrözze az eredeti felvételt: a pár deklamálóan, mórrikálva beszél, túlgesztikulál. A konstruáltság önreflektívnek hat, az

³⁶ A Ceaușescu-per mellett többek között a ruandai népiirtásról (Hate Radio) és Breyvik beszédéről (Breyviks Erklärung) készítettek re-enactmenteket. Jelenleg a *Pedophilia* munkacím alatt futó projekten dolgoznak gyerekekkel és tinédzserekkel.

³⁷ *A Ceaușescu házaspár utolsó napjai* mellett a *Hate Radióból* készült film- ill. rádióváltozat.

újrajátszás tényére emlékeztet. Ez a gesztus a kívülálló pozíciójába kényszeríti a nézőt, a pártatlan bíró szerepébe. Éppen a józan másolás, az érzelemmentes utánpótlás az, amely a legjobban felmutatja a per visszásságait és a hatalom természetét. A kamera akkor kerül le a statívról, amikor a pár kezét megköti.

Milo Rau egy videóinterjúban³⁸ elmondja, hogy az enyhén esztétizáló képek arra szolgálnak, hogy kívülről közeledjünk a kivégzéshez. Ebben a távolságtartásban az a kívülálló pozíció tükröződik, amelyet az idegen, a külföldi nézőpontja szavatol Rau számára: svájcként máshonnan lát rá a romániai változásokra, objektívebben tudja megragadni azt a folyamatot, amelyet Romániában még mindig nehéz pártatlanul szemlélni. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a tény, hogy a 2010-es bukaresti bemutatót heves vita követte. A nyilvános főpróbára meghívták Victor Atanase Stănculescut, Ceaușescu egykori tábornokát is, aki a rögtönítélő bíróság tagja volt, és 2011-ben éppen börtönbüntetését töltötte, csak az előadás idejére engedték szabadon³⁹. A romániai bemutató célja éppen az volt, hogy megnyissa a közösségi emlékezést, és választ keressen arra, hogy mi az, ami sikerült a forradalommal, és mi az, ami nem.

A Ceaușescu házaspár utolsó napjai filmváltozata komplexebb, mint a színházi, mert játékba hozza egymással az idősíkokat; az interjúk újraértelmezik a már retinánkba égett képeket, és azt bizonyítják, hogy az, amit egyértelműnek hittünk, illetve egyértelmű jelentéssel ruháztunk föl, könnyen más fénytörésbe kerülhet. A finoman és lassan feloldott távolságtartás az, amely intellektuálisan involváló, hiszen az igazságérzetünkre apellál, az analitikus pozíciójába helyezvén minket.

Milo Rau re-enactmentjével kapcsolatban feltétlenül beszélnem kell Radu Gabrea *Három nap karácsonyig (Trei zile pana la Craciun, 2012)* c. dokumentumfilmjéről. Dánél Mónika⁴⁰ a re-enactmentek közé sorolja, véleményem szerint ez nem re-enactment, mert hiányzik belőle az újrajátszás gesztusa és az önreflexió. Tehát nincs mű a művön belül, egyszerűen csak kosztümös dokumentumfilmes rekonstrukcióról van szó. Azért tárgyalom ebben a fejezetben, mert a film döbbenetes hasonlóságokat mutat Rau filmjével: archívok váltakoznak megrendezett (részben fikciós) jelenetekkel és interjúkkal. A házaspárt itt is Cociaș és Cojocarú alakítják. A forgatókönyvet *A Ceaușescu-házaspár végzete (Sfârșitul Ceaușeștilor)*

³⁸<https://www.youtube.com/watch?v=c1zkDUnh7io&t=608s>

³⁹ Stănculescut a '89-es temesvári vérengzésért 2008-ban ítélték 15 év szabadságvesztésre, 5 év után feltételesen szabadlábra helyezték. 2016 jún. 19-én halt meg.

⁴⁰ Dánél i.m.

c. regénye alapján Grigore Cartianu írta⁴¹. Cristian Mungiu így nyilatkozott: „Ez a könyv helyrerakja a dolgokat, félretéve az összes klisé, melyek nem működtek az utóbbi két évtizedben. Remélem, hogy együtt sikerülni fog átadni a jövő generációinak mindazt, amit annak idején átéltünk. Azt hiszem, emlékezetes filmet lehetne készíteni ebből a könyvből.”⁴² Rajta kívül is számos román filmrendező és kritikus utal a könyv filmszerűségére.

A másfél órás film középpontjában az öreg házaspár (az Elenát megformáló Victoria Cociuş, Gabrea felesége egyben a film producere is) áll. A fikciós jelenetek elsöre bizarr hatást keltenek. Sokkal elidegenítőbb azonban, hogy blazírt arccal, már-már ironikusan úsznak át egyik jelenetből a másikba, mintha nem is résztvevői, hanem közvetítői lennének az eseményeknek. Ám a film az efféle értelmezésnek is rendre ellenáll (Milo Raunál kiszóltak a szereplők); nincsen kikacsintás a néző felé, ráadásul a színészi játék nem következetes: (tetszőlegesen) hol a diktátorpár viselkedésére hajaz (pl. a felháborodott tiltakozás a kivégzés előtt), hol teljesen kilúgozott.

Adódik az összehasonlítás Andrei Ujică *Ceauşescu önéletrajza* c. dokumentumfilmjével is. A *Ceauşescu önéletrajza* is egy hosszú flashback-láncolat, hiszen a tárgyalással kezdődik, innen ugrunk vissza Ceauşescu hatalomra kerülésének évébe. A film elején bevágott tárgyalás itt is suspense-ként működik: ahogy közeledünk a háromórás film végkifejlete felé, úgy válik egyre feszültebbé.

Mindkét film leplezetlen szándéka, hogy a diktátor emberi oldalát megmutassa. Gabrea kosztümös doku-drámája az érzéseket hívja segítségül: végignézhetjük, ahogy a pár fázik, eszik, szűk ágyban alszik. Ujică filmjében az archívok önmagukért beszélnek: Ceauşescu szemében az őszinte megrendülés a bukaresti földrengéskor sokkal többet árul el emberi mivoltáról, mint megannyi táplálkozó jelenet. Ujică a tekercsek elején és végén talált őszinte gesztusokat: „az ember akkor önmaga, jelentsen ez bármit is, amikor azt hiszi, hogy a felvétel

⁴¹ A regény a 2010-es Román Könyvvásár szenzációja volt (4 hónap alatt 8000 példányban kelt el). A regény percről percre rekonstruálja a házaspár utolsó három napját, célja (a szerző szerint), hogy megtudjuk az igazságot a rendszerváltást mozgató erőkről. De legfőképpen a diktátorpárról szól, akik nem tudják, hogy napjaik vannak csak hátra: „Ez a könyv drámai, nevetséges és groteszk mese két szereplőről, akik halhatatlannak hitték magukat: Nicolae és Elena Ceauşescuról” – írja művéről a szerző. „Elképesztően szenvedélyes, beszippant, kávészünetet sem enged” – mondja Liviu Antonesei író, egykori disszidens. Victor Atanase Stănculescu is méltatja a könyvet: „Összességében ez az írás elmondja, hogyan éltünk. Cartianu remekül megírta azokat a percek, akár egy helyszíni tudósító. Csuklóból írja a történeteket.” A könyv azzal a nem titkolt szándékkal íródott, hogy leleplezze Ion Iliescu⁴¹ puccsát. Iliescu hevesen támadta a művet, elmebetegnek nevezve a szerzőt, akinek „még alapvető politikai kultúrája” sincsen.⁴¹ (Ion Iliescu visszaemlékezése, a *Húsz év után* ugyancsak a 2010-es Könyvvásáron került piacra.)

⁴² http://www.sighet-online.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=12224:grigore-cartianu-lanseaza-cartea-qsfaritul-ceautilorq-in-baia-mare&catid=37:cultura&Itemid=133

még nem kezdődött el vagy már befejeződött.”⁴³ Sajnálja, hogy a kivégzést megelőző pillanat nincs rögzítve (az operatőr éppen akkor cserélt kazettát).

Irina Botea 2005-ben készítette *Auditions for a Revolution* c. kisjátékfilmjét, melyben amerikai fiatalokkal játszatja újra a román televízióból és dokumentumfilmekből ismert rendszerváltás korabeli jeleneteket. Az *Auditions* azért rendkívül izgalmas, mert a próbafolyamatot és a werkeket is tartalmazza, látjuk, ahogy a fiatalok egyre lelkesültebben mondják a számukra érthetetlen szlogeneket. Míg Rau re-enactmentjének hitelességéhez hozzátartozott, hogy román színészekkel játszassa a diktátorpárt, Botea amerikai szereplőkkel vette újra a forradalmat. A re-enactment a nyelvzenével való kísérletezés is: amerikai akcentussal skandálnak román jelmondatokat vagy olvasnak fel egészen hosszú beszédeket (mint pl. Mircea Dinescu költő forradalmi üdvözlőbeszédét). A szereplők fonetikai átírású szöveget sem kaptak, mindenki úgy olvas fel, ahogy tud, közben egymást biztatják. Néha kiugrik egy-egy olyan mondat, mely nyelvzenéje által érdekes marad, vagy azzá válik felismerhetetlenségében.

És ennek a kísérletnek éppen ez a lényege: a szöveget nem lehet jól vagy rosszul mondani, hiszen a nyelvnek a szereplők között nincsen referencialitása. Ami átjön a rosszul kiejtett szavak mögött, az a forradalmi hevület.



8. *Auditions for a Revolution*

Irina Botea a nyelvi mellett az audiovizuális rétegek elcsúsztatásával, egymás mellé állításával is kísérletezik. Gyakran osztott képernyőn látjuk az egykori és a mostani jelenetet, vagy két kamerával rögzíti a próbafolyamatot, ezáltal is kisebb elcsúszásokat okozva a film szövetén belül. Máskor az amerikaiak alá húzza az archív román felvételek hangját, és egy-

⁴³ <http://www.washingtontimes.com/news/2011/oct/6/get-out-the-autobiography-of-nicolae-ceaulescu/?page=all>

egy pillanatra (főleg, amikor hátulról látjuk őket) azt is hihetnénk, hogy Romániában vagyunk.

A forradalom a rétegek elcsúsztatásából, súrlódásából jön létre. Az áthúzott hang, románosan csengő szó, az egymás mellé állított akkori és mostani teherautósofőrök hasonlósága és különbözősége által. Andrew Dudley szerint a súrlódás olyan esztétikai hatás, amelyet a film tud legjobban megvalósítani.⁴⁴

A forradalmat látjuk ezeknek a lelkes fiataloknak az arcán megszületni, miközben bizarr feladatukat végzik nagy lelkesedéssel. Van ebben a féltudásban, nem-értésben valami ahhoz hasonlóan ártatlan, amit az egykori forradalmárok érezhettek.

5. Patriarchális figurák

5.1 Ceaușescu mint szimbolikus apa

Nicolae Ceaușescu huszonöt éven keresztül uralkodott, ezt az időszakot aranykornak is szokás nevezni. Egy születésnap ajándéknak szánt gobelin tanúsága szerint egyenesen Vlad Țepeștől származtatják. David A. Kideckel⁴⁵ szerint mind a huszonöt éven át tartó támogatottsága, mind a véres bukása apai praktikáinak köszönhető. Ceaușescunak „köszönhetően” megnőtt a népességszám, hiszen már 1966-tól kezdve pronatalista politikát folytatott: öt gyermek után „szocialista hősnek” nyilvánítottak minden anyát; a gyermektelen házaspároknak jóval magasabb adót kellett fizetniük; az abortuszhoz hatósági engedély kellett. Az 1966/770-es rendelet szigorú feltételekhez köti a terhesség-megszakítást. Csak akkor lehet a magzatot elvetetni, ha a terhesség vagy szülés az anya életét veszélyezteti, ha a szülők örökletes betegségben szenvednek, és ezt örökítenék a születendő gyermekre, ha a nő elmúlt 45 éves, ha legalább négy gyermeke van, illetve ha a terhesség megerőszakolás következménye. Corina Doboș⁴⁶ harmincnegyzet magánlevelet vizsgál meg, melyeket az ebben az időszokban született gyermekek (a dekrétum gyermekei) szülei írtak a főtitkárnak. Tanulmányának állítása szerint Ceaușescu szimbolikus apajellege ezzel a rendelettel függ össze. A 38 levélből 33-ban arra kéri Ceaușescut, legyen az újszülött keresztapja, és adja

⁴⁴ <https://mubi.com/notebook/posts/discovering-cinema-in-the-digital-age-a-roundtable-with-dudley-andrew>

⁴⁵ Kideckel i.m. 126

⁴⁶ Doboș i.m.

saját nevét neki. A meghívásokat udvariasan visszautasították, és sok boldogságot kívántak a gyermekeknek. A levélírók nagy többsége munkás volt, és alacsony iskolázottságú. Doboş szimptomatikus elemeket gyűjtött ki a levelekből. Ilyen elem többek között az is, hogy a szülők a dekrétumnak köszönhetik a gyermeket. „Az 1967-es dekrétum miatt született egy kisfiunk, aki az Ön nevét viseli: Niculae M.”⁴⁷, ill. hogy ha Ceauşescu nem tud eljönni a keresztelőre, akkor küldjön maga helyett valakit a pártból. Doboş szerint ez azt példázza, hogy a párt lép a szimbolikus apa helyébe.

5.2 Ceauşescu-mitológia a román történetírásban

A rendszerváltás után lassan három évtizeddel a hivatalos román történetírás még mindig hazugságokra, féligazságokra épül. Elsőként Lucian Boia kérdőjelezte meg alapjaiban a román történetírás hitelességét. A professzor több műve is a kreált román történelmet, az ún. protokronizmusokat tárgyalja. A legátfogóbb és legtöbbet idézett munka a román nemzeti mitológiákról Lucian Boia *Történelem és mítosz a román öntudatban* c. opusza. Rendkívül izgalmasan írja le, hogyan változott a kommunizmusban évtizedről évtizedre Románia „több ezer éves” történelme. Hogyan született meg Burebista, a híres dák uralkodó mítosza; akinek királysága megdöbbentő hasonlóságokat mutatott Ceauşescu Romániájával. Burebista segítségével ilyen módon legitimálták a fennálló rendet, hiszen az – a protokronizmus szerint – egyenes folytatása annak, amit az ókori uralkodó megálmodott. 1980-ban meg is ünnepelték az egységes és centralizált dák állam létrejöttének 2050. (!) évfordulóját. Ez alkalmat adott arra (bár nem volt szükség külön alkalmat keresni), hogy a sajtó tele legyen a Burebista és Ceauşescu közötti párhuzamokkal, és még olyan elismert történészek is, mint Ion Horaţiu Crişan, egy mondatban emlegessék őket.

Az évfordulóra grandiózus kosztümös film is készült, *Burebista* címmel, Gheorghe Vitanidis rendezésében. A filmben hosszú csatajelenetek váltakoznak még hosszabb, lelkesítő szónok-jelenetekkel. A film – minden várakozásom ellenére – nem Burebista a tankönyvekben cizellált brutális meggyilkolásával ért véget, hanem még előtte; Burebista és kedves vezére párbeszédével. „Burebista, a te csillagzatod nagyon hasonló a Cézáréhoz. Komolyan. Tudtad, hogy neki sincsenek törvényes utódai?” – kérdezi tőle a vezére a csata előtti napon, majd miután felsorolja, hogy hány római császárnak vágták le a fejét, hozzáteszi: „Csak az angyalok halhatatlanok.” (A Burebista és Ceauşescu közötti párhuzam utóbbi

⁴⁷ Ibid. 77

halálával tovább épült: nagy elődjéhez hasonlóan ő is erőszakos halált halt.⁴⁸ A szélsőjobboldali Nagy-Románia Párt szerint Antonescu is ide tartozott, „a románok apostolai közé, akik erőszakos halált haltak, áldozatul a szülőföld oltárán.” Az idézet a Nagy Románia 1996-os almanachjából származik, melynek borítóján 12 apostol látható: Decebal, Vlad Tepeș, Kegyetlen – vagy más néven Örmény – János fejedelem, Mihai Viteazul, Constantin Brincoveanu, Grigore Ghica, Horea, Tudor Vladimirescu, Ecaterina Teodoroiu, Nicolae Iorga, Ion Antonescu és végezetül Nicolae Ceaușescu.⁴⁹)

Boia szerint minden, még az időjárás-jelentések is azt a célt szolgálták, hogy egységesnek mutassák az országot és a nemzetet. Pl. nem lehetett azt mondani, hogy Moldvában várható esőzés, az eső csak az ország északkeleti részén eshetett!⁵⁰ A történész állítása, hogy a románok idegen modellekben gondolkodtak: 1866-ban még a belga alkotmányt szerették volna lemásolni, 1948-ban átvették az orosz. Így nem meglepő, hogy 1989-ben, a rendszer bukásakor Románia közelebb állt a sztálini modellhez, mint a Gorbacsov Szovjetuniójához. Ennek, vagyis az idegen modellek szolgai követésének köszönhető a román társadalom instabilitása és törékenysége.

A rendszer bukása után történtek kísérletek a kommunista múlt megértésére, de azóta sem sikerült feldolgozni: hiszen az Iliescu-kormányban ugyanazok a politikusok ültek, így ellenzéki vélemények szerint a változás meg sem történt. A 90-es évek elején a tüntetéseken ilyen plakátokat lehetett látni: „Tegnap Ceaușescu, ma Iliescu.” Ma hallgatnak a kommunizmusról: az iskolai történelemkönyvekben alig néhány oldal foglalkozik ezzel az időszakkal, amelyhez pedig szorosan kapcsolódik korunk. De mivel a kommunizmus lejáratódott, a mai politika a monarchiával vállal folytonosságot. „Románia az egyetlen ex-kommunista állam, ahol a kommunista párt egyszerűen szétszóródott a levegőben, és ahol az egykori kommunista aktivisták hatalmon maradtak, de semmi közük a párthoz, amely ugye nem létezik, és ha már nem létezik, az szinte olyan, mintha sohasem létezett volna.”⁵¹ Románia felejt, vagy legalábbis úgy tesz, mintha felejtene. A múlttal való szembenézés nem történt meg.

⁴⁸ BOIA: *Történelem és mítosz a román öntudatban*. 228.

⁴⁹ BOIA: *Történelem és mítosz a román öntudatban*. 256.

⁵⁰ BOIA: *Történelem és mítosz a román öntudatban*. 142.

⁵¹ Boia: *Történelem és mítosz a román öntudatban* .234.

5.3 Ceaușescu-nosztalgia

Feltétlenül meg kell itt említenünk két tanulmányt, melyek a *Post-Communist Nostalgia*⁵² c. tanulmánykötetben jelentek meg. Oana Popescu-Sandu⁵³ Boiával egyetértve azt állítja, hogy hiányzik a múlttól való konszenzus, és mitológiai blokkolás alakult ki a rendszerváltás után. Különböző összeesküvés- elméletek, különböző megmentőkkel – nincsen mibe kapaszkodni. Az egyház és a hadsereg pedig a kommunizmus előtti időkből eredezteti magát. A kollektív emlékezet nem jöhet létre, mert, Maurice Halbwachs szavaival élve, a különböző csoportok képtelenek lesznek egymással kommunikálni és kollektív emlékezetet létrehozni, ha az egyik a másik múltját „totálisan idegennek”⁵⁴ tartja.

Popescu-Sandu állítása szerint a kommunista múlttal sem szembenézni nem lehet, sem azt helyettesíteni – innen a Ceaușescu-nosztalgia. A kommunista világnép olyan erős volt, hogy a hiánya betölthetetlen. Erről szól Pintilie *Niki és Flo* c. 2003-as filmje⁵⁵. Niki, a nyugalmazott tábornok a kommunista tradíció túlélője: nem találja a helyét a rendszerváltás után. Fia hirtelen meghalt, lánya Amerikába költözött, felesége demenciában szenved. Semmi sem maradt neki jóformán, csak a dicső múlt emlékezte, de a nászura, Flo mintha minden erejével azon lenne, hogy csúfot űzzön belőle. Niki a Román Hadsereg Napján (október 25) átmegy Flóhoz, és egy kalapáccsal szétveri a fejét.

A nosztalgia egyik formájának tekinti az iróniát Diana Georgescu *Irony as Countermemory in Post-Socialist Romania* c. tanulmányában, mely Popescu-Sandu írásával együtt jelent meg a fentebb már említett tanulmánykötetben⁵⁶. Georgescu idézi Marius Chivut, aki szerint a komikus reprezentáció, főleg a fiataloknál azzal a veszéllyel fenyeget, hogy túlságosan is trivializálja a traumatikus kommunista múltat⁵⁷. Georgescu tanulmányának célja, hogy felmutassa az irónia szerepét az emlékezésben. Georgescu olyan dalszövegeket (Ada Milea: *Ceaușescu nem halt meg* c. slágere inspirálta a tanulmány címét), reklámszlogeneket vizsgál meg, melyekben Ceaușescu alakja (a dolog természeténél fogva) teljesen más színezetben jelenik meg, mint a kommunizmusban. Georgescu állítása – a

⁵² Todorova-Gille i.m.

⁵³ Popescu-Sandu i.m.

⁵⁴ Popescu-Sandu i.m. 119.

⁵⁵ A filmnek Cristi Puiu volt a társforgatókönyvírója.

⁵⁶ Todorova-Gille i.m. 155.

⁵⁷ Marius Chivu 2006-ban készített interjút az Ericsson vezérigazgatójával.

fentebb tárgyalt Boiával eltérően – hogy a Ceaușescu-nosztalgia nem a románok paternalista beidegződésének vagy utánzásvágyának köszönhető, hanem annak, hogy Ceaușescu tökéletesen megtestesítette az általa képviselt rendszert és annak összeomlását. Ezen felül halálának ideje (karácsony) és testének eltűnése (a házaspár sírja egy ideig ismeretlen volt, két tábornok sírjába temették őket) rituális karaktert ad kivégzésének, és misztikus jellegét erősíti. Georgescu arra a belátásra jut a nosztalgiát tárgyalva, hogy közvetlenül a rendszerváltás után nem volt jellemző a nosztalgia a közbeszédben; csak később jelent meg, a kilencvenes évek végén, amikor már megtörtént az ún. demokráciából való kiábrándulás.

5.5 Patriarchális figurák a kortárs román filmben

A (különböző mértékben) elnyomó apafigura alterációi, mint láttuk, számos kortárs román filmben megjelennek: *A tölgyben*, a *Jelszó: a papír kékre váltban*, jelzésértékűen a *Mesék az aranykorból* egyes darabjaiban (pl. *A hivatalos fényképész legendájában*) és a *Forradalmárokban*, ezekről az egyes filmeknél beszéltem részletesebben.

A tölgy apafigurájának megítélése ugyanolyan bizonytalan, mint az új román filmekben (a lány nem tudja, és nem is akarja eldönteni, hogy ki volt az apa), de az ábrázolása allegorikus: levágott keze, majd a nescafés üvegbe zárt hamvai allegóriaként vonulnak végig a filmen.

Az új román filmekben a patriarchális figurák által kifejtett opresszió mértéke a film hangvétele is meghatározza: a *432 Bebe* ura tönkreteszi a lányokat, a *Jelszó* szeretetteljesen elnyomó Neagu hadnagya csak indirekt módon kergeti a halálba Costit, míg a könnyedebb hangvételű *Mesék az aranykorból* és a *Forradalmárok* főnökei inkább félelemből vagy megszokásból diktáló, idősebb bajtársak, Doru Pop szerint kiürült figurák: „A hatalomvesztés egyre kevésbé politikai vagy társadalmi jelentőségű, és gyakran az egyetemes értékek ironikus kifordításával jár. Corneliu Porumboiu filmjei ezt a dinamikát illusztrálják; az apafigurák, rendőrök és menedzserek olyan körülmények között jelennek meg, melyek teljesen megfosztják őket jelentőségüktől illetve reprezentatív mivoltuktól. [...] Ez az eljárás a kortárs román film nyelvtani elemeként értelmezhető.”⁵⁸ Az új román film eleve az apák metaforikus mozijával szemben jött létre, az előző generáció autoriter figurái kiemelten fontosak ezekben a filmekben. Apák és fiúk viszonya ambivalens, kifordított, torz vagy éppen parodisztikus. A freudi rituális apagyilkosságnak természetesen Ceaușescu figurája felel meg

⁵⁸ Pop: *The Grammar of the New Romanian Cinema*, 11.o.

legtökéletesebben. Így ír a filmes apagyilkosságról Doru Pop: „A román filmesek számára az, hogy szemtanúi lehettek az 1989 december 17 és 26 közötti eseményeknek, az identitás kifejezésének szükségességét jelenti... Az apa megölése lehetővé teszi a fiúk számára, hogy önálló személyek legyenek. [...] és végül, de nem utolsó sorban új kifejezésformákat tesz lehetővé.”⁵⁹ Ceaușescu kivégzése és halála éppen azért kívánkozik újra meg újra filmre, mert a rituális gyilkosság (és általa az elnyomás megszűnése) a kreativitás forrásává válik. A rituális gyilkossághoz a re-enactment természete áll a legközelebb.

Dolgozatomban nem mentem bele a szimbolikus apa freudi és lacani elemzésébe, összefoglaló jelleggel azonban megállapítható, hogy a legtöbb patriarchális figura a román filmekben prohibitív, azaz tiltó apa. Egy esetben használtam az „anális apa” fogalmát, amelyet Zizek vezetett be: a freudi, prohibitív apával szemben az analízis apa az élvezetre való felszólítás által válik félelmetessé. Ez a típus csak a *Mesék az aranykorból* kádereinél figyelhető meg.

⁵⁹ Pop: *Romanian New Wave Cinema*, 121-122.

6. Rendezői döntések *A kivégzés* c. kisjátékfilmem készítése során



8. saját munka

Mestermunkám az alábbi linken tekinthető meg: <https://vimeo.com/95861116>

Jelszó: execution2014

A kivégzés történetét így írnám le röviden: egy testvérpár, Orsi és Örsi a forradalom utáni napokban a Ceaușescu-házaspár kivégzését játssza újra egy barátjukkal, Roróval. A testvérpár szüleinek a házassága komoly válságba jutott, az anya az elköltözést tervezi. Mikor Roró kézimunkaórán megjegyzést tesz Orsi édesanyjára, Orsiból kitör az agresszió, és Roró kezébe vágja az ollót, amivel végülis eléri, hogy a szülők együtt maradjanak.

Amikor *A kivégzést* ötlete megszületett, az új román film már a második hullámánál tartott. Kérdés volt számomra, hogy mit kezdjek ezzel a még friss hagyománnyal. A természetes színészi játék, a natúr világítás, a tér-idő-cselekmény egysége a filmemben is érvényesül. Ugyanakkor a snittelés és a kamerakezelés inkább klasszikusnak mondható, ez egy helyen billen ki, amikor a gyerekek a kivégzést játsszák. Itt arra törekedtünk, hogy a médiából jól ismert képsort reprodukáljuk gyerekekkel.

Narratív struktúra

A legfőbb kérdés az lett, miként szervesüljön a per újrajátszása a narratív kisfilm keretein belül. Az általam ismert és fentebb tárgyalt Ceaușescu-re-enactmentek (Botea, Rau) nem játékfilmek, cselekményük magára a re-enactmentre korlátozódik. Rau filmjében a hideg

távolságtartás, a precíz, részletes kidolgozás és a rituális apagyilkosság volt számomra inspiráló. Botea filmjében azok a pillanatok ragadtak meg, ahol az újrajátszás rétegzetté válik, ahol múlt és jelen egyszerre jelenik meg, ahol az amerikai fiatalok megtévesztően hasonlítanak a húsz évvel korábbi románokra. Filmemhez Botea re-enactmentje állt közelebb, mert többféle megelevenítési stratégiával dolgozik, és nem törekszik a múlt történelmi hűségű visszaadására.

A per és a kivégzés re-enactmentjei újra meg újra megszakítják a cselekményt, és bár tömörszerűen illeszkednek bele a cselekménybe, törekedtem arra, hogy az érzelmi ívet erősítsék anélkül, hogy illusztratívva vagy didaktikussá tenné egymást a két szál. Ami a per színrevitelét illeti, hasonlóan képzeltem az eredeti per vizualitásához. Ugyanaz a szöveg (a gyerekek szövegrontásaival tarkítva), ugyanolyan ruhák, és lehetőleg iskolában játsszák a pert, összetolt iskolapadok mögött. A filmben három re-enactment-jelenet van. Az elsőben otthon játszanak, a másodikban összetolt iskolapadok mögött (a padok nincsenek L-alakban). Itt a per személyeskedésbe megy át, és emiatt sokkal elevenebbnek hat, mint az első próbálkozás. Orsi lekövérezi Rorót, aki ezen megsértődve kivégzi őket az udvaron – ez a harmadik újrajátszás.

Filmben, akár csak az új román filmek némelyikében (*432*, *Jelszó: a papír kékre vált*, a *Mesék az aranykorból* egyes darabjai), *krízisdramaturgia* érvényesül. Azalatt a két nap alatt játszódik, amikor a szülők házassága válságba jut, és már a válást szeretnék bejelenteni a gyerekeknek. A krízis stresszt vált ki Orsiban, és ennek hatására tárul fel a személyisége. Amikor pedig konfliktusba kerül Roróval, erőszakkal reagál, mert erre kondicionálódott a Ceaușescu-játék által.

A *konfliktusok* személyes jellegűek, a politika csak nagyon áttételesen, a játékon keresztül jelenik meg a filmben. A mikrotörténetben az apa és az anya, ill. Orsi és Roró között van konfliktus, ezek erősítik egymást, ill. a játék is felnagyítja Orsi és Roró konfliktusát – Orsi azután szúr, hogy Roró lelőtte.

Figurakezelés

Az egyetlen hús-vér apafigura a filmben Tata, akivel a kislány félig őszintén beszél, és akivel a gyerekek játszani akarnak, mert benne is, akár csak az apában, Ceaușescut látják. A szülők szála egy szorongásos impresszió maradt, épp hogy csak megjelenik, tulajdonképpen egyetlen jelenet az egész: a gyerekek társasjátékozás közben hallják, hogy a szülők veszekednek. Az anya éppen készül elhagyni az apát, akit előzőleg meg is csalt. Az apafigura hiánya hangsúlyos a filmben: az apát mindvégig hátulról, távolról mutatjuk, nincsen arca. Az

apa trónfosztása egybeesik a diktátor halálával. Az egyetlen képben, ahol az apa arcát látjuk, a kocscitolás jelenetben van, amikor a Ceaușescu-ruha van rajta: a mocskos üvegen keresztül nézve a szülők alakja hasonlít a diktátor-házaspáréhoz. A gyerekek viszonya az „ősapához”, Ceaușecuhoz ellentmondásos: felszabadító számukra a történelmi zűrzavar és az új korszak kezdete, ugyanakkor nem bírnak szabadulni a televízióban látott képsortól, és faszcinálja őket a diktátor-házaspár: Ceaușescu képét – félelemből vagy tiszteletből – nem tépik ki azonnal.

Színészi játék

Az új román filmekben nagyrészt színészek játszanak, de olyan természetességgel, mintha amatőrök lennének. Erre a realiztikus hatásra törekedtem kisfilmemben. A *kivégzésben* többnyire nem hivatásos színészek vannak (mivel gyerekekről van szó), csak a szülőket játszották profi színészek. A főszereplő esetében sok volt az improvizáció, mert az, ahogy beszél, nagyon jól jellemezte őt, a többiek előre megírt szöveget mondtak.

Korábrázolás

A hiteles korábrázolás jelentette az egyik legnagyobb kihívást, hiszen a film 22-23 évvel a rendszerváltás után készült. Bár a házak jó része változatlanul maradt 1989 óta, azzal kellett szembesülnünk, hogy szinte lehetetlen korhű utcaképet forgatni a fényreklámok, a forgalom és a piros-sárga-kék zászlórengeteg ill. oszlopok miatt. Az alacsony költségvetés miatt utcazárás nem jöhetett szóba.



9. Dan Bodea: Kolozsvár, Mócok útja

Pedig Kolozsváron rengeteg kommunizmus korabeli emléket hagytak vagy felejtettek a köztereken. Cégérek, régi típusú utcablák, kék artézi kutak, jegykiadó bódék a megállóknban, stb.

Filmem térkezelése a *Mesék az Aranykorból* térkezelésével leginkább rokon. A *kivégzés*ben ugyanúgy csak néhány utcakép van, a legtöbb kép kis mélységélességű, amennyiben nem, ott kiürített terek jelennek meg egy-egy jellegzetes járművel, felirattal. Az első helyen, rögtön a film elején, Orsi monológja után egy játékbolt cégére jelenik meg, és egy troli csápját látjuk elhaladni előtte. *A három medvebocshoz* nevű játékboltot a 60-as években alapították, de a 80-as években már nem használhatták a fényreklámot spórolási okokból.



10. *A kivégzés*

A városképek után megjelenik egy inzert: *Kolozsvár, 1990*. Mivel máshol nincsen korra történő direkt utalás, és archívokat sem használtam a filmben, ezt az információt elengedhetetlennek tartottam. A film szerkesztése elliptikus, az epizódokat blankok választják el egymástól, és az inzertek, főcímek is hasonló, „elválasztó” szereppel bírnak, mint a blankok, így ez a kiírás nem volt stílusidegen.

A következő városképet akkor látjuk, amikor az apa a nyakában hazaviszi Orsit. Ez a Szamos-hídon készült. A képet alsó gépállásból vettük, kis mélységélességgel. A forgalom ki van komponálva, csak a régi belvárosi bérkaszárnnyák homlokzata látszik. Az élesség az apán és Orsin van. Ez a kép a hamis családi idillről szól: Orsi itt hiszi utoljára azt, hogy minden

rendben, a következő jelenetben már megtudja, hogy a szülei válni akarnak. Orsi itt még felhőtlenül nevet, az apja pedig ugrándozik a hídon.

Az autós jelenetnél látunk (látnánk) a legtöbbet a városból. Egy külvárosi sikátorban vettük fel. Kolozsváron szinte lehetetlen olyan utcát találni, ahol nincsen forgalom, és parkoló autók sincsenek a járdák szélén. A nagy nehezen szerzett Dacia 1300 ablakait a díszletes bekente lisztes vízzel. Ez két szempontból is nagyon jó megoldás volt: az ablak úgy nézett ki, mintha jeges lenne, és nem is lehetett kilátni rajta. Csak a lerobbant kocsit toló szülők arcát látja az ülésen hátraforduló Orsi. Ebben a képben áttételesen még egyszer megjelenik a Ceaușescu-házaspár: a szülők ugyanazokat a bundákat-kucsmákat hordják, amelyekben a gyerekek a pert játszották. Ez – azon kívül, hogy azt jelenti, hogy a szülei ruháiban játszottak a gyerekek – azzal a jelenséggel is összefügghet, hogy Ceaușescu halála után még évekig őt láttam télen a bundás férfiakban. Sokan voltak ezzel így.

A városábrázolás minimalista *A kivégzés*ben, erősen éltünk a redukció adta lehetőségekkel. A belsővel könnyebb dolgunk volt, mint a külsővel. Ezekben is a minimalizmus érvényesül. A kolozsvári szülőházamban a fény mindig szűken, egy irányból hatol be a szobákba, mintha sosem lenne igazán nappal. Így nem a tavaszi-nyári túlexpozíció dominált. A világítást a természetes fény kiegészítésével és derítéssel oldottuk meg, de még így is a szürkék dominálnak a lakásbelsőben. A lakás berendezésén semmit nem kellett változtatni, ugyanolyan volt minden, mint 23 évvel korábban.

A Ceaușescu-házaspár kivégzése egy játékon keresztül jelenik meg, ennyiben allegorikus: az eredeti eseményt új paradigmában értelmezi, a gyerekek szemén keresztül. Az allegória – mely a történelmi korszak ill. az erőszak allegóriája – végigvonul a filmen, és közben a játék által formálódik újra.

Perspektíva

Az előkészítés során számos archív anyagot, a korban készült dokumentumfilmet is megnéztünk. A román nemzeti szocializmus színtelen volt, legalábbis ezek tanulsága szerint. Kopott régi épületek, új szürke épületek, barna és szürke ruhák. A piros sem olyan piros volt. *A kivégzés* egy kislány története, az ő szemén keresztül látjuk a családi és társadalmi krízist. A gyermeki perspektívából következett számunkra a világ fragmentáltsága és az élénk színkezelés. Ezek szembemennek az új román film esztétikájával. Filmem erősen szaturált, a piros és kék színek dominálják, és ez vonatkozik az utcaképekre is, melyek sokkal színesebbek, mint a valóságban. Ez a színvilág a kötelező iskolai viseletet továbbgondolva (kék-fehér kockás köpeny, piros nyakkendő) alakult ki: kék szűrőket használtunk, Orsin pedig

iskolán kívül piros ruha volt kék kardigánnal. Romániai nézőknek szemet szűrt, hogy a piros nem olyan piros, és hogy Ceaușescu halála után is nyakkendőt hordanak a gyerekek.

A szolidaritás gesztusai

A román múltfilmekben számos példát láttunk arra, hogy mit jelentett a Ceaușescu-korszakban a szolidaritás. Csak hogy néhány példával éljek: a 432-ben az utasok trolijegyet nyomnak egymás kezébe, mikor jön a kalauz, és azt hazudják egymásról, hogy testvérek, ha illegális abortuszról van szó, és a *Mesék az aranykorról* fényképészei együttesen próbálják retusálni a nagyfőnök képét. A kivégzésben nem volt mód szélesebb körű társadalomábrázolásra, de a szolidaritás apró jelei megtalálhatók a film két jelenetében. Először, amikor a tanárnő felszólítja a gyerekeket, hogy tépjék ki Ceaușescu képét, a három főszereplőnk nem engedelmeskedik azonnal, mert félelemben éltek eddig. Nem biztosak benne, hogy ezt meg lehet tenni, hogy ennek nem lesznek következményei. Ami szabad egy román közösségben, nem biztos, hogy szabad a magyarban. Őrsi Roróra néz, és azt kérdezi: „Te kitéped?” És csak azután tépi ki ő is és Orsi is a lapot.

A szülők bomlófélben lévő házassága is végül a szolidaritásban oldódik fel, melyet egy bosszantó hétköznapi ügy vált ki: a Daciából kifogy a benzin. Ez a nyolcvanas években mindennapos dolog hozza össze újra őket (azon kívül, hogy a gyerekük megszűrt valakit), és a közös kocsitolás képe az, amitől végül megnyugszik Orsi.

Az elkészült film

A végeredmény egy sokkal szubjektívebb és elliptikusabb történet lett, mint amit eredetileg terveztünk. Három epizódra tagolódik a film, melyet blankok ill. montázsok kötnek össze, a blankok alatt pedig hangaláhúzások vannak. Olyan, mintha az epizódok Orsi emlékezetéből bukkannának fel. A kamerakezelés nem „arrogáns”, a kamera nem előzi meg sehol a cselekményt, a mozgások lekövetőek (egyetlen helyen van csak fahrt, és ez le is esik a filmről). A snittelés és a vágás viszont klasszikusnak mondható. Elsősorban a redukció eszközeivel és a történet szubjektívizálásával igyekeztem érvényesen beszélni a Ceaușescu-korszakot követő zűrzavarról. Történelmileg a film nem feltűnően hiteltelen, lehet benne ugyan hibákat találni, de az atmoszférát talán sikerült megteremteni.

Konklúzió

Disszertációmiban azokat a rendszerváltás után készült filmeket vizsgáltam, amelyek a Ceaușescu-korszakot vagy a forradalmat jelenítik meg. Míg az allegorikus *A tölgy* és a klasszicizáló *Quod erat* nagyobb fesztávú történetet mesél el, az új román filmek krízisdramaturgiával működő, rövid idő alatt játszódó mikrotörténeteket mesélnek el. Láttuk, hogy konfliktusaik – bár a rendszer generálja őket – a privátszférában mozognak. A patriarchális rendszer nem jelenik meg közvetlenül, a korszakra utaló jelölők kevésbé direktak, mint az allegorikus vagy klasszicizáló filmeknél. Az új román filmek nem tesznek konkrét állítást a múltról; amennyiben igen, akkor azt, hogy a múlt hozzáférhetősége nem problémátlan.

Az új román film formanyelvében nem egységes (pl. a *Hogyan éltem túl a világvégét* nem mondható dokumentaristának a többi filmmel ellentétben, ill. a *Mesék az aranykorból* enyhén allegorikus színezetű, és mesei stilizációval él), mégis elmondható, hogy a legtöbb filmre jellemzőek a hosszú beállítások, a kamerapozíció (legalábbis látszólagos) szándékolatlansága. A kameramozgások és a vágás – Cristi Puiu fogalmával élve – nem arrogáns: a kameramozgások lekövető jellegűek, sokszor egy jelenet egy kép. A hanghasználat realista, azt halljuk, amit a szereplő hall, non-diegetikus zenét csak elvétve találunk (*A hivatalos fotós legendájában*).

Hosszabban kitértem a patriarchális figurákra. Mint láttuk, ezek tekintélye egyrészt függ a korszaktól, amelyben a film játszódik, a megközelítés módjától és a film műfajától is. Mégis, összességében mindegyikről elmondható, hogy a többi szereplőnek és az elbeszélésnek is bizonytalan a hozzájuk fűződő viszonya.

Két re-enactmentet vizsgáltam meg, Milo Rau munkája a pert és kivégzést, Irina Botea filmje a forradalmat játssza újra. Ezeknél nem tértem ki a konfliktustípusokra és a karakterekre, mert ezek eleve adottak és mindenki számára ismertek. A re-enactmentnek nincsen markáns, azaz a re-enactmentre jellemző stílusa, képi világát az eredeti, rekonstruálendő eseményhez való viszonya határozza meg. Míg Rau újrajátszása a lehető legpontosabban ragaszkodik az eredeti eseményekhez (a képeket ugyan felstilizálja), addig Botea a múlt és a jelen rétegeinek elcsúsztatásából és egymásra játszásából dolgozik.

Végül a saját munkámról, *A kivégzésről* beszéltem, a múltábrázolást célzó rendezői döntéseimet vizsgáltam. Filmemben egyértelműen felismerhető az új román filmek hatása, bár összességében nem mondható új román filmesnek. Törekedtünk natúr világításra, szórt fényekre, és a film intim, beszélgetős jelenetei dokumentarista jellegűek (így a film indítása és zárata) ill. minimalisták, a színészi játék realiztikus. Krízisstruktúra érvényesül a filmben: viszonylag rövid időn belül játszódik, az itt és most érzetét keltve. A film nem tesz kijelentést a politikai helyzetről, csak azt példázza, hogy hogyan csapódik le egy kiemelt történelmi pillanat egy gyereken.

Köszönetnyilvánítás

Köszönetet szeretnék mondani Dánél Mónikának, Strausz Lászlónak, Nemes Z. Máriónak és Lakatos Róbertnek kutatásomban nyújtott segítségükért, Kuti Editnek biztatásáért és végtelen türelméért.

Schulze Évának, témavezetőmnek köszönöm tanácsait és több éven át tartó mentorálását.

Thomas Escrittnek köszönöm, hogy angolra fordította a téziseket.

Nagy V. Gergőt, első olvasómat örök hála illeti.

Továbbá meg szeretném köszönni az SZFE Doktori Iskolájának, hogy ösztöndíjjal támogatta a kutatásomat.

BIBLIOGRÁFIA

- Adam, Elena – Mitroiu, Simona: *Remembering the past: Representations of women's trauma in post-1989 Romanian cinema*. Cogent Arts&Humanities, 2016.
(<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2016.1182718>)
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politika identitás a korai magaskultúrában*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999.
- Boia, Lucian: *De ce este Romania altfel? (Miért más Románia?)* Bukarest, Humanitas, 2012.
- Boia, Lucian: *History and Myth in Romanian Consciousness (Történelem és mítosz a román öntudatban)*. Budapest, Central European University Press, 2001.
- Cistelean, Alex: Popularoid. in: Gorzo, Andrei –State, Andrei (szerk.): *Politicile filmului (Afilm politikája)*. Kolozsvár, Editura Tact, 2014. 195-210.
- Dánél, Mónika: Széthangzó forradalom, *Metropolis*, 2006/2. 31-46.
- Doboş, Corina: Ceauşescu was my father! Letters about the Children of the Decree at the end of the '60s. (Ceauşescu az apám volt! A dekrétum gyermekeinek levelei a 60-as évekből.) *International Journal on Humanistic Ideology*, 1/2011, 67-80.
- Elsaesser, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam, AUP, 2005.
- Felicia Cosey: *Father of All Destruction: The Role of the White Father in Contemporary Post-apocalyptic Cinema*. University of Kentucky, 2016.
- Fulger, Mihai: Lényeges vonatkozási pontok az új román filmművészetben, *Korunk*, 2008 február.
- Georgescu, Diana: Ceauşescu Hasn't Died. Irony as Countermemory in Post-Socialist Romania. in: Todorova, Maria – Gille, Zsuzsa: *Post-Communist Nostalgia*, Berghahn, 2010, 155-176.
- Kideckel, David A: The Undead: Nicolae Ceauşescu and Paternalist Politics in Romanian Society and Culture. In: Borneman, John: *Death of the*

Father. An Anthropology of the End in Political Authority, Berghahn Books, 2004, 123-147.

- Király Hajnal: A társadalmi krízis allegorikus figurációi a rendszerváltás utáni román filmben Pintilie-től az Aferim! – ig, *Metropolis*, 2006/2. 48-59.
- Lakatos Róbert: *Dokumentumfilmek hatások a játékfilmben. Közép-kelet-európai filmes karrierok kezdete az ezredfordulót követő években*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2017.
- Lakatos Róbert: *Rendezői beszélgetések*. Kolozsvár, Művelődés Műhelye, 2017.
- Koselleck, Reinhart: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2003.
- Murai, András: *A film és a kollektív emlékezet*. Doktori disszertáció tézisei. Pécsi Tudományegyetem, 2006.
- Murai, András: Befejezhetetlen múlt, *Filmvilág*, 2004/3.
- Murai, András: Resnais, Bergman, Tarkovszkij. Az emlékezet anatómiája, *Filmvilág*, 2005/7.
- Nasta, Dominique: Forradalmárok, East of Bucharest, *Contemporary Balkan Cinema Supplement*. Cineaste (summer 2007).
- Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. London&New York, Wallflower Press, 2013.
- Parvulescu, Constantin: The cold world behind the window: 4 Months, 3 Weeks and 2 Days and Romanian cinema's return to real-existing communism. *Jump Cut*, 2009.<https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/4months/>)
- Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. Budapest, L'harmattan, 2014.
- Pop, Doru: *The Grammar of the New Romanian Cinema*. Az előadás elhangzott a XII. Film- és Médiatudományi Konferencián, Kolozsváron.
- Pop, Doru: *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, North Carolina, McFarland&Company, 2014

- Popescu-Sandu, Oana: Let's all freeze up until 2100 or so: Nostalgic Directions in Post-Communist Romania. in: Todorova, Maria – Gille, Zsuzsa: *Post-Communist Nostalgia*, Berghahn, 2010, 113-129.
- Rau, Milo: *A Ceaușescu házaspár utolsó napjai (Die letzten Tage der Ceaușescus)*. Berlin, Verbrecher Verlag, 2010.
- Scott, A.O.: New Wave on the Black Sea, *New York Times*, 2008 jan. 20.
- Strausz, László: Realizmus és modernizmus között, *Metropolis*, 2006/2. 8-23.
- Todorov, Tzvetan: *Az emlékezet hasznáról és káráról*. Napvilág Kiadó, 2003.
- Žižek, Slavoj: *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Routledge Classics, 2007.

FILMOGRÁFIA

- *4 hónap, 3 hét, 2 nap (4 luni, 3 saptamani, 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007)
- *Aferim!* (Radu Jude, 2015)
- *A tölgy (Balanta*, Lucian Pintilie, 1992)
- *A Ceaușescu-házaspár utolsó napjai (Die letzten Tage der Ceaușescus*, Milo Rau, 2010)
- *Burebista* (Gheorghe Vitanidis, 1980)
- *Ceaușescu önéletrajza (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, Andrei Ujică, 2010)
- *Egy forradalom próbája (Auditions for a Revolution*, Irina Botea, 2005)
- *Forradalmárok (Forradalmárok*, Corneliu Porumboiu, 2006)
- *Hogyan éltem túl a világvégét (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, Cătălin Mitulescu, 2006)
- *Helyszíni szemle (Reconstituirea*, Lucian Pintilie, 1969)
- *Jelszó: a papír kékre vált (Hârtia va fi albastră*, Radu Muntean, 2006)
- *Lăzărescu úr halála (Moartea domnului Lăzărescu*, Cristi Puiu, 2005)
- *Mesék az aranykorból (Amintiri din epoca de aur*, Cristian Mungiu – Ioana Uricaru – Hanno Höfer – Răzvan Mărculescu – Constantin Popescu, 2009)
- *Quod erat* (Andrei Gruzsniczki, 2013)