

Az új román film recepciója és Cristi Puiu *Aurora* című filmje*

Alex Leo Șerban 1993-as, *Egy nemlétező mozi*¹ című ismert cikke már több mint húszéves. Eközben Románia a kezdeti, a román filmművészet megnevezéshez méltó alkotások hiányától eljutott oda, hogy elismert rendezők (Puiu, Mungiu, Porumboiu és társai) nemzedékén keresztül újra feltűnjön az európai filmek térképén. A Cannes-i, berlini és mindenféle meghatározó filmfesztiválról hozott fontos díjak, az elismert szakmai publikációk és a legfontosabb nemzetközi folyóiratokban megjelent lelkes kritikák lassan oda vezettek, hogy nemcsak egy esztétikai formát propagáltak, beleértve azt is, amelyet érdemes utánozni, hanem újraértelmezték az egész román film távlatait.

Filmtudományunk története valószínűleg dokumentálni fogja az egész jelenség pezsgését, megállapítva a hazai és nemzetközi kommentárok sokféleségét és helytállóságát, a nem kevés reaktív-nacionalista fellángolásokat, a román film támogatásával kapcsolatos generációs konfliktust a rendezők között stb. – azaz a „filmés átmenet” (ahogyan Valerian Sava nevezi) szociológiai archeológiáját. Ez az átvilágítás szükséges, de minket ez természetesen nem foglalkoztat ebben a tanulmányban. Helyette keresztkérdéseket tesz fel a mostani román film néhány „problémája” kapcsán, amelynek jelentős fogalmi és értelmezésbeli tétje van. Az első kérdés módszertani jellegű: a 2000 utáni román film új filmnek vagy újhullámnak tekinthető-e? Ezt követően, ez az elhatárolás kizárólag nominális (két egymással felcserélhető címkéről van szó), vagy mindkét elnevezés rejtetten a jelenség különböző kontextualizálásához, elméleti tárgyalásmódjához vezet? Egy második kérdésfelvetés ezen filmek morfológiájára kérdez rá. Mi az, ami magyarázza? Az őshonos hagyomány merevsége? A romániai változás vagy az európai csatlakozás

* A fordítás a következő kiadás alapján készült: Claudiu Turcuș: Receptarea Noului Cinema Romănesc și *Aurora* lui Cristi Puiu. In Andrei Gorzo – Andrei State (szerk.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Tact, Cluj-Napoca, 2014, 281–298.

1 Alex Leo Șerban: Despre un cinematograf care nu există. In *Uő: 4 decenii, 3 ani si 2 luni cu filmul românesc*. Polirom, Iasi, 2009.

kontextusa? Az európai filmek poétikaival való kései szinkronizálás? A mentorok nélkül maradt fiatal rendezőgeneráció kétségbeesése? Vagy egész egyszerűen egy váratlan csodával van dolgunk? És végül a harmadik kérdésfelvetés kritikusan vizsgálja a realizmus és a minimalizmus fogalmai körül kibontakozó vitát, egy önreferencialitással és önreflexivitással jelzett filmes projektre összpontosít, ami némileg lezárja az új román film esztétikáját. Cristi Puiu *Aurora* (2009) című filmjéről van szó, de az elemzés kiterjeszthető akár Corneliu Porumboiu nemrég megjelent alkotására, *Amikor Bukarestre száll az éj* (Când se lasă seara peste București sau metabolism, 2013) című filmjére.

A fenti kérésköröket figyelembe véve – mindenképpen óvatosságnak minősül, ha nem is éppen bölcsességnek, ha kérdéseket teszünk fel ahelyett, hogy úgy tennénk, hogy vannak válaszaink – a szöveg első része polifonikusan bemutatja az új román film recepcióját. Felvázolom a jelenségnek szentelt három szintézist: Andrei Gorzo könyvét, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinema-ul, de la André Bazin la Cristi Puiu*² (Dolgok, amelyeket nem lehet másképp elmondani. A film elgondolásának egy módja André Bazintól Cristi Puiuig, 2012), Dominique Nasta munkáját, *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*³ (2013) és Doru Pop nemrég megjelent kötetét, *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*⁴ (2014). A tanulmány második része áthelyezi a hangsúlyokat: a teoretikusokkal folytatott párbeszédet felváltja a Cristi Puiu filmjével folytatott párbeszéd, amelynek önreferenciális dimenzióját igyekszem felmutatni. Ez egy olyan vita, amelyet a három szintetikus megközelítés közül egyik sem mélyít el, habár bizonyos mértékig jelzik.

Dolgok, másképp

Ahhoz, hogy eljusson az új román filmhez, Andrei Gorzo a *Dolgok, amelyeket nem lehet másképp elmondani* könyvében felújítja az egész vitát azt illetően, hogy hogyan gondolható el a filmművészet a XX. században,

2 Andrei Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinema-ul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Humanitas, București, 2012.

3 Dominique Nasta: *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. Wallflower, London, 2013.

4 Doru Pop: *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2014.

jelentős hangsúlyt fektetve André Bazin filmes bölcseletére. Azt szeretné bizonyítani, hogy Cristi Puiu filmjei (és általa az egész új román film) „a médium ontológiájára, episztemológiájára és esztétikájára”⁵ épülnek. Gorzo szerint a *Cahiers du Cinéma* teoretikusa és a *Lăzărescu úr halála* szerzője rézsútosan találkoznak. Ivone Margulies *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*⁶ (1996) tanulmányára hivatkozik egyfelől, ahol a szerző megjegyzi, hogy a belga rendező filmjeit nézve az volt az érzése, hogy azok a bazini gondolkodásmódot testesítik meg. Gorzo fenntartja, hogy hasonló történik Puiu filmjeivel is. Másfelől úgy gondolja a kritikus, hogy a rendező akkor válik „Bazin követőjévé”,⁷ amikor genfi diákévei alatt *Megjegyzések a realista filmről* címmel készít záróvizsga dolgozatot. Ezen kapcsolódási pontok relativizmusán túl – amivel egyébként Puiu nem ért egyet – Gorzo érvelésmódja hihetőnek tűnik, és külön érdeme, hogy a román filmet a realista filmművészet egyik meghatározó európai hagyományára tudja vonatkoztatni.

Mégis, pusztán „a képmező mélységelességének technikájára”⁸ alapozva, amely a jelentésképződések szintjén a beállításokat megnyitja egy rejtett totalitás irányába, Gorzo minimalizálja a „szociális érzékenység” elvét, amelyet Zavattini elsődlegesnek tartott az olasz neorealizmusra vonatkozóan. A kritikus találóan teljesíti a filmi valóság ontológiájának kidolgozásával járó feladatot, és azt, hogy a bazini paradigmából kiindulva építsen fel egy koherens és egyetemes elgondolást. Így lesz a *Lăzărescu úr halála* a többiek életéről készült film, ami egy ember elkerülhetetlen halála kapcsán változatlanul megnyilvánul; a *Rendészet, nyelvészet* egyénített megfigyelése pedig a szavak „totalitárius” értelmének hiányában az erkölcsi értelemben vett világ lehetetlenségének parabolája. Mikor Gorzo arról beszél, hogy Puiu „rendezésre alapozott”⁹ filmeket készít, akkor ennek leginkább a formai oldalát hangsúlyozza: még az egyszerű jelenetek koreográfiája is komplex jelenségként van bemutatva. Ezzel szemben a szociális dimenziót, a színrevitel közösségi vonatkozásait nem vizsgálja. Kockázatos lenne azt mondani, hogy ez a perspektíva túlságosan szűkre szabott, inkább azt mondanám, hogy egy koherens olvasási módszer előnyére szolgáló és abba enyhén bezárkózó pragmatikus gyakorlat. Továbbá nem alaptalan az az észrevétel, hogy Andrei Gorzo lelkesen ötvöz valamiféle kritikai tudatosságot

5 Andrei Gorzo: i. m., 257.

6 Ivone Margulies: *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Duke University Press, Durham, 1996.

7 Andrei Gorzo: i. m., 193.

8 Uo. 208.

9 Uo. 256.

egy kategorikus, szkeptikus esszencializmussal. Azok, akik igyekeztek őt impresszionistának beállítani, tévednek. Érvényes marad viszont a Costi Rogozanu által megfogalmazott alapvető ellenvetés: „[...] továbbra is szereti elbarikádolni magát a film esztétikai dimenziójába. Alapjában Gorzo legfőbb érve nem más, mint amit az utolsó két évtized irodalomkritikusainak vitáiból ismerünk: létezik-e valami az esztétikain kívül? A [román] irodalomban való feloldása mindig képmutatás.”¹⁰

A dolgoknak ez a kevésbé árnyalt látásmódja – alapjában véve nem minden román kritikus osztja a steril esztétizmust – tartalmaz egy valós megfigyelést a neorealizmus korábban említett szociális érzékenységre vonatkozóan. Rogozanu nem véletlenül idézi Kracauer (első) kitűnő kötetét, *Caligariától Hitlerig*et, amelyet Gorzo, igaz, hogy megkerül: „»The films of a nation reflect its mentality in a more direct way than other artistic media. [...] What counts is not so much the statistically measurable popularity of film as the popularity of their pictorial and narrative motifs«. Az esztétikai formán túl, a hitelesség szorgalmazásán és a »hosszú beállítás« melletti döntésen túl, Cristi Puiu és Mungiu pontosan azt tették, amit Kracauer mond. Szélsőségesen népszerű, sőt populista elemeket használnak, mivel ez képezi az igazi erőt.”¹¹

Ebben az olvasatban a *Lăzărescu úr halála* a román egészségügyi rendszer csődjéről szóló film, amely összehasonlítható a sürgősségi kórházakról készült amerikai sorozatokkal, amelyekben szinte mindent megmutatnak, kivéve a bürokráciát és a betegeknek a biztosítása alapján történő osztályozását. Rogozanu frontális nézőponthoz folyamodik, amelynek alapját a közvetlen kérdések technikája képezi, és azoknak kertelés nélkül a szociálisra, az identitásra, az ideológiára, a politikumra kihegyezett jellege. Mégis nehezen lehet érvelni amellett, hogy az új román film csak azért nem vonzza be a szélesebb közönséget, mert közvetlenül mutatja be a nyomasztó romániai valóságot. Lehetséges, hogy ezek a filmek a stigmatizált Keletnek a Nyugat számára készített utólagos kiállításáról szólnak, de mégis nehezen befogadhatóak, ami leginkább az esztétikájuknak köszönhető. Ha nem elégséges annyit mondani, hogy Puiu a beállításain keresztül rálátást nyit egy mélységi képmező teljességére, ugyanúgy természetlen lenne társadalmi freskóknak tartani ezeket. A Cristi Puiu által használt szintagmában – „dolgok, amelyeket nem lehet másképp elmondani” – Gorzo arra törekszik, hogy értelmezze ezt a *másképp*et (mint a *médi*um specifikus sajátosságát), míg Rogozanu a *dolgokra* (mint egy nép mentalitását és közösségi identitásának témáit

10 Costi Rogozanu: Noul Cinema Romănesc și lucruri care chiar nu pot fi spuse altfel. In *Uő: Carte de muncă*. Tact, Cluj-Napoca, 2013, 141.

11 Uo. 143.

egyesítő gyűjtőfogalomra) hívja fel a figyelmet, amelyek azért válnak könyörtelenül és közvetlenül reprezentatívvá, mert „mondanak” valamit.

Itt az alkalom, hogy bevonjam a témába Henri Lefebvre¹² szociológus gondolatait, aki úgy gondolja, hogy magának a mindennapi életnek (*everyday life*) is kettős jellegzetessége van: egyfelől a társadalmi aktivitás üledéke, másfelől pedig az általában vett társadalom terméke. Az új román filmek is ezt a feszültséget fejezik ki. A szélesebb társadalmi visszhanggal nem rendelkező mikroközösségekről beszélnek, de amelyek nem elhanyagolható közösségi rétegződést mutatnak. A *Zseton és beton*-tól (Marfa și banii) kezdve egészen a *Forradalmárok* (A fost sau n-a fost) vagy a *Fütyülök az egészre* (Eu când vreau să fluier, fluier) című filmekig a romániai átmenet valósága és mítoszai hatják át és formálják az egész filmes palettát. Néha még a formanyelvi megoldások is – a hosszú beállítások, a kézi kamera, az ugró vágások stb. használata – a témának való megfelelésből származnak és nem pusztán filmnyelvi megnyilatkozások. Andrei Gorzo megközelítésében azonban egy másik szembenállás is megmutatkozik. Puiu-ra hivatkozva úgy gondolja, hogy „a valóságot megelőzőbe való befektetés feszültségben áll a mozi reprezentációs jellegét illető egyre válságosabb, de még kiiktathatatlan tudatával. [...] Puiu művészete igen fejlett, de ez egy régi iskola esszencializmusának igen fejlett kifejezése.”¹³

Ivone Margulies által megjelölt, a háború utáni nyugati kultúra (beleértve a mozit is) mindennapjaira vonatkozó „modernizmus, realizmus és politika csomópontjából”¹⁴ Gorzo pusztán az első két fogalom dialektikáját hagyja meg, Puiut egyenesen késő modernistának minősítve, miután előzetesen a bazini koncepció keretébe sorolta őt. Azonban a valóság anyaga és annak lehetetlen ábrázolása között megnyílik egy közösségi, társadalmi, ideologikus és végső soron politikai egzisztencializmus terepe, amelyet az új mozi filmjei felvetnek, de amelyet Gorzo értelmezése csak érintőlegesen tár fel.

12 Idézi Ivone Margulies: *Nothing Happens*. Id. kiad. 25.

13 Andrei Gorzo: i. m., 217–218.

14 Uo. 23.

Konceptuális minimalizmus

Nem tudom, ha Dominique Nasta elolvasta a *Dolgok, amelyeket nem lehet másképp elmondani* című munkát mielőtt publikálta a *Contemporary Romanian Cinema* című könyvét. Annyi azonban bizonyos, hogy az előbbi nem jelenik meg a könyvészetben, de ez nem feltétlenül tekinthető hiányosságnak, amennyiben feltételezhető, hogy előrehaladott állapotban volt a nyomdai előkészítési folyamat, amikor Gorzo közzé tette a könyvet.

Bár a romániai származású belga oktató kutatása nem kizárólag a kortárs román moziról szól (csak az utolsó, alig nyolcvan oldal szenteli ennek), a párbeszéd mégis hasznosnak bizonyult volna, különösen a Nasta által az egész új román filmre használt ernyőfogalma, a *minimalizmus* tekintetében. Gorzo könyvében a Cristi Puiu filmjeiről szóló fejezet a következő határozott észrevétellel ér véget: „Egy művészet, amely semmilyen értelemben *nem tekinthető minimalistának*”¹⁵ Amint láttuk, ezt az álláspontot egy komplex, a román rendezőt a bazini realizmus és a modernizmus közé helyezése támogatta. Nasta számára ez egy termékeny, polemikus kiindulási pont is lehetett volna. Sajnálatos módon, a fogalom egyetlen elméleti tisztázását csak a 10. fejezet címében találjuk: *Less is more. Puiu, Porumboiu, Muntean and the Impact of Romanian Film Minimalism*.

A kötet erőltetett leírójellegtől vezérelve ellaposítja minden rendező látásmódját a kiterjedt kivonatok által. Amint korábban megjegyeztem, az elméleti háttér nincs kellően artikulálva, és az értelmezések is egyfajta spekulatív hiányosságban szenvednek. Felhozok néhány példát, amelyek alátámasztják ezt a kritikus megfogalmazást. Például Răzvan Rădulescuról – az új román mozi sok filmjének forgatókönyvírójáról – kijelenti, hogy „élesen metsző és metafizikus írástechnikával”¹⁶ rendelkezik. Sajnos sem Rădulescu első, majd nem politikai regénye, *Ilie Cazane élete és cselekedetei* (*Viața și faptele lui Ilie Cazane*, 1997), sem csodálatos fantasy-je, *A kis Teodosie* (*Teodosie cel mic*, 2006) vagy a *Lăzărescu úr halála* (*Morții domnului Lăzărescu*, 2005) forgatókönyve nem támogat egy ilyen elhamarkodott minősítést. A metafizika iránti vonzalom akkor sem lankad, amikor az értelmezésnek nagyobb tétje kellene legyen: „A hős mitologikus neve, »Lăzărescu Dante Remus« egyrészt Dante *Isteni színjátékjára* emlékeztet, ahonnan a forgatókönyvírók bevallottan inspirálódtak, másrészt a latin Róma létrejöttére és Lázár feltámasztására utal

15 Uo. 257.

16 Dominique Nasta: i. m., 155.

a *János Evangélium*ából. A név arra hivatott, hogy létrehozzon egy kettős diskurzust a »földi Pokolra« vonatkozóan, oszcillálva a megidézett hiperrealista fájdalom és szenvedés, és annak ironikus fenntartott, de szimbolikus jelentése között. Ugyanez vonatkozik a többi karakterek nevére is, mint a hordágyvivő Virgil, a segéd Beatrice, Anghel doktor, ami »Angelt« (angyalt) jelent, vagy az asszisztensnő keresztneve, Mioara, aminek a beceneve, »Miorița« a »misztikus bárány« román prototípusát jelenti, amely azt a pástort kíséri, aki nemsokára meg fog halni.¹⁷

Az antik költészet, az őshonos mitológia, az Evangéliumok és maga Shakespeare (egy másik szöveggörnyezetben) arra hivatottak, hogy bekapcsolódjanak néhány, a filmről szóló vitába, amelyek alapvetően minimalista filmekként vannak tárgyalva! De vajon a karakterek sokatmondó neveit nem azért választották-e így, hogy jelezzék a szimbolikus értelmezés buktatóit? Aligha beszélhetünk kettős diskurzusról a *Lăzărescu úr halála* esetében, ez csupán hamis dialektika: Puiu és Rădulescu egyszerre követnek egy (poétikai) megfigyelői és egy (stiliztikai hatásában) elbizonytalanító-ironikus eljárást, de semmiképp sem szimbolikus. Másrészt Cristi Puiu filmjeinek arisztotelészi fogalmak vagy stilisztikai trópusok dekódolásán keresztül történő értelmezése alátámasztja azt az elképzelést, hogy Dominique Nasta módszertana megkérdőjelezhető a tárgyat illető alkalmassága tekintetében: „Az *Aurora* [Virradat] cím egy oximoron: az elbeszélés nagy része éjszaka vagy gyengén megvilágított környezetben játszódik, miközben azon a napon, amikor megöli exfeleségének szüleit és feladja magát a rendőrségen, fényes nyári [sic!] nap van. Az elkövetett büntett ellenére egy új nap tűnik fel. Hasonló katartikus történés van jelen az előre bejelentett halál krónikájában a *Lăzărescu végén* is”.¹⁸

Nem utolsósorban a kutató azt állítja, hogy mind Puiu, mind Porumboiu hasznosítja a caragialei szarkazmus, a ionescói abszurd és ráadásul a ciorani kétségbeesés hagyományát is. Nasta valószínűleg arra alapoz, hogy ezek az irodalmi hivatkozások jelenthetnek valamit a nyugati közönség számára is, azonban ez a megfontolás oda vezet, mintha minden román kulturális jelenséget néhány kiemelkedő, nyugaton is ismert figurán keresztül kellene értelmezni. A megalapozatlan filmes hivatkozások Pintilie–Tatos–Daneliuc hármására (amelyhez minden indoklás nélkül beveszi még Stere Gulea és Andrei Ujică filmjeit is) nem változtatnak sokat a nézőponton. A jelentős európai kultúrákhoz képest bármennyire marginális, aszinkron és esetleg egzotikus a román kultúra, mégsem engedheti meg magának ezt a fényűzést, hogy önmagát

17 Uo. 158–159.

18 Uo. 164.

magyarázza. Az új román filmek eredetiségét hangsúlyozva és elragadtatásában, még a címben is egy „nem várt csodaként” értelmezve azokat, Nasta képtelen integrálni a romániai törekvéseket az egyetemes és európai filmek hagyományába.

A legutolsó újhullám

Doru Pop a következő hipotézissel indítja a *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* című könyvét: „A legfőbb érvet itt az képezi, hogy ezt a filmes mozgalmat »román újhullámnak« kell tekinteni, mint ami utolsóként kiegészíti a többi, korábbi »újhullámot« az európai film történetében.”¹⁹

Pop megközelítése kontextuális viszonyba állítja a kommunizmus időszakában kibontakozó háború utáni román filmművészetet a nyugati és közép-kelet-európai újhullámok filmjeivel. Főként politikai okokból, a szocialista Romániában az 50–70-es években nem jelenhettek meg a francia, brit, csehszlovák vagy magyar újhullámhoz fogható filmes törekvések. Néhány rendező, mint például Lucian Pintilie vagy Liviu Ciulei próbálkozásai, a nemzetközi siker ellenére, elégtelennek bizonyultak ahhoz, hogy a fentiekhez hasonló jelenség megszilárduljon ebben az időszakban. A cenzúra, a szerzői filmekkel szembeni ellenérvzés, a 70-es évek elejétől a Ceaușescu-féle nacionalizmus újjáébredése, a produkciók támogatási rendszerének a propaganda szolgálatába állítása – ezek a legfontosabb tényezők, amelyek a korabeli román újhullám megjelenésének elmaradását indokolják. Ezért Doru Pop úgy gondolja, hogy a 2000 után megjelenő román film tekinthető az európai újhullámokkal szinkronizáló kései formának.

Az sem mellékes, hogy a Puiu, Porumboiu, Mungiu és mások filmjeinek európaiságát alátámasztó érvrendszer több szinten szerveződik, amivel igyekszik alátámasztani, hogy ezek a rendezők nemcsak generációként rokoníthatóak egymással, hanem – az újhullámok szellemében – iskolaként is. Ekképpen, esztétikai szempontból az olasz neorealizmus újul ki, míg axiológiai szempontból újra érvényt szerez magának a szerzői film, mint egyetlen instanciában összpontosuló írás, rendezés, sőt mi több, filmgyártás is (ami a nouvelle vague-gal való összehasonlítás velejárója). A közös nézőpont az emlékezet visszaszerzésére irányuló törekvésben nyilvánul meg: a posztkommunista személyiség

19 Doru Pop: i. m., 7.

tünetegyüttesének megfigyelésén, az átmenet/átrendeződés mítoszainak ironikus feltárásán, a mélyen emberi szélsőségek feltérképezésén és a múlt szentől-szembeni megvitatásán keresztül. Társadalmi-ideologikus síkon az európaiság helyreállítása a hollywoodi kánon kategorikus elutasításában és a francia eredetű, a fesztiválsikerek által alátámasztott szerzői autonómia felvállalásában nyilvánul meg.

Habár Doru Pop nem tartja megkésettnek ezt az újhullámot, csak egy újraképződő, homogén törekvésnek, a román rendezők újításai kapcsán olyan szerzők „haveri politikájára” (*politique des copains*) asszociál, mint Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer vagy Resnais: „Le kell tudni írunk a kapcsolódási pontokat az életrajzaik és a filmjeik között. Nem pusztán azért, mert azonos korúak vagy mert a kommunizmus ugyanazon időszakához kapcsolható problémákkal foglalkoznak, vagy egyszerűen azért, mert azonos témákat osztanak meg, a kommunista örökség és a forradalom történelmi eseményeivel kapcsolatban, hanem mert elődeiktől eltérően azonos »politikát« követnek filmjeik létrehozásában.”²⁰

Bár gyakran maguk a rendezők tagadják a csoportosulás meglétét, Pop mégis amellet érvel, hogy „az Új Román Filmet nem szabad pusztán egy vonzó szlogenként használni, hanem úgy kell tekinteni, mint ami az európai film mint egész megnyilvánulása”.²¹ Az „új román film” megnevezés két okból sem elfogadható számára: elsősorban azért, mivel nem beszélhetünk egy új, hanem csak egy újraértelmezett formanyelvről, másodsorban azért, mivel szemben a tajvani, brazil, japán vagy iráni új filmekkel – amelyeket nemzeti filmekként jegyeznek –, a román újhullám filmjeit transznacionálisnak, azaz európainak tekinthetjük. A 2000 után jelentkező rendezők – egy elismert mester hiányában, örülve a bárminemű tekintélyelvű formák hiányának, az egyéniségüket előtérbe állítva és olykor egymást is támogatva – nem pusztán egy kisebbségi filmes kultúrából nőttek ki magukat, hanem szándékosan felzárkóztak az újhullám kontinentális filozófiájához.

Formai (esztétikai) szempontból Doru Pop kronológiája teljesen világos. A román újhullám filmjei Cristi Puiu filmjeivel kezdődnek és végződnek: a *Zseton és beton*nal, illetve az *Aurorá*val. Pop viszont nem osztja Andrei Gorzo azon véleményét, hogy a bazini filmelméletre támaszkodó filmekkel van dolgunk. Ezt egy fontos kritikus gondolataival támasztja alá: „Miként Puiu, [Colin] MacCabe is egyetért azzal, hogy el kell fogadnunk azt a gondolatot, hogy a realitás *nem reprezentálható*, így a mozi sem fogható fel a realitást bemutató művészetként, hiszen nem

20 Uo. 25.

21 Uo. 30.

rendelkezik elégséges eszközökkel a valóság létrehozásához. És ez annak a ténynek köszönhető, hogy a valós sokkal több, mint amit a szemünkkel látunk, mivel a valóság felépítésébe belejátszanak mind a belső *meggyőződések*, mind pedig a tudásunk/percepciónk arról, hogy mi is a valós igazából, és ez lenne a feladata a valós filmalkotónak.”²²

Ahhoz, hogy Doru Pop leírja Puiu filmjeinek összetett jellegét, három kulcsfontosságú fogalom segítségével magyarázza a realista hatást: áttetszőség (a mozi csak betekintést enged egy világba, de nem garantálja a kapcsolatot vele); hasonlóság (a megképződő filmes valóság sohasem természetes); hitelesség (a filmbeli helyzetek egzisztenciális vonatkozásai). Ezt a háromszatátú értelmezési keretet követve a teoretikus úgy érvel, hogy sem a minimalista dimenziót (a „mikrorealizmust”), sem az antropológiai-dokumentarizmust (pl. Cassavetes „nyers realizmusát”) nem lehet Bazin felől értelmezni. A filmi valóság esszencialista elgondolásával szemben szkeptikus, de a sokrétű „realizmus” bonyolultságát felfedve, Doru Pop a román újhullám filmjeit a társadalmi-politikai, ideológiai, pszichoanalitikus, tematikus, narratológiai vagy esztétikai dominancia szempontjából elemzi. Azt mondhatnánk, hogy egy rugalmas elemzési módszert használ, érzékeltetve a jelenség heterogenitását, és így érvényt szerez a képileg közös sajátosságok kiegészítésének.

*

A jelen tanulmányban megvizsgált értelmezések egyetértenek abban, hogy a 2000 utáni román filmművészet kulcsfontosságú rendezője Cristi Puiu, aki nemcsak a kezdetet jelenti, hanem az egész jelenség középpontjában áll. Ez nem egy tekintélyelvű, hanem egy kisugárzó középpont (természetesen, ha a nemzetközi láthatóságot tekintjük, akkor Cristian Mungiu megelőzi ebben). Figyelembe véve egy sajátos formanyelv kidolgozását és a fesztiválokra való jelenlét mértékét, Alex Leo Șerban e két rendező kapcsán két különböző korszakot különböztet meg az új román film történetében.²³

Másfelől, eltekintve a recepciók konceptuális háttérétől, azt lehet mondani, hogy az új román film vagy újhullám beazonosítása annak feltűnő (neo)realista jellegzetességén keresztül történt. Ez a konceptuális szűrő nemcsak arra hivatott, hogy leírjon egy sajátos filmművészeti poétikát, hanem szinkronba állítsa a kortárs globális filmművészettel. A referencialitás vonatkozásában azonban, mind az alkotók, mind ezen

22 Uo. 51

23 Alex Leo Șerban: Romanian Cinema: From Modernity to Neo-Realism. *Film Criticism*, 2010: 34, 3.

filmek értelmezői újraszabják a román filmek viszonyát a közelmúlt emlékezetével a lassú és kései európaizálódás kontextusában. Remélhetőleg a tanulmány a továbbiakban azt próbálja meg igazolni, hogy Cristi Puiu munkásságában valamiképpen lezárul a referencialitásra irányuló szakasz azáltal, hogy játékba hoz egy alapvetően önreferenciális aspektust. Puiu és Porumboiu legújabb alkotásai, Radu Petrescu prózairó szavaival „visszafordított messzelátóknak” tekinthetők. A valóság elsőbbségébe és megjeleníthetőségébe vetett hit Cristi Puiu *Aurora* című filmjében átadja a helyét egy szélsőséges szereplő egyidejűleg nyugodt és feszült befele fordulásának, anélkül, hogy pszichologizálna a film. Másfelől a *Forradalmárok* (A fost sau n-a fost) ügyetlen televíziós operatőrének félnk-introspektív szubjektivitása a rendezőt játszó főhős rögeszméivé fokozódnak az *Amikor Bukarestre száll az éj* (Când se lasă seara peste București sau metabolism, 2013) című filmben. Mégis alapvető különbségek vannak abban, ahogyan a két rendező érti a szubjektivitás kiaknázását. Puiu a szimptomatikus cselekedetekre fókuszál, de a motivációk vagy bármiféle kauzalitás felmutatása nélkül, amelyekkel a megfigyelői pozíciót folytatja csak felhagy annak merevségével, Porumboiu viszont vég nélküli dialógusokat folytat a filmről, amelyek elégtelen leckéknek bizonyulnak az élethez. Az *Aurora* egy egzisztencialista eredetű önreferencialitással szembesíti a nézőt, amelyben a tettek azon válaszok hiányának tünetévé válnak, amelyek a főhős autista, leszámoláselvű etikájával vannak összefüggésben. Az *Amikor Bukarestre száll az éj* című film viszont egy reflexív önreferencialitással dolgozik, a moziról szóló megvitatt és begyakorolt gondolatokat fürkészi a kudarc, az egzisztencia sebezhetőségének, törekenységének vagy képmutatásának spektrumából.

Az *Aurora*ban két lényegi szinten körvonalazódik a film önreferencialitása: egyfelől (horizontális) *karakterológiai szinten*, ami a főhős középponti szerepét érinti, de az önmagához és mássághoz való bonyolult viszonyát is, másfelől pedig *szerzői szinten*, ami lehetővé teszi Cristi Puiu mindhárom megjelenési formájának (forgatókönyvíró, rendező, szereplő) vizsgálatát. Vegyük sorra ezeket.

A főcím után a film egy zajos beállítással, egy mai romániai gyár felvételével indít. A kamera két egymással beszélgető embert követ, akik egy helységbe érkeznek, ahol úgy tűnik, egy éles helyzet tisztázása folyik. Egy korábbi beállítás a posztoszocialista üzem külsejében mutatja a két férfi közül az egyiket: egyedül és gondterhelten, amint megsimogat egy kutyát, gyanúsán figyelve a környezetét és néha hirtelen irányt vált. Anélkül, hogy sematikus lenne, a prológos egy magányos férfi profilját vázolja fel, egy nem teljesen ártatlan, kissé zavaros, de határozott tekintetű férfit.

Időközben felfigyeltek arra, hogy az *Aurora* nem követi a klasszikus elbeszélés információadagolását, nem értelmezi a képeket, hanem hagyja, hogy felhalmozódjon mindaz, amit a jelenben észlelünk. Ki az a hölgy, akivel Viorel együtt tölt egy reggelt a panellakásban? Vajon Puşa az igazi édesanyja? A főhős tényleg halálos betegségben szenved? – nem lényegtelen kérdések ezek a történet megértésének szempontjából, Puiu filmje mégsem ad választ ezekre. Az elbeszélés többértelműségét fokozó aspektusok ellenére a főhős karaktere a film folyamán egyre jobban megvilágosodik. Ez egy felhalmozódó folyamat eredménye, amelyben a különálló jelenetek meg vannak fosztva az ok-okozati összefüggésektől, ami viszont nem érinti Viorelnek mint főszereplőnek a következetességét. Bármennyire is töredékes marad az ő megismerése, nem válik elliptikussá. Annak ellenére, hogy Viorel nem kiismerhető, mégis lehet *azonosulni* vele. Ehhez hasonlóan a bonyodalom is hiányzik a filmből, de ott parázsluk a főszereplőben. A rendező sajátosságára vall, hogy felkelt a nézőben egy másfajta reflexiót, „a gondolatok másfajta áramlását”, amely a pszichologizmus szükségtelenségének tudatát stimulálja. A fenti gondolatból kiindulva az egyik legfontosabb interjúban, amit a *Film Menü*nek adott, Puiu kifejti az egész befogadás dialektikáját: „Nem tudsz belépni egy ember tudatába, [...] mindenki a saját tudatában él. És a probléma nem abban van, hogy azért nem tudunk belépni egy másik ember tudatába, mert védekezik, hanem mert nem tudunk kilépni a saját fejünkéből”.²⁴

Ekképpen minden reprezentáció kockázata – beleértve a filmművészetet is – abban áll, hogy saját gondolati mintáink alapján deformáljuk a másikat, hogy ráhúzzunk egy tőle idegen koherenciát. Mikor Paul Klee-t idézve kijelenti, hogy „a művészet nem visszaadja a láthatót, hanem láthatóvá tesz”, akkor az *Aurora* szerzője a mozi szinte misztikus funkcióját hozza be, rákérdezve a realizmus lehetőségére is. A leegyszerűsítő elbeszélés elutasítása, együtt az emberi lényegére való törekvéssel (amely a róla alkotott projekciók lecsupaszításában érhető tetten), Puiut elvezetik a (nem)elbeszélői megfigyelő modell sajátos felvállalásához.

A megfigyelő és a megfigyelt között létrejön egy *etikai feszültség*, ami megsokszorozódik. A beállítások zömében Viorel hátulról vagy profilból van fényképezve, egyfajta természetes cinkosságot vállalva a kamerával, mintha az élet elképzelhetetlen lenne nélküle. Nem véletlen, hogy az egyik visszatérő beállítás a filmben az, amikor a főhős vezetés közben belenéz a visszapillantó tükörbe és a kamera tükrözi a képét. Ez az egymásra vonatkozás, amelyben Viorel egyszerre válik a megfigyelés

24 Gabriela Filippi – Andrei Rus: Portretul lui Cristi Puiu. Un interviu. *Film Menu*, 2010: 8, 34.

alanyává és tárgyává, értelmezhető úgy, mint az önreferencialitás metaforája, mint ahol a világra vetett tekintete nem képes mást visszaadni, mint saját képét. Nem akar „közvetíteni” semmit, nem tesz szert szimbolikus funkcióra, inkább egy olyan jelenlét, amely saját törvényei szerint megy végbe. Gertude Stein fogalmi szembeállítását használva azt lehet mondani, hogy Viorelhez lehetetlen egy *identitást* rendelni, hanem olyan (nem kevésbé összetett) *entitásként* mutatkozik meg, ami csak önmagához viszonyítva értelmezhető.

A kamera nem leköveti, hanem lázasan kíséri a hőst, mivel az *Aurora*-ban nem beszélhetünk implicit narrátor jelenlétéről. Senki nem tudja elmesélni a mesét, mivel nem ismeri, aki viszont elmesélhetné (maga a főszereplő), az egy vallomásellenes filmes paradigmába került. Viorel egyedül van ott, világának középpontjában, egy egyelőre ideiglenes világban. Mivel nemrég vált el, megpróbálja felújítani lakását. Vásárol egy vadászfegyvert és telefonál valakinek, de nem válaszol. Úgy tűnik, hogy van egy (végleges) terve, de annak megvalósításában vagy a tényleges mindennapi teendők során, folyamatosan emberekbe ütközik. Cristian Tudor Popescu írja: „Azzal, hogy csak néz, anélkül, hogy megszólalna, Puiu-nak sikerül olyan mély csendeket megteremtenie, amiket ritkán látni a moziban”.²⁵ Ez igaz, de Viorel szavai sem elhanyagolhatóak. Kényszerű megszólalásaiban egy önkényes személyiség bontakozik ki, amit csak fokoz a rá jellemző autista etika. Egy egész tanulmányt lehetne írni pusztán csak arról, hogy Viorel hogyan semmisíti meg beszélgetőpartnerét. Másokkal való viszonyában a főszereplő egy offenzív önreferencialitást mutat: szarkasztikus, cinikus, nyugodt, nehéz eset és abszurd. Attól függetlenül, hogy embereket vagy tárgyakat figyel-e, Viorelnek változatlanul gyanús a tekintete. Puşa (a főszereplő anyja) élettársának, Stoian úrnak egy az egyben megmondja, hogy nem kedveli, mivel nincs elég humorérzéke. Megtiltja neki, hogy apja ruháit hordja, és hogy belépjen Viorel gyerekkori szobájába. Határozottan kijelenti, hogy Stoian-nal szembeni ellenszenve „kémiai és epidermikus”. Egy bizonyos Andreát keresve (akiről nem tudunk meg semmit), Viorel betoppan egy készruhaüzletbe, mivel meg van győződve arról, hogy az elárúsítónő korábban becsapta. Hatalmával visszaélve ellenőrzi, hogy még ott dolgozik-e a nő, távozásakor viszont egy elképesztő, de a film szempontjából jelentőséggel bíró kérdést tesz fel: „Hallja, Raluca asszony? Női fehérműket miért nem árulnak? Hogy van ez? Látja, hogy nincs mindenre válasza?”. És végül egy utolsó példa: Viorel előzetes bejelentkezés nélkül belép az osztályterembe, ahol a gyerekek egy ünnepségre

25 Cristian Tudor Popescu: Psycho Puiu. *Gândul*, 2010. május 4. (www.gandul.info/puterea-gandului/psychopuiu)

gyakorolnak. Elhatározta, hogy hazaviszi a lányát. A gyerekek és a tanítónő értetlen tekintete előtt hirtelen véget vet a vitának:

Tanítónő: Mit csinál, elviszi?

Viorel: Én azt mondanám. Ön mit gondol?

Tanítónő: Gyakorolunk az ünnepélyre.

Viorel: Ünnepélyre? Készülnek augusztus 23-ra, elvtársak?

Tanítónő: Nem tudná hagyni még egy kicsit?

Viorel: Sofronea asszony, ha azt mondom, hogy a végső stádiumban vagyok, gondolja, hogy ez nem lenne elég?

Tanítónő: Ön komolyan beszél?

Viorel: Miért, maga komolyan beszél?

A négy hullával végződő viselkedést, a mássággal szembeni ilyen magatartás politikai jelentőségét elemezve Rob White arra a következtetésre jut, hogy a főszereplő „egy szörnyeteg, akinek semmilyen hovatarozási, közösségi érzéke sincs”. Az amerikai kritikus még arra is rákérdez, hogy nem-e Cristi Puiu az, aki megtestesíti a „teljes, semmi által nem kötött posztkommunista személyiséget”.²⁶ Az egyetlen (bár szkeptikus) erőfeszítés, amit Viorel meghoz saját társadalmi integrálásához, az az, amikor feladja magát a végén a rendőrségen. Bár nem tűnik úgy, hogy vétkesnek tartaná magát, Viorel hű marad megszállott korrektségéhez azzal, hogy vállalja a gyilkosságokat. Mégis megpróbálja (elég összefüggéstelenül) megmagyarázni tetteinek mozgatórugóit: mond valamit arról, hogy saját akaratából lekéste a válópert, hogy a volt felesége könnyen befolyásolható, „akárcsak egy gyerek”. A tetőpontot az a pillanat képezi, amikor beismeri, hogy képtelen szavakba foglalni helyzetét. Meggyőződve arról, hogy a kihallgató rendőr úgysem érti azt, amit mond, miként az sem értette, aki megmotozta, Viorel a következőket mondja: Nem tudtam belenyugodni a dolgokba. Nem tudom, mit gondol Ön, de én meg vagyok győződve arról, hogy a törvényszéknek nincs hozzáférése a kapcsolatok olyan összetettségéhez, mint amilyen nekem volt a feleségemmel.”

Észrevehető, hogy Viorel nem talál csak szélsőséges és visszafordíthatatlan megoldásokat, mivel felfoghatatlan lénynek gondolja magát, olyan egyéniségnek, akinek a motivációi mások számára nem hozzáférhetőek. Lenézi a rendőröket, nem azért, mert nem értik, hanem mert rávilágít a megértésükben rejlő csalásra, elvi lehetlenségre. Saját értelmezési teljesítményükhöz képest újra többet szeretne. Másfelől a főhős csálhatatlannak tartja a nyomaiban öntörvényű

26 Rob White: Cristi Puiu discusses Aurora. *Film Quarterly*, 2010 (64): 2, 7.

egzisztencializmusra valló, gyilkosságok által hitelesített verzióját. Viorel önreferencialitása lényegében csak egy válasz a körülötte akadálytalanul göngyölődő vakító vagy elsötétülő világra, ami szinte nélküle zajlik.

Az *Aurora* című film szerzői szintjének megközelítéséhez jó kiindulópontot képvisel Cristi Puiu azon válasza, amit Rob White kérdésére adott: „Feltételezem, hogy végső soron a film politikai üzenete arról szól, hogy ahhoz, hogy túlélj, ahhoz, hogy megértesd magad másokkal, szükség van alkukra és kompromisszumokra. A művészet területén ezt tartják a legkárosabbnak.”²⁷

Ha kényelmessé válhat a főszereplő magatartásának politikai értelmezése – mindenekelőtt a romániai átmeneti helyzetet nem ismerő nyugati közönség számára –, a román rendező azt sejteti, hogy számára ez a filmes kísérlet nem összeegyeztethető a kompromisszum gondolatával. Miként Viorel, Puiu sem volt hajlandó lemondani a saját változtatáról a filmet illetően. „Az *Aurora* – írja Doru Pop – a legjobb filmes példa arra, hogy Puiu felépített egy totális szerzőiséget.”²⁸ Másfelől Iulia Blaga kritikusan megjegyzi, hogy az *Aurora* „nem arról szól, hogyan jutunk el a gyilkossághoz, és nem is arról, hogy a film hogyan tudja visszaadni ezt a valóságot, hanem elsősorban a szerzőjéről szól”.²⁹ Az a tény, hogy Puiu színésszé válik a saját filmjében nem rendkívüli eset, és nem hiszem, hogy ezt a szerzői arrogancia jelének kellene tartani. A rendező eljárása nem pusztán egy nehézkes castingnek tudható be, inkább annak a vágynak köszönhető, hogy teljesen, testileg is magáévá tegye a szereplő nézőpontját: „Nagyon nehéz színésznek lenni, de ugyanakkor nagyon könnyűvé is válik attól a pillanattól kezdve, amikor bekövetkezik a kapcsolat, attól a pillanattól kezdve, amikor lemondasz arról, hogy ki vagy te a valós életben – ami persze nagyon nehéz –, és úgy döntesz, hogy ott akarsz lenni. Attól kezdve a dolgok kapcsolódnak, és minden megy a maga természetes útján – és lemondasz arról [...], aminek magadat képezed a személyes életedben, eldobod a mankókat, a maszkokat, mindent. Nem a szereplő megtalálásáról van szó, hanem önmagad kereséséről a szereplő közvetítésével”.³⁰

Viorelhez hasonlóan, aki erőszakosan beavatkozik világának külső rendjébe, a rendező is megkövetel egy antropológiai és esztétikai radikalizmust: „Az egyetlen őszinte beszédnek az tűnt, ha belebújok a szereplő

27 Uo.

28 Doru Pop: i. m., 73.

29 Iulia Blaga: *Aurora – Trăim în capul nostru și asta ne ocupă tot timpul*. HotNews. 2011. martie 11. (<http://www.hotnews.ro/stiri-film-8382665-video-cronica-film-aurora-traim-capul-nostru-asta-ocupa-tot-timpul.htm>)

30 Gabriela Filippi – Andrei Rus: i. m., 29.

bőrébe és felfüggesztem a kérdéseket”.³¹ Ez a döntés megváltoztatta a forgatókönyv értelmezését is. Ha az író nézőpontjából a dolgok még egyszerűnek tűntek, a színész és a rendező nézőpontjából Puiu már megértette, hogy „ahova be tud hatolni a toll, nem tud behatolni a kamera”.³² Vagyis a forgatókönyvnek való megfelelés – értve ezalatt az irodalmat is – maga után vonja a hagyományos mozi szabályainak való megfelelést is (az irodalmi adaptációk konvencióját). Ezzel magyarázhatóak az elnyújtott csöndek a forgatókönyvben.

Puiu másfelől azt nyilatkozta, hogy az élet jobban érdekli, mint a mozi, de tudatában van annak, hogy „egyetlen filmben sem úgy történnek a dolgok, mint az életben”.³³ Ez az elv akadályozta meg a rendezőt abban, hogy metafilmet készítsen, miként azt Porumboiu tette az *Amikor Bukarestre száll az éj* című alkotásában. Puiunál a mozira irányuló reflexió összefonódik az egzisztenciális és szerzői önreflexióval. De nem úgy történik ez, hogy egy előre adott utat vagy metodológiát követ – nem lehet véletlen, hogy Puiu többször hangsúlyozza, hogy nem létezik sem realizmus, sem színészi mesterség –, hanem szélsőséges formában, az egész fikciót komolyan véve. Azaz elűzve a félelmet, hogy egyazon tudatban egyesüljön egy megfigyelő rendező és egy egzisztencialista szereplő. Az első mindent lát, bár eléggé töredékesen, az utóbbi mindennel kísérletezik, de eléggé önkényesen. Ez nem egyéb, mint a bizonyosságok elutasításának esztétikai programja: Ha kutatod a világot, akkor nem történhet meg az [...], hogy ne térj le az útról, amely a válaszhoz vezet”,³⁴ jegyzi meg Puiu.

Nyitva hagyva a következtetést, azt hiszem, hogy az *Aurora* önreferencialitása nem utolsósorban a szerzői válságot érintő diskurzus által is meghatározott. Egyszerre önkeresés és ugyanakkor filmnyelvi kifejezhetőségének keresése egy elhasznált/kimerített esztétikai forma nyomán. Az *Aurora* után Corneliu Porumboiu nem véletlenül készített szintén egy önreferenciális filmet. Számomra ez szimptomatikusnak tűnik. Az epigonizmus korszakában – miként a *Rocker* (Marian Crișan, 2013) vagy az *Anyai szív* (Poziția copilului – Călin Peter Netzer, 2013) című filmek állandósítják a formát – az Új Román Film lehetséges, hogy csak azáltal újulhat meg, ha rákérdez saját filmes nézőpontra, ami őt lehetővé tette.

Fordította Gregus Zoltán

31 Uo. 33.

32 Uo. 30.

33 Uo. 29.

34 Uo. 38.