

## A kétezres évek román filmművészetének realizmusa és ideológiája<sup>1</sup>

### A „valóság ambiguitásának” jegyében

Cristi Puiu gondolatai jelentős mértékben befolyásolták a romániai filmes kultúrát. Puiu filmes gondolkodásának kiindulópontja a nagy francia teoretikus, André Bazin (1918–1958) elmélete. Bazin különbséget tett a „képet” a „valósággal” szemben előnyben részesítő rendezők (számukra a művészet mindaz, amit a reprezentáció a reprezentálthoz hozzáadhat), illetve a „valóságot” a „képpel” szemben előnyben részesítő rendezők között, és az utóbbiakat kedvelte. Ezt a különbségtételt Puiu elismerően idézte<sup>2</sup> 2005-ben, mérföldkőnek számító filmje, a *Lăzărescu úr halála* (*Moartea domnului Lăzărescu*) kapcsán. A kiindulópont tehát egy „festőiségellenes”, expresszionizmusellenes esztétika, amely a filmművészetnek ahhoz az eredeti szerepéhez igazodik, hogy a valóságot objektívebben adja vissza, mint korábban a festészet vagy a szobrászat (hiszen mechanikusabb, kevésbé függ az emberi beavatkozástól, azaz kevésbé szubjektív).

Pontosabban, ez az esztétika két tagadásra épül. Először is, nem teszi láthatóvá vagy hallhatóvá a néző számára azt, ami egy szereplő „belsejében”, a „bőre alatt” történik – azt a szubjektív jelentést, amellyel a szereplő felruhazza a helyzeteket.<sup>3</sup> Egész arzenál áll a filmrendező rendelkezésére, amennyiben éppen ezeket a szubjektív jelentéseket szeretné megmutatni: *flash-back*,

A szerző a Ion Luca Caragiale Nemzeti Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója. Email: andrei.gorzo@unatc.ro

- 1 A fordítás a következő kiadás alapján készült: Andrei Gorzo: *Realismul cinematografic românesc al anilor 2000 și ideologia sa*. In *Uő: Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklós Jancsó*. Tact, Cluj-Napoca, 2015, 9–80.
- 2 *Morbid Fascination*, interjú, *Time Out New York*, 2006. július 12.
- 3 A megfogalmazás Christian Ferencz-Flatz-tól származik. Lásd: *O lume nepermeată de conștiință: colaj de idei cu Benjamin și Porumboiu*. In Andrei Gorzo – Andrei State (eds.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Tact, Cluj-Napoca, 2014, 271.

voice-over, a kép és a hang torzítása, amely azt jelzi, hogy a szereplő belső nyugtalansága kiterjedt az objektív valóságra stb. Ez az eszköztár nagyrészt az 1920-as években alakult ki, főleg a német (expresszionista) „filmiskola” és a francia filmes avantgárd impresszionizmusa nyomán. Ezeknek a megoldásoknak a következetes visszautasítása mellett érvel Bazin,<sup>4</sup> olyan fogalmak segítségével, amelyek Maurice Merleau-Ponty fenomenológiájának köszönhetőek (és Amédée Ayfre katolikus apátnak és filmtéoretikusnak köszönhetően, aki a katolicizmusra, illetve a filmművészetről való gondolkodásra adaptálta azt). Bazin olyan filmművészet nevében érvel, amely arra ösztönzi a nézőt, hogy úgy viszonyuljon a vásznon látott emberekhez és azok cselekedeteihez, mint ahogy a mozin kívüli világban viszonyulna az emberekhez és cselekedeteikhez, azaz próbálja meg kizárólag a „külső burkolat” alapján kitalálni, leolvasni, megérteni a „tartalmat”. Az expresszionizmus alapjaira épülő filmművészet ezzel szemben sokkal könnyebben elérhetővé teszi a néző számára a szubjektív jelentést. Ahelyett, hogy csak a szereplők viselkedésében, arcán és gesztusaiban megfigyelhető, többé vagy kevésbé diszkrét és kétértelmű jelek utalnának rá, a belső „tartalom” betolakszik a jelenet objektív valóságába: a hangsávon például hallhatóvá válik a felgyorsult szívdobogás, a részeg ember homályos látása ellepi a képet stb. Bazin szerint a nézőre kell bízni, hogy – akár csak az életben – kitalálja a film szereplőinek szubjektív, belső, rejtett valóságát a gyakran csak gyenge vagy többértelmű felszíni megnyilvánulásaik alapján. A „valóság ambiguitása” kulcsfogalom a francia gondolkodó elméletében.<sup>5</sup> A nézőt rá kell vezetni arra, hogy újra felfedezze, megállapítsa, újra tudatosítsa ezt a kétértelműséget. Olyan megfigyelőként kell kezelni a nézőt, akinek kötelessége a munka, meg kell harcolnia a kétértelmű jelekkel és nem olyan befogadóként, aki készen kapja a filmalkotók által előre megrágott és egyértelműen azonosított (szubjektív, belső, mélyebb) tartalmat.

Az első tagadáshoz kapcsolódik a második: nemet mondani a „szerzői kommentárra”, arra, hogy a szereplők, cselekedetek és helyzetek mellett a néző azt is készen kapja az alkotóktól, hogy mit kellene gondolnia ezekről. Például nevetséges dallammal kísérni egy szereplő színre lépését és

4 Erre például Anette Michelson mutat rá, először a *Qu'est-ce que le cinéma?* című, Bazin szövegeit tartalmazó kötet angol fordításához írt jegyzetében (*Artforum*, 1968:10, 67–71.), majd Noël Burch 1969-ben megjelent *Une praxis du cinéma* című könyvének amerikai kiadásához írt előszavában (lásd Noël Burch: *Theory of Film Practice*, Praeger. New York, 1973, ix.).

5 Például a *De Sica, a rendező* című esszéjében a „valóság ontológiai ambiguitásáról” beszél (André Bazin: *Ce este cinematograful?* Meridiane, București, 1968, 165. Magyarul a „valóság ontológiai ambivalenciájának” fordították, lásd André Bazin: *Mi a film?* Fordította Hollós Adrienne. Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 427.), a *William Wyler vagy a janzenista rendező* című esszéjében pedig „a valóságban benne rejlő kétértelműségről” ír (Uo. 336.).

olyan objektívvel filmezni, amelytől kövérnek vagy nagyorrúnak tűnik, a „szerzői kommentár” durva formája. Ez nyilván ellentmond a valóság Bazin számára oly fontos „ambiguitásának”.

Az „expresszionizmustól” és a „szerzői kommentártól” mentes mozi bazini ideálja ritkán valósult meg abban a korban, amikor a nagy francia kritikus dolgozott. Nem teljes filmekben, inkább csak bizonyos részletekben volt tetten érhető – különösen Roberto Rossellini olasz neorealista rendező filmjeiben –, lehetőségként, amely a jövőben még kibontakozásra vár. Bazin már nem érte meg ezt a kibontakozást, amely az ún. „direct cinemában” vagy „megfigyelő dokumentumfilmben” valósult meg. A megfigyelő dokumentumfilm bizonyos játékfilmrendezők eszköztárát is befolyásolta; közülük Lars von Trier dán rendező (különösen az *Idióták* című filmmel, amely a nagy port kavart Dogme 95 kiáltvány elveit követi), valamint Luc és Jean-Pierre Dardenne belga rendező- és testvérpár a 90-es évek második felében váltak ismertté – tehát nem sokkal Cristi Puiu pályakezdése előtt (első filmje a 2001-ben bemutatott *Zseton és beton/ Marfa și banii* volt). Puiu sosem említette példaképei között ezeket az alkotókat – bár a Dardenne testvérek a saját filmjeikkel rokon szemléletűnek nevezték<sup>6</sup> Cristi Puiu és Cristian Mungiu filmjeit, sőt, tárproducerei voltak Mungiu *Dombok mögött (După dealuri)* című 2012-es filmjének –, viszont gyakran említette a megfigyelő dokumentumfilm óriásait, mint az amerikai Frederick Wiseman és a francia Raymond Depardon. Tulajdonképpen Puiu beszélt először Romániában ezekről a rendezőkről, filmjeiket soha nem forgalmazták és elemezték azelőtt az országban. Puiu, aki szinte minden évben tagja a nagyszebeni Astra Nemzetközi Dokumentumfilm és Vizuális Antropológiai Fesztivál zsűrijének, az utóbbi tíz évben fáradhatatlanul népszerűsíti a megfigyelő dokumentumfilm elveit, gyakran nem csak a dokumentumfilmeket, hanem a játékfilmrendezőket is ezek alapján ítéli meg. Nyilvánosan kritizálta például Andrei Ujică *Nicoale Ceaușescu önéletrajza (Autobiografia lui Nicoale Ceaușescu)* című 2010-es „dokumentumfilmjét” amiatt, hogy a rendező egy bizonyos („néhol ironikus”, mondja Puiu) szempont szerint szerkesztette a diktátort megjelenítő archív felvételeket. Puiu ugyanebben az interjúban<sup>7</sup> Corneliu Porumboiu 2009-es játékfilmjét, a *Rendészet, nyelvészet (Polițist, adjectiv)* címűt is támadja, mint tézisfilmet, szerinte ugyanis ahol megjelenik a

6 Például 2012-es romániai látogatásuk alkalmával, amelyről Iulia Blaga újságíró számol be a *HotNews* portálon: <http://www.hotnews.ro/stiri-film-11672955-cineastii-jean-pierre-luc-dardenne-bucuresti-avem-multa-admiratie-pentru-filmul-romanes-c-dar-nivelul-salilor-cinema-aveti-mult-lucru.htm>.

7 Az interjút Konstanty Kuzma és Moritz Pfeifer készítette, *East European Film Bulletin*, 2011. július: <https://eefb.org/archive/july-2011/interview-with-cristi-puiu/>

tézis, ott megjelenik a „hazugság, manipuláció, propaganda” is, az egyszemélyes diskurzus, a jelentésbeli egyhangúság. A Puiu által leggyakrabban említett negatív példa Michael Moore amerikai dokumentumfilmes, aki szerinte<sup>8</sup> távol áll a „szakma deontológiájától” és „bármiféle vizsgálatról” – a „valóság vizsgálata” és az „antropológiai kutatás” fogalmak gyakran visszatérnek Puiu filmművészetről szóló meghatározásaiban.

Puiu többek között azzal vádolja Moore-t, hogy lekezelően bánik az interjúalanyokkal, arra használja rendezői hatalmát (azt, hogy az ő kezében vannak az eszközök a kérdezett polgárokkal szemben), hogy rossz fényben tüntessen fel más embereket, átlag amerikaiakat, miközben úgy tesz, hogy képviseli az érdekeiket. Ez elfogadható érv: „nagy disznóság, hogy gúnyt űz az emberekből, akikkel interjút készít, olyan emberekből, akik megnyílnak előtte, saját történetük, szenvedéseik, frusztrációik vannak... úgy értem, nézd, milyen ökor ez, így falhoz állítani valakit, *judgmental* módon, ahogy az amerikaiak mondják... ez a tisztelet hiánya, semmi köze a dokumentumfilmes szemlélethez”.<sup>9</sup> Ilyen értelemben az is elfogadható, amit Puiu a *Nicoale Ceaușescu Önéletrajza* című filmről mond. Meglátása szerint Ujică módszere (archív felvételeket Puiu számára ironikusnak tűnő módon összevágni, szarkasztikus kommentárszerű dallamokkal és hangeffektusokkal kiegészíteni) olyan, mint „belerúgni egy hullába”. Puiu azonban nem említi, hogy Michael Moore nem egyszerűen hatalom nélküli átlagembereket tesz nevetségessé, ellenkezőleg, azokat célozza, akiknek a kezében van a hatalom, támadásuk pedig felvállalt partizánakció. Más szóval Moore politikailag elkötelezett rendező és ezt nem is rejtja véka alá. Ha a politikai elkötelezettség gondolata önmagában visszataszító Puiu számára – és ez derül ki abból a kijelentéséből, miszerint egy tétel bizonyítása, a nézőközönség meggyőzésének, megtérítésének kísérlete hazug manipulátorra teszi a rendezőt –, akkor a nézőpontja intellektuálisan nem állja meg a helyét. Legfeljebb emberileg érthető, mint annak az undornak a következménye, amit az 1967-ben született Puiu a Ceaușescu-rezsim óvodáskortól előírt ideológiai nevelése ellen érez. Innen maradhatott vissza a film politikai értelmezésének teljes elutasítása, az áldozatokkal – Moore interjúalanyai, Ujică Ceaușescuja – való ösztönös együttérzés ellenére, illetve a morális vonatkozású fogalmak fetisizálása (gyakori utalások a dokumentumfilmes és általában a filmes szakmai „etikára”). Ezt a filmes etikát Lucian Maier kritikus, akire Puiu egyértelműen hatással volt, így írja le: „*A forradalom után (După Revoluție)* a filmművészet etikai próbája

8 Lásd pl. Grig Bute interjút a *Cațavencii* 2012. szeptember 25-i számában: <http://www.catavencii.ro/cristi-puiu-nu-mi-place-michael-moore-il-dau-ca-exemplu-pentru-ca-asta-se-intimpla-cu-documentarul-in-romania/>.

9 Uo.

is. Laurențiu Calciu *dokumentálásra* használja a kameráját. Úgy igyekszik filmezni, hogy megelőzze az esetleges ítéletet a megjelenített cselekvések felett és elkerülje az elmozdulást bármelyik politikai irányba. A felvételeket nem szakítja meg vágás és a kamera nem irányítja a néző gondolatait. [...] Laurențiu Calciunak nem célja, hogy drámaiságot vigyen a lefilmezett történetbe és nem válogatja ki az utcai történetekből saját gondolatait vagy véleményét a látottakra vonatkozóan. Laurențiu Calciu az előtte lejátszódó esemény rögzítésére használja a kamerát, minden műviség nélkül, anélkül, hogy beavatkozna a képkivágásba, anélkül, hogy bizonyos relevánsabbnak tűnő nézőpontot kiválasztana. Ha másképp járt volna el, az események olyan szerző szűrőjén keresztül kerültek volna a néző elé, aki bizonyos tényeket fontosabbnak tart a néző számára, mint másokat. Bármilyen részlet kiemelése, bármilyen képkompozíció a szerző (filmrendező) érdekeit szolgálta volna, és ez egy másodlagos diskurzust is beemelt volna a filmbe (a szerző viszonyulását az eseményhez, a lefilmezett emberekhez és nem csak a kamerához, ami ebben az esetben az etikus nézőpontot jelenti). *A forradalom után* című filmben a felvevőgép eltűnik és nézőként az az érzésed, hogy közvetlenül ott állsz az éppen beszélő vagy cselekvő szereplő mellett. Ebben a filmben a felvevőgép *megfigyelő* használata megszünteti a néző és vásznon közötti távolságot. A szerző a felvevőgép által teszi a nézőt a vásznon megjelenő helyzetek tanújává. Az igazság ebben az esetben a néző és a felvevőgép által lehető legsemlegesebben rögzített valóságtöredékek találkozásából derül ki.<sup>10</sup>

Más szóval, a néző szabad, mert Laurențiu Calciu igyekezett őt minél kevésbé korlátozni, szabadon vihet magával a filmből bármit abból, amit ő maga látott bele; olyan dolgokat, amelyeket otthonról hozott, amelyeket belevetített a filmbe. Azt üdvözölve, hogy Laurențiu Calciu semmilyen módon nem próbálja a nézőt egy (politikai) vélemény mellé állítani, Maier vajon nem egy olyan mozit üdvözöl-e, amely változatlanul hagyja a dolgokat, nem avatkozik a világ menetébe, nem kérdőjelezi meg a domináns (a hatalommal rendelkezőktől származó) világnézetet, egyetlen ujjal sem érinti a status-quo-t (és „etikusságáért” még dicséretet is kap)?

Itt kell megemlítenünk, hogy Bazin (akitől Puiu és Maier álláspontja ered, attól függetlenül, hogy ezt ők tudatosítják/felvállalják vagy sem) annak felsőbbrendűségét, amit ma Maier a film „megfigyelő használatának” nevez, egy vallásos világ- és művészetfelfogásból kiindulva hirdeti. E felfogás<sup>11</sup>

10 Lucian Maier: Direcții în documentarul românesc actual. In Andrei Gorzo – Andrei State (szerk.): *Politicele filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Tact, Cluj, 2014, 232–233. (a szerző kiemelései)

11 Többen vallásosnak nevezik, például Annette Michelson a már említett jegyzetében, amelyet a Bazin szövegeit tartalmazó *Mi a film?* amerikai kiadásához írt.

szerint a modern kor művészete az isteni teremtés ellen elkövetett bűn. Az a művészet, amelyet felsőbbrendűnek tartanak, amelyet a nyers valóságból kiindulva alkot, illeszt össze vagy szűr le a művész, az alapvető egység ellen elkövetett vétség. A „művész igazsága”, „szemlélete”, azaz a valóságra vetített egyéni igazság általános tisztelet tárgya lett és a dolgokban eleve benne rejlő Igazság helyére lépett. Bazin a filmben – a modernizáció és a szekularizáció könyörtelen ügynökében – paradox eszközt lát ennek az eredendő igazságnak a feltárására még mielőtt az alkotó elnyomó szubjektivitása érvényesülhetne. Ehhez viszont a film bizonyos használati módja szükséges – amit ma „megfigyelőnek” neveznek. Idézzük ismét Maiert: „Laurențiu Calciu az előtte lejátszódó esemény rögzítésére használja a kamerát, minden műviség nélkül, anélkül, hogy beavatkozna a képkivágásba, anélkül, hogy bizonyos relevánsabbnak tűnő nézőpontot kiválasztana. Ha másképp járt volna el, az események olyan szerző szűrőjén keresztül kerültek volna a néző elé, aki bizonyos tényeket fontosabbnak tart a néző számára, mint másokat. Bármilyen részlet kiemelése, bármilyen képkompozíció a szerző (filmrendező) érdekeit szolgálta volna, és ez egy másodlagos diskurzust is beemelt volna a filmbe”.<sup>12</sup> A valóság egységének megőrzése (a hosszú beállítás révén) a feldarabolódástól és újraszerkesztéstől (amit montáznak hívunk) megvédi annak (kétértelmű) igazságát a filmalkotó igazságától (meggyőződéseitől). Maier megfogalmazásában a film közvetítő szerepet játszik a néző és ama elsődleges igazság között. Bazin esetében, ahogy azt Annette Michelson és mások megállapították, a film ilyen magyarázata vallásos alapokon nyugszik – a filmkészítő Tanú, a filmkészítés pedig hierofánia. Ilyen módon értelmezni a filmet, azt a hitet feltételezi, hogy a lefilmezett dolgoknak azon a jelentésen túl, amit az alkotó ad nekik, van egy saját, felsőbbrendű – kétértelmű, sőt homályos – jelentése, és a film megfigyelő használata kapcsolatba hozza a nézőt ezzel az igazsággal. Néhány interjúban<sup>13</sup> egyébként Cristi Puiu is elismerni látszik, hogy művészi értékrendjének részben vallási alapja van.

Maier esete azonban ennél bizarrabb. Dicséri a filmből saját magát kiiktató alkotót, aki nem helyezkedik a néző és a lefilmezett esemény igazsága közé, hanem csak lehetővé teszi azok találkozását, de olyan szöveg zárásaként teszi ezt, amelynek első oldalain még szkeptikusan közelített a kérdéshez. Nem Bazin nyomán indul el, hanem Roland Barthes fotográfiairól szóló gondolatait idézi a *Világoskamra* című kötetből és más írásokból, amelyek nagyon közel állnak (valószínűleg

12 Lucian Maier: i. m., 233.

13 Főként abban az interjúban, amit Mihnea Măruță készített és tett közzé a blogján 2013. június 11-én ezzel a címmel: Nem te fedezed fel az ajtót! Az ajtó fedez fel téged. Te csak imádkozhatsz. <http://mihneamaruta.ro/2013/06/11/interviu-cristi-puiu-nu-tu-descoperi-usa-usa-te-descopera-pe-tine-tu-poti-doar-sa-te-rogi/>.

visszavezethetőek<sup>14</sup>) Bazin *A fénykép ontológiája* című esszéjéhez<sup>15</sup> (a *Mi a film?* című kötetből), de Barthes, Bazintól eltérően, a fénykép és a film különbségét abban jelöli meg, hogy „csak az előbbi képes kódoktól és kulturális konvencióktól elvonatkoztatni és ezáltal tisztán antropológiai tényvé válni”; miközben a film „időfolyam és nem egy időszelvényt kimerevítő pillanatkép [mint a fénykép], nem kerülheti el az előadásmód és az értelmezés kódjait és kulturális konvencióit”.<sup>16</sup> Az, hogy Maier egyetértéssel idézi ezt a különbségtételt, azt sejteti, hogy nem ért egyet azzal, hogy a film képes lenne „felfedni” a „magukban való dolgok” igazságát, azáltal, hogy a filmrendező erényes módon tartózkodik attól, hogy saját igazságát rájuk vetítse. Peter Wollen brit filmteoretikus 1972-ben Bazinnek ellentmondva azt írta, hogy az igazság nem olyasmi, ami a dolgokban létezik és arra vár, hogy egy semleges, előzetes eszméktől nem vezérelt kamera a felszínre hozza; ezért a filmnek nincs mit felfednie. „A film nem tehet mást, mint jelentéseket épít – jelentéseket, amelyeket nem lehet az igazság etalonja vagy elvont kritériuma szerint

- 14 Bár ahogy arra Dudley Andrew rámutat, Barthes csak egyszer hivatkozik Bazinre a *Világoskamrában*, és nem kulcskérdésben. Lásd: *What Cinema Is!* Wiley-Blackwell, Malden, MA, 2010, 26.
- 15 Bazin így fogalmaz: „A fényképnek a festéssel szembeni eredetisége tehát maradtalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az „objektív” nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. A fényképező személyisége csak a jelenség kiválasztásában, elrendezésében és gondozásában kap szerepet és ha a keze nyoma bizonyos mértékben ott is van az elkészült képen, szerepe egészen más természetű, mint a festő munkájában. Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképészetből hiányzik az ember. Épp ezért teljes mértékben úgy hat ránk, mint valamilyen „természeti” jelenség, olyan, mint egy virágnak, vagy egy kristálynak a növényi vagy ásványi eredetét már az első pillanatra eláruló szépsége.” (André Bazin: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 20.) Barthes, a maga során „a fotografiai természetesség mítoszáról” ír, amely annak köszönhető, hogy a jelenet „mechanikus módon és nem emberkéz által” rögzül és a mechanikus itt az „objektivitás garanciája”. (Idézi Lucian Maier, *Dirrecții în documentarul românesc actual*. 216., a Barthes szövegeit tartalmazó, Stephen Heath által szerkesztett és angol nyelvre fordított *Image – Music – Text* című kötetből, Fontana Press, London, 1977, 44.) Bazin „valódi hallucinációként” írja le a fényképet (*Mi a film?* 23.). Barthes szerint pedig a fénykép a „hallucináció új formájává alakul, amely az észlelés szintjén hamis, az időbeliség szintjén viszont igaz” (idézi Lucian Maier: i. m., 213., a magyar fordítás forrása: Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította Frech Magda. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 117.).
- 16 Lucian Maier: i. m., 217.



megítélni, csak más jelentésekkel összefüggésben.”<sup>17</sup> Maier így folytatja: a film „akkor hat valóságosnak, mikor valódi mivoltát elrejtí” – „jelenlévővé teszi azt, ami hiányzik (a vásznon lejátszódó eseményeket, amelyek nem *most*, a filmnézés pillanatában történnek)” – és elrejtí a „technikai arzenált – kamerát, filmszalagot, vágóasztalt, mikrofonokat, hangrögzítőket, vetítógépet, hangszórókat” – amit ennek érdekében vet be.<sup>18</sup> Valódi mivoltának elrejtésében áll a „film ideológiája”, ahogy Maier nevezi, amelyet a román filmtéoretikus szerint „rövidre kell zárni” ahhoz, hogy a film valóban közel kerülhessen a valósághoz. Mindez szép és jó, csak hogy éppen a megfigyelő dokumentumfilm, amelyről azt gondolnánk, hogy a leginkább képviseli ezt az „ideológiát” – a maga eszményi tanú-filmrendezőjével, aki olyan diszkrét, mint egy légy a falon („*fly on the wall*”), azzal a célkitűzéssel, hogy úgy mutatja meg a dolgokat, ahogy a kamera hiányában is történtek volna –, éppen ez a műfaj nyeri el Maier esszéjének végén a szerző legnagyobb elismerését. Itt valahol törés van. A Maier által használt fogalmak egy része a 70-es évek francia-angolszász elméleti irodalmának utóhangjával terheltek, ez az irodalom amennyire terjedelmes, annyira erőteljesen Bazin-ellenes: ezen elméletek írói szintén az „átlátszóság ideológiájáról” beszéltek, amelyet „rövidre kell zárni”, ahogy Maier is fogalmaz.<sup>19</sup> De ha az ő

17 Peter Wollen: Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est. In Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods*. 2. köt., University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1985, 509.

18 Lucian Maier: i. m., 212, 218–219. (a szerző kiemelése)

19 Az „ideológia” szó tartalma az említett elméletíróknál lényegesebb tartalommal bír, mint Maiernél, és ez mindegyiküknél ugyanaz, attól függetlenül, hogy hány más dologban különböznek egymástól. Ők a francia marxista filozófus, Louis Althusser ideológia-meghatározásához csatlakoznak. A szó jelentései közül őket nem a *felvállalt*, egy osztály, egy csoport által *nyitott szemmel* elsajátított meggyőződésrendszer érdekli, hanem a (hamis, torz, hibás) reprezentáció-együttes, amely oda vezet, hogy egyének csoportjai, kategóriái *valós* létkörülményeiket *képzelt* összefüggésekben lássák (amelyek például arra készítetik őket, hogy valós boldogtalanságuk okát máshol keressék, mint ahol az valójában van, és éppen azokra a politikusokra szavazzanak, akik kevésbé képviselik az érdekeiket stb.). Az althusseri értelemben vett ideológia áldozatai nem gondolják magukról, hogy valamilyen ideológia hívei lennének, ehelyett úgy érzik, hogy a jóérzésnek, az élettapasztalatnak megfelelően cselekednek – éppen az van ideológiailag beléjük oltva, ami „helyénvalónak”, „természetesnek”, „magától értetődőnek” tűnik nekik. Az olyan film, amelynek célja az események semleges bemutatása – cselekedetek és csak cselekedetek, önmagukban tálalva, a filmrendező értelmezése, ítélete nélkül – nem válik hasznára az ilyen értelemben vett ideológia áldozatainak, akik nem tesznek mást, mint saját, otthonról hozott előítéleteiket vetítik rá a semlegesen bemutatott tettekre, továbbra is azt gondolva, hogy a jelentés, amelyet ezeknek a cselekedeteknek tulajdonítanak, „jóérzésre vall”, „természetes”, „magától értetődő”. Egy ilyen film pillanatig sem fenyeget azzal, hogy



esetükben a következő lépés elég logikus módon az volt, hogy olyan film mellett érveltek, amely többé nem próbálná meg eltörölni saját gyártási folyamatának nyomait, hanem éppen ellenkezőleg, láthatóvá tenné azokat,<sup>20</sup> addig Maier következő lépése, kevésbé logikus módon az, hogy az etikusság jegyében a politikai tartalmat mellőző megfigyelő dokumentumfilmet magasztalja.

A *Lăzărescu úr halála* című film rendezője, Cristi Puiu és legsikeresebb vetélytársa, Cristian Mungiu (a *4 hónap, 3 hét és 2 nap / 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* rendezője) következő filmjeikben – Puiu az *Aurorában* (2010), Mungiu pedig a *Dombok mögött* című filmjében (2012) – tökélyre vitték, mindegyikük a maga módján, a „kétértelmű valóság” bazini kultuszát. Az *Aurorában* a valóság ambiguitása a valóság zavarosságává minősül. Puiu filmje képzeletbeli megfigyelő dokumentumfilm, amely egy (a rendező által alakított) talányos, zavarodott figura bukaresti jövésmenését követi, körülbelül 30 órát átfogva az életéből, mialatt az illető négy gyilkosságot követ el. Az, hogy viselkedése, élettörténete, a többi szereplővel való kapcsolata, a szereplők kiléte hosszú ideig rejtély marad a néző számára, és a film végére is csak részben tisztázódik, Puiu magyarázata szerint logikus következménye annak a forgatókönyvírói és rendezői döntésnek, hogy megfigyelő dokumentumfilm stílusában mutatják be az eseményeket. Más szóval a film arra kér fel, hogy képzeljük el, hogy 30 órányi lefilmezett anyagot nézünk (háromórás vetítési időre csökkentve) egy olyan ember életéből, akit nem ismertünk azelőtt: látjuk, hogy merre megy, kivel találkozik stb. Az *Aurora* azt sejteti, hogy nehezen tájékozódnánk egy ilyen helyzetben, és bizonyos kérdésekben a végén sem látnánk tisztábban, mint kezdetben. Puiu magyarázatát idézve Christian Ferencz-Flatz arra emlékeztet, hogy ez a „logikus következmény”, ahogy Puiu nevezi, nem csak hogy nem fogalmazódott meg még a rendezőben előző filmje, a *Lăzărescu úr halála* idején (amely ugyancsak képzelt megfigyelő dokumentumfilm, viszont az első pillanattól világos, hogy kik a vásznon szereplő emberek és mit tesznek), hanem attól is távol áll, hogy a „megfigyelő dokumentumfilm sajátos jegye” legyen.<sup>21</sup> Való igaz, de ettől még nem kevésbé bazini: a film, amely csak a szereplők cselekvéseit mutatja be és gondolataikat nem, amely nem jeleníti meg a szereplők

akár egy icipicit is megingatná a domináns világnézetet, a „jóérzés diktálta igazságként” elkönyvelt gondolatokat, amelyeket éppen a népszerűség azon széles rétegei tettek magukévá, amelyeknek tudatosítaniuk kellene, hogy e gondolatok alapvető funkciója a számukra előnytelen társadalmi erőviszonyok megőrzése.

20 Nem mintha ez elég lenne ahhoz, hogy kiszabadítsa fogságukból az althusseri értelemben vett ideológia áldozatait.

21 Christian Ferencz-Flatz: i. m., 272.

belső életét, csak amennyire az a cselekvéseikben tükröződik (azaz nem expresszionista módon), olyan film, amely képes feltárni a néző előtt a „valóság ambiguitását”; olyan film, amely fel tudja készíteni a nézőt „a világban-benne-lét egzisztenciális helyzetére”, ahogy Annette Michelson Bazint értelmezve fogalmaz,<sup>22</sup> egy olyan helyzetre, amelyben semmi sem érkezik készen dekódolva és megítélve, ahol nem biztosított az azonnali hozzáférés az embertársak belső valóságához. Puiu az *Aurorában* nehezen megismerhető, nehezen megítélhető eseményekkel teli helyként határozza meg a világot – nem tesz mást, mint radikális módon valósítja meg azt a feladatot, amit Bazin a film rendeltetésének gondolt. A háttérben pedig hasonló vallásosság érhető tetten: a valóságban megnyilvánuló Igazság másféle felfogást igényel, mint az „egyszerű” megértés, mint annak banális megfejtése, hogy egy helyzetben mi a tét, kik az érintett szereplők, mik a céljaik és a motivációik.

Szintén a „valóság ambiguitásának” jegyében közelítette meg Cristian Mungiu (játékfilmes dramaturgiával rekonstruálva) a Romániában sokat mediatisztált „Tanacu-esetet”: egy lány történetét, akit a 2000-es évek elején egy elszigetelt romániai kolostorban meghalt annak következtében, hogy néhány apáca és az apátjuk ördögűzésnek vetették alá. Mungiu célja saját elmondása szerint az volt, hogy egy „helyzetet” tárjon a közönség elé és nem többet, a tényeket és más semmit – anélkül, hogy valamilyen értelmezést előnyben részesítene. A *Film Comment* amerikai folyóiratnak adott interjúban<sup>23</sup> Mungiu úgy fogalmaz, hogy nem hiszi, hogy a filmnek előre értelmeznie kellene a dolgokat a nézők kedvéért. Más interjúban<sup>24</sup> a román filmrendező ennél is vehemensebb: [Az emberek többsége] megszokta, hogy a filmek megmondják, hogy mit gondoljanak [mi a megjelenített események „helyes” értelmezése vagy megértése]. Számomra a történetmesélés ilyen módja nem becsületes és manipulatív”. Mungiu meggyőződése, hogy saját megoldása „etikusabb”,<sup>25</sup> ami abban áll, hogy megpróbálja nem elárulni (tehát a filmen kívül tartani)<sup>26</sup> sze-

22 Lásd előszavát Noël Burch: *Theory of Film Practice* című könyvéhez, ix.

23 Harlan Jacobson: Brief Encounter: Cristian Mungiu. *Film Comment*, 48/6, 2012, <http://www.filmcomment.com/article/cristian-mungiu-interview-beyond-the-hills/>.

24 Lásd például Michael Zelenko: Interview: Christian Mungiu, director of *Beyond the Hills*. *The Fader*, 2013. március 11. <http://www.thefader.com/2013/03/11/interview-christian-mungiu-director-of-beyond-the-hills>.

25 A *The Fader*-ben megjelent interjú csak egyik azok közül, amelyekben ezt a szót használja.

26 „I wanted to keep my point of view out of the film” – nyilatkozta Karin Badt-nak, a *Film Criticism* munkatársának korábbi filmjével, a *4 hónap, 3 hét és 2 nap* cíművel kapcsolatban (<http://www.thefreelibrary.com/Interview+with+Cristian+Mungiu.-a0232465995>). Szintén a *4 hónap, 3 hét és 2 nap* című filmjéről nyilatkozta Boyd van

mélyes álláspontját a filmjeiben felmerülő mély és sokat vitatott témákkal kapcsolatban.

De lehetséges ez a megoldás? Ha a film képtelen az eseményeket a maguk „belső igazságának” megfelelően visszaadni, ahogy Peter Wollen és más Bazinnak ellentmondó teoretikusok már a 60-as évektől kezdődően írták, és csak már létező értelmezési hálókhoz viszonyulva képes jelentést létrehozni, akkor milyen megoldásokat találhat egy filmrendező, aki Mungiuhoz hasonlóan arra törekszik, hogy csak a „helyzetet” mutassa be a nézőközönségnek, önmagában, anélkül, hogy valamilyen értelmezést előnyben részesítsen? Mungiu megoldása az (ami arra utal, hogy nagyon is tudatában van a problémának), hogy egyszerre több értelmezési hálóhoz folyamodik, amelyek néha ellentmondanak egymásnak vagy összeegyeztethetetlenek. Emellett természetesen alkalmazza a már említett, két tagadáson alapuló módszert is: az expresszionizmus elutasítását (a szereplőket kizárólag külsőjükkel, viselkedésükkel jellemzi) és a szerzői kommentár elutasítását (végig *no comment* stílusban mutatja be a szereplőket és az eseményeket).

Hogy működik mindez? Kezdjük azzal, ahogy Mungiu becsempészi a történetbe az áldozat (a kolostorban elszállásolt lány, akit az apát és az apácák akaratokon kívül megölnek, azon igyekezve, hogy elűzzék belőle a gonoszt) mentális betegségének lehetőségét. A betegség nem igazolt és nem is nevezi meg senki, a lehetőség azért merül fel, mert egy orvos néhány kérdést tesz fel a lánynak, majd gyógyszert ír fel neki, tehát úgy tűnik, hogy gyanít valamit. Nyitva marad az a kérdés is (a lány mentális betegségének lehetőségéhez is kapcsolódóan), hogy szegény, magatehetetlen áldozatról van szó csupán vagy lázadóról is, aki önkényesnek gondolja

Hoeijnek, a *Cineuropa* munkatársának adott 2007-es interjúban, hogy „I hope [my point of view] is not [in the story you see on screen]” (<http://www.cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=1416&did=78507>). Úgy tűnik, hogy a személyes vélemény, amelyet kihagyott a filmből, itt az abortuszra vonatkozik. Elvileg a Nicoalae Ceaușescu diktatúrájával (legalábbis annak utolsó időszakával) kapcsolatos véleményéről is szó lehetne, de ez a vélemény nagyon is jól kirajzolódik a filmben – a lehető legvilágosabb, hogy Mungiu sötét, elnyomó, Románia lakosságát elgyengítő rezsimnek látja a késői Ceaușescu-korszakot. Mungiu abortuszhoz való viszonyulása valóban kevésbé világos. Egyrészt a film két női szereplőjének traumatikus tapasztalata annak következménye, hogy Ceaușescu betiltotta az abortuszt, a filmből kitérünk a rendelkezés káros mivolta (főleg, hogy a polgárok szabad külföldre utazásának és fogamzásgátlókhoz való hozzáféréseinek korlátozása is súlyosítja). Másrészt Mungiu kamerája hosszan filmezi a padlóra hullt magzatot, állhatatossága inkább konzervatív nézőponttal hozható kapcsolatba, semmint a női szereplők hozzáállásával, akik számára az abortusz inkább gyakorlati, mint morális problémát jelent. (Az erkölcsi problémát nem a magzattól való megszabadulás jelenti számukra, hanem a szexuális ellenszolgáltatás, amit az illegális abortusz végrehajtója kér.)

a kolostor szabályait, amelyeket legjobb barátjának (aki mellett felnőtt az árvaházban) és apácatársai tiszteletben tartanak? Azzal, hogy nem jelent ki semmi biztosat a lány pszichés állapotáról, Mungiu a második lehetőségnek is teret enged. Ebből a lehetőségből kiindulva a filmet két, egymáshoz valaha nagyon közel álló lány drámájaként írták le (a film erotikus kapcsolatot is sejtet a két szereplő között), akik olyan egzisztenciális döntéseket hoznak, végső soron a szeretetre vonatkozóan<sup>27</sup> – az egyik lány Istent szereti és apáca lesz, a másik (aki meghal) az apácává lett lányt szereti –, amelyek nem egyeztethetőek össze és ütközésük csak tragikus következményekkel járhat. Ennek az értelmezésnek, amely az önálló döntés képességével ruházza fel a szereplőket, ellentmond a társadalmi-determinista (némi genetikai determinizmust is magában foglaló), illetve a metafizikai-determinista megközelítés. Ez utóbbi megközelítés szerint a film szereplői nem rosszindulatúak (sőt, Mungiu különös hangsúlyt fektet arra, hogy távol tartsa az apát alakját a vallási fanatikus sztereotípiájától, az „ördögűzöt” jóindulatúnak és elég józan ítéletűnek festi le), de nem kerülhetik el, hogy a lány halálához vezető ok-okozati lánc alkotóelemei legyenek, és ez arra utal, hogy a gonosz metafizikai természetű, az Ördög patás lábával behatolt az emberek ügyeibe.<sup>28</sup> A társadalmi-determinista megközelítés szerint pedig téves a két lány kibékíthetetlen egzisztenciális döntéseiről beszélni (arról, hogy az egyik lány a másikat, a másik lány az Istent akarja), hiszen a hozzájuk hasonló árvák számára a választás lehetősége sosem létezett, csupán a kétségbeesett vágy a biztonságra, a fedélre, a „papára” (ahogy az apácák az apátot nevezik) és a „mamára” (ahogy a rendfőnöknőt nevezik). Ez az árvaház terméke, illetve az ott történő szexuális abúzusoké, amelyekről a filmből értesülünk. Ez a megközelítés azt a tényt emeli ki, hogy az apácává lett árva visszafogott viselkedéséből nem derül ki, hogy valóban szereti-e Istent, és ha igen, mennyire; csupán az állapítható meg biztosan, hogy kolostori kötelezettségeit lelkiismeretesen végzi. Végül a társadalmi-determinizmushoz genetikai determinizmus is társul ebben a megközelítésben, a szkizofrénia-gyanús lánynak ugyanis van egy szellemileg visszamaradottnak tűnő fiútestvére. Mungiu viszont gondot fordít arra, hogy gyengítse ezt az értelmezési hálót, hogy az ne

27 Mungiu maga is úgy írta le a filmet, hogy „egyformán beszél a szeretetről és arról, hogy mit tesznek az emberek a szeretet jegyében, a szabad akaratról, a felelősségről, amellyel döntéseinkért tartozunk...” (idézi Alexandra Olivotto, *Evenimentul zilei*, 2012. május 29., <http://www.evz.ro/mungiu-filmul-nu-este-o-ancheta-983767.html>).

28 Lásd például Andrei Pleșu értelmezését: „De a homályos körülményeken, vidéki közepszerűsége, felelőtlen botlásokon túl véleményem szerint átfogóbb, súlyosabb probléma körvonalázódik. Megkockáztatom, hogy »kozmosz«: a gonosz rejtett, de visszaszoríthatatlan mindenütt jelenvalósága”. (Andrei Pleșu: *Există ceva după dealuri? Dilema veche*, 2013:475, március 21–27, a szerző kiemelése).

váljon uralkodóvá. Amellett, hogy a szkizofrénia diagnózisa kimondatlan és igazolatlan marad, homályba vész az árvák által elszenvedett szexuális abúzus ténye is, az apácává szentelt árva lelkiismeretes viselkedése pedig épp úgy nem elég bizonyíték mély vallásosságára, ahogy nem bizonyítja az ellenkezőjét sem. (Mungiu ahhoz is elég szabad teret hagy, hogy a *Dom-bokon túl* című filmben Marian Rădulescu, aki gyakran egyértelműen ortodox-keresztény szemszögből közelít a filmekhez, a „szentségben és megváltásban rejlő nehézségek film-vallomását” lássa.)<sup>29</sup>

Nézzük tehát: az elemzők ideológiai orientációjától függően a lány, akit „ördögüzésnek” vetnek alá, lehet teljes mértékben áldozat, vagy elég erős ahhoz, hogy saját, akár önpusztító döntéseket hozzon. Lehet lázadó is, aki tiltott (azonos nemű személy iránt érzett) szerelméért küzd, kényelmetlen kérdéseket tesz fel (miért nem léphetnek be a nők a szentélybe?), és leleplezi a király meztelenségét (azt, hogy a csodatévőnek hitt ikonoknak nincs semmiféle ereje). A film középpontjában álló dráma pedig az egyén sorsdöntő választásai közötti ütközés (világi vs. isteni szerelem), a szegénység és romániai elmaradottság társadalmi drámája, ahol éppen ellenkezőleg, nincs választási lehetőség (ha a két árvához hasonló körülmények között jössz a világra, fejlődési lehetőségeid nagyon korlátozottak) vagy metafizikai dráma arról, hogy a gonosz a legkülönfélébb utakon támad, annak ellenére, hogy ezek az utak jó szándékkal vannak kiköveve. Ezek az értelmezések tehát ideologikusak (néha althusseri értelemben, azaz szerzőjük nem ismerné el ideologikus mivoltukat), egységesen tisztelik viszont azt, hogy Cristian Mungiu tartózkodik az „ideológiai abúzustól”, ahogy Andrei Pleșu esszéjében fogalmaz (az „ideológia” szót itt nem althusseri értelemben használja, inkább felvállalt antiklerikális vagy akár vallásellenes diskurzust jelent, amelyet Pleșu meglátásában Mungiu nem engedett érvényesülni).

A kevés negatív kritikában, ami Romániában a filmről megjelent (többek között Lucian Maier tollából) a közös vélemény az, hogy Mungiu – éppen ellenkezőleg – nem kerülte el az „ideológiai abúzust”, a szerzői kommentárt, azt, hogy előre értelmezve mutassa be a tényeket a nézőnek, saját ítéleteivel együtt tálalva, miközben azt nyilatkozta, hogy filmesként „etikusabb”, ha személyes álláspontodat, az általad előnyben részesített értelmezési keretet megtartod magadnak. Ebben a vonatkozásban Mungiut a következő vádak érték: mielőtt még bemutatná őket a nézőknek (akiknek legalább egy része nagyra értékeli a racionalitást, a kritikai szellemet stb.), megbélyegzi az apátot és az apácákat a kolostor

29 Marian Rădulescu: Gânduri pe marginea unui anumit tip de film (4) – După dealuri. *LiterNet*, 2013. április, <http://agenda.liternet.ro/articol/16508/Marian-Radulescu/Ganduri-pe-marginea-unui-anumit-tip-de-film-4-Dupa-dealuri.html>.

bejáratnál lévő kis táblácska feliratával – „Higgy és ne kutass!”; hogy hiteltelenti a lányt először megvizsgáló orvos karakterét az irodájában elhelyezett tárgyakkal – ortodox naptár egy Mona Lisa-poszter mellett; hogy az utolsó szót egy antiklerikális orvosnővel mondatja ki, aki a lány haláláért felelős apácákat olyan vehemenciával utasítja rendre, éppen a film végén, hogy beszéde egyfajta konklúziónak hat; vagy ellenkezőleg, éppen szavai erőszakos kitérésével teszi hiteltelenné ezt a szereplőt. Éppen a két utóbbi, egymással szöges ellentétben levő vád mutatja, hogy azok az értelmezők, akik Mungiu-t ezekért az úgynevezett „erkölcsi” elhajlásokért vonták felelősségre, önkényesen általánosították idegenkedő-szubjektív reakcióikat és feltételezéseiket, ahelyett, hogy előbb felülvizsgálták volna őket. Nem Mungiu, hanem ők, a rágalmazók jelentették ki, hogy a kis tábla keltette első benyomás – hogy a kolostorban lakó emberek híján vannak a józan észnek és teljes mértékben fanatikusak – meghatározó a film további részében. Pedig a valamennyire is profi dramaturgia általános ismérve, hogy az első benyomás szerepe az, hogy a továbbiakban árnyalható, megcáfolható legyen, felülvizsgálatra késztesen (a *Dombok mögött* apátjáról kiderül, hogy viszonylag józan gondolkodású figura). Ugyanígy nem Mungiu, hanem a rágalmazók ítélték úgy, hogy az utolsó megszólalás, vehemenciája miatt, elkerülhetetlenül felborítja az addigi egyensúlyt, bár abban nem értettek egyet, hogy milyen irányban. És ők jelentették ki azt is, hogy az első orvos lakberendezési preferenciái többet nyomnak a latban, mint udvariassága és professzionalizmusa, amit Mungiu egyértelművé tesz.

Sokkal megalapozottabb az a több elemző által is hangoztatott vélemény, miszerint a film utolsó másodperceiben megjelenő kép, amikor belülről látjuk, ahogy egy teherkocsi szélvédőjére egy pocsolából felcsapódik a sár, metaforikus, tehát teljesen ellentétes a rendező által addig a pontig fenntartott *no comment* stílussal. Amellett, hogy a függöny végső legördüléseként hat, a szélvédőt elöntő sár, amely hirtelen megakadályozza, hogy tisztán lássuk a túloldalon folyó romániai kisvárosi életet, mindenképpen valamit hangsúlyoz. Itt érdemes azonban kiemelni, hogy a szélvédőre fröcskölő sár nem egyértelmű kommentár Mungiu részéről, ebben tehát összhangban van a narráció többi részével. (Lucian Maier magabiztosan a lány halálából szégyentelenül szenzációt faragó sajtóra vonatkozó utalásként értelmezi,<sup>30</sup> éppen olyan megalapozatlan módon, mint Cristian Tudor Popescu, aki beszámolójában<sup>31</sup> a nézőközönséget,

30 Lucian Maier: Distant. *LiterNet*, 2012. október, <http://agenda.liternet.ro/articol/15701/Lucian-Maier/Distant-Dupa-dealuri.html>.

31 Cristian Tudor Popescu: Sfânta Doime. *Gândul*, 2012. október 28. <http://www.gandul.info/puterea-gandului/sfanta-doime-10261517>.

általában a romániai társadalmat célzó erőltetett színpadias vádként értelmezi: „többé-kevésbé mindannyiatok sara az, ami ezzel a lánnyal történt”). Ez nem változtat azon, hogy a képsor szuggesztív jellege, mély szerzői kommentár-íze éles ellentétben áll az alkotó addigi tartózkodásával és kimondott antipátiájával a metaforák és szimbólumok iránt, amelyeket esztétikai szempontból elavult eszközöknek tart.<sup>32</sup>

Fontos, hogy a *Dombok mögött* című filmet érintő, romániai kritikusoktól származó vádak szinte mind – ritka kivételekkel, mint például Costi Rogozanu hozzászólásai – Mungiu feltételezett, valós vagy képzelte elhajlásait hozták fel saját célkitűzéséhez képest. Ahhoz a törekvéshez képest, hogy nem foglal állást a bemutatott események mögött rejlő általános problémákkal kapcsolatban (mint a vallás, az azonos neműek közötti szerelem és mások), az interjúban is kimondott „teljes semlegességhez” (ahogy Rogozanu fogalmazott)<sup>33</sup> képest. Szinte senki nem gondolt arra, a legkisebb mértékben sem, hogy magát a törekvést kérdőjelezze meg. Magától értetődővé vált azon szerző megróhatatlansága, „becsületessége” – ahogy Maier nevezi olyan szóval, amit a román realisták, Puiuval az élen, éppúgy fetiszizálnak, mint az „etika” szót –, aki „visszavonul [saját] projektjéből”, hagyja, hogy az egyetlen „[bemérhető] szempont a vásznon a filmkamera szempontja legyen” (bazini utalás: a kamera objektívje, a maga objektivitásával stb.), ellentétben a kevésbé becsületes (nek vélt), de mindenképp alacsonyabb rendű munkamódszerrel dolgozó rendezővel, aki „eleve megítélt történelmet” tár a közönség elé, „üzenettel” együtt. Mintha az „üzenet” megjelenése, a történet átszövése „olyan jelentésekkel, amelyek nem az élethez, hanem annak értelmezéséhez tartoznak” (újabb utalás Bazinre), olcsóbbá, kevésbé becsületesé tenne mindent. Maier itt negatívan ír Cristian Mungiu játékfilmjéről, de ugyanazt a retorikát használja, amellyel Laurențiu Calciu dokumentumfilmjét dicsérte. Ennek hátterében Cristi Puiu áll, nyilvánvaló ellenszenvével az olyan filmes alkotó

- 32 Például egy 2006-os interjúban (amikor Mungiu a *4 hónap, 3 hét és 2 nap* bemutatójára készült, Puiu akkor frissnek számító filmje, a *Lăzărescu úr halála* hatása alatt), amit Ramona Mitrică, a londoni Román Kulturális Központ munkatársa jegyez, a filmrendező a következőket nyilatkozta: „Amit el szeretnék kerülni – és elejétől fogva ez vezérelt –, amitől meg szeretnék szabadulni, azok a metaforák és azok a dolgok, amelyek nem közvetlenek, amelyek más akarnak jelenteni. Úgy gondolom, hogy a filmkészítésnek az a módja befejeződött Romániában” (<http://www.romaniaculturalcentre.org.uk/post.php?id=75&v=1>). Egy újabb, 2012. október 28-án készült interjúban, a *HotNews* portál olvasóinak kérdéseire válaszolva Mungiu kijelentette: „Igyekszem nem általánosítani, amikor filmet rendezek, amennyire lehet, kerülöm a metaforákat és szimbólumokat, próbálok konkrét dolgokra utalni” (<http://m.hotnews.ro/stire/13502905>).
- 33 Costi Rogozanu: *Filmele lui 2012. Cu tot cu indiferențele, prostiile și dezamăgirile anului*. *VoxPublica*, 2013. január 18. <http://voxpública.realitatea.net/politica-societate/filmele-lui-2012-cu-tot-cu-indiferențele-prostiile-si-dezamăgirile-anului-86595.html>



íránt, aki tétélesen kijelent valamit a bemutatott valóságról, aki abban a pillanatban, amikor saját tézisést felkarolja, amikor a valóság dekódolásához egy bizonyos értelmezési keretet használ, elkerülhetetlenül kitarja a kaput (Puiu szerint) a „hazugság, manipuláció, propaganda” előtt. De egy réteggel még hátrább pedig Bazin áll.

Azaz egy olyan neobaziniánus konszenzus, amit nagyon kevesen vitattak. Kevesen kérdőjelezték meg azt, hogy alapjában véve miért is annyira éretnes az a semlegesség, amit Mungiu (legalábbis elméletileg) célul tűzött ki (attól függetlenül, hogy a gyakorlatban eltért-e ettől vagy sem). Végül is kijelenthető az is, hogy ez a semlegesség lehetővé teszi számára, hogy érzékeny, garantáltan megosztó témákat érintsen anélkül, hogy az elköteleződés kockázatát felvállalná. A film üzleti szempontból jól teljesít a vitatott témáknak köszönhetően, az alkotót pedig megdicsérik, mert nem „egyoldalú” vagy „felszínes”, hanem „összetett”. De úgy felépíteni a filmet – amint Rogozanu írja –, „mint egy tálcát, amelyről bármit elvehetsz, akár egymásnak ellentmondó dolgokat is”,<sup>34</sup> vajon valóban „komplexitást” jelent? (A kérdés célja természetesen nem az, hogy alulbecsülje az intelligenciát, amit az ilyen konstrukció feltételez: előre látni mindazokat az ideológiai irányokat, ahonnan a film megközelíthető és egyszerre minden irányba kacsintani, igazi erőpróbát jelent). Aki társadalmi determinizmust szeretne látni, társadalmi determinizmust lát. Aki a léttel kapcsolatos nagy döntések ütközését szeretné látni, ezt látja. Aki a jó szándékú kisemberekben dolgozó metafizikai gonosz megnyilvánulásaira kíváncsi, éppúgy megtalálja a számítását Mungiu filmjében. Ez arra is érvényes, aki hátrányos környezetből származó nonkonformista lányt szeretne csodálni, akinek van bátorsága egy másik nőt szeretni és megkérdőjelezni a kolostor patriarchális rendjét. Ugyanakkor, aki amellet dönt, hogy ilyen szegény környezetben, ilyen ingatag intézmények között a kolostor az egyetlen hely, amely menedéket biztosít két olyan hátrányos helyzetű lánynak, mint a két főszereplő (a másik út a külföldi munkavállalás), szintén helyénvalónak érezheti ezt az értelmezést.

Mungiu stratégiájának legmegengedőbb megítélése az lenne, hogy a különböző ideológiák értelmezési kereteinek egyidejű használata nem azt célozza, hogy minden előítéletet igazoljon és a világ minden értelmezési keretének megfeleljen, hanem az, hogy konfrontációra készítse ezeket. Így, ideális esetben, minden néző belátná, hogy az az értelmezés vagy olvasat, amelyre a Mungiu által bemutatott események kapcsán hajlik, amelyet az események bizonyos aspektusai igazolnak, nem egyezik

34 Costi Rogozanu: And the Oscar goes toooooo CIA. Niște vorbe cu După dealuri. *VoxPublica*, 2013. január 11. <http://voxpública.realitatea.net/politica-societate/and-the-oscar-goes-toooooo-cia-niste-vorbe-cu-dupa-dealuri-89050.html>

a mellette ülő néző olvasatával, amelyet viszont szintén alátámasztanak bizonyos vonatkozások. A szembesülés következtében a néző számára egy tény lenne nyilvánvaló – az, hogy a lány meghalt – és (újra) tudatosodna benne a világ különböző értelmezési kereteinek egymás mellett létezése. Ez a „valóság ambiguitásának” egyfajta megértésével érne fel.

Csakhogy a film konkrét befogadása nem így zajlott le.<sup>35</sup> Általában mindenkinek csak az maradt meg a filmből – anélkül, hogy elmulasztotta volna megdicsérni Mungiu-t az objektivitásáért –, ami saját világnézetének megfelelt. A saját előítéletek tudatosítása vagy újratudatosítása, a tény felismerése, hogy a film eseményeinek megfejtéséhez használt személyes értelmezési keret ideológiailag előre gyártott, hogy ezek az események egyszerre több párhuzamos értelmezési keretben közelíthetők meg, a „valóság ambiguitását” igazolva, nem nagyon jelent meg a filmről szóló írásokban. Ez természetesen nem feltétlenül a film hibája, de meg kell jegyezni azt a tényt, hogy a film befogadásának folyamata – az, hogy mindenki a saját előítéleteinek megfelelő üzenettel távozott a vetítésről – Mungiu-nak kereskedelmi szempontból előnyös volt. Nem gyanús az olyan film, amelyik ennyire érzékeny témák megvitatására buzdít, de amely ennek ellenére mégiscsak a Román Ortodox Egyház legmaradibb, leginkább *old school* képviselői körében vált ki felháborodást? Vajon a szóban forgó témák listája – a lesbikusságtól (apácák közt) az ördögűzéshez hasonló vallásos gyakorlatok napjaink Európájában való létezéséig – nem kelti szenzációhajhász kereskedelmi fogás gyanúját? Vajon, miután úgy döntött, hogy egy lázadó-elmebeteg-leszbikus nőről készít filmet, nem kényelmes Mungiu számára – tulajdonképpen nem a lehető legkényelmesebb, legkevésbé kockázatos stratégia –, hogy a személyes vélemény nélküli, *no comment* stílust válassza? Így szenzációhajhász lehet úgy, hogy nem vállalja a partizánakcióval járó kockázatot. Más szóval, egyidejűleg lehet szenzációhajhász és csodálatot kiváltó a maga etikusságáért.

## A szerzők „politikája”

Láthattuk tehát, hogy Cristi Puiu gondolkodásában, amely jelentős befolyással bír a román filmrendezők körében – legsikeresebb követője Cristian Mungiu –, a „valóság” bazini tisztelete nagymértékben jelen van. Puiu szerint a filmrendezőknek nem kellene a világ működéssel

35 A romániai reakciók számottevő gyűjteménye a *LiterNet* oldalán olvasható: <http://agenda.liternet.ro/cronici/dupadealuri.html>.

kapcsolatos saját, előregyártott gondolataikat a „valóságra” erőltetniük, és saját téziseik igazolását keresniük benne. Ez a „hazugság, manipuláció, propaganda” helytelen útja – mondja Puiu. Filmrendezőként vétkezel, ha – szerzői önérvényesítés gyanánt – az életet bizonyos irányba hangolva tárod a néző elé, saját értelmezési kerettednek megfelelően, erőszakosan ítélkezve, elemezve és újraszerkesztve. Ellenkezőleg, az alázat a dicséretes: a jó filmrendező szerény közvetítő a néző és a valóságban rejlő „kétértelműség” között. Bazin gondolatmenetének forrásai közül néhányat már említettem. Annette Michelson szerint ezek a következők: Maurice Merleau-Ponty esszéje a filmművészetről mint a fenomenológiai folyamat megfelelő eszközéről; az egzisztencializmus irodalma, amelyből Bazin a „kétértelműség”-mániát vette át Michelson szerint, aki elsősorban Simone de Beauvoir *A kétértelműség erkölcsse* (1947) című esszéjét idézi, amely válasz és kiegészítés Sartre *A lét és a semmi* (1943) könyvére; Sartre maga, elsősorban irodalmi kritikája, abból is Francois Mauriac elleni 1939-es támadása, akit Sartre olyan művésznek gondolt, aki aláveti magát Istennek; végül pedig egyfajta vallásos érzület, amely szerint a művészet általában véve bűnös, abban az értelemben, hogy a művész által a nyers valóság alapján szintetizált és összeállított „felsőbb” rend nagyobb becsületnek örvend, mint az isteni teremtés ősi egysége, és az alkotóművész igazsága (azaz világertelmezése) értékesebb, mint az Elsődleges Teremtő Igazsága (a mindenütt jelen lévő, bár kétértelmű, sőt megfejthetetlen), a filmművészet pedig (éppen a filmművészet, amely egyébként a szekularizáció nagyszerű eszköze!) éppen arra hivatott, hogy ezt a helyzetet helyrehozza. Ehhez hozzátevének azok a szociológiai irányzatok, amelyek a semlegességet tartották a társadalomkutatás fő erényének és amelyek az 50-es évek végére szereztek tekintélyt maguknak – azaz talán túl későre ahhoz, hogy Bazin-re hatással legyenek (ő 1958-ban halt meg és fontos szövegeit élete utolsó 15 évében írta), de még időben ahhoz, hogy elősegítsék a megfigyelő dokumentumfilm megjelenését.<sup>36</sup>

Ami pedig Puiu gondolkodásának neobaziniánus gyökereit illeti, ezek a következők lehetnek: a megfigyelő dokumentumfilmmel való találkozás (valamikor tanulmányai idején, a 90-es évek elején és közepén egy olyan iskolában – a genfi Haute École d’art et design-on –, amely hangsúlyt fektet a megfigyelő dokumentumfilmre); bizonyos mértékben André Bazin írásai, amelyek megkerülhetetlenek voltak Puiu számára, aki a filmes realizmus kérdéséről írt szakdolgozatot,<sup>37</sup> és valószínűleg az anti-

36 Lásd Christian Ferencz-Flatz: *O lume nepermeată de conștiință*. 270.

37 Puiu nyilatkozata szerint egy Doru Iftimie által jegyzett interjúban: Regizorii români trebuie să-și poarte numele. *Gândul*, 2010. szeptember 9., <http://www.gandul.info/blog/cristi-puiu-regizorii-romani-trebuie-sa-si-poarte-numele-7163868>. A dolgozat címe: *Megjegyzések a realista filmről (Note asupra filmului realist)*.

pátia, amit a filmes propaganda vagy aktivizmus gondolata keltett benne, amiatt, hogy Puiu és kortársai ezeket a tevékenységeket poszttraumatikus módon a Ceaușescu-rezsim népszerűlő, egyénellenes, toborzó erőfeszítésével asszociálják. Ez megmagyarázza azt is, hogy miért volt a forradalom utáni Romániában, de legalábbis a Ceaușescu-rezsim bukása utáni első két évtizedben, annyira elterjedt a politikai és társadalmi problémák erkölcsi megközelítése. (Az utóbbi évtizedekben ez az irányzat távolról sem csak Romániában volt megfigyelhető, de – amint arra a következőkben is rámutatunk – itt volt igazán radikális.)

Csakhogy Puiu gondolkodásában a neobaziniánus összetevő mellett van egy másik, annak némiképp ellentmondó elem is, amely ugyanolyan hangsúlyos. A megfigyelő dokumentumfilm mesterei mellett Puiu másik nagy példaképe John Cassavetes amerikai rendező-színész, akinek a művészetét Puiu egy interjúban úgy írja le, mint „önmagá felfelhasználása [olyan értelemben, hogy John Cassavetes tálcán kínálja saját lelkét a filmjeiben] hússal, vérrel együtt, egy vallomás”.<sup>38</sup> Az interjú folytatásában Puiu összekapcsolja Cassavetes vallomásmoziját a megfigyelő dokumentumfilmmel: „Azóta a mozi csak ebben a formában érdekel, vallomásként. És ahogy haladtam előre, a súlypontom áthelyeződött a *cinéma directe*, a megfigyelő dokumentumfilmre, olyan emberekre, akik úgy mesélnek erről a világról, hogy kijelentéseikben megőrzik a rácsodálkozást, a »tudom, hogy nem tudom«, »látom és csodálkozom«, »néztek, mit láttam, nektek is elmesélem« megközelítést. És nem azt, hogy »nézd, ilyen a világ«. Ez a találkozás választ adott arra a kérdésre, amely mindig jelen van, bármilyen művészeti ággal foglalkoznál: milyen a jó film, milyen a rossz film, milyen a jó festmény, milyen a rossz festmény. Cassavetes egy adott pillanatban azt mondta: »a rendezőnek abból kell kiindulnia, hogy semmit sem tud«. A filmkészítés tulajdonképpen a világ kutatása, rácsodálkozás. Azt mondtam, hogy »igen, ez a válasz«. A jó filmeket azok a rendezők készítik, akik rácsodálkoznak a világra, veled együtt, a rossz filmeket pedig azok, akik megmondják neked, hogy mi hogy működik.”<sup>39</sup>

Ha eltekintünk Puiu következtetéseitől, amelyeket Cassavetes és a megfigyelő dokumentumfilm példája nyomán a jó és a rossz filmek mibenlétéről megfogalmazott, a megfigyelő dokumentumfilm alkotója, illetve a Cassavetes által képviselt művészttípus nem egy és ugyanaz, nem ugyanúgy működnek. Az első tanúként viselkedik és önmaga megjelenítésében visszafogott, míg a második *önmagáról* vall, önmagát

38 Lásd <http://mihneamaruta.ro/2013/06/11/interviu-cristi-puiu-nu-tu-descoperi-usa-usa-te-descopera-pe-tine-tu-poti-doar-sa-te-rogi/>.

39 Uo.

fejezi ki, mindazzal az erővel, amit a romantikus művészetkoncepció az „önkifejezésnek” tulajdonított, előtérbe tolja saját énjét, szétszaggatva és vérvörösen a nézők orra alá dörgöli. Mindenképpen a művészet két különböző felfogásáról beszélünk. Az első, ahogy rámutattunk, nagyvonalakban megfelel André Bazin felfogásának, míg a második azoknak a fiatal kollegáknak a felfogásával mutat rokonságot, akikkel Bazin az 50-es években a *Cahiers du Cinéma*nál együtt dolgozott – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer stb. –, a majdani rendezők, akik kritikusként az ún. „la *politique des auteurs*” mozgatórugói voltak, azé a romantikus kultuszé, amelyet egy sor, zseniként tisztelt rendező köre építettek.

A legenda szerint Bazin fiatal kollegái a *Cahiers*-nél az ő köpönyege alól bújtak elő, Bazin nagy hatással volt rájuk. A valóság azonban az, hogy kritikusként eléggé eltávolodtak Bazin álláspontjától. (Nem is beszélve arról, hogy később rendezőként mennyire eltávolodtak tőle.) Bazin javasol ugyan egy rendezői panteont (Murnau, Flaherty, von Stroheim, Renoir, Welles, Rossellini stb.), amelyet nagyrészt a fiatalabb kollegáktól vett át, de filmtörténeti koncepciójában mégsem ezek a rendezők a mérvadó személyiségek. Nem az ő titáni akarata alakítja a történelmet. Bazin hegeli-teleologikus koncepciójában<sup>40</sup> a film története saját sorsának, azaz a „valósággal” való összeolvadásának beteljesedése felé vezető út. Ez elkerülhetetlenül meg fog történni és az erő, amely a filmet efelé löki, felsőbbrendű az egyéneknél, az ő érdemeiknél, sokkal fontosabb, mint a vallomás romantikus kötelességének beteljesülése, éspedig nem más, mint ösztönösen megérezni a film fejlődésének helyes irányát. Ezzel ellentétben Bazin fiatalabb kollegái számára a filmtörténet az önkifejezés titánjainak felvonulása. Ahogy David Bordwell is rámutatott,<sup>41</sup> a bazini realizmus szemben áll azokkal a hagyományosabb gondolatokkal, legyenek azok klasszikusak vagy romantikusak, amelyek a műalkotás „egységét” hirdetik – az egyensúly, a harmonikus arányok jegyében (a klasszicizmus fő értékei), vagy az élet jegyében, egy élő szervezettel való maximális hasonlóság érdekében (ami jellegzetesen romantikus hasonlat). Bazin kétértelműség-fogalma – Bordwell szavaival – magában foglalja a „véletlenszerű,

40 Ez a koncepció a következő esszék alapján körvonalazódik: *A totális mozi mítosza, A filmnyelv fejlődése* (mindkettő megtalálható a *Mi a film?* című kötetben) és például a *Megmenti-e a mozit a Cinemascope?* („La Cinemascope sauvera-t-il le cinéma?”), amely hiányzik a *Mi a film?*-ből, de olvasható például a *Will CinemaScope Save the Film Industry?* címen a *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties and Fifties* című gyűjteményes kötetben, Alain Piette és Bert Cardullo fordításában, Routledge, New York–London, 1997.

41 David Bordwell: *Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism. The Velvet Light Trap*, 1985 (21): június, 18–25.

az esetleges, a tüneményes valóság változékonysága iránti nyitottságot”, annak lehetőségét, hogy ezek átvegyék az irányítást, elfojtsák a romantikus én önkifejezési, megnyilatkozási kísérleteit. Eközben Bazin fiatalabb kollegái hagyományosabb gondolatokhoz nyúlnak vissza, igaz, filmre alkalmazásuk akkoriban viszonylag friss volt: a kifejezés képességével felruházott művész individualista modelljéhez és ahhoz a gondolathoz, hogy a kulturális termék e figyelemre méltó egyén gondolatainak és érzelmeinek a kifejeződése. Cristi Puiu mai diskurzusa tehát Bazin, illetve tanítványai diskurzusát visszhangozza, amelyek annak ellenére, hogy az 50-es években (vagyis Bazin haláláig)<sup>42</sup> különösebb ütközések nélkül egymás mellett léteznek a *Cahiers du Cinéma* lapjain, mégsem egyeztethetőek össze teljes mértékben.

Természetesen vannak köztük átfedések és összeegyeztethető elemek. A *Cahiers* fiatal szerzőrajongói az általuk kedvelt rendezők tevékenységére gyakran használtak grafológiai vagy íráshoz kapcsolódó metaforákat („kamera-töltőtoll”, „film-írás” stb.). Ezek forrása nem egy Bazin-szöveg, hanem Alexandre Astruc 1948-ban megjelent szövege: *Egy új avantgárd születése: a kamera-töltőtoll*.<sup>43</sup> Astruc többek közt a következőket írja: „Ha napjainkban élne, Descartes bezárkózna egy szobába egy filmkamerával, némi filmszalaggal és filmre írná meg az *Értekezés a módszerről* című művét, mert manapság az *Értekezés a módszerről* olyan természetű mű lenne, hogy csak filmen keresztül lehetne megfelelően megfogalmazni”. De Bazin sem kerüli ezt a metaforát: *A filmnyelv fejlődése* című fejezet (amely három korábbi, 1950-ben, 1952-ben és 1955-ben megjelent cikkből állt össze a *Mi a film?* kötethez) következtetése az, hogy az említett „nyelv” (azoknak a lehetőségeknek az összessége, amelyek a modern rendező rendelkezésére állnak a beállítások kompozíciójában, időtartamában, a kameramozgásokban, vágásban stb.) épp olyan összetett és finom eszköz lett, mint a nyelv az író számára; a modern filmrendező tulajdonképpen „közvetlenül a film nyelvén írja mondanivalóját”.<sup>44</sup> Az, ahogy Bazin

- 42 *A Cahiers du Cinéma – The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.) jó antológia az említett évtized *Cahiers*-ben megjelent írásaiból (Jim Hillier szerkesztésében). Tartalmazza az egyiket a két szöveg közül, amelyekben Bazin fiatalabb kollegáival polemizál – *A filmalkotó személyiségéről* című szövegről van szó (eredetileg 1957-ben jelent meg a *Cahiers*-ben), angol fordításban *On the politique des auteurs*. Bazin másik polemizáló szövege, amely 1955-ben jelent meg. Angolul lásd: *How Could You Possibly Be a Hitchcocko-Hawksian?* In Jim Hillier, Peter Wollen (ed.): *Howard Hawks American Artist*. British Film Institute, London, 1996.
- 43 Alexandre Astruc: „Naissance d’une nouvelle avant-garde: Le caméra stylo”. *L’Écran français*, 1948:144, március 30.
- 44 André Bazin: *Mi a film?* 42. (a szerző kiemelése)

használja a „kamera mint íróeszköz” metaforát, abban különbözik attól, ahogy fiatalabb kollegái használják, hogy az ő esetében nem hangsúlyos az írás mint a szerző szubjektivitásának kifejeződése. Bazintól eltérően a fiatal kollegák hajlamosak – egzisztencialista módon – romantikus színben feltüntetni az írás vagy a filmkészítés aktusát, mint például Godard, aki szerint bármennyit lehet arról beszélni, hogy a film közösségi vállalkozás, a rendező-szerző „olyan egyedül van a forgatás helyszínén, mint az író az üres lap előtt”.<sup>45</sup> Másfelől, ahogy arra James Naremore amerikai elméletíró is felfigyelt, a *Cahiers* akkori fiatal munkatársainak egzisztencializmusa, legalábbis kezdetben és részben, szintén Bazintól származik, aki elég sok sartré-i fogalmat használ („szabadság”, „eredetiség”, „kétértelműség” stb.).<sup>46</sup> A különbség az, hogy Bazin nem a rendező szerepét vizsgálja egzisztencialista szempontok szerint, hanem a nézőt: a rendezői stílus, amely mellett Bazin érvel – a szerzői kommentártól mentes, expresszionizmus-ellenes, hosszú és átfogó beállításokkal dolgozó (montázsellenes) stílus, amely különben Puiu, Mungiu, Radu Muntean és más román rendezők sajátja is, azoké, akik a *Lăzărescu úr halálának* hatása alatt fejlődtek – nagyobb „szabadságot” ad a nézőnek arra, hogy tekintetét a vásznon legeltesse és értelmezze az ott látott világot, amely nincs megcsonkítva folytonosságában, homogenitásában és „kétértelműségében” (montázs vagy más eszközök segítségével). Annette Michelson értelmezésében Bazin úgy tekint a nézői tapasztalatra, mint a „világban-benne-lét egzisztenciális helyzetének”, azaz a „kétértelműségben választásnak” a főpróbájára.<sup>47</sup>

A bazini–realista és a romantikus–szerzői diskurzus találkozási pontjai közül a legrelevánsabb jelen esetben (Cristi Puiuhoz és vetélytársaihoz, valamint az általuk hirdetett értékekhez kapcsolódóan, amelyek hegemoniáját a hazai filmkultúrában szinte senki sem kérdőjelezte meg) a közös ellenérzés az olyan rendezőkkel szemben, akik – Puiu szavaival – ahelyett, hogy „látnának és csodálkoznának” (Bazin valóságtszetele)

45 Jean Narboni – Tom Milne (eds.): *Godard on Godard*. Viking Press, New York, 1972, 76.

46 James Naremore: *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles, 1998, 25.

47 Vessük össze még egyszer Cristian Mungiu egyik kijelentésével a Costică Brădeţannak adott interjúban, amely a rendező 2012-es filmje kapcsán adott interjúk jellegzetes példája: „A *Dombok mögött*ben a dolgok éppen annyira világosak vagy áttekinthetetlenek, mint az életben. Visszautasítom, hogy értelmezem a történetet a nézők számára. A való életben az értelmező munkát önállóan kell elvégezniük, és úgy gondolom, hogy ennek a filmben is ugyanígy kell működni.” (As Unclear as Life Itself: An Interview with Cristian Mungiu. *Los Angeles Review of Books*, 2013: szeptember 21, <https://lareviewofbooks.org/article/as-unclear-as-life-itself/>).



vagy „néznének és elmondanánk nekünk is, hogy mit láttak” (a szubjektív vallomás romantikus imperatívusza), kioktatnak minket arról, hogy „milyen a világ” vagy „mi a dolgok állása”. Ebből a szempontból a rendezők (és elméletírók) között hosszú ideig Szergej Eisenstein számított Bazin ellentétének. A rendezőnek ez a típusa nem hajlandó a tökéletesen kétértelmű „valóság” semleges tanújaként őrt állni, de nem hajlandó saját „énjét” dédelgetni, szubjektív tapasztalatokba burkolózni, azokról vallani sem. Ez a rendezőtípus rekonstruálja a valóságot – esetleg egy felvállaltan egyszerűsített séma vagy minta szerint, miután előre felfedte azt, vagy tudományosnak mondott elvek szerint (mint Eisenstein esetében a marxizmus-leninizmus elvei). Ezzel váltja ki a másik két tábor ellenszenvét (ez utóbbiak diskurzusai, amint láttuk, Cristi Puiu gondolatmenetében csengenek össze). A szerzői elmélet kidolgozóinak romantikus szemlélete Bazin realizmusából ered, megfordítva a 19. századi viszonyokat, amikor a realizmus volt az, amely a romantika utódaként alakult ki. Mindenesetre a kapcsolat rokoni marad – egyik a másiktól örökli a „tudományos megismerés iránti bizalmatlanságot vagy érdektelenséget”,<sup>48</sup> ahogy Peter Wollen brit teoretikus fogalmazott 1972-ben. Eisenstein követőivel kapcsolatban Wollen megjegyzi: „Különböző emberek tapasztalhatják meg a szegénységet, és mindannyian más okokra vezethetik vissza: az Úr akaratára, balszerencsére, a természet forrásainak szűkösségére, a kapitalizmusra. Mindannyiuk szegénységtapasztalata hiteles, de az, amit tudnak róla, teljesen más a különböző emberek esetében.” Amire Wollen célzó, az az, hogy mikor olyan súlyos dolog a tét, mint a szegénység, a „tapasztalat hitelességének” romantikus eszménye nem elég. Nem elég, hogy mindenestől, „hússal-vérrel együtt” tálcán kínálod magad a nézőnek, ahogy Puiu Cassavetesről mondja. Ugyanígy, egy Eisensteint követő filmrendező mondhatná, hogy azzal ellentétben, amit Mungiu hisz, semmivel sem erkölcsösebb úgy megjeleníteni a dolgokat, hogy minden ilyen értelmezésnek helyet adj – az Úr akaratának és a kapitalizmusnak is –, mindezt a „valóság ambiguitásának” jegyében. A téma súlya magyarázatot kíván. A reprezentációnak megismerést kell nyújtania, a reprezentáció maga kell hogy legyen a megismerés. Puiu meggyőződésével ellentétben, ebben az esetben feltétlenül szükséges elmagyarázni „a dolgok állását”, azt, hogy „milyen a világ”.

48 Lásd Wollen 1969-ben megjelent könyvének előszavát. (Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington-London, 1972, 166.)

Kovács András Bálint szerint a szerzők politikájának *Cahiers du Cinéma* köré csoportosuló hívei kritikusból rendezővé szerettek volna válni. Az 50-es évek Franciaországában ez úgy működött, hogy a rendezőaspiráns bekönyökölte magát a meglehetősen merev filmiparba, utána pedig hosszú ideig inaskodott az elismert filmrendezők forgatásain, és ha végre rábíztak egy forgatókönyvet, akkor valószínűleg nem volt alkotói szabadsága. Ezt a filmipart az irodalmi-színházi értékrend uralta (a rendező a drámaíróat szolgálja ki, a forgatókönyvnek irodalmi értékűnek kell lennie). A filmrendezés aktusának egzisztencialista felértékelése (a rendező, aki épp olyan magányos a forgatás helyszínén, mint az író az üres lap előtt stb.) a „rendező felszabadításáért folytatott hadjárat” része volt, amelyet olyan kritikusok indítottak, „akik önmagukat potenciális vagy tényleges filmkészítőknak tekintették, és előkészítették az ideológiai talajt a filmiparba való betörésükhöz”.<sup>49</sup> Még akkor is, ha 1957-ig<sup>50</sup> Franciaországban jogilag a producer, és nem a rendező számított a film szerzőjének, az *auteuristák* igazi újszerűsége – az „igazi botrány”, ahogy Robert Stam amerikai elméletíró fogalmaz – nem egyszerűen abban állt, hogy „a filmrendezőt a regényíróéhoz hasonló presztízssre érdemes művészként dicsőítették”.<sup>51</sup> Lehet, hogy az 50-es években nem ismerték el egybehangzóan a filmrendező alapvető jogát ehhez a presztízshez, de Stam úgy véli, hogy a filmművészet (már akkoriban is) régi meghatározása, mint a „hetedik művészet” azt sugallja, hogy a rendezők számot tarthattak az elismerésre. A teoretikus arra is emlékeztet, hogy a némafilmkorszakban D. W. Griffith-t és Eisensteint Flaubert-hez és Dickenshez hasonlították, anélkül, hogy ezzel bárkit is sokkoltak volna, Rudolf Arnheim pedig már a 30-as években a rendezőknek tulajdonított túlzott jelentőségre panaszkodott.<sup>52</sup>

A „botrány” nem abban állt, „amit” az *auteuristák* akartak (a rendezés a forgatókönyvírás és mindenek felett), hanem „akit” akartak – akit filmszerzőként kanonizálni szerettek volna. Peter Wollen is alátámasztja ezt (1969-ben): „Természetesen bizonyos rendezőket mindig is kitűnőként ismertek el: Charles Chaplint, John Fordot, Orson Wellest. De az *auteurizmus* [a *Cahiers du Cinéma* folyóirat tevékenységéhez

49 Kovács András Bálint: *Screening Modernism: European Art Cinema. 1950–1980*. University of Chicago Press, 2007, 223. (Magyar nyelven: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm. 1950–1980*. Palatinus, 2006, 236.)

50 Uo. 218. (A magyar kiadásban: 232.)

51 Robert Stam: *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishers, Malden-Oxford, 2000, 87.

52 Uo. 85.

kapcsolható formája, az 50-es években és a 60-as évek elején] nem áll meg ott, hogy a rendezőt a film fő alkotójának kiáltja ki. Az *auteurizmus* a megfajtás műveletét is feltételezi; ott fedez fel szerzőket, ahol azelőtt senki sem látta őket. A filmes szerző modellje sokáig a művészi tehetőségben nyilvánvaló és a filmjei felett teljes kontrollal rendelkező európai rendező volt. Ez a modell ma is jelen van; ez áll a művészfilm és tömegfilm közötti egzisztenciális különbségtétel mögött.<sup>53</sup> Ezzel a modellel ellentétben az *auteuristák* Alfred Hitchcockot és Howard Hawkst ünnepelelték szerzőként, akiket addig a hollywoodi stúdiók alkalmazottainak tartottak, olyan „kulturális ipar” bérmunkásainak, amelyet Theodor W. Adorno összeegyeztethetetlennek tartott a valódi kreativitással.

Ehhez képest Puiu rajongásának tárgya, John Cassavetes konvencionálisabb szerző. Cassavetes számára önkifejező filmet rendezni azt jelentette, hogy nem Hollywoodban rendez, ami azt az ultrahagyományos ellentétet igazolja, miszerint a hollywoodi szórakoztatóipar termékei egy dolgot jelentenek, az önkifejező film pedig valami teljesen mást. Régi vágású romantikus szemlélet ez az 50-es évek francia szerzői filmeseinek szemléletéhez képest, akik azt merték állítani, hogy Hitchcock, Hawks, Otto Preminger és mások szórakoztatóipari termékként készült alkotásai egyben önkifejező filmek is. A szerzői filmek látásmódja és az általuk javasolt filmes panteon sosem vált igazán ismertté a romániai filmes kultúra szereplői (rendezők, cinefilek, kritikusok, elméletírók) körében, sem az 50-es években, sem a következő évtizedekben. A szerzői elmélet francia hívei által ünnepelelt hollywoodi filmrendezők közül néhányan fokozatosan Romániában is a kánon magától értetődő tagjaivá váltak az 50-es években (például Hitchcock; de itt érdemes megjegyezni, hogy hányan nem váltak elismertté: Samuel Fuller, Budd Boetticher, Anthony Mann és a *Cahiers* panteonjának „istenei” közül még sokan). Ez a közeg azonban sosem nézett alaposan szembe az *auteuristák* provokációjával, amely a film mint személyes kifejezőeszköz és a film mint szórakoztatás céljára készült, személytelen ipari tárgy közötti régimódi ellentétet célozta meg. Az uralkodó elképzelés arról, hogy ki az és milyennek kellene lennie annak, aki igazi szerzői filmet rendez, nem változott – a Cristi Puiu hátszelén felbukkant „filmrendezőhullám” esetében sem –, és ennek az elképzelésnek Howard Hawks távolról sem felel meg olyan jól, mint John Cassavetes.<sup>54</sup> Marian

53 Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington-London, 1969, 77.

54 Nem mintha John Cassavetes különösebben fontos lett volna a romániai filmes alkotók számára Cristi Puiu kijelentése előtt. Azelőtt nemigen írt senki az ő filmjeiről román nyelven. Nem számítottak kultuszfilmnek a Román Filmtárat látogató cinefilek körében – ennek az intézménynek a 90-es évekig nagyon fontos szerepe

Crișan rendező például így nyilatkozott egy interjújában: „A valamennyire is virágzó ipar feltétele egy aktív és egészséges kereskedelmi filmes szektor, ami megmozgatja a pénzt. Mert máshol sem azok tartják fenn a filmipart, akik szerzői filmet rendeznek. A kereskedelmi film egy dolog, a szerzői film egy másik”.<sup>55</sup> Egyértelmű, hogy a szerző fogalma, amelyet Crișan használ, és amelyet könnyen azonosíthatunk más román filmrendezőknél is, anélkül jutott el hozzá, hogy az *auteur*isták kérdésfelvetése különösebben megérintette volna.

Ha a szerzők politikájának provokációi nem voltak nagy hatással a romániai filmkultúra különböző területeire (beleértve a filmgyártást is), akkor a szerzőiség romantikus felfogása ellen a 60-as évek második felében indult offenzíva még kevésbé. Ez a hullám szintén Franciaországból indult (a *Cahiers du Cinéma* új szerkesztőgárdája a mozgalom szószólójává változtatta a folyóiratot), de Dél-Amerikában is kibontakozott, James Naremore pedig megjegyzi,<sup>56</sup> hogy bizonyos mértékig a 40–50-es évek New Criticism irányzatához tartozó amerikai irodalomkritikusok is előzményének tekinthetők. Ők élénken hirdették azt a gondolatot, hogy nem a szerzői szándék („mit üzen a költő ebben a versben”) azonosítása kellene a műalkotás befogadásának legfontosabb célja legyen; a szerzők által nyíltan kijelentett szándék pedig nem elsőbrendű bármilyen más értelmezésnél – a történet hallgatójának joga van arra, hogy teljesen más értelmet tulajdonítson a hallottaknak, mint amit a mesélő kijelent. Az alkotó romantikus felfogása elleni támadások fokozódtak és a 60-as évekre váltak igazán intenzívvé – éppen akkor, amikor a viszonylag fiatal filmművészetben egyre nagyobb teret hódított az az értelmezés, hogy a film a rendező-szerzők önkifejezési aktusa –, és ez az offenzíva hangsúlyosan politikai volt. 1969-ben két argentin filmrendező, Fernando Solanas és Octavio Getino sokakhoz eljutó

volt a filmes kultúra alakításában. Ezek a filmek nem voltak a román filmis-kola tanárainak leggyakoribb példái között sem. A 2000-es évekkel kezdődően Puiu volt az, aki előkelő helyet biztosított Cassavetesnek a romániai filmkedvelők mentális térképén. Mindez a kánon problémáját veti fel – hogy alakult ez a cinefil világ központjában (azaz elsősorban a Franciaország – Amerikai Egyesült Államok tengelyen) és hogy lokális-romániai szinten. Erről röviden szót ejtünk a következő oldalakon.

55 „Nem panaszkodhatunk, hogy nincsenek elismert filmjeink, de otthon nincs hol bemutassuk őket”, Andreea Chiriac Hentea interjúja, *Ziarul Financiar*, 2013. július 26., <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/arian-crisan-nu-putem-sa-ne-plangem-ca-nu-avem-filme-apreciate-dar-acasa-nu-avem-unde-sa-le-aratam-de-andreea-chiriac-hentea-11151057>.

56 James Naremore: *An Invention without a Future: Essays on Cinema*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 2014, 26.

kiáltványt<sup>57</sup> tettek közzé a „harmadik film” szükségességéért – azoknak a nemzeteknek a filmművészetéért, akik nemrég még gyarmatbirodalomban éltek vagy (főleg Dél-Amerikában) az újgyarmatosítással kellett nagyon durván szembesülniük (elsősorban az AEÁ részéről). A „harmadik film” nem csak a hollywoodi modellt utasította el („az első film”), hanem az „európai személyes művészet” modelljét is („a második film”). A nemzetük emancipációjáért küzdő filmesek szempontjából a hollywoodi minta azért volt elfogadhatatlan, mert ezt a fajta szórakozást nem lehetett elválasztani az imperialista-kapitalista ideológiától. (Szó sem volt arról, hogy az egyéni rendezői látásmódok között különbséget tegyenek, mint az 50-es évek francia szerzői filmes kritikája.) Mikor Solanas és Getino kiáltványukat megfogalmazták, a „második film” viszonylag fiatal jelenség volt, amely csak akkoriban kap szélesebb nyilvánosságot – a legelterjedtebb szözerkezet a „művészfilm” vagy „európai művészfilm” volt –, Ingmar Bergman, a posztneorealista olasz rendezők (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni), a francia újhullám és az azt követő nemzeti „új hullámok” (a kelet-európai országokat, Magyarországot és Csehszlovákiát is beleértve), valamint néhány japán és indiai rendező filmjeivel. A kiáltvány elismeri a „második film” bizonyos érdemeit – hogy kulturális dekolonializációs kísérletet jelentett, hogy minden rendező megkereshette a saját „nyelvét”, amelyen elmondta, amit akart (míg a hollywoodi rendezők közös „filmnyelvvel” dolgoztak) –, de már akkor úgy találja, hogy „erődítménybe van zárva”. A tény, hogy a szerzői film saját nemzetközi forgalmazói hálózatot fejlesztett ki, amely a különböző fesztiválokon (Cannes, Berlin, Velence stb.) való részvétellel kezdődik, és szakosodott mozikban folytatódik (az Egyesült Államokban *arthouse*-okban, Franciaországban *cinémas d'art et d'essai*-kben), nem jelent mást, mint azt, hogy ez a film réteggközönséget nevelt magának a kapitalista piacon. Más szóval, hagyta magát nyereségesen intézményesíteni, mint annak a társadalomnak a hivatalos kritikus, lázadója, amelynek a lerombolásában részt kellett volna vállalnia; egyszerűen másfajta áruvá lett, amelynek az értékét másképp mérik, de ugyanolyan átláthatatlan módon,<sup>58</sup>

57 Először a *Tricontinental* folyóiratban, amely az OSPAAAL (Organization of Solidarity of the People of Asia, Africa & Latin America) szerkesztésében jelent meg, Havanna-i székhellyel. Angol fordítását „Towards a Third Cinema” címmel lásd pl. In Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: An Anthology*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1985, 44–64.

58 Ezt a problémát Gilberto Perez kubai származású amerikai elméletíró fogalmazta meg nagyon szépen a *The Material Ghost: Films and Their Medium* című könyvében (Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1998, 278.): míg a szórakoztatóipar a tömegek ópiuma, addig az intézményesített „magas” művészet – a világ filmgyártásának azt a részét is beleértve, amelyik a „magas” művészet presztízsére aspirál – „hízélgés a kiváltságosoknak és frusztráció a kiváltságokkal nem rendel-

mint a hollywoodi termékekét.<sup>59</sup> Ez az a kontextus, amely arra készíti az egykor *auteurista* Jean-Luc Godard-t, akitől Solanas és Getino az „erődítménybe zárt” művész alakját kölcsönzi, hogy többé ne jegyezze a filmjeit, kivonuljon a „művészfilm” piacról és néhány évig (1968–1972) egy filmes „kollektíva” tagjaként dolgozzon (amely a Dziga Vertov nevet viselte, a szovjet avantgárd híres képviselőjének tiszteletére, aki 1929-ben rendezte az *Ember a felvevőgéppel* című filmet).

Az intézményként értelmezett „második film” politikailag elkötelezett kritikája nem csak azt róttá fel rendszernek, hogy a művészet romantikus mítoszát élteti tovább (miszerint az önmagáról valló én autonómiája és eredetisége a legnagyobb érték), hogy a rendező alakját dicsőfénybe burkolja (önmagát kinyilatkoztató *maestro*) és így növeli bizonyos kulturális termékek értékét.

kezőknek”. Perez itt természetesen a társadalmi kiváltságokra utal – ezektől függ az a típusú oktatás, amely a „magas” művészet értékelését lehetővé teszi. Nyilván Perez semmi esetre sem állítja azt, hogy ennek következtében a „magas” művészetnek semmilyen érdeme nincs. Ugyanazt állítja, mint Solanas és Getino, hogy a „magas” művészet „erődítménybe van zárva”.

- 59 Alina Mungiu-Pippidi, miközben a *Dombok mögött* román kritikusaival azzal gyanúsítja, hogy mindenképpen meg szeretnék mutatni, hogy mit mondtak volna, ha ők ülnek a Cannes-i zsűriben, zárójelben megjegyzi, hogy a legkisebb kockázata sem áll fenn annak, hogy az említett kritikusokat meghívják a következő évben a hivatalos cannes-i zsűribé. A cseppet sem elegáns célzás az, hogy egyikük sem érdemi meg, hogy meghívják, egyikük sem méltó erre a megtiszteltetésre. A háttérben viszont egy tévedés áll, annak az alapvető valóságnak a félreértése, hogy a Cannes-i Filmfesztivál elsősorban egy filmpiac és nem valamiféle Parnasszus. A zsűri tagjait – akik azzal a jótékony hatalommal rendelkeznek, hogy helyet csinálhatnak a nemzetközi piacon a marginális kultúrákból származó filmtermékeknek is – a piaci játékosok sorából választják ki: a rendezők közül, de egyenlő mértékben a színészek közül is, hiszen a piac játékosai közül ők a leginkább mediatisáltak, és az, hogy a Cannes-i Filmfesztivál képes-e bevezetni a nemzetközi piacra egy olyan filmet, mint a *Dombok mögött* (amelyet egy kis filmipar gyártott, román nyelven készült stb.), attól is függ, hogy mennyire hajlandó fejet hajtani a hírnév kultúrája előtt. Alina Mungiu-Pippidi rosszindulatú feltételezéseivel ellentétben az a tény, hogy a kritikusoknak vagy filmesztétáknak, legyenek azok románok, franciák vagy akár amerikaiak, nagyon kevés esélyük van arra, hogy meghívják őket a Cannes-i Filmfesztivál hivatalos versenyének zsűrijébe (és az esély egyre csökken, ahogy a fesztivál egyre nagyobbakat hajbókol a hírességek kultúrája előtt: 1977-ben még nem tűnt rendkívülinek Pauline Kael amerikai kritikus jelenléte a zsűriben, a 2000-es évekre viszont ez már nehezen elképzelhetővé vált), nem azt tükrözi, hogy nem lennének érdemek a feladatra. Ellenkezőleg, az, hogy Alina Mungiu-Pippidi nem riad vissza attól, hogy az érdemek hiányára célozzon, az, hogy láthatóan fel sem merült benne, hogy a kritikus dolga más is lehet, olyasmis, ami a piaci mechanizmusoktól és az erős piaci szereplőktől a lehető legnagyobb távolságtartást igényli, mindez megközelítésének naivitasáról és elhibázottságáról árulkodik. A cikk, amelyre utaltam, a következő: „De ce nu are voie femeia in altar?”, *România Liberă*. 2012. november 19. <http://www.romanalibera.ro/opinii/comentarii/de-ce-nu-are-femeia-voie-in-altar--284577>.

Ingmar Bergman és Federico Fellini művészetét – ők voltak a szerző-rendezők sztárrendszerének csúcán – hasonló kritikával illették, mint amit a magyar származású marxista irodalomelmélettel foglalkozó Lukács György a „modern” irodalomról megállapít: miközben az elidegenedés individuális tapasztalatának megszállott kifejezésére törekszik, képtelen a kapitalista társadalmat „egészként” értelmezni, ezt az egyéni tapasztalatot egy helyesen diagnosztizált „egészhöz” kapcsolni, s ez által a „modern” irodalom bevezeti a túlságosan rövidlátó szubjektivitás uralmát, amely a magány „ontologizálására” törekszik, és hajlamos ezt az egyetemes emberi létállapot örök, megváltoztathatatlan velejárájaként feltüntetni, miközben tulajdonképpen csak egy sajátos társadalmi és gazdasági konfiguráció eredménye.<sup>60</sup>

Máris halljuk a „népszerű” ellenvetést erre a kritikára: nincs joga a szerzőnek úgy látni a világot, ahogyan látja, azaz akár eltúlozva, deformálva stb.? A szerző örök és egyetemes létállapotnak látja az emberi magányt? Nagyon helyes. Még akkor is, ha elismerjük, hogy ez egy téves álláspont, miszerint a magány, amelyet Bergman bemutat (és amelyet ő ontologizálni hajlamos), tulajdonképpen egy sajátos társadalmi és gazdasági konfiguráció eredménye, nem az ő *egyéni* álláspontjáról van-e szó; avagy nem az önkifejezés filmművészetét műveli-e Bergman? A 60-as években megszülető, politikailag elkötelezett kritika azzal válaszol erre az ellenvetésre, hogy támadja azt a tiszteletteljes légkört, amely a szerzőt mint az egyéni, eredeti, megismételhetetlen látásmód birtokosát övezi. Ezen kritikai irányzat célkitűzése az, hogy úgy láttassa a szerzőt, mint aki képtelen (a szerző romantikus kliséje alapján) alapvetően személyes hang vagy látásmód hatására (tollal, kamerával vagy bármely más eszközökkel) „írni”, hiszen ő maga is inkább történelmi, társadalmi és kulturális tényezők hatására „íródik”. Az a szerző, aki a magányt örök, állandó és egyetemes emberi létállapotnak írja le, nem érdemel dicséretet egyedülálló meglátásáért, mert az egyáltalán nem egyedi: annak a kornak, társadalomnak az uralkodó ideológiájáról van szó, amelyben a szerző él, és ez az ideológia a szerző tudtán kívül szólal meg általa. Ahogyan mások által is, akik szintén nincsenek tudatában annak, hogy egy ideológia rabjai, hogy amit személyes igazságként mondanak ki, az nem más, mint közhely. A szerzőnek a pedesztálrról való leszállításában és egy ideológiai diskurzus – ahol az „ideológia” nem tudatosan felvállalt doktrínát, gondolatrendszert, hanem éppen ellenkezőleg, öntudatlanul elsajátított látásmódot jelent, azzal az illúzióval együtt, hogy itt nem ideológiáról, hanem a „természetes”, „jóérzés diktálta” stb. „igazságokról” van szó – melléktermékkévé alacsonyításában abban a korban két francia gondolkodó játszott jelentősen közre: Roland

60 Lásd Georg Lukács: *The Meaning of Contemporary Realism*. Fordította John – Necke Mande. Merlin Press, London, 1962, 19.



Barthes *A szerző halála* (1967)<sup>61</sup> és *A műtől a szöveg felé* (1971)<sup>62</sup> című esszéivel, valamint Michel Foucault a *Mi a szerző?* (1969)<sup>63</sup> című előadásával.

Ennek a gondolati rendszernek a szemszögéből naivnak tűnik Cristi Puiu azon tiltakozása, hogy őt, Mungiut, Radu Munteant, Corneliu Porumboiut és más román rendezőket csoportként kezeljék – „új hullámként” vagy „új román filmként”: „A régi hullám sem létezik. [Lucian] Pintilie, [Liviu] Ciulei és [Mircea] Daneliuc szerencsés véletlenek voltak, ahogy most mi is szerencsés véletlenek vagyunk. Csakhogy az elmének kényelemre van szüksége, arra, hogy kategóriákba sorolja a dolgokat, így jelent meg ez a kifejezés.”<sup>64</sup> Egyfelől ez. De miért ne lenne szüksége a másik „tábornak” is kényelemre, amelyet éppen ellenkezőleg a másoktól való elkülönülődés, a személyiség egyediségének hangsúlyozása biztosít? Egy olyan egyediség, amely eltúlzott és részben illuzórikus is lehet. Puiu második filmje, a *Lăzărescu úr halála* több nézőben is azt a benyomást keltette (köztük olyan körmönfont kritikusok is voltak, mint Florin Poenaru<sup>65</sup> és Costi Rogozanu<sup>66</sup>), hogy szerzői látásmódja pusztán a társadalmunkban uralkodó ideológiát közvetíti az állami egészségügyi rendszer működésére vonatkozóan. Puiu, sajnálva, hogy a film romániai recepciója az ország egészségügyi rendszeréhez kapcsolódó alkotásként könyvelte el a filmet, újra és újra kijelentette – ahogy egyébként társ-forgatókönyvírója, Răzvan Rădulescu is –, hogy a film ennél általánosabb problémát vet fel, mégpedig azt, hogy „mikor meghalsz, egyedül halsz meg” (Rădulescu)<sup>67</sup> vagy más szóval „*We all die and we all die alone*” (Puiu).<sup>68</sup> Ezt a diskurzust sok romániai és külföldi kritikus is továbbfejlesztette: „Bár valós

61 Roland Barthes: La mort de l’auteur. *Mantéia*, 1967:5. (Magyar nyelven: Roland Barthes: A szerző halála. In *Uő: A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 50–55.)

62 Roland Barthes: De l’oeuvre au texte. In *Le bruissement de la langue*. Seuil, Párizs, 1984. (Magyar nyelven: Roland Barthes: A műtől a szöveg felé. In *Uő: A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996. 67–74.)

63 Michel Foucault: Mi a szerző? In *Uő: Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999.

64 Idézi Dora Constantinovici: Filmele românești pentru marele public. O poveste cu bani. In Andrei Gorzo și Andrei State (ed.): *Politicile filmului*. 173.

65 Lásd Florin Poenaru: Az új hullám gyarmati koloniális szempontból./Noul val din perspectivă colonială. In Andrei Gorzo – Andrei State (eds.): *Politicile filmului*. 160–161.

66 Lásd Costi Rogozanu: Noul Cinema Romănesc și lucruri care chiar nu pot fi spuse altfel. In *Carte de muncă*. Tact, Cluj, 2013. 138–144.

67 Ovidiu Șimonca interjúja: Fac foarte multe lucruri din săcăială. *Observator cultural*, 2006 (347):november 16. [http://www.observatorcultural.ro/articol/fac-foarte-multe-lucruri-din-saciala.-Interviu-cu-Razvan-Radulescu\\*articleID\\_16529-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/articol/fac-foarte-multe-lucruri-din-saciala.-Interviu-cu-Razvan-Radulescu*articleID_16529-articles_details.html).

68 A film amerikai DVD kiadásához készült interjú (Tartan Video, 2006)

esetből inspirálódnak, Puiu és Rădulescu túlléptek a banális tényeken, azért hogy az emberi létállapot végső igazságával szembesítsenek: minden ember egyedül hal meg”<sup>69</sup> „[...] egy film, amely komolyan megvizsgálja a »felebaráti szeretet« és az »embertársi szeretet« fogalmainak a jelentőségét azon nyers valóság vonatkozásában, hogy egy haldokló miatt nem áll meg az élet. [...] [úgy tűnik, hogy bárki, akivel a beteg Lăzărescu kórházi kálváriájának éjszakáján találkozok, szomszédaitól a kórházi alkalmazottakig, kevésbé törődik velem, mint] saját erőteljesen lüktető életével [...], túlságosan személyes stílusuk (az egyik rendszeresen leteremti a pácienseket, a másik morbid viccek mesélésével tűnik ki), ahogy minden gátlás nélkül egyszerre foglalkoznak a pácienseikkel és a magánügyeikkel (egyikük telefontöltőt keres, hogy felhívja a családját, mások flörtölnek), csak megannyi módja annak, ahogy a bennük lüktető élet képtelen megfékezni vagy eltörölni magát a tapintat vagy a szakmaiság alapján, sértegetve a haldoklót, mintha azt mondaná neki: »Lehet, hogy te leszállsz a következő megállónál, de mi megyünk tovább, cikk, cikk, cikk«.”<sup>70</sup> (A film fenti leírásáról azt lehet mondani, hogy Puiu egyik kijelentését bontja ki, miszerint az egyik ösztönző tényező a *Lăzărescu úr halálának* elkészítéséhez „annak felfedezése volt, hogy mindannyian személyes prioritások által vezérelt viselkedési modell szerint cselekszünk”).<sup>71</sup> Vagy, egész egyszerűen: „*Life is for the living*”; „az élet az élőké”.<sup>72</sup>

A film második (távolabbra látó) értelmezése tulajdonképpen teljes mértékben összeegyeztethető az elsővel (amelyik leragad a román egészségügyi rendszer kérdésénél). Ha mindegyikünk egyedül hal meg, mert a minket körülvevő életet inkább saját kontinuitása foglalkoztatja – amely kontinuitásból a haldokló nemsokára ki lesz zárva –, mintsem az „emberi szolidaritás” vagy a „felebaráti szeretet” absztrakt imperatívusza, akkor a közegészségügyi rendszer alapja egy nem létező, az „emberi természettel” ellenkező eszmére épül. A szolidaritás és a felebaráti szeretet absztrakt elvei önmagukban nem elégségesek ahhoz, hogy figyelmes és hozzáértő ápolásban részesítsünk egy beteget, aki nem áll közel hozzánk semmilyen szempontból. Csak a pénz indíthat arra, hogy kellőképpen viszonyuljunk. Innen származik Poenaru és Rogozanu értelmezése, miszerint Puiu filmje

69 Alex. Leo Șerban: *Moartea cu Salvarea. Ziarul de duminică*, 2005 (252):21, május 27.

70 Andrei Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinema-ul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Humanitas, Bukarest, 2012, 248–252 és 296.

71 Lásd: A Painful Case. Interjú, kérdezett Mark Cummins. *Film Comment*, 2006 (43):3, <http://www.filmcomment.com/article/a-painful-case-cristi-puiu-interviewed/>.

72 J. Hoberman: *The Art of Dying. Village Voice*, 2006. április 18. <http://www.villagevoice.com/film/the-art-of-dying-6428148>

2005 Romániájának azt a sokat hangoztatott véleményét támogatja, hogy az ingyenes közegészségügyi rendszer romjait teljesen el kellene törölni. Abból a megállapításból kiindulva, hogy aki meghal, az bizonyos értelemben magányos – hiszen senki más nem halhat meg helyette, és bárki, aki nem hal meg vele együtt, tulajdonképpen magára hagyja –, a film végső soron egy egoista „emberi természetet” idéz meg, amelyen a szolidaritás vagy felebaráti szeretet semmilyen doktrínája nem segíthet. Ez implicit módon sikraszállás az egészségügyi rendszer privatizálásáért – hiszen nyilvánvaló, hogy a közpénzből működtetett rendszer rossz ötlet volt. Legáltalábbis Rogozanu és Poenaru így értelmezték a filmet. Létezik az övékkel ellentétes vélemény is, miszerint a film szánalmat ébreszt azon társadalommal szemben, amelyben az individualizmus betegesen elburjánzott, előbb a kései Ceaușescu-korszak szürke szegénysége alatt (válaszként a kor retorikájára, amely megszállottan hangsúlyozta a szolidaritást és a kollektív áldozathozatalt, és amelyet a lakosság egyre növekvő cinizmusmal fogadott), majd az azt követő nagyon kemény kapitalizmus alatt. De a Rogozanu–Poenaru-féle értelmezés is megáll a lábán: a *Lăzărescu úr halála* a szocialista állam romjai ellen szóló gyűlöletbeszéd része, azt az uralkodó diskurzust folytatja, amely szerint a szocialista állam bukása jól megérdemelt, hiszen „rossz ötlet” volt, „természetellenes”, „butaság” stb. Az, hogy a filmet egy uralkodó diskurzus újratermelésként is lehet tekinteni, korlátozza a szerzőiség jegyében felmagasztalt egyéniségnek tulajdonított szerepet. A rendező így már nem képezi a film megértésének legfőbb kulcsát. Ebből a nézőpontból Puiu nem valamiféle erős személyességgel átítatott belső látomást „ír le” kamerájával, hanem a kor uralkodó diskurzusa az, amely Puiut „írja”, miként a legtöbbünket. Innen nézve a „szerző” csupán egyféle csatorna, amelyen az ideológia áramlik. Ezen tényállás fényében személyes idioszinkráziái – amelyekben más szerzőktől különbözik – csak apró részletek.

Amennyire naivítás kizárólag (vagy elsősorban) a szerző egyéniségén keresztül értelmezni a műalkotást, „autonómiáját” és „eredetiségét” feltételezve, annyira tűnhet túlzásnak a szerző szerepének minimalizálása, azon elméleti lehetőségnek a megvonásával, hogy a szerző képes a rajta keresztül áramló ideológia irányát megváltoztatni. Erre a túlzásra nagy szükség volt a 60-as években, hogy meg lehessen törni a szerzőiség romantikus értelmezésének hegemoniáját, utólag viszont némileg módosításra, árnyalásra szorult, kompromisszumkésszé kellett tenni. Erre sor is került, így jelenleg a filmművészet akadémiai szintű kutatása az Amerikai Egyesült Államokban és Franciaországban, tehát azokban az országokban, ahol ennek hagyománya van, már nem térhet vissza a naiv szerzőiséghez, részben mégis rendezőkre-szerzőkre összpontosít. Az egyetlenek falain kívül pedig a rendezőnek most is szerző-sztár státusza

van. Ő a fesztiválok sztárja, ő áll a beszámolók központjában és bizonyos esetekben – ha például Tarantinóról, Cameronról, Spielbergről van szó – ő a multiplexek sztárja is. Másképp fogalmazva: a szerzői kultusz megkérdőjelezése még azokban az országokban is az egyetemek falai között maradt és nem terjedt túl azokon, ahol a filmről való gondolkodásnak jóval gazdagabb hagyománya van, mint Romániában. Romániában viszont ez teljesen új. A szerzőt a társadalomban élő diskurzusok egyszerű csatornájának látni, aki sokkal inkább ezek által „íródik”, mintsem ő maga „írna” őket, egy sor történelmi és szociokulturális tényező által „megírtak”, „felépítettnek” látni őt gyakorlatilag előzmény nélküli a román filmkritikában, az akadémiai közeget is beleértve. (Persze ez utóbbi önmagában sem rendelkezik hagyományokkal lokális szinten.) Ez a hagyomány Romániában nem gazdagabb más művészeti ágak esetében sem. Ennek oka, hogy olyan műértelmezésről beszélünk, amely erősen kapcsolódik – mindenhol, ahol gyökeret vert – a baloldali kritika posztsztálini újjászületéséhez. Ezt az újjászületést pedig Ceaușescu Romániája elfojtotta, itt a hivatalosan marxista vezetés fenyegetőnek ítélte a kritikai marxizmust. Természetesen az is volt – nem utolsósorban azért, mert felhívta a figyelmet a személyes énkünknek vélt valami – legyen szó művésztől vagy sem – társadalmi meghatározottságára, vagy azért, mert ideologikusnak vélt olyan diskurzusokat is, amelyeket az abban résztvevők egyáltalán nem gondoltak annak, hanem a „jóérzés”, a „természetes”, a „normális” stb. megnyilvánulásának tartották. A Ceaușescu-rendszer számára, amely a marxizmusból csak egy rituális szókészletet őrzött meg, és sokkal inkább a nemzeti történelem kultuszára (a 19. századi romantikához hasonlóan), valamint a nép és vezetője közötti kvázimisztikus kapcsolatra épült, veszélyt jelentett volna arra ösztönözni a polgárokat, hogy ilyen irányú kérdéseket tegyenek fel. Sokkal kevésbé volt veszélyes a Ceaușescu-rendszer szempontjából tolerálni azt a gondolatot, hogy a művészet bizonyos mértékig az ideológia felett áll, némileg független tőle, mint bátorítani azt a radikális neomarxista kérdésfeltevést, hogy ez a függetlenség egyáltalán lehetséges-e. A 60-as évek Romániájában a vezetőség részéről elsősorban azt jelentette elismerni a művészet bizonyos fokú autonómiáját, hogy kevésbé cenzúrázták, mint az előző évtizedben és kiléphetett a „szocialista realizmus” merev keretei közül. Győzelemnek tűnt – és valóban az is volt. De míg Romániában ezt a győzelmet az „esztétikai autonómiának”<sup>73</sup> tudták be, a nyugati marxista kritika soha nem látott radikalitással kezdte megkérdőjelezni, hogy ez az autonómia lehetséges-e, nem a cenzúrázott művészekre gondolva, hanem azokra a

73 A történetek jó összefoglalását lásd Alex Goldiș: *De la realismul socialist la autonomia esteticului*. Cartea Românească, Bukarest, 2011.

művészekre, akik azt képzelik, hogy szabadon fejezik ki magukat és felette állnak az ideológiának, valójában pedig különféle társadalmi, történelmi, kulturális tényezők „írják” és „építik fel” őket, és elkerülhetetlenül diskurzusaikat is. Romániában romantikus gondolatok keretei között maradt a párbeszéd – „önkifejezés”, zsenikultusz –, de ez nemcsak kisebb veszélyt jelentett a Ceaușescu-rendszer nézőpontjából, hanem egyenesen kompatibilis volt annak romantikájával – az ország vezére mint a legfőbb zseni, aki minden megszólalásában a népét fejezi ki stb.

## Kanonizáció a hidegháborús időkben

Ahogy arra időközben fény derült, a „nagy stúdiók időszakának” hollywoodi rendezői (Hawks, Preminger stb.) a második világháború utáni geopolitikai átrendeződés következtében kerülhettek be a filmművészeti kánonba az 50-es években, a francia auteurista kritika kezdeményezésére. Elsősorban az a tény nyomott sokat a latban, hogy a Vichy-kormány idején és a német megszállás alatt az amerikai filmek ki voltak tiltva Franciaországból; mikor a felszabadulás után ismét elérhetővé váltak, visszatérésük „olyan erős és érzelmileg hatásos volt, mint saját hazájukban vagy Nagy-Britanniában soha”.<sup>74</sup> Más szóval Franciaországban a Marshall-terv korában pótolták be Hollywoodot, amikor a háború utáni Európa újjáépítésébe fektetett amerikai tőke új piacot nyitott az amerikai termékek számára és „ebben a folyamatban a hollywoodi filmek fontos szerepet játszottak”.<sup>75</sup> Emellett, Peter Wollen szerint, a nyugati értelmiségiek szemében a háború utáni Amerika „nem csak győzedelmes hatalom volt, hanem az egyetlen olyan hatalom, amely megvédhette Nyugat-Európa frissen felszabadított országait a terjeszkedőben levő Szovjetunió ellen”;<sup>76</sup> következésképpen, ahhoz, hogy maximális esélye legyen megnyerni a kezdődő hidegháborút – amely részben „az elmék, az eszmék” harca volt –, el kellett ismerni Amerika kulturális nagyhatalmi státuszát is, „Amerika csatlakozása az eszmék szabad piacához vonzóbbnak és gyümölcsözőbbnek tűnhetett, mint a rivális szovjet rendszer szigorúan

74 Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema*. 74.

75 Laura Mulvey: *Fetishism and Curiosity*. British Film Institute and Bloomington, Indiana University Press, London, 1996, 22.

76 Peter Wollen: *Paris Hollywood: Writings on Film*. Verso, London – New York, 2002, 63.

behatárolt kultúrpolitikai.<sup>77</sup> A nyugati kulturális erők Amerika-centrikus átrendeződése – érvel Wollen – Howard Hawksnak, William Faulknernek (akit Franciaországban kanonizáltak először, akárcsak Hawks-t) és Jackson Pollocknak is kedvezett.<sup>78</sup> Ebből a nézőpontból Pollock esetét tárgyalták a legtöbbit, a róla szóló diskurzus klasszikus referenciapontja Serge Guilbaut 1983-ban írt könyve: *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. A könyv alapgondolata, hogy az Amerikai Egyesült Államokon kívül Pollockot, valószínűleg a CIA közbenjárásával, az amerikai szabadság élő és monumentális példaként népszerűsítették; festészetét Harold Rosenberg kritikus „amerikai gesztusfestészetnek” („*American action painting*”) nevezte és tiszta önkifejezésként értelmezte, a még nála is befolyásosabb elméletíró, Clement Greenberg pedig „absztrakt expresszionizmus” néven beszélt róla és tisztán optikai érzetként határozta meg (sík felületre, minden figuratív utalástól mentesen felvitt vonalak és színek), és mindketten előnyben részesítették a Szovjetunió politikailag elkötelezett művészetével szemben. Érdemes hozzátenni, hogy Greenberg, aki már a háború előtt a „modernizmus” vagy az absztrakcionizmusként értelmezett „avantgárd” támogatója volt, és a társadalomkritikában látta saját küldetését (számára az absztrakt művészet ellenszere volt a giccsnek, amelyet károsnak vélt a széles tömegekre, mert a náci Németországban vagy a sztálini Oroszországban győzedelmeskedő politikai demagógiával mutatott rokonságot), a háború utáni években fokozatosan lemondott erről a társadalomkritikai szerepről, és úgy népszerűsítette Pollock művészetét, mint amely művészet a művészetért, apolitikus, hőiesen elhatárolódik a társadalmi valóságtól. Greenberg részéről, aki egykor Trockij követője volt, az apolitizmus felkarolása az 50-es évek bőszerű amerikai antikommunista légkörében nagyon is politikai tettek tűnik.

A filmművészethez visszatérve, íme a fogalmak, amelyeket André Bazin, szintén a hidegháború elején (1948-ban), William Wyler hollywoodi rendező dicséretére használ: ahelyett, hogy vágással vagy kameramozgással vezetné a nézőt azokhoz a részletekhez, amelyeket ki szeretne hangsúlyozni a bemutatott fikciós elemek közül, hagyja, hogy az események olyan hosszú és tág beállításokban történjenek meg, amelyekben a néző figyelme egyszerre több részletre irányulhat: „lehetővé teszik számára a megfigyelést, a válogatást, sőt a véleményalkotást is, minthogy a beállítások elég hosszúak ehhez”.<sup>79</sup> Igen, egy olyan rendezőről van szó, aki Bazin meglegedésére, tiszteletben tartja a „valóságban benne rejlő

77 Uo.

78 Uo. 63–64.

79 André Bazin: William Wyler vagy a janzenista rendező. In Uő: *Mi a film?* 339.

kétértelműséget”. (Vessük össze még egyszer a Bazin által használt fogalmakat azokkal, amelyekkel Cristian Mungiu a *Dombok mögött* rendezési elveit leírja – szintén hosszú és tág beállítások stb.: „Visszautasítom, hogy értelmezem a történeteket a nézők számára. A való életben az értelmező munkát önállóan kell elvégezniük, és úgy gondolom, hogy ennek a filmben is ugyanígy kell működniük.”<sup>80</sup>) Ha tovább olvassuk Bazint, még egy gondolat felmerül: „William Wyler mélységelessége<sup>81</sup> liberális és demokratikus, mint az amerikai néző tudata, és a film hősei is azok!”<sup>82</sup> Más szóval a fogalmak, amelyekkel Bazin erről a rendezői stílusról beszél – mint a demokratikus értékeket övező amerikai tisztelet példája – ugyanazok, amelyekkel abban az időben az amerikai absztrakt festészeti iskolát értékelték. Az összehasonlítási alap implicit módon itt is szovjet vonatkozású: Eisenstein 20-as évekbeli filmművészete – akit olyan rendezőként láttak, aki éppen ellenkezőleg, minél pontosabban igyekezett a nézők érzelmi reakcióit és gondolatmenetét irányítani, elsősorban a montázssal, a lehető legkevésbé kétértelmű állásfoglalások és következtetések felé, amelyekről a rendező marxista-leninista világnézetének megfelelően előre eldöntötte, hogy helyesek.

### „A rossz Eisenstein” vs. „a jó Rossellini”

A mindig tapintatos és óvatos Bazin sosem jelenti ki, hogy Eisenstein montázsa, amely a nézőt egy bizonyos irányba kényszeríti, a wyleri „demokratikus” montázs – hosszú és tág beállítások, a rendező által elhelyezett ingerekkel, amelyekre a néző felfigyelhet – ellentétéként „totalitárius” lenne; és semmi esetre sem utal arra, hogy a nézői értelmezés eisensteini hiperkontrollja a tekintélyelvűség formája lenne, vagy közvetlenül kapcsolatban állna a szovjet rendező által felkarolt politikai ideológiával. A feszültségekkel teli hidegháborús légkörben viszont több nyugati szerző – többek között az amerikai Robert Warshow 1955-ben,<sup>83</sup> a brit

80 *As Unclear as Life Itself: An Interview with Cristian Mungiu*. <https://lareviewofbooks.org/article/as-unclear-as-life-itself>.

81 Azaz több elem egymás melletti jelenléte a filmben, amelyek közül egyeseket közelebről, másokat távolabbról filmez a kamera, és mindenik egyformán éles, elkülöníthető.

82 André Bazin: *Mi a film?* 339.

83 Robert Warshow: *Re-viewing the Russian Movies. Commentary*, 1955. Október, 321–327. Második kiadás: Robert Warshow: *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Atheneum, New York, 1970, 269–282.



Charles Barr 1963-ban<sup>84</sup> és a francia Christian Metz 1964-ben<sup>85</sup> – tovább mentek, mint Bazin, és ehhez hasonlókat jelentettek ki. Mivel vádolták Eisensteint? Hogy a montázzsal szétrombolta a „valós” folytonosságát és homogenitását („integritását”, ahogy Bazin mondta), megszüntetve annak „kétértelműségét”, amit majd egy politikai sémán alapuló világnézet alapján épített újra, és a képkvívágásban megjelenő minden elemre és tárgyra e séma erőltet jelentést. Semmit nem hagyott tisztán és egyszerűen csak létezni (Warshow vádja) – például egy gyerek nem mosolyoghatott a jelenetben csak azért, mert gyerek (Metz példája), és természetesen a néző sem választhatott és ítéltetett szabadon. A rossz Eisenstein (aki feldarabolja, deformálja, sematikussá teszi a valóságot és uralkodik a nézőkön, saját valóságértelmezését erőltetve rájuk) ellentétben áll (a három említett szerző és mások szerint is) az olasz „neorealista” Rossellinivel (akiről nyilván Bazin is követendő példaként ír) és nyilatkozatával (amelyet Metz is idéz): „A dolgok [tisztán és egyszerűen] ott vannak – miért változtatnánk rajtuk [mi rendezők]?” Charles Barr megfogalmazásában a film „nem tudja megmutatni a dolgok lényegét, de szuggerálhatja a dolgok lényegét azáltal, hogy megmutatja szubsztanciájukat”.<sup>86</sup> Figyeljük meg ismét, hogy az 50-es évek nyugati kritikájának e feltételezései, amelyek nem álltak távol a hidegháborús diskurzustól, milyen mértékben vannak jelen a román új filmről szóló mai párbeszédben – Puiu és Mungiu nyilatkozataival kezdődően –, sokszor anélkül, hogy elismernék eredetüket, történetüket és a politikai vonatkozásokat, amelyekkel át vannak itatva.

Éppen úgy, ahogy az 50-es évek nyugati világában az antikommunizmus kiújulása befolyásolja egy időre az eisensteini filmelmélet és -gyakorlat hírnevét, rehabilitációja a 60-as évek második felében részben annak tudható be, hogy abban az időben több nyugati filmrendező és kritikus baloldali politikai nézeteket vallott, radikalizálódott. Miközben Charles Barr meggyőződése az volt, hogy a film hozzáférést biztosít a dolgok úgynevezett „lényegéhez” pusztán a „látzat” megmutatásával, ha elkerüli annak minden eisensteini torzítását vagy feldarabolását, Peter Wollen erre válaszként azt írta 1968-ban, hogy a „valóság” ilyen nem deformált és nem feldarabolt, pusztán „szuggesztív” (Barr által használt másik kifejezés) verziói tulajdonképpen a „status-quo legjobb propaganda-eszközei”.<sup>87</sup> Ugyanerre visszatérve egy másik 1968-as szövegben, Wollen

84 Charles Barr: *Cinemascope: Before and After. Film Quarterly*, 1963 (16):4, 4–24.

85 Christian Metz: *Le Cinéma: Langue ou langage? Communications*, 1964:4, 52–90. Második kiadás Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, Párizs, 1968.

86 Charles Barr: *Cinemascope: Before and After*. 15.

87 Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema*. 56–57.

a következőképpen fejtette ki a gondolatot: „[Eisenstein] nem hitte, hogy a mindennapi látszat világa [a vásznon rekonstruálva] egyszerűen csak kitarja saját jelentését a néző előtt; ellenkezőleg, azt gondolta, hogy csak a néző előítéleteit táplálná, megerősítené az althusseri értelemben vett ideológiában, amely szerint az élet tapasztalata önmagában is ideologikus [még akkor is, ha nem valamely doktrína tudatos elfogadásáról van szó]. Eisenstein úgy gondolta, hogy érzelmileg provokálni kell a nézőt azért, hogy részt vegyen a világ újraszematizálásában”.<sup>88</sup> Nem vetődött fel problémaként az, hogy egy antidemokratikus rendező ráerőltetne valamit a nézőre, hogy munkamódszere a szovjet totalitarizmus művészeti alkalmazása lenne: a néző „szabad akarata a film megértésére” az, ami a stimulációval együtt „a világ újraszematizálására” indítja őt. 1969-ben Anette Michelson arra hívta fel az olvasók figyelmét, hogy Eisenstein a 20-as években saját filmművészetéről azt gondolta, hogy a nézőt szabad, „demokratikus” részvétellel ösztönzi: körülbelül húsz évvel Bazin előtt tehát Eisenstein ugyanazt a szót használta egy olyan filmművészet leírására, amely nem hosszú, tág, mélységelességben gazdag beállításokra épül, hanem éppen ellenkezőleg, sok vágásra. Az *Október* (1928) című film montázsának modellje a dialektika hármas folyamata: minden beállítás egy másikkal áll szemben, amely Michelson fogalmazásában, „kompozícióban, irányultságban, dinamikában, hangulati értékekben elkülönül az elsőtől, és ezek az ellentétek folyamatosan friss jelentés-momentumokat hoznak létre”.<sup>89</sup> A felszólítás ennek a dialektikának az állandó értelmezésére aktív, résztvevő és távolról sem alárendelt nézőt hoz létre. Továbbmenve, Eisenstein saját elmondása szerint a *Régi és új* (1929) című filmben a beállításokban található ingerek hierarchiájának megbontásával próbálkozott: míg előző filmjeinek felépítési elve az volt, hogy a beállításokban található elemek vagy ingerek közül az egyik legyen domináns, eljutott oda, hogy eltörölje ezt az „arisztokráciát” (az ő megfogalmazásában) „minden inger és minden provokáció demokratikus jogegyenlőségének”<sup>90</sup> javára.

Eisenstein, ha nem is inspirációs forrása, de kötelező referenciapontja<sup>91</sup> azoknak a filmrendezőknél, akik a 60-as évek végén baloldalról közelítik meg a világ radikális megváltozásának kérdését, pontosabban azoknak a filmrendezőknél – mint Nyugat-Európában a német

88 Peter Wollen: *Semiotic Counter-Strategies: Readings and Writings*. Verso, London, 1982, 10.

89 Anette Michelson, a Noel Burch: *Theory of Film Practice* című könyvéhez írt előszóban, x.

90 Uo.

91 David Bordwell: *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press, 1993, Cambridge, MA – London, 260–265.

Alexander Kluge, a harmadik világban a brazil Glauber Rocha vagy az argentin Fernando Solanas (aki kiáltványt fogalmazott a „harmadik filmért”), sőt még néhány kelet-európai is, mint a jugoszláv Dušan Makavejev –, akik úgy gondolták, hogy a politikai radikalizmus a filmnyelv radikalizmusát is igényli, különben elvesztené az élet. (Ez a közös gondolat teszi ezeket a nagyon különböző háttérű filmeseket a „politikai modernizmus” tagjaivá.) Ugyanakkor a *Cahiers du Cinéma* hátat fordít a bazini és *auteurista* hagyományoknak, politikailag radikalizálódik és kijelenti: „Nézetünk szerint a fejlődés egyetlen esélye, hogy visszatérjünk a 20-as évek szovjet filmrendezőinek elméleti írásaihoz (elsősorban Eisensteinhoz), és ezekből kiindulva dolgozzuk ki és ültessük gyakorlatba a filmművészet kritikai elméletét, egy speciális módszert a szigorúan meghatározott tárgyak felfogására, a dialektikus materializmus módszerével összhangban”.<sup>92</sup> Ebben a politikailag ultraradikális nyugati (elsősorban párizsi és harmadik világbeli) filmkultúrában, amely elődöket és folytatható hagyományokat keres, Eisensteint csak azért támadják, mert nem elég forradalmi, ami nagyrészt annak köszönhető, hogy Eisenstein filmjei és gondolkodásmódja elkötelezett maradt a polgári kultúrához. Referenciaértékű Marcelin Pleynet 1969-ben, a *Cinéthique*<sup>93</sup> folyóiratban publikált vitairata; amely szöveg hatására Jean-Luc Godard – aki akkor nemrég fordított hátat a „feszítvél”-filmművészetnek, hogy új (filmes) forradalmi formára találjon – elutasítja Eisensteint mint inspirációs forrást, és kortársát, Dziga Vertovot tekinti példaképnek.<sup>94</sup> (A Godard és Jean-Pierre Gorin alapította „kollektíva” ebben az időszakban Vertov nevét viselte.) Érdeemes még megemlíteni, hogy Godard, amíg a *Cahiers* kritikusa volt, többször is az eisensteini montázs és általában a vágás védelmére kelt (mindig kizárólag esztétikai kritériumok alapján, mivel ez még jóval azelőtt volt, hogy politikailag elköteleződött volna), annak ellenére, hogy Bazin a hosszú beállítást kedvelte (amivel többé-kevésbé egyetértettek Godard kollegái).<sup>95</sup>

- 92 Jean-Louis Comolli és Jean Narboni: Cinéma/ideologie/critique. *Cahiers du Cinéma*, 216., 1969. október. Ennek a fontos kiáltványnak az angol verziója Susan Bennett fordításában a *Cahiers du Cinéma* antológiában olvasható, 3. kötet (1969– 1972): Nick Browne (ed.): *The Politics of Representation*. Routledge, London, 1990, 58–67. Az idézett részlet a 64. oldalon található.
- 93 Eredeti címe: Sur Eisenstein et les Vieux Jeunes-Hegelians. *Cinéthique*, 1969:5, 23. Angol fordításban (Fordította Susan Bennett.) The „Left” Front of Art: Eisenstein and the Old „Young Hegelians”. In John Ellis (ed.): *Screen Reader 1: Cinema/Ideology/Politics*. SEFT, London, 1977, 225–243.
- 94 Ahogy Peter Wollen megjegyzi Perhaps... című cikkében, *October*. 1999:88, 43–50.
- 95 Uo.

## „A rossz Eisenstein” vs. „a jó Tarkovszkij”

A Szovjetunióban Eisenstein megítélése még inkább a végletek között mozgott. Ismételten támadták, főleg Sztálin idejében. A legfőbb vád: a formalizmus. 1968-ban Peter Wollen megjegyzi, hogy egy Eisenstein elleni, a Szovjetunióban a 30-as években megfogalmazott vádbeszéd bizonyos részletei előrevetítik azokat a vádakot, amelyeket az 50-es években Robert Warshow amerikai antikommunista kritikus fogalmazott meg. Mindkét oldal azt rója fel Eisensteinnak, hogy „egymáshoz nem kapcsolódó darabokra szabdalja fel a valóságot [a sztálinista kritikus főként a *Régi és új* című film kollektivizált falujának valóságára utal]”,<sup>96</sup> mesterséges konstrukcióval helyettesítve a „valós összefüggéseket”, az „élő kapcsolódásokat”, amelyek tulajdonképpen a falut alkotják. A tény, hogy a 20-as évek filmjeiben Eisenstein dramaturgiája nem a szereplők egyéni vonásait emeli ki, hanem „kollektivista” jellegű, nem csak a McCarthy-korszak amerikai kritikusának, hanem a 30-as évek szovjet kritikusának szemében is negatív.<sup>97</sup>

Az a vád, hogy Eisenstein nem tartja tiszteletben a felvételein szereplő „valóság” darabkájának „integritását” és előnyben részesíti a snittek szembeállításával építhető „új valóságot”, felbukkan Andrej Tarkovszkij, a legtekintélyesebb posztsztálini szovjet rendező filmművészetéről szóló diskurzusában is. Többen felhívták már a figyelmet<sup>98</sup> arra, hogy Tarkovszkij és Bazin diskurzusában közös pont, hogy mindketten hangsúlyozzák a film azon képességét, hogy a „dolgok” (jelenségek, folyamatok stb.) valós időtartamának lenyomataként működjön, vagy Tarkovszkij szavaival (egy először 1967-ben közzétett esszéből): „hogy az időt valódi és elszakíthatatlan kapcsolatba helyezi a valóság anyagával, amely nap mint nap, óráról órára körülvesz bennünket”.<sup>99</sup> Az Eisenstein szemléletét vitató utalásaiban Tarkovszkij nem használ politikai fogalmakat, de az biztos, hogy az 1966-os *Andrej Rubljov*tól 1986-ban (száműzetésben) bekövetkezett haláláig szembehelyezkedett az új orosz kultúra kialakításának 1917 utáni törekvéseivel,

96 Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema*. 56.

97 Uo.

98 Például John McKay: *Montage under Suspicion: Bazin's Russo-Soviet Reception*. In Dudley Andrew – Hervé Joubert-Laurencin (eds.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford University Press, Oxford, 2011, 295–296.

99 Andrej Tarkovszkij: *Zapeciatlenoe vremia. Voprosi kinoiskusstva*, 1967:10, 79–102. (Magyar nyelven: Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*. In *Uő: A megörökített idő*. Osiris, Budapest, 1998, 61–62.

amely a múlttal való szakításra épült (legalábbis a hagyomány egy részével) – és amely szakításban Eisenstein oly lelkesen részt vett. Tarkovszkij is modernista volt, de Eisensteintől eltérően „modernellenes, technológiaellenes és antiracionális”.<sup>100</sup> Az *Andrej Rubljov* című filmet úgy jellemezték, mint valódi „kiáltvány a szovjet rendszert aláaknázó orosz gondolkodás folytonosságáért”.<sup>101</sup> Nyugaton Tarkovszkijt fontos modern filmrendezőként ünnepezték, de a hidegháború hőseként is, a keleti kulturális ellenállás arcaként. (A *New York Times*-ban megjelent nekrológ úgy jellemzi a rendezőt, mint akit Nyugaton a saját országában kritizált és cenzúrázott filmjeiért ünnepezték, figyelmen kívül hagyva aényt,<sup>102</sup> hogy Tarkovszkij bizonyos filmjeiről a *New York Times* is negatív recenziót közölt, miután nyugati terjesztői megcsonkították őket, nem is beszélve arról, hogy milyen nehézségekbe ütközött volna Tarkovszkij, ha a nyugati filmipar keretei között lett volna kénytelen olyan mértékű finanszírozást keresni, mint amelyet a Szovjetunióban kapott, olyan kevésbé eladható projektekre, mint amelyet a *Tűkör* volt.) A Szovjetunióban és más kelet-európai országokban, például Romániában, Tarkovszkij az ellenkultúra hőségé vált; filmjeiben az értelmiség, többek között, teret talált „kreatív és spirituális törekvéseinek”.<sup>103</sup> Romániában, a Ceaușescu-korszakban Tarkovszkij kultusza fél- vagy egészen *underground* körülmények között fejlődött ki, főleg a 80-as években. Másrészt ne felejtjük el, hogy szintén Ceaușescu Romániájában történtek kísérletek a „klasszikus” vagy „magas” kultúra bizonyos részeinek népszerűsítésére, ami rendszerint együtt járt a művészet és a művészek bizonyos – romantikus – hangnem szerinti értelmezésével; Tarkovszkij életművére és legendás élettörténetére pedig remekül illett ez a hangnem, a „sámán, mártír, próféta, szent, látnok”<sup>104</sup> művészegyéniség kultusza. Más „modernizmusok” – azaz a

- 100 J. Hoberman: Into the Mystic. *Bookforum*, 2009, december-január. [http://www.bookforum.com/inprint/015\\_04/3005](http://www.bookforum.com/inprint/015_04/3005)
- 101 Lásd Andrei Ujică 2012-ben adott válaszát a British Film Institute rendezők, kritikusok, történészek, elméletírók, kurátorok körében tízévenként megismételt anketjára, amelyben a válaszadókat arra kérik, hogy nevezzék meg „minden idők legjobb tíz filmjét”. Andrei Ujică választásai, indoklással együtt, itt találhatóak: <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/voter/864>.
- 102 Ahogy egy szintén amerikai kritikus, J. Hoberman megfigyelte, aki viszont nem a *New York Times*-nak, hanem az (akkor) alternatívának számító hetilapnak, a *The Village Voice*-nak írt. Hoberman szövegét gyűjteményes kötetében olvashatjuk: *Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media*. Temple University Press, Philadelphia, 1991, 100.
- 103 Robert Bird: *Andrej Tarkovsky: Elements of Cinema*. Reaktion Books, London, 2008, 8.
- 104 James Quandt: Tarkovsky and Bresson: Music, Suicide, Apocalypse. In Nathan Dunne (ed.): *Tarkovsky. Black Dog*. London, 2008, 258–281.

modernizmus más értelmezései vagy más irányzatok, amelyeket modernnek neveztek – sokkal nehezebben közelíthetőek meg így, mert szándékosan „hidegek”, „dehumanizáltak”, spiritualizmus-ellenesek stb. Az egyik nyilvánvaló példa a greenbergianizmus (Clement Greenberg nyomán), amely úgy értelmezi a festészetet, mint ami művészet a művészetről, külső téma nélkül, amelyet kizárólag az optikai érzet és a festék anyaga foglalkoztat. A filmre vonatkoztatva a greenbergianizmus a „strukturális film” irányzatát eredményezte az Amerikai Egyesült Államokban (amelyet Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Ernie Gehr és mások képviseltek), és annak brit változatát (Peter Gidal, Malcolm LeGrice).<sup>105</sup> Mindez a 60-as évek végén és a 70-es évek elején alakult ki *underground* jelenséggént, azaz alternatív (az Amerikai Egyesült Államok, illetve Nagy-Britannia filmiparán kívüli) forrásokból finanszírozva és a filmpiacon kívül eső csatornákon népszerűsítve – a fesztiválpiacon kívül, ahol Tarkovszkij „isteni” tekintélyre tett szert. (Az általa megszólított közönség „tömegnek” számít az *underground* közönségéhez képest.) A „modernizmus” egy másik törekvése, amely nehezen értelmezhető az önkifejezés, spiritualitás, sámáni vízió fogalmaival, a műalkotást gépezetként és a művészt mérnökként tekinti. Bizonyos pontig Eisenstein is ennek az irányzatnak a képviselője, amint, szintén csak bizonyos pontig, Eisenstein egy olyan dramaturgia kezdeményezője is, amelynek középpontjában nem egyének, hanem osztályok állnak, amelyek konfliktusait a történelem marxista-leninista „törvényei” határozzák meg (amely szintén „ellenszenves” volt azon művészethez való viszonyulás szempontjából, amely nyomán Tarkovszkij filmjei csak nyerhetnek).

## Kánonok

Vagy vegyük Jancsó Miklóst (1921–2014). Szintén a fesztiválok és nyugati művészmozik (arthouse) „istene” volt a 60-as évek második felében és a 70-es évek elején – sikere csúcspontjaként 1972-ben megkapta a legjobb rendezésért járó díjat Cannes-ban –, de mégsem alakult ki Kelet-Európában a Tarkovszkijéhez mérhető személyi kultusza, és a nyolcvanas években, de főként 1990 után, úgy Keleten, mint Nyugaton – gyakorlatilag Magyarországot kivéve mindenhol – háttérbe szorult. Miért?

105 Róluk – és a teljes amerikai avantgárd filmről – például P. Adams Sitney klasszikus könyvében olvashatunk: *Visionary Film: The American Avant-Garde*, amelynek harmadik kiadása (Oxford University Press, Oxford, 2002) a 21. század fordulójáig is eljut.

Egyrészt a (legalábbis látszólag) szimbolikus funkcióval bíró kellékek – galambok, gyertyák, lovak – rituális használata nem lehetett idegen azoknak a nézőknek, akik Tarkovszkij kultuszát életben tartották. Másrészt Jancsó a 60-as és 70-es években olyan eisensteini kérdéseket vizsgált tovább, mint a csoportokra és nem egyénekre összpontosító dramaturgia, a „történelem törvényei” és a politikai forradalmak, amelyek az előbb említett „ellenszenvesebb” modernizmus részét képezték. És nem utolsósorban politikai okokból lett „ellenszenves”. Vajon ez a két jelenség – Tarkovszkij apoteózisa, amely halála után, majd ’89 után is folytatódott, és ugyanakkor Jancsó Magyarországon kívüli hírnevének (beleértve korábbi, valaha nagyra értékelt filmjeit is) egyre csökkenő fénye – tényleg egyáltalán nem áll összefüggésben azzal, hogy ki vesztette el a hidegháborút? Azzal, hogy Tarkovszkij filmjeit az 1917 előtti orosz gondolkodás folytatásaként értelmezték, amelyek ellenálltak a kommunista kultúrának, míg Jancsó nagy filmjeit, például a *Még kér a nép* (1972) címűt, a kommunista kultúra részeként könyvelték el?<sup>106</sup>

Mindezzel nem az a célom, hogy megkérdőjelezzem Tarkovszkij filmművészetének érdemeit. Nem ezekről az érdemekről van itt szó, hanem arról, hogy annak, aki komolyan érdeklődött a filmművészet iránt a 80-as évek Romániájában (a 90-es évekbe átnyúlva), Tarkovszkij felsőbbrendűsége – az, hogy a rendező-szerzők panteonjának élére helyezték – legtöbbször magától értetődött. A kánon fokozatosan változott, bővült; sőt, azt lehet mondani, hogy párhuzamosan kialakult még egy kánon, aztán még egy... Egy adott ponttól kezdve a 60-70-80-as években kialakult kánon, amely nagyrészt változatlan maradt a 90-es években is, a Román Filmtár *greatest hits* repertórium, amelynek Tarkovszkij állt az élén, nem volt többé az Egyetlen Kánon; csak egy generáció kánonja maradt. Az

106 Csak érdekességként említem, anélkül, hogy köze lenne a fentiekhez, hogy Tarkovszkij rossz véleményrel volt Jancsó munkásságáról. Egy 1980. február 10-i naplóbejegyzésben Tarkovszkij arra utal, hogy nem sokkal korábban megpróbálta megnézni a *Magyar rapszódia* és az *Allegro Barbaro* című filmeket (mindkettőt 1978-ban mutatták be) – az utolsó kettőt Jancsónak a forradalom témájára rendezett „filmbaletjeiből”. Tarkovszkij azt írja, hogy csak másfél filmet sikerült megnéznie, és amit látott, az – más felsorolt jelzők között – „szörnyűnek, fellengzősnek, alantásnak, vulgárisnak” tűnt neki, mintha Szergej Paradzsanov szovjet (örmény-grúz) rendező „őrült” és „teljesen tehetségtelen tanítványa” alkotta volna. Jancsót Paradzsanov-tanítványként jellemezni kevésbé állja meg a helyét: kortársak voltak (Jancsó 1921-ben, Paradzsanov 1924-ben született) és stílusuk nagyon különböző kontextusban alakul ki, ugyanabban az időszakban (a 60-as évek közepén) érnek művészé, és rendezői stílusuk a korszak legfelismerhetőbbjei, (egymásával vagy másokéval) legnehezebben összetéveszthetők közé tartoznak. Tarkovszkij feljegyzése a napló angol kiadásában olvasható: *Time Within Time: The Diaries. 1970–1986*. Fordította Kitty Hunter-Blair. Faber and Faber, London–Boston, 1994, 235.



internet hozzáférést biztosított más filmforrásokhoz és információkhoz – más kánonokhoz: főleg az IMDb weboldal által népszerűsített Amerika-centrikus kánonhoz, amely a „népakaratot” képviseli (bárki szavazhat) és a British Film Institute által javasolt (és tízévenként felülvizsgált) „elit” kánonhoz, amelyet (egyrészt) a világ minden pontjáról származó több száz rendező és (másrészt) több száz kritikus, elméletíró, filmtörténész megkérdezésével alakítanak ki. Ami a román filmművészetet illeti, jelenleg három párhuzamos kánonváltozat létezik. Az egyik a román filmművészet 2000 utáni újjászületésére koncentrál, Puiu és az őt követő rendezőkön keresztül, illetve néhány korábbi, Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos vagy Stere Gulea rendezte filmen keresztül, akikhez Puiu és társai deklaráltan vonzódnak.<sup>107</sup> Létezik egy második kánon, amely a „nép” preferenciáit tükrözi és (részben) megegyezik azzal, ami a Ceaușescu-korszakban közönségsikernek számított – elsősorban Sergiu Nicolaescu filmjeit és néhány komédiát tartalmaz, például a B. D.-sorozat (*Brigada Diverse*) darabjait. Végül a kánon harmadik változatában Nicolaescu mellett ott van a Ceaușescu-korszak filmművészetének másik élvonalbeli alakja, Dan Pița – aki a román „művészfilmet” képviseli a Nicolaescu képviselte román „tömegfilmhez” képest –, míg az első kánonváltozatban ünnepezt disszidens és lázadó rendezők (Pintilie, Daneliuc) vagy a periférián maradnak, vagy teljesen kiszorulnak.

A kánonok megsokszorozódása sajnos nem képezte semmilyen párbeszéd témáját Romániában – akadémiai körökben sem (a filmelmélettel és filmtörténettel foglalkozó bukaresti és kolozsvári egyetemi intézetekben), de kulturális folyóiratokban vagy cinefil körökben sem –, nem vetődött fel komolyan a filmművészeti kánon kérdése: sehol nem vizsgálták felül örökölt értékrendjeinket és hierarchiáinkat (lásd a Tarkovszkij-generáció esetét), nem tudatosították azt a ténytet, hogy az, amit kánonként kapunk, semmiképp sem az értékek természetes kiválasztódásának eredménye. Cristi Puiu néha még „becsmérlően” nyilatkozott a kánon bizonyos darabjairól, de egy-egy ilyen kirohanása, mint például a *Sunrise* (F. W. Murnau, 1972) ellen, amelyet egy hiteltelenné vált expresszionizmus melletti elköteleződésnek tart,<sup>108</sup> nem váltja ki a probléma komoly felvetését; csak egy ízlésítélet marad – egy hiteltelenné vált elmélet

107 Ezt a kánonváltozatot lásd: Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (ed.): *Cele mai bune filme românești ale tuturor timpurilor stabilite prin votul a 40 de critici*. Polirom, Iași, 2010.

108 Mihai Fulger interjúja: Cristi Puiu: „Cei mai mulți dintre noi ne comportăm ca și cum universul s-ar termina la marginea satului”. *Regizor caut piesă*, 2010. augusztus 17., <http://regizorcautpiesa.ro/stiri/Cristi-Puiu-Cei-mai-multi-dintre-noi-ne-comportam-ca-si-cum-universul-s-ar-termina-la-marginea-satului-686.html>

alapján, amennyiben a filmművészet fejlődésének elméletére alapoz (és úgy tűnik, hogy Bazin elméletére támaszkodik, miszerint az expreszszionizmus egy tévút, egy hiba volt). Puiu ízlése nyilván nagyon fontos, rendezői érdemei és elismertsége által biztosan hozzájárult ahhoz, hogy John Cassavetes, aki kevéssé volt ismert a Tarkovszkij-generáció számára, a romániai cinefil körök rendező-toplistájának élére került. Puiu viszont csak bővítette a kánont, anélkül, hogy reflektált volna rá.

Ismétlem, az, hogy az 50-es évek francia *auteuristái* új kánont tudtak építeni a hollywoodi rendezőkre támaszkodva, annak volt köszönhető, hogy a háború után hirtelen széleskörű hozzáférést nyertek a hollywoodi filmekhez, azokhoz is, amelyekről a német megszállás alatt lemaradtak. Az, hogy így, egyszerre pótolhatták be a lemaradást, kedvezett annak, hogy egyes rendezői életművekben stilisztikai és tematikus folytonosságot fedezzenek fel, ez ugyanis nehezebb, ha egy rendező két filmjének bemutatója között két év telik el. (A videokazetta és DVD előtti korban egy teljes rendezői életművet végignézni inkább csak álom volt még Londonban is – főleg, ha az illető hollywoodi rendező volt, tehát nagy eséllyel nem tartották méltónak egy retrospektív vetítésre. Az *auteurizmus* változtatott ezen, ennek ellenére Peter Wollen arról ír,<sup>109</sup> hogy mikor Hitchcock *Vertigo* című filmjének 1958-as premierjét lekéste, nem volt könnyű bepótolni a lemaradást a 80-as évek elejéig, amikor ismét bemutatták. Így nem véletlen az sem, hogy éppen a 80-as évektől közelít egyre határozottabban a *Vertigo* a British Film Institute által tízévenként elvégzett közvéleménykutatás toplistáinak élére: '82-ben 7. hely, '92-ben 4. hely, 2002-ben 2. hely, 2012-ben első hely. Az első feltétel, amelyet egy filmnek teljesítenie kell ahhoz, hogy bekerüljön a kánonba, az, hogy elérhető legyen.)

Szóval a Franciaországot a második világháború után elárasztó hollywoodi filmek sokasága, amely a kánont megreformáló *auteuristákat* befolyásolta, biztos kapcsolatban áll a háború végkifejletével, azzal, hogy ki szabadította fel Franciaországot, illetve a Marshall-tervvel. A kelet-európai országokban, például Romániában, nem történik meg ugyanez: ezek a területek szovjet befolyás alá kerülnek és az itt élő népesség néhány évig – éppen mialatt Párizsban beindul a *Cahiers du Cinéma* – kötelező módon sztálinista kultúrát fogyaszt; hollywoodi filmek szóba se jöhetnek, a róluk szóló francia gondolatok még kevésbé. Ennek következtében Romániában még manapság is meghaladja a legigényesebb kritikusok erejét is, hogy megkülönböztessék Nicholas Rayt Vincente Minellitől, vagy Samuel Fullert Budd Boettichertől. A szerzők politikáját egyszerűen sosem asszimilálták. Még akkor is, ha a mozikedvelők későbbi generációja hozzáért az európai „művészfilmhez” (amelybe néhány nem európai rendező is beleértendő,

109 Lásd Peter Wollen: *Compulsion. Sight and Sound*, 1997 (7):4, 14–18.

elsősorban a japán Akira Kurosava), amely teljes mértékben kialakította ennek a generációnak a gondolatait arról, hogy melyek a filmművészetben rejlő lehetőségek, érdemes megjegyezni, hogy ugyanakkor nem értek hozzá a másik „két avantgárdhoz” (ahogy Peter Wollen nevezte őket), amelyek két szárnyon egészítették ki a „művészfilmet”: egyrészt a nem-narratív, kísérleti, greenbergi-modernista beütéssel rendelkező filmhez (ún. strukturalista filmhez), másrészt a „politikai modernizmushoz”. (Mindkettőre visszatérünk még a következőkben.) Mindkét gyakorlat – az európai „művészfilm” alternatívái vagy akár ellentétei – ismeretlen maradt a román mozikedvelők számára; az európai „művészfilm” kitöltötte teljes látókörüket. Részben ebben az esetben is politikai okok miatt nem értek hozzá ezekhez a filmekhez – legalábbis a „politikai modernizmus” esetében, amely a felemelkedést célzó baloldali projektként nem felelhetett meg a Ceaușescu-korszak szinte csak szóhasználatában marxista politikai hatalmának.

A következő oldalak nagyrészt Jancsó Miklós művészetéről szólnak majd.<sup>110</sup> Ez nem jelenti azt, hogy az egy szerzői életműről szóló tanulmány, amely nem kapcsolódik az itt felvetett problémákhoz. Attól függetlenül, hogy mivel járulnak majd hozzá ezek az oldalak a nemzetközi szinten régóta elhanyagolt magyar rendezőnek szentelt kritikai irodalomhoz, azzal a szándékkal íródtak, hogy hozzájáruljanak a romániai filmes körökben jelenleg közkezen forgó gondolatok felfrissítéséhez, például a kánon, a szerzői film és egyéb fogalmak problematizálásával, amelyek hatással voltak és még továbbra is hatással lesznek.

Ami a kánont illeti például, amellet érvelek majd, hogy Jancsó háttérbe szorulása nem „tisztán” esztétikai, hanem politikai okokra is visszavezethető. Jancsó 60–70-es években készült alkotásaiban az elnyomó hatalom működésének a művészi eszközökkel elvégzett dialektikus kutatását viszi véghez, azaz olyan kutatásról van szó, amely lehetővé teszi az egyetemes emancipációt, amelynek művészi formája maga is a kritikai marxizmus és a kor más forradalmi kultúráinak elemeire épül. Jancsó hírnevének alkonya ezeknek az eszméknek a visszaverésével és marginalizálásával párhuzamos, és nem azért, mert valaki támadná Jancsót politikai meggyőződése miatt, hanem mert az eszmékhez való hozzáférés hiányában – vagy legalábbis ahhoz, hogy milyen módon befolyásolták a művészeti vitákat, amikor erejük teljében voltak – maga az esztétikai forma válik nehezebben hozzáférhetővé, „elveszett nyelvvé”.<sup>111</sup>

110 A szerző itt a könyv második, terjedelmesebb részére, a *Jancsó Miklós évszázada* című fejezetre utal (szerk. megj.).

111 Lásd Jonathan Romney brit kritikusként Jancsóról: *Cinema's Lost Language. Sight and Sound*, 2012 (22):1, 84.

Ami a szerző problémáját illeti, ez a szöveg Szküllá és Kharüdisz között manőverez, vagyis az *auteurizmus* hiteltelenné vált romantikája és a szerző túl drasztikus demisztifikálása között, ami odáig kisebbiti a szerzőt, hogy az teljesen elvész a társadalmi, történelmi stb. meghatározottságok között, amelyek inkább „írják” művét, mintsem ő írná azokat. A következő oldalak James Naremore kritikus tanácsát követik: „A szerző jelenségét dialektikusan kell érteni, odafigyelve a film története, az intézmények és a művészek között fennálló összetett és dinamikus kapcsolatrendszerre, értékelve az egyén sajátos körülmények között hozott esztétikai döntéseit is”.<sup>112</sup>

A következőkben Jancsó művészetét a film olyan értelmezéseivel állítom szembe, amelyek az utóbbi években Puiu, Mungiu és mások nyilatkozatai által intenzíven jelen voltak a helyi kultúrában, anélkül, hogy komolyan megvizsgálták és más értelmezési módokkal szembeállították volna őket. Jancsó esztétikája, amely a mezőt allegorikus térként, a lovakat és galambokat szimbólumként használja, így szembekerül a hajthatatlan ellenérzéssel, amellyel Mungiu a „metaforikus” film iránt viseltetik. Ugyanígy szembekerül Puiu véleményével is, aki az olyan rendezők nevében, akik vagy „tanúvallomást tesznek” a világról (a „megfigyelő” dokumentumfilm hívei), vagy magukról „vallanak” (mint John Cassavetes), átkot szór azokra a rendezőkre, akik vagy „démiurgitiszben”<sup>113</sup> szenvednek, vagy kioktatják a nézőket.<sup>114</sup> A „démiurgitisz” azonban nem feltétlenül egy rossz szokás, betegség, a megalomania egy formája vagy hübrisz, ahogy Puiu beállítja, a régi, vallásos gyökerű szemrehányás nyomán, amely szerint a művészi alkotás bűnös cselekedet, hiszen versenyre kel az isteni teremtéssel, ahelyett, hogy ünnepelné azt. Jancsót, aki nem volt vallásos, nem az érdekelte, hogy a világot úgy ünnepelje, ahogy van, hanem annak megváltoztatásához akart hozzájárulni, legalábbis a 60-as évek végén és a 70-es évek első felében készült filmjeiben. Ebben a korszakban szinte mindegyik filmje történelmi rekonstrukció, de nem illuzórikus rekonstrukcióról van szó (amely azt az illúziót kelti a nézőben, hogy az események tanúja, mintha visszautazott volna az időben), hanem inkább makett- vagy diagramszerű rekonstrukcióról van szó, amely kiemeli azokat az erőket, amelyek az adott eseményeket előidézték. Didaktikai célról van szó tehát, ami megbocsáthatatlan Puiu szemszögéből nézve, aki, mint láttuk, a „démiurgitiszben” szenvedő

112 James Naremore: *An Invention without a Future: Essays on Cinema*. 30–31.

113 Lefordíthatatlan szójáték. Az eredeti román kifejezés (*demiurgită*) a görög eredetű „démiurgosz” főnevet vonja össze az akut betegségekre utaló végződésekkel, mintha az egy betegség neve lenne (szerk. megj.).

114 Cristi Puiu-t idézi Raluca Ion: Ce-i lipsește filmului românesc. *Cotidianul*, 2008. március 6.

rendezők mellett azokat is elítéli, akik iskolapadba ültetik a nézőt. Jancsó filmjeinek didaktikus vonalához bizonyos filmjeiben utópisztikus vonal társul: a kollektív forradalmi eufória stilizált jeleneteiről van szó, amelyek Hernádi Gyula szerint, aki szinte minden Jancsó-film forgatókönyvét jegyzi, „ízlelőt adnak abból az utópikus állapotból, amely felé egy életen keresztül reményeink és törekvéseink hajtanak”.<sup>115</sup> Az ilyen művészet szerepe az, hogy addig, amíg lehetővé válik a világ valódi elmozdulása az egyetemes szabadság és egyenlőség felé, életben tartsa a nézőközönség nyitottságát arra, hogy egy másik, az általunk ismertnél jobb világ lehetőségén elmélkedjen. Az így értett „déliurgetiszt” tiszteletre méltó.

Továbbá Jancsó filmjei, természetesen, szembekerülnek majd az utóbbi évek legbefolyásosabb román filmrendezői által osztott, a politikailag elkötelezett mozi ellenző nézettel. A Cristi Puiu hátszelén megjelent filmeket egyes romániai nézők eredetileg a „nyomor művészete” címkével látták el, amelyek a Ceaușescu-korszak (*Mungiu: 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile / 4 hónap, 3 hét és 2 nap*) vagy a poszt-Ceaușescu-korszak (Puiu: *Moartea domnului Lăzărescu / Lăzărescu úr halála*) nyomorával foglalkoznak, amely címkére Radu Muntean (*Hârtia va fi albăstră / Jelszó: A papír kékre vált*) úgy reagált, hogy ő inkább kilépne a „szociálisból”.<sup>116</sup> Gyakorlatilag ez azt jelentette, hogy olyan személyekről kezdett el filmet forgatni, akik kényelmes, középosztálybeli életet élnek – mint maga a rendező is egyébként –, semmilyen elnyomás vagy rendszeres nélkülözés stb. nem fenyegeti őket. Mungiu megmaradt „szociális” rendezőnek a *Dombok mögött* esetében, de a történetmesélés/dramatizálás olyan stílusát fejlesztette ki, amely programszerűen kerül minden személyes véleményt, így a politikailag elkötelezett művészet ellentéte. Ahogy láthattuk, a történetmesélésnek ezt a módját Mungiu „etikusabbnak” vélte más narratív technikáknál. Ehhez képest Puiu (az *Aurorában*) és Corneliu Porumboiu (leginkább a 2013-as filmjében: *Când se lasă seara peste București sau metabolism / Amikor Bukarestre száll az éj*) Munteanhoz hasonló lépéseket tettek, még ha nem is hirdették ki programszerűen, hogy a „nyomor művészete” ellen védekezniük, de szereplőiket olyan társadalmi rétegben helyezték el, ahol ilyen vádak már nem érthették őket. Emellett mindkettejük filmjeiben megfigyelhető volt az önreflexió mértékének növekedése: noha realistiként kezdték (a fiatal Porumboiut bizonyos mértékben befolyásolta Puiu), olyan művészekké váltak, akik a realista reprezentációt annak kritikai megközelítésével párosították. Ez a vonatkozás Porumboiu

115 Graham Petrie 1985-ös interjúja, első megjelenés: *Kinoeye: New Perspectives on European Film*. 2003 (3):4, [http://www.kinoeye.org/03/04/interview04\\_no2.php](http://www.kinoeye.org/03/04/interview04_no2.php)

116 Lásd Costi Rogozanu: Muntean. *Cronicularul României middle class*. In Andrei Gorzo – Andrei State (eds.): *Politicile filmului*. 94.

*Amikor Bukarestre száll az éj* filmjében nyilvánvalóbb. Ennek a filmnek a főszereplője ugyanis egy filmrendező, aki színészről szerelmével folytatott beszélgetéseiben absztraktabbnál absztraktabb módon problematizálja a filmet, de éppígy jelen van az *Aurorában* is. Ami viszont mindkét rendezőnél jelentős – később mások is csatlakoztak hozzájuk, például Adrian Sitaru a *Művészet (Artă)* című 2014-es rövidfilmjével –, az az, hogy saját művészi gyakorlatuk kritikája egyiküknél sem terjed ki a politikai vonatkozásokra. Etikai szempontból közelítik meg a problémát. Puiu számára a probléma az, hogy egy bizonyos realista forma következtében, amely a megfigyelő dokumentumfilm hangulatát kölcsönzi a filmnek, és amely elárastotta a román játékfilmet (Puiu korábbi filmjének, a *Lăzărescu úr halálának* hatására), a világ megfigyelésétől a világ megismeréséig vezető út túl egyszerűnek, túl azonnalinak tűnik. Más szóval – Bazin nyomán – ez a forma a „valóság ambiguitásának” elárulása. Az *Aurora* úgy van felépítve, hogy a néző minden pillanatban tudatában legyen annak, hogy a valóság milyen kétértelmű. Amíg Puiu a világ kutatására használt nem megfelelő módszerekben/eszközökben látja a problémát, illetve a művészek önteltségében, ami megakadályozza őket abban, hogy ezek hibáit meglássák, addig Porumboiu – akinek a filmjét Puiu *Aurorájára* adott válaszként is értelmezhetjük, ahogy az *Aurora* Porumboiu korábbi, *Rendészet, nyelvészet* című filmjére adott válaszként is értelmezhető – arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészek valódi motivációja olyan kicsinyes és romlott is lehet, mint amilyen magasztos az, amit kijelentenek. Hasonlóra céloz Adrian Sitaru *Művészet* című rövidfilmje is, amelynek főszereplője egy rendező, aki mímeli az önreflexiót, úgy tesz, mintha foglalkoztatná művészi döntéseinek erkölcsi vonatkozása (pontosabban arról a döntésről van szó, hogy egy gyereket szexuális aktust szimuláló jelenetben szeretne filmezni). Puiu, Porumboiu és Sitaru gondolatmenetében az a közös, hogy az önreflexiót mindhárman tevékenységük etikai vetületére értik és az esetleges politikai vonatkozások nem foglalkoztatják őket. Az erkölcs és a moralitás iránti érdeklődés túltengése a politikai érdeklődés rovására tulajdonképpen a '89 utáni fővonalbeli romániai értelmiség diskurzusára jellemző; pontosabban, az jellemző erre a diskurzusra, hogy bizonyos politikai problémákat – például, hogy ki a hatalom birtokosa a társadalomban, vagy milyen változásokra van szükség – morális problémákként kezel. (Legalábbis ez történik akkor, amikor a politikai problémákat nem esztétikai problémákként kezeli, mint amikor elnyomott vagy hátrányos helyzetű csoportokat ízléshiánnyal, modortalansággal, civilizálatlansággal vádol.) Ez a diskurzus arra hajlik, hogy a politikusok megvesztegethetőségét, erkölcstelenségét (ami természetesen valós probléma) a romániai politika alapvető kérdéseként állítja be: más szóval, ha politikai pártjainkat jogilag tisztába

tesszük (és ha javítunk a modorunkon), akkor mindnyájunknak jobb lesz. Visszatérve a mozihoz, egy filmnek összhangban kell lennie ezzel a diskurzussal, ahhoz, hogy széles körben „politikainak” ismerjék el: ez történt például a Tudor Giurgiu rendezte *Miért én?* (*De ce eu?*, 2015) című film esetében is, amely a politikai osztályban uralkodó korrupcióról szól. Kevésbé ismerték el „politikai” filmnek Radu Jude *Aferim!* (2015) című munkáját, annak ellenére, hogy ez egy gazdasági és társadalmi rendszert mutat be, és tekintve, hogy Havasalföldön játszódik 1835-ben, implicite „a ma is újratermelődő elnyomó viszonyok genealógiáját”<sup>117</sup> térképezi fel.

Doru Pop jegyzi az egyik olyan kritikát<sup>118</sup> (*Az ideológiai többlet súlyos kárt okoz a filmnek* címmel), amely politikai filmként értelmezi az *Aferim!*-et. Pop ízlése szerint túl sok az olyan jelenet a filmben, amely arra épül, hogy az intézményes erőszak egyik vagy másik formáját kiemelve – elsősorban a cigány jobbágyok kizsákmányolása, de a patriarchális rendszerből adódó szolgák és a gyerekek elnyomása, az antiszemitizmus, homofóbia és a mindent átható xenofóbia –, amelyek egymásra épülve tartják fenn az egész társadalmi-gazdasági szférát. Pop azt írja, hogy „Jude elfelejti, hogy az üzenetet hordozó művészet csak propaganda lehet”, majd még normatívabb hangnemben folytatja: „egy filmnek nem szabadna explicit politikai üzenetekkel felvilágosítania a társadalmat”.<sup>119</sup> (Pop még azt is hozzáteszi, hogy ezt Jude megtanulhatta volna már Puiu, Mungiu, Muntean és mások filmjeiből.)

Ezzel ellentétben Doinel Tronaru éppen azt dicséri Jude filmjében, hogy az nem „tézisfilm”.<sup>120</sup> Azaz Tronaru egyetért Pop elvével – azt írja, hogy „súlyos lett volna, ha az *Aferim!* tézisfilm lett volna” –, csakhogy az ő szemében a film mentes ettől a stigmától. Ugyanez a véleménye Cristian Tudor Popescunak is, aki az előbbi két kritikusknál általában sokkal érzékenyebb a „tézisre” és a „propagandára”. Igaz, hogy írásaiból ítélve, elméleti szinten nem túl érzékenyen közelíti meg ezeket a kérdéseket, inkább szeszélyesen – *A király beszéde* (*The King's Speech*) című filmhez például érzelmi alapon közelít és a legkisebb mértékben sem vizsgálja annak ideológiai működését – vagy elemi ellenségességgel közelít ezekhez. Úgy tűnik, Popescuhoz nem jutott el sem George Orwell megjegyzése,

117 Veronica Lazăr – Andrei Gorzo: *Aferim!* – ceva nou în cinemaul românesc. In Andrei Gorzo – Andrei Strate (ed.): *Politicile filmului*. 301.

118 Lásd Doru Pop: Excesul de ideologie dăunează grav cinemaului. *Adevărul*, 2015. március 15., [http://adevarul.ro/news/societate/excesul-ideologie-dauneaza-grav-cinemaului-1\\_55054eec448e03c0fd920e60/index.html](http://adevarul.ro/news/societate/excesul-ideologie-dauneaza-grav-cinemaului-1_55054eec448e03c0fd920e60/index.html)

119 Uo.

120 Lásd Doinel Tronaru: E țigani oamenii? *Adevărul*, 2015. március 13. [http://adevarul.ro/cultura/arta/e-tigani-oamenii-1\\_55029fc6448e03c0fd838d13/index.html](http://adevarul.ro/cultura/arta/e-tigani-oamenii-1_55029fc6448e03c0fd838d13/index.html)



miszerint minden művészet egyben propaganda is, sem az a tény, hogy egy olyan fontos filmrendező, mint Jean-Luc Godard, képes volt pár évre lemondani a „művészetről”, hogy valami olyasmit csináljon, ami direkt agitációnak minősül.

Jelen írás szempontjából nem az a fontos, hogy az *Aferim!* tézisfilm vagy sem. Az a fontos, hogy mennyire mélyen beágyazott a romániai fővonalbeli értelmiségi diskurzusba a politikailag elkötelezett művészettel szembeni gyanakvás és ellenségeskedés. „Jóézés” kérdése lett, amihez „magától értetődő” módon közelítenek, az, hogy a politikailag elkötelezett művészet nem ajánlatos, hogy ferde szemmel kell nézni rá vagy legalább meg kell különböztetni a „valódi” művésztől – John Stuart Millhez hasonlóan, aki 1833-ban különbséget tett „költészet” és „retorika”/„ékekészítés” között, abban a tekintetben, hogy ez utóbbiak hatással vannak a közönség gondolataira és viselkedésére. Egy ilyen konszenzus kialakulása értelmezhető úgy, mint a romániai hatóságok 1945 és 1989 közötti erőfeszítéseire vonatkozó ellenreakció, amely a művészetet a propaganda eszközévé tette. De 1989 óta már elég sok idő telt el, ideje ezt a konszenzust is felülvizsgálni. Ehhez való hozzájárulást jelenthet az, hogy Jancsó Miklósról írunk. A *Még kér a nép* (1972), amely nemzetközi szinten Jancsó egyik leginkább csodált filmje marad, és amelyet többször is „remekműként” emlegettek, az *agitprop* kategóriájába is besorolható. Más filmjei, mint például az 1969-es *Fényes szelek*, nem annyira mozgósító jellegűek, inkább kérdéseket tesznek fel, de egy olyan politikai (szocialista) koordinátarendszerben, amelyek semmiképp sem összetéveszthetőek a semlegességgel.

Semmiképpen nem az jelen írás célja, hogy a magyar rendező által a 60-as, 70-es években kifejlesztett művészi formákat a jelenben is követendő példaként mutassa be. 1968 nem ugyanaz, mint 2015. Jancsó Miklós a jelenlegitől nagyon eltérő körülmények között dolgozta ki ezeket a formákat: Kádár János Magyarországnak szocialista realizmusa, a kor baloldali internacionális kultúrája stb. Fredric Jameson kultúrakritikus 2009-ben írta Eisensteinnel kapcsolatban: ahogy nem mondható róla az, hogy divatjamúlt lenne, úgy nem mondható az sem, hogy *ne lenne* divatjamúlt – „*Nor is Eisenstein non-outmoded either*”.<sup>121</sup> Jameson arra a következtetésre jut, hogy Eisenstein nem aktuális és nem divatjamúlt; egyszerűen klasszikus. Ugyanezt Jancsóról is elmondhatjuk. Nem vetődik

121 Jameson ezt a 60-as évek „újbaloldali” mozgalmanak másik veteránja, a nyugat-német Alexander Kluge egyik filmjéről, a *Hírek az ideológiai ókorból – Marx/Eisenstein/A tőke (Nachrichten aus das ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital)* című filmről írt recenzióban említi. Lásd Fredric Jameson: Marx and Montage. *New Left Review*, 2009 (58): július-augusztus, 109–117.

fel az, hogy Jancsó sajátos történelmi körülmények között, az ezek által meghatározott formákban létrejött filmművészetét egy az egyben mintaként kellene felelészteni a jelen filmesei számára. De vizsgálatuk hozzájárulhat a jelen gyakorlatának és az azt legitimáló ideológiáknak a relativizálásához, a kortárs filmes kultúra átszellőztetéséhez, főként, ha az a jelenkori Románia kultúrája, amelybe messze nem érkezik elég gondolat.

*Fordította Zsizsmann Erika*