

Nagy Lilla

A „lakhatatlan” Kelet-Közép-Európa reprezentációi kortárs magyar és román filmekben

Kelet-Közép-Európában a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején lezajlott politikai „fordulat” hosszú évekre meghatározta a közelmúltról való gondolkodást, a jövő felé fordulást, és mai napig beleszól az egyéni és kollektív identitások alakulásába.

Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy a kortárs magyar és román filmek (az új filmes generáció 2000 és 2010 között készült egész estés játékfilmjei: Iszka utazása, Bibliothèque Pascal, Dallas Pashamende, Fehér tenyér, Ha füttyülni akarok, füttyülök, Rendészet, nyelvészet, Weekend anyával, Forradalmárok) hogyan jelenítik meg a társadalmi viszonyokat a rendszerváltás utáni Közép-Kelet-Európában. Továbbá azt is elemzem, hogy milyen hatalmi viszony figyelhető meg, milyen jövőkép körvonalazódik bennük, illetve hol jelölik ki a nő és férfi, valamint a felnővekvő generáció helyét a megváltozott/változó társadalomban. A vizsgálat rávilágít arra, hogy Kelet-Közép-Európa lakhatatlan helyként reprezentálódik a kortárs filmes alkotásokban: a munkaadók nem fizetnek az alkalmi munkát végzőknek, a szegényeket kizsákmányolva, nyomorba taszítva gazdagodnak meg, a rendőrség korrupt, nincs a védtelenek mellett, bűnbakokat keres az igazi bűnösök helyett, a tettesek helyett az áldozatokat bünteti, jövőtlenség vár a felnővekvő generációra, a külföldön dolgozó szülők gyerekei prostitúcióból és bűnözésből élnek, drogfüggők, a gyerekeket és a nőket elnyomják, elrabolják, megsebesítik, megerőszakolják vagy megölik, a férfiak pedig züllöttségben tengetik életüket.

A kolonializmus fogalmi apparátusát alkalmazva rámutatok, hogy a kortárs magyar és román filmek nem ábrázolják kevésbé kegyetlennek a rendszerváltást követő „változások” idejét, mint a szocializmust, és olyan Kelet-Közép-Európa-képet ábrázolnak, mely inkább a Nyugat szemén keresztül láttatik.

Kulcsszavak: nemi reprezentációk, fiatal generáció, Kelet-Közép-Európa, magyar és román film.

CÉLOK ÉS SZEMPONTOK

Jelen dolgozat 2000 és 2010 között Magyarországon és Romániában, magyar és román rendezők által készített filmeket vizsgál abból a szempontból, hogy hogyan jelenítik meg a rendszerváltást és az azt követő éveket, milyennek látják és láttatják a jelent, milyen jövőkép körvonalazódik bennük, hol jelölik ki a nő és férfi, valamint a felnővekvő generáció helyét a megváltozott és folyton változó társadalomban. A szelekció alapját a 2001 és 2010 közötti Filmévkönyvek¹ és a Magyar Nemzeti Filmarchívum (2011-től Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filminté-

¹ A Löwensohn Enikő által szerkesztett évkönyvek nélkülözhetetlen adatokat tartalmaznak a magyar filmmel foglalkozók számára. A 2010-es kivételével mindenik megjelent nyomtatásban, a Magyar Nemzeti Filmarchívum kiadásában.

zet) honlapja (<http://www.filmintezet.hu>), valamint a Román Nemzeti Filmközpont (Centrul Național al Cinematografiei) honlapja (<http://www.cncinema.abt.ro/>) illetve a Cinemagia filmes portál (<http://www.cinemagia.ro/>) képezik.

A több száz film² közötti válogatáskor műfaji és tematikus szempontok jelentették a szelekció alapját: kizárólag egész estés játékfilmekről lesz szó (a rövidfilmek és dokumentumfilmek külön kutatást jelenthetnének). A vígjátékok és az olyan filmek amelyek a vizsgált évtized előtt vagy után készültek, egy-egy utalás erejéig a viszonyítás, kontextusteremtés kedvéért szerepelnek a dolgozatban. Magyarországon markánsabban elhatárolják a *műfaji* és *szerzői* filmeket: a *műfaji filmek* egy-egy (hollywoodi) filmműfaj szabályai szerint építkező, a nagyközönséget megszólító filmek, a *szerzői film* inkább a művészfilm szinonimája: olyan alkotások, melyek esztétikai értéke (elméletileg) magasabb. A filmek kiválasztásában szempont volt az is, hogy szerzői filmnek tekinthető alkotások jelentsék a vizsgálódás tárgyát. Szempont volt, továbbá, hogy mindkét ország esetén az „új hullámhoz”³ tartozó, új filmes generáció alkotásai kerüljenek előtérbe.

Mivel napjaink magyar és román filmjeinek kulturális megközelítései, a filmek társadalmi és kulturális beágyazottságának vizsgálata viszonylag ritka, jelen dolgozat ehhez szeretne hozzájárulni.⁴

MAGYAR ÉS ROMÁN FILMEK A KÉTEZRES ÉVEKBEN

A magyar és román új filmes generáció alkotásainak jellegzetességeit keresem a továbbiakban, majd rámutatok arra, hogy a kortárs filmek hogyan reprezentálják a kelet-európaiságot és a nemeket.

A fiatal magyar filmes generáció sokszínű egyéniségekből áll, viszont közös bennük az az alap, melyet a Színház- és Filmművészeti Főiskolán szereztek Simó Sándor osztályában. Az 1995-ben induló Simó-osztály tagjai tulajdonképpen a magyar új hullám megalapozói: Erdélyi Dániel, Fazekas Csaba, Fischer Gábor, Groó Diana, Hajdu Szabolcs, Miklauzic Bence, Pálfi György, Török Ferenc. A 2001-ben induló osztályt csak egy évig vezethette Simó Sándor: Faur Anna, Krasznahorkai Balázs, Mátyássy Áron, Kocsis Ágnes, Szabó Réka, Jánossy Natália, Gigor Attila osztályát Grunwalsky Ferenc irányította Simó Sándor halála után.

Simó Sándor arra tanította tanítványait, hogy személyes hangvételő, „így jöttem”-filmeket készítsenek (Buzogány 2008), olyanokat, melyek önmagukról szólnak. Az „így jöttem”-

2 Magyarországon 2000 és 2010 között 295 egész estés film készült. 2001 és 2006 között 51, 2007 és 2012 között 78 olyan román film készült, mely a Nemzeti Filmközpont támogatásában részesült. A szerző gyűjtése szerint 160 román film készült 2000 és 2010 között.

3 Az új román filmes generáció tagjai a hatvanas évek második felében születtek, megtapasztalhatták a kommunizmus éveit is, és a '89-es fordulatot követően egy évtizedig vártak a megszólalásukra. Alkotásaikat minimalizmus, realizmtikuság és rendkívül hiteles színészi játék jellemzi, ami az évtized közepére a kortárs román film védjegyévé vált a nemzetközi filmfesztiválokon. A kortárs magyar rendezői nemzedék a hetvenes évek elején született, tehát tagjainak is van személyes tapasztalata a fordulat előtti évekről, de a szocializmus éveinek filmes feldolgozása a magyar rendezők esetén is várat magára 2000-ig.

4 Hiánypótló szándékkal készült el a Metropolis. Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések száma. 2011/03

filmekben az a közös, hogy ugyanannak a generációnak az élményeit beszélik el különbözőképpen. Simó Sándor fontosnak tartotta, hogy diákjai nagyjátékfilmmel diplomázhassanak, így a Főiskoláról kikerülve mindenkinek megadatott a bemutatkozás lehetősége (Libor 2008).

A 2001-ben végzett osztály tagjai annak érdekében, hogy együtt maradjanak, létrehoztak egy érdekvédelmi szervezetet, a Madzag Filmegyletet, amelyhez egy gyártóstudió, a Katapult Film is kapcsolódik. Az egyesület hivatalos nyilatkozata szerint a legfontosabb célkitűzése az, hogy olyan alkotói műhely legyen, amely a filmkészítés minden fázisában segítséget nyújthasson az alkotóknak. Az egyesület 2008-tól önálló internetes tévéportált működtet, amelyen keresztül alkotásaikat megtekintheti a szélesebb közönség.⁵

A romániai Polirom Kiadó 2010-ben megjelentetett egy olyan kiadványt, melynek célja az volt, hogy meghatározza minden idők legjobb tíz román filmjét, ezáltal pedig dialógushelyzetbe hozzon különböző generációkhoz tartozó filmkritikusokat (Corciovescu – Mihăilescu 2010). A kötet nem leplezett szándéka az is, hogy valamilyen folytonosságot láttasson előző korok és a jelen román filmtermése között, a szerkesztők véleménye ugyanis az, hogy a román újrealizmus gyökerei megtalálhatóak az előző korszakok filmjeiben is. A toplistát negyven filmkritikus véleménye alapján állították fel. Figyelemre méltó, hogy a tíz legjobbnak tartott román film közül három 2000 után készült, ez a három film külföldön is nagy elismerésnek örvendhetett: a *Lăzărescu úr halála* 2005-ben, a *Forradalmárok* 2006-ban, a *4 hónap, 3 hét és 2 nap* 2007-ben készült. E három alkotás a román új hullámot meghatározó művek, és tematikusan történelmi ívet képeznek a szocializmus utolsó éveit, a forradalom(ra való emlékezés) és napjaink világa között.

A kortárs román film a magyarnál kevésbé heterogén, kevésbé sokszínű, de épp ez az egységesség vált az előnyére. Mihai Fulger tizenkét rendezővel beszélgetett, olyan kérdésekre keresvén a választ, hogy mi a román film jövője, itthon és külföldön hogyan látják a román filmet, milyen változások várhatóak a jövőben a román filmre vonatkozóan (Fulger 2006). Bár a nemzetközi fesztiválokon új hullámról beszélnek a román film kapcsán, maguk a rendezők inkább egy új generációról beszélnek, és nem feltétlenül tekintenek úgy egymásra, mint egy egységes háttérrel rendelkező csoportra.

Az új román filmes nemzedéknek nem volt könnyű az indulása. A Román Nemzeti Filmközpont az évtized közepéig átláthatatlan pályázati kiírásaival ellehetetlenítette az új filmes generáció anyagi támogatásban való részesülését (Máté 2008). A pályázatok nyertesei között olyanok is voltak, akik a pályázatokat elbírálták. 2003-ban a fiatal rendezők nyílt levélben bírálták ezt a részrehajló pénzosztási rendszert. Az aláírók között ott voltak a román új hullám meghatározó egyéniségei: Sinisa Dragin, Lucian Georgescu, Tudor Giurgiu, Hanno Höfer, Florin Iepan, Radu Muntean, Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Alexandru Solomon, Andreea Păduraru, Alex Sterian, Valentin Hotea, Tudor Lucaciu, Mihai Tănase. A nyílt levélnek nem volt közvetlen eredménye, így 2006-ban újabb nyílt levélben tiltakoztak a fiatal filmesek a Filmközpont támogatáspolitikája ellen. Az összefogásnak megvolt végül az eredménye, a művelődésügyi minisztérium hatására módosították a pályázati rendszert, a zsűritagok is nyilvánosságra kerültek,

⁵ <http://magyar.film.hu/filmhu/hir/a-madzag-filmegylet-nyilatkozata-hir.html> és <http://madzagtv.hu>. Letöltés dátuma: 2013. 08. 19.

és filmkritikusoknak is jutott hely a zsűriben. Így 2007-ben már az új filmes generáció képviselőinek jutott a Filmközpont anyagi támogatásának nagy része. Az új filmes generáció tehát a nemzetközi fesztiválsikerek után kivívta a hazai (anyagi) elismerést is.

A kortárs román film jól felismerhető jellegzetességekkel bír. A legtöbb film olyan társadalmi problémákat tár fel, amelyek a kommunizmusban léteztek, de a jelenben is megvannak. Az új román film a 2000-es években jutott el a kommunista diktatúra hétköznapijainak feldolgozásához. Ezek az alkotások a hatalmi viszonyokat ábrázolják, általánosítják az elnyomást a Ceaușescu-rezsim bemutatásán keresztül (Gorács 2010). A román új hullám a múltból merít, az embert helyezi középpontba, a történelmet pedig az ember által megélt események tükrében mutatja meg.

A fiatal rendezőnemzedék nem kíván semmilyen hagyományhoz kapcsolódni, nem nyúlnak meglévő sablonokhoz, szinte a semmiből teremti meg filmnyelvét. Bár 1989 után már nincsenek korlátok a filmkészítésben, mégsem a 90-es években születtek a legjobb filmek. Tulajdonképpen 1990 nem jelentett fordulatot a magyar filmkánonban sem (Libor 2008). Gorács Anikó 2000-et tekint az új román filmgyártás nulladik évének. A *Zseton és a beton* jelöli az új román film kezdeteit, melynek később is jellemzői lesznek a kényelmetlen realiztikusság, a színészek hiteles, színpadiasságot mellőző alakítása, kézi kamerás felvételek, diegetikus hangok és a kísérőzene teljes vagy részleges mellőzése. A magyar új hullámot Mundruczó Kornél debütálásától számíthatjuk, a *Nincs nekem vágyam semmi* című film bemutatásától (Varga 2000).

Közös jellemzője a két ország filmgyártásának az is, hogy a rendezők kialakult, „bevált” színészgárdát foglalkoztatnak, és egy-egy színész a különböző filmekben hasonló karaktereket játszik. Különös színt adnak az évtized filmes termésének azok az alkotások (sokszor koprodukciók), amelyek nyelviileg is tükrözik az európai/kelet-európai sokszínűséget: ezek a filmek az olyan néző számára élvezhetőek leginkább, aki az összes megjelenített nyelvet beszéli. A filmben megszólaló és a filmet befogadó nyelvek sokféleségéről nagyon érdekes összefoglalót olvashatunk Ella Shohat és Robert Stam tanulmányában, amelyben arra is rámutatnak, hogy hatalmi viszonyokat tükröz az, ahogyan egy filmet feliratoznak vagy szinkronizálnak (Shohat – Stam 2005: 93).

Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* című filmjében magyar, román és brit színészek anyanyelvükön (is) megszólalnak, és a film nem alkalmaz szinkront, hanem feliratokat, így a magyar nemzetiségű szereplő főként magyarul, a román románul, a brit angolul beszél. Ez az eljárás válik a *Felicia mindenekelőtt*, a *Varga Katalin balladája* vagy a *Dallas Pashamende* előnyére (bár ez utóbbi csak románul és magyarul beszélő szereplőket vonultat fel, a főszereplők pedig roma nemzetiségűek, őket viszont magyarul beszélők alakítják, ami ront a film hitelességén).

A vizsgált évtized feloldotta a nemzeti határokat is a filmvászonon (ez nem egyedülálló a film történetében, de a magyar és román filmgyártásban újnak számított), több magyar filmben találkozhatunk román színészekkel (például a *Bibliothèque Pascal*-ban), és olyan román filmek is vannak, melyben magyar színész játszik: az *Europolis* és a *Valahol Palilulában* főszereplője a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze, Dimény Áron.

KISZOLGÁLTATOTT NŐK ÉS FÉRFIAK REPREZENTÁCIÓJA

A kétezres évek eleje tehát mind a román, mind a magyar filmgyártásban fordulatként értelmeződik, és olyan új filmes generáció elindulását jelzi, mely az egész évtizedet meghatározza. A fiatal magyar és román rendezői nemzedék műltreprezentációi azért érdekesek, mert ennek a nemzedéknek még vannak személyes tapasztalatai a letűnt rendszerről, és nem az állami finanszírozás rendszerében kezdenek el dolgozni (Strausz 2011: 20).

A rendszerváltás előtt az államhatalom által felülről meghatározott kánon volt mérvadó, ezt a kritikusok szakmai intézménye is megerősítette (Libor 2008). A rendszerváltásra adott válaszok egyike a filmformák lebontása és parodisztikus újraértelmezése volt. A történelmi téma háttérbe szorult, mert a rendszerváltás előtt 40 évig listavezető volt, azért is, mert a Kádár-rendszerben a történelem a metaforikus beszédre adott lehetőséget. 1990 és 2000 között kevés történelmi témájú film készült. A kilencvenes évek filmjeiben a „*jelen ihlető ereje*” erősebb, mint a múlté (Berkes–Nemes 2003), a 2000 utáni filmekben viszont előjönnek témaként a közelmúlt eseményei.

Murai András a rendszerváltozás utáni múlttal foglalkozó játékfilmeket vizsgálja, a kollektív emlékezet és az identitás szerkezetváltozásán keresztül (Murai 2008). Különbséget tesz a történelmi film (régmúltrol szól) és a múltfilm (közelmúltrol szól) között – ez utóbbi a jelenben élőkhöz kapcsolódó múlt. A viszonylag nagy számú múltfilmet az identitáskereséssel magyarázza, nem a cenzúra eltörlésével. A kilencvenes években az „*önazonosság-tudat helyreállítása*” és a „*múlt újrafelfedezése*” a cél (Murai 2008: 123).

A rendszerváltás előtti időket humorral felidéző filmek közé tartozik az *Előre!*, a *Csocsó, avagy éljen a május 1-je!*, hasonló hangvételűek a *Mesék az aranykorból* epizódjai. A szocializmus lélekölő éveit egy napba sűrítve fejezi ki Cristian Mungiu filmje, a *4 hónap, 3 hét és 2 nap*. A nőfilmként⁶ is értelmezhető alkotás a nők közötti barátság és kiábrándulás tapasztalatát közvetíti két barátnő távolodásának bemutatásával. Găbița és Otilia szobatársnők egy kollégiumban, a Ceaușescu-rezsim utolsó éveiben, Găbița terhes, és el akarja vetetni magzatát. Mivel a törvény szigorúan bünteti az abortuszt, mindent titokban kell megszervezni, és ebben barátnője segít neki. A szereplők közül Otilia az aktív, Găbița csak elszenvedi a helyzetet, eljátssza a tehetetlent, a segítségre szoruló. Otiliának kell megszerveznie a hotelszoba foglalását, neki kell találkoznia Bebe úrral⁷, aki majd végrehajtja a beavatkozást. Mégis, barátnője felelősségre vonja, amiért nem sikerült olcsóbb szobát találnia, Bebe úr pedig megalázó módon beszél arról, hogy telefonon más hotelben egyezett meg Găbițăval.

A távolodás nem Găbița részéről jön, hiszen ő meg lehet elégedve barátnőjével, aki mindenben mellette állt és segítette. Otilia kiábrándulásáról van szó inkább, a lány csalódik barátnőjében, akit sokkal kevésbé viselnek meg a történetek, mint őt.

⁶ A nőfilm fogalmáról részletes elemzést nyújt Hollósi Laura tanulmánya (Hollósi 2000).

⁷ Papp Attila Zsolt felhívja a figyelmet a Bebe úr névben rejlő iróniára: a csecsemőt jelentő név viselője tulajdonképpen magzatgyilkos (Papp 2007).

A film nem erőszakol a nézőjére egy nézői pozíciót, a női testet nem a férfitekintet vágyaként, szexuális tárgyként jeleníti meg, a kamera pedig nem tolakodik a női test közelébe.⁸ Egyedül a megsemmisített, a filmcímbe is beígért 4 hónapos, 3 hetes és 2 napos magzatot mutatja meg egy pillanatig, mintha jelezné – akárcsak Pálfi György *Taxidermiájában* a preparált embrió képe –, hogy ez a sors vár a jövő generációjára.

A változás pillanatait idézi fel a *Hogyan éltem túl a világvégét* egy gyerek szemén keresztül láttatva a szocializmus, majd a hirtelen váltás okozta banális, komikus helyzeteket. A *Jelszó: A papír kékre vált* a forradalom egyik éjszakáját mutatja be egy közkatona történetét követve, aki fellelkesülve elhagyja alakulatát, hogy a forradalmárokhöz csatlakozhasson. Lelkesedése, anyja gondoskodása, barátnőjével való tervei, felettesével való kibélülése mind hiábavalóak, reggel ugyanis lelövik, mert az alakulatuk nem ismerte az új jelszót.

A román és a magyar filmek nem ábrázolják kevésbé kegyetlennek a rendszerváltást követő „változások” idejét, mint a szocializmust. Az útkeresés, céltalanság jellemzi e filmek szereplőit. Az ismert rendszer felbomlott, de az új még nem állt össze rendszerré, és ebben a kaotikusságban az önérvényesítő törekvéseknek nincs helyük.

A kilencvenes években kétségbeesett útkeresés jellemzi a filmbeli női alakokat, nőiségüket keresik, érte harcolnak. Az évtized második felében az elindulás bizonytalansága jellemző: „Az évtized második felében készült filmekben bizonytalanul elindultak valamerre, félve, határozatlanul, de még nem jutottak el a biztos értékek világáig; úton vannak és egyáltalán nem biztos, hogy meglették a helyes ösvényt. Kutathatják, mi is a szerepük a világban, mely egyre kevésbé törődik velük mint nővel.” (Galambos 1999: 22). Az *Édes Emma, drága Böbe* című film kilátástalan helyzetű főszereplőjéhez hasonló a *Márió, a varázsló* hősnőjének helyzete is. A nő Márióban, az olasz cipőgyár tulajdonosában látja az elmaradott falusi életéből való kimenekülés lehetőségét, és képtelen elviselni, hogy a cipőgyár bezárása visszakényszeríti majd őt előző helyzetébe.

A Thomas Mann-t idéző filmet Halász Margit azonos című novellája ihlette. A film a közelmúltat jeleníti meg, a rendszerváltás utáni közvetlen periódust, amely nem jelenik meg nagyon gyakran magyar játékfilmben. A főszereplő, Vera turkálóból szerzi be a modernnek mondható ruháit, festeni kezdi magát, és rövidre vágatja a haját. Eleinte előnyére válik a szerelem, végül mégis szétesnek az illúziói, félreértelmezi az óhajtott férfi gesztusait, és gyilkossá válik.

Vera és férje között megvolt a „családi béke”, amíg az asszony játszott a hagyományos női szerepet. De már az is bosszúságot okozott férjének, ha nem a megszokott vacsorát, hanem olaszos ételt szolgált fel neki a felesége.

A változás iróniáját a férj és a cipőgyári munkásnak alkalmatlan szomszédasszony sorsa jelzi: a film utolsó jelenetében saját pizzázójukban szolgálják ki a klienseket, tehát a legnagyobb váltásra mégis ők képesek, akik bármire képtelennek tűntek: vállalkozásuk lesz. Vera, a tehetséges nő gyilkossá válik. A film jelzi, hogy ez az „új” rendszer sem igazságos.

8 A domináns mozi filmjei manipulálják a vizuális élvezetet azáltal, hogy az erotikát a patriarchális gondolkodás nyelvébe kódolják. A női filmek viszont nem erőszakolnak a nézőre egy nézői pozíciót. Erről bővebben Laura Mulvey (Mulvey 2004) és Mary Ann Doane (Doane 2000) tanulmányaiban olvashatunk.

A román filmek szintén az útkeresés idejeként ábrázolják a kilencvenes és a kétezres éveket. A rendszerváltás után megnyílt határok és az otthoni munkanélküliség sok embert külföldi munkavállalásra vagy illegális kereskedelemre kényszerített. A *Weekend anyával* és a *Ha fűtyülni akarok, fűtyülök* a gyerekeiket hátrahagyó szülők vívódásait, az elhagyott, rokonokra bízott gyerekek sorsát, perspektíva nélküli életét mutatja be. Az illegális kereskedelmet a megélhetés biztos forrásaként, ugyanakkor olyan csapdaként jelenítik meg a román filmek, amelyből nincs menekvés. A *düh* vagy A *zseton és a beton* című film főszereplői számára nincs kiút: akarattuktól függetlenül bűnözőkké, gyilkosokká válnak.

Hogy a rendszerváltás csupán „szerepcseré” volt, jól érzékelteti Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* című filmje. A kisváros élete nem sokat változott a forradalom után, csupán egyesek más munkát találtak. Az egykori szekus könyvelőnek száznál több személyt alkalmazó vállalkozása van, és megfenyegeti az alkoholista történelemtanárt, amikor az a ’89-es decemberi események felidézésekor élő adásban elmondja, hogy a Securitate emberei (köztük a könyvelő is) testileg bántalmazták. A tanár, akit egyedül a műsor alatt betelefonáló kínai árus (tehát egy másfajta idegenséget megelő személy) védelmez, nemcsak a szocializmus, hanem a jelen kiszolgáltatottsága is, számára az italon kívül nincs egyéb menekülési alternatíva.

Kiszolgáltatott a *Fehér tenyér* Dongója is. A szocializmus durvaságát, hatalmaskodását képviselő tornatanár zsarnok módján bánik diákjaival, a legjobbakat, így Dongót sem kíméli. A fiú szülei ugyanúgy bánnak gyerekükkel, mint az edző: vendégeiknek mutogatják, mint egy cirku-szi majmot, és nem hiszik el amit mond a megveretéséről, kicsikarnak belőle egy hazugságot.

Az idősíkokat váltogató film a 20 évvel későbbi eseményeket is bemutatja, Dongó, aki közben egy sérülés miatt abbahagyta a tornászást, Kanadában sportedző, és amikor hirtelen felindultságában megüt egy gyereket – ugyanazt a módszert alkalmazva, mint egykor saját edzője – a szülők nagyon megbotránkoznak. Mindkét nevelési rendszer tulajdonképpen csődöt mond, Dongó pedig mindkét társadalmi rendszerben kiszolgáltatott. Amikor egy nagyon tehetséges, de kezelhetetlenül önféjú kanadai tornászt bíznak rá, hogy készítse fel az olimpiára, elkezd újból edzeni, mert rájön, hogy egyedül a versengéssel tudja munkára bírni a rá bízott fiút. A filmben végül olyan helyzet alakul ki, amelyből Dongó mindenképpen csak vesztesként kerülhet ki: a magyarországi olimpián tanítványa az ellenfele, aki végül le is győzi tanítóját.

Az ellehetetlenült helyzetből való elvágyódást és a változtatás kudarcát jeleníti meg az *Apaföld* és az *Utolsó idők*. Mindkét film egy-egy fiatalember vergődéseit ábrázolja, mindketten illegális ügyekbe bonyolódnak, hogy valamelyest enyhíteni tudjanak elviselhetetlen helyzetükön.

A rendszerváltás környékén játszódik Nagy Viktor Oszkár filmjének a cselekménye, bár a kor inkább csak háttérként érvényesül. A film egy ősi konfliktust tematizál, erre utal a feszültséget sugalló *Apaföld* cím is.

Az apa börtönből hazatérve földművelésbe akar kezdeni, fiára íratja a földjeit, az viszont nem akarja elfogadni az apa által kijelölt életutat. A tékozló fiú tékozló apává változtatott mítosza mellett Oidipusz mítosza is megjelenik a filmben, hisz az apa és a fia közti konfliktust mélyíti, hogy az apa kapcsolatba kerül elhunyt felesége húgával, aki a fiúnak is tetszik (Stöhr 2009: 32). A rendszerváltás nyújtotta lehetőségek közül a fiú inkább az illegális, de jövedelmező biznisszt választja, ezáltal hasonlóvá válik az *Utolsó idők* fiatalemberéhez, Ivánhoz. Itt a cselekmény a kilencvenes évek végén játszódik, az ukrán határ mellett egy faluban, melyet a rendszer-

váltás tulajdonképpen elkerült: a falubeliek hiába várják, hogy a közelben országút épül, ami javít majd a megélhetésükön.

A Priskin-testvérek egyedül élnek, közülük a lány autista. Iván gázolajat csempészik át a határon, ebből tartja fenn magát és húgát. Miután beteg húgát megerőszkolják, és Iván nem számíthat a rendőrök segítségére, maga tesz igazságot úgy, hogy egyúttal igazságszolgáltatása önmaga ellen fordul.

A női test megtöretésének története a *Johanna* című film. Johanna kábítószerfüggőként kerül kórházba, élete pedig új dimenziót nyer, amikor az életét megmentő orvos a kórházban marasztja, hogy áplónőként dolgozzon. Az orvos vonzódik a lányhoz, Johanna viszont folyton elutasítja.

Johanna saját teste jelenti a gyógyíthatatlan betegek számára a gyógyírt: az életükről már lemondó férfiaknak önnön testén keresztül adja vissza az élethez való ragaszkodást, beteg testükben újból felélesztvén a szexuális vágyat. A johannai gyógymód tehát egy nő testén keresztül valósul meg, de csak férfiak számára létezhet (érdekes, hogy a kórházban egyetlen női beteg sincs).

A film végig egy kettős mércével játszik, eldönthetetlen, hogy melyik nézőpont a „valódi”. A betegek szentként tisztelik Johannát, tetteiért azonban kollégái elítélik, a film végén pedig mártírként kell szenvednie, mint Szent Johannának. A néző kezdetben távolságtartóan szemlélheti Johanna gyógymódját, majd a Johannát istenítő betegek szemén keresztül látja az eseményeket, végül az orvos és ápolók szempontja érvényesül.

Johannát épp az őt megmentő orvos küldi a halálba, a nő teste pedig a szeméttelapi máglyán ég el: Johanna az orléans-i szűz utódjaként amiatt válik szentté a betegek számára, hogy átadja testét a férfiaknak. Ő tehát egy „szent prostituált”, akinek alakjában „feloldódik a szűz és kurva szembenállás binaritása”, ugyanakkor illeszkedik a „heteronormatív genderbinaritás képzetéhez” is, mely szerint a nő hivatása az önfeladás, a (szexuális) szolgálatkészség a férfi irányában (Kis 2001: 51.). Ugyanez a szolgálatkészség a férfinak való teljes odaadással/önfeláldozással növi ki magát Natalia alakjában Kamondi Zoltán *Dolina* című filmjében, Natalia ugyanis azért válik Colentina leszbikus partnerévé, hogy férjét követhesse a tüdőbajosok izoldájába.

Összegezve a legtöbb kortárs magyar filmben a nő testén és nemén keresztül éli meg a kiszolgáltatottság érzését, testileg töretik meg, míg a férfi lélekben: „*Az apokalipszis a férfi lelkében és a nő testé(be)n játszódik le, a lélektan áll szemben a test-tannal*” (Havas 2010: 30).

Az ellehetetlenült társadalmi-politikai helyzetben élők vergődéseit ábrázolják a kortárs román és magyar filmek. Angéla, Kocsis Ágnes *Friss levegő* című filmjének egyik főszereplője menekülni szeretne korlátozó életéből, Olaszországba indul divattervezői aspirációkkal. Szökése meghiúsul, és az éhség arra kényszeríti, hogy átvegye anyja munkáját: egy metróaluljáró közcéjének takarítását. A film vége nyitott, nem tudjuk meg, mi lesz a lány sorsa, bár papírosztogatás közben új ruhaterveket készít. Emiatt – a kudarcba fulladt szökési kísérlet ellenére – nem pesszimista a film végkicsengése.

Căţalin Florin Apostol *Umilinţă (Alázat)*⁹ című filmje egy romániai falu társadalmának drámai bemutatása. Egy önhibáján kívül elkövetett gyilkosság miatt Dumitrut, az addig meg-

9 A filmnek nincs hivatalos magyar címe, az *Alázat* cím saját fordítás.

becsült állatorvost a falu közössége kirekeszti: alamizsnáért dolgoztatják, megverik, kinevetik, és minden rosszért őt teszik felelőssé. A férfi tűri a büntetést, és nem beszél senkivel, sokan emiatt némának hiszik. A tragédiáról csak a film második felében szerez tudomást a néző úgy, hogy a kamera Dumitru (a falubeliek által használt neve Umilință vagy Pacoste) emlékeit vetíti ki: egy mezőgazdasági géppel elgázolt egy kislány, aki elaludt a kukoricatáblában. Az viszont titok marad, hogy mi lett Dumitru feleségével és kislányával. Egyetlen barátja Marinică, egy kislány, akinek édesapja jó barátja volt Dumitrunak, és el is mondta gyerekének, hogy a férfi nem hibás a gyilkosság miatt. Az apa meghalt, Marinică édesanyjával él, és vállalva a mindennapos veréseket és szidalmazásokat, ételt visz barátjának a falu szélén levő templomromhoz.

Marinică édesanyja nem értékeli fia szorgalmát, le akarja beszélni a kitartó tanulásról, a televízióban látottakra hivatkozik, melyek szerint a meggazdagodáshoz nincs szükség tanulásra.

A falubeliek – így Marinică édesanyja is – gyakran kinyilvánítják vallásosságukat, bár ez nem az egyház kínálta istenhitet, hanem inkább egy babonákon alapuló túlvilághitet jelent, ami növeli a kiszolgáltatottságukat. A falunak nincs is használható temploma, mert az romos állapotban, tátonag ablaküregekkel és kopott ikonokkal áll a falu szélén, a tornya pedig otthont és menedéket ad Dumitrunak. A férfi minden hazatérésekor keresztet vet a málladozó falakon található ikonok előtt, és erre tanítja a hozzá látogató kislányt is.

A babonás hit reprezentációja Cornel Gheorghiu *Europolis* című filmjében is megjelenik. A főszereplő, Nae és édesanyja, Magdalena táviratot kapnak Franciaországból azzal a hírrrel, hogy az 50 éve elhunytak hitt Luca nagybácsi, Magdalena bátyja meghalt, és nekik el kell menniük, hogy lebonyolítsák az örökösödést. Franciaországba érkezvén megismerkednek Ata sámánnal, Luca legjobb barátjával, aki átadja nekik Luca utolsó kívánságát: hamvait egy számár alakú koporsóba temessék Sulinán. Úton hazafelé egy jósnővel hozza őket össze a sors, aki egy számarat hagy rájuk. Nae édesanyja meghal úton hazafelé, így a számár alakú koporsóba ő kerül, a férfi pedig egyetlen örökségével, a számmal marad, aki átveszi anyja helyét a szó szoros értelmében, amikor a férfi maga mellé ülteti az autóban.

Mindkét film az anyát özvegyasszonyként mutatja be, aki hirtelen haragjában megveri gyereket/unokáját, hangosan szitkozódik, majd önsajnálataiban – a gyerekek felnevelésének nehézségeire és az egyedüllétre hivatkozva – sírva fakad. Mindkét anya mélyen vallásos, világképüknek meghatározó eleme a transzcendenssel való szoros kapcsolat, a túlvilágtól való félelem.

Nemcsak a nők, hanem a férfiak is megijednek a nem eviláginak vélt dolgoktól. Az *Europolis* Europolice feliratú rendőrhajóján megérkező tiszt előbb akadékoskodni akar Naéval, de amikor meglátja a koporsóban Nae halott anyját, gyorsan lekapja fejéről a sapkát és visszakozik.

Mindkét film a *Delta* öntörvényű világát idézi. Az emberek feljogosítva érzik magukat arra, hogy döntőbírák és végrehajtók legyenek egyidőben, önmaguk bűneit – a többszörös gyilkosságot, a lopást, megvesztegetést, harácsolást – nem tekintik büntetendőnek. Egyrészt tehát útbaigazítást, fogódzót jelent a filmbeli alakoknak a hit, a vallás, másrészt viszont öngazolást, önfelmentést a hétköznapi vétkei alól.

A víz (az Olt az *Umlință* címűben, a Sulina az *Europolis*-ban és a Duna-delta a *Delta*-ban) mindhárom filmben a természet erejének megtestesítője, pusztító és védelmező, végső nyugalmat adó egyidőben. A forgatókönyvben Umlință megbünteti a falut: lerombolja a gátat, és a falut ellepi a víz (a filmben ez nem ilyen egyértelmű). Apokaliptikus képekkel zárul a forgatókönyv és a film: a víz a megtisztulás eleme is egyúttal, akárcsak a *Delta*-ban.

Több filmben a babonás túlvilághit a tenyér- és kártyajóslásos jelenetekben is reprezentálódik. Nae és édesanyja egy vak látó asszonnyal találkozik, akinek sejtelmes kijelentései előre vetítik az anya halálát. Rodica Paparut a *Bibliothèque Pascal* egyik jelenetében azért keresi fel egy visszatérő kliense, hogy a jósnő mondja meg, érdemes-e befektetnie egy kétes üzletbe. Rodica ebben az esetben szélhámosnak bizonyul, a férfi egy későbbi jelenetben tudatja vele, hogy a befektetését elvesztette, és ezért váltságdíjat követel. Mona kezére nézve viszont olyasmit lát, ami sejteti a lánnyal bekövetkező borzalmakat.

KISZOLGÁLTATOTT GYEREKEK

A felnövő generáció perspektíváinak filmes reprezentációiról lesz szó az alábbiakban, arról, hogy a kortárs magyar és román filmek milyen jövőt képzelnek el a térségben élő gyerekeknek.

Az *Iszka utazása* egy dokumentarista stílusú filmdráma, melyben a főszereplők önmagukat játsszák: utcagyerekek, akik egy külvárosi szeméttelen (1. kép) gyűjtik a vashulladékot, hogy abból szerezzenek néhány lejt.



1. kép. A film első képe: egy külvárosi szeméttelen



2. kép. Igavonás

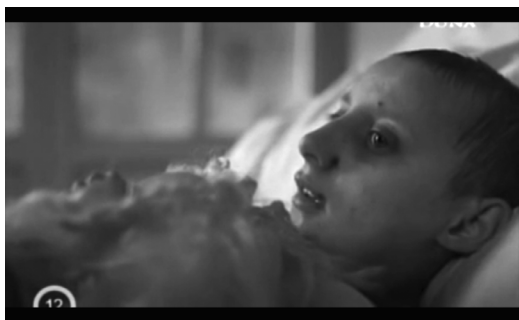
Iszka (Varga Mária) és húga, Rózsika (Varga Rózsika) azért dolgoznak, hogy alkoholistá anyjuknak és mostohaapjuknak legyen pálinkára való. Ők tehát a család kenyérkeresői, „igáslovai.” A film elején Iszka ugyanúgy húzza a vassal telt szekeret, mint az az igavonó ló, mely elhalad mellette: a kettő így egyenértékűvé válik (2. kép).

Amikor Iszkát nem fizetik ki a vastelepen, és pénz nélkül megy haza, az anyja elveri. Mégis a nevelőintézetből anyja hívására hazamegy, pedig a nevelőintézeti személyzet emberi módon bánt vele.

A „város peremén” levő szeméttelen látványa a dolinai vagy a dallasi tájat idézi. Ezzel a látvánnyal indul a film, ezt követi a stáblista megjelenítése. Ezután a vastelepen dolgozó munkásokat és munkahelyüket mutatja a kamera: a szeméttelenhez hasonló embertelen környezet az is.

A nő és férfi közti határvonal elmosódása motívummá válik a filmben: Iszkáról még a neve sem árulja el, hogy fiú-e vagy lány, külsőre inkább fiúnak néz ki. Fiúbarátja be is vallja neki, hogy azt hitte róla, amikor legelőször látta, hogy fiú (ez az eldönthetetlenség a nyelvben is érvé-

nyesül, Iszka ugyanis románul is, magyarul is beszél, de mindkét nyelvet sajátos akcentussal és grammatikával). Iszka húgának, Rózsikának pedig csak a neve női, ugyanis rövid haja, a később szinte kopasz feje, vékony arca, beesett szemei, idomtalan teste – a nem nélküliség bélyegét nyomják rá. Kedvenc hajás babája pótolja azt, ami a kislányból hiányzik: a szép hosszú haját, a nőiességet (3. kép). Iszkának is rövid fiúfrizurája van, de ő legalább borbélyhoz szeretne menni, megelőzve az otthoni „nyírást”. A fodrászaton egy férfi fodrász lát neki Iszka megnyírásához, de elkergeti a lányt, mert tetves.



3. kép. Rózsika és a hajás babája



4. kép. Iszka vendéghajjal

Hosszú haja a film végén lesz Iszkának, amikor a nevetséges hajfűrtös kendőt teszi fel a hajón: a nőiességet tehát az ő esetében is a műhaj jelképezi (4. kép).

Számára játéknak minősül a lányokkal való utazás az ismeretlen cél felé (egyébként, úgy tűnik, a lányok egy jó kis kiruccanásnak tekintik elrablásukat és eladásukat, viháncolnak, heherésznek, és mindannyian megfogalmazzák vágyálmaikat azáltal, hogy úgy gondolják, arrafelé tartanak). Iszka csak akkor döbben rá a valóságra, amikor barátnőjét meglátja, amint épp erőszakolják. Az ablakon keresztül nézés a jövő tükrébe nézés metaforája: Iszkára is ez a sors vár.

A film kiforgatja a femininitás normáit. A lánytestvérek nőietlenként való bemutatására válaszként a nőiesség olyan attribútumai jelennek meg, melyek a patriarkális elnyomás eszközeivé válnak (a hajón a legszebbnek tartott lányt viszik el és erőszakolják meg). Iszka műhaja erre a sorsra predesztinálja viselőjét.¹⁰

A román új hullám egyik reprezentatív alkotása a *Felicia mindenekeelőtt*. Egy bukaresti tömbházlakásban és a repülőtéren játszódó történet egyetlen napba sűrítve megjeleníti egy emigrációban élő román nő tragédiáját. Hollandiában van egy fia, akit egyedül nevel, mert a férjétől elvált. Szüleit rendszeresen meglátogatja, de ezek az évi egyszeri látogatások nem tudják betölteni azt az űrt, ami köztük létezik. Húga saját magánéletével van elfoglalva, még a reptérre sem tudja elvinni nővérét – aki többek között emiatt kési le a gépet. A szemünk előtt játszódik le a magára hagyott generációk (Csepeli et alii 2006) drámája: nemcsak az idősödő szülők lassúsága és múlt rendszert idéző hozzáállása borítja ki a nőt, aki menekülne szülei elől, de Felicia kifakadása azt is jelzi: őt is magára hagyták szülei, amikor soha nem vele, hanem „felszínés”

¹⁰ A femininitás fogalmairól bővebben Toril Moi (1995) tanulmányában van szó.

dolgokkal, ételkészítéssel, evéssel, vagy a kisebbik lányuk útjának egyengetésével foglalkoztak. A rendkívül gondosan kimunkált párbeszéddek húsba vágóan mondják el mindazt, amit mindannyiunk egyszer átél(het).

A film (a *Fehér tenyér*hez vagy az *Apaföldhöz* hasonlóan) az idősebb és fiatalabb generációk közti kommunikáció csődjét ábrázolja: megjelenik az új generáció ellenállása a szülei, nagyszülei, oktatóik életstílusával, vagyis a (szocialista) múlttal szemben (Strausz 2011: 21).

Pejó Róbert (sz. 1964) *Dallas Pashamende*¹¹ című filmjének forgatását a kolozsvári Pata réti szeméttelen kezdtek el, de a román hatóságok megtiltották annak folytatását, így Magyarországon kellett „felépíteni” a szemétteleni Dallast. A film minden jóindulata ellenére kliséket halmoz. A cigány származású tanítónak, Radunak (Bogdán Zsolt) vissza kell térnie gyerekkora helyszínére, Dallasba, a szeméttelpre, hogy eltemesse apját. Akárcsak Felicia, ő is egy másik világhoz tartozik már, de nem tud elszakadni attól az élettértől, melyet gyerekkora óta sikerült elfelejtenie. A szeméttelptől távol, a kinti világban tanítói állása és menyasszonya biztosítja a „normális” életet számára, mégis a férfi azt választja, hogy Dallasban maradjon. Nem az atyai öröksége, a megszelídített medve marasztalja, hanem egykori szerelmével, Oanával való találkozása. Radu jelenlététől a közösség élete javulni látszik: iskolát szeretne alapítani, tanítja Oana gyermekét, kölcsönadja autóját társainak, hogy azon vigyék a szelektált hulladékot eladni. A féltékeny férj viszont megöli Oanat, Radu pedig épp akkor hagyja el végleg a szeméttelpet, amikor a legnagyobb szükség volna ott rá, hiszen anya nélkül maradt a kisfiú és nővére; Radu megkérdi ugyan, hogy a kisfiú vele akarna-e menni, de az inkább a játszást választja.

A film ragaszkodik a sztereotípiákhoz, ezért a cigányábrázolásnak minden „kellékével” találkozunk: a szemétteleni romák munka után vígan járják a táncot, iddognak az autóbusból átalakított kocsmában, prenadezt szívznak, megátkoznak mindenkit, aki nem kedvükre tesz. Hasonló ez a fajta sztereotíp ábrázolás a feketék vagy mexikóiak korábbi amerikai filmekbeli ábrázolásához (Stam–Spence 2005: 19). Az amerikai filmgyártás kezdetén úgy ábrázolták a rabszolgákat, mintha számukra felemelő lett volna, kiemelkedés az állati sorból, hogy szolgálhattak. Az *Amerika hőskora* című filmben a Ku-Klux-Klán emberei felszabadítóként jelennek meg, akik megvédik a segítségre szoruló fehéreket, akik ellen fellázadtak addig énekelve robotoló kedves rabszolgáik (Bogle 2005).

Dallasban a nőt bármikor megverheti és megerőszakolhatja a férje, és jobb fizetőeszköz híján a nő bármikor tud fizetni a testével – még olyan apróságnak tűnő dolgokért is, mint egy fej káposzta vagy egy Barbie baba. Örkény Antal szavaival: „*A szeméttelen társadalmának lakói beteljesítik mindazokat a negatív sztereotípiákat, amelyek segítségével a többségi társadalom szereti meghúzni a határokat romák és nem romák között, és amelyek aztán a romákat sújtó előítéletek legfőbb motorjává válnak. A guberálók világa erőszakos és önző, primitív és civilizálatlan, az emberek lopnak, csálnak, hazudnak, egymással szemben sem éreznek különösképp szolidaritást, alkalmatlanok mindenféle »normális« munkára, isznak és felelőtlenek, a gyerekeikkel nem törődnek, és persze gyengék és kiszolgáltatottak a hatóságoknak, a saját maguk közül kiemelkedett maffiózóknak, sőt egymásnak is.*” Örkény Antal szerencsésnek látja azt, hogy a multikulturalizmus jegyében több olyan film is készült Magyarországon, mely a roma kisebbség élethelyzetét mutatja be.

11 A *pashamende* szó jelentése mellettünk, a közelünkben.

Tanulmányában ír arról a divathullámról, amely a huszadik század utolsó évtizedében jelentkezett, s amely a kisebbségi kultúrák felé való nyitottsággal jellemezhető. A kisebbségekről készült filmek közül a *Nyóckert* pozitív példaként említi, a filmnek ugyanis szerinte sikerült a roma identitás keresésének igazi dilemmáit bemutatni (Örkény 2005).

A szeméttelep „tulajdonosa” a szemétgyűjtők munkáján meggazdagodva nem akarja elveszíteni hatalmát, a rendőrséggel szövetkezve igyekszik megtartani privilégiumait. Radu „megzavarja” a szeméttelep társadalmi berendezkedését és törvényeit, mindent hátrahagy, de kiderül, hogy csak a szerelme tartotta addig vissza, annak halálával értelmetlenné vált ottmaradása, pedig az iskolaalapítás, a gyerekek oktatása, amit tervezett, talán kiutat jelenthetett volna néhány gyereknek abból a környezetből. Sőt, talán megszüntethette volna a szeméttelepi létet, és megbiztos, önrendelkező, önmaguk sorsát irányítani képes emberekké váltak volna a lakók: a Radu autójával ugyanis már ők maguk viszik a hulladékot, és jóval több pénzt kapnak érte, mint addig, hiszen addigi szállítójuk kizsákmányolta őket, a kapott pénz töredékét adta csak oda nekik, és azt is csak akkor, amikor akarta.

A film következtetése tehát az, hogy a nyomorban élőkön nem lehet segíteni, és azok számára, akik ott élnek, úgy a legjobb minden, ahogy van. Ha Radu nem maradt volna, Oana nem halt volna meg. Ezt a logikát követve a film üzenete az, hogy ha a külvilág nem avatkozik a cigányság (vagy bármilyen hátrányos helyzetű csoport) életébe, akkor vígan éldogélnak a szeméttelepen.

A filmbéli gyerekek számára nem létezik perspektíva egy emberségesebb életre. Környezetük eleve meghatározza azt, amilyen bánásmódban életük során részük lehet. Jól példázza ezt a balesetet szenvedő kisgyerek esete: bár Radu eszeveszetten kiált segítségért, senki sem igyekszik mentőt hívni.

TETTESEK HELYETT ÁLDOZATOK

A *Rendészet, nyelvészet* című film egy fiatal rendőr, Cristi (Dragoș Bucur) belső konfliktusát ábrázolja. Főnöke parancsára le kell tartóztatnia egy diákot, aki kábítószerrel használ, ő viszont úgy érzi, több nyomozást igényelne az ügy, ki kellene deríteni, kitől veszi a diák a kábítószerrel, és azt kellene felelősségre vonni. Cristi túl szigorúnak ítéli a romániai törvényt, amely úgy akarja megfékezni a bűnözést, hogy nem a tetteseket, hanem az áldozatokat bünteti, és amely értelmében legkevesebb három és fél év járna a fiúnak kábítószer fogyasztásáért. Cristi lelkiismeretfurdalását a főnöke a DEX (Román értelmező szótár) címszavainak (lelkiismeret, törvény, rendőr) felolvasatásával és értelmezésével, majd kártyázással való fenyegetőzéssel akarja elnyomni, sikerrel: a zárókép ugyanis egy táblarajz készítését mutatja, melyet Cristi rajzol, hogy az alapján magyarázza kollégáinak a fiatalok elfogásának tervét.

A minimalista eszköztár (valós idejű cselekvések, kísérőzene mellőzése) egy sajátosan kelet-európai környezetet teremt (ehhez az is hozzájárul, hogy a főszereplő párhuzamot von Románia és a romániai törvények, illetve Csehország és más európai országok törvényei között, hangsúlyozván, hogy a közeljövőben Romániában is biztosan megváltoztatják pozitív irányba a törvényt).

A szereplők egymáshoz való viszonyulása általános emberi jellemzőket hoz felszínre. Cristi szinte egész nap egyedül dolgozik: követi a diákokat és barátait, leskelődik a házuk előtt, ellenőrzi a diák hozzátartozóinak autóját, majd otthon egyedül ebédel és egyedül vacsorázik. F fiatal házaspár ugyan, de felesége társaságában is egyedül van. Felesége filológus: nyelvtanár, és egészen más dolgok foglalkoztatják, mint Cristit; viszonyuk kiüresedett, nem lehetséges a kommunikáció közöttük. Amikor a nő számítógépen zenét hallgat, Cristi tévécik. Egyetlen jelenet van, amelyben közös tevékenységet folytatnak: vacsoráznak, de itt épp arról beszélgetnek, hogy kettőjük között nincs valami rendjén. A nő elvégzi háziasszonyi teendőit: főz, elmosogat, előkészíti a tiszta törülközőt férje számára, figyelmezteti, hogy cserélje le a ruháit. Cristi megdicséri az ételt, sörözik és tévécik, de nem érti, miért hallgatja meg felesége többször is Mirabela Dauer *Nu te părăsesc, iubire* (Nem hagylak el, kedvesem) című slágerét, mit jelentenek felesége számára a dalszövegben megjelenő szimbólumok, mint például a napsütés nélküli tengerpart. A dalszövegnek a férfi szerint nincs semmi értelme, a tenger tenger marad nap nélkül is, a mező virág nélkül is mező. Felesége értelmezésében a dal az abszolút szerelemről szól, és ezt definiálja anafora szerkezetű sorokban megfogalmazott szimbólumok segítségével: „*Ce ar fi marea fără soare/ Ce ar fi câmpul fără floare/ Ce ar fi astăzi fără mâine/ Ce ar fi viața fără tine*” (Mi lenne a tenger napsütés nélkül/ Mi lenne a mező virág nélkül/ Mi lenne a ma holnap nélkül/ Mi lenne az életem nélküled).

A nő szerint a tenger a végtelen, a nap a fény, a mező a születés, a teremts, a virág a szépség szimbóluma. Férje számára idegenek ezek a terminusok, az anafora szót helytelenül ejti ki, nem érti, minek használna szimbólumokat a dalszöveg, amikor el lehetne mondani mindazt érthetően (számára ugyanazt jelentik, mint a fogpaszta nélküli fogkefe), és úgy tűnik, túl földhözragadt felesége fennköltségéhez képest, aki kiábrándultan lekapcsolja a számítógépet és indul lefeküdni. A nő már nem is férjébe, hanem a szerelem érzésébe szerelmes, elképzeléseiben élő férfiideálja nem egyeztethető össze férjével. A jelenet így az illúziók és álmok kiégését ábrázolja. Cristit ugyanakkor sokkal konkrétabb és életbevágó fontosságú dolgok foglalkoztatják: nem akarná megfosztani az általa követett diákokat életének három és fél évétől. Felesége viszont épp ezt a belső vívódást képtelen megérteni és enyhíteni.

A KOLONIALIZMUS FILMES REPREZENTÁCIÓJA

A fenti filmek szerint Kelet-Európában az anyák jó esetben egyedül nevelik gyerekeiket, akiket megvernek és szidalmaznak, az apák részegesek, verik feleségeiket és gyerekeiket. A gyerekek elvágyódnak ebből a környezetből, a nagyvárosba mennének, ahol magas házban szeretnének lakni. Az *Umilința* Mariniciája Amerikába szeretne menni, és ott egy felhőkarcolóból szeretne majd integetni barátjának. A *Friss levegő* egyik főszereplője, Angéla Olaszországba akar szökni, hogy ott divattervező lehessen. Az *Iszka utazása* is megjeleníti a fiatalok azon vágyát, hogy külföldre menjenek, bár a film rámutat e vágyak lerombolására is, hisz a külföld fogja jelenteni az elrabolt lányok számára a megaláztatást, embertelenséget.

A külföldön dolgozó szülők gyerekei prostitúcióból (*Weekend anyával*) és bűnözésből élnek (*Ha fűtyülni akarok, fűtyülnök*), drogfüggők, és az emberi kapcsolataik kiüresedettek. Az igazi emberi kapcsolatot jelentő gyereket vagy testvért elszakítják a szereplőktől. Cristina kislányát

emberkereskedők rabolják el, akik Cristinával is végeznek, így a Spanyolországban élő anyja egyszerre veszíti el lányát és unokáját (*Weekend anyával*). A *Ha fűtyülni akarok, fűtyülök* főszereplője két héttel a javítóintézetből való szabadulása előtt túsul ejt egy szociológus lányt és megszökik, mert Olaszországban dolgozó anyja magával akarja vinni a fiú öccsét, s ő ezt meg akarja akadályozni. Silviu nem enged fogolytársa provokálásának, de a kistestvér elvesztésének lehetősége miatt elveszíti önuralmát (megtudjuk, hogy korábban őt is kivitte kétszer magával az édesanyja Olaszországba, de mindkét alkalommal hazaküldte, amint talált magának társat). Tulajdonképpen anyja okolható azért, hogy Silviu javítóintézetbe került, és a jelenben, amikor meglett volna a lehetősége egy normális életre, az anyja okozza visszaesését is. Silviu vágyódik egy normális életre: el szeretné vinni kávézni a túsul ejtett lányt; a film vége nyitott, nem tudjuk meg, hogy mennyi időt kell még várnia a fiúnak az óhajtott „normális” életre, és azt sem, hogy öccsét végül magával viszi-e az anyjuk.

E filmek szerint a gyerekeknek és a nőknek nincs jövőjük ebben a környezetben: elrabolják, megsebesítik, megerőszakolják vagy megölik őket. A hazatérő ifjút sem várják tárt karokkal: Mihailt és húgát másságuk miatt megölik a falubeliek a *Delta* című filmben. Még a Fertő-tó partján is ez a sors vár a gyerekekre (Pejó Róbert *Látogatás* című filmjében). Kelet-Európában a munkaadók nem fizetnek az alkalmi munkát végzőknek, és a szegényeket kizsákmányolva, nyomorba taszítva gazdagodnak meg. A rendőrség korrupt, nincs a védtelenek mellett, bűnbakokat keres az igazi bűnösök helyett.

Dánél Mónika a kolonialista jelképrendszer érvényesülését vizsgálja olyan kortárs magyar filmekben, melyek Romániához, Erdélyhez is kapcsolódnak (Dánél 2012). Ezekben a szülőföld nem nyújt oltalmat a nők számára: megerőszakolják és eladják őket. Dánél Mónika szerint a nő csak Tony Gatlif *Transylvania* című filmjében talál menedéket Erdély földjén. A szerző rámutat azokra a motívumokra, amelyek egyaránt megjelennek a *Katalin Varga balladája*, *Delta*, *Iszka utazása*, *Bibliothèque Pascal*, *Dolina*, *Dallas Pashamende* című filmekben: az erőszakos férfiak, a disznótor (disznóvísítás), a kocsma, tánc/dorbézolás, tűz a szabadban. Ezek a motívumok a táj reprezentációivá válnak olyannyira, hogy a külföldi néző már el is várja őket, ha kelet-európai filmről van szó.

A kolonializmus rövid áttekintését nyújtja Robert Stam és Louis Spence tanulmánya, amelyben a kolonializmust a következőképpen határozzák meg: „*A kolonializmus szóval arra a folyamatra utalunk, melynek során az európai nagyhatalmak (ideértve most az Egyesült Államokat is) gazdasági, katonai, politikai és kulturális értelemben is uralkodóvá váltak Ázsia, Afrika és Latin-Amerika túlnyomó része felett*” (Stam–Spence 2005: 13). A szerzők hangsúlyozzák, hogy a kolonialista folyamat legalább a „nagy földrajzi felfedezésekig” vezethető vissza. Európa ebben a diskurzusban úgy alkotta meg énképét, hogy a felfedezett/leigázott, „civilizálatlan” Másik konstrukciójára támaszkodott. A történelem „nyerteseinek” nézőpontjából a gyarmatosítás civilizatorikus tetté szelődött. A kolonializáció Hans Belting szerint a képek háborúját jelentette, az „*egzotikus, primitív és történetetlen jelzőkkel minősített idol*” feletti győzelmet: a gyarmatosítóknak le kellett rombolniuk az őslakosok képi reprezentációit, és ezeket keresztény képekkel kellett pótolniuk, hogy biztosítsák hatalmukat (Belting 2007: 56).

A kolonializmus filmes reprezentációja az oka számos olyan berögzült – sajnos ma is a köztudatban élő – sztereotípiának, mint: „*lusta mexikóiak, sunyi arabok, primitív afrikaiak és egzo-*

tikus ázsiaiak” (Stam–Spence 2005: 15).¹² És hozzátehetjük azokat a sztereotípiákat, amelyeket a fent említett filmek is megerősítenek: elmaradott kelet-európaiak, lerongyolódott és primitív falusiak, guberáló cigányok.

A kelet-európai gender-kutatások esetén a posztkolonialista elmélet nem alkalmazható anélkül, hogy figyelembe vennénk azt a sajátos helyzetet, amely a kelet-európai országokban alakult ki a szocializmust követően. Imre Anikó úgy látja, hogy a kommunista elnyomás és a poszt-kommunista alsóbbrendűségi érzés a férfiaság férfiatlanodásához (emasculation) vezetett, amelynek kompenzatorikus reprezentációja a filmekben is sokszor megjelenített erőszakosság a belső kolóniák képviselői, a nők és egyéb kisebbségek fölött (Imre 2001).

Úgy tűnik, hogy a kortárs magyar és román filmek olyan Kelet-(Közép-)Európa-képet ábrázolnak, amely mintha a Nyugat szemén keresztül látszana. Kelet-Európa ugyanis „*a felvilágosodott Európa sajátos árnya,... a félig barbár, félig civilizált állapotok tere, ahonnan nézve különösen imponáló és lenyűgöző az értelem fénye*” (Babkou 2012: 27). Olyan periféria, amelyet a centrum fedezett fel, alkotott meg: „*A modernitás perifériája nem csak földrajzi fogalom. Perifériává válik minden olyan szféra, amelynek alá kell rendelnie magát az európai észnek. Az érzelmek és a képzetek alkotják az értelmes lélek vagy az emberi tudat közeli perifériáját. A falu és a hagyományos kultúra alkotja a társadalmi és kulturális perifériát. A nem európai (vad, primitív, történelmen kívüli) népek alkotják a térbeli-történelmi perifériát*” (Babkou 2012: 37). A szerző a kolonizáció történetének a gyermekkor történetét, a női lét történetét és az öregség történetét tekinti, a legyőzöttek, bár nem felülmúltak történeteit (Babkou 2012: 38).

Ennek következménye pedig az, hogy egy nyugat-európai „második/másik Európának” tekintik e régiót, olyannak, amely alul marad a Nyugattal szemben. Skórczewski jegyzi meg tanulmányában, hogy a Penguin Books kiadó *The Writers of the Other Europe* címmel közöl egy sorozatot, amely kelet-európai irodalmi válogatásokat tartalmaz (Skórczewski 2012: 43). Kelet-Közép-Európa egy „senki földje”, „stigma” (Rjabcsuk 2012: 61), amely nem rendelkezik saját reprezentációval, hanem olyannak mutatkozik, mint amilyennek látni engedi a Nyugat, melyet folyton követnie, utánoznia kell, tanulnia kell tőle (Skórczewski 2012: 44). Mindez nemcsak a kelet-európaiak önmagukról kialakult képének vált a részévé, hanem – láthattuk – az itteni filmek is ezt az alsóbbrendűségi érzést tükrözik, és ez a fajta látásmód, úgy tűnik, még hosszú időre meghatározza az identitást: „*Kelet-Közép-Európa országai kínosak, és egész biztosan még sokáig azok is lesznek mások számára – sőt önmaguk számára is. Így lesz ez mindaddig, amíg a kontinens ezen részének társadalmi dédelgetik és megerősítik magukban a kisebbségi komplexust, a „hitványság” érzését, és a ressentiment terhet hordozzák, amely arra kárhoztatja őket, hogy újra és újra ugyanazon kérdéseket tegyék fel: vajon minden „rendben van” velünk? Vajon el lehet fogadni bennünket? Vajon már a civilizált országok ligájához tartozunk? (...) Így lesz ez mindaddig, amíg a „Nyugat” a „Kelet” ellenében határozza meg magát, amíg bitorolja azt a jogot, hogy saját, állítólagosan „univerzális” ismeretelméleti kategóriáit más társadalmakra rákényszerítse, kérdés nélkül*

12 Az amerikai westernnek is sztereotípiákat gyártottak: azt a látszatot keltették, hogy az őslakók a betolakodók, és úgy tüntették fel a fehéreket, hogy a néző számára ők válnak szimpatikussá, velük érez együtt a néző, aki önkéntelenül a kolonialista nézőpont rabjává válik.

hagyva azok adekvát voltát, és amíg nem tanúsít kellő tiszteletet az „ott”, vagyis a nyugati diskurzus struktúráin kívül megszületett tudás iránt” (Skórczewski 2012: 56–57).

Szinte eldönthetetlen, hogy az, ahogy a filmrendezők lát(tat)ják magukat, önreflexió-e, ön-reprezentáció-e, vagy egy kívülről rákényszerített szemüveg, melyet kénytelenek viselni. Skórczewski ezt frappánsan így fogalmazza meg: „a Nyugat ismeri Kelet-Közép-Európát, Kelet-Közép-Európa az, amit a Nyugat ismer” (Skórczewski 2012: 50). Bár megvan a szociológiai alapja a fenti reprezentációknak, kifogásolható az, hogy szinte kizárólagossá válik. Hasonló volt a helyzet a kínai filmmel is: a filmkészítők szándékosan egzotizizáló Kína-ábrázolásokat készítettek, ön-orientalizálva a reprezentált világot, hogy felkeltsék a nyugatiak érdeklődését (Kaldis 2005). A fentiek alapján megkockáztatható kimondani, hogy ez a fajta önreprezentáció szándékos, célja pedig épp az, hogy a nyugati tekintetet vonzza.

A DOLGOZATBAN SZEREPLŐ FILMEK JEGYZÉKE

4 hónap, 3 hét és 2 nap. 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile: román filmdráma, rendezte Cristian Mungiu, 2007

A düb. Furia: román film, rendezte Radu Muntean, 2002

A polip. La piovra: olasz filmsorozat, rendezte Damiano Damiani, Luigi Perelli, 1955

A zseton és a beton. Marfa și banii: román filmdráma, rendezte Cristi Puiu, 2001

Amerika hőskora. The Birth of a Nation: amerikai filmdráma, rendezte David Wark Griffith, 1915

Apaföld: magyar film, rendezte Nagy Viktor Oszkár, 2009

Bibliothèque Pascal: német-magyar filmdráma, rendezte Hajdu Szabolcs, 2010

Csocsó, avagy éljen május elseje!: magyar vígjáték, rendezte Koltai Róbert, 2001

Delta: magyar-német filmdráma, rendezte Mundruczó Kornél, 2008

Dolina: magyar játékfilm, rendezte Kamondi Zoltán, 2006

Édes Emma, drága Böbe: magyar film, rendezte Szabó István, 1992

Előre!: magyar film, rendezte Erdélyi Dániel, 2002

Europolis: román filmdráma, rendezte Cornel Gheorghiu, 2010

Fehér tenyér: magyar filmdráma, rendezte Hajdu Szabolcs, 2005

Felicia mindenekeelőtt. Felicia înainte de toate: román filmdráma, rendezte Răzvan Rădulescu (sz. 1969) és Melissa de Raaf (sz. 1976), 2009

Forradalmárok. A fost sau n-a fost?: román film, rendezte Corneliu Porumboiu, 2006

Ha fűtyülni akarok, fűtyülök. Eu când vreau să fluier, fluier: román film, rendezte Florin Șerban, 2010

Hogyan éltem túl a világvégét. Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii: román film, rendezte Cătălin Mitulescu, 2006

Iszka utazása: magyar filmdráma, rendezte Bollók Csaba, 2007

Jelszó: A papír kékre vált. Hârtia va fi albastră, román filmdráma, rendezte Radu Muntean, 2006

Johanna: magyar operafilm, rendezte Mundruczó Kornél, 2005

Látogatás: magyar-osztrák játékfilm, rendezte Pejó Róbert, 2010

- Lăzărescu úr halála. Moartea domnului Lăzărescu*: román film, rendezte Cristi Puiu, 2005
Márió, a varázsló: magyar film, rendezte Almási Tamás, 2007
Mesék az aranykorból. Amintiri din epoca de aur: román film, rendezte Cristian Mungiu, Ioana Uricaru, Hanno Höfer, Constantin Popescu, Răzvan Mărculescu, 2009
Nincs nekem vágyam semmi: magyar filmdráma, rendezte Mundruczó Kornél, 1999
Nyócker!: magyar animációs film, rendezte Gauder Áron, 2004
Rendészet, nyelvészet. Polițist, adjectiv: román filmdráma, rendezte Corneliu Porumboiu, 2009
Taxidermia: magyar film, rendezte Pálfi György, 2005
Transylvania: francia filmdráma, rendezte Tony Gatlif, 2006
Umilință (Alázat): román filmdráma, rendezte Cătălin Apostol, 2011
Utolsó idők: magyar film, rendezte Mátyássy Áron, 2009
Valahol Palilulában. Undeva la Palilula: román filmdráma, rendezte Silviu Purcărete, 2012
Varga Katalin balladája. Katalin Varga: román–angol filmdráma, rendezte Peter Strickland, 2009
Weekend anyával. Weekend cu mama: román film, rendezte Stere Gulea, 2009

BIBLIOGRÁFIA REFERENCES

1. Babkou, Ihar (2012). A modern/posztkoloniális a kelet-európai határvidéken. *Szépirodalmi Figyelő* 4. 27–41.
2. Belting, Hans (2007). *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijarat Kiadó, Budapest
3. Berkes Ildikó – Nemes Károly (2003). *A kilencvenes évek filmművészete*. Uránusz Kiadó, Budapest
4. Bogle, Donald (2005). Fekete kezdetek. A Tamás bátya kunyhójától az Amerika hőskoráig. *Metropolis. Posztkoloniális filmelmélet* 2. 58–67.
5. Buzogány Klára (2008). Így jöttek. A Simó-osztály. *Korunk* 02. 8–14.
6. Corciovescu, Cristina – Mihăilescu, Magda (ed.) (2010). *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor (stabilite prin votul a 40 de critici)*. Editura Polirom, București
7. Csepeli György – Kígyós Éva – Popper Péter (2006). *Magára hagyott generációk. Fiatalok és öregek a XXI. században*. Saxum Kiadó, Budapest
8. Dánél Mónika (2012). *Surrogate Nature, Culture, Women – Inner Colonies. Postcolonial Readings of Contemporary Hungarian Films*. In: Dávid László (ed.): *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*. 5. 107–128.
9. Doane, Mary Ann (2000). Film és maszk: A női néző elmélete. *Metropolis: Feminizmus és filmelmélet* 04. 24–36.
10. Fulger, Mihai (2006). „Noul val” în cinematografia românească. Grup Editorial Art, București
11. Galambos K. Attila (1999). Női vonalak. Nemek és szerepek Kelet-Európában. *Filmvilág. Filmművészeti folyóirat*. 07. 22–27.
12. Gorács Anikó (2010). *Forradalmárok: Az új évezred román filmművészete*. Mozinet-könyvek 4. Budapest

13. Havas Júlia Éva (2011). Test-tanok. Kortárs magyar szerzői filmek nőképe. *Metropolisz. Kortárs magyar film – Kulturális megközelítések* 03. 30–41.
14. Hollósi Laura (2000). Nőfilmek – nem csak nőknek. *Metropolis: Feminizmus és filmelmélet* 04. 69–86.
15. Imre Anikó (2001). Gender, Literature, and Film in Contemporary East Central European Culture. *Comparative Literature and Culture* 03, <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1104> (Letöltve 2013. augusztus 8-án)
16. Kaldis, Nick (2005). Kötelező orientalizmus. Hou Hsiao Hsien: Sanghaj virágai. *Metropolis. Posztkoloniális filmelmélet* 02. 82–91.
17. Kis Kata (2011). Az identitásszörny, a szent mártír és az ellenálló férfi versus női prostituáltak a kortárs magyar filmben. *Metropolisz. Kortárs magyar film – Kulturális megközelítések*. 03, 42–55.
18. Libor Anita (2008). Közönségfilm, ha magyar. *Korunk* 02. 4–7.
19. Libor Anita (2008). Diploma után. Fiatal filmesek: második hullám. *Filmvilág* 10. 42–45.
20. Máté Erzsébet (2008). Egy konfliktus története. *Korunk* 02. 32–37.
21. Moi, Toril (1995). *Feminista irodalomkritika*. In: Jefferson, Ann – Robey, David (szerk.): Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Osiris Kiadó, Budapest. 233–253.
22. Mulvey, Laura (2004). *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A filmelmélet kortárs útjai*. Palatinus, Budapest. 249–272.
23. Murai András (2008). *Film és kollektív emlékezet: Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Savaria University Press, Szombathely
24. Nemes Károly (1999). *A magyar film útja*. Uránusz Kiadó, Budapest
25. Örkény Antal (2005). Cigány film vagy roma film? (Dallástól a Nyóckerig). *Filmvilág* 06. http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php?&mod=kereses&cikk_id=8198 (Letöltve 2013. augusztus 2-án)
26. Papp Attila Zsolt (2007). Fojtott visszazámlálás. Cristian Mungiu: 4 luni, 3 săptămîni și 2 zile / 4 hónap, 3 hét és 2 nap. *Filmtett* 09. <http://www.filmtett.ro/cikk/73/fojtott-visszazamlalas-cristian-mungiu-4-luni-3-saptamini-si-2-zile-4-honap-3-het-es-2-nap> (Letöltve 2011. augusztus 12-én)
27. Rjabcsuk, Mikola (2012). Nyugati „eurázsianizmus” és az „új Kelet-Európa:” a kirekesztés diskurzusa. *Szépirodalmi Figyelő* 04. 59–70.
28. Schubert Gusztáv (2002). Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei. *Metropolis. Kelet-európai film a rendszerváltás után*. 3–4. 11–22.
29. Skórczewski, Dariusz (2012). Európa kellemetlen (poszt)kolóniái. *Szépirodalmi Figyelő* 04. 42–58.
30. Shohat, Ella – Stam, Robert (2005). A filmművészet Bábel után. Nyelv, különbség, hatalom. *Metropolis. Posztkoloniális filmelmélet* 02. 92–113.
31. Stam, Robert – Spence, Louis (2005). Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció. *Metropolis. Posztkoloniális filmelmélet* 02. 12–26.
32. Stöhr Lóránt (2007). Csapatfotó: Fiatal filmesek. *Filmvilág*. 01. 12–16.
33. Stöhr Lóránt (2009). Karóval jött. *Élet és Irodalom* 13. 32.
34. Strausz László (2011). Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolisz. Kortárs magyar film – Kulturális megközelítések* 03. 20–29.

35. Varga Balázs (2000). A másik ország. *Filmvilág* 05. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2916 (Letöltve 2013. augusztus 10-én)
36. Varga Balázs (2011). A kortárs magyar film mint kutatási probléma. *Metropolis. Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések* 03. 8–19.