



Petri-Lukács Simon

**Filmekkel rekonstruálni az agorát**

Attól fogva, hogy többek között a 2008-as gazdasági válság hatására a romániai nyilvánosságban megelevenedett a baloldali, kritikai, ellenkulturális hangnem, fiatal értelmiségiek vitába szálltak a román új hullám „társadalomkritikájának”, „realizmusának” és „formai szigorának” egyöntetű méltatásával. Mint egyikük, a filmkritikus Andrei Gorzo is írja, olvasatukban elégtelen volt az ábrázolás, amely társadalmi-politikai konklúzióit kizárólag az 1989 előtti rendszer maradványaiból és a forradalom utáni korrupcióból vezette le, figyelmen kívül hagyva a tényezők közül a kései kapitalizmust és a digitális képtermelést. *„Ez az újdonsült, fiatalok által képviselt baloldali álláspont azáltal vádolta a román új hullám alkotóit, hogy még mindig a kilencvenes évek elejének babonáit dédelgetik, azaz, hogy a román népet vagy a »kommunizmus hagyatéka« tartja vissza, vagy valamely rejtélyes, múlbátatlan kivetnivaló a »nemzeti karakterben«, a »nemzet erkölcsi szövetében«*” – összegzi Gorzo.

Az ellenzett attitűd tehát észjárással, ártatlansággal-romlottsággal, etikus-etikátlan magatartással, nem személytelen rendszerekkel és mediális látszatokkal foglalkozik, így nem reprezentációként, hanem elkülöníthető, preegzisztens adottságként viszonyul az előjel nélküli valósághoz, és a formára sem kérdez rá, nem vonja kétségbe a realizmus más paradigmában, (film)politikai kontextusban rögzült feltételeit.

A bíráló persze nem írja le a román új hullám teljes korpuszát, amelyhez televíziós műsorokat, reklámforgatásokat, filmforgatásokat cselekményesítő, valamint a formai rutint dekonstruáló játékfilmek, sőt ugyancsak médiaképeket elemző esszéfilmek is hozzátartoznak. Gorzo föl is rója a vele rokonszellemű szerzők általánosító tendenciáit.

Ha a filmográfia heterogenitását nem is veszi figyelembe, a nemzetközi kritika és fesztiválvilág csodálatával szembeni helyi ellenszegülés megvilágítja, hogy a régióbeli domináns világmagyarázat axiomatikus antikommunizmusa és az 1989 utáni rendszer megfellebezhetetlen szabadságként való azonosítása micsoda lélektani-mentális béklyó még a konstraintív, önreflexív alkotók számára is. Hasonlóra jutnak a fiatal román filmkritikusok, mint Tamás Gáspár Miklós. Ahhoz, hogy a román film tágabb horizontot fogjon be, följebb kell emelnie tekintetét a közhelyeknél, amelyek lentebb elhomályosítják a szemhatárt. *„Ha azonban meg akarjuk érteni, miért kiváltképp érdekes és tisztító változata Kelet-Európa a kései kapitalista társadalomnak, akkor meg kell szabadulnunk attól a hiedelemtől, hogy ennek bármi köze volna a »totalitárius« szellemi beállítottsághoz vagy az »elmaradott«, a tekintélyelvűségben gyökerező szokásokhoz és a szolgálkútséghez; ezekkel a fogalmakkal a hidegháború »naturalizálta« meglepően modern, de se nem liberális, se nem Nyugat-barát ellenfelének ideológiai önképét»* – írja a filozófus.

Ez a kritika tipológiailag egy jellegzetes mintázatba illeszkedik. Hasonlóképp hányták az olasz neorealizmus szemére a stílári monotonitást, az „elégtelen realizmust”, hasonlóképp sürgették, hogy a világháború lokális-nemzeti következményei helyett az otthontalanság, az idegenség, a természetesnek tetsző viszonyok megbomlottságának univerzális jelenségét vigye színre. El is készült a felsorolt motívumok példaszzerű filmje, a *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), amely visszavonhatatlan cezúraként „haladta meg”, „érvénytelenítette” a korábbi évek egységként kezelt gondolkodásmódját, formavilágát.

A román új hullámnak nem Radu Jude filmje vetett véget. Az iskola-korszak-hagyomány egész története dinamikus, irányváltásokban gazdag, egy idő után pedig a laza meghatározáshoz is túl szétartó lett. Mégis, Jude utóbbi filmjei, különösen a *Ne várj túl sokat a világvégétől* (2023), a *Stromboli* újszerűségéhez fogható bejelentésként mutatta föl a lehetőségeit egy olyan filmnek, amely a „posztkommunista”, „korrup”, „primitív” Románián való élcelődés helyett az önfölszámoláshoz, a globális versengéshez és kifulladásához köti szereplői szociológiai helyzetét és pszichés állapotát. Nem előfeltételezi a környezet „hitelességét”

vagy „organikusságát”, formai szedett-vedettségével, képei vad keverésével eleve elveti valóság és virtualitás kontrasztos megkülönböztetését.

A képek, személyiségek, rögzmények amorf tobzódása, amelyből Jude filmje kisarjad, fölhalmozott, önemésztő idő, holtidő és holtmunka, loholás és egy helyben típródás. A folyton újratermelt ingertömeg maga a fogyasztó, kétféleképp semmisíti meg az időt és az elmét: szaggatott műveletként – mint a pixelek alakzatba rendeződése – és egyhangú állandóságként – mint a megmerevült digitális kép.

A *Ne várj túl sokat a világtól* úgy jeleníti meg a megsemmisült időt, a megbomlott személyiséget, hogy bekebelez és maga is megbomlik: kép a képben, film a filmben, Zoom, TikTok, kiragadott filmrészletek, a színpalak lebontása, vegyes technika.

\*

A képkavalkád, elsősorban a TikTok kognícióra, tapasztalatra, lehetőséghorizontra kifejtett imperatív hatása párhuzamba állítható a rendszerváltás utáni fogyasztási-vállalkozási kedv (kényszerű) élénkülésével. Mindkét impulzus újszerű termékekben és termékesítési módokkal kínál föl életmódokat, értékrendeket, önképeket, nyelveket, szabadidős formákat. A TikTok ahhoz fogható hatás- és mintaözon, mint a rendszerváltás után beáramló televíziós műsorok, zenék, eklektikus szokások együttese, amelyek kiterjesztették és kiszínezték a magyar társadalom audiovizuális miliójét. A kulturális mező, a művészetfinanszírozás, a műalkotások referenciakészletének, ideológiai divatjának, nyilvánosságának, közvetítésük lehetőségének 1989 utáni átrendeződése talán elképzelhetővé teszi a folyamatban lévő változások gyökerességét.

Ahogy Radu Jude, a kilencvenes évek és az ezredforduló magyar alkotói is kísérletet tettek arra, hogy az alkotást determináló körülményekből konstruktív, kritikai praxist teremtsenek. Szedett-vedettség, intermedialitás, bekebelezés, bővligyűjtés, odavetett stílus, gyors alkotás, gyorsreagálású, aktív közbeszéddel. Vulgáris, anakronisztikus nyelvi vagy szerkezeti elemeket építettek be formai komplexitást, elméleti fölvertezettséget, impozáns mesterségbeli tudást demonstráló műveikbe.

Eltérő státusú, korú, szándékú alkotók más-más művészeti ágat vizsgáltak fölül, nyitottak meg és szennyeztek be. Közülük négy budapesti példáról röviden, amelyek megvilágíthatják a rendszerváltással számot vető módszertanok és Jude TikTok-reflexiójának párhuzamát.

A Képzőművészeti Főiskolán elindul az intermédia tanszék. Fiatal képzőművészek társulásai – Újlak Csoport pl. – reklámgrafikát, sajtófotót, árukat kollázsolnak össze, vagy használják ezeknek a stimulációtechnikáját olyan kollázshoz, mint Komoróczy Tamás *Addikció* című műve, amelyen kortárs művészek („sztárok” az „art worldból”) kivágott fejének sokszorozása rajzol ki különböző alakzatokat. Ez a gyakorlat tehát nemcsak a reklám – és a kábítószer – azonnali, újabb ingervágyat termelő ingereire tekint formaként, hanem az alkotás szükségszerű interreferenciális, diszkurzív, kapcsolat- és hálózatépítő/szabotáló feladatát is kijelöli.

A kábítószer-, bulikultúra-, tömegszórakoztatás-dömpingben elvesző alakok ténfergéseit, szexuális vágyait, alkotókedvét, az életvitel totális művészetként vallott eszményét új írásmódként, új nyelvként ismeri föl Hazai Attila. Prózája aláveti magát ennek a nyelvnek, a szerzői én nem „elsajátítja”, hanem részt vesz benne, éli, beszél és írja. Beszédzavar és virtuóz írás, a szereplők széteső, infantilis és áhítatos nyelve, amelyet áthatnak az új underground médiumai és sajátos sztárkultusza, az értelmiségiek, haverok és budapesti arcok nevei, DJ-k, hetilapok, esztéták. Ahogy Komoróczy összeragasztja, úgy Hazai mintha összeírná a függőséget, a diszkurzív megnyilvánulás, az idézés, a fölemlítés, a sziporkázás libidinális működésével.

Jancsó Miklós Kapa-Pepe sorozatának címszereplőit elsodorja a rendszerváltás maximája, a kultúra- és ideológiásemleges boldogulás, de egyenes „föltörekvés” helyett, hirtelen inflálódó státusok, rétegek, presztízsek között esnek-kelnek. Akár sírásóként, akár vállalati menedzserként tűnnek föl, idiomatikus nyelvhasználatuk, a bármely sajtószerűség kifejezésére alkalmatlan, kizárólag formalizált vágyakat és

mentális műveleteket manifesztáló szókapcsolatok nem változnak. Jancsó karakterábrázolása a fordulatok állandósulásából indul ki. Fogyasztáskritikájának hordozói maguk az uniformizált nyelvi egységek, amelyek csak az idegbajos félrebeszélést teszik lehetővé Kapa és Pepe számára. Ám Jancsó az ikonoklasmus, a konzumerizmus/társadalmi mobilitás mint szabadság bálványának rombolásán túl, az ezeken „kívül álló” (a leíró, a megfigyelő, a kamera) iróniáját és kultúrpeppeszimizmusát is leleplezi saját teremtő/uralkodó és demens/pusztuló karakterével, valamint a deklaráltan filmszereplőként színre lépő figuráival.

Rajk László buheranciaként, parazita-működés-ként fölfogott építészetének csúcsa, a Lehel Csarnok általánosságban is kifejezi az alkotó hitvallását, hogy „*az építész mindig is lopott. Finomabban szólva: stílust követett, másolt, stílusokat kevert újra. Alkalmanként nem átalított kész elemeket kibontani meglévő házakból, s azokat változtatás nélkül az újba beépíteni, megtartva még az eredeti rendeltetésüket is.*” De ennél partikulárisabban, mint a fogyasztás és a közösségiesülés egyik első, új tere, magába szívja és kajánul visszahányja a kivagyiságot, a fölösleget, a duzzasztást, amely föltornyosult és új együttléti formákat alakított ki Budapesten – persze nem kizárólag a rendszerváltás után.

Ahogy a magyar kultúra habitualizálta saját feltételrendszerét, ezek az alkotásmódok is halványultak, a magyar filmből maradéktalanul eltűntek. Tehát a NER idejére – egy újabb esztétikai kihívás – elvesztette a képességét a magyar művészet, hogy formaközpontú, öntörvényű választ adjon a város és a közlemékezet tönkretételére. Ezért olyan kirívó Jude filmje Budapesten. A nyelv ismerős regressziója, a város ismerős kisajátítása, a történelem ismerős falszifikációja, a mediális hatalom ismerős módozatai, az ismerős média- és hírfüggés nyelvén megszólaló, ismeretlenül sercegő, azonnali, művészi-kritikai visszatükrözéssel.

\*

Jude filmjeinek beszédhelyzetei is olyan közkeletű elemekből épülnek föl, mint Kapa és Pepe dialógusai. Szereplői jellemzően valamilyen rögzült aktuálpolitikai, emlékezetpolitikai pozícióból szólalnak meg. A *Bánom is én, ha élétél az utókor* (2018) vagy a *Zűrös kettőintés, avagy pornó a dilibázisban* (2021) vitahelyzetekből állnak, a történelemhamisító, szervilis, sovinszta/regresszív összeesküvéselmélet-hívó érvel a történelmi szembenézést sürgető/progresszív liberális ellen, és fordítva. A *Ne várj túl sokat a világvégétől* abban különbözik elődeitől, hogy a frazémák nem ilyen beazonosítható leosztásban nyilvánulnak meg, nem az a céljuk, hogy kihozzák győztesként valakinek az igazát, ezért a fordulatok is váratlanabbak, nem egyik vagy másik álláspont nyomatékosítását szolgálják. Ebben a filmben Jude ugyanis nem annyira az álláspontokra, hanem a mediális közegre, hatáseggyüttesre, az emberek közötti kapcsolatfelvétel lehetőségeire figyel, amely a beszélgetés minőségére is kihat.

Az álláspontok másodlagossága abból is következik, hogy a vitáknak nincs olyan tétje, mint például a romániai holokauszt történetének emlékezete. A *Ne várj túl sokat a világvégétől*ben nincs nyilvánosság, nincs közvetlenül hozzáférhető város, amely agoraként stimulálhatná a vitát. A várostapasztalat az autó privát terére redukálódik, ahogy az emlékezésnek is magántermészetű tétjei vannak. Ez a sovinszta rosszindulatnál és ostobaságnál is szomorúbb Jude számára, aki polemikus alkat, még a legvészjóslóbb vitát is vágykeltően, színesen jeleníti meg.

Ha a *Ne várj túl sokat a világvégétől* Budapesten látjuk, akkor nemcsak a kilencvenes évek magyar művészetével, a NER Budapestjével is össze kell olvasnunk az esztétikai ellenszegülésnek azokat a formáit, amelyekre Jude fogékony, vagy amelyeket létrehoz, hogy filmjeivel földidézze az agorát. Bóvlival, szedett-vedettséggel, intermediális-kollektív alkotással, neurózissal és beszédkényszerrel a sima felület, a totális esztétika és alternatív valóság ellen, amely ellepi a várost. Mint a Ligetvédők a Városligetben és az Eleven Emlékmű a Szabadság téren.

A Ligetben a 2010-es évek közepén összegyűlt tüntetők a környezetpusztítás és az antagonisztikus építészet ellen tiltakoztak az Occupy szellemében. Toldozott-foldozott sátraik, a reprezentatív budapesti tér „elcsúfítása”, a szégyen kiállítása önmagában esztétikai jellegű ítélet volt a homlokzatgiccsről és a vasbetonba és acélba mintázott magyar folklórról. A tiltakozás elhalt, kicsavarták kezét. A plebejus

szabadidő cifra, eklektikus zöldjét és épületeit aláásta a mélygarázsok színe-virága.

Az éj leple alatt fölhúzott Szabadság téri emlékmű ízléstelenségén és a vészkorszak történetének meghamisításán fölháborodott budapesti polgárok ellenemlékművet installáltak a szobor körül. Gettóbeli leleteket, fényképeket, kinyomtatott újságcikkeket, statisztikákat, mediális bizonyítékokat rendeztek el, kiszolgáltatva a gyűjteményt az időjárásnak és a szélsőjobbboldali rongálásnak. Az összehordott kiállítás, az archiválhatatlan (kollektív, amorf, véletlenszerű) politikai művészet, a körülötte magára találó közbeszéd a fölhalmozódó szeméttel, porral és avarral együtt körbeveszi, lassan eltakarja a fölémagasodó halálmadarat. De a beszélgetések abbamaradtak, a tárgyakat elverte az eső, együtt áznak a karmos-csőrös horrorral.

Jude a nyilvánosságot ostromló filmkészítés lehetőségeit keresi, vitatkozna, de nincs kivel. Ha nincs városias magatartás, mert leigázták, és a város egyébként sem elkülöníthető a reprezentációjától, filmekkel próbálja meg rekonstruálni a vitateret. Pszeudoagora-kísérlete arra használja a művészi csúfítást, az eklektikát, hogy legalább filmje működése, formája szembehelyezkedjen a passzivitással, maga legyen a polemikus-medializált, kritikus hibrid a figyelemrombolás és termékesítés új korszakában.