

BERETVÁS GÁBOR

## SZEMBENÉZÉS

Radu Jude „*Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe*” című filmjéről



**Radu Jude sajátos filmnyelvet dolgozott ki, méghozzá annak érdekében, hogy a filmmel való párbeszédre készítse, mintegy mediálja a nézőt. Jude a művészet által felrázná a román társadalmat, nézőit készíteni szeretné arra, hogy szembenézenek az elődök által elkövetett, eddig szőnyeg alá söpört történelmi rémtettekkel.**

**R**adu Jude a kortárs román filmművészet egyik legnagyobb vitákat kiváltó rendezője. Eddigi alkotásai a román társadalom tabunak számító, mélyre temetett problémáit igyekeznek a felszínre hozni. Témafelvetései és egyedi filmnyelvi eszközkészlete még a múlttal való szembenézésre igencsak fogékony román új hullám filmes közegéből is kiemelik őt.

A rendezővel készült interjúkból<sup>1</sup> kiderül, hogy legújabb nagyjátékfilmje, a *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* is hasonló lehet. Ezek szerint a 2021-es fesztiválokon debütáló alkotásban Jude korábbi filmjeinek sok vonását továbbvitte, vagyis a 2015-ös *Aferim!* és a 2018-as „*Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe*” / „*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*” nyomvonalán haladt tovább. Sőt az interjúkban a filmnyelvi keretek továbbtágítását sugallja a rendező. Az előbbieket nézve Jude háromévente mutat be új nagyjátékfilmet. Kiemelendő, hogy a rendező több dokumentumfilmet is jegyez – már ha az ő esetében beszélhetünk egyáltalán „tiszta” kategóriákról.

Ez azért is érdekes, mert Jude esetében a román újhullám a kiindulópont. Érdemes nyomon követni, hogy bizonyos stílusjegyek hogyan csiszolódnak a filmjeiben: a korai alkotásokból is ismerős kézikamerás megoldások, az élőbeszéd megragadására való törekvés, a visszafogott stilizáltság vagy az, hogy Jude filmjeinek tempója hogyan simul igazán meditatív időkezeléssé. Látszik ugyan, hogy Jude ugyan-

annak az iskolának a tagja, mint Cristi Puiu és Cristian Mungiu, de az is, hogy fiatalabb lévén az irányzatnak talán inkább a renegátja.

Az elődök hatása érthető persze, hiszen például a 2005-ös cannes-i filmfesztiválon az Un Certain Regard díjat is elnyert Puiu-film készítésében (*Lăzărescu úr halála / Moartea domnului Lăzărescu*) Jude rendezőasszisztensként/másodrendezőként vett tevékenyen részt. Erre Lakatos Róbert is utal a román újhullámot is érintő könyvében, és arra is kitér, hogy Jude első nagyjátékfilmjének kezdő képsorai mintha Puiu és Mungiu filmes nyelvének egyedi kevercsét képeznék.<sup>2</sup>

Lakatos azonban kiemeli azt is, hogy Jude eltávolodik a Puiu- és Mungiu-féle kamerahasználattól, és a Puiu által is voyerizmusként értelmezett módszert építi be a művészetébe.

A kamera így távolról, a kukkoló szemszögéből lesi meg az eseményeket. A Judéra jellemző távolról filmezés, a keskeny látószög így nemcsak a dokumentarizmus „légy a falon nézőpontjára” erősít rá, hanem direkt módon lehetőségként kezeli és kihasználja, hogy szokatlan módon jobbról-balról valami belógjon a képbe. Ez a módszer kitágítja a film önleplezésének művészi lehetőségeit, és ezáltal Jude a valóságot is erősebben be tudja emelni saját filmes közegébe.

Lakatos 2017-ben kiadott könyvében több megközelítést is igyekszik felvázolni ennek a képiségnek a megfejtésére. Igaz, a rendezőre csak néhány oldalon igyekszik kitérni (84–87.), azokon is Jude 2009-es *A legholdogabb lány a világon / Cea mai fericită fată din lume* című filmjét, illetve annak egy részletét elemzi. Ott Lakatos nem tudja eldönteni, hogy a véletlenszerűnek tűnő szereplőkövetésnél tudatosan megrendezett kameraakcióról van szó, vagy olyan kameraimprovizációról, aminek az eredményét tudatosan hagyták benne a filmben. Mindkettő esetében a dokumentarista esztétika felerősödését emeli ki.

Az általam vizsgált későbbi Jude-film, a „*Nem érdekel, ha barbároként vonulunk be a történelembe*” arról tanúskodik, hogy a Lakatos által felvázolt elemek egy azóta módszerré érett rendezői koncepciónak a kísérletei voltak. A 2018-as Jude-film számos jelenetében használja a voyeurizmust, ill. a távolról vett képeket. Ez arra enged következtetni, hogy nem feltétlenül kell megrendezett kameraakciókról vagy kameraimprovizációkról beszélnünk, amik a vágási folyamatkor benne maradnak a filmben. Inkább az lenne a lényeges, hogy mostanra a módszerré érő kísérlet a határáig érett-e.

Példának okáért a képbe belógó, mobilozó (elvileg a jeleneten kívül eső) stábtagok belopása filmbe a valóságosságot és a film filmként való önleplezését is erősíteni igyekszik. Plusz érdekesség, hogy a 2018-as Jude-film többek között egy próbafolyamat stációit vonultatja fel. Úgy, hogy a néző a film első húsz percében még nem tudja, milyen produkcióra való felkészülés kulisszái mögé leleskedhet be. Leginkább arra következtethet, hogy egy forgatás werkfilmjéhez rögzített anyagot lát, amely be van emelve egy dokumentarista stílusú játékfilmbe, amely egy fikciós film elkészültéhez vezet.

Radu Jude sajátos filmmelvet dolgozott ki, még hozzá annak érdekében, hogy a filmmel való párbeszédre készítse, mintegy mediálja a nézőt. Jude a művészet által felrázná a román társadalmat, nézőit készíteni szeretné arra, hogy szembenézzenek az elődök által elkövetett, eleddig szőnyeg alá söpört történelmi rémtettekkel. (A feltételezett rendezői akarat tehát hasonló, mint amit, mondjuk, Hanekének tulajdonítunk a *Rejtély/Caché* című 2005-ös film esetében.)<sup>3</sup>

Jude is arra törekszik, hogy kollektív felelősségvállalásra készítse a nézőket, és arra, hogy megértsék, a múltban gyökerező magatartások hogyan öröklődnek, és hogyan élnek tovább a román lakosság nagy részében. A „történet” jelen esetben a második világháború zsidókat sújtó genocídiumában való aktív román részvétel. Ám Jude nem „csak” az antiszemitizmussal és borzalmakkal való szembenézésre késztet, hanem a romákkal vagy akár az egyéb kisebbségekkel, környező népekkel való ellenséges magatartás gyökereit tárja fel.

A filmet külföldön számos dicséret érte. Igaz, Radu Jude neve nem volt ismeretlen már a nemzetközi terepen. Hiszen első filmjét Berlinben is, Cannes-ban is elismerték a kritikusok. A 2015-ös *Aferim!* című filmjével pedig a rendező elnyerte a 65. Berlini Filmfesztivál legjobb rendezésért járó Ezüst Medve díját. (A legjobb film Dzsafer Panahi *Taxi* című munkája volt abban az évben.)

Az, hogy Jude *Aferim!*-je a romákat a 19. század közepéig rabszolgasorban tartó társadalomról rántja le a leplet, és az alkotás filmnyelvi eszközkészlete (hogy pl. a fekete-fehér alkotásban a rendező egy archaikus román nyelven beszélteti a szereplőket) már eleve kölcsönöznek a filmnek egy kuriózumjellegét. A rendező a filmben használt óromán nyelv által készletelt eltávolodásra és egyben mégis azonosulásra a román közönséget. (Az *Aferim!*-et Romániában román felirattal vetítették a mozik.)

A román kritikusok között akadt ugyan olyan értő, aki az intertextualitás felől közelített az *Aferim!*-hez, kiemelve, hogy mennyi beidézett, átvett szöveggel operált a rendező. Sokan azonban nem értették meg Jude koncepcióját, azt, hogy elemelkedetten képzelet el filmje értelmezését. Inkább ellenkezőleg viszonyultak az *Aferim!*-hez. Hozsannázva ugyan, ám a realizmus felől közelítve értelmezték a filmet.<sup>4</sup>

A realiztikus ábrázolásmód, amely az 1800-as évek Havasalföldjét a román kritikusok elé idézte, elfedte az intermedialitást, az irodalom alapú betéteket és például azon mondanivaló hangsúlyosságát is, hogy a 19. század közepén még törvény által biztosított volt ezen a tájon a rabszolgatartás. Illetve hogy a társadalmat formáló és fenntartó erő a társadalom által fenntartott intézményekben – lásd egyház – realizálódik. És hogy ezek az intézmények határozzák meg az emberek identifikációit és viselkedési módozatait. (Lásd a filmben a romákról – „csókákról” – vagy a zsidókról szóló papi tanítást.)

Jude a „*Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe*” készítésekor mintha már felkészült volna arra, hogy érthetőbb legyen a művészi akarat. Mintha készült volna arra, hogy a kritikusok ne engedhessék meg maguknak, hogy nem veszik észre ezeket az idézeteket. Már a cím eleve egy idézet, Antonescué, nem a vérengzések miatt felelősségre vont marsallé, hanem az ugyanabban a perben elítélt másik Antonescué, a miniszteré.

Az, hogy Jakab-Benke Nándor, a film magyar feliratának készítője a „*Bánom is, ha elítél az utókor*” címet adta eredetileg a film magyar címéül, arra enged következtetni, hogy a filmkritikus-szerkesztő már a cím magyarítása közben értelmezési finomításra törekedett. Illetve esetleg arra, hogy nem értett egyet a cím-ben megragadható rendezői törekvéssel. Erre kritikájában nem tér ki.<sup>5</sup>

Ám arra mintha utalna, hogy a poszt-posztmodern értelmezés felől a leginkább megközelíthető a filmet átítató történelemfeldolgozási kísérlet. Ez a fajta történelmi szembenézésre való hajlandóság adja meg szerintem is a relevanciáját Jude medializációs törekvésének. A plusz sajátosság, ahogy Jude eleve beemeli filmjébe a kritikai szemléletet. A rendező alteregóját játszó és a saját ne-

vén is szereplő Ioana Iacob, aki egy utcai színházi előadásra – „reenactment”-re – készülő rendezőt alakít a filmben, egy komoly vitapartnerrel, egy cenzorral (akit Alexandru Dabija játszik) vív érvpárbajt a leghosszabb dialógust megkövetelő jelenetben.

Jude ebben az esetleges kritikáknak megy elébe, és válaszolja meg azokat. Ugyanakkor a művész vívódását is bemutatja egyben. Lehet-e, érdemes-e, és ha igen, milyen eszközökkel érdemes a ma nézőjét szembesíteni a múlttal, a múltban gyökerező előítéletekkel. Ezzel a dialógusba oltott kritikusi érvrendszerrel Jude igyekszik megelőzni az esetleges vádakat is, melyek nemzetietlennek, a román nemzetet sértőnek ítélnék a filmet, elébe megy ezeknek. (Itt jelzem, hogy a Budapesten megrendezett 13. Román Filmnapok rendezvényen a film a román kultúrdiplomácia kérésére nem került levetítésre.)

A rendező alteregó-főszereplőjét mellesleg nemcsak a cenzorral való emelkedett beszélgetésben érik antiszemita fricskák, hanem többször is, burkoltan, a filmben. Igaz, ezek a többi, főbb szál miatt elsikkadnak, illetve elvesztődnek az intermediális környezetben, amelyek az *Aferim!*-nél hangsúlyosabban idéződnek meg. A művészeti alkotás politikai és oktatásbeli állásfoglalás, adja az alteregó szájába Radu Jude saját ars poeticáját. A módszere pedig ultrastilizált és teátrális. Erre utal a film bevezető jelenete is. Egy sötét vágószobában egy II. világháborús filmhíradó képeit látjuk, és azt is, ahogy a számláló pereg: valami régi jelenik meg egy modern technikai felületen.

A főszereplő bemutatkozásakor a film azonnal leleplezi önmagát mint filmet. A kamera tévelyeg, mintha keresne valamit. De a szöveg, amit hallunk, egy történetet mesél el, mely egy tévében leadott bokszmeccsről szól, ahol az egyik bokszoló kiüti a másikat. Mire a történetben szereplő társaság egyik tagja, egy (most is élő, 90 éves) költő, Radu Cosașu így kiált fel: „A tiszta ész kritikája!” Kant fő művének említésekor a kamera megállapodik egy történelmi múzeumban kiállított gépfegyver-kiállításon. Ezzel ágyaz meg a filmbeli gondolatíságnak Radu Jude a „*Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe*” című filmjében.

Ezek után a felvétel nem szakad meg, bár egy csapót látunk, amelyen a dátum, a rendező, Radu Jude és az operatőr, Marius Panduru neve olvasható. A csattanása után pedig bemutatkozik a főszereplő: „Ioana Iacob színésznő vagyok, és Mariana Marin szerepét játszom”. Majd felsorolja a többi színész nevét, megszakítják, így kísétál a képből, és visszafordulva jó szórakozást kíván. Ugyanaz a kamera követi végig a múzeum folyosóin, de közben a figura észrevétlenül átlényegül a szerepbe. Ioanából Marina lesz a következő jelenetben, a színésznő rendezővé válik. (Külön érdekesség, hogy Iacob a filmbeli bemutatkozásakor jelzi, hogy egy ismert költő nevét kapta a filmben, de nemcsak az övé, hanem a Dabija által megformált Constantin Movilă neve is áthallásosan csenghet annak, aki jártas a román történelemben.)

Hangsúlyozom, a szerepváltás vagy szereppé alakulás alatt a felvétel nem szakad, a kamera folyamatosan igyekszik követni Ioana/Marinát. Ám a néző pozíciója változik közben. Nem egy werkfilmet nézünk már, hanem átcusszanunk magába a filmbe. Illetve az elsődleges pozíciónkat is rehabilitáljuk közben. Hiszen visszamenőlegesen átértékeljük a látottakat, a werkszerű részt a film részének tekintjük.

Külön kiemelendő, hogy Jude nemcsak szövegben kifejtve tér ki főszereplőjén keresztül arra, hogy propaganda-történelemkönyvek és játékfilmek határoz-

zák meg a román társadalom történelemszemléletét, hanem képileg is utal erre. A főszereplő rendező, Marina és szeretője vidáman élcelődik a televízióban vetített Sergiu Nicolaescu-féle esztétikán. Nicolaescu filmjei, mint például a *Dákok/Dacii*, a *Mihály vitéz / Mihai Viteazul* olyan hősokeket ábrázoltak, amilyeneket a nacionalizmustól nem mentes kommunista államérdek megkívánt.

Nicolaescu filmjei kitűnően demonstrálják, hogy mi történik a művészettel, jelen esetben a filmművészettel akkor, amikor a hatalom, itt a kommunista pártállam „gyarmatosítja” azt egy ideológia nevében. Nicolaescu kiszolgálta a hatalmat, akárcsak a háborús években a frontkatonákat mulattató színészek és zenészek. Nicolaescu emblematisztikus megtestesítője annak, amikor a művészet ideológiai megszállása a társadalom „államosításának” eszköze. Filmjei meghatározták a román filmművészetet a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években egyaránt. Akkor úgy tűnt, hogy nimbusza kikezdehetetlen. De az utókor ítél Nicolaescu felett. Dogmatikus filmjei nevenségesnek hatnak a szabadon gondolkodó befogadó, főként a szabad művész perspektívájából nézve. Nicolaescu művészete inkább korlenyomat, és nem értékálló alkotások füzére.

A Jude-filmben szereplő tévés jelenetben az idevágó Nicolaescu-beidézés egy Antonescut dicsőítő film, *A tükör* egy jelenete, mellyel a főszereplő teljes meztelességében néz farkasszemet. Ez több síkon is értelmezhető jelenet. A nő meztelességével, azaz a szabadság szimbólumaként áll szemben televíziójával, amelyben a hatalom egykori birtokosa szerepel. Esetleg a virággyermekek és a militarizmus képviselője áll egymással szemben. Mint ahogy az is egy értelmezési keret lehet, hogy a haláltáborok lakóinak pórosága áll szemben az uniformizált hatalmi berendezkedés képviselőjével. A lakásbelső kellékmiliója erősen aládúcol ezeknek.

Mint már említettem, bőven megfogalmazódnak antiszemitizmusra való utalások a főszereplővel kapcsolatban. Az egyik legmegragadóbb, mikor a cenzor, vagy ha úgy tetszik, a hatalom szolgálatába állt értelmiségi elkéri a rendező telefonszámát, és a haláltáborokba hurcoltakat megidézve a csuklójára írja fel a számokat.

Összehasonlító trivializálás hangzik el a filmben, és ez több ízben kibomlik. Miért nem inkább a kommunista rémtetteket dolgozzák fel a művészek? A román nép megmaradhatna áldozati szerepében, és nem kellene szembenéznie az elkövetett szörnyűségekkel. Igaz, annak nem lenne a ma társadalmára különösebb hatása, ha csak az nem, hogy tovább erősödne az önkritika nélküli nacionalizmus a kollektív emlékezetkiesés bűvöletében. Ez ellen lázad fel a rendező többek között alteregóján át is többször üzenve.

A marsall dokumentumfelvételeken is látható a filmben. Ezen egyszerűen, sallangmentesen látható, szemben a televízióban vetített Nicolaescu-féle stilizációval, amely hősnak állítja be a marsallt. A rendező nemegyszer használ archív felvételeket a filmben. A filmhíradókon kívül privát filmek is előkerülnek, de csak annyira, hogy a történelemhamisítás kérdéskörére kitérjenek. Illetve a vezető felelőssége is szóba kerül, így dr. Gheorghe Alexianunak a tárgyalása is megidéződik a filmben. A képsorok feldolgozásra váró anyagként vannak jelen a már említett modern keverő képernyőjén. Így Jude nem hagyja ki, hogy filmjének főszereplőjével ne „csévéltesse vissza” a pert, ne játsszon el a gondolatlaltal, hogy vissza lehet pörgetni az idő kerekét.

Azt, hogy mennyire hiánypótló lehet a történelem ezen részének művészi mediációja, az a jelenet is megmutatja, amelyben a stilizált előadásban szereplő, zsidót alakító két öreg megkeresi a rendezőnőt, és rá akarják venni, hogy a ro-

ma statiszták ne szerepeljenek velük egy jelenetben. Marina hiába jelzi, hogy a romák is Antonescu rémuralmának elszenvedői, mint a zsidók, sőt igazából ők is zsidókat játszanak a stilizált előadásban. Hiába hivatkozik Griffithre és az *Egy nemzet születésére / The Birth of a Nation*-re, amelyben fehérek alakították a feketét, a két öreg hozza a megörökölt rasszista reflexeket.

Már csak ezért is áthallásos az, hogy a *Glory, Glory, Hallelujah!* zenéje ágyaz meg a film végkifejletének, mert az esemény címe, amely fel van vetítve a háttérül szolgáló kormányépület homlokzatára, a Nașterea Unei Națiuni, azaz Egy Nemzet Születése. A rendezvény, melyen a múlt stilizált és teátrális megidézésére kerül sor, a filmen belüli külön kísérlet. Itt a 35-ös filmfelvevőgépet lecserélik digitális filmfelvevőkre. Ennek oka az is lehet, hogy több szemszögből kell filmezni az eseményeket, és ehhez egységes képi világ szükséges. Illetve, hogy ne maradjon ki a filmből, ahogy az utca embere is részese lesz a happeningnek és ezáltal a filmnek is.

A játéktértől kordonnal elkerített közönségre érzelmi szinten látszik hatni az előadás. A szovjet katonákat alakító statiszták bemasírozásakor füttyszó és kirekesztő kifejezések törnek fel a közönség egy részéből. Míg mikor a román hadsereg katonáit jelző statisztéria jelenik meg énekelve, a nézők üdvrigalással köszöntik őket. Az egyik csúcspont az az ominózus jelenet, amikor a kivégzésre szánt zsidó szereplőt játszó színész tesz egy menekülési kísérletet, ám a kordon mögötti nézők erővel visszalökődnek a játéktérbe.

A film befejező snittjében a kamera felsvenkel a régi fotó alapján elkészített vesztőhelyre, és a felakasztott zsidókat szimbolizáló himbálózó próbababákon időzik el. Ezzel Jude mintha elvetéltnek és hiábavalónak ítélné meg a kísérletet. Mintha mind a filmbeli előadás, mind a film megmaradna egy egyszótagos gesztusnyelvnek. A színház a mulandósága miatt talán nem hatotta meg tömegesen az embereket, de a filmnek volna erre némi esélye. Ezért is volt érdekes a külföldi kritikai fogadtatása. Elvégre a film elnyerte a Kristály Glóbuszt Karlovy Varyban, és az sem érdektelen, hogy a rendező a fesztiválsajtónak többek között Godard hatását emlegette.<sup>6</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Lásd pl. Iulia Blaga: *Interviu cu Radu Jude. Ce are pornografia cu educația în filmul cu care merge la Festivalul de la Berlin*. Libertatea.ro 2021. febr. 19.
2. Lakatos Róbert Árpád: *Dokumentumfilmes hatások a játékfilmben. Közép-kelet-európai filmes karrierek kezdete az ezredfordulót követő években*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2017. 84.
3. Vö. Vincze Teréz: *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben*. Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Bp., 2013. 250–251.
4. Vö. pl. Veronica Lazăr – Andrei Gorzo: *Un modernism politic updatat: Radu Jude ?i „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari”*. Revistavatra.org, 2018. júl. 2.
5. Jakab Benke Nándor: *Elmesélhetetlen történelem. Radu Jude „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari” / Bánom is, ha elítél az utókor – kritika*. Filmtett.ro 2018. aug. 20.
6. Szépen kibontják az elemzők Judének a Godard-ral meg Brecht-tel (és egyéb alkotókkal) való rokonságát a már említett Revistavatra.org-cikkben. (Veronica Lazăr – Andrei Gorzo: *Un modernism politic updatat: Radu Jude și „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari”*. 2018. júl. 2.)