

Románia korán érkezett

– Radu Jude *Ne várj túl sokat a világvégétől!* című filmjének
metamodern sajátosságairól –

Szerző: Fazakas Lehel

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvári Kar

Filmtudományok mesterképzés, 1. Év

Témavezető: dr. Király Hajnal, egyetemi docens

Bevezető

2024 telén Radu Jude Kolozsváron tartott mesterkurzusán 3 rövidfilmje (*Cele două execuții ale Mareșalului*, 2018; *Plastic semiotic*, 2021; *Potemkiniștii*, 2022) kapcsán beszélgetett a közönséggel. Az egyik felé érkező kérdés filmjeinek posztmodernitását célozta, amit a rendező azonnal hárított is: nem tekinti önmagát posztmodernnek. Az idegenkedés ellenére a kérdés nem volt teljesen alaptalan, már csak a levetített filmekből érezhető volt Jude stílusának játékosága és dekonstruktív hajlama. Filmjei egyáltalán nem felejtik el a posztmodernitás eredményeit, Judénél az ironia és az intertextualitás azonban nem ideológiai irányelvek, legfeljebb alkotói kommentárok, filmjeinek tétje inkább egy társadalmi-szociális érzékenység.

A román új film ezzel a realista érzékenységgel határozza meg önmagát, a kanonikus álláspont szerint mintegy megkésve folytatja a múlt század közepétől jelentkező modernista filmes hagyományokat. Doru Pop a kétezres évek utáni román filmeket az utolsó európai újhullámos mozgalomnak látja, amely folyamatot az olasz neorealizmus kezd meg, majd a brit új realizmus, a francia új hullám és a Dogma-mozgalom folytat. Szerinte a román új hullám azért érkezik ennyire későn, mert Romániában elmaradnak az olyan politikai megmozdulások a rendszerrel szemben, amelyek a keleti blokk többi országára jellemzőek.¹ Andrei Gorzo óvatosabban bánt az „új hullám” kifejezéssel, az új román film születését konkrét rendezőhöz köti: tanulmányában bizonyítja a kapcsolatot a Genfi Művészeti Egyetemen tanult Cristi Puiu és a neorealista bazini filozófia romániai meghonosítása között.² Az új román filmet Gorács Anikó is az olasz neorealizmushoz viszonyítja, Eugenia Vodă filmkritikust idézi, hogy bizonyítsa, a fiatal alkotók már a kilencvenes években észreveszik, hogy a hétköznapi élet ábrázolása, a realizmus lehet a román filmművészet megújulásának útja, s hogy valóban az olasz neorealizmusban látják a követendő mintát: „a román filmnek a rajtvonaltól kell kezdenie. Vissza kell találnia a mindennapi valóság ábrázolásához, és meg kell tanulnia, hogyan lehet őszintén beszélni a közelmúlt totálisan meghamisított történelméről. Jelen történelmi helyzetben a román filmnek erkölcsi kötelessége a neorealizmus eszméjének felélesztése.”³

¹ Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc. 2014. 53.

² Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinema-ul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Bukarest, Humanitas, 2012. 193.

³ Gorács Anikó, *Az új évezred román filmművészete*. Budapest, Mozinet, 2010. 10.

A közönségtalálkozón Judehoz intézett kérdés azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy a román új film mindenféle modernista szociális érzékenység ellenére nem mentes a reflexivitástól, az új generáció rendezői nem felejtik el a posztmodern filozófia eredményeit. Az ezredforduló utáni román filmeket tehát inkább a modern és posztmodern stratégiák között kellene meghatározni. Ezt a jelenséget a legadekvátabb módon pedig szerintem a metamodern diskurzus írja le.

A posztmodern pillanat elmúlása utáni állapotot megfogni kívánó Robin Van den Akker és Timotheus Vermeulen 2010-es *Notes on Metamodernism* című vitaindító esszejükben vezetik be a metamodern fogalmát, amit a „modern lelkesedés és a posztmodern irónia” közötti oszcilláció érzelmi struktúrájként határoznak meg.⁴ Dolgozatomban az ő diskurzusuk alapján igyekszem felfejteni Radu Jude legújabb, 2023-as *Ne várj túl sokat a világvégétől!* (*Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*) című filmjének metamodern lehetőségeit. A kétezres évek elejére nagyjából kimerülő posztmodern után nemzetközi szinten is nagyobb érdeklődést figyelhetünk meg a realista ábrázolás lehetőségeire. Jude posztmodernen is túllépő, de azt nem elfelejtő filmjét emiatt a szociális érzékenység miatt kötöm metamodern jelenséghez. Ez az érzékenység pedig mivel az új román filmre általánosan kiterjeszthető, megpróbálok a kanonizált álláspont felülvizsgálásával ez esetben a román filmre nem a kultúra megkésett terméként tekinteni, hanem éppen a metamodern egyik elsőként jelentkező példajaként.

⁴ Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, *Notes on metamodernism*. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2:1, DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677, 2010, fordítások tőlem, FL.

Metamodern stratégiák

Van den Akker és Vermeulen modern és posztmodern között oszcilláló metamodernje nem egyensúlyi állapot, épp ellenkezőleg, állandó feszültséget jelent, végtelen pólusok közötti elmozdulást, az „elköteleződés és eltávolodás, remény és melankólia, naivitás és ismeret, empátia és apátia, egység és pluralitás, teljesség és töredékesség, tisztaság és többértelműség” között felfüggesztett szabálytalan ingát, ahol több ellentétes pólus egyszerre érvényesül. Ez az egyidejűség nem a „vagy-vagy” („either-or”) logika kizárólagossága mentén konstruálódik, ahogy a posztmodern „sem-sem” („neither-nor”) közöttiségétől is határozottan megkülönböztetik: inkább az oppozíciók egymásra tevődését jelenti, ahol a kettő egyszerre együtt érvényesül, vagy egyikük sem. Van den Akker és Vermeulen a metamodern tehát egy „mindkettő-egyik sem” („both-neither”) dinamikában ismerik fel, ami egyidőben modern és posztmodern, és egyszerre egyik sem. Így lesz a metamodernizmusuk alapvető sajátossága az atopikus metaxis – ahol az atópia (a-toposz) egy furcsa, rendkívüli és paradox nem-helyet jelöl, a metaxis pedig egy egyidejű itt, ott és sehol levést.⁵ Radu Jude metamodern értelmezési lehetőségeinek felfejtését e kapcsán az atopikus metaxis kapcsán igyekszek elkezdni.

A *Ne várj túl sokat a világvégétől* első része (A) „beszélgetés egy filmmel 1981-ből”, a rendező Lucian Bratu *Angela továbbmegy* (*Angela merge mai departe*) című mozifilmjével való folyamatos átvágásokkal hoz létre szervesen összekapcsolódó textust. Az összefonás szinte már megkövetelt tartalmi szempontból: míg a negyven évvel ezelőtti filmben a taxisofőrnő Angela munkanapját követhetjük végig, ahogy navigál a korabeli Bukarest szociális környezetében, napjaink Angelája egy osztrák filmes gyártócégnak dolgozó produkciós asszisztensként reked meg a főváros dugójában. Az 1981-es film főhőse nemcsak defektekkel kell szembenézzen, útját különféle társadalmi csoportokat képviselő kliensek tarkítják. Hozzá hasonlóan pedig napjaink Angelája is végigjárja a város szociális térképének széles skáláját: miközben egy munkaügyi reklámvideóhoz keres szereplőket nyomornegyedekben, a megállók közé privát ügyeinek intézését is beiktatja, így jut el például egy felhőkarcoló irodájába, hogy tárgyaljon a családi sírokat ingatlanbefektetések miatt exhumálni készülő multicég képviselőjével. A párhuzam tehát adott – múlt és jelen egyértelmű szembeállítását egymás mellé állítását látjuk. Ha azonban ezeket az egymás mellé igazított képsorokat összehasonlításként kezeljük, kétféle értelmezési-értékelési struktúrába bonthatunk: (1) nem változott semmi – napjainkban ugyanúgy a túlhajszolt munkás(nő)

⁵ Uo.

kizsákmányolását tapasztaljuk; vagy (2) olvashatjuk kelet európai kapitalista kritikaként, érzékenyebben figyelve a két anyag közötti különbségeket. Mindkét esetben azonban célratörő értelmezést keresnénk egy komplex és kevésbé egyértelmű szövegben.

Jude egy adott pillanatban napjaink Angeláját elviszi ahhoz a másik Angelához, aki az 1981-es film főszerepét alakította (és alakítja jelen pillanatban is a bevágott epizódokban), egy metalepszis segítségével a síkok így nemcsak egymásra reflektálnak, hanem végérvényesen összemosódnak, nemcsak párhuzamba kerülnek egymással, hanem kommunikálni kezdenek. Ahogy a múlt és jelen hagyományos értékelkülönítését tovább bonyolítaná a nyersanyagválasztás – hogy éppen a jelenhez kapcsolódó jeleneteket látjuk 16 mm-re forgatott sötét-szemcsés filmről, és a múlt képeit szaturált, tiszta színekben.⁶ Jude pedig igazából már az első részt kezdő főcím-kártyán felhívja a figyelmünket erre a szerteágazóbb kapcsolatra: először dialógust („dialog”) nevez meg a két film között, majd ezt kihúzza, és fölé beszélgetést („conversație”) ír. [1. Ill.] A minimális szemantikai eltérés nálunk annál fontosabb lehet. A „dialógus” két fél közötti célzottabb kommunikációt jelöl, a javított „beszélgetés” ennél valamivel kötetlenebb formája a gondolatcserének. Nem annyira a két fél között oda-vissza pattogó jelentéseket és értékítéleteket kell keresnünk tehát a filmben, hanem egy ennél szabadabban létrejövő szintet, ahol a gondolatok organikusabban találkozhatnak.

Jude történelemkritikája általában ítéletmentes, nem szervezi ontológiai hierarchiába a beidézett anyagokat. Nincs különbség hang és kép (*Țara moartă*, 2017) valóságossága között, dokumentarista jellegű archív felvételek és fikciós feldolgozás (*Cele două execuții ale Mareșalului*, 2018) között. Jude számára az egyik anyag sohasem rejteget több információt vagy igazat a valóságról, mint a másik, a felidézett tartalmak mindig inkább saját médiumukra reflektálnak. A *Ne várj túl sokat a világvégétől*ben ez annyival válik érzékelhetőbbé, hogy ezúttal két fikciós anyag találkozik, felszabadulva a valósággal való megegyezhetőség súlyától. S bár mindketten megidézhethetnek hozzájuk rendelt történelmi kontextusokat, nem a valós történelmi terek helyét foglalják el, a virtuális terek között pedig a néző egyszerre lesz az egyiken, a másikon – és egyiken se, a kettő között. A filmben összeszőtt két idősíkhöz (múlt és jelen) tulajdonított tér a néző sajátjával találkozással egy harmadikat hoz létre, ami a nézőt ezek fölé a terek fölé/közé rendeli, hogy azok között ő szabadon átjárhasson, de közben egyiken se legyen, egy nem létező harmadikon találja magát, nem-helyen, atopikus metaxisban, ha úgy tetszik.

⁶ Amiből ismét újabb értékítéletekre következtethetnénk. Jude az idézett kolozsvári közönségtalálkozón azonban sokkal gyakorlatibb motivációkat nevezett meg: külföldi nézők nem tudták megkülönböztetni melyik sík történeteit látjuk, amikor a jelen képei is hasonlóan színesben voltak rögzítve.

Van den Akker és Vermeulen a metamodern létjogosultságát abban fedezik még fel, hogy más poszt-posztmodern állapotot leírni próbáló jelenségtől eltérően a metamodern önmagát nem ellentétesen határozza meg a posztmodernhez képest. A posztmodern fejleményeinek adaptálását a metamodern történelemfilozófiában érik tetten, a modern naivitás által ihletett, de a posztmodern szkepticizmus által inspirált metamodernt egy önmagát lehetetlen lehetőség mellett elkötelező diskurzusként kezelve, amely elismeri, hogy a történelem célja sohasem fog teljesülni, mert nem létezik – de Kant „mintha” („as if”) terminusát adaptálva mégis úgy viszonyul hozzá, mintha létezne. Jude metamodernségének egyik kulcsa éppen ebben a „minthában” rejlik. „Ha az idealizmussal és az ideálokkal szembeni modern szemléletet fanatikusnak és/vagy naivnak, a posztmodern gondolkodásmódot pedig apatikusnak és/vagy szkeptikusnak lehetne jellemezni, a jelenlegi nemzedék attitűdje egyfajta tájékozott naivitásként, pragmatikus idealizmusként fogható fel”. A metamodernizmus „a mozgás kedvéért mozog, az elkerülhetetlen kudarc ellenére próbálkozik; örökké keres egy igazságot, aminek megtalálását nem várja el”, az értelem iránti modern vágy és a minden értelmébe vetett posztmodern kétely által kötött.⁷

Jude „mintha” állapota leginkább iróniája kapcsán érhető tetten. Filmjei „mintha” társadalomkritikák – kritizálnak, de mit is? Kiábrándultak a kritika céljából, társadalmi hasznosságából, de úgy tesznek, „mintha” még azt kergetnék. Az irónia nem céljuk, hanem eszközük egy létállapot megragadásához. Ilyen ironikus pillanatokat eredményez például az 1981-es filmből kiválasztott betétek manipulálása – a belassítások és az utcán belógó arcok felnagyításai. [2. Ill.] Jude nem az eredeti anyagot vagy egy szocialista esztétikához igazodó formanyelvet kritizál, hanem a bemutatott környezet állapotát emeli ki, s egyszerre megteremti bennünk, nézőkben az elemző olvasathoz szükséges magatartást és távolságot. De ilyen iróniát teremtenek a mai jelenetekhez háttérként szolgáló várost befedő kapitalista reklámszövegek és plakátok [3. Ill.], vagy akár a film végén nagyobb szünetet eredményező dokumentumjellegű montázs [4. Ill.], amelyben a Bukarest és Buzău közötti gyorsforgalmi úton balesetben elhunytak emlékére állított keresztokos képeit nézzük végig némán, ellenpontozva a filmben végig meghatározó hajtást. Van den Akker és Vermeulen ezt az iróniát a posztmodern iróniától abban választják el, hogy míg az eleve az apátiához kötődik, a „metamodern irónia belsőleg a vágyhoz kötött”.⁸

⁷ Uo.

⁸ Uo.

Hanzi Freinacht saját meghatározásában a metamodern lényegét éppen a szélsőséges irónia és a mély, rendíthetetlen őszinteség összekapcsolódásában látja. „Az őszinteség sokkal hatásosabbá teszi az iróniát, mert az valóban többértelművé lesz; az irónia pedig, mivelhogy mindent magába ölel, teret enged az érzelmesség, a remény és a vágyakozás mentegetőzésmentes, sőt, már-már vallásos őszinteséggel történő felvállalásához.”⁹ Jude filmjében az iróniát előszeretettel végletesen túltolja karaktereiben is, egyes jelenetekben a szereplők már csak szexista-rasszista együgyű viccekben kommunikálnak egymással, mégis létrejön valami őszinte összepillantás közöttük. Nem kérdőjelezzük meg, hogy Angela miért mondja a Ferentari-negyedben, mélyszegénységben élő roma nőnek a próbafelvétel készítés után, hogy neki szurkol a szerepért, ahogy azt sem, hogy a roma hölgy miért ad cserébe egy nyomtatott macskás párnát. A saját állapotukról tett szarkasztikus megjegyzések között a szereplők megértik egymás kivetettséget és kihasználtságát, az iróniát a jelen elviselhetőbbé tételére használják. Ahogy ezt Angela meg is fogalmazza a hajtás szüneteiben készített trágár videóiról: valahogyan ki kell élnie dühét és átvészelnie az abszurd valóságot – amihez ő radikális obszcenításban talál megoldást. A kritikák előszeretettel elemzik Jude merész vulgaritásának provokatív-performatív hatását, ez azonban a nézői türelem kikezdésén túl a szereplők útja ahhoz, hogy őszintén vállalják helyzetüket. Ezt nem cenzúramentesség felszabadító erejeként kell értelmezni, Angela nem saját gondolatait fogalmazza meg ezekben a videóknak, hanem egy kopasz férfimaszk-effekt által létrehozott avatárét. Folyamatosan emlékeztet tehát, hogy a szavait túl komolyan ne vegyük, ezt csak „mintha” ő mondaná, mégis ebben az irónia által teremtett távolságban lesz képes reflektálni saját állapotára.

S ehhez hasonlóan ami a filmen végigvonuló iróniát megkülönbözteti a posztmodern iróniától, az éppen egy ilyen őszinteséggel való összekapcsolódás, ami Judenél egyfajta szociális érzékenység formájában jelentkezik. A kapitalista felzárkózás sajátos kelet európai alternatívájának létállapotát a társadalmi szerepek és a nemi modellek vizsgálatával vázolja fel. A következőkben Jude filmjében az iróniával ütköző társadalmi kérdésekre figyelek, a létrejövő kritikus reflexiókra és pamfletekre.

⁹ Hanzi Freinacht, *The Listening Society. A Metamodern Guide to Politics*. Metamoderna, h.n, 2017. E-book.

Szociális érzékenység

Feltűnő, hogy míg az ezredforduló utáni román filmek túlnyomó többségben férfi főszereplőkkel dolgoznak, Jude előszeretettel választ női főhősöket. A *Ne várj túl sokat a világvégétől* a megelőző két nagyjátékfilmjével közösen (*Bánom is én, ha elítél az utókor/ Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, 2018; *Zűrös kettyintés, avagy pornó a diliházban/Babardeală cu bucluc sau porno balamuc*, 2021) egy laza trilógiaként kezdték emlegetni – mindhárom filmben egy túlhajszolt, szakmával és magánélettel nem feltétlenül sikeresen egyensúlyozó nőt követünk, miközben érvényesülni, vagy legalább a munkáját végezni próbálja a társadalmi előítéletek ellenére. Míg az egyik bürokratikus ügyekben téved el, a másik gyalog próbálja átverekedni magát a főváros betondzsungelén, vagy éppen autóval akad fent a lehetetlen infrastruktúra dugóiban. Mindhármuk esetén azonban fontos lesz az utazás, az úton levés, amivel Jude már eleve modern előképeket idéz meg. Csakhogy míg a modern filmek női flaneurjeinek van ideje az őket körülvevő teret ismeretelméleti vizsgálatnak alávetni¹⁰, Jude szereplőinek egy nagyon is poszt-posztmodern környezet apokaliptikus zűrzavarában kell helytállniuk.

Már Jude első nagyjátékfilmje, *A legboldogabb lány a világon (Cea mai fericită fată din lume*, 2009) egy reklámforgatáson résztvevő család történetén keresztül mutatja be a patriarchális tekintély posztkommunista válságát, és ábrázolja a hagyományos család hierarchiájának felbomlását. A lány nyereménye egyszersmind átruházza rá a családfenntartás szerepét, az apa kasztrálásának következtében tehát ő kerül a döntéshozó helyzetbe, s így a képzelt hierarchia csúcsára, ezzel ábrázolva a klasszikus szerepmodellek sajátos kelet európai változását. A kétezres évek elejétől jelentkező új román film alkotói központi feladatuknak érzik leszámolni a rendszerváltást követően férfiasság-krízistől torzult apaképeikkel. A meghatározó apaminták nélkül felnövő generáció visszatérő témája lesz a sajátos útkeresés és a követendő példákat nélkülözni kénytelen önmeghatározás. Strausz László férfi-konstrukciókra fókuszáló tanulmányában a filmekben a hezitálás modelljét az öröklött nemi modellek elérhetősége és alkalmazhatósága közötti mozgás és kétértelműség formájában is felfedezi.¹¹ Jude általános diagnózisát a férfiakról a konfliktusaikkal és problémáikkal való

¹⁰ Gondolhatunk itt például Antonioni Monica Vittijére (*A kaland*, 1960, *A napfogyatkozás*, 1962, *Vörös sivatag*, 1964), *Az éjszaka* (1961) és a *Felvonó a vérpadra* (Louis Malle, 1958) Jeanne Moreau-jára, vagy Agnès Varda munkáira (*Cléo 5-től 7-ig*, 1962).

¹¹ Strausz, László, *The Crisis of Masculinity in Post-socialist Society*. In: uő, *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. Basingstoke UK, Palgrave Macmillan, 2017. 213.

racionalis szembenézés képtelenségében ismeri fel.¹² A posztkommunista férfiasság-krízis eredménye, hogy az apaminták nélkül felnövő új férfi-generáció nem tud túllépni traumáján, nem tudja értelmezni a múltat, s így nem tud tanulni abból. Jude az új román film erre a problémára irányuló kedvelt témáinak a női vetületeit vizsgálja, a férfi kasztrációja nála a nő aktív szerepvállalását vonja maga után, ebben az elapátlanodó, bénult állapotban számára a nők rendelkeznek a szükséges logikus reflexió képességével. Ezt azonban nem szabad feminista állásfoglalásként leegyszerűsíteni, Judenél ezek a női szereplők a cselekvésképességükkel ugyanis gyakran épp a megingott patriarchális rendszert konszolidálják.

A *Zűrös kettyintés*ben főszereplő történelemtanárnő, Emi Cilibiu, botrányba keveredik, és az állása elvesztését kockáztatja, miután a férjével forgatott privát internetes blogra feltöltött szexvideója megosztásra kerül egy nyilvános pornóoldalon, ahol többek között a diákjai számára is elérhetővé válik. A film magával a tényleges hardcore amatőr pornófelvétellel kezdődik, amely műfaj alapból maga után vonja a nemi szerepek konvencionális felfogását és bemutatását – Emi mindent meg is tesz, hogy szexuális vágyat ébresszen a kamerát ráfogóban (vörös pillangós csipkealsóneműt vesz, rozsaszín parokát rak). [5. Ill.] Partnere azonban ebben az esetben ténylegesen impotensnek bizonyul, látványosan nem képes teljesíteni, s így Emi nem a saját autoritásáért küzd, hanem verejtékes munkával a patriarchális rendszer visszaállításában vesz részt. Csak hogy pont a férfi teljesítőképtelensége miatt Jude helyzetében a nő is rátalál önmagára, mint a vágy tárgyára, és örömet leli az aktusban. A jelenet egyik pillanatában, miközben a nő a férfinél levő kamerának kínálgatja magát, a férfi elégedetten konstatálja, hogy „nézd, milyen merev leszek a kamera bekapcsolásától”. Ebből tudhatjuk meg, hogy miért fontos számukra az aktus rögzítése, s Pethő Ágnes hozzáteszi, hogy arra is következtethetünk, hogy miért lesz fontos számukra feltölteni a videót. Pethő szerint a jelenet azt örökíti meg, ahogyan „a technológiai mediáció behatol életünk legprivátabb területeire, illetve amikor már nem a képek megtekintésére törekszünk, hanem képpé válni”.¹³ A képpé válás erotikus vágya öröklődik tovább a *Ne várj túl sokat a világvégétől*be is.

Nemi szerepek vizsgálata szempontjából nem tekinthetjük véletlennek, hogy Jude éppen ezt az 1981-es filmet választja ki beszélgetőtársul – ha létezik szocialista feminizmus, ez a film azt képviseli. Nem csupán arról szól, ahogy a nőknek konvencionálisan férfiakkal asszociált munkákat kell vállalniuk, hogy helytálljanak a társadalomban, de Angela taxisoförként folyamatosan tárgya is lesz a férfitekinteteknek. Az egyik utas egy könyvet

¹² Uo. 219.

¹³ Pethő Ágnes, *The Exquisite Corpse of History. Radu Jude and the Intermedial Collage*. In: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 21 (2022) 73-74.

találva az autóban kritizálja, hogy a művelődés nem nőnek való, a másik meghívja vacsorázni, de csak miután átöltözik és kifesti magát – hiszen „akkor talán még ő is nőnek nézne ki”. A film egyik pillanatában Angela egy Ingrid Bergman filmet néz egyedül otthon: képekből tanulja a nőiességet, hogy aztán ő is megfeleljen a társadalomtól elvárt képnek, látványnak. [6. Ill.] Mindeközben pedig szeretője otthon főzőcskézik, és fürdőköntösben, törölközőbe bugyolált hajjal várja haza kedvesét. A nemi szerepek teljes megfordítása ez, még ha a film munkásosztálybeli propagandamelodrámaként le is csapja ezt.

Napjaink Angelája az általa felfedezett kopasz férfifej effekttel szó szerint át is veszi a férfiak helyét, férfivá változik a férfiak helyett. [7. Ill.] Bobițăként létrehoz egy teljes virtuális személyiséget, amellyel aztán parodizálhatja azt az inkompetens konzervatív magatartást, amiből Strausz a posztkommunista férfikrizist vezeti le. Szexista, antiszemita, nőgyűlölő, legváratlanabb pillanatban putyinozó poénjaival a patriarchátus kritikáját zúdítja a világra – csak hogy ezzel semmi célja sincs ezt a rendszert lerombolni, sőt. Egyrészt az avatárjához hasonlóan ő sem tudja mindig elfelejteni előítéleteit és burkolt rasszizmusát. A kritizált nézetek és ideológiák őt is meghatározzák, jölehet Bobițăként ezekre ironikusan reflektál. Ugyanúgy pedig maga is asszisztál a kihasználási folyamatában. Bármennyire is káromkodik, és kívánja a pokolba a munkáltatóit, felkel hat órákor, kellő pihenés nélkül beül az autóba vezetni, és elvégzi a rá kiszabott feladatokat. Másrészt, ahogy ő is bevallja, ezeket a parodisztikus vlogokat saját szórakoztatására is készíti. Emihez hasonlóan vonzza a képpé válás lehetősége. Annak ismeretében pedig, hogy Bobiță a színésznő, Ilinca Manolache film előtt is létező projektje volt, ami aztán aktívan fennmaradt a film promoválása során, és több Bobiță-utánzó instagram/TikTok oldal is létrejött – egyértelművé válik a jelenség (akár filmtől független) önmagán túlmutató jellege, a képpé válás utáni népszerű vágyakozás.

Jude ezek által a női karakterek által nem azt követi le, hogy milyen érvényesülési, önmegvalósítási lehetőségei vannak egy nőnek a mai Romániában, vagy milyen szinten áll a női emancipáció, hanem a múltjától bénult társadalomban a nőket találja cselekvésre képes feleknek, s így általuk képes megfigyelni és feltérképezni azt a szociális környezetet és korállapotot, amiről beszélni szeretne.

Konklúzió

A szexvideó kiszivárgása után Eminek egyedül kell helyrehoznia az okozott kárt, de csak miután átverekedi magát egy felújításoktól és építkezésektől tarkított útvesztőben. A városfejlesztés pedig a koronavírus-járvány után, Angela napjaira sem ér véget: egy multicég ingatlanberuházások miatt lebuldózerol egy temetőt. Mindenki fejvesztve hajt, de a dugók miatt nem halad, és nem ér el sehova. Az állandósuló átalakítások folyamatosan egy olyan nyugati jólét reményével hitegetnek, amit sosem fognak elérni – ahogy ez lassan egyértelművé válik mindenki számára. A társadalom a jelen helyett a jövő irreális lehetőségei és a múlt levetközhetetlen emlékei között reked, Jude pedig ezt az oszcillációt ragadja meg. Van den Akker és Vermeulen szerint a metamodern oszcillációt az választja el a posztmodern köztességtől, hogy míg az utóbbi a pluralizmust és iróniát a modern törekvések megszüntetésére használja, a metamodernizmus ugyanezeket arra, hogy ellensúlyozva táplálja a modern vágyakozást. Pszeudo-vágyakozás ez, hiszen a vágy céljában elveszett a hit. Jude sem hisz már a kritika társadalmi hasznosságában, ezért adaptálja a „mintha” stratégiát – hogy közvetetten megsejtethessen egy létállapotot.

Dolgozatomban mélyrehatóbb elemzés hiányában szerettem volna érvelni a metamodern diskurzus adaptálásának lehetőségei mellett Jude legújabb filmje kapcsán. Felismerve Van den Akker és Vermeulen metamodernjének címkeszerű hiányosságait is, mégis ezt a diskurzust érzem egy kortárs társadalmi-művészeti állapotot legátfogóbban leírónak. Bár talán húsz év kellett, hogy ilyen kikristályosodott formában megjelenjenek ezek a jellemzők, Jude filmjein túl az új román film többi alkotását is érdemes lehet vizsgálni a metamodern diskurzus szempontjából. Nem azt állítom, hogy az új román film indítja el a metamodern jelenséget, csupán azt, hogy az ezredforduló után szükségszerűen megérzett változás igénye megfelelő környezetet biztosított a román alkotók számára egy adott esetben metamodernnek nevezett állapot megragadására. A román film nemzetközi sikeressége legalább annyira betudható egy generációs létállapot pontos megragadásának, mint a külföldi igények és elvárások felismerésének.

Bibliográfia

Freinacht, Hanzi, *The Listening Society. A Metamodern Guide to Politics*. Metamoderna, h.n, 2017. E-book

Gorács Anikó, *Az új évezred román filmművészete*. Budapest, Mozinet, 2010.

Gorzo, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Bukarest, Humanitas, 2012.

Pethő Ágnes, *The Exquisite Corpse of History. Radu Jude and the Intermedial Collage*. In: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 21 (2022)

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

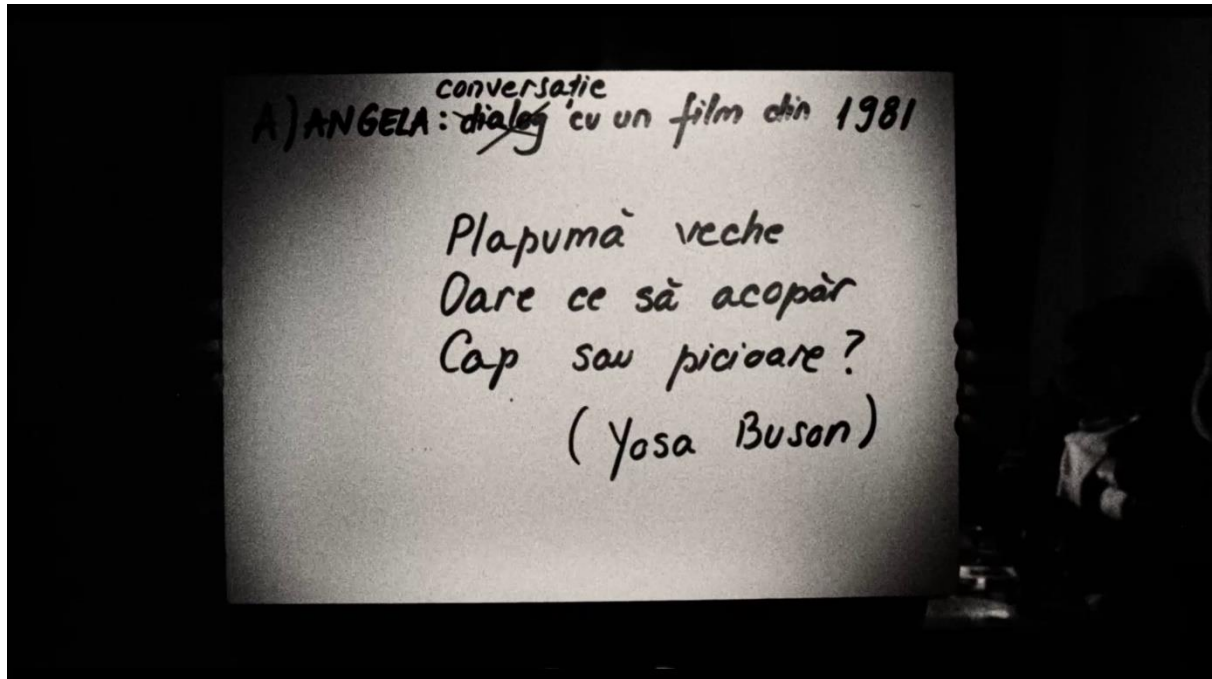
Strausz, László, *The Crisis of Masculinity in Post-socialist Society*. In: uő, *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. Basingstoke UK, Palgrave Macmillan, 2017.

Vermeulen, Timotheus, Van den Akker, Robin, *Notes on Metamodernism*. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2:1, DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677, 2010

Illusztrációk

1. Illusztráció: A rendező „dialogus” helyett „beszélgetésre” javított címkártyája a film elején.

Ne várj túl sokat a világvégétől! (2023)



2. Illusztráció: Az *Angela továbbmegy* kimerevített képeibe való beleközelítések a *Ne várj túl sokat a világvégétől!* című film különböző jeleneteiben.





3. Illusztráció: Bukarestet befedő reklámplakátok. *Ne várj túl sokat a világvégétől!* (2023)



4. Illusztráció: A Bukarest és Buzău közötti gyorsforgalmi úton balesetben elhunytak emlékére állított kereszttek képeiből összerakott montázs. *Ne várj túl sokat a világvégétől!* (2023)



5. Illusztráció: A *Zűrös ketyyintés, avagy pornó a diliházban* című filmet kezdő hardcore pornójelenet, a műfaj konvencionális szerephelyzeteit megidézve.



6. Illusztráció: Angela amerikai melodrámból tanulja, hogy hogyan kell nőnek lenni, hogy kell megfelelni a nőktől elvárt látványnak. *Angela továbbmegy* (1981)



7. **Illusztráció:** Az Angela által létrehozott szexista férfiavatár (*Ne várj túl sokat a világvégétől!*, 2023), illetve Ilinca Manolache Bobiță perszónája közösségi média oldalakon.

