

Alice Bardan

## 1989 utóhatásai.

### Corneliu Porumboiu *12:08 Bukaresttől keletre* (2006) című filmje és a román mozi

#### Absztrakt

A tanulmány az 1989 decemberében Romániában lezajlott események különféle értelmezéseit vizsgálja, és azt, hogy azok hogyan jelennek meg Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* (A fost sau n-a fost, 2006) című filmjében. Derrida eseményfogalmára támaszkodva amellet érvel, hogy nincsen érvényes, konszenzuális interpretációja a történeteknek – a filmbeli szereplők próbálkozásai, hogy a decemberi „események” eseményszerűségét megalapozzák, rendre kudarcot vallanak, vagy végső soron a színre állítás jeleiként, szimptomaként működnek. A 90-es évek poszt nacionális filmművészetén belül Porumboiu alkotása (több kortárs román rendező filmjeihez hasonlóan) a történeti és kollektív identitás keresésében a paródia helyett a realizmus újrahaznosítását helyezi előtérbe.

#### Szerző

Alice Bardan 2012-ben szerzett PhD-fokozatot vizuális kultúratudományból a Dél-Kaliforniai Egyetemen, disszertációját a kortárs kelet-európai filmművészetből írta. Publikációinak döntő többsége a poszt szocialista román médiával és mozival foglalkozik. Jelenleg a Loughborough-i Egyetemen tanít.

## 1989 utóhatásai.

### Corneliu Porumboiu *12:08 Bukaresttől keletre* (2006) című filmje és a román mozi

Mindig hittem annak a szükségességében, hogy mindenekelőtt a nyelv fontosságára kell tekintettel lenni, az elnevezésekre, a dátumokra, arra az ismétlési kényszerre, amely egyszerre retorikai, mágikus és poétikai. Arra, amit ez a kényszer jelent, fordít vagy elárul.  
(Derrida 2004: 87) <sup>[1]</sup>

Corneliu Porumboiu 2006-os filmjének címe (*A fost sau n-a fost?*) <sup>[2]</sup> – Hamlet híres monológját megidézve – így fordítható: „Volt vagy nem volt?”. Ez a játékos cím többször is megváltozott, míg elnyerte azt a végleges formáját, amellyel a rendező is megelégedett: az eredeti változat „Volt vagy nem volt forradalom a mi városunkban?” (nevezetesen Vaslui-ban, egy 70000 lakosú, kelet-romániai kisvárosban), ami egy olyan valós TV-műsor címét is tükrözi, amely Porumboiut a film elkészítésére készítette, úgy hangzott a rendező számára, mint egy bulvárlap főcíme. A második verzió – „Volt vagy nem volt forradalom?” – egyfajta komikus, történelemfilozófiai mellékízzel bírt. A végső verzió viszont csintalan és ravasz ugratásnak tűnik: „Volt vagy nem volt?”. Lucian Pintilie román rendező szerint a címnek „időtágító” hatása van, ami a filmet „játékosan metafizikai és álomszerű térbe” helyezi. Szerinte a film a pániknak és az ürességnek egy olyan pillanatát rögzíti, amelyet korábban nem nagyon látott a román moziban. A film az átmenetben tévelygő, elveszett emberekről szól: „szellemfigurákról ... akik függőleges temetőkön vándorolnak át. Ez csak álom, vagy mégsem? Volt vagy nem volt? De miért vicces mindez? Azért, mert – ahogy Beckett mondja – semmi sem mulatságosabb, mint a boldogtalanság. »Il n’y a rien de plus drôle que le malheur«”. (Pintilie 2006)

A film angol címe teljesen különbözik a romántól: a *12:08 Bukaresttől keletre* egy meghatározott időpontot és egy bizonytalan földrajzi teret jelöl meg, valahol a kelettől „keletre”, amely Bukarestet mint fővárost marginális helyként kódolja; „valahol Európától keletre”, keletre egy várostól, amelyet gyakran összekevernek a magyar fővárossal, Budapesttel. A film második felében kiderül, hogy a „12:08” arra a pillanatra vonatkozik, amikor 1989. december 22-én Románia diktátora, Nicolae Ceaușescu helikopterrel elmenekült a palotájából, amit a tüntetők és az egész nemzet figyelemmel kísérhetett a televízióban.

Nyilvánvaló különbözőségük ellenére a román és angol cím egy hasonló határozatlanságot jelöl, egy hasonló „időtágító” hatást: míg előbbi egy névtelen jelenést vagy eseményt – *volt* vagy nem *volt*

– fejez ki, az utóbbi a kérdés bizonytalan állapotáról átvált valamiféle merev kijelentésre: a dátum hiányában felkelti az érdeklődést azzal az eseménnyel kapcsolatban, amelyre utal. Lehetett volna 1989, 12:08, Bukaresttől keletre, illetve 12/22 (december 22-ére utalva). A hiányzó évszám és hónap a filmben kódolt eseményt a temporalizáció sajátos módjával ruházta fel, egy olyan időtlen, felfüggesztett temporalizációval, amely vonatkozhatna bármely adott napra vagy évre, nyolc perccel dél után, valahol Bukaresttől keletre. A megnevezetlen esemény, a román „forradalom”, egy olyan kóddal, a „12:08” által van megjelölve, amely sok kritikában a film címének rövidítéseként szolgál.

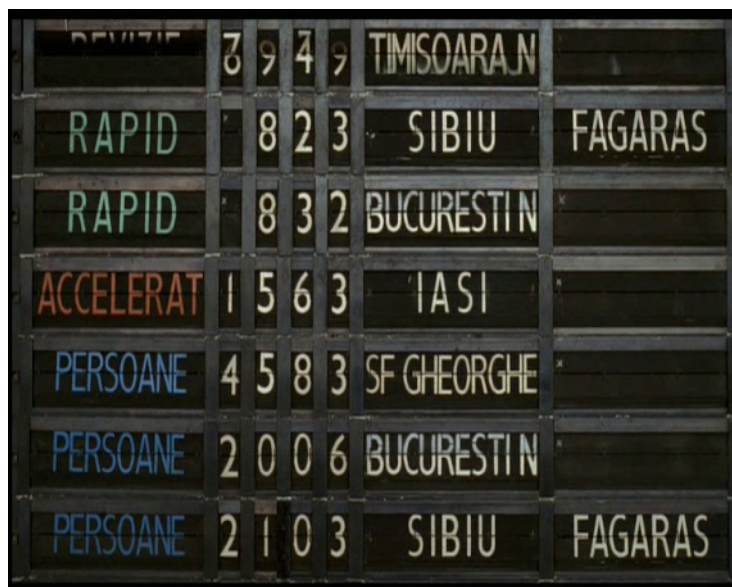
Hadd térjünk ki egy pillanatra egy másik „lehetetlen névre”, arra, amely 9/11-ként vonult be a köztudatba. Jacques Derrida szerint egy dátum megjelölése a történelemben azt feltételezi, hogy „valami» először és utoljára érkezik el, történik meg, »valami«, amit még nem tudunk azonosítani, meghatározni, felismerni vagy elemezni” (2004: 86). Szeptember 11-ről beszélve Derrida rámutat, hogy ennek az „eseménynek” a helye és jelentése leírhatatlan és egyedi marad, „mint egy fogalom nélküli szemlélet”; olyan esemény, amelyre nem találunk nyelvet, amelyen leírható. Ehelyett, jegyzi meg Derrida, ragaszkodunk a dátum mechanikus kiejtéséhez; vég nélkül ismételtetjük, mint egyfajta rituális ráolvasást, ördögűző mondókát, újságírói formulát vagy retorikai fordulatot, mindezzel elismerve, hogy nem tudjuk, miről beszélünk. A rövid és tömör, távirati megnevezés (szeptember 11, 9/11), mondja Derrida, nem pusztán gazdaságossági vagy retorikai szükségszerűségből ered. „Ez a metonímia, a név, a szám”, inkább azt mutatja meg, hogy képtelenek vagyunk annak a felismerésére vagy megértésére, hogy miként minősítsük azt, ami történt (2004: 86).<sup>[3]</sup>

Derrida nyomán Akira Lippit is úgy kommentálja a 9/11 számszerű megjelölését, mint egy olyan numerikus kód létrehozását, amely *elhalasztja* az esemény meghatározását. Lippit szerint ez a numerikus eufémizmus egy másik dialektusból ered, a (történelmi) események megjelölésének az ázsiai módját idézi meg, amely a dátumokat számok láncolatává vonja össze. Rámutat, hogy ez a meghatározatlanság egy olyan eseményre utal, amely nemcsak a megnevezés, de még az önmagában vett leíró nyelv elől is megszökik (2008: 143), mintha a dátum egy név numerikus helyettesítőjeként szolgálna, mint egy kód, amely pótolhat egy olyan történeti kifejezést, amely még nincs meg a nyelvben vagy nem létezik nyelvként. Lippit rámutat, hogy sok ázsiai esetben a jelentős történelmi eseményeket dátumokból kibontott numerikus kódok jelölik. Továbbá, mivel a számokat külön számjegyekként olvassák (például a „kétszázhuszonhat” „kettő kettő hat”), ezek az események „megnevezetlenek, számok által *leírtak* és új szerepben megjelenő számok: megnevezett, megszerkesztett, jelöletlen” események. (Lippit 2008: 131)

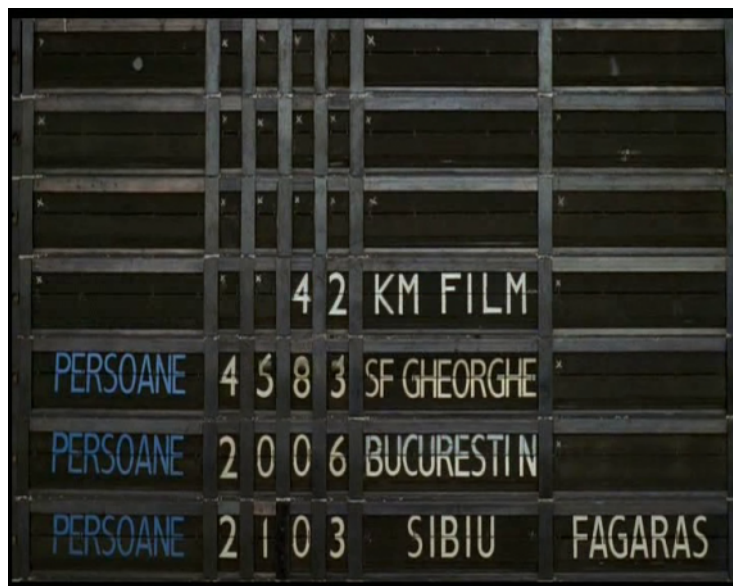
A *12:08 Bukaresttől keletre* hasonló numerikus eufémizmusként működik, kódként szolgál egy esemény számára, amelynek a megnevezését elhalasztják, így késleltetve a vég elérkeztét, a bizonyosságot. Miközben előtérbe helyezi a szereplők erőfeszítéseit, hogy megvizsgálják „az esemény” mibenlétét, leírják, kifejezzék és kijelölik annak jelentőségét, a film felfedi azokat a diszkurzív eljárásokat, amelyeket a történelmi események megtárgyalása és megértése során használunk. A film során a „12:08” mechanikus dátummá válik, megidézőssé, refrénné, amely

megmutatja az emberek képtelenségét arra, hogy megértsék, mi történt velük 1989-ben. „Az esemény” valódi természetének, autentikusságának felfedésére történő próbálkozás során a film különös hangsúlyt fektet arra a küzdelemre, amely az „1989-es romániai események” forradalomként való meghatározásáért és ezen jelentés ellenőrzéséért folyik. Vagyis a következő kérdéseket fogalmazza meg: Hogyan állítanak elő egy eseményt az interpretációkon, kiválasztásokon és szűrőkön keresztül? Hogyan válik egy politikai esemény azonosíthatóvá? Mi a történelem mint kollektív emlékezet relevanciája? Hogyan csinálják a forradalmat?

A jelek kidolgozott ökonómiája előrevetíti a filmet, ahogy a prológus is felhívja a figyelmet a numerikus kódokra. A főcím során az indulásokat jelző várótermi tábla jelenik meg. A vonat típusa, az érkezés ideje és az úti cél mind gyorsan változnak. Néhány vonat „Inter City” vagy „Inter-City Express”, amelyek a jelentősebb városok között közlekednek, mások „sebes” vagy „gyorsvonatok” – ezek lassúbbak, de még mindig csak jelentősebb településeken állnak meg. Más vonatok jelölése a „revizie” szóval történik, ami a szervizelésükre utal. Fokozatosan, egyesével eltűnve a számok megjelölik az indulási időt, és a vonatok típusa sávban megjelenik a film produkciós társaságának logója: 42. KM Film (vagyis „42 kilométernyi film”, a céget Porumboiu alapította 2004-ben). Mikor a logó megjelenik, az alatta felsorolt összes szerelvény a „személy” megjelölést kapja; kék szín emeli ki őket. Az olcsó, lassú és számos helyen megálló személyvonatok általában nyitott kocsikkal közlekednek, és nincsenek fülkék. A 12:08 tehát mint személyes problémákkal foglalkozó film jelenti be magát, amely a történelem alulnézetből való „revíziójáról” szól, amely úgy tárja fel a reprezentáció dilemmáit, hogy elkerüli az előre kitalált „fülkéket”. Néhány vonatonál az idő kijelzésében a „késik” jelzés is helyet kap: az egyik állítólag „45:83”-kor indul, aminek természetesen nincs semmi értelme.

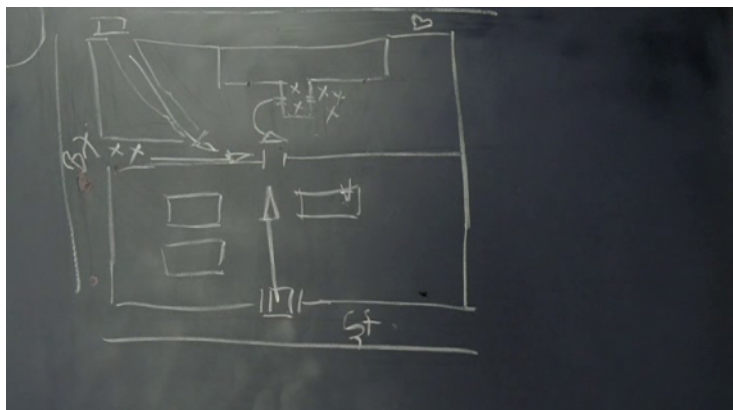


*A vonatok indulását jelző tábla a főcímben*



*A vonatok indulását jelző tábla a főcímben*

Porumboiu olyan rendező, aki megszállottja a jeleknek és a meghatározásoknak. Mind a 12:08, mind második filmje, a *Rendészet, nyelvészet* (Polițist, adjectiv, 2009) története a szavakkal kapcsolatos megszállottságából ered, illetve abból, ahogyan azokat különböző nézőpontokból értelmezik. Amíg a 12:08 a „forradalom” szó definícióinak kollázsa, a *Rendészet, nyelvészet* a „lelkiismeret” szót próbálja értelmezni. (Peranson 2009) Porumboiu egy televíziós interjúból beszél, hogy a *Rendészet, nyelvészet* ráadásul „a jelről mint a reprezentáció módjáról” szól, s nemcsak egy olyan kulcsjelenettel végződik, amely egy rendőr vitáját mutatja be a felettesével a „lelkiismeret” és „igazság” kifejezések szótári definícióiról, hanem egy olyan rajzzal, amely tele van egy esemény *színre állításának* jeleivel. A film főhőse, egy fiatal rendőr felvázolja a táblára egy közeli utcai drogalkció tervét néhány fiattal szemben, megjelölve a menekülő útvonalakat, mindenkinek a pozícióját, és nyilakkal jelölve az akció kibontakozását. „Oda kell figyelni ezekre a jelekre,” [4] jegyzi meg Porumboiu a Horia Roman Patapievic által készített interjúból. [5]



*A Rendészet, nyelvészet záró jelenetének rajza.*

Porumboiu számára „a nyelv mögötti filozófia befolyásolja mind a kultúrát, mind annak létmódját” (idézi Harris 2010). A 12:08 középpontjában nemcsak a nyelv kérdése és egy esemény

megnevezése áll, de azok a karakterek is, akiket csapdába ejtettek a nyelv struktúrái, és a zsákutcából legtöbbször kliséken alapuló szókinccsel próbálnak kikeveredni. A film egyfelől rávilágít a kollektív emlékezet szerepére és „egy esemény kimondásának, illetve megteremtésének” módozataira (Derrida 2007: 445), másfelől pedig arra a módra, ahogy a román kultúra értékei beépülnek az emberek által használt nyelvbe, és ahogy ezek az értékek minden érintkezést áthatnak.

## Kontextus: 1989 újraértékelése a filmművészetben

A kommunizmus bukása Kelet-Európában 1989-ben kijelölte a kollektív emlékezet folyamatának és a kommunista múlttal való számvetésnek a kezdetét, ami egy komplex kapcsolatrendszert jelent az aktív ágensek és az általuk használt narratív eszközök között. Románia esete ebben a tekintetben különösen fontos, mivel nincs általános konszenzus azzal kapcsolatban, hogy mi történt 1989 decemberében, és hogyan kellene *nevezni* azt a politikai eseményt, amely utat nyitott a demokráciának az országban. A játékfilmes rendezők 2006-ig nem sokat foglalkoztak a forradalom témájával, ám ekkor nem egy, de három film is megjelent, amely ezt a kérdést járta körül. Bár ezen filmek mindegyike fontos fesztiválokra nyert díjakat, a *12:08 Bukaresttől keletre* közülük is kitűnt, mikor megkapta az Arany Kamera díjat a 2006-os cannes-i filmfesztiválon. A filmek rendezői a forradalom idején tinédzserek voltak, ezért nem szívesen kapcsolják hozzá a munkájukat (mindannyian hangsúlyozzák, hogy a filmjeik nem a forradalomról szólnak). Azonban annak ténye, hogy a múlt felé fordulnak, feleleveníti a forradalmi felfordulás emlékét, amely elsöpörte a Ceaușescu-rezsimet.

Cătălin Mitulescu *Hogy éltem túl a világvégét* (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii, 2006) és Radu Muntean *Jelszó: a papír kékre vált* (Hârtia va fi albastră, 2006) című filmjei fiatal és tapasztalatlan egyénekről szólnak, akiknek a felnőtté válása radikális történelmi változásokhoz kapcsolódik. Mitulescu műve 1989 utolsó hónapjainak krónikája egy Bukarest szegénynegyedében élő család nézőpontján keresztül. Muntean munkája, amely szintén a Ceaușescu-rendszer utolsó napjaiban játszódik, közelebbről vizsgálja a forradalmat, felelevenítve a nézők számára az utcai összecsapások idejét. Újjáteremtve a zavarodottságot, amely Ceaușescu és felesége menekülését követte, a film megidézi azokat a napokat, amikor nem volt világos, kik voltak az úgynevezett terroristák, ki volt az ellenség, és ki kire tüzelt.

A 12:08-at szintén az olyan filmek nagyobb kontextusában kellene vizsgálni, amelyek újraidézik az 1989-es eseményeket, a történelmi tudat megváltoztatásának céljával, vagy annak feltárásával, ahogyan ezeket az eseményeket közvetítették számunkra. Ezek a filmek újra színre állítanak, újrajátszanak, hogy újonnan megvalósítsák a kommunizmus romániai bukásának a „kép-eseményét” (Manghani 2008: 32), megújítva tapasztalatainkat a történetekkel kapcsolatban. Különbőféle kontextusokat megidézve, a képeket újrakontextualizálva az 1989-es események újrahangolására törekednek, új kritikai lehetőségeket szolgáltatva. Más szóval, olyan teret nyújtanak, amely lehetőséget biztosít a reflexióra az események komplexitását illetően.

Chris Marker nyolcperces videofilmje, a *Detour: Ceaușescu* (1990), amelyben a rendező gunyoros kommentárrá szerkeszti át a francia televízió közvetítését a Ceaușescu-házaspár tárgyalásáról és kivégzéséről, az egyik első kísérlet a romániai forradalom új színben való láttatására. Marker a komor riportba vidám reklámok töredékeit vágja, és egy montázsban a konyhai törülőkendő és mosószer új felhasználási módját ajánlja a kivégzés véres következményeinek kezelésére. Célja annak kiemelése, hogy a semlegesség követelménye, amely gyakran a kereskedelmi televíziók hírműsorát jellemzi, termékek eladásán keresztül közvetítődik, és ezáltal kompromittálódik. Harun Farocki és Andrei Ujică *Egy forradalom képei* (Videogramme einer Revolution, 1992) című munkája egy másik televíziós analízis Ceaușescu bukásával kapcsolatban. Az alkotók archív anyagokat használtak, egyrészt privát felvételeket, másrészt az ostromolt televízió-stúdió kamerái által rögzített anyagokat, melyek 120 órán keresztül folyamatosan közvetítették a forradalmat. Időnként a felvételt megállítják és visszajátsszák, miközben a hangkommentár arról beszél, mi történik a képeken, felhívva a figyelmet a kamera pozíciójára és a stílusra. Farocki és Ujică végső soron azt mutatja be, hogy a tüntetők, akik elfoglalták a bukaresti tévéadót, miként hoztak létre a forradalom számára egy új történelmi helyszínt: a televízió-stúdiót.

A múlt játékos megközelítése a 12:08-ban Marcel Ophüls egyik munkáját is megidézi, a *Novemberi napok* (November Days, 1990), ami egy olyan esszéfilm (a rendező szerint zenés vígjáték), amely főleg kelet-német polgárokkal készített interjúkból áll. Ophüls előbb megmutatja a BBC 1989 novemberében Kelet-Németországból sugárzott közvetítését, majd azon emberek nyomába ered, akik november 9-én újonnan megszerzett szabadságuk eksztatikus mámorában álltak a kamerák előtt. Az új interjúk próbára teszik az események eredeti értelmezését, rámutatva, hogy visszatekintve ezek az emberek másképpen értelmezik ugyanazokat az eseményeket (azóta nincs munkájuk, és szkeptikusak a jövőjükkel kapcsolatban).

Mivel a 12:08 egy vidéki városban játszódik, Andreas Dresen *Stilles Land* (1992) című filmje is eszünkbe juthat róla, egy film, amely egy vidéki színtársulat küzdelmét mutatja be azért, hogy színre vigyék Beckett a *Godot-ra várva* című darabját, a berlini fal leomlását közvetlenül megelőző hetekben. A *Stilles Land* egy fiatal, idealista rendezőt mutat be, aki csak nemrég érkezett a városba, és most megpróbálja meggyőzni a színészeket, hogy vegyék komolyan az átíratát, melyben Vladimir és Estragon egy idős pár, akik egy olyan változásra várnak, amely soha nem jön el. De

egyre inkább elkeseredik, mivel a stáb közömbös, és alig hallgatnak rá. Ezen előkészületek közepette érkeznek meg a hírek a berlini történekekről, és inkább a tévé köré gyűlnek, hogy tanúi legyenek a történelmi eseményeknek.

## **A 12:08 Bukaresttől keletre romániai recepciójának megértése: történt valami, vagy nem történt?**

A *The Guardian*ben megjelent kritikájában Philip French kijelenti, hogy számára a 12:08 csalódást jelentett. Elismeri, hogy „a karakterek szépen illeszkednek szomorú magánéleti és szakmai kontextusukba. De a film lényege, az élő TV-vita, felveti a régi dramaturgiai problémát: hogyan lehet unalmas embereket érdekessé tenni, érdektelen helyzeteket izgalmassá, a feszengést viccessé. A film legjobb esetben is mérsékelt szórakoztató, legrosszabb esetben nem meggyőző és sivár”. (French 2007) Romániában azonban kevesen gondolnák a filmet nem meggyőzőnek vagy sivárnak. A helyi kontextusban az a mód, ahogyan a film megleveníti a kollektív emlékezetet és a történelmi revizionizmust, speciális jelentőséggel bír. Ez visszhangzik az 1989-ben történtek mibenlétéről való végtelen vitákban, noha annak idején az eseményeket a televízió élőben közvetítette.

Az 1989. decemberi történekek pontos természete Romániában a mai napig hatalmas viták tárgya a tudósok, politikusok és a mindennapi emberek között. A sokféle széles körben elterjedt revizionista elmélet olyan mértékben hatotta át a kollektív képzeletet, hogy az események eredeti értelmezését már nehéz emlékezetbe idézni. A következőkben megvizsgálom néhány olyan vitát, amely azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy az, ami 1989-ben Romániában történt, elméleti szemszögből jogosan tekinthető-e forradalomnak.

Richard Andrew Hall, a romániai forradalom történetírásának szakértője rámutatott, hogy a decemberi eseményekkel kapcsolatos történetírás „az elméletek szédítő halmaza” arról, hogy mi történt és miért. Hall leszögezi, hogy bár akkor, amikor az események lezajlottak, a diktátor hatalmának megdöntését szinte mindenki egyértelműnek és vitathatatlanak gondolta, és majdnem mindenki forradalomnak tartotta, ma már sok elemző azt sugallja, hogy a decemberi események valójában puccsnak vagy „ellopott forradalomnak” tekinthetők (1999: 505). Friss cikkében, amely jelentőségteljes módon a *Mi a forradalom?* címet viseli, Christian Tileaga ugyancsak arról ír, hogy szerzők sokasága hivatkozik úgy az eseményekre, mint „kvázi-” vagy „befejezetlen forradalomra”. Megint mások, Tileaga szerint, egyetértenek abban, hogy az események egyfajta ideológiai ürt hagytak hátra, amelyet előzőleg a Ceaușescu-rezsim politikai imaginációja töltött ki (2008: 363). Emellett a forradalmat számos egyéb módon értelmezték az elit nyilvános szférában. Ezek az interpretációk egyaránt foglalkoznak a „tisza” forradalom ideájával, ahogy az események (külső vagy belső erők által) „megtervezett” szcenáriójával vagy a „hibrid” forradalom (forradalom + puccs) elképzelésével is. (Tileaga 2008: 364) Tileaga egy briliáns tanulmányban, amelyben azt elemzi, hogy a parlamentben hogyan emlékeztek az 1989-es



eseményekre (különösen az egykori román elnök, Ion Iliescu), nemcsak azt vizsgálja, hogy a „tényeket” hogyan írják le annak érdekében, hogy kizárólagossá tegyék az események specifikus magyarázatát és reprezentációját, hanem azt is, hogy a diszkurzív folyamatok, amelyeket használnak, biztosítsák, „hogy a román »forradalom« *forradalom* volt, és ily módon a megemlékezés igaz és jelentőségteljes »tárgya«”. (2008: 365) A részletes diskurzusanalízisen keresztül Tileaga megmutatja, hogy a különféle megemlékező beszédek arra használják, hogy megteremtsék a forradalom értelmezésének domináns verzióját, mint „autentikus», megalapozó jellegű fordulópontot a nemzet történelmében”. (2008: 364)

1999-ben Sergiu Nicolaescu rendező és független szenátor óriási botrányt robbantott ki a román felsőházban. Azon habordott fel, hogy az 1989-es decemberi eseményeket egy tizenkettedik osztályos középiskolai történelemkönyvben úgy írták le, mint egy népfelkelést, amelyet puccs követett, s nem mint forradalmat. Nicolaescu követeléséhez, hogy a könyvet nyilvánosan égessek meg, más szenátorok is csatlakoztak, azzal vádolva annak fiatal szerzőit, hogy megsértették Románia nemzeti méltóságát. A botrány komoly vitákat keltett a médiában, különösen a legnépszerűbb politikai showműsorokban, mint például a Marius Tuca Show-ban az Antena 1-en. Sőt, ahogy Dan Pavel írja, a „keresztes hadjárat az új tankönyvek ellen” (2000: 187) több mint két hónapig „központi helyet foglalt el a politikai, intellektuális és nyilvános arénában”. Arra készítette Dan Berindeit, a Román Tudományos Akadémia Történeti és Régészeti Osztályának elnökét, hogy 2000 októberében nyilatkozatot tegyen közzé, amelyben kifejtette abbéli meggyőződését, hogy a diákoknak nem kellene olyan dolgokat tanulniuk a tankönyvekből, amelyek miatt „szégyellhetik a románságukat”. (Pavel 2000: 186)

Egy másik jelentős incidens, amely aláaknázza a románok cselekvőképességének érzetét a saját történelmükkel kapcsolatban, 2004-ben, Susanne Brandstätter *Sakk, matt: egy forradalom stratégiája* (Schachmatt) című dokumentumfilmjének a francia-német Arte csatornán való sugárzásával pattant ki. Mivel ennek fő állítása az volt, hogy a forradalmat Románián kívülről vezérelték, főként a nyugati titkosszolgálatok, a film további kérdéseket és újraértelmezéseket vetett fel a történelemmel kapcsolatban. Miután a *Jurnalul Național* című román napilap írt a *Sakk, mattról*, az országban széleskörű vita bontakozott ki a történeti igazság megfoghatatlanságáról. [6]

A fenti megfontolásokat figyelembe véve a 12:08 talk-showja nagyobb jelentőséget nyer, mivel mikroszinten tükrözi a román médiában folyó valós vitákat. A „puccs” megjelölést sok hivatalos közeg nem fogadja el, mivel az új önjelölt hatalom, amely Ceaușescut követte, abból nyert legitimitást és húzott hasznot, hogy megvédte az antikommunista forradalmat, és nem fogadta örömmel az olyan kérdezősködést, amely Ceaușescuék gyors, összecsapott tárgyalásával és kivégzésével volt kapcsolatos. Ahogy Siani-Davies helyesen rámutat, „mind a puccs, mind a forradalom törvényen kívüli hatalomátvételt jelent, de a forradalommal összehasonlítva, a puccsot a törvénytelenység bizonyos légköre veszi körül, és inkább összeesküvés-szerűnek tartják, mint »nyílnak« vagy »spontánnak«”. (1996: 458) Manapság a történelem-tankönyvek általában kerülnek a

„forradalom” szó használatát az 1989-es események leírásakor. A „felkelés” és „lázas” szavak néha előkerülnek, de „mivel ezek a premodern periódust idézik, a sokkal inkább kortárs hangzású »népfelkelés« elterjedtebb”. (Siani-Davies, 1996: 460)

## Az esemény megteremtése és kimondása: virtualitás és szimulákrum

Derrida szerint két meghatározó módja van az esemény kimondásának: a konstatív megnyilatkozás, egy olyan teoretikus beszéd, amely azt mondja ki, ami van, illetve a performatív megnyilatkozás, amely a beszéd által cselekszik. Az esemény kimondása a tudás kimondása, annak kimondása, ami történik, ami elmúlik. Egy olyan kijelentésre vonatkozik, amely valamit mond valamiről. De van „egy olyan kimondás is, amely a mondás által cselekszik, amely véghezvisz”, ami arra a módra utal, ahogyan az események létrejönnek. Az „esemény kimondása” mint leírás mindig problematikus. (Derrida 2007: 446) A „kimondás struktúrája” mindig *az esemény után jön*, és a nyelv ezen szerkezete iterábilis, ismételhető, az általánossága pedig mindig eltünteti az esemény szingularitását. Az esemény mint olyan feltétlenül szinguláris, előreláthatatlanul érkezik. A történések „élő” közvetítése a kiválasztás, beavatkozás, értelmezés, szűrés és keretezés mechanizmusaitól függ: „amit élőben mutatnak nekünk”, mondja Derrida, „már nem az esemény kimondása vagy megmutatása, hanem annak *létrehozása*” (2007: 447, a kiemelés tőlem). Ez a tevékenység performatív, interpretációként működik, csinálja, amit mond. Még ha azt színleli is, hogy egyszerűen állít, bemutat vagy informál, valójában *létrehoz*. Derrida politikai éberséget sürget azon mechanizmusok vizsgálata során, amelyek az esemény *kimondásának* látszatával kecsegtetnek, miközben a valóságban mindez az esemény megteremtésének kérdése, az esemény kimondása úgy van feltüntetve, mint az esemény be nem vallott és be nem jelentett kimondása. (2007: 447)

Giorgio Agamben *Means without End* című könyvében az 1989-es romániai forradalomról szólva – amely az első televíziós forradalomként vált hírhedtté – úgy véli, hogy ez az esemény „új fordulatot” jelölt ki a világpolitikában, amelynek során a média valódi politikai funkciója olyan megrendezett eseményként nyilvánult meg, amit annak idején „a náciizmus el sem mert képzelni”. (2000: 80) Híres megfogalmazásában „ugyanúgy, ahogy Auschwitz után sem gondolkodhatunk vagy írhatunk többé úgy, ahogy azelőtt, Temesvár is (a város, ahol minden elkezdődött) lehetetlenné tette a változatlan módon való tévétést”. (2000: 82) Agamben kiemeli, hogy az 1989 decemberében a hatalmat megszerző új rezsim legitimálása látszólag pontosan úgy zajlott, mint ahogy azt Guy Debord *mise-en-scène* forgatókönyve, *A spektákulum társadalma* és az azt követő, mindössze egy évvel korábban, 1988-ban megjelent *Kommentárok* előrejelezték. Az a történet, amit az egész világ mint abszolút igazságot kísért figyelemmel a december 23-i élő közvetítésben, egészében megrendezett volt, azért, hogy megerősítse a híreszteléseket, melyek szerint a halálos áldozatok száma több ezerre rúgott. Holttesteket ástak ki a sírjaikból, és irtóztató rendbe hordták össze őket, hogy megerősítsék az atrocitások tényét a sajtó számára. A látvány abszolút diadalának világában Debord öröksége felett merengve Agamben megjegyzi, hogy „ezen az úton az igazság és a hazugság megkülönböztethetetlené válik egymástól, és a látványt pusztán önmaga legitimálja”.

A „temesvári mészárlásról” írva Jean Baudrillard hasonló álláspontra helyezkedik *The Illusion of the End* című írásában, azt panaszolva, hogy „[Temesvárral kapcsolatban] azt tudtuk mondani: »ez csak TV«!”. (1994: 55) Baudrillard amellett érvel, hogy a romániai forradalom úgy is értelmezhető, mint egy „láthatatlan”, virtuális esemény, amely a tévéstúdióban játszódott le. Ebben az esetben az utca virtuális térré válik, „az esemény nem-helyszínévé”, a stúdió pusztá kiterjesztésévé. Baudrillard kifejti, hogy elbizonytalanított tévénezőkként a románok úgy tapasztalták meg a forradalmat, mint a „virtuális történelem turistalátványosságát” (1994: 56) a „történelem paródiájában” (55), ahol a képernyő a reprezentáció üres terévé vált.

Derrida számára az a kérdés, hogy „Lehetséges-e az eseményt kimondani?”, ugyancsak a virtualitás kérdése: „Mi a virtuális esemény?” (2007: 454). De szerinte az esemény virtualizációját másképpen kell értelmezni. Nem ért egyet Baudrillard-al, mikor például az utóbbi erőteljes posztmodern iróniával kijelenti, hogy az olyan események, mint az Öböl-háború, „nem történtek meg”. (2007: 460) Ami az Öböl-háború során lezajlott, és amit élőben közvetítettek, nem egyszerűsíthető sem az interpretatív információra (amit Derrida „transz-információnak nevez), sem a szimulákrumra. Az esemény, ha van olyan, mondja Derrida, ellenáll az újra-kisajátításnak, minden egyes alkalommal szinguláris, és a tudás vagy az információ kijelentése nem képes redukálni vagy semlegesíteni azt: „az esemény, amely végső soron kisajátíthatatlannak és megemészthetetlennek bizonyult a média számára, az volt, hogy több ezer ember meghalt”. (Derrida 2007: 460)

De akkor mit ért Derrida a virtualitáson? A *Dire l'événement* című szemináriumon, amelyen felteszi a kérdést, hogy „mit jelent *kimondani* az eseményt?”, megállapítja, hogy a szeminárium eseményében, amely megjósolhatatlan és nagyrészt improvizált, valami ki lesz mondva ezen esemény által és az eseményről. De „ki mondja ki az eseményt?”, firtatja, utalva a cím retorikájára és a *dire* ige infinitívuszi formájára. Ez utóbbi arra mutat, hogy nincs senki jelen, és nincs a kijelentésnek alanya, amely kimondhatná az eseményt. Ez azt is jelenti, hogy az esemény kimondásának kérdése többé nem *konstatív* (deskriptív) vagy *performatív*, hanem „szimptomatikus”, ami túl van az igazság kimondásán vagy a performativitáson, amely az eseményt létrehozza. Sőt, mikor az esemény ellenáll annak, hogy információvá alakuljon, ellenáll annak, hogy ismeretté váljon vagy ismertté tegyék, „egy titok kezd hatni a történetben”, és „az esemény mindig titkos... mint ahogy az adományozásnak vagy a megbocsátásnak is titokban kell maradnia”. (Derrida 2007: 456)

Mikor Derrida arról beszél, hogy a titok hozzátartozik az esemény struktúrájához, nem valami elrejtettre vagy privátra utal, hanem arra, ami nem jelenik meg, egy szimptomára, amely az eseményt jelöli, de amely fölött senkinek sincs ellenőrzése, amelyet semmilyen tudattal rendelkező szubjektum nem tud kisajátítani.

Van egy szimptóma abban, ami itt történik [a szemináriumon], például: mindannyian értelmezzük, megelőlegezzük, és előre sejtjük azt, ami eseménynek nevezhető, és

ugyanakkor le is hengerel és meglep bennünket. Mindazon jelentésen túl, amelyet valamennyien belelátunk ezekbe az eseményekbe, ha ezek nem jelentődnek ki, akkor ott van a szimptóma. Még az igazság hatása vagy az igazság *keresése is természetét tekintve szimptomatikus*. (Derrida 2007: 457).

Derrida a szimptómát Deleuze-höz hasonlóan érti, vagyis *filozófiai* kontextusban, nem pedig egy megfejtésre váró kód klinikai vagy pszichoanalitikus értelmében. „A pszichoanalízis, amilyen reduktív a titkokkal kapcsolatban, amelyeket faggat, éppolyan reduktív a jelekkel és szimptómákkal kapcsolatban is”, emlékeztet Deleuze. (1995: 143) A szimptómát ebben az esetben úgy kell érteni, mint „egy olyan jelentést, amelyet semmilyen teorema nem tud kimeríteni” (Derrida 2007: 457); Derrida ezért köti a *vertikalitás* fogalmához: „A szimptóma olyan dolog, ami zuhan [*falls*]. Olyan, ami megtörténik velünk [*befalls us*]. Ami függőlegesen ránk zuhan, az hozza létre a szimptómát”. (2007: 457)

A szimptóma jelentése Deleuze „klinikai” értelmezésében nem kapcsolódik sem az etiológiához (az okok kereséséhez), sem a terápiához (a kezelés kidolgozásához és alkalmazásához), hanem a *szimptomatológiához*, amely a jelek tudománya. (2004: 132) <sup>[7]</sup> Mikor Derrida arról beszél, hogy minden egyes eseményben van valami titokzatosság és szimptomatológia, illetve az a diskurzus, amely az eseményszerűség [*eventfulness*] jellegével foglalkozik, szintén szimptomatikus vagy szimptomatologikus, az egyszerűről és a kivételesről szóló diskurzusra utal. Az esemény kivétel a szabály alól, és nincsenek szabályok, normák, kritériumok, amelyek szerint értékelhető lenne. A kivétel szingularitása szabályok nélkül csak szimptómákról szólhat, mondja Derrida. A titok vagy a szimptóma megjelenése – és nem etiológiáról vagy terápiáról beszélünk – nem jelenti azt, hogy fel kell adnunk a megismerést. Ez nem valami negatív vagy bénító tényező a filozófiai tudással kapcsolatban, hanem egy ígéretes apória, amely Derrida szerint Nietzsche-nél nyeri el a „lehetséges-lehetetlen” formáját, amit Nietzsche a „talán” modalitásának nevezett. A nehézség, ahogy Derrida rámutat, a szimptomatikus eljárás meglelésében rejlik, az olyan struktúrák diskurzusának megtalálásában, amelyek oly nagy kihívást jelentenek a hagyományos logika számára. Más szóval, a „talán” kategóriája (vagyis a lehetséges-lehetetlen, az egyedi mint helyettesíthető, a szingularitás mint ismételhetőség), ugyanahhoz a konfigurációhoz tartozik, mint a szimptóma vagy a titok.

Vajon kivétel volt-e a romániai forradalom a szabály alól? A princetoni történelemprofesszor, Stephen Kotkin amellet érvel, hogy az általános benyomással szemben 1989-ben Románia nem kivétel volt, hanem egy olyan folyamat részese, amely ugyanúgy magában foglalja Kelet-Németországot, ahogy a kommunizmus bukásának legtöbb egyéb esetét Kelet-Európában. Szerinte éppen a kommunista Lengyelország, amelyet pedig általában paradigmaticusnak tekintenek, bizonyult a legnagyobb kivételnek, mivel csak ott volt jelen egy teljesen kialakult alternatíva a rendszerrel szemben. Kotkin könyve 1989-ről, az *Uncivil Society*, jelentőségteljes módon a *12:08 Bukaresttől keletre* leírásával kezdődik, mint ami példaként támasztja alá a tézist. Szerinte a film azt vizsgálja, hogy megtörténhet-e a forradalom, ha senki sem kockáztat semmit – legalábbis egy vidéki kisvárosban, Vaslui-ban –, és azt sugallja, hogy Románia „kitűnő példát mutat

arra, amit szervezetlen mozgósításnak nevezhetnénk, és ami 1989-ben valójában a normát jelentette Kelet-Európában”. (2009: 6) <sup>[8]</sup> Kotkin meggyőzően érvel amellett, hogy 1989-ben nem volt civil társadalom Kelet-Európában. Éppen ellenkezőleg, az elit (a párt- és állami hivatalnokok többsége, a hadsereg tisztjei, a rendőrség, akik mindent irányítottak, együtt dolgoztak és éltek, és megvoltak a saját klubjaik, boltjaik és üdülőhelyeik) – a nem-civil társadalom – volt az, amely megdöntötte a saját rendszerét. (2009: 7) Ha a civil társadalom (a szlogen, amit a legtöbb történész használ), azt jelenti, hogy az emberek felelősséget vállalnak magukért, és képesek önmagukat megszervezni az állami intézményekhez folyamodva, hogy biztosítsák a saját szervezeteik, a szabadságjogok és a magántulajdon védelmét, akkor ezen intézmények hiánya a szovjet jellegű rendszerekben azt jelenti, hogy 1989-ben ezek a társadalmak nem voltak civilnek nevezhetők. Kotkin végkövetkeztetése szerint „az 1989-es romániai forradalom kivételesnek tűnik – minden országé az volt, a maga módján –, viszont Románia is megfelel a nem-civil társadalom bénultsága és emellett a szervezetlen tömegmozgósítás mintázatának”. (2009: 71) Mindez valamilyen módon a *12:08* egyik szereplőjének elgondolását összegzi: „Mindenki olyan forradalmat csinál, amilyet tud, a saját módján.” Más szóval, a romániai forradalom tényleg szinguláris és kivételes volt, de ez nem azt jelenti, hogy „kivétel a szabály alól”. Ahogy George Lawson helyesen megállapítja a *The Global 1989* bevezetésében, 1989-et csak óvatosan lehet a régi és új „barométereként” használni. (2011: 2) Tekintettel arra, hogy sok szempontból a poszt-hidegháborús kapitalista expanzió visszatérést jelent a régi kizsákmányolói gyakorlatokhoz, „komplex kép bontakozik ki előttünk 1989 temporalitásának összefüggésében, olyan kép, amely fontos kontinuitásokra mutat rá, és bizonyos mértékig helyettesíti a »minden megváltozott« fogalmait”. (Lawson 2011: 3)

A kérdés, amelyet a *12:08* tévés műsorvezetője felvet, maga után vonja, hogy az erőszak és a forradalom együtt járnak. Ha az előbbi hiányzik, akkor nem beszélhetünk az utóbbiról sem, állapítja meg végül. Mindazonáltal az erőszakot leggyakrabban az *elnyomásra* használják, mintsem a változások elindítására, mely az államhatalom átvételét követő harcokból fakad, és, ahogy Hannah Arendt (1963) rámutat, a látszólag közvetlen kapcsolat a forradalom és az erőszak között viszonylag modern eredetű. (Lawson 2011: 8) Ha követjük Derrida javaslatát a „szimptomatikus eljárások” megtalálásával kapcsolatban, 1989 nem jelöl ki sem határozott véget, sem határozott kezdetet a világtörténelemben. Az időzítés fogas kérdése, melyet a *12:08* ironikusan kezel (az emberek december 22-én 12:08 előtt vagy után mentek ki az utcára?), fontos, de nem azt jelenti, hogy szó szerint kell érteni, ahogy 1989-nek azt a kérdését sem érdemes feltenni, hogy pontosan mikor nyitották meg a határt az év szeptemberében Ausztria és Magyarország között. Sőt, mint Lawson helyesen hangsúlyozza, ha az 1945-1989 időkeretet vesszük, 1989 eseményei a hidegháború végét jelezhetik. De ha Eric Hobsbawmot (1994) követjük, és a „rövid” huszadik századot tekintjük, amely 1914 és 1989 közé ékelődik, egy másik képhez jutunk, egy inkább madártávlati jellegű képhez azzal kapcsolatban, ami történt. Ha visszamegyünk 1848-ig, amikor 1989-hez hasonlóan megmozdultak a nacionalizmus erői, és nyilvánvalóan spontán tüntetések robbantak ki fontos európai városokban, egy újabb struktúrát láthatunk. Ha 1789-ig lépünk vissza, amelyet Francois Furet a modern forradalmi szellem – vagy illúzió – végső gyászszertartásaként

értelmez, amelynek Franciaország volt az első tanúja, ismét másik mintázathoz jutunk. Ha 1648-at vesszük kiindulópontnak, ahogy néhány politikus teszi, 1989 az állami szuverenitás azon érájának a végét jelöli, amelynek elvét először a vesztfáliai békében fektették le. Még egy másik nézőpontból is közelíthetünk, ha azt vizsgáljuk, hogyan működött a hidegháború a Közel-Keleten, amelynek gondolkodás- és működésmódja eltér az európaiktól. (Lawson 2011: 11) Természetesen nagy a jelentősége, hogy a vizsgálódás honnan veszi kezdetét és hol marad abba.

## A nyelv használata a 12:08-ban

A 12:08 főszereplői Samuel Beckett hőseire emlékeztetnek abban, hogy folyamatosan a múltat idézik meg, de végső soron *nem tudnak kommunikálni* róla, állandón elvesznek az árnyalatokban vagy a részletekben, amelyek ellehetetlenítik a tisztánlátást. Román komikus írók és olyan szerzők által befolyásolva, mint Beckett, Joyce, Csehov, Kafka és Ionesco, akik a mindennapi élet abszurditásával foglalkoztak (Porton 2010: 2), Porumboiu egy olyan társadalmat ábrázol, amelynek tagjai „átmeneti világban élnek” (idézi Porton 2010: 3), és amely nem érdekelt az együttműködő társadalmi érintkezésben. A rendező olyan univerzumot hív életre, amelyben az emberek folyton rendreutasítják, vagy kinevetik egymást, türelmetlenek, tiszteletlenek, kifogásokat emelnek, folyamatosan egymás szavába váganak és keresztbe tesznek a másoknak. Mintha egy végtelen hurokban ragadtak volna, amely nem engedi a megfelelő lezárást, a legtöbb szereplő triviális problémákon civakodik, eltérítve vagy késleltetve a „megfelelő” párbeszédet. A posztkommunista átmenetre reflektálva, a film végső soron egy adósságtól nyomorgatott, szegény és kiábrándult társadalmat mutat meg, bizonyítva, hogy a „forradalmi változások”, amelyeket a szereplők hangoztatnak, pusztán üres szavak. Az *Observatorul*-ban megjelent interjúban Porumboiu azt állítja, hogy „végső soron a 12:08 az átmenetről szól, nem a Forradalomról. Ha valaki a szereplők szempontjából gondolkodik, ezek az emberek még csak nem is hazudnak a múltjukról, csupán megpróbálják igazolni a kommunizmus bukása utáni létezésüket.” (2006) „Olyan emberekről akartam filmet készíteni, akik eltorzították a történelmet, a túlélés érdekében. Ez emberi dolog.” (idézi Porton 2010: 3).

Volt, vagy nem volt forradalom Vaslui-ban (egyébként Porumboiu szülővárosa, amit nem neveznek meg a filmben) 1989. december 22-én? A kérdés megszállottjaként a helyi televízió műsorvezetője, Virgil Jderescu, „megemlékezést” tervez, egy élő vitát a saját napi talkshow-jában, *A nap kérdésében*. A forradalom tizenhatodik évfordulója van – 2005. december 22. – ezért meg akarja „ünnepegni a román felszabadulás hőseit”, és „tisztelettel szeretne adózni” előttük. Miután néhány potenciális vendéget nem sikerül elérnie, Jderescu kétségbeesésében meghívja a magányos nyugdíjas Emanoil Pișcoci-t és Tiberiu Mănescu-t, az eladósodott középiskolai történelemtanárt, aki rendszerint egy helyi bárban szeret iszogatni. A film két részre oszlik. Míg az első fele bevezeti a nézőt a három főszereplő mindennapi életébe, a második, amelyet valós időben vettek fel, magára a tévéshowra fókuszál, ahogy a szereplők, a betelefonálók részvételével megpróbálják megérteni, mi történt tizenhat évvel azelőtt a városban. Jderescu álláspontja szerint ha 12:08, vagyis Ceaușescu

sietős menekülése előtt mentek ki az utcára, akkor forradalomról beszélhetünk. Ha utána, akkor nincs történelem, mind gyávák voltak. A műsorvezető magabiztosan, megfontoltan beszélve kezdi a showt, egyenesen a kamerába mosolyogva:

A mai nap, ahogy azt mindannyian tudjuk, rendkívüli jelentőséggel bír országunk számára. Tizenhat évvel ezelőtt, 1989 decemberében kitört a forradalom Bukarestben. Új éra kezdődött a román történelemben, ezért vessünk egy pillantást az eseményekre, hogy megvizsgáljuk, vajon mi, e város lakói részt vettünk-e a történelmi eseményben.

De még mielőtt elhangozhatna a kérdés, az öreg Pișcoci megzavarja a felvezetés ritmusát azzal, hogy feléje nyújtogatja a nyakát, hogy megbizonyosodjon róla, hogy ő is a képben van. Mikor meghallja, hogy a műsorvezető be fogja jelenteni a nap kérdését, elvesz egy darab papírt az asztalról, „ellopja” Jderescu kezéből a tollat, összeszorított szájjal leírja a kérdést, majd bekarikázza, mintha annak fontosságáról elmélkedne. Mikor Jderescu bemutatja őt, azonnal kijavítja, hogy a neve Emanoil és nem Emil. Szó szerint „lekopogja a fán” a műsorvezető bejelentését, hogy ami a kommunizmus után történt, talán még annál is veszélyesebb és ijesztőbb, mint a diktatúra sötétsége.



*Pișcoci megzavarja a műsor felvezetését*

Jderescuból hiányzik a szakmaiság – textilipari mérnökből lett újságíró –, ünnepélyes pózokba vágja magát és teátrális diskurzust hoz létre, megtűzdelve Hérakleitosztól vett idézetekkel. Még a műsor előtt egy mitológiai szótár segítségével vértézi fel magát e színpompás retorikával. Azonban amint végez a bevezetővel, amely saját, újságírói *felelősségéről* szól a történelem felülvizsgálatával kapcsolatban, elveszti az önbizalmát, tétovázik és improvizálni kezd:

Biztosan sokan kíváncsiak rá, hogy miért vettük elő ezt a témát ilyen hosszú idő után. Hogy őszinte legyek, úgy gondolom... összhangban... Nos, Platón barlangi meséje szerint egyszer az emberek összetévesztették a napot egy kis tűzrakással... Nos, újságíróként kötelességemnek érzem rákérdezni, hogy mi van, ha kijutunk ebből a barlangból, de átkerülünk egy nagyobbba?... És ha így van, ne tévesszük össze a nagyobb barlangban a napot a szalmalánggal. Úgy gondolom, hogy nincs jelen a múlt nélkül, és nincs jövő a jelen nélkül. Ezért minél tisztábban látjuk múltunkat, annál tisztább a jelenünk és a jövőnk.

Így, „az igazság kedvéért és a jobb jövő érdekében” megkéri vendégeit és a közönséget, hogy meséljék el, mi történt 1989. december 22-én délben. Elismerve a történelmi igazság meghatározhatatlanságát, a műsorvezető előrebozsátja, hogy a show törekvése talán hiábavaló, mert „ahogy Hérakleitosz mondta egykor, »senki sem léphet kétszer ugyanabba a folyóba«.”

Miután képtelen egyenesen válaszolni Jderescu kérdésére, Mănescu, az első hozzászóló, kijelenti, hogy ő két kollégájával már dél előtt kiment a városháza elé, a fő térre. Mindannyian azt kiabálták: „Le Ceaușescuval!”, azért, hogy „*egyszer és mindenkorra* véget vessenek a *kommunista rémálomnak*”, mondja. Majd megköszörüli a torkát, és ünnepélyesen hálálkodni kezd a műsorvezetőnek, hogy megadta neki a lehetőséget, hogy arról beszéljen, „mi történt azokban a drámai napokban”. Mănescu a fentiekhez ragaszkodva szinte reflexesen bízik a nyelvi sémákban, különösen mikor úgy érzi, hogy reagálnia kell a betelefonálók kötoztkodó hozzászólásaira. Jderescuhoz hasonlóan metaforákat használ: „Kellott egy szikra, hogy ez a *rémálom* eltakarodjon hazánk földjéről. És ez a szikra eljött, méghozzá *országunk szívéből*, Bukarestből.” Mikor a türelmetlen Jderescu ismételtén félbeszakítja: „Nos, volt vagy nem volt?”, „Csak arról beszéljen, mivel töltötte december 22-ét”, Mănescu készen áll, hogy feleljen, de azonnal újra és újra megkerüli a műsorvezető kérdését, *halogatva* az egyenes választ, olyasfajta megjegyzésekkel, amelyek elsiklanak a lényeg mellett: „Persze, megmondom. De mindenekelőtt hadd jegyezzem meg, hogy idővel az emberek felejtene, és ez szégyen, nagy szégyen.”

Ahogy a telefonálók elkezdik aláásni Mănescu verzióját az eseményekről, a műsor vádaskodáson és szégyenen alapuló élő konfrontációvá alakul át. A tanár kétségbeesetten védekezik, mikor hazugnak, részegesnek és rágalmazónak nevezik, majd megalázva rezignációba húzódik, de mindvégig kitart a saját álláspontja mellett, míg egy vállrándítással el nem ismeri a vereségét. Az első telefonáló, egy vitriolos hangú nő azt állítja, hogy Mănescu semmilyen módon nem vett részt a forradalomban, mivel egész idő alatt a barátai val egy helyi bárban italozott. A következő kijelenti magáról, hogy abban az időben a városházán örként dolgozott, és tanúsítja, hogy senki sem volt a téren Ceaușescu menekülése előtt. Egy újabb hívó arról beszél, hogy azon a napon a városházával szemben engedett le a „személyi” autója kereke, és amíg segítségre várt, senki sem volt a téren 12:03-kor, amikor megnézte a nagy toronyórát az épület tetején. A beszélgetés még abszurdabbá válik, mikor az öreg Pișcoci előáll a saját verziójával, amely mindenki máséval szembe megy. Szerinte az ő a bódéjából esetleg nem is látta a tanár tiltakozását, mivel utóbbi előtt ott állt a szobor a téren, és eltakarta őt. Mikor az ő elismeri, hogy elhagyta a posztját, hogy elintézzé



néhány tennivalóját, Mănescu vallasni kezdi, mivel elhatározta, hogy pontosan kiszámolja az őr távollétének az idejét, a percek egy papíron adja össze. „Mit vett a piacon?” „Gyalog ment-e, és ha igen, meddig tartott az útja?”, „Ha vett egy karácsonyfát, hazavitte, vagy visszament vele a városházához?”. Ahelyett, hogy a megvitatandó témáról beszélnének, a felek „elvesznek” az értelmetlen és véget nem érő számolgatásban. Nem azt vitatják meg a nyilvánosság részvételével, hogy mi történt pontosan a városban Ceaușescu távozásának a napján, hanem újra színre viszik az esemény képét, újraélve tapasztalataikat a saját töredékes megfigyelőpontjukból.



*Pișcoci, Mănescu és középen a műsorvezető, Jderescu*

Pișcoci azt fejtegeti, hogy ez a fajta szörszálhasogatás több mint nonszensz, de a vita hevében senki sem hallgat rá. Hasonlóan a legtöbb, a műsorban szereplő emberhez, ő is könnyen elveszti a fejét, és még káromkodik is, habár ezt mélyen megbánja, mikor Jderescu megkéri, hogy ígérje meg, tartózkodni fog az ilyen nyelvezettől a műsorban. „Isten bocsássa meg a szentségtörő beszédemet így karácsony előtt, de amióta csak kiakasztották, a toronyóra mindig késik” – tör ki belőle egy ponton, mintha pár perc és pár ember különbséget jelentene a „forradalom” szempontjából.

Beckett egyik értelmezője a metalingvisztikai aktusokról szólva felhívja a figyelmet „a nyelv öntematizációjára, amely folyamatosan megkérdőjelezi és befolyásolja a saját potenciálját; a szereplők közlik, hogy most ők fognak beszélni, közbevág, mikor mások nyilatkoznak, arra törekszenek, hogy tisztázzák a többiek kijelentéseinek illokúciós erejét, kijavítják mások kiejtését, szóhasználatát, vagy éppen a sajátjukat, értékelik vagy kommentálják a saját megnyilatkozásaikat”. (York 1983: 244) Pontosan ez történik a 12:08-ban is. Miközben a beszélgetés, gyakran a neveltségesség határát súrolva, minden egyes alkalommal kisiklik, ahogy egy új résztvevő csatlakozik, a legtöbb szereplő arra vágyik, hogy tovább beszéljen, néha még azután is, hogy ráébred, valószínűleg hiába teszi. Pișcoci nem csupán kijavítja Jderescut, amikor az rosszul mondja a nevét („A nevem helyesen Emanoil, [nem Emil]!”), de azt is közli, hogy most rajta van a beszéd sora. „Untatom magát, igaz?” kérdezi, mikor rájön, hogy szenvedélyes beszámolója arról, mit csinált 1989. december 22-én, lényegtelennek hangozhat. Az érthetőségre és világosságra fordított figyelem, amely, csakúgy mint Beckettnél, a dramatikus nyelv velejárója, „meglehetősen nyugtalanító attrakció: a pontosságra, az egyértelmű kommunikációra való törekvés magában foglalja egyfajta zavarba ejtő felismerését a létezésnek, amely nemcsak a saját vágyainkban vagy koncepcióinkban, hanem olyan tárgyként is megjelenhet, amely más (valódi vagy képzelt)

emberek ítéletének van alávetve”. (York 1983: 244)

Pișcoci, percnyi pontossággal részletezve, elmondja, hogy azon a rendkívüli napon reggel hét órakor ébredt. Aztán ki is javítja magát, hogy ez nem igaz, mert azokban az időkben 6:30-kor szokott kelni. Mikor a forradalom kitört, azzal volt elfoglalva, hogy visszaszerezze a felesége szeretetét, azáltal, hogy megajándékozta „három nagyszerű magnóliával”, amelyeket a botanikus kertből lopott. Így akart bocsánatot kérni a féltékenységi rohamai miatt, de a felesége továbbra is feldúltnak tűnt. Hirtelen megszakadt a tévében a Stan és Pan epizód, és a szorongatott Ceaușescu jelent meg, aki kisebb béremelést ígért; ez azt a naiv reményt ébresztette Pișcoci-ban, hogy a pénzből elutazhat a feleségével a tengerpartra. Őszintén megvallja, hogy a forradalom csalódást okozott számára, mivel romba döntötte a vakációra vonatkozó terveit. Mikor Ceaușescu menekülése után csatlakozott az utcán a tüntetőkhöz, csak meg akarta mutatni a feleségének, hogy ő is hős. „Mindenki azt teszi a forradalomért, amit tud, a maga módján”, közli megbocsátóan, inkább szimpátiával, mint megvető felhanggal. A showban felmerült ellentéteket kibékítendő, Pișcoci kifejti a saját elméletét azzal kapcsolatban, hogyan születnek a forradalmak. Véleménye szerint a forradalom Temesvárról és Bukarestből indult az ország többi része felé, ahogy a karácsonyi díszkivilágítás lámpái is sorban gyulladnak ki, egyik a másik után, a centrumtól a peremkerületek felé haladva. „Már megbocsásson, Pișcoci úr, de ostobaságokat beszél,” szakítja félbe Mănescu. „Mindenki tudja, hogy a karácsonyi díszkivilágítást mindenütt egyszerre kapcsolják fel!”

Végül azonban az öregember teóriája, miszerint a történelem soha nem egyidejű, igaznak bizonyul, és poétikailag keretbe helyezi az elbeszélést. A film szürkületi beállítások sorozatával végződik, amelyek nyomon követik az utcai lámpák felgyulladását, a nyitányt visszhangozva, ahol ugyanazok a fények alszanak ki a hajnali városban. Azt figyelve, ahogy az éjszakában az utolsó lámpa is felgyullad valahol a külvárosban, Jderescu operatőre egy kommentárban megerősíti, hogy az öregember elmélete igaz. Ez a hang egyúttal a rendezőé is, aki néhány interjúban kifejtette, hogy ezzel a sokat kritizált operatőrrel azonosítja magát, akit Jderescu többször is lehord a pocsék beállításai, ügyetlen közelítései és nagylátószögei, összességében hibás kamerahasználata miatt. Ahogy Porumboiu kifejti, mikor megnézte a helyi tévéshowt, amely a filmet inspirálta, először csak az érdeklődését keltette fel a téma, aztán szórakoztatta, végül egy ponton annyira feldühítette, hogy kikapcsolta a készüléket. „Ezeket az érzéseket próbáltam implicit módon közvetíteni, a film stílusa által” mondja. [9]



*A film operatőr-szereplője.*

A film első fele harmadik személyű elbeszélésmódot alkalmaz, Porumboiu egy szinte színházi jellegű *mise-en-scène*-t használ, rögzített, a díszletekkel szemben merőlegesen elhelyezett kamerával, így festve realisztikus képet a karakterekről. A második rész első személyben van elbeszélve, az operatőr szemén keresztül, aki, a rendező állítása szerint, először „megpróbálja kiszűrni az igazságot a különböző verziókból, melyeket a szereplők elmesélnek, aztán elejti a kamerát, a legvégén pedig már nem tudja, mit gondoljon”. (idézi Rossini, 2009)



*A film záró képe a karácsonyi díszkivilágításról*

## Posztnacionális pastiche és mozialelizmus

Thomas Elsaesser szerint 1989 után a „nemzeti” fogalom új jelentést nyert a filmművészetben, amely többé sem nem esszenciális (a mozi arra való képessége, hogy valami specifikusat tükrözzön az adott országgal kapcsolatban), sem konstruktivista (mikor a nemzet mint egy elképzelt közösség képződik meg), hanem „posztnacionális”, külföldi használatra készül, miközben az Európai Unión belül reked. (2005: 70) Habár a különféle nemzeti sztereotípiák továbbra is jelen vannak, a kortárs európai film egy olyan formulát fejlesztett ki, amely a nemzeti jelleg különböző, sőt ellentmondásos jelölőit is befogadja. Elsaesser úgy véli, nincs értelme az újramegnevezés ezen folyamatait konstruálnak tekinteni, mivel ezek a filmek (mint például *A lé meg a Lola* (Run, Lola, Run! Tom Tykwer, 1998), *Alul semmi* (The Full Monty. Peter Cattaneo, 1997), *Fűjhatjuk!* (Brassed Off. Mark Herman, 1996), *Napok romjai* (The Remains of the Day. James Ivory, 1993) tudatosan

alkalmazzák a paródiát az identitás meghatározásához.

A paródia felhasználása az identitás megteremtésére, sajnos, csak Nyugat-Európára korlátozódik; Elsaesser Kelet-Európát a (szokásos) helyére téve, megjegyzi, hogy a posztkommunista államok a kilencvenes években nem csak „a kulturális identitásuk motorjaként működtek” nacionalizmusukat, de „megújult figyelmet fordítottak a nemzeti filmművészet megteremtésére” is. (2005: 70) Szerinte a hetvenes évek szerzői mozijával szemben a kilencvenes évek poszt nacionális (nyugat-) európai filmjei „az egész világ közönségét megcélazzák”, és többé nem a vallási vagy nemzetiségi identitások *különbözőségét* állítják előtérbe, hanem a „*különbözőség*» imperszoNációjaként” mutatják be magukat. Ahogy arra Elsaesser rávilágít, a régi vágású és a „retroaktív” nacionalizmus közötti különbség (2005: 71) úgy foglalható össze a legegyszerűbben, ha arra a különbségre gondolunk, ami a német *auteur* Wim Wenders *Az idő sodrában* (Im Lauf der Zeit, 1976) elhangzott nevezetes kijelentése, miszerint „a jenkik gyarmatosították a tudatalattinkat”, és a *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) azon híres jelenete között áll fenn, amelyben Renton kétségbeesik saját skót nemzetisége felett: „Mi vagyunk a nagyvilág söpredéke ... Sokan utálják az angolokat, de én nem. Ők csak fascibálók. Másfelől nézve viszont ezek a fascibálók gyarmatosítottak minket.” A *Trainspotting*ből vett példa Elsaesser szerint arra utal, hogy „ez az önutálat is a nemzeti identitás újbóli szemrevételezése [*double take*]”, „a poszt nacionális skótság (2005: 72) jelzett esete, és, nagyobb léptékben az európai identitás sokkal folyékonyabb értelmezését példázza, ami úgy tűnik, fogékony közönségre talált Angliában, Franciaországban, Németországban vagy Spanyolországban.

Szerintem ennyire egyértelmű különbség nem fedezhető fel az 1989 utáni nyugat- és kelet-európai filmművészetben, és a *12:08* pontosan erre mutat rá. A film iróniája, performativitása és reflexivitása világosan jelzi, hogy a kortárs román mozi szintén a „retroaktív nacionalizmus része”, kivetített imperszoNációként jelentve be magát.

„Mit csinálsz, miért filmezel így?”, kérdezi elkeseredetten Jderescu egy helyen a filmben, mikor észreveszi, hogy amatőr operatőre egy kis zenei együttest vesz fel, idegesen remegő kézikamerával. „Ó, főnök, ez a legújabb trend!”, válaszolja az utóbbi, Porumboiu eredeti szándékát visszahangozva, „a karakterek igazságának megtalálására”, hagyva, hogy a valóság önmagát szerkessze meg, és reflektálva a tényre, amelyet öntudatosan az egész világ közönségének címez, mely fogékony az új mozira és az új trendekre. Porumboiu egyaránt figyel „a nemzet reprezentálására” vonatkozó elvárásokra, mint filmkészítő, és a divatos indie és dán Dogma-stílusú művészfilm-sikerekre, az általuk használt HD kamerákat és digitális eszközöket egyesek „egyfajta forradalomként” értékelték (idézi Martin 2006). Adrian Martin egy éleslátó cikkében az alacsony költségvetésű digitális mozi kapcsán, Porumboiuhoz nagyon hasonlóan, úgy fogalmaz, hogy „ez egy olyan terület, amelyen a filmkészítőknek óvatosnak kell lenniük. A nagyszerű művészi szlogenek alkalmazása ellenére, mint például hogy »a kreativitás a korlátokból származik«... már most rengeteg klisé van jelen ezen a területen”. (2006)

Rodica Ieta érdekesnek találja, hogy az újonnan felbukkant román *auteur*ök azon realizmushoz

fordultak, amely az egyik leginkább megbélyegzett művészeti irányvonal az egykori kommunista országokban, a szocialista realizmusban való egykori használata miatt. Miközben hangsúlyozza, hogy a fiatal rendezők ugyanazzal a lelkesedéssel fordultak az irányzat felé, mint ahogy mestereik és elődeik (a román filmművészet olyan fontos alakjai, mint Lucian Pintilie, Dan Pita, Mircea Veroiu és Mircea Daneliuc) is aláaknázták azt a kódolt jelentések, rejtett felhangok és filozófiai spekulációk révén, Ieta azt sugallja, hogy

Az új körülmények között talán megismételve a francia újhullám radikális gesztusait, a román újhullám haraggal néz vissza, és ebből az indulatból szövődik, szerényen, egy újfajta mozi textúrája, amely megváltja a szocializmust, az abban rejlő forradalmi potenciál alapján, bizonyítva, hogy a realizmus a legjobb formájában kapcsolatot tud létesíteni a tapasztalat és az emlékezet között. (2010: 23)

Más szóval Porumboiu és kollégái tevékenységét a realizmus újrafeltalálására való tudatos erőfeszítésként kellene interpretálni, a közelmúlt kétes forradalmainak huszonegyedik századi értelmezése gyanánt.

A különbség a kép és a szimbólum között, és aközött, hogy mit jelent a „jelkiismeret” és a „rendőrség” a *Rendészet, nyelvészet*ben, arra is rámutat, hogy Porumboiu figyel arra a fajta „absztrakt” képi világra, amelyet „a világ közönsége” (Elsaesser kifejezése) kitölthet a saját tapasztalataival. A kortárs nyugati közönséget talán, például, arra ösztönözheti, hogy elutasítsa a tanú szerepét abban, hogy a médiaközvetítések által strukturált háborús atrocitásokat absztrakt képekkel helyettesítik (mint ahogy a rajzot készítő rendőr teszi a film végén), és azok így „egyre inkább távolinak, elvontnak és bizonytalanoknak látszanak”. (Parks 2001: 606)

Lisa Parks emlékeztet arra, hogy például az 1991-es Öböl-háborúban az amerikai hadsereg és média együttműködött egymással, abból a célból, hogy a civil lakosság/nézők elfogadják az Egyesült Államok katonai beavatkozását, és elejét vegyék a lehetséges tiltakozásnak. Ahelyett, hogy az iraki veszteségekre és pusztulásra koncentráltak volna, a kereskedelmi tévétársaságok olyasféle eufémizmusokkal írták le a háborút, mint a „Sivatagi Vihar Hadművelet”, „az Öböl-helyzet” és „járulékos veszteség”. (2001: 598) Sőt, miközben arra is emlékeztet, hogy az amerikai műholdképek bemutatása „kiszámított és stratégiai jellegű volt” az 1995-ös boszniai háború televíziós közvetítéseiben, Parks kiemeli, hogy ezeknek a képeknek a „távolisága, üressége és elvonsága a panoráma és a területiség elsőbbségét jelenti a nagyközelik, a testiség felett”. (2001: 593) Végül soron az ilyen példák rávilágítanak arra, hogy Porumboiu filmjeiben a nemzeti jelleg elveszti elsőbbségét, és politikai szempontból egyetemességre tesz szert. Más szóval, amennyiben sem nem esszencialisták, sem nem konstruktivisták, joggal nevezhetők „posztacionálisnak”.



Az Öböl-háború hadműveleteinek vázlatja (Wikipédia).

Fordította Prax Levente

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Alice Bardan: Aftereffects of 1989. Corneliu Porumboiu's *12:08 East of Bucharest* (2006) and Romanian Cinema. In Anikó Imre (szerk.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. Wiley-Blackwell, 2012. 125-147.]

## Jegyzetek

1. A *Forradalmárok* című filmből vett szövegrészeket kivételével valamennyi idézet az én fordításomban szerepel. [- *A ford.*]
2. A filmet Magyarországon *Forradalmárok* címmel forgalmazák. [- *A ford.*]
3. W. T. Mitchell számára 9/11 nem az eseményt nevezi meg, hanem az Első Napja egy olyan eseménynek, amelynek napjai meghatározatlanok, megszámlálhatatlanok. Egy olyan „szükséghelyzetet jelöl, amelynek a rendje még nem jelent meg egyértelműen”. (2002: 568) Akira Lippit Noam Chomskyt idézve rámutat, hogy ezen felül 2001. szeptember 11. már a második 9/11 1973. szeptember 11-e után, amikor az USA által támogatott puccs Chilében megbuktatta a demokratikusan megválasztott Salvador Allende Gossens elnököt, és hatalomra jutatta a Pinochet-diktatúrát. Lippit így kommentálja mindezt: „két 911, mind a kettő szinguláris, habár az első csak utólag nyerte el a címkéjét, a második 911 után, a második 911 ténye és utóhatásai után, az első 911-et olyan eseményként megjelölve, amely még nem ért véget”. (2008: 144)
4. Az interjú román nyelven megtekinthető a <http://www.youtube.com/watch?v=64RUa3lTQ8s&NR=1> internetcímen. A beszélgetést az *Inapoi la Argument* (Vissza a vitához) című tévéműsorban sugározta a TVR Cultural román csatorna 2010 februárjában.
5. A *Politişt*, adjective, szó szerinti fordításban *Rendőr*, melléknév (a magyar forgalmazásban *Rendészet*, *nyelvészet*), szintén különös cím. Angolul a „rendőr” kizárólag ige vagy főnév lehet, míg a románban melléknév is. Ha egy rendőr nem főnévként, hanem melléknévként működik, azt jelenti, hogy nem áll meg önmagában, hanem „függ” valakitől/valamitől. Az Oxford English Dictionary úgy határozza meg a „melléknevet”, mint „ami nem állhat önmagában; függő, kiegészítő.” Az OED példája a „melléknévre”

Thomas Fuller *Szent háborújából* (1639) származik, és meglehetősen illusztratív: „Az alattvalóknak függeniük kell valakitől [*Subjects should be adjectives*], nem képesek megállni a hercegük nélkül.”

6. A dokumentumfilm elemzését l. Rohringer 2009: 199-219.
7. További adalékok a témával kapcsolatban: l. Alain Badiou 2006.
8. Deleuze-nél a szimptomatológiai metódus alkalmazása magában foglalja bizonyos szimptomák szétválasztását, és olyanok egy csoportba terelését, amelyek korábban egymástól függetlenek voltak. Az ilyesfajta átrendezés következtében új szindrómák keletkeznek, nem abban az értelemben, ahogyan egy betegség kialakul vagy létrejön, hanem inkább egy szimptomatológiai jegyzék felismerése, abban a sorrendben, ahogyan egy betegség tünetei árnyaltabb módokon megkülönböztethetők.
9. Az említett interjúban. <http://www.youtube.com/watch?v=64RUa3lTQ8s&NR=1>

## Irodalomjegyzék

- Agamben, G. (2000): *Means without End: Notes on Politics*. Ford. V. Binetti és C. Casarino. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Badiou, A. (2006): *Being and Event*. Ford. O. Feltham. New York, Continuum.
- Baudrillard, J. (1994): *The Illusion of the End*. Ford. C. Turner. Stanford, CA, Stanford University Press.
- Deleuze, G. (1995): *Negotiations: 1972-1990*. Ford. M. Joughin. New York, Columbia University Press.
- Derrida, J. (2004): *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Szerk. G. Borradori. Chicago, University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2007): A certain impossible possibility of saying the event. Ford. G. Walker.
- *Critical Inquiry*, 33, 441-461.
- Elsaesser, T. (2005): *European Cinema Face to Face With Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- French, P. (2007): *12:08 East of Bucharest*. *The Observer*, 2007. augusztus 19. <http://www.guardian.co.uk/film/2007/aug/19/worldcinema.drama> (Hozzáférés: 2011. március 9.)
- Hall, R.A. (1999): The uses of absurdity: the staged war theory and the Romanian revolution of December 1989. *East European Politics and Society*, 13 (3): 501-542.
- Harris, M. (2010): *Romania finds bold new voice in Police, Adjective*. Straight.com, 2010. január 28. <http://www.straight.com/article-282239/vancouver/romania-finds-bold-new-voice> (Hozzáférés: 2010. január 24.)
- Ieta, R. (2010): The new Romanian cinema: a realism of impressions. *Film Criticism*, 34 (2/3): 22-38.
- Kotkin, S. (2009): *Uncivil Society: 1989 and the Implosion of the Communist Establishment*. New York, Modern Library.
- Lawson, G. (2011): Introduction: the „what”, „when” and „where” of the global 1989. In *The Global 1989: Continuity and Change in World Politics*. Szerk. G. Lawson, C. Armbruster és M. Cox. Cambridge, Cambridge University Press, 1-20.
- Lippit, A. (2008): Aftereffects of the end of the world (I NY) *Differences*, 19 (2): 127-145.
- Manghani, S. (2008): *Image Critique and the Fall of the Berlin Wall*. Chicago, Intellect Books.

- Martin, A. (2006): Kind of a revolution, and kind of not: digital low-budget cinema in Australia today. *Scan*, 3 (2), [http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\\_id=76](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=76) (Hozzáférés: 2011. május 5.)
- Mitchell, W.J.T. (2002): 911: Criticism and crisis. *Critical Inquiry*, 567-572.
- Parks, L. (2001): Satellite views of Srebrenica: tele-visuality and the politics of witnessing. *Social Identities*, 7 (4): 585-611.
- Pavel, D. (2000): The textbooks scandal and rewriting history in Romania: letter from Bucharest. *East European Politics and Society*, 14 (2): 179-189.
- Peranson, M. (2009): Corneliu Porumboiu. Interview. *Cinema Scope*, [http://www.cinemascope.com/cs39/spot\\_peranson\\_porumboiu.html](http://www.cinemascope.com/cs39/spot_peranson_porumboiu.html) (Hozzáférés: 2011. január 13.)
- Pintilie, L. (2006): Corneliu Porumboiu: *A fost sau n-a fost?* Istoria celor trei titluri (Corneliu Porumboiu: *Was there, or was there not?* The history of the three titles). *Liternet.ro* [http://editura.liternet.ro/carte/211 /Corneliu-Porumboiu/A-fost-sau-n-a-fost.html](http://editura.liternet.ro/carte/211/Corneliu-Porumboiu/A-fost-sau-n-a-fost.html) (Hozzáférés: 2011. január 5.)
- Porton, R. (2010): Language and power: an interview with Corneliu Porumboiu. *Cineaste*, 35 (2): 26-29.
- Porumboiu, C. (2006): Corneliu Porumboiu, autorul filmului *A fost sau n-a fost* (Corneliu Porumboiu, author of *12:08 East of Bucharest*). Interview. *Observatorul* [http://www.observatorul.com/articles\\_main.asp?action=articleviewdetail&ID=4220](http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=4220) (Hozzáférés: 2011. január 5.)
- Rohringer, M. (2009): The making of history: the different faces of the so-called revolution in Romania. In *Documents on the Balkans - History, Memory, Identity: Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film*. Cambridge Scholars Publishing, 199-219.
- Rossini, A. (2009): East of '89. *Osservatorio balcani e caucaso* <http://www.balcanicaucaso.org/eng/Regions-and-countries/Romania/East-of-89> (Hozzáférés: 2011. január 10.)
- Siani-Davies, P. (1996): Romanian revolution or coup-d'état? A theoretical view of the events of December 1989. *Communist and Post-Communist studies*, 29 (4): 453-465.
- Tileaga, C. (2008): What is a revolution? National commemoration collective memory and managing authenticity in the representation of a political event. *Discourse & Society*, 19 (3): 359-382.
- York, A.R. (1983): Presuppositions and speech acts in Beckett's *Fin de Partie*. Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology Celtic Studies, History, Linguistics, Literature 83 C, 239-250.

## Filmográfia

- *Forradalmárok* (*A fost sau n-a fost?*. Corneliu Porumboiu, 2006)
- *Rendészet, nyelvészet* (*Politist, adjectiv*. Corneliu Porumboiu, 2009)
- *Hogy éltem túl a világvégét* (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*. Cătălin Mitulescu 2006)
- *Jelszó: a papír kékre vált* (*Hârtia va fi albastră*. Radu Muntean, 2006)
- *Detour: Ceaușescu* (Chris Marker, 1990)



- *Egy forradalom képei* (*Videogramme einer Revolution*. Harun Farocki és Andrei Ujică 1992)
- *Novemberi napokat* (*November Days*. Marcel Ophüls 1990)
- *Stilles Land* (Andreas Dreasen, 1992)
- *Sakk, matt: egy forradalom stratégiája* (*Schachmatt*. Susanne Brandstätter, 2004)
- *A lé meg a Lola* (*Run, Lola, Run!*. Tom Tykwer, 1998)
- *Alul semmi* (*The Full Monty*. Peter Cattaneo, 1997)
- *Fújhatjuk!* (*Brassed Off*. Mark Herman, 1996)
- *Napok romjai* (*The Remains of the Day*. James Ivory, 1993)
- *Az idő sodrában* (*Im Lauf der Zeit*. Wim Wenders, 1976)
- *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996)

© Apertúra, 2015. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2015/osz/bardan-1989-utohatai-corneliu-porumboiu-1208-bukaresttol-keletre-2006-cimu-filmje-es-a-roman-mozi/>

