Barkóczy Janka

Tétova képek

Szerző

Barkóczy Janka a Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskolájának hallgatója és a Budapesti Metropolitan Egyetem filmes képzéseinek munkatársa. Kutatási területe a kelet-európai és közel-keleti film, a történelem és a mozgóképek viszonya, valamint a vizuális propaganda története. E-mail: barjanka@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.10>

Tétova képek

[Strausz, László: *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. Basingstoke UK, Palgrave Macmillan, 2017. 257 oldal]

A román filmművészet elképesztő lendülete az ezredforduló óta inspirálja a kritikai és elméleti reflexiót. A különböző fórumokon, más-más céllal publikált szövegek központi kérdése a kezdetek óta azt firtatja, hogy hogyan viszonyulnak ezek a mozgóképek ahhoz a valósághoz, melynek eredője a kelet-európai létet meghatározó mindennapi tapasztalat. Ennek a megközelítésnek az erejét illusztrálja, hogy a történeti, társadalmi és kulturális valóság sajátos érzékelése és érzékeltetése alapján az „új román film” darabjait sokan mára szinte magától értetődően egy csoportba sorolható, egymással következetes összefüggéseket mutató irányzatként kezelik. Strausz László kötete ebben a régi-új diskurzusban merül el, és átfogó, de eredeti képet nyújt arról, hogyan kezelik ezek az alkotások – tágabb kitekintésben pedig általában az ország mozgóképes médiumai – a realitást. A megértés kulcsa, a szerző szerint, egy első hallásra bizarr fogalom, a „tétovázás”, a „hezitálás”, aminek jól felépített bevezetése után a szöveg lebilincselő és meggyőző módon mutatja be a filmben kifejezhető tétovaság különböző köreit.

A tétovázás Strausz értelmezésében azt a jellemző attitűdöt jelenti, mellyel a román filmek a társadalmi és történeti jelenségek ábrázolásához viszonyulnak. Ez az attitűd nem minden előzmény nélkül való, mert gyökereit már a rendszerváltás előtti mozgóképek szemléletmódjában is felfedezhetjük, ekkor még szorosan a modernizmus irányzatához kapcsolódva. A látásmód alkalmazása nem csak tartalmi, de stílári következményekkel is jár, azaz nagyban meghatározza azokat az esztétikai sajátosságokat, melyek a tárgyalt alkotások védjegyévé váltak. A valóság egyértelmű magyarázatai helyett itt a bizonytalanság lép előtérbe, az ok és okozatiság gyakran nem világos, a szereplők tele vannak fenntartásokkal, mégis súlyos döntéseket kell meghozniuk, ami a nézőben is szorongást és kétségeket ébreszt. A legendás hosszú beállítások és a csodálatos mise-en-scène megoldások éppúgy a néző és szereplő elbizonytalanítását szolgálják, mint a forgatókönyv, míg a jelenetek lebegő keretezése a fix kapaszkodópontok és viszonyítási rendszerek megtalálását teszi lehetetlenné. Tartalom és forma egysége épp ezért a hezitálás fogalmában ragadható meg leginkább, mely egyik elemzési tartományban sem létezik öncélúan a másik nélkül.

Nézőpontok

A *Hesitant Histories* a kortárs román filmeket a szakirodalomban bevett „román újhullám” kifejezés

helyett „új román film” gyűjtőnévvel jelöli annak érdekében, hogy elkerülje, hogy az újhullám filmtörténeti fogalmához kapcsolódó hagyományos jelentések félrevigyék az elemzést. Ezzel hangsúlyozza azt a korszakolási szempontot is, mely az ezredforduló előtti és utáni filmeket külön tömbként, de egymástól mégsem függetlenül kezeli. A hezitálás motívumának kialakulása Strausz szerint elsősorban a filmművészet történetiségéből megérthető fejlemény, amely eredetileg a hivatalos történetírás és kanonizáció törekvéseire adott reakcióként jelent meg. A Ceaușescu-rendszer állandó kísérletei, melyek a múlt újraírását, egyetlen kötelezővé tett olvasatának elfogadtatását célozták, hosszabb távon éppen ellentétes, az összetettséget és többértelműséget előtérbe helyező tendenciák felerősödéséhez vezettek. A komplexitás megjelenítése gyakran úgy történik, hogy a különböző személyes vagy intézményes szinten megjelenő narratívák egymás mellé kerülnek, így nyilvánvalóvá válnak a köztük feszülő ellentmondások és konfliktusok (Strausz 2015: 11). Az ilyen párhuzamosságokból kiinduló hezitálás az ellenállás esztétikai formájaként a késő 60-as évek második felétől a mai napig jelen van, bár különböző időszakokban eltérő módon tűnik fel. A kötet a hezitálást mint reprezentációs stratégiát a román filmtörténet és történelem különböző pontjain vizsgálja, amivel hangsúlyozza a fogalom folyamatos transzformációját. A modernizmus gondolatától a mai román film sajátosságaihoz jut el, miközben a filmművészet szűken értelmezett terét elhagyva az 1989. decemberi eseményekkel kapcsolatban a televíziós valóságábrázolás problémáját is bevonja az elemzés körébe. A *screen*-elmélet megjelenése egy olyan izgalmas kitérő, mely a régió kutatásaira egyelőre kevésbé jellemző, ezért jó mintát adhat hasonló elemzések készítésére.

Strausz, László: Hesitant Histories on the Romanian Screen

A kutatás elméleti kiindulópontja a realizmus klasszikus szövegeinek, elsősorban André Bazin írásainak újraolvasása. Bár a társadalmi valóság megjelenítése a realista esztétikától távol álló alkotásokban is érvényesen elemezhető, amire a legjobb példa talán Siegfried Kracauer értelmezése a weimari köztársaság expresszionista filmművészetéről, a hezitálást az esszencialista megközelítést és a hagyományos realizmust integráló megoldásnak tekinthetjük. André Bazin *Mi a film?* című kötete két olyan tanulmányt is tartalmaz, mely Strausz kutatásának kiindulópontja lett. A fénykép ontológiájáról és a filmnyelv fejlődéséről szóló szövegek későbbi értelmezései (MacCabe, Morgan, Aitken, és Rosen alapján) azt emelik ki, hogy a valóság leírására tett kísérletek hogyan szembesülnek a valóság összetettségének elmondhatatlanságával, és milyen szerepet játszik ebben a folyamatban az objektivitásra törekvő, de szubjektív pozícióból beszélő szereplő/alkotó. Az ő elbizonytalanodása egyben a filmek hezitáló motívumát is inspirálja, ezáltal a román filmek egyik kulcskérdése lesz. A jelen valóságának megragadhatatlanságát ráadásul tovább bonyolítja, hogy rendszerint a múlt valósága is jelen van a ma történeteiben. A felmerülő témák, társadalmi folyamatok, az olykor kis gesztusokban kifejeződő reflexek gyakran régi idők tapasztalataihoz, esetleg a kollektív emlékezet hagyományaihoz kapcsolódnak. A mozgóképes realizmusra irányuló elemzés, épp ezért, érinti az emlékezetkutatás eredményeit is, hiszen a

valóság megfelelő értelmezése a korábbi valóság(ok) bevonása nélkül elképzelhetetlen.

Strausz ezután egy olyan jól elemezhető motívumot választ, mellyel könnyedén összeköti az egymástól nagyobb időbeli távolságra születő mozgóképeket is, ez pedig, Henri Lefebvre és Michel de Certeau nyomán, a tér ábrázolása (Lefebvre 1991; de Certeau 2000). Lefebvre szerint a tér olyan társadalmi produktum, mely az absztrakt, reprezentációs funkció mellett a mindennapi használat céljainak is megfelel, ábrázolásakor pedig ezek a szerepek folyamatosan összemosódnak. De Certeau ennek a dialektikus viszonynak a leírására tesz kísérletet a tér retorikájának megalkotásával, melyhez az irodalomtudomány eszközeit hívja segítségül. A *Hesitant Histories* az ő technikáját veszi át, amikor a hezitálást egyfajta vizuális trópusként kezelve, évtizedeket átfogó elemzést készít a térábrázolás és a hezitáló stratégia viszonyának alakulásáról.

Érdekes kitérő itt a témától látszólag távol eső képzőművészeti alkotás, Diego Velázquez *Az udvarhölgyek* című festményének elemzése. A szerző ezen a művön demonstrálja, hogy a hezitálás érzetének vizuális kifejezése milyen szoros összefüggésben van a tér ábrázolásának megoldásaival. *Az udvarhölgyek* kompozíciója és a román filmek vizualitása között húzott közvetlen analógia azt kívánja bizonyítani, hogy az elbizonytalanítás ezekben az alkotásokban milyen konkrét szabályszerűségek mentén valósul meg. Ahogy a festmény különböző értelmezései alakulnak, ahogy alaposabb átgondolás után megértjük azt a nézőpontot, amelyből a jelenet megörökítésre került, úgy alakul folyamatosan a valóság értelmezése ezekben a filmekben. A perspektíva törvényszerűségei és a képen csak tükröződészként látható magas rangú személyek, a királyi pár elhelyezése összezavarja a nézőt, és felhívja a figyelmet arra, hogy az ábrázolás konvenciói és a térhasználat egyezményes szabályai milyen könnyedén konfliktusba keverednek egymással.

A másik párhuzam a román folklór emlékeinek, többek között *A bárányka (Miorița)* című ballada térábrázolásának bemutatása. Ebben a hegyes-völgyes Románia folytonos vertikális mozgást igénylő geográfiai adottságai a nemzeti identitás részévé teszik a dinamizmust és a zaklatott térélményt. A román filmekből ismert városképek, a kaotikus, sok vertikális elemet tartalmazó kompozíciók, az államszocializmus megalomán építészetének ijesztő maradványai hasonló hangulatot keltenek, és a mozgóképeknek egyedi hangulatot, némi egzotikumot is kölcsönöznek. Erre a vizualitásra ismét jól alkalmazható Lefebvre dialektikus modellje, mely a fentről lefelé nézőpontot a hivatalos interpretáció, a lentől felfelé pedig az alternatív térélmény megragadására használja (Andreescu 2013).

Román (film)történetek

A társadalmi valóság konstrukciójában nagy szerepet játszó terek használata az államszocializmus alatt, az 1989-es forradalom idején és a posztoszocialista időszakban is kutatható és összehasonlítható, ráadásul a hezitálás stratégiájával is szoros összefüggésben van. Strausz a hezitálás alakulását három történeti szempont szerint vizsgálja, ezek a szempontok pedig a későbbi

konkrét filmelemzésekénél is kapaszkodót nyújtanak. Az első a *modernista hezitálás* megjelenése, mely az egyetemes filmtörténet modernista hullámából táplálkozik, de nem hagyhatja figyelmen kívül a Ceaușescu-éra sajátos szabályozását és elvárásait. A 60-as és 70-es évek kultúrpolitikája olyan ideológiai hátteret kínált a korabeli filmművészetnek, mely az alkotókat egyszerre készítette saját lábjegyzeteik megfogalmazására és részvételre. A valóságot konstruáló, de azzal kapcsolatban ugyanazzal a lendülettel elbizonytalanító munkák között ekkoriban Romániában is megjelennek azok a filmek, melyek magát a filmkészítés gyakorlatát, a realitás megalkotásának mozgóképes folyamatát veszik górcső alá (pl. *Helyszíni szemle* (Lucian Pintilie, 1969), *Mikrofonpróba* (Mircea Daneliuc, 1980), *O lacrimă de fată* (Iosif Demian, 1980) és *Secvențe* (Alexandru Tatos, 1982).

A hezitálás második történeti fázisa a *legitimizáció*. Ez a nagyon is konkrét pillanathoz köthető fordulat az 1989-es romániai forradalom eseményeinek idejére datálódik, ami egyébként is fontos médiatörténeti mérföldkő a térségben. A forradalom drámai képei, melyek a televíziós sugárzás révén gyorsan és széles körben ismertté váltak, közvetlenül hatottak az események alakulására, még akkor is, ha utóbb kiderült, hogy részben konstruálták őket. A kaotikusan ábrázolt világban a különböző narratívák tényleges összecsapását láthatták a nézők, a képernyő képe és a valóság közti ontologikus kapcsolat szinte kézzelfoghatónak tűnt a tévénézők számára. Mivel ebben a helyzetben már nem csak a valóság megörökítése, de a látottakra adott akcióválaszok révén annak alakítása is a mozgókép hatalmában állt, a forradalom képei egy új realitás megteremtésében is szerepet játszottak. Strausz elemzése nem csak a kelet-európai televíziótörténet egyik fontos állomására hívja fel a figyelmet, de arra is, hogy a mozgókép fogalmának kiterjesztett értelmezése (*screen*) milyen fontos adalékokkal szolgálhat a szorosán vett filmelemzésekhez. A forradalom képei, melyeket azóta rendszeresen megidéznak a játékfilmek,^[1] közvetlenül és közvetett módon is beépülnek az új rendszer esztétikai hagyományába.

Erre alapul aztán a harmadik fázisban a *performatív hezitálás* jelensége, mely már az új román szerzői film karakterét alakítja. A hezitálás itt a nemzeti filmművészet meghatározó és mindent átható művészi koncepciója, amely nem manipulálja a nézőt, hanem éppen ellenkezőleg, arra hívja fel a figyelmet, hogy a kizárólagos értelmezés igényével elmesélt történetek milyen manipulatív erővel bírnak. Ezek a filmek éppúgy elutasítják az államszocializmus ideológiai monopóliumát, mint a rendszerváltás és a korai posztzocialista társadalom egyértelműsítő törekvéseit, és szándékoltan jelen és múlt többértelműségére, a lehetséges magyarázatok összetettségére és számosságára helyezik a hangsúlyt (Strausz 2015: 40). A szerző kiemeli azt is, hogy bár a 2000-es évek közepének kritikai sikerei után a filmek egyre indirektebb módon foglalkoznak a múlttal, ezt az attitűdöt megtartják a jelenben játszódó és jelenre reflektáló elbeszélések is.

Posztszocializmus, posztkolonializmus

A realizmus és modernizmus kapcsolatának átgondolása mellett Strausz László S. N. Eisenstadt kultúrkritikai elméletére is felhívja a figyelmet, aki a modernitás eltérő formáit és funkcióját különítette el az egyes térségek, elsősorban Nyugat és Kelet vonatkozásában (Eisenstadt 2000). Éppen ezért talán nem véletlen, hogy a térelméletek nyomán megtalált végső kutatási keretet a posztkoloniális filmelmélet adja, Homi Bhabha hibriditás koncepciójával és a „third space” fogalmának középpontba állításával. Ez a megközelítés a kortárs filmelméleti szakirodalomban nem példa nélkül való, sőt, egy olyan trendbe illeszkedik, amely a közelmúltban számos publikációval bizonyította, hogy a posztkoloniális teória fogalmi kerete a klasszikus gyarmatosítást mind gyarmatosítóként, mind gyarmatosítottként elkerülő kelet-európai térségben is értelmezhető. A posztszocializmus élménye sok tekintetben párhuzamba állítható a posztkoloniális folyamatokkal, aminek felismerése a kétezres évek közepe óta kifejezetten megtermékenyítően hatott a kapcsolódó elméletekre. Strausz ebből a körből David Chioni Moore, Alexander Kiossev, Ewa Mazierska, Lars Kristensen, Ewa Naripea, Király Hajnal és Imre Anikó szövegeit említi, de ide sorolható a *Contactzones* kutatócsoport tagjainak számos publikációja és konferenciaszereplése is.

Elemzések

A *Hesitant Histories* felépítése a kötetet a filmtörténet és filmelmélet írás határán helyezi el. A hezitálás fogalmának alakulását kronologikus sorrendben követjük különböző audiovizuális szövegek elemzésén keresztül, melyek ugyan reprezentálnak egy-egy filmtörténeti korszakot, de mégsem mutatják be azt a teljesség igényével. A szerző erős elméleti keretben teszi érthetővé, hogy miért éppen a választott filmeket elemzi, és úgy is megtalálja azok között a folytonosságot, hogy olykor hosszabb időszakok akár teljesen kimaradnak, például az 1989-es események és a 2000-es évek új filmje között eltelt egy teljes évtized. A hezitálás három stratégiai formája képezi a kutatás három csomópontját, így egyszerre olvasunk sajátos szempontú nemzeti filmtörténetet és a realizmus, modernizmus és a posztkoloniális megközelítés kelet-európai adaptációját kibontó filmelméletet.

4 hónap, 3 hét, 2 nap (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile. Cristian Mungiu, 2007)

A harmadik fejezet bemutatja, hogyan nyert létjogosultságot a modernista megközelítés a Ceaușescu-korszakban Pintilie, Danileu, Demian és Tatos egy-egy filmje kapcsán. Kiderül, hogy míg az első két alkotó inkább nevelő, felfedező célzattal választotta ezt a formát, a második két rendező már lendületesebb leleplező gesztusokat tett. Az elemzett filmek 1969 és 1980 között eltérő társadalmi klímában születtek, ezért atmoszférájuk is különböző, más-más arányban alkalmazva a pátoszt és a kiábrándult iróniát. Mégis közös bennük, hogy a hivatalos kulturális értelmezésekkel szemben (ön)reflexióra buzdítanak egy jól megragadható modernista motívumon, a filmkészítés folyamatán keresztül. A negyedik fejezet a mozgóképek gyártásának problémáját a konstruáltság más szintjeire is kiterjeszti. Ezen a ponton 1989 decemberének eseményeit a televíziós közvetítések felvételein keresztül ismerhetjük meg, ami a mozgóképek által közvetített történelem szerkesztettségének kérdését helyezi előtérbe. Strausz itt egy érdekes kísérletet tesz a román-magyar komparatív mozgóképtörténet írására azzal, hogy a forradalom mediatizált formáját összehasonlíttja a Nagy Imre újratemetéséről 1989-ben Magyarországon készült felvételekkel. Dayan és Katz médiaesemény fogalmából kiindulva megmutatja, hogy az élő adásban zajló történelem miképp alakult a két országban, és melyik rendszer milyen reprezentációs keretet választott ehhez. Annak ellenére, hogy a közvetítések kezdetben hasonló hangnemben indulnak, a román televízió hamarosan a káoszt és az egymásnak ellentmondó értelmezéseket emeli ki, ami mind a képek, mind a retorika szintjén kimutatható. A néző elbizonytalanodik, és kénytelen állandóan újrapozicionálni magát, ami megteremti az átmenetiség érzését. Míg a szerkesztők a hezitálást legitimizálják, és a legtöbben a saját helyüket keresik, a gyakorlatban is megtörténik a hatalomváltás. Az egymásnak ellentmondó narratívákban elmesélt forradalom emlékezete később is biztosítja, hogy a fikció szintjén továbbéljen a bizonytalanság esztétikuma, ettől kezdve már egyfajta új ars poetica részeként. Az ötödik fejezet ezt az ars poeticát vizsgálja először a múltfilmek, majd a jelenlennel foglalkozó alkotások formájában. A szerző szerint ezekben a filmekben a hezitálás egyfajta dekonstruktív-performatív megközelítést ad a múlt értelmezésére, és összezavarja a jelen normáival kapcsolatos elképzeléseinket (Strausz 2015:115). A történelemmel kapcsolatos ítéleteink újragondolására készítő filmek között az államszocializmus idején játszódó *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (Cristian Mungiu, 2007) vagy éppen a több kisfilm összefűzésével született *Mesék az aranykorból* (2009) kínál jó példát, a rendszer bukását pedig

Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* (2006), Radu Muntean *Jelszó: a papír kékre vált* (2006) és Cristian Mitulescu *Hogyan éltem túl a világvégét?* (2006) című filmjei illusztrálják. Az alapos elemzések az elbizonytalanítás stratégiáit a forgatókönyvtől a képek szintjéig veszik sorra és a filmek értelmezéséhez önmagukban, akár tantermi keretek között is jól használható kapaszkodót nyújtanak.

Mozgás, korlát, válság

A *Hesitant Histories* jól felépített elméleti kerete olyan kitérőket is megenged, melyek túlmutatnak a hagyományos történeti megközelítésen, és egyéb adalékokkal finomítják a hezitálás értelmezésének lehetőségeit. Az elemzések egy aktuális társadalmi krízisre, a migráció ábrázolására is kitérnek, amely az elvándorlástól a menekültkérdésig ezekben az években számos regiszteren megjelenik. Cristi Puiu *Aurora* (2010) vagy Marian Crișan *Morgen* (2010) című munkái egyszerre mutatják meg a hatóságok tehetetlenségét, az elvándorlókra váró nehézségeket és a határokat mint átmeneti tereket a különböző fizikai és kulturális régiók között. A környezeti és nyelvi akadályok ismét a bizonytalanság élménye köré koncentrálnak, és arra kényszerítik a nézőt, hogy a megértés és megoldás érdekében maga is involválódjon. A filmek nem csak a tétovázás formáit teszik így láthatóvá, de ezen keresztül magukat az elvándorlókat, menekülőket és a velük foglalkozó szociális intézményeket is.

A másik kitérő szintén intézményekkel foglalkozik, vagy még inkább a korlátokat jelentő intézmények és a szubjektum kapcsolatával. A román filmekben rendszeresen megjelenő kórházak, börtönök és zárdák a test szabadságát keretek közé kényszerítő helyek, melyek szerepe az emberi testek reakcióján figyelhető meg leginkább. Strausz ezt a jelenséget együttesen *Románia Kórháznak* nevezi, mellyel arra utal, hogy a társadalom tagjai hiába ismerik fel a krízis tüneteit és a háttérben húzódó kiváltó okokat, a gyógy mód nincs a birtokukban, így végeredményben gyógyíthatatlanok maradnak. Ezeknek a filmeknek az összefoglalása jelenik meg Cristi Puiu *Lazarescu úr halála* (2005) című munkájában, de találunk ilyen megközelítéseket Adrian Sitaru és Cristian Mungiu életművében is. A kiszolgáltatottság és kritikus létállapot ezekben az alkotásokban közvetlen nyomot hagy a képi megformáláson is, erősítve az új román film esztétikai következetességének érzését.

A társadalmi és egészségügyi intézmények krízise a poszt szocialista államokban más társadalmi krízisekkel is kiegészül, így lép tovább a kötet a családi normák és a maszkulin hagyomány válságához. Bár a kutatásnak talán ez a legvázlatosabban kidolgozott része, említése elengedhetetlen ahhoz, hogy a régi nagy struktúrák átalakulását megfelelően értelmezhessük. A gondoskodó, paternalista állam megszűnésével az azt mikroszinten leképező tradicionális családmodell is megkérdőjeleződik, ami az új román film széteső, rosszul kommunikáló családjainak ábrázolásában jelenik meg. A hagyományos szerepeikben elbukó, válságba jutott

férfiak történetei számosságuk miatt ezen belül már-már önálló alműfajt alkotnak, mely a bukás lehetséges változatainak széles spektrumát villantja fel. A posztszocialista Kelet-Európa válságának ábrázolásakor Strausz mindhárom témánál Lefebvre térelméletét használja keretként, és a konkrét filmelemzésekben megmutatja, hogyan válik a válság tere kiismerhetetlen, korlátozó, még inkább elbizonytalanító körülménnyé, ahol az éppen zajló átalakulás fizikai szinten is megragadható akár az intézményi-, akár a magánszférában.

Érintkezési zónák – kutatóműhelyek

A *Hesitant Histories* szerzője az ELTE Művészetelméleti és Médiakutató Intézet Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, akinek jelentős nemzetközi oktatási és kutatási tapasztalata érezhetően megkönnyíti, hogy a nyugati olvasók számára is érdekes, jól értelmezhető keretet találjon mondanivalójához. A kötet több ízben kiemeli, hogy a kelet-európai identitás megértése a más térségekben születő elemzésekben gyakran éppen azért csúszik félre, mert nem ismerik fel a hezitálás jelentőségét, és a helyi jelenségeket megpróbálják egyértelműsíteni, és egyfajta negatív-pozitív pólusokra egyszerűsített ítéleti skálán elhelyezni. Különösen érdekes az a kitérő, melyet a könyv a romániai közbeszédet sokáig meghatározó „igazságbizottság” 2006-os tevékenységének értékelésével kapcsolatban tesz. A bizottság a kétezres évek közepén azzal a céllal gyűjtött és publikált anyagokat, hogy széles körben elítéltté tegye az államszocializmus emlékét. A bizottsági jelentés egyoldalú történet szemlélete több oldalról is heves tiltakozást váltott ki, és nem csak a történészek, de áttételesen a filmművészet is reagált a múltfeldolgozással kapcsolatban fellángoló vitákra.

Ez a helyzet is jól mutatja, hogy a különböző szakmai csoportokban és kutatóműhelyekben folyó munka a kortárs művészet- és identitásértelmezések között olykor versengő narratívákat hozhat létre. Fontos kiemelni, hogy az alaposan ellenőrzött, széles látókörű, de szigorú tudományos munkát végző kortárs szellemi központok szerepe emiatt milyen fontos egy-egy publikáció háttérében. Strausz kötete is azok közé a munkák közé tartozik, melyek megítélésénél nem csak az individuális teljesítményt, de a kutató mögött álló műhely tevékenységét is érdemes érinteni. „*A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban*”^[2] című nemzetközi projekt az ELTE, a Szegedi Tudományegyetem, a Debreceni Tudományegyetem és a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem kutatóinak együttműködésében, már harmadik éve nyújt bázist a könyv témájával kapcsolatos diskurzusokhoz. A Dánél Mónika által vezetett fórum és közösség elsősorban román-magyar viszonylatban elemzi a nyugati vonatkozásban kialakított fogalmi rendszerek kelet-európai értelmezhetőségét. Publikációik középpontjában „a másik” és a „mátság” fogalma, a posztkoloniális megközelítések, a „térbeli fordulat” (Spatial Turn), az interkulturális összefüggések, a traumák és az emlékezet működése, valamint a vizuális és nyelvi reprezentáció hasonlóságai és különbözőségei állnak. A *Hesitant Histories* több szempontból tekinthető a kutatócsoportban zajló munka egyik aktuális szintézisének, melynek megszületéséhez fontosak azok a viták és

eredmények, melyek a kollégák munkáiban látnak napvilágot. A *Contactzones*-hoz hasonló kezdeményezések kiemelkedő jelentőségűek a kortárs filmelmélet és filmtörténetírás fejlődésében, és hatékonyságuk az adott példán is jól igazolható.

A *Hesitant Histories* összességében megkerülhetetlen adalékokkal szolgál a román nemzeti filmművészet értelmezéséhez az 1960-as évek végétől napjainkig. Nemzeti fókuszra nem zárja ki, hogy érvényes kitekintést tegyen a kelet-európai régióban zajló folyamatokkal kapcsolatban, egy ízben pedig román és magyar médiaszövegek friss, összehasonlító elemzésével él. A publikáció hangsúlyozottan jól illeszkedik a térség filmelméletét mostanában izgató trendek, a posztkolonializmus és posztszocializmus kapcsolatának, illetve az intermediális kutatások lehetséges irányainak vizsgálatába. A koherens módon felépített, jól megalapozott történeti és elméleti keret két kulcsfogalom, a tétovázás és a térelméletek alkalmazhatósága köré épül. Bár a szerző hangsúlyozottan a nemzeti filmművészetre vonatkoztatja megállapításait, szinte adja magát a következő kutatási kérdés: ugyanezek a fogalmak pontosan hogy működnek más országok esetében és érvényesek lehetnek-e általában a régióra is?

1. Pl. Szóts Petra: *A kivégzés* (2013)
2. OTKA 112700, <http://contactzones.elte.hu>

Irodalomjegyzék

- Andreescu, Florentina C. (2013): Seeing the Romanian Transition in Cinematic Space. *Space and Culture*, 16.1. 73–87.
- Bazin, André (1967): *What is Cinema?* Ford. Hugh Gray. Berkeley, University of California Press.
- De Certeau, Michel (2000): Walking in the City. In *The Certeau Reader*. Ed: Graham Ward. Oxford, Blackwell, 101-118.
- Eisenstadt, S. N. (2000): Multiple Modernities. *Daedalus*, 129 (2000/1). 1–29.
- Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Space*. Ford. Donald Nicholson-Smith. London, Wiley-Blackwell.
- Strausz, László (2017): *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. Basingstoke UK, Palgrave Macmillan.

Filmográfia

- *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile. Cristian Mungiu, 2007)
- *A kivégzés* (Szóts Petra, 2013)
- *Aurora* (Cristi Puiu, 2010)
- *Forradalmárok* (*A fost sau n-a fost?* Corneliu Porumboiu, 2006)
- *Helyszíni szemle* (Reconstituirea. Lucian Pintilie, 1969)
- *Hogyan éltem túl a világvégét?* (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii. Călin Mitulescu 2006)
- *Jelszó: a papír kékre vált* (*Hârtia va fi albastră*. Radu Muntean, 2006)
- *Lazarescu úr halála* (Moartea domnului Lazarescu. Cristi Puiu, 2005)

- *Mesék az aranykorból* (*Amintiri din epoca de aur. Ioana Uricaru, Constantin Popescu, Cristian Mungiu, Razvan Marculescu, Hanno Höfer, 2009*)
- *Mikrofonpróba* (Proba de microfon. Mircea Daneliuc, 1980)
- *Morgen* (Marian Crişan, 2010)
- *O lacrimă de fată* (Iosif Demian, 1980)
- *Secvențe* (Alexandru Tatos, 1982)