

## LUCIAN PINTILIE: MIÉRT HÚZZÁK A HARANGOKAT, MITICĂ?

### A film adatai:

Készült: 1981, színes román film, 120 perc

Rendező: Lucian Pintilie

Író: Ion Luca Caragiale (*D-ale carnavalului*)

Forgatókönyvíró: Lucian Pintilie, zeneszerző: Andrei Papp

Operatőr: Florin Mihaiescu

Jelmeztervező: Doina Levinta, látványtervező: Paul Bortnowski, Nicolae Şchiopu

Vágó: Eugenia Naghi

Szereplők: Victor Rebengiuc (Pampon) Mariana Mihuţ (Mita) Petrica Gheorghiu (Gorilka)

Tora Vasilescu (Didina) Gheorghe Dinică (Nae) Mircea Diaconu (Jordache) Florin

Zamfirescu (Gyakornok) Ştefan Iordache (Mitica) Mitică Popescu

### A RENDEZŐ:

**Lucian Pintilie** 1933-ban született a moldáviai Tarutinóban (ma Ukrajnához tartozik). Színházrendezőként végzett 1956-ban a bukaresti főiskolán, a híres Bulandra Színházban dolgozott, majd átrándult a filmszakmába. A bukaresti Színház- és Filmművészeti Főiskolán szerzett diplomát, rendező, forgatókönyvíró, színész és producer is egyben. 1956 és 1972 között színházban rendezett, 1959-től a Román Televízió színházi műsorszerkesztője volt. 1965-ben rendezte első filmjét, amelynek címe *Vasárnap 6 órakor* (Duminică la ora 6). Következő két filmjét, az 1968-ban készült *Újrajátszást* (amelyet magyar forgalmazásban *Helyszíni szemle* címmel is vetítettek) és az 1981-es *Miért húzzák a harangokat, Mitică?*-t (De ce trag clopotele, Mitică?) több évre betiltották. Ezekben a filmekben közös a valóság hivatalosan elfogadott ábrázolásmódjától való eltérés, a Caragiale szemléletével rokon groteszk ábrázolásmód, amely viszont soha sem a vígjáték, hanem tragikomikus és az abszurd irányába tolódik el. Mindkét film öntörvényű alkotás, amely csak annyiban tesz engedelményeket a cenzúra elvárásainak, hogy a történeteket a film a filmben szerkezettel keretbe helyezi, és térben meg időben egyaránt a periférikus jelleget hangsúlyozza bennük, s így megpróbálja valamelyest eltávolítani a közvetlen valóságábrázolástól (a Caragiale színdarabból ihletett film az egykori bukaresti külváros „letűnt” világában játszódik, az *Újrajátszás* szintén vidéki környezetben jelenik meg és a figurák kisszerűsége, esetlegessége hangsúlyozódik).

Pintilie – nem burkoltan célozgató, hanem a rendszer álságát és brutalitását, a mindent elöntő erőszakot máig felülmúlhatatlanul adekvátan ábrázoló – *Helyszíni szemléjével* robbant be a román köztudatba, miközben színházban is rendezett, s a félreérthetetlenül a diktátort megszemélyesítve színre vitt *Revizor* bemutatója után, 1972-ben szólították fel távozásra az országból. Azóta jórészt Franciaországban él, de minden filmjét (a Jugoszláviában készített *A 6-os számú kórterem* című, Csehov-novellán alapuló tévéfilmjét kivéve) Romániában forgatja. 1990-ben tért haza, és a Filmex Stúdió vezetője és a Kulturális Minisztérium Filmstúdiójának igazgatója lett. 2001-ben leváltották pozíciójából, ekkor ismét Párizsba költözött. Mindegyikben szenvedélyes szókimondással, mélységes, könyörtelen szeretettel ábrázolja a román társadalmat és a jelen történelmét. Míg a román rendszerváltás előtt készült munkáiban



a tiszta emberek és szándékok mindig elbuktak, s az áldozatokat halálukban is meggyalázták, a kilencvenes években készült filmjeiben van kiút az egyén számára. Ez mindig a szerelem, s mellette vagy a nagy népi túlélés módszerének elsajátítása (*A tölgy*, 1992), vagy a törvények betűibe való kapaszkodás (*Túl késő*, 1996), vagy napjainkban, a demokrácia nélküli vak, tébolyult, tragédiába torkoló szabadságban a gyermekben testet öltő jövő (*Végállomás a Paradicsom*, 2000) kínál megoldást. Csak a *Felejthetetlen nyár* (1994), a húszas években, Dobrudzsában játszódó film sűrű etnikai és fafejű hatalmi konfliktusok közé szorított gyönyörű, művelt és humánus hősnőjének marad az alkohol.

Jelentősebb filmjei: *A tölgy* (Balanța/Le chene, 1992); *Egy felejthetetlen nyár* (O vară de neuitat/Un été inoubliable, 1994); *Túl késő* (Prea târziu/Trop tard, 1996); *Végállomás a Paradicsom* (Terminus Paradis, 1998 – már bemutatásának évében elnyerte a Zsúri Különdíját a Velencei Filmfesztiválon); *Egy kízóember délutánja* (După amiaza unui tortionar, 2001); *Niki és Flo* (Niki Ardelean, colonel în rezerva, 2003). Tizenöt (önálló és más rendezővel közös) filmje közül hét részt vett a Cannes-i Filmfesztiválon, kettő-kettő pedig a Berlini Filmfesztiválon és a Velencei Filmfesztiválon.

## MIÉRT HÚZZÁK A HARANGOKAT, MITICĂ?

Pintilie mindig is hangsúlyozta, hogy a középkori farsangi, karneváli jelleg mélyen gyökeredzik a román kulturális hagyományokban, gondoljunk csak Caragiale szatirikus színdarabjaira vagy Ionescu abszurdjaira. Ezt példázza ez a film is. Az eredetileg színházi rendező Lucian Pintilie filmje minden szinten példázza a karneváli modellt, és mint ilyen, pontosan leírható (mintegy összefoglalásképpen) annak fentebb is használt, metaforikus terminológiájával. A dialógus alapkategória: az adaptáció kiindulópontjául szolgáló Caragiale-komédia, a *D-ale carnavalului* műfaji meghatározottságán túl a román viszonylatban Caragiale óta élő ironikus-leleplező hagyománynak filmnyelvi továbbgondolása. Pintilie a bukaresti külváros farsangi álarcosbáljában kíméletlenül leleplezi a két nagy román mítoszt: a kétezere éves történelmi kontinuitását és az egységes nemzetképét. E két mítosz dominanciája jellemzi szinte az egész román filmtörténetet is, gondoljunk a *Dákok* vagy a *Traianus oszlopa* című szuperprodukciókra, s nyomukban a Ceausescu által preferált „nagy nemzeti filmeposzok” számos ópuszára.

Maga a cím is egy dialógus-egység, egy kérdés-válasz része, a válasz pedig – „Mert kezükben a kötél, mon cher” – látszólag nyegle szófordulat-jellegén túl a több szinten is tematizált karneváli forgatag artikulálatlan „beszédétől” élesen elkülönülő, a nem látható, de mindenütt jelenlévő hatalom, az „ők” (a Ceausescu-rezsim éveiben készült filmről van szó) elleni, szubverzív kiszólás. A haranghang és annak képen kívüli, kép mögötti forrása közötti összefüggés tulajdonképpen ál ok-okozati viszony, amely a hatalom gyakorlásának önkényes, *action-gratuit* voltát reflektálja: azért húzzák (ők) a harangokat, mert *megtehetik*. A külvárosi kispolgári réteg zsargonjától elkülönülni szándékozó polgári diszkurzus francia fordulatai – a beszédmódok közti dialógus újabb példajaként – a szociális szubverziót kulturálissá tágítják: a román kultúra és civilizáció oly sokat emlegetett francofonizmusa, a kannibalizált kultúra tényezői kiüresedett formákként, szófordulatokként, szubkulturális foszlányokként, külvárosi diplomáciaként szövődnek bele a film diszkurzusaiba. Egyik emblematisz jelenet ilyen szempontból a farsangi báli, a füledt kán-kán táncot követő közös, borgözös Marseillaise-énekzés: a himnusz szövege érthetetlen halandzsként, la-la-laként követi a dallamot. Ennek kontrasztív (és a hatóságok által sem félreértett), a politikai szubverziót példázó jelenetpárjában (a filmet több évig betiltották) a fentebb említett kérdés-választ követően elhangzik a *Desteapta-te romane* (Ébredj, román) című forradalmi dal (a sors különös fintora, hogy jelenleg Románia nemzeti himnusza). A karnevál maga egy sajátos politikai helyzet

allegóriája, amelyben a viszonyok álviszonyok, kaotikusan szerveződnek, a szerepek pedig ingatagok és felcserélhetőek, az arcot *ál-arc* helyettesíti.

Pintilie filmje *par excellence* hangos film: a hangsáv, az örült ritmusban pergő, a szereplők által valósággal „fizikailag megélt” dialógusoknak, átkoknak, szitkoknak és fogadkozásoknak *tettértékük* van. A karneváli ünnepekben mindig is tettenérhető bolondozás és az intézményesült (társadalmi-politikai) norma megszegése Pintilie filmjeiben egy felfokozott harsánysággal és erőszakossággal párosul. Ugyanakkor ezen erőszakosság mindig is ewgy *parabolikus elbeszélésmódba* illeszkedik: a fennálló rendszer és „normalitás” elleni lázzadás formájának minősül. „Filmjeim hősei – mondja a rendező – a legritkább esetben erőszakosak, inkább láznak az őket körülvevő erőszakos világ ellen. Nem képesek elviselni a normális lét borzalmát, a normalitás terrorját. A hétköznapi apokaliptizise elviselhetetlen a számukra, mint ahogyan az én számomra is. [...] A ’normális’ emberek a legsúlyosabb történelmi pillanatokban is ’normálisan’ viselkednek. Szinte mindannyian hajlamosak vagyunk hozzászokni ahhoz a szörnyűséges és reménytelen helyzethez, hogy a pokol egyik köréből egyszerűen átkerülünk a pokol egy másik körébe. Közkeletű kifejezéssel ezt szoktuk ’normális életnek’ nevezni. Pedig amiben benne élünk, az maga a pokol, csak közben igyekszünk úgy tenni, mintha egy bárban üldögélnénk, ahol jobbnál jobb whiskyket szolgálnak fel.”

A film szinte mindenik képkockáját az intenzív emberi/szereplői jelenlét jellemzi, az adaptált irodalmi műfaj és színházi médium kódjainak sikeres átmentéseként. Az adaptáció ez esetben nem eltávolodást, kritikát vagy az eredeti specifikus formanyelvének analóg filmes kidolgozását jelenti, hanem éppen fordítva: *az eredeti műfaji konvencióit teszi dominánssá.*



A dialógusokban csúcsosodó, erősen expresszív színészi játék mellett *a térhasználat is hangsúlyozottan színpadi.* A jelenetek dialógusok, viták köré szerveződnek, amelyekben dühtől, féltékenységtől, hiúságtól és egyéb szenvedélyektől gyötört testek feszülnek egymásnak. A dráma ezek viszonyában és kevésbé az arcokon történik, a film plánjait inkább a félközeli felvételek uralják. Jellegzetes ilyen értelemben a külvárosi borbély házában térbeli kiképzése: az epizódok e teret megosztó, de annak mélységet és transzparenciát adó beüvegezett fal előtt, mögött vagy körül bontakoznak ki, egyben tükrözve a komédiai viszonyok, a macska-egér harc különböző stádiumait. A színpadi térhasználat és a képmélység-elv kódjainak ehhez hasonló egybeesései mellett valósággal ritkaságnak számítanak a szereplők nélküli beállítások, amelyek filmes esztétikai állásfoglalásoknak minősülnek. Ilyen például az üres termet (a farsangi bál, a tulajdonképpeni karnevál helyét) egy meglebbenő függöny mögöl mutató beállítás: a fátyol-effektus egyben a rendező kívülálló, eltávolodó-közleledő helyét, reflexív tekintetét is kijelöli, amelynek hangsúlyosságát a kamera keretes szerkezetet meghatározó, filmbeli jelenléte is mutatja. A zárójelenetben a felszakadozó köd mögött láthatóvá válnak a filmezés eszközei és tere, a kép mögötti tér, amelyben tétován botorkál a rendező, a játékmester, aki mindezt mozgásba hozta, miközben egy női hang (a felvételvezetőé) ismételt felszólítja, hogy *szálljon ki a képből.* A kép és a kép mögötti tér közötti képzeletbeli fal lebontásának (a „maszk lehullásának”) eme narcisztikus szerzői gesztusa tipikusan karneváli. A színház a színházban, előadás az előadásban önreflexív (önmagának tükröt állító), a történeteket motovikusan, allegorikusan összegző mozzanata mellett az alapszituáció – a szerető félreértésekkel tarkított keresése, a féltékenységi jelenetek – egyre táguló körben, a borbély házában, a közfürdőben majd a „nagy olvasztótégelyben”, a karneválon is megismétlődik, hogy aztán ott érjen véget és tisztuljon le,

ahol elkezdődött: a borbély-felcser (a szerető) házában. A szerető bosszúszomjas keresése más módon is megkettőződik, ugyanis egyszerre két irányból történik: nemcsak a megcsalt férj, hanem a megcsalt szerető, Mita önagsága (indulatai által elemi erővel uralt hiszterika) tetteinek is ez a mozgatórugója. Magának a keresés folyamatának a képeket is szervező hiány (nem találják sehol a szeretőt, mindegyre kicsusszan a kezük közül, vagy pedig egyszerűen nem tudják azonosítani a bálon a maszk miatt) és redundancia (az intrika alapját képező eggyel több férfi illetve nő a „képben”) dialektikája ad sajátos ritmust. A karneváli forgatagban lehullnak ugyan a maszkok, az érzelmi letisztulás, a kedélyek megnyugvása azonban csak a már említett, a borbély házabeli jelenetben, az *együtt játszásban* (szavalásban, dalolásban) történik meg. Ezen a szinten új értelmezést nyer az adaptált Caragiale-mű címe is, a *De-ale carnavalului*, amely megközelítőleg „karneválosdinak” fordítható, s mint ilyen a karnevált a szabályok, a működési elvek ismeretét, megértettségét feltételező *játékként* értelmezi. *Karnevál* és *karneválosdi* kettősségét a Pintilie-adaptációnak sikerül kiemelnie oly módon, hogy az ismert karneváli formákat, motívumokat (maszk, átöltözés, szerepcser, erotikum, kannibalizmus, dialógus stb.) egyszerre építi be a film szüzségébe, illetve teszi az egészre reflektáló metanyelv részeként a látszat-valóság, a jelenlevő és eltűnő kamera, a képi, a kép előtti és a kép mögötti tér, a kukkolás, a szociális, politikai és kulturális szubverzió, az adaptációbeli médiumokkzti dialógus, kép és hangsáv dialógusa stb. metaforáivá. A karnevál(osdi) e film esetében teljes, a narráció és a filmnyelv minden szintjére kiterjedő, a karneváli formákat irodalom-színművészet-film dialógusában mozgósító karnevalizálódást jelent.

Az erősen önreflexív fikciót és metafikciót kiemelő keretezés (a szerző és a kamera jelenléte) mellett a mű tér és idő struktúrája is a szerzői tevékenység „világteremtő” voltát modellálja. A hajnaltól hajnalig tartó, elinduló és lezáruló történések a centrum-periféria térbeli tengelyén (a szereplők a centrum, a néha megemlített Ploiesti és Bukarest városok és a film terét meghatározó periféria között mozognak illetve a periféria centrumosításáról, például kanalizálásról beszélnek), szinte mitikus tér-időben<sup>1</sup> játszódnak, ahogyan maga a láthatóvá tett forgatás, a centrumból a perifériára szorult (film)művészet is.

### **Kérdések és feladatok:**

- Milyen kort jelenít meg a film?
- Utal-e a film a készülésének idején fennálló politikai rendszerre, a kommunizmus ideológiájára? Hogyan?
- Mit tud a kommunizmusról, a Ceausescu kor Romániájáról? Miben különbözött a mai világtól?
- Jellemezze a szereplőket!
- Hogyan értelmezi a „színház a színházban” jelenetet?
- Milyen módon jelzi a film, hogy „ez csak egy film”?
- Keressen példákat a filmből a színházi szituációkra és térhasználatra!
- Mi volt általában a szerepe a karneváli ünnepegeknek? Milyen karneváli elemeket, motívumokat ismer fel a filmben?
- Hasonlítsa össze a filmet Caragiale színdarabjával!
- Értelmezze a film címét! Miért más, mint a Caragiale mű címe?

<sup>1</sup> Caragiale darabjai a két világháború közötti kispolgárokról rajzolnak karikatúrisztikusan érzékletes pillanatképeket, Pintilie megtartja ugyan a típusokat, de környezetüket, terüket jellegtelenné absztrahálja.