

Családi kapcsolatok az új román filmben

Az új román film mára fogalommá vált, de 2000 előtt gyakorlatilag ez a kifejezés nem is létezett. A megnevezés kétségkívül új irányzatot jelöl, olyan filmek készültek 2000 után Romániában, amelyeket azelőtt nem mertek, nem akartak vagy nem is tudtak készíteni a rendezők. Ez az irányzat nem olyan egységes, mint a francia újhullám vagy az olasz neorealizmus, de néhány közös stílus- és tematikus jegy összekapcsolja a filmeket. Az elmúlt tizennégy évben két rendezőgeneráció is bekapcsolódott ebbe a hullámba, így beszélhetünk első és második hullámról is: az első generáció (Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Cristian Nemescu, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu, Radu Muntean) filmjei elsősorban a történelmi múlt és -emlékezet problémájára élezi ki filmjeiket, a második generáció (Adrian Sitaru, Florin Șerban, Radu Jude, Călin Peter Netzer) filmjei a jelenbeli társadalmi problémák fele fordulnak. A második hullám egyik csoportját Strausz László kamaradaraboknak nevezi.¹ Ezekben a filmekben már nem a történelem, a közelmúlt és az emlékezet játsszák a főszerepet, bár ezekben a filmekben sem lehet eltekinteni a történelmi múlttól, mely közvetetten hat a jelenre.

A tanulmányban a kamaradarabok családképeit vizsgálom, feltételezésem szerint az új román filmek jelenfilmjei leképezik a rendszerváltás utáni megváltozott társadalmi helyzetet, ezen belül pedig az átalakult családi szerepköröket. De mihez képest változtak meg a családi szerepek? Induljunk ki a szocialista családból, a kommunizmus a saját érdekei mentén formálta át a családot egy sajátos mintára, a tradicionális szerepköröket úgy alakította, hogy azok a leghatékonyabban szolgálják a szocialista eszméket. Arra teszek kísérletet, hogy elemezzem a filmekben kirajzolódó családi szerepeket, viselkedésmódokat, hogy ezek miben és hogyan térnek el a szocialista családtól, illetve miben és hogyan hasonlítanak a szocialista családhoz, annak szokásaihoz, szerepeihez. Mivel az új román filmről alig jelentek meg magyar nyelven tanulmányértékű szövegek, a román nyelvű szövegek, kötetek pedig általában kritikákból

1 Strausz László szerint a második hullám filmjei két csoportba sorolhatóak be: szökevényfilmek és kamaradarabok. Strausz László: A második hullám. *Filmvilág*, 2012: december, 39.

és szubjektív beszámolókból állnak, a dolgozat hiánypótló céllal is készül, megpróbálok új szempontot kidolgozni az új román filmekhez.²

A bevezetőben röviden összefoglalom az új román film jelenségét, ezen belül pedig meghatározom a kamaradarabok helyét, azután a család fogalmát írom körül: először a szocialista, majd a poszt szocialista családképet rajzolom fel tanulmányokra alapozva. Ennek a két családképek az ismerete azért szükséges, mert az általam kiválasztott és elemzett filmekben a családokat e két családmóddal mentén helyezem el. A szocialista családmóddal erősen modernista, az elemzések során ezt is figyelembe veszem.

Hat filmet választottam ki az új román filmek kamaradarabjai közül, mindegyik film más-más rendezőtől származik: Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf: *Felicia, szemünk fénye* (*Felicia, înainte de toate*, 2009), Cristi Puiu: *Aurora*, (2010), Radu Muntean: *Ünnepek után* (*Marți, după Crăciun*, 2010), Adrian Sitaru: *Legjobb szándék* (*Din dragoste cu cele mai bune intenții*, 2011), Radu Jude: *Mindenki a mennybe megy* (*Toată lumea din familia noastră*, 2012 és Călin Peter Netzer: *Anyai szív* (*Poziția copilului*, 2013). A *Felicia, szemünk fénye*, a *Legjobb szándék*, az *Ünnepek után*, a *Mindenki a mennybe megy* és az *Anyai szív* jól illeszkedik a családi kamaradráma/kamaradarab kategóriába, az *Aurora* kilóg ebből a sorból. Ez lenne a határfilm, amely nem egy családot követ, hanem annak egy szereplőjét, aki túlvan a családi problémákon és éppen ez frusztrálja. Ezekben a filmekben hangsúlyosan a családi konfliktusokra épülnek a történetek, még az elvontabb *Aurorában* is. Fontos

2 Az új román filmmel kapcsolatos folyóiratcikkekén kívül (Strausz László említett szövege, Iszlai József: *Az új román filmírás. Filmkultúra*. http://www.filmkultura.hu/planok/cikk_reszletek.php?cikk_azon=802, utolsó letöltés dátuma: 2014. 03. 17.) Gorác Anikó *Forradalmárok – Az új évezred román filmművészete*. Moziinet Könyvek 4. című kötete jelent meg 2010-ben, mely inkább katalogizáló jellegű, egy-egy rendezőt és alkotást gyakran csak említés szintjén sorol föl, nem mélyed el a filmek elemzésébe, rövid összefoglalókat, minielelmzéseket ír a 2010-ig bemutatott filmekről. Román nyelven három kötet jelent meg, mely az új román filmekkel foglalkozik: Alex Leo Șerban: *4 decenii 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Polirom, București, 2009; Andrei Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinema-ul de la Andre Bazin la Cristi Puiu*. Editura Humanitas, București, 2012; Cristina Corciovescu – Magda Mihăilescu (ed.): *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*. Polirom, București, 2011. Șerban könyve már publikált kritikákat, interjúkat és szubjektív élménybeszámolókat tartalmaz, Gorzo egy filmelmélet-történeti összefoglaló után a román filmet a bazeni realizmus mentén helyezi el könyvében, Corciovescu és Mihăilescu tanulmányokat szerkesztett kötetébe, ezek közül egy tanulmány foglalkozik a szülő-gyermek kapcsolatokkal a 2000 után készült filmekben (Magda Mihăilescu: *Părinți și copii*), erre a szövegre magam is alapozok tanulmányomban.

szelekciós szempont volt az is, hogy mindhárom generációról³ árnyalt képet nyerjünk, jól körvonalazódjanak a generáció közötti különbségek, így a *Felicia, szemünk fénye* c. filmben, a *Legjobb szándékban* és az *Anyai szívben* elsősorban az idő és középgeneráció konfliktusa a meghatározó, a *Mindenki a mennybe megy* és az *Ünnepek után* c. filmekben a középgeneráció férfi–nő kapcsolatai dominálnak. Az *Aurora* ebből a nézőpontból is határeset, itt sem az idős, sem a közép-, sem a gyerekgeneráció közötti kapcsolatok nem működőképesek. Az *Aurorát* kivéve mindegyik filmben a családi szerepek átalakulása figyelhető meg.

Az elemzések során nemcsak a nukleáris családot⁴ veszem figyelembe, hanem a kiterjedt családot is: ezáltal árnyaltabb képet tudok nyújtani az egyes családokról. A kiterjedt család a nukleáris család mellett más rokonokat és generációkat is magában foglal: a férj/feleség szülei, a férj/feleség testvérei (házastársaikkal és gyerekeikkel együtt), a férj/feleség nagynénjei és nagybácsijai. Általában a kiterjedt családokban három generáció él együtt: szülők, gyerekek és nagyszülők.⁵ Ezért a családokat a háromgenerációs minta mentén elemzem a filmekben: különválasztom az idős generációt (ezek lesznek a nagyszülők), a középgenerációt (ezek a szülők) és a gyerekgenerációt. A *Felicia, szemünk fénye*, az *Ünnepek után*, a *Mindenki a mennybe megy* és az *Aurora* c. filmekre ez a minta tökéletesen ráilleszthető. A *Legjobb szándékban* a főszereplő Alex és barátnője még nem házасok, de már együtt élnek, még nincs gyerekük, fiatalabbak az előző filmek házaspárjainál – a dolgozatban őket is a középgenerációhoz sorolom, de fontos hangsúlyozni, hogy ők éppen a közép- és fiatal generáció határán helyezkednek el. Az *Anyai szívben* a főszereplő Barbu és barátnője szintén nem házасok, őket is a határra helyezhetnénk el, de itt még egyedibb felállással van dolgunk: Barbu (ugyanaz a Bogdan Dumitrache alakítja a főszereplőt, mint a *Legjobb szándékban*) a fiatal és középgeneráció határán helyezhető el, míg

3 „Hagyományosan a generációt »a szülők és utódaik születése közötti átlagos időintervallumként« határozták meg. [...] Napjaink generációit inkább szociológiai, mint biológiai értelemben kellene meghatározni. A generáció azonos időszakban született személyek csoportjára vonatkozik (tizenöt év a legfelső határhoz képest), akik összehasonlítható életkorban és életszakaszban vannak, és akiket sajátos időszak (események, trendek és folyamatok) határozott meg.” Mark McCrindle – Emily Wolfinger: Az XYZ ábécéje. A nemzedékek meghatározása. Ford. Keszeg Anna. *Korunk*, 2010: november, 13–14.

4 A nukleáris család a szülők és a közvetlen leszármazottaik együttélését jelenti Iluț Petru: *Sociopsihologia și antropologia familiei*. Polirom, Iasi, 2005, 72.

5 Uo.

barátnője egyértelműen a középgenerációba sorolható, idősebb, mint Barbu, már van egy gyereke az előző párkapcsolatából.

A filmeket négy fő szempont szerint elemzem: megvizsgálom az idős és középgeneráció közötti családi kapcsolatokat, az idős generáció férfi–nő kapcsolatait, a középgeneráció férfi–nő kapcsolatait és a gyerek–szülő viszonyokat a középgenerációban, ennek feltérképezésére a karakterelemzést használom. Ezután, a viszonyok árnyalása végett, a családi és a nyilvános szféra érintkezéseit rajzoló fel. A vizuális, stilisztikai és narratív szerkezeti elemzések is termékenyek lehetnének az új román filmek és a kamaradarabok kapcsán, azonban a hipotézisem szempontjából ezek alkalmazása nem lenne eredményes, a családi szerepek megváltozását a karakter- és a konfliktustípusok elemzésével tudom leírni. Az egyes fejezetek végén összegzem ezeket a megfigyeléseket és összekötöm a felvázolt szocialista és posztszocialista családképekkel, a családi ideológiák alakulását is végigkövetem.

Az új román film és a kamaradarab

Az új román filmek megjelenésével a román és a külföldi kritika két megnevezéssel illette a filmeket: először a román újhullám nevet kapta ez a filmcsoport, aztán a rendezők, közöttük Cristi Puiu tiltakozásának következtében, átnevezték új román filmeknek. Andrei Gorzo elkülönítése szerint a román újhullám magát a rendezőgenerációt jelöli, akik 1967–1975 között születtek, és akiknek köszönhetően kialakult az új román film: Puiu, Rădulescu, Mungiu, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu.⁶ Az újhullám megnevezés egyben azt is jelenti, hogy ezek a rendezők szakítottak a közelmúlt filmjeivel, szerintük művészeti, morális és gazdasági szempontból sem volt sikeres a 90-es évek román filmje. Az új román film elnevezés pedig azokat a filmeket foglalja magában, melyek 2000 után készültek, nemzetközi sikereket értek el és hasonló stilisztikai eszközöket alkalmaznak. A Gorzo által megjelölt rendezőkhöz egy újabb generáció is csatlakozik a kétezres évek második felében, ők a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején születtek: Radu Jude, Marian Crișan, Florin Șerban, Călin Peter Netzer. Pályára lépésüket segítették az első generáció tagjai: Mitulescu

6 Andrei Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinema-ul de la Andre Bazin la Cristi Puiu*. Editura Humanitas, București, 2012, 266.

forgatókönyvírója Şerbannak, a második hullám rendezői filmjeik végén többen is köszönetet nyilvánítanak Porumboiunak.

Az új román filmek nagy kritikai sikereket érnek el, sorban elnyerik az európai A-kategóriás filmfesztiválok különböző díjait, miközben ezeknek a filmeknek a hazai közönség körében nincs átütő sikerük. Mungiu 2013-ban Cannes-ban díjazott filmjének (*Dombokon túl*) a nézettsége úgy érte el az 53 ezret,⁷ hogy a rendező karaván keretében vitte városról városra a filmet, hogy azokhoz is eljusson, akik közelében nincs mozi. Netzer *Anyai szív* c. filmje szintén karavánként járta az országot, 118 ezres nézőközönséget tudhat magáénak, ez nemcsak a karavánnak, hanem a Berlinale Arany Medve-díjának is köszönhető. Ehhez képest a *Mindenki a mennybe megy* c. Jude-filmet 7300-an látták hivatalos források szerint,⁸ miközben ez is díjazott film, a Szarajevói Filmfesztivál fődíját nyerte el 2012-ben.

Amint azt a bevezetőben már említettem, az új román filmek második hulláma egyre erőteljesebben fordul a jelenbeli problémák fele, a „kamaradarabok a családi élet terében, általában egy lakásban játszódnak, amit a szereplők szinte alig hagynak el”.⁹ Ezekben a filmekben a lehatárolt tér és a kevés szereplő generálja a feszültséget, mely mindegyik filmben robban. A kamaradarab-forma lehetővé teszi, hogy a rendezők bemutassák a '89 után kialakult családi szerepeket, családi ideológiákat.

A szocialista család

A kommunizmusban „a család mint a társadalom alap sejtje” kijelentés a lehető legjobban érvényesül, a totalitárius rendszer újraszervezte a család struktúráját és a családi szerepeket, a család terét, a testet is meghatározzák a különböző ideológiák (lásd abortusz betiltása). A modern állam építéséhez elengedhetetlen a család, mely a paternalista kommunizmus ideje alatt a „program” legelemibb eszközévé válik.¹⁰

7 <http://www.cinemagia.ro/filme/dupa-dealuri-567113/>, utolsó hozzáférés dátuma: 2014. 02. 20.

8 <http://www.cinemagia.ro/filme/toata-lumea-din-familia-noastra-34381/>, utolsó hozzáférés dátuma: 2014. 02. 20.

9 Strausz László: A második hullám. *Filmvilág*, 2012: december, 39.

10 Katherine Verdery: *What Was Socialism and What Comes Next?* Princeton University Press, Princeton, 1996, 64.

Verdery értelmezésében a romániai kommunizmus úgy működött, mint egy nagy család, ahol a konduktor, Ceaușescu, az apa, az állampolgárok pedig a gyerekek, akik hálásak az apának azért, amit kapnak. A kommunizmus ideje alatt a nukleáris családokon belül látszólag csökkent a nemek közötti egyenlőtlenség, az erőszakos iparosítás hatására a nőknek is dolgozni kellett. A szocializmus ezzel „propagálta” a nemek közötti egyenlőséget, cserében engedményeket tett a nőknek: gyereknevelési szabadság, abortuszhoz való jog, kivéve Romániában. A nőknek azáltal, hogy a munkaeerő részévé váltak, nőtt a családon belüli autoritásuk, de egyszerre három terepen is helyt kellett állniuk: a munkában, az anyaságban és a háztartásban. A nőknek az anyaság hivatás, a testük reprodukálja a társadalmat. A kommunizmus programjának a népességnövekedés is része, ezért Ceaușescu betiltotta az abortuszt, és azok, akiknek nem volt gyermekük, „cölibátusi adót” fizettek.¹¹ A sokgyermekes anyákat kitüntették, a nőknek évente kötelező nőgyógyászati vizsgálatokra kellett járniuk. A nő testét és szexualitását az állam eltulajdonította és szigorúan szabályozta.¹² Mindezek következtében, írja Adriana Băban, a nők úgy tekintettek saját testükre, mint fájdalom- és veszélyforrásra, szabadsághiányuk okozójára.¹³

A kommunizmusban a családi és a nemi szerepeket közvetlenül az állam határozta meg, s ugyancsak az állam, a konduktor szabályozta, hogy mit tehet/nem tehet a nő és a férfi. Romániában ez még szélsőségesebben nyilvánult meg, mint a környező szocialista országokban: a fogamzásgátlók és az abortusz betiltásával a nők, anyák testi mivoltukban, a magánélet, az intim szféra legegységesebb szintjéig kiszolgáltatottá válnak. Míg más országokban az anyaságot a gyereknevelési szabadsággal, jutatásokkal és egyéb rendelkezésekkel jutalmazták, addig Romániában szinte kényszerítették a nőket az anyaságra. Ekkoriban keletkezett az az *urban legend* is, miszerint 1968-ban¹⁴ született a legtöbb gyerek, mivel ebben az évben maradt ki legtöbbször az áramszolgáltatás. Statisztikai adatok szerint valóban 1967 és '68-ban született a legtöbb gyerek Romániában, azt azonban nehéz lenne megmondani, ez mennyire függ össze az áramkimaradással. Amit viszont érdemes kiemelni: a

11 Uo. 65.

12 Florentina Andreescu: The Changing Face of the Sacrificial Romanian Woman. *Studia Politica Romanian Political Science Review*, 2011 (XI):4, 665.

13 Adriana Băban: Women Sexuality and Reproductive Behavior in Post-Ceaușescu Romania: a Psychological Approach. In Susan Gal – Gail Kligman (eds.): *Reproducing Gender Politics, Publics an Every Day Life after Socialism*. Princeton University Press, Princeton, 2000, 227.

14 Az abortusztörvényt 1966-ban vezeték be, azaz a kommunizmus 20. évében.

kommunizmusban valóban az állam szabályozta az áramot, a gázt és a tömegközlekedést is. Verdery ezt az idő etatizálásának nevezi. Ezek az intézkedések befolyásolták a családok tevékenységeit, igazították az időt. Ugyancsak központilag szabályozták a tévéadást is, a napi 1–2 órás műsorok nagy része Ceaușescu beszédeiből állt.¹⁵

A családi szerep elválaszthatatlan a gender, azaz a társadalmi nem fogalmától. A gender kifejezést itt abban az értelemben használom, ahogyan Verdery¹⁶ alkalmazza: „A társadalmi nem közvetíti a kapcsolatot a testek, mint biológiai és anatómiai egységek és azok társadalmi jelentései között. Ez egy szimbolikus rendszer, melyen keresztül a testek belépnek a társadalomba.”¹⁷ A legtöbb genderrendszer két kategóriára szorítkozik: férfi és női (feminine and masculin). Verdery szerint a testek szocializálása során a gender belép az erő és egyenlőtlenség szervezetébe, és kialakul a genderrezsím. A genderrezsím a munka és a hatalom gender szerinti megosztásában jön létre. A patriarchális rendszer azokra a genderrezsímekre utal, amelyekben a férfiakat favorizálják.¹⁸ Romániában a családok patriarchális berendezkedése nem a kommunizusból ered, de a kommunizmus is fenntartotta, továbbítte a család ezen jellemzőjét, sőt felnagyította és eltúlozta. Azáltal, hogy a nők is dolgozni kezdtek, nem jött létre egyensúly a női és férfi szerepek között, mert a nők csak bizonyos területeken dolgozhattak (egészségügy, oktatás és kultúra),¹⁹ alulfizettebbek és ettől függetlenül az anyai és háztartási teendőket is el kellett lássák, a férfiak viszont továbbra sem vállalták fel ezeket a szerepeket.

Verdery szerint a kommunizmus még a háztartási feladatokat is meghatározta: a nyugdíjasok sorban álltak ételért, vigyáztak az unokákra és főztek a dolgozó gyerekeiknek. Így a társadalom újratermelése bizonyos fokig „előregített” és elnőiesedett, ugyanis a háztartási munkát a nők dolgoznak tartották és a nyugdíjasok nagyobb része nő.

15 A tévéadásokat a kommunizmusban szabályozták, egy tévécsatorna működött napi pár órás műsorral. A média szerepe a kommunizmusban és a '89-es rendszerváltásra gyakorolt hatása egy újabb dolgozat témája lehetne.

16 Verdery szerint a gender olyan kulturális konstrukció, amelyet a tudományos szövegekben és a mindennapokban is használnak. Mint konstrukciót tetszőlegesen használnak, de a társadalmi életben való használatával szociálisan valós lesz és látszólag természetes. A gender a szubjektív tapasztalat aspektusaként létezik, ez a szubjektivitás az érvényesülő kulturális megegyezés és az emberek szociális helyzetétnek produktuma. Katherine Verdery: i. m., 62.

17 Uo.

18 Uo.

19 Uo. 67.

A szocialista társadalomban felértékelődik a család és a magánélet szerepe a társadalom és a rendszer közötti szembenállás következtében: „Mind a férfiak, mind a nők számára azok a célok és normák válnak dominánsakká, amelyeket általában a társadalom mint nőieseket definiál: boldog családi élet, a személyes, intim kapcsolatok fölérendelése a magas politikai vagy társadalmi pozícióknak.”²⁰ A családok továbbra is a patriarchális rendszert működtetik, ez egyfajta közös ellenkezés a hatalommal szemben,²¹ mely a nemek közötti egyenlőséget és a homogenizációt tűzte ki célul. A nők és férfiak egyre inkább csak a családon belül mutathatták ki ellenállásukat a rendszerrel szemben, ennek egyik formája a feketén szerzett javak, feketén végzett munkák – ezek révén növelték a családi bevételt.²² A romániai kommunista társadalom „elnőiesedett” társadalommá válik, miközben fenntartja a patriarchális rendet.

A posztoszocialista család

A kommunizmus megszűnésével felszabadult a család a közvetlen politikai nyomás alól, az állam nem avatkozik be direkt módon a nukleáris család életébe, a test felszabadul az ideológiák megkötése alól. Általános felmérések alapján a posztoszocialista román családban minél jobb az anyagi helyzet, annál izoláltabbak a családtagok, annál nagyobb a depresszió és a házasságon belüli konfliktus.²³ Ugyanakkor a legtöbb családon belüli konfliktus első számú okozója az anyagi tényező, főként a fiatal párok esetében, a második konfliktusforrás a gyereknevelés mentén rajzolódik ki. Robilă meglátása szerint a gyors szakítás a közelmúlttal az értékek összezavarásához vezetett, a nők és a férfiak megpróbálták újra visszatérni a tradicionális mintákhoz.²⁴ A tradicionális attitűd megváltozása elsősorban a fiatalabb és középgenerációban zajlik csekély számban.

20 Geambaşu Réka: Hová lett a szocialista család. *Korunk*, 2004: március. <http://korunk.ro/?q=node/8&ev=2004&honap=3&cikk=7473>, Utolsó letöltés dátuma: 2014. 04. 10.

21 Uo.

22 Katherine Verdery: i. m., 66.

23 Mihaela Robilă: Child Development and Family Functioning within the Romanian Context in Families in Eastern Europe. *Contemporary Perspectives in Family Research*, 2004: 5, 141–154.

24 Uo. 147.

A szocializmus fenntartotta a patriarchális rendet, a posztszocialista család alapján véve tovább viszi ezt a patriarchális berendezkedést, de itt a magánélet az állam hatáskörén kívül esik, „a családi életet a magánszféra pátriarcháinak uralma alá kerítik (a nők férfiaktól való függőségét és a családon belüli erőszakot is eltakarva ezáltal a nyilvánosság elől)” – írja Magyar-Vincze Enikő.²⁵

A szocialista és a posztszocialista társadalom a nőket egyaránt alárendeli a magasabb eszméknek, mint a nemzet, az állam, a család. Nők alig juthatnak hatalmi pozíciókba, arra nevelték és nevelik őket, hogy betöltsék a nekik szánt szerepet, szolgálják az érvényben levő társadalmi programokat.²⁶ Az abortusz eltörlése, a családtervezés biztosítása és azon szabályozások, mely szerint az apa is kérhet gyereknevelési szabadságot, lehetővé teszik a patriarchális rend megbomlását, de a gyakorlatban ez kevésbé valósul meg.²⁷

A kommunista rezsim konzerválta a hagyományokat, tabukat, és annak ellenére, hogy a rendszer az ateizmust hirdette, a vallási értéket is tovább örököltette: a családról és a nemek közötti kapcsolatról alkotott hivatalos koncepció átvette és megerősítette a vallási értékeket.²⁸ Másfelől a rendszer az erőszakos urbanizációval, az iparosítással megvalósította a modernizációt, melynek következménye, hogy „a család, illetve a rokonság is jelentős funkcióvesztésen megy keresztül. Az egyének mindennapjaiban a korábban domináns elsődleges kapcsolatok helyét és erejét a másodlagos, szekunder interperszonális viszonyok veszik át, a társadalom tagjai egy időben több csoporthoz tartoznak, és az élet egyre több területén a közszféra, szakosodott állami vagy piaci intézmények váltják fel az addig hagyományos és rokoni kötelekekben kidolgozott problémamegoldásokat”.²⁹ A kiterjedt családok rendszere az iparosítás előtti társadalomra jellemző, a nukleáris család felerősödése az ipari és posztipari, szocialista és posztszocialista társadalomban érhető tetten.

A nők bevonása a munkába, az a fajta tapasztalat, hogy az otthonukon kívül dolgoznak, társadalmilag formálisan elismert munkát

25 Magyar-Vincze, Enikő: A patriarchális rend alulról és felülről, *Korunk*, 2004: március. <http://korunk.ro/?q=node/8&ev=2004&honap=3&cikk=7472>, utolsó letöltés dátuma: 2014. 04. 08.

26 Uo.

27 Fodor Éva – Christy Glass – Janette Kawachi – Livia Popescu: Family Policies and Gender in Hungary, Poland, and Romania. *Communist and Post-Communist Studies XX*, 2002 (35): 4.

28 Georgeta Mítrea: Funcțiile familiei ieri și astăzi. *Calitatea Vieții*, 1993: 2–3, 166.

29 Geambașu Réka: i. m.

végeznek és pénzkeresőkké válnak, megerősíti a nők egy részét abban, hogy újratárgyalják a családi szerepeket. A posztoszocialista családban a nők már magabiztosan szállnak szembe férjeikkel a családi szerepeket illetően.

Nehéz lenne egyetlen családmódel mentén leírni a posztoszocialista családot, a mindennapi életben különböző nemi rendek párhuzamos együttlétét tapasztalják meg nők és férfiak.³⁰ Családokon belül egyenként változik, hogy milyen arányban érvényesül a patriarchális rend. Összességében véve azt mondhatjuk, hogy míg a nyilvános szférában egyértelműen a patriarchális rend uralkodik, addig a privát szférában ez már nem olyan evidens, „az egyes családokban az egyének mindig átértelmezik – bizonyos fokig – a nekik szánt helyet”.³¹

Az idős és középgeneráció (nagyözöl–özöl) viszonya

Az általam vizsgált hat film közül ötben hangsúlyos szerepe van az idős és középgeneráció konfliktusainak, a nagyözöl–özöl viszonyoknak. Az idősebb generáció a kommunizmusban élte fiatalkorát, a középgeneráció is ebbe a rendszerbe született bele, de könnyebben túlléptek az új korszakba, mint szüleik. A generációs konfliktusok okai nemcsak magánéletiek, hanem az új és régi rendszerhez való viszonyuláshoz is kötődnek.

A *Felicia, szemünk fénye* c. filmben a főszereplő Felicia állandóan kötekedik anyjával, az anya mindenbe beleüti az orrát. Feliciát gyerekként kezeli: rászól, ne egyen hülyeségeket reggeli előtt, kísérgeti a lakásban, mindenben segíteni akar, mintha Felicia önállóan nem lenne képes boldogulni. Ebben a filmben szó szerint elhangzik: a generációs konfliktusok sok problémát okoznak a családok életében, és ezt mutatja be a film is. Felicia Hollandiában él, elvált, van egy fia, és hazlátogat idős szüleikhez pár napra, lekési a repülőt, és a várakozás alatt kirobban a veszekedés az anyjával, aki mindenben főszerepet akar magának – ez a jelenet képezi a film csúcspontját.

Felicia úgy érzi, az anyja önző, nem képes sem őt, sem az apját megérteni, és nem hagy teret a családban másoknak. A főszereplő kiborulása

30 Magyar-Vincze Enikő: i. m.

31 Uo.

során azt hányja az anya szemére, hogy a fojtogató és mindenbe beleszóló magatartásával nemcsak őt, hanem az apát is próbálja irányítani, miközben egész életükben ez fordítva volt, az apáé volt a domináns szerep megbetegedéséig. Ezzel a kijelentéssel egyben utal a család múltbeli helyzetére: Felicia családja a hagyományos szerepek szerint működött, de ez mostanra szétbomlott. Az anya viselkedése azt a megállapítást példázza, melyet Verdery szövegéből emeltem ki: az idős nagymamák a szocializmusban gondoskodtak az egész családról, Felicia anyja pontosan ezt teszi, csak itt már idegesítően alaposan ki akar szolgálni minden családtagot. Az idősebb generáció továbbviszi a szocializmusban berögzült életmódot, ezt később az apa (nagyapa) kapcsán is kimutatom.

A film a szétesés pillanatait mutatja be, azt is láthatjuk, ahogyan ez a szereplőkben tudatosul. A film végén újra együtt van a teljes család, Felicia csak másnap reggel utazik el, a húga is megérkezik, mégsem beszélhetünk családi reintegrációról. Úgy válunk el tőlük, hogy tudjuk: az apa betegsége révén valószínűleg még jobban ki lesz szolgáltatva az anyának, Felicia visszamegy Hollandiába és egyedül neveli a fiát, a húga meg a férje most éppen kibékültek, de bármikor összekaphatnak.

Felicia sem az apjával, sem az anyjával nem jut közös nevezőre, a film során mindkettővel összeveszik. A generációs különbségek mindkét szülővel való viszonyában kiütköznek: az anyja régimódi ruhákat próbál rátukmálni Feliciára, hogy vigye el Hollandiába, az apa pedig régi kapcsolatai révén akarja elintézni, hogy a lánya el tudjon utazni időben. Felicia szülei viselkedésmódját nevetségesnek és hasztalannak találja, feltörnek belőle az elmúlt évek sérelmei, miközben a szülei semmit nem csinálnak másképp, mint ezelőtt. Feliciából azért tudnak feltörni az érzelmek és az indulatok, mert törődik a szüleivel, valamiféle lelkiismeret-furdalás gyötri, ellentétben Alexszel a *Legjobb szándékban*, akinek a törődése felszínes, indulatai és aggodalmai látszólagosak és mélységesen neurotikusok. Az apa a régi rendszer híve, mentalitásában a kommunista nacionalista eszmék csírái elő-előbukkannak: amikor búcsúzkodik Feliciától, azt mondja, ne engedje fiának (az ő unokájának), hogy elfelejtse országuk nyelvét, mert az szép, és törekedjen arra, hogy tökéletesen beszéljen a gyerek románul. Felicia rábólint, hogy megnyugtassa beteg apját, nehéz szívvel ül be a taxiba és a következőket mondja apjáról az anyjának: „Az aggaszt, hogy nincs meg az életereje, puha lett.” Így az apának egyik fél sem biztosítja a családfői szerep megélését, de a nők sem képesek ezen szerep továbbvitelére, az anyát meghatározza a család többi tagjához való viszonya, Felicia pedig ebben a helyzetben a volt férjétől függ (nem tudja elhozni a gyermekét a táborból, emiatt állandóan telefonál férjének, Martinnak, vegye el ő a gyereket).

Felicia kifakadásaiiban – az apával a telefonban, az anyával a rep-téren – egyfajta túlzás érzékelhető, kifakadása nem teljesen jogos: az apa nem tehet a betegségéről, úgy próbál segíteni lányának, ahogy tud, még akkor is, ha a régi módszerekhez nyúl. Magatartása nem kivételes, a társadalom egészére igaz, a kommunizmus betegségét még nem heverték ki az emberek. Az anya valóban idegesítően rátapad a család többi tagjára, de eközben gondoskodik az apáról, Felicia pedig egy évben alig pár napot tölt velük, a mindennapokban nincs mellettük, nem tud nekik segíteni, sőt azt a pénzt is visszakéri repülőjegyre, amit odaadott előzőleg anyjának.

A *Legjobb szándék* c. filmben a férfi (Alex) szinte átnéz az idős apján, nem veszi figyelembe az apa szavait, de még az anyjára sem hallgat. A fiú mindenképp át akarja költöztetni anyját egy másik kórházba, miközben ezt sem az apa, sem az orvos nem javasolják, ráadásul az anyának nincs semmiféle súlyos betegsége. De a fiú úgy érzi, a szülei már nem képesek józanul dönteni, és helyettük akar döntéseket hozni. Ezáltal enyhíti szülei elhanyagolása miatt érzett büntudatát. A közös ebédnél az anyából kibukik a következő mondat: „Azt hiszed, hogy mi nem tudunk vigyázni magunkra?” Alex érzelmileg kevésbé kötődik a szüleihez, csak azt akarja tudni, hogy biztonságban és jól vannak, de ennél közelebb nem kerül hozzájuk. A barátnő meg is jegyzi Alexnek: „Hideg vagy velem, mint a szüleiddel.” A domináns férfiszerepet Alex ragadja magához, az apját szinte nem is engedi szóhoz jutni, semmi sem jó, amit az apja mond, lejárhatja apját az orvos, az anyja és a barátnője előtt, döntéseket hoz a szülei helyett. Csakhogy Alex nem veszi észre, hogy ő is csak pótcselekvéseket hajt végre, intézkedései hatására semmivel nem lesz különbség. Nem a hagyományos értelemben vett családfői szerepet veszi át, hanem álszerepbe bújik. Ezt mi sem igazolja jobban a zárójele-netnél, ahol Alex arra sem képes, hogy felvegye a telefont, mert attól fél, ismét rossz hírt fog kapni. Az anya félig szándékosan, félig tudattalanul fokozza a helyzetet azzal, hogy néha azt mondja: minden rendben van, néha pedig a semmin is aggodalmaskodik. Banális apróságokon vitatkoznak és nyugtalanzkodnak: melyik orvos kezelje az anyát, ehet-e túrót vagy inkább csak joghurtot. Ezek a beszélgetések nevetségesnek tűnnek ahhoz képest, hogy a végén Alex elmondja a barátnőjének, attól fél, egyszer úgyszólamint fog érkezni egy rossz hír, egyszer biztosan meghal az anyja.

Alex olyan értelemben kezdi ki a zadruga-féle patriarchális rendszert, hogy nem marad otthon a szüleivel, és amikor már itt az ideje, akkor átveszi apjától a családfői szerepet, hanem más városba költözik, és kiragadja apja kezéből a családfői szerepet anélkül, hogy apja át akarná adni neki. Ebben a filmben a család funkcióvesztését figyelhetjük meg, melyről Geambaşu ír tanulmányában: az elsődleges kapcsolatok helyét

átveszik a másodlagos interperszonális viszonyok, Alex nem az apjával beszél meg, mi lenne jó az anyjának, hanem egy barátjával, akit ismer, a barátja ajánlására költöztetik át az anyát az egyik osztályról a másikra, a további kivizsgálást is ő javasolja. Nem a hagyományos és rokoni köteléken alapuló problémamegoldást választja Alex, senkiben sem bízik.

Az *Aurorában* a főszereplő távolságtartó a szüleivel: szétment családokat látunk mindkét generációban. Viorel, a főszereplő, elvált feleségtől, gyerekei a nővel maradtak, akit egyszer látunk totálban, amúgy csak utalásokból tudunk róla. A férfinak van egy szeretője, aki szintén elvált, a gyerekével él. Viorel anyja egy öreg úrral él együtt, az apa már régen meghalt. Viorel senkit nem enged magához közel, a háromórás film alatt semmit nem tudunk meg az érzelmi motivációról, viselkedésében erős visszafojtotttságot érzékelünk, nem képes elfogadni az anyja élettársát, nem tud a saját kislányával bánni, nem beszél, nem dolgozik, csak cselleng a város peremén. A domináns férfiszerep teljesen felszívódik: a főszereplő Viorel csak téblábol, két akciója van a filmben, a két gyilkosság, melyek szinte feszültségmentesen és látszólag motiváció nélkül zajlanak le. Viorel mostohaapja próbál közeledni a férfihez, de az nagyon elutasítóan bánik vele. A mostohaapa sem tud családfőként viselkedni, egyrészt mert Viorel eltaszítja, átnéz rajta, másrészt eleve olyan tevékenységeket végez, melyek ellehetetlenítik a családfői szerepet, például süteményt süt a konyhában. Ez a jelenet arra a megállapításra is rácsafol, miszerint a férfiak a gyakorlatban a posztzocialista családban sem vesznek részt a háztartási teendőkben.

A *Mindenki a mennybe megy* c. filmben sokkal felfokozottabbak az érzelmek, az indulatok feltörnek mindegyik szereplőből. Az apa–fiú viszony másként exponálódik, mint a *Legjobb szándékban*: itt az apa szikrázik a dühtől, összevesznek, kiabálnak, és végül a fiú marad alul. Marius kirándulni akar menni a kislányával, az autót a szüleitől kéri el, a nagypapa megjegyzéseket tesz fia életmódjára és a volt feleségére, a férfi megsértődik és próbál visszavágni. A nagypapa párhuzamot von a közép- és idős generáció között, a fia szemére hányja, hogy ők alig húszévesen is képesek voltak egy családot működtetni és felnevelni a fiukat, míg a fia már elvált, és a kislányt az anyának ítélte a bíróság. A főszereplő férfíúi mivoltja és családfői szerepe lefokozódik – ellentétben az apjával. Ennek a sértettségnek és tehetetlenségérzésnek lesz a következménye a családi „verekedés” a film második felében, a férfi így próbál erőt venni magán és kiállni a feleséggel szemben. A veszekedés előtt a fiú meg az apja jól egyeznek, viccelődnek, a jelenet végén meg az apa integet neki az ablakból – valószínűleg nemcsak most kaptak össze, hanem máskor is szoktak vitatkozni, és hamar ki is békülnek.

Otilia (a volt feleség) részéről csak az anyát (Coca) ismerjük meg, Otilia és Coca viszonya nem különösebben érdekes, az idős anya velük él egy fedél alatt, öreg és beteg, a férje valószínűleg meghalt évekkel ez előtt. Coca és Marius többet beszélgetnek a filmben, mint Coca meg a lánya, Otilia – Marius jó viszonyban van a volt anyósával. Valószínűleg nem véletlenül van egy oldalra csoportosítva a csonka család: Otilia elvált, szeretőjével és kislányával él egy fedél alatt, velük lakik az anyja is, Coca, akinek a férje már nem él. Ezzel szemben a másik oldalon ott van Marius, akinek a szülei életerős nyugdíjasok, és bánják, hogy Marius elszúrta az életét. Direkt módon nem fogalmazódik meg, de a családi konfliktusokat részben itt is az anyagiak és a gyerekevelés témája generálja. Marius azért megy el a szüleihez, hogy elkérje tőlük az autójukat, amiből arra következtethetünk, hogy neki még nem sikerült saját autóra elegendő pénzt összeszednie, biciklivel közlekedik a városban. Az idős és középgeneráció viszonyát az anyagi függés határozza meg.

Ebben a filmben a családmódellet követzőképpen alakul: az idősebb generációban még működnek a hagyományos szerepkörök, érvényesül a patriarchális rend, míg a középgeneráció esetében szétesett, csonka családot látunk, ahol a domináns férfi-apa szerep betöltetlen marad, az anya erősebben és határozottabban lép fel, de nem beszélhetünk egyszerű szerepcseréről. Ennél jóval finomabbak a változások: először Marius a kedves és megértő, Otilia a nyers, mellőző fél, aztán Marius erőszakosabb lesz, Otilia védekezik és továbbra sem enged, a végén Mariust teljesen elragadja a düh, Otilia pedig a megalázott és kiszolgáltatott pozícióba kerül, Marius is degradálódik, az ablakon próbál szökni.

Az *Anyai szív* az anya–fiú különös viszonyára épül: az anya rátapad a fiára, megfojtja a gondoskodásával, ki akarja menteni az adott helyzetből, vezekel helyette. A férfi nem kéri ezt, nem ragaszkodik az anyjához, nem bírja az állandó „felügyeletet”, de nem is képes a saját lábán megállni, nem képes szembenézni tetteinek következményeivel. Az anya nem hagyja leválni magáról a fiát, a fiú pedig próbálkozik is, meg nem is: hagyja, hogy az anya magára vállalja a feladatait, de hisztérikus veszekedésbe csap át minden megoldási kísérlet. Csak az anyjával való konfliktusban képes határozottan állást foglalni, a kettejük között lezajló viták és veszekedések felfokozottak, kimondanak mindent, mégsem oldódik a helyzet. A generációs konfliktus is elhangzik: a film kezdőjelenetében az anya meséli a sógornőjének, a fia szerint az ő generációjuknak el kellene tűnni a föld színéről. Hosszú ideig nem látjuk a férfit, csak beszélnek róla: megtudjuk, nincs jó viszonyban az anyjával, és megtörténik a baleset. Az első kép, amit látunk róla: ül egy széken, a rendőrségen, lehajtott fejjel, begubózva – az utolsó kép is szinte ezt ismétli, Barbu az

autó hátsó ülésén ül lehajtott fejjel. Az anya átveszi a családfői szerepet, és olyan intenzitással gyakorolja azt, hogy ezzel mindenkit korlátoz. Az apában és a fiúban kialakult az az elvárás, mely szerint az anya majd mindent elintéz, ezért mind az apa, mind a fiú passzív marad.

A fiú és az anya anti-ödipális viszonya eljut a végpontra: az anya megérti, hogy a fia nem szereti, Barbu azt kéri tőle, engedje el, hagyja, hogy akkor jelentkezzen, amikor ő akar. Azzal zárják le a „kibékülést”, hogy az anya elmondja a saját értelmezését a fiú–anya kapcsolatáról: „A szülő a gyermekén keresztül bontakozik ki, minden, amit a szülő elszúrt az életben, a gyermekén keresztül teljesíti ki.” Ebben az értelemben a gyermek a szülő vágyait hivatott beteljesíteni, az ő elszúrt életét kell kijavítania. Barbu ez ellen tiltakozik, főleg szóban. Bizonyos formában áldozata a helyzetnek, az anyjának: nem tud tőle függetlenedni, a passzivitásából kifolyólag pedig úgy tűnik, nem is akar. A legkihívóbb jelenet a kettejüké: Barbu a baleset utáni estén a szüleinél alszik, az anya kesztyűs kézzel masszírozza a fia hátát, hálóingesen ül rajta – van ennek a jelenetnek erotikus töltete is, elsősorban az anya részéről.

Barbunak az apával való viszonya sincs rendben: a fiú neheztel apjára, úgy érzi, az anya teljesen irányíthatóvá tette őt is. Az apa azonban nem telepszik rá a fiára, sőt, hagyná, hogy maga intézze saját dolgait, ha engedné az anya.

Az *Anyai szívben* azt látjuk, amit Robilă is megállapított: a posztoszocialista román családban minél jobb az anyagi helyzet, annál izoláltabbak a családtagok, annál nagyobb a depresszió aránya és a házasságon belüli konfliktus. A családtagok nem tudnak együtt élni, az idősebb és a középgeneráció férfi–nő kapcsolatai azért nem működőképesek, mert az egyes tagoknak túl erős az egójuk, Cornelia dominálja a férjét, lekezelően bánik vele, így el is határolja magát tőle, Barbu pedig csak magával van elfoglalva, Carmen ezért akar elválni tőle. A fő konfliktus pedig a két legboldogtalanabb és legegoistább szereplő között húzódik: Barbu és Cornelia között.

A kelet-európai tradicionális családban ma is él az a koncepció, mely szerint a szülők nem magukért, hanem gyermekeik (és unokáik) érvényesüléséért cselekszenek.³² Az *Anyai szívben* ennek a koncepciónak a működését látjuk azzal a különbséggel, hogy itt már nem egy tradicionális családot látunk: az anya bármennyire is próbál nagyvilági és független nő lenni, betegesen ragaszkodik a fiához, benne látja saját életének kiteljesedését, s ezt ki is mondja. A hat film közül ez az egyetlen, amely a felső tízezer családi viszonyaiba nyújt betekintést, sőt az új

32 Iluț Petru: i. m., 147.

román filmek közül is idáig ez az egyedüli film, amely ennek az osztálynak a tagjait helyezi előtérbe.

Az *Ünnepek után*ban a generációs különbségek nem kapnak olyan kitüntetett szerepet, mint az előző filmekben, itt elsősorban a férfi–nő (anya–apa) kapcsolat kerül előtérbe a szerelmi háromszög által. Az idősebb generáció csak a film végén jelenik meg: a család a nagyszülőknél karácsonyozik, készülődnek az ünnepi vacsorához, kisebb csipkelődések itt is elhangzanak Paul és a szülei között (pl. azt mondja Paul az anyjának, hogy úgy várja az ajándékozást, mintha ő lenne a gyerek). Ebből a rövid jelenetből is érzékelhetjük, hogy a nagyszülők erős ellennarratívát képeznek, működtetik a hagyományos családmódot.

Összességében véve az *Ünnepek után* kivételével mindegyik filmben nyomon követhető az idős és középgeneráció közötti szakadás: a *Felicia, szemünk fénye* c. filmben nem működik a patriarchális rend, az apa beteg és mellőzött, a *Legjobb szándék*ban sem működik, az apát félreállítja a fia, de nem tudja érvényesen átvenni tőle a szerepet, az *Aurorában* a patriarchális rend nyomairól sem beszélhetünk, Viorel apja meghalt, őt pedig elhagyta a felesége. Az *Anyai szívben* az anya a családfő, a *Mindenki a mennybe megy*ben az idős generációban még él a patriarchális családmódot, az apa szeretné, ha a fia továbbvinné, de a középgeneráció szintjén már csak a küzdelem marad a hagyományos berendezkedés visszahozásáért. Az *Ünnepek után*ban az idős generációról nem kapunk érzékeny képet, de amit látunk, annak alapján kijelenthetjük, hogy a család még működőképes, míg a középgeneráció szintjén éppen most hullik darabokra, a patriarchális rend itt sem érvényesül.

Míg a kommunizmus ideje alatt a patriarchális módot egyfajta ellenkezést jelentett a rendszer által meghirdetett homogenizációval szemben, addig a poszt szocializmusban a patriarchális rend már szembevesz az ideológiával, ezt a fajta pozitív tartalmát elveszíti. Az idős generáció még tartja magát ehhez a rendhez, de a középgeneráció attitűdje változóban van. A román társadalomban ez a változás kismétékű, ahogy ezt Magyar-Vincze és Robilă is megjegyzi, de az új román filmek éppen erre a változásra fektetik a hangsúlyt.

Az idős generáció férfi–nő kapcsolata

Filmenként változik, hogy a nő vagy a férfi hogyan és mennyiben a domináns családi szereplő az idős generációban, de mintha a női nem oldalára billenne el a mérleg. Ennek „kirajzolása” érzékeny módon történik: apró gesztusok, szavak, kényes szituációk sorozatából derül ki, hogyan alakulnak a filmekben a férfi- és női szerepek.

A *Felicia*, *szemünk fényében* az anya a családfő, az apa kiszolgáltató. A rendező fizikailag is jelzi a különbséget: az anya jól öltözött, kerek formájú, egészséges idős hölgy, az apa kicsi, kopasz, vézna és sovány, úgy mozog, mint egy bábu. Az anya elnyomja a férjét, úgy kezeli, mint egy kislít. Tudjuk, hogy az apa beteg, emiatt valóban több törődést igényel, de az anya korlátozza az apa személyiségét, cselekvőképességét: asztalt terít, téblábol a lakásban, nem ihat kávé, nem mehet ki a házból stb. Az apában a folyamatos fegyelmezéssel és rászólásokkal az anya a betegség állapotát erősíti meg. Az anya ironizálja az apa szavait és tetteit, nem kezeli egyenlő félként, magáról pedig a következőt mondja Feliciának: „Úgy őrzöm, mint egy rendőr, hogy tartsa be a diétáját.” Csak egyszer tesz engedményt: amikor szól neki, hívjon egy taxit Feliciának, ekkor is megjegyzi, hogy ezt azért teszi, az apa is érezhesse magát hasznosnak.

Az anya és az apa a kommunizmus nyomait önkéntelenül is magukban hordozzák, fellelhetőek a szavaikban a kommunizmus nyomai: „Úgy magyarázol a kezeddel, mint Ceaușescu.” Az apa egyetlen aktív cselekvése is a régi rendszer módszereit idézi: ismer valakit a kommunista időkből, aki a reptéren dolgozott, és azon keresztül akarja elintéztetni, hogy Felicia elutazhasson időben. Az apa és az anya számára természetes magatartás, hogy a dolgokat megpróbálják elintéztetni, ez a módszer, a régi rendszer örökségeként, a mai napig működik Romániában. Lucian Boia szerint ennek a magatartásnak a gyökerei még a kommunizmus ideje előttől mélyen beidegződtek a román társadalomba: „Románia modernizálásában a legnagyobb gondot a régi szociokulturális beidegződések és az importált intézmények, szabályok összehangolása jelentette. Más szóval: a románok valóban beléptek a nyugati típusú civilizációba, vagy beérték pusztán az utánzással? Részben mindkét állítás igaz. A patriarchális vidéki világban, ahonnan indultak (és amelyet, a korszerűsített intézményrendszer dacára, még nem sikerült maguk mögött hagyniuk), az egyének közötti közvetlen és konkrét viszonyok többet nyomtak a latban, mint az elégtelen intézményi vértet. A társadalmi és politikai élet intézményesülése nem hozott radikális változást. A románok továbbra is jobban bíztak az »informális« stratégiákban, mint a törvények absztrakt erejében. Felülmúlhatatlanok maradtak az

elvek és szabályok árnyékában megbúvó, különféle »elintézesek« terén. A korrupció és a klientilizmus jórészt a hagyományos társadalomból öröklődött át...»³³

Felicia anyja úgy bánik az apjával, ahogyan a szocializmusban az állam a polgárokkal: atyáskodó, sőt inkább anyáskodó magatartásával elnyomja és szabályozza az apa tevékenységeit. Ez a burkolt maternalizmus nemcsak az apával, a család többi tagjával való viselkedésében is megfigyelhető. A szocialista családminta kifordul az anya–apa viszonyában, a nő lesz az aktív, ő „dolgozik”, a férfi a passzív, neki kell küzdeni az egyenlőségért, az anya autoritása megkérdőjelezhetetlen.

A *Mindenki a mennybe megy* c. filmben az idősebb generációt képviselő házaspár (a főszereplő Marius szülei) a hagyományos családi szerepek továbbörökítője: fiatalon összeházasodtak, felnevelték a fiukat, békésen éldegélnek együtt, az apa a domináns, az anya a békítő, meghúzó. Mariusnak csak egy jelenete van a szüleivel a film elején, de ebből a rövid részből is szépen kirajzolódnak a viszonyok. Marius nem látogatja túl gyakran szüleit, illetve ha látogatja, akkor általában valamilyen szívességet kér tőlük – most éppen az autójukat viszi el. Az apa elvárná, hogy a fia leüljön és elbeszélgessen vele, de a fiú szétszórt, ideges és siet, hogy legalább két napot együtt tölthessen a kislányával. Az anya csitítani próbálja a férjét mindvégig, és ő békíti ki őket: a fiú mérgesen elrohan, az anya utána viszi a kocsikulcsot – tipikus családi konfliktus, a gyerek összekap az egyik szülővel, a másik próbálja kibékíteni őket (általában az anya a békítő). Marius szülei a patriarchális családmódelbe rendezkednek bele, jól érzik ebben magukat, és hiányként élik meg, hogy a fiuk ezt nem tudta továbbvinni.

Az *Anyai szív* főszereplője, Cornelia az abszolút domináns szerepet magának követelő nő, aki férjével jól együttműködik, de érzelmileg nem kötődik hozzá: mintha munkatársak lennének, és a fiuk balesetének következményei egy éppen megoldandó munka, feladat lenne, ahol Cornelia a főnök, a férje pedig a beosztott munkatárs. Barbu és az anya veszekedésébe az apa nem szól bele, tétlenül áll, majd halkán megvédi az anyát Barbu trágár szavaival szemben. Ekkor Barbu neki is jól odamond: „Egy rongy lettél, s ez pedig feltörölget veled.” Az anya nem áll ki az apa mellett, Barbunak ad igazat. Ez a jelenet jól tükrözi az anya és az apa viszonyát: az apa csak a fiával való kapcsolata szempontjából fontos az anyának, a kezdeti táncolás idill csak látszat. Amint az előző fejezetben is említettem, ez a film részben azt példázza, hogy a posztoszocialista családban minél jobb az anyagi helyzet, annál izoláltabbak a családtagok.

33 Lucian Boia: *Miért más Románia?* Ford. Rostás-Péter István. Koinónia, Kolozsvár, 2013, 50.

Cornelia érzelmileg elhatárolódik a férjétől, minden figyelme és érzékenysége a fia fele irányul, akinek erre nincs szüksége, Barbu minden családtagjától távol tartja magát. Mivel olyan családot látunk, mely a felső tízezer része, a házon belüli tevékenységeket nem a család valamelyik tagja végzi, hanem a bejárónő, az anya irányítása alatt. Cornelia az a posztszocializmusban megerősödött nő, aki családoh belüli szerepét újraértelmezi, kifordítja a patriarchális családmodellt. Ő kerül családfői pozícióba, a férjét pedig betuszkolja egy inasszerepbe. Valódi szerepcseréről nem beszélhetünk, inkább a szerepek átalakulását követhetjük nyomon. A posztszocialista család másik jellemzőjét is megfigyelhetjük, a rokonság és család funkcióvesztése mellett előtérbe helyeződnek a szekunder interperszonális kapcsolatok: Cornelia kapcsolathálói révén akarja elintézni, hogy a fia minél kisebb büntetéssel ússza meg a balesetet. A szülinapi buli is az interperszonális viszonyokat erősíti, barátok és ismerősök köszöntik Corneliát, ott van a férje is és még néhány rokon, de a fia nem vesz részt az eseményen.

Az *Aurorában* jóval kevesebbet tudunk meg a szereplőkről, motívációikról, így az idősebb pár viszonyairól is. Viorel anyja együtt él Doruval, aki kedves, nyitott, beilleszkedett a családba, csak Viorel nem képes őt elfogadni. Abból a két jelenetből, amelyben látjuk, úgy tűnik a nézőnek, hogy az idős pár kapcsolata békés és kiegyensúlyozott, a domináns családfői szerepet a mostohaapa azonban nem tudja betölteni, ezt támasztja alá az anya megjegyzése is: „Néha nem tudom mit kezdjek ezzel az emberrel, olyan, mint egy nagy lány” – mondja az élettársáról Viorelnek, miközben a fia sincs jobb helyzetben. Viorel olyan, mint egy nagy gyerek. A patriarchális családmodell itt is megbukik, az apa halott, Dorut sem az anya, sem a gyerek nem fogadja el családfőként, a szerep átadása sem történik meg. Viorel érvénytelen a családapai szerepében, éppen ez okozza frusztrációját, mely gyilkosságokig vezet. Az idős generációban felcserélődnek a genderszerepek: Doru süt a konyhában, míg Puşa dolgozik. A patriarchális család funkcióvesztése itt is lekövethető, de ez nem jár együtt a szekunder interperszonális viszonyok felerősödésével sem az idős, sem a középgenerációban.

A *Legjobb szándék* a *Felicia*, *szemünk fényével* rokonfilm: az anya megbetegszik, a fiú hazautazik a szüleihez, hogy gondoskodjon anyja kórházi ellátásáról. A szülők viszonya háttérbe szorul, Alex aggodalmaskodásával felülkerekedik mindenkin. Azt látjuk, ahogyan Alex az apjával kötekedik, az anyját lesi, faggatja, őrzi, a barátnőjének panaszkodik. A *Feliciában* az anya tapad rá gondoskodásával az apára, itt a fiú fojtogatja az anyját nyugtalanzkodásával. Az apa is aggódik a felesége miatt, de nem esik túlzásba, sőt visszafogott magatartásából úgy tűnik, mintha még betegen is az anya lenne a főnök. Amint kikerül az anya a

kórházból, ez még jobban felerősödik: az anya felpakolja a fiának az apátusfürdőjét, mire az apa utána nyúl, hogy az az övé, de az anya odacsap a kezére, mint egy kisfiúnak. Az anya maga is fontosnak tartja a vizsgálatokat, az anya és a fiú értékrendje közelebb áll egymáshoz, mint az anya és az apa értékrendje.

A vizsgált filmekben kettő kivételével (*Mindenki a mennybe megy, Ünnepek után*) már az idős generációban megbomlik a jól bevált patriarchális családi rend. Magyar Vincze Enikő meglátása szerint a posztoszocialista családokban a nők és férfiak fenntartják a patriarchális rendet³⁴ annak ellenére, hogy a társadalomban különböző nemi rendek párhuzamosan működnek egymás mellett. Az új román filmek az eltérést hangsúlyozzák, a patriarchális rend kikezdését vagy éppen érvénytelenségét mutatják be: a filmek felől nézve a patriarchális rend már az idős generációban is csak elvétve működik. A tanulmányokkal ellentétben a filmek felerősítik azt a tényt, miszerint a tradicionális attitűd megváltozása nemcsak a fiatal és a középgenerációban figyelhető meg, hanem már az idős generációban is.

A patriarchális családi normák felerősítése a szocializmus ideje alatt, illetve a munka és a hatalom genderalapú meghatározása Verdery szerint nagy hatással van a posztoszocialista korra: lehetővé tette azoknak a vádaknak a kialakulását, amelyek a nőket és a szocializmust teszik felelőssé a nemzeti karakter és a hagyományos nemzeti értékek károsulása miatt. Ezen értékek roncsolása a kommunizmus ideje alatt kezdődött el és a mai napig tart, a román nacionalista politikusok ezért arra összpontosítanak, hogy visszavezessék a nőket a megfelelő „nevelői” szerepbe.³⁵ Az általam elemzett filmekben azokat az idős generációba tartozó nőket (és férfiakat), anyákat (és apákat) ismerhetjük meg, akik a szocializmus ideje alatt születtek és nevelték gyerekeiket, a középgeneráció tagjait, és akik valahogyan „elszúrták”, mert gyerekeik már nem akarnak és nem is tudnak a hagyományos nemzeti értékekkel azonosulni és a tradicionális családi modellbe beilleszkedni.

A szocializmusban működő nemek közötti egyenlőtlenség – a férfi nagyobb tekintéllyel és hatalommal rendelkezik – a posztoszocializmus idős generációjában a visszájára fordul négy filmben is: a nők autoritása nagyobb, mint a férfiaké, életerősebbek és strapabíróbbak. A *Felicia, szemünk fényében* az anya intézi a család gondjait, az apa beteg, az *Anyai szívben* az anya teljesen átveszi az irányítást a családban, nemcsak a házastársát terelgeti, de a fiát és annak élettársát is, a *Legjobb szándékban* az anya a beteg, mégis nagyobb hatalommal bír, mint az apa, az

34 Magyar Vincze Enikő: i. m.

35 Katherine Verdery: i. m., 68–69.

Aurorában az anya dolgozik, míg a mostohaapa a konyhában tevékenykedik. Az *Ünnepek utánban*, amint már megjegyeztem, az idős generáció kapcsolatáról nem kapunk képet, a *Mindenki a mennybe megyben* pedig még érvényes a patriarchális családi rend, az apa a családfő, ha már nincs is akkora tekintélye, az anya pedig a kedves, békítő figura, aki süteménnyel várja a fiát.

A középgeneráció férfi–nő kapcsolata

A középgeneráció a tabutörő, ők azok, akik a kommunizmusban nevelkedtek és viszonylag fiatalon éltek meg a rendszerváltást. A középgeneráció párkapcsolataiban a szerepek egyenlőtlenül oszlanak el, a *Legjobb szándék* kivételével mindegyik filmben felbomlóban lévő vagy már felbomlott házasságokat és párkapcsolatokat látunk.

A *Felicia, szemünk fényében* egy holland–román szétesett család rajzolódik ki: Felicia elvált Maartentől, van egy közös gyerekük, Marc, akit Felicia nevel. Felicia és Maarten távolságtartóan beszélgetnek telefonon, kiderül, hogy nemcsak házastársak voltak, de munkatársak is, Felicia Maartentől érdeklődik fizetése ügyében. Furcsa függőségi viszony áll fenn kettejük között annak ellenére, hogy már elváltak és külön élnek: a közös gyerek és a munka, a pénz összeköti őket. Az első telefonbeszélgetés a pénzről indul, nem is sejtjük, hogy Felicia a volt férjével beszél, aztán lassan összeáll a kép: bekopog az anya, üdvözlét küldi Maartennek, majd szóba kerül Marc is. Felicia továbbviszi az önfeláldozó női szerepet, melyről Andreescu ír tanulmányában:³⁶ nem akar segítséget kérni a volt férjétől, Maarten kifizetné Felicia jegyét, hogy ne neki kelljen a gyerekért menni, de a nő nem engedi. Többszörös unszolásra és a helyzet megoldhatatlansága következtében végül Maarten hozza el Marcot a táborból. A szekunder interperszonális viszonyok felvillannak, Felicia egy barátnőjét hívja fel, hogy vegye el a gyereket a táborból, de a nő nem vállalja, végül mégis „családon belül” oldják meg a problémát.

Robilá tanulmányában megjegyzi, a posztszocialista családban a konfliktusok általában a pénz és a gyereknevelés kapcsán törnek elő, a *Felicia, szemünk fényében* is működik ez a képlet, pedig ez egy

36 A kommunizmus ideje alatt gyártott filmekben gyakori szereplő az önmagát a férfi érdekében feláldozó nő. Florentina Andreescu: *The Changing Face of the Sacrificial Romanian Woman*. Id. kiad. 668.

holland–román család, Hollandiában is élnek: Felicia a film elején felhívja volt férjét, hogy nem érkezett meg a fizetése (a volt férj egyben a munkaadója is), majd amikor lekési a repülőt, szintén a volt férjéhez fordul segítségért a fia ügyében. Széthullott családdal állunk szemben, mégis az alapvető összetartó erők azok a tényezők, amelyek egy működő családban is megfigyelhetők. Felicia családját (Felicia, Marteen és Marc) semmiképp nem sorolhatjuk a posztszocialista családok közé, de azt észre kell vennünk, hogy Feliciának nemcsak az anyával van konfliktusa, hanem a múltjával, a szocialista múlttal és a beidegződött szokásokkal is, melyektől szabadulni akar.

Az *Aurora*ban lassan eszmél a néző, nehezen rakja össze a család(ka)t, az első jelenetben a főszereplőt egy nővel látjuk a hálószobában, azt feltételezzük, hogy a nő a felesége, de később kiderül, hogy a szeretője. Viorel elvált feleségétől, külön élnek, a férfi épp most újítja fel lakását, felesége a szüleinél lakik a külvárosban két kislányával. A filmből hiányzik a pszichologizálás, hiányzik a szereplők motivációja, a visszafogott színészi játék elrejtja a szereplők érzelmeit, így azt érzékeljük, hogy Viorelnek a kapcsolatai kihűltek. A feleségével egyszer sem találkozik a filmben, még csak telefonon sem beszélnek, egyetlen jelenetben tűnik fel a nő, ekkor még nem is tudjuk, hogy a felesége: a film elején Viorel egy kamion mögül megles egy nőt, aki két kislánnyal éppen beül az autóba – a saját családját lesi meg. Viorel és Amalia kapcsolata rejtély marad számunkra, csak annyiban lehetünk biztosak, hogy a válást Viorel traumaként élte/éli meg, és erre vezethetők vissza a gyilkosságok is. Amikor feladja magát a rendőrségen, a következőket mondja: „Amalia figyelmetlen, mint egy gyerek és könnyen megbízik bizonyos emberekben, elhiszi, amit mondanak. Én nem azért váltam el, mert el akartam válni. Értik? És amikor elválsz, az nem csak annyi, hogy elválasztódsz egy embertől. Nem tudtam a dolgokat így hagyni. Azt hiszem, hogy az igazságszolgáltatásnak nincsen hozzáférése a feleségemmel való komplex kapcsolatomhoz.” Nagyon fontos, amit Viorel itt megfogalmaz: a jelenben a hatóságoknak, a hatalomnak nincs hozzáférése, nem irányítja a nukleáris család kapcsolatait, ellentétben a kommunizmussal, ahol indirekt módon még a háztartási feladatok felosztását is „előírta” a rendszer. Sem a családi funkciók nem működnek, sem az interperszonális kapcsolatok.

Viorel nemcsak a szüleivel bánik távolságtartóan, hanem a szeretőjével is, furcsa akciók és párbeszédok zajlanak közöttük, először egy ágyban látjuk őket, de második alkalommal már be sem hívja a nő a lakásba, a lépcsőházban beszélgetnek, gyógyszereket nyom a férfi kezébe, aztán otthagyja.

A film elején, még a főcím előtti jelenetben Gina azt meséli el Viorelnek, hogy a kislánya észrevett egy „hibát” a *Piroska és a farkas* c. mesében, jelezte ezt a tanító néninek, de az leoltotta a kislányt. Különös kis bakit vesz észre a kislány: amikor jön a vadász és kiszedi a nagymamát a farkas hasából, akkor a nagymamának meztelennek kellene lennie, ugyanis a farkas az ő ruháiba öltözött fel. Amilyen lassan alakul ez a párbeszéd és amilyen lassan tudatosul a nézőben, hogy a Piroskameséről van szó, olyan követhetetlen lassúsággal épülnek fel a film és a szereplők közötti kapcsolatok is. Ezzel a Piroska-történettel a rendező mintha jelezni akarná: hogy itt nem lesz olyan egyszerű a megfejtés, mélyebben kell keresgelnünk a filmben, ha meg akarjuk érteni.

A *Mindenki a mennybe megy* c. filmben Marius és Otilia elváltak, a férfi egy hétvégére akarja elvinni a kislányukat a tengerre, de az anya még ezt sem engedi, arra hivatkozva, hogy Sofia beteg. Otilia mellett kiáll az anyja, Coca és a szeretője, Aurel, ők sem engedik Sofiát, felnagyítják Sofia betegségét. Marius és Otilia a film közepén találkoznak először, ekkor érkezik haza a nő: Otilia rá se néz a volt férjére, észre sem veszi, nem szól hozzá, nem köszön neki, az első mondata Mariushoz: „Elmehetsz.” Marius mindent megpróbál, hogy Sofiát elvihesse, de Otilia, mint egy oroszlán, úgy védi a lányukat, pedig a néző számára is evidens, hogy a kislány már nem beteg. A valódi kérdés nem is az, hogy beteg-e Sofia, hanem az, hogy kettejük között hogyan oszlanak meg az erőviszonyok a válás után: Otiliának hatalma van a család felett, kevés szóval, gesztussal és tettel felül tud kerekedni Mariuson, akiből ezáltal erőszakos lesz, nem tud másképp visszavágni, reagálni, csak erőszakosan. Otilia sem ártatlan, provokálja a volt férjét: „Most látod utoljára Sofiát!”, „Sofiának van családja, találj magadnak valaki mást”. Az is kiderül a vitákból, hogy a kislány születésnapján sem vehetett részt az apa. Az anya oldalán áll a törvény, ő kapta meg a felügyeleti jogot, ő hívja ki a rendőrséget, mert Marius nem akar elmenni, Marius pedig a behatoló, a sértett férfi, aki sérelmei és indulatai következtében szétveri a lakást, lekötözi Otiliát és élettársát.

A családon belüli erőszak aktuális társadalmi probléma. Ezzel kapcsolatban Petru Iluț megjegyzi, hogy általában véve a családon belüli agresszivitás csak picivel jellemzőbb a férfiakra, mint a nőkre: Ennek az a magyarázata, hogy a férfiak a verbális agresszióknak vannak kitéve a nők részéről. A nők elsősorban szavakkal támadnak, fizikailag kevésbé erőszakosak.³⁷ A *Mindenki a mennybe megy* c. filmben pontosan ezt látjuk: Otilia verbálisan provokálja Mariust mindaddig, amíg Marius tűri. Mindehhez hozzáadódik Marius sértettsége, melyet magával hoz a

37 Petru Iluț: i. m., 160.

szüleitől, itt pedig Otilia csak fokozza a Mariusban már felgyűlt indulatokat. L. Walker három fázissal írja le családon belüli erőszak folyamatát: 1. a feszültségek felgyülemzése és a levegőben lebegése, 2. megtörténik a robbanás, a férfi elveszíti önuralmát és üt, 3. „mézeshetek” kicsiben, bocsánatkérések és erősködés, kibékülés és ígéretetek.³⁸ Otilia és Marius veszekedésében mindhárom fázist nyomon követhetjük, ami azért érdekes, mert a Walker által meghatározott fázisok a működő párokra, házastársakra értendők, ebben az esetben viszont egy már elvált pár között ugyanaz a folyamat zajlik le, mint egy még tartó kapcsolatban. Az első két fázis magától értetődő, de a harmadik fázis, amikor Marius elkezd Otiliának könyörögni, szinte elképzelhetetlen az adott helyzetben és mégis teljesen hiteles. Marius érzelmei csaponganak, egyik végletből a másikba esik, míg a nő ugyanabban az érzelmi állapotban marad végig.

Ebben a filmben a genderviszonyok nem a megszokottak szerint alakulnak: Otilia nemcsak áldozat, hanem aktív szereplő is, nem alkalmazkodik a neki „szánt” szerephez, hanem ellenáll, egyszerűen ki akarja zárni volt férjét a családból és a gyereke életéből, fel akarja számolni Marius apai szerepét, melyet Aurel már részben át is vett. Az fel sem merül, hogy Marius a családfő, és a viselkedése alapján azt sejtjük, hogy a múltban sem látta el ezt a feladatot. Otilia nem veszi át a családfői szerepet, de megerősödött nőként újradefiniálja a szerepeket, Marius pedig erre erőszakkal válaszol, nem tud azzal szembenézni, hogy kétszeresen is megalázták – férfiúi és apai mivoltában (az apja és Otilia).

Az *Ünnepek után* c. film az elválást mutatja be előzményeivel együtt: Paul és Adriana jól működő, de elfásult házasságban élnek kislányukkal együtt. Paulnak viszonya van egy nála jóval fiatalabb nővel, karácsony előtt bevallja a feleségének és elköltözik otthonról. Paul és Adriana jól tudnak együtt élni, de kapcsolatuk kihűlt: amikor kettesben vannak, a hétköznapi teendőket beszélik meg, karácsonyra úgy készülnek, hogy megbeszélik, kinek mit kell vásárolni. Paul megmasszírozza Adriana talpát, Adriana levágja Paul haját, kedvesen bánnak egymással, de hiányzik a kapcsolatukból az a fajta vonzalom és erotikus töltet, melyet a nyitó jelenetben látunk Paul és Raluca, a szerető között. A férfi mint családfő elbukik a filmben, azt követjük végig, ahogy folyamatosan téblábol, tétlenkedik és habozik, mert nem tudja, hogyan közölje a feleségével, hogy szerelmes Ralucába, a kislány fogorvosába. A film elején Raluca viccesen megjegyzi, hogy karácsonyra egy olyan férfit kér, akinek több az akaratereje, arra célozva, amit mi is jól látunk: Paul gyáva, hiányoznak jelleméből az alapvető maskulin vonások. A film végén sincs jobb helyzetben, pedig bevallotta, hogy szeretője van: felesége

38 Uo. 161.

diktálja, hogy ezután hogyan fognak továbblépni és élni, Paul mindenre csak rábólint – részben ez büntudatának is betudható. Adriana a hagyományos anya- és feleségszerepnek megfelelően viselkedik mindaddig, amíg meg nem tudja, hogy férje megcsalja. Paul viszont kiesik a családfői szerepből, csak azon járnak a gondolatai, hogy mikor tudná feleségével közölni, hogy szeretőt tart, emiatt a családon belüli magatartása görcsössé válik, a megszokott cselekvéseket pedig mechanikusan végzi. Adriana a film végén újratárgyalja a családi szerepeket, meghatározza a saját és a Paul helyét. Mivel ezután a kislányával ketten képezik a nukleáris családot, ezért átveszi a családfői szerepet Paultól, aki eddig sem igazán felelt meg ennek a szerepnek.

Az *Anyai szívben* sosem látjuk kettesben Barbut és Carment, a kapcsolatukról azok alapján formálhatunk képet, amiket az anya féltékenységből mond és a két nő beszélgetéséből, amikor Carmen őszintén vall viszonyukról Corneliának, az anyának. Carmennek már van egy gyereke az előző félresikerült kapcsolatából, Barbuval együtt élnek, de nem házasodtak össze. És ennek az oka nem a gyerek, nem az anya, hanem Barbu, aki nem képes férfiként viselkedni, nem tud helyt állni sem a nyilvános szférában, sem a magánéletben. Nagyon kényes és intim témák kerülnek felszínre, a férfi szerepe a legalapvetőbb szinteken kérdőjeleződik meg: valószínűleg impotens – a barátnő története alapján. Carmen részletesen elmeséli az anyának, hogy eddig miért nem sikerült teherbe esnie: Barbu gátlásos és tehetetlen még az ágyban is. Carmen bátortalannak tartja a férfit: „Barbunak nincs meg a bátorsága ahhoz, hogy kimondja, amit akar. Nem tudom, honnan jön ez a gyávaság.” A barátnő együttérzően és tapintatosan bánik Barbuval és családjával, kitarat a férfi mellett, bár már megbeszélték, hogy szétváltnak. A férfi nem állja meg a helyét családi szerepében, ennek ellenére a nők, az anya, a nagynéni és a barátnő megértően kezelik. Barbu már a baleset előtt izolálta magát Carmentől, magának sem meri bevallani, de nem akar gyereket, nem tud családban, közösségben élni, elmar magától mindenkit. Ez a férfi nem tud behelyezkedni a patriarchális családmodellbe, egy restrukturált család képét előlegezi meg, melyben a nukleáris család egy személyből áll. Cristian Ciupercă így ír erről tanulmányában: „az individuum fogja képezni a társadalom alapsejtjét, [...] a szabadság így a magányt, a függetlenség pedig az izolációt vonja maga után”.³⁹

A *Legjobb szándékban* Alex és a barátnője között nincsenek komolyabb konfliktusok, legtöbbször a viták forrása a férfi aggodalmaskodó magatartása az anyja betegsége miatt. A film kezdő jelenetében Alex egy

39 Cristian Ciupercă: Viitorul familiei – Perspective și ipoteze. *Calitatea Vieții*, 2000 (XII): 1–4., 140.

régi bugyin veszekszik kedvesével, mert a lány kidobta a rongyossá vált ruhadarabot, de Alexnek ez egy emlékdarab a katonaságból. Ahogyan ebben a vitában egy jelentéktelen dolgot nagyít fel, úgy a film egészében is hasonló apróságokba akad bele. Alex tipikusan az a férfi, aki nem vesz részt a háztartási munkában, de kötekedik ezzel kapcsolatosan. A genderszerepek szintjén átfordulás figyelhető meg: Alex otthonról dolgozik, Delia pedig bejár a munkahelyére, ez általában fordítva szokott lenni. A film záró jelenetében Alex képtelen felvenni a telefont, ezért Delia hívja vissza az apát, aki csak megnyugtatni akarta a fiát, hogy minden rendben van. Bár mindvégig azt látjuk, ahogyan Alex átveszi az apjától a családfői szerepet, a saját nukleáris családjában (ő és Delia) a nő az, aki erősebb, józanabb, határozottabb.

A hat film alapján elmondhatjuk, hogy a középgeneráció férfi–nő kapcsolatai instabilabbak, mint az idősebb generáció viszonyai, a patriarchális rendet pedig egyik család sem viszi tovább: Felicia elvált Marteentől, Otilia elvált Mariustól és egy még bárgyúbb pasival él együtt, Paul elvállik Adrianától, Vioreltől elvált a felesége, Alex és Delia együtt élnek, de Delia az erősebb fél. A filmek azokat a családon belüli szerepváltozásokat mutatják be, amelyek a társadalomban kis számban figyelhetőek meg, de mégis releváns átalakulást jeleznek. Petru Iluț szerint a modern családokban elkezdenek közeledni egymáshoz a férfi és női szerepek,⁴⁰ a filmekben azt látjuk, hogy nemcsak közelednek egymáshoz, de a nők valahogyan felülkerekednek, nem veszik át a férfiak helyét, de erősebbek lesznek és egyszerre több szerepet is képesek ellátni, ezt még a szocializmus alakította ki bennük. Ez a minta továbbél a posztszocialista társadalomban, a filmek jól ábrázolják a nők hármass szerepét.

Megjelennek a matrifokális családok,⁴¹ ahol az anya vagy egyedül neveli a gyereket és/vagy cseréli a férjeit:⁴² Adriana (*Ünnepek után*) és Felicia (*Felicia, szemünk fénye*) egyedül nevelik gyerekeiket, Otilia egy másik férfival együtt neveli kislányát (*Mindenki a mennybe megy*), Viorel felesége valószínűleg szintén egyedül neveli kislányait (*Aurora*), Gina is egyedül neveli a lányát (az *Aurorában* Viorel szeretője), Carmen pedig el fog költözni Barbutól a gyerekével (*Anyai szív*). A középgenerációba tartozó férfiak, apák talpa alól kicsúszott a talaj, elveszítik maskulin tulajdonságaikat, nem tudják megélni családfői és apai szerepeiket, Barbu (*Anyai szív*) és Paul (*Ünnepek után*) gyávák, Mariusnak (*Mindenki*

40 Petru Iluț: i. m., 87.

41 Petru Iluț használja a kifejezést, szerinte a matrifokális család a nyugati társadalomban egyre elterjedtebb.

42 Petru Iluț: i. m., 76.

a mennybe megy) csak az erőszak marad férfias vonásként, Aurel egy teszetsza figura (*Mindenki a mennybe megy*), Alex álcasaládfő (*Legjobb szándék*), Viorel elveszítette kapcsolatát a világgal (*Aurora*).

A szülő és gyermek kapcsolata

A kiválasztott filmekben a gyerekek katalizátorai a családokban lecsapódó konfliktusoknak, a *Felicia*, *szemünk fényében* nem ismerjük meg Felicia kislányát, csak telefonon beszélgetnek a film végén, a *Mindenki a mennybe megyben* a kislány hol az anya, hol az apa oldalára csapódik, a szülők egymás elleni harcukban nem veszik figyelembe a kislány érdekeit, az *Aurorában* a férfi hazaviszi a kislányát az iskolából és rábizza a szomszédra, a kislány azt se tudja, hogy mi történik vele. Az *Ünnepek utánban* a szülők halogatják a válásuk hírének közlését a gyerekekkel, a *Legjobb szándékban* nincs gyerekszereplő, az *Anyai szívben* Carmen gyerekeről nem tudunk meg semmit. A tragédia során azonban egy kisgyerek hal meg, Barbu egy kisfiút gázol halálra: a film végén találkozik a két család, az áldozat szülei az alsó társadalmi osztályhoz tartoznak, egy falusi házban laknak szerény körülmények között. A gyászoló szülők szépen beszélnek az elhunyt gyermekükről, azt érezhetjük, hogy ebben a családban a szülő–gyermek viszony valószínűleg erősebb érzelmi kapcsolatokon alapult, mint Cornelia családjában.

Az *Aurorában* néhány perc erejéig egy másik család életébe is bepilantunk: Viorel észreveszi, hogy a szomszédok eláztatták a plafonját, átmege, hogy szóljon nekik. Az anya nyitja ki az ajtót, aki a fiát tolja maga elé, a gyereket hibáztatja, hogy elterelje magáról a figyelmet és ezzel a gyerekekre hárítja a felelősséget. Gorác Anikó így értelmezi ezt a jelenetet: „A történeteszáll, ami a beázás kapcsán összehozza Viorelt a szomszédokkal, lényeges jelentésrétegét hordozza a filmnek, hiszen a világ általános állapotáról ad leírást. A gyerekeire nem figyelő szülő a felelősség elöl menekülve visszaél a szülői tekintélyével, megalázó helyzetbe hozza a fiát és agresszívan viselkedik vele, csak hogy saját bőrét mentse. Még a család intézményét sem az egymás iránti védelmező szeretet, hanem az alá- fölérendeltségi viszonyok, az elnyomó és az elnyomott egyenlőtlen harca határozza meg.”⁴³

43 Gorác Anikó: *Forradalmárok. Az új évezred román filmművészete*. Mozinet-könyvek 4., Budapest, 2010, 101.

Családképek

A családi szerepeket (az apából, anyából és gyermekekből álló családstruktúrákban) többnyire adottnak tekintik a családkutatások: „a férfiak ún. instrumentális, a nők pedig expresszív szerepet töltenek be. Az instrumentális, vagyis férfias szerepek technikai jellegű feladatok, a végrehajtó és ítélkező, döntő funkciók betöltését jelentik, míg az expresszív, nőies szerepek a támogató, összhangteremtő, feszültségoldó feladatok ellátásában nyilvánulnak meg.”⁴⁴ A legtöbb kultúrában a nőktől azt várják el, hogy passzívabbak, függőbbek, engedékenyebbek, érzelgősebbek legyenek, fókuszáljanak a családra és az otthonra. A férfiaktól ezzel szemben a függetlenséget, a versenyképességet, az érzelmi fegyelmet, racionalitást.⁴⁵ Az általam vizsgált filmekben a családokra és a férfi–nő kapcsolatokra ezeket a sztereotíp jellemzőket nehezen tudjuk alkalmazni, az idős és középgeneráció kapcsolatai filmenként más-más képletet mutatnak.

A *Felicia, szemünk fénye* c. filmben Felicia mint egyedülálló nő kénytelen ellátni az ún. instrumentális szerepet, ugyanakkor az expresszív szerepet is magában hordozza: ő hoz döntéseket, de érzelmileg is ő a legaktívabb, a volt férjét bár csak a telefonbeszélgetésekből ismerjük, mégis arra következtethetünk, hogy a férj hozza a megoldást, ő próbálja oldani a feszültséget, elhossa a gyereket a táborból, hogy Felicia egy nappal később nyugodtan tudjon hazautazni. Felicia szülei sem működtetik az instrumentális-expresszív szerepeket megfelelően: az apa beteg, a döntéshozás lehetőségét elveszít tőle a nők, az anya a végrehajtó, az apa pedig a feszültségoldó – itt helyet cserél a két szerep.

A *Mindenki a mennybe megy*ben Otilia szintén két szerepnek felel meg egyszerre: egyrészt védelmezi a gyermekét, az otthonát, a családját, azzal oldaná meg a problémát, hogy elküldi Mariust, másrészt ő a döntő figura is, nem engedi, hogy bárki más beleszóljon az ő elképzeléseibe, az élettársa, Aurel bátortalan figura, akinek a külseje is taszítja a nézőt. Marius végrehajtó szerepét az erőszakon keresztül mutatja meg, ehhez erős érzelmi expresszivitás társul, mely inkább a nőkre jellemző, a férfi cselekedeteit nem a racionalitás határozza meg, hanem az érzelmi töltet, az indulatok. Marius szüeleire viszont szépen alkalmazható a

44 Kollega Tarsoly István (főszerk.): A család kialakulása, a családformák történelmi változásai. In *Magyarország a XX. században*, Babits Kiadó, Szekszárd, 1996–2000. <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/192.html>, utolsó letöltés dátuma: 2014. 04. 07.

45 Petru Iluț: i. m., 123.

sztereotípiá: az anyáé az összhangteremtő, békítő funkció, az apáé az ítélkező, döntő szerep.

Az *Ünnepek után*ban Paul a döntéshozó férfi csökevénye, Adriana egyértelműen az expresszív szerep hordozója, de ahogy kiderül, hogy Paul megcsalta, a döntéshozó szerepet is átveszi a feleség.

A *Legjobb szándék*ban Alex mindenkitől el akarja tulajdonítani a döntéshozó funkciót, de közben érzelmileg is implikálódik, családfői pozíciója látszólagos csupán, mert rosszul dönt, főlegesen intézkedik, a barátnője racionálisabban viselkedik, mint ő. A szüleiére sem alkalmazhatjuk a sztereotíp szereposztást: az apja elbukik az instrumentális szerepben, fia és felesége kiforgatják a döntéshozó pozícióból, az anya megtartja az érzelmi expresszivitását, de a fia után ő az, aki átveszi a döntéshozó szerepet a családban.

Az *Aurorára* nem is alkalmazható az eddigi minta, Viorel magába zárja az érzéseit és cselleng a város peremén, a volt feleségét nem is ismerjük meg, csak a szeretőjét, de kettejük viszonya olyan távolságtartó, hogy nem lehet őket szerepekbe sorolni. Viorel szülei valamivel árnyaltabban jelennek meg, róluk annyit megállapíthatunk, hogy az anya és az élettársa (Viorel mostohaapja) között a szerepek némileg felcserélődtek: a férfi sütöget a konyhában, a nő közben dolgozik.

Az *Anyai szív*ben Barbu és Carmen kapcsolata már kihűlt, a nő a higgadt, racionális fél, ugyanakkor a támogató és feszültségoldó feladatokat is ellátja, a férfi tehetetlen, gyáva, ingerlékeny. Barbu szülei között sem súrlódásmentes a viszony: az anya látja el az instrumentális szerepet, ő a döntéshozó és a végrehajtó, az apa nem tud felülkerekedni rajta, pedig érzelmileg sokkal stabilabb és logikusan gondolkodik, nem vakítja el a féltés és a féltékenység.

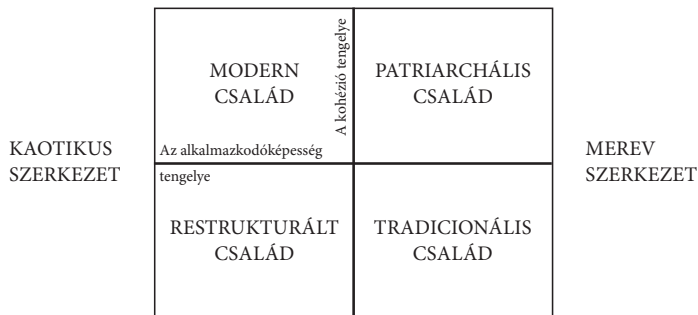
Cristian Ciupercă *A család jövője – Perspektívák és hipotézisek* c. cikkében⁴⁶ felrajzol egy ábrát, melyet D. Olson, D. Sprenkle és C. Russel szerkesztettek:

46 Cristian Ciupercă: i. m., 139.

Erősen összetartó család kaotikus struktúrával

Erősen összetartó család merev struktúrával

TELJES IMPLIKÁLÓDÁS



Gyengén összetartó család kaotikus struktúrával

TELJES SZAKADÁS

Gyengén összetartó család merev struktúrával

Az elemzett filmek családsképeit a modern és a restrukturált családok kategóriáiba, illetve a kettő közé helyezném el. Az *Anyai szív* a restrukturált család címke alá kerül, mert ebben a filmben a legerősebb a családtagok egymástól való függetlensége és függetlenedési vágya, Barbu kihangsúlyozza az anyjának: „Hagyd, hogy én keresselek téged!“. Az anya szempontjából azonban ez erősen összetartó család, az ő szemszögéből a modern család kategóriája lenne a megfelelő, de a főszereplő oldaláról nézve gyengék a családi kötelek (még a saját nukleáris családjában is). Az *Ünnepek után*ban azt követhetjük nyomon, ahogyan a modern családból restrukturált család lesz: Paul elvállik családjától, egy másik nővel fog együtt élni, de látogatni fogja a gyermekét és volt feleségét. Kaotikus struktúrájú családokká szerveződnek, azonban az összetartó erő a kislány miatt gyengébb formában működni fog. Az *Aurorát* is a restrukturált családhoz sorolnám be, bár ebben a filmben nehezen tapogathatók le a viszonyok: Viorel egyedül él, gyerekei és felesége a szüleinél, gyenge érzelmi kapcsolatok húzódnak a főszereplő és a többi családtag között.

Itt valóban kaotikus családi struktúrát látunk: Viorel szeretőjéről azt hisszük, hogy a felesége, aztán kiderül, hogy ő is egyedülálló nő, de mégis ott van egy férfi a lakásán, amikor Viorel másodszorra megy hozzá. A feleség a két kislánnyal a szüleinél él, nem tudjuk, hogy van-e új élettársa. A *Felicia, szemünk fénye* c. film is restrukturált családképet

mutat, Felicia elvált, Hollandiában él a fiával, a volt férje a munkaadója, aki egy másik nővel él együtt. A patriarchális családkép a *Mindenki a mennybe megy* c. filmben tűnik fel, Marius szülei viszik tovább ezt a családformát, de a fiuk és annak családja már szintén a restrukturált kategóriába tartoznak: Marius és Otilia elváltak, a kislány az anyával és annak új élettársával, valamint a nagymamával él együtt, Marius pedig egyedül él. Marius arra törekszik, hogy ne gyengüljenek meg családi kapcsolatai, de Otilia ebben nem segít neki, távol akarja tartani volt férjét a családjától. A *Legjobb szándék* fiatal párja besorolható a modern család kategóriába, közöttük úgy tűnik, hogy kiegyensúlyozott a kapcsolat, nagyjából egyenlő felekként bánnak egymással és összetartanak, a párt bensőséges jelenetekben is megmutatja a rendező.

Összegzés

Alexander Mitscherlich szerint a nyugati modern társadalom apák nélküli társadalom.⁴⁷ Az urbanizáció, a nukleáris család kiterjedése, a család gazdasági funkciójának eltűnése bizonytalanságot keltettek, csökkentve a generációk közötti megértés lehetőségét. Az individuum nem tud könnyedén alkalmazkodni a folyamatosan változó társadalomhoz, ez a probléma a modern társadalom jellemzője.⁴⁸ Mitscherlich ezt a szöveget 1969-ben jegyzi, a román társadalom most került ebbe a situációba: a kommunizmus ugyanis miközben modernizálni próbálta a társadalmat, a családokat, nagyon erősen korlátozta azokat. Az általam vizsgált filmek társadalomképéről szintén elmondható, hogy apák nélküli populáció. A rendszerváltás utáni családi drámákban valamilyen apahiánnyal találkozunk, de nem abban az értelemben, ahogyan a hatvanas évek magyar filmjeiben: az apák nem a háborúban estek el, de még csak nem is a kommunizmus végzett velük – jelen vannak, de mintha önmaguk nyomai, paródiái lennének. Az apák nem érvényesülnek családfőként, nem töltik már be a hagyományos családapai szerepet. A középgeneráció apáit kizárják/ki fogják zárni a családból, mert nem hitelesek, és képtelenek ellátni a családfői-apai szerepet. Az idősebb

47 Mitrea idézi Mitscherlich-et. Alexander Mitscherlich: *Vers la société sans pères*. Gallimard, Paris. 1969. Vö. Georgeta Mitrea: *Funcțiile familiei ieri și astăzi. Calitatea Vieții*, 1993: 2–3., 167.

48 Uo.

generáció apái valamikor betöltötték a szerepüket, de mostanra elgyengültek, megöregedtek.

Feminista megközelítések szerint a tradicionális családban az anya-fiú páros központi szerepet játszott, a feleség pedig ugyanúgy kiszolgált a férjet, ahogyan azt az anya is tette a fiával, kiegészítette és megerősítette az anyák adta biztonságot. A modern házasság intézménye megtagadja ezt a szerepet, a férfi így felnőtt árvának érzi magát, deprimált lesz és összezavarodik.⁴⁹ Petru Iluț szerint ez a szemlélet eltorzítja a hétköznapi valóságok tapasztalatát, de az általam vizsgált filmekre ez a megközelítés jól alkalmazható: a férfiak és az apák nem kapják meg a nőktől azt a törődést és gondozást, amelyet a hagyományos és patriarchális családanya biztosított. A szocializmus bevezette a nőket a munkaerőpiacra, így a nők önállósodni kezdtek, és bár javarészt a társadalom továbbra is fenntartja a patriarchális rendet, ahogyan ezt Magyar-Vincze is kiemeli, helyi szinten az ellenállás, a változás különböző formái és fokozatai valósulnak meg – a filmek ezeket a nőket mutatják be.

A filmek nem a klasszikus családi diszfunkciókat ábrázolják, a társadalomban megjelenő problémák helyeződnek át a családi szférába: az emigráció hatása a családokban, a legitimitás krízise, a (szociális) érzékenység visszahúzódása egy kaotikusan pragmatikus társadalom hatására.⁵⁰ A szocialista értékrenddel szemben már nem a boldog családi élet a legfontosabb a filmek szereplői számára, a szekunder interperszonális viszonyok legalább ugyanolyan dominánsak, mint a családi kapcsolatok. A nők megerősödtek, nem veszik át az apák szerepét, nem lépnek elő a családfői pozícióba, de új minőségben jelennek meg. Ez a szocializmus erőszakos homogenizációjának és a poszt szocializmus felszabadításának köszönhető: a szocializmus hármass szerepet szánt a nőknek és csökkenteni akarta a nemek közötti különbséget, de megbéklyózta őket az abortusz bevezetésével, a poszt szocializmus felszabadítja a nőket a nyomás alól, így még magabiztosabbak lesznek.

A patriarchális családmodell ma is nagyon erős Romániában, a hirtelen szakítás a közelmúlttal az értékek teljes összezavarodásához vezetett, maga a forradalom is zűrzavaros volt. Ennek következtében a nők és a férfiak próbáltak visszatérni a tradicionális sémákhoz, de a közép- és fiatalabb generációban kismértékben elkezdődött a változás. Az új román film és a kamaradarabok családképei ezeket a lassú és fokozatos átalakulásokat mutatják be és jelzik előre, sőt áthelyezik az idős generációba is.

49 Petru Iluț: i. m., 133.

50 Cirstina Corciovescu – Magda Mihăilescu (red.): *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*. Id. kiad. 209.

Filmográfia:

Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf: *Felicia, înainte de toate (Felicia, szemünk fénye)*, 2009, HI Film Productions, Unlimited, Kinorama. Szereplők: Ozana Oancea, Vasile Mentzel, Ielana Cernat.

Radu Muntean: *Marți, după Crăciun (Ünnepek után)*, 2010, HBO Romania, CNC, Mindshare Media. Szereplők: Mimi Brănescu, Mirela Opreșor, Maria Popistașu.

Cristi Puiu: *Aurora*, 2010, Mandragora, Société Française de Production (SFP), Bord Cadre Films. Szereplők: Cristi Puiu, Clara Vodă, Cătrinel Dumitrescu, Luminița Gheorghiu.

Adrian Sitaru: *Din dragoste cu cele mai bune intenții (Legjobb szándék)*, 2011, 4 Proof Film, Cor Leonis Films, HI Film Productions. Szereplők: Bogdan Dumitrache, Natașa Raab, Marian Râlea, Alina Grigore.

Radu Jude: *Toată lumea din familia noastră (Mindenki a mennybe megy)*, 2012, HI Film Productions. Szereplők: Șerban Pavlu, Sofia Nicolaescu, Gabriel Spahiu, Mihaela Sîrbu.

Călin Peter Netzer: *Poziția copilului (A gyermek fekvése, Anyai szív)*, 2013, Parada Film, Hai Hui Entertainment, HBO Romania. Szereplők: Bogdan Dumitrache, Luminița Gheorghiu, Ilinca Goia.