

Dánél Mónika

---

# TRANZIT – SZÉTTARTÓ REMÉNYEK ÉS KÉPZETEK TÖRTÉNETISÉGE

FEKETE IBOLYA: BOLSE VITA

*„Hirtelen jött, és hamar elmúlt. De volt egy rövid és emlékeztető időszak, amikor Kelet-Európa örült.” (Bolse vita)*

## *Alakok átmenetben*

Hat szereplő jövőt keres Budapesten a kilencvenes évek legelején. Két nyugat-európai lány, Maggie Walesből, Susan az Egyesült Államokból, akik elképzelhetetlenül szabadok kelet-európai (nemcsak női) nézőpontból. Mindketten kiábrándultak nyugati világaikból, attitűdjüket kapitalizmuskritika jellemzi, és az „emberi érintkezések” elevevése tartja őket Budapesten. Jura, Vadim és Sergej a frissen megszűnt Szovjetunióból érkeznek, és a szabad élet és jólét homályos, ám reményteli képzetei ösztönzik őket. A budapesti, korábban orosz tanárnő Erzsi jövő-menő oroszoknak adja ki Csónak utcai lakását, és mivel angolt, a jövő nyelvét tanulja Maggie-től, lakása keletiek és nyugatiak találkozóhelye lesz. Ő maga folyamatosan fordít, közvetít emberek, nyelvek, kultúrák és rendszerek között. Nyitott az új világra, tapasztalatokra, ám – ahogyan mondja – nem tudja „kidobni” a (kommunizmusban megélt) negyven évét, ezért is tér vissza Amerikából.

\* A szöveg egy változata megjelent németül. Lásd Mónika Dánél: *Bolsche Vita/Bolse Vita* (1995): R: Ibolya Fekete. In: Daniel Bühler – Dominik Hilfenhaus – Stephan Krause (Hg.): *Klassiker des ungarischen Films*. Marburg, Schüren Verlag, 2019, 179–186. Életem első publikációja pedig húsz éve a most harmincéves *Látó*-ban jelent meg (Ajánlás. Bevezetés a posztkoloniális diskurzushoz. *Látó*, 1999. július, 73–75.).

A film tehát a különböző társadalmi és ideológiai alapokból érkezők privát találkozási tere, amely találkozások a szereplők jellemének, múlt- és jövőképzeteinek kibomlása során az inkompatibilis összeillesztődések miatt válnak átmenetivé. A lényeges különbségeket perszonális szinten (ideig-óra-ig) a szerelem képes áthidalni, ám ez éppen szerelmi jellegéből adódóan nem vetíthető ki társadalmi rendszerekre. A film annak éleslátó felismerését nyújtja (és ez harmincéves távlatból még inkább figyelemre méltó), hogyan válnak összemérhetetlenné a posztszovjet társadalmak vágyai és a felhőtlen jólét utáni kritika állapotába kerülő nyugati kapitalista társadalmak realitása. Hogy a posztszocialista képzetek a jóléti Nyugatra irányulnak, a szabadság (személyes, nemzeti) kibontakozására, ám a másik oldal már egy újabb időzónában van.<sup>1</sup> Az eltérő időbeliségek (és utalástereik) összecsúszását, rétegződését a film a sajátos kollázs-poétikájával vizuálisan is érzékelteti, a rendszerek érintkezésének átmeneti időszakát és ezen folyamat láthatatlan mentális rétegeit a kollázs kifejező médiumával teszi megérthetővé. Azzal a kettős jelleggel, ahogyan a kollázs összeillesztő művészi illúziója mögül hagyja a széttartó, heterogén elemek összeférhetetlenségének éles társadalmi kérdéseit kitüremkedni.

Budapest a különböző identitáskeresések nyitott és dinamikus porózus helyszínéként kerül filmre, ahol a különböző rétegű, múltú regiszterek, felületek egymásra íródnak. Maga a nyitottság válik a karakterévé, és ebben hasonlít a filmcímmel megidézett Federico Fellini *La dolce vita* (1960) Róma-konstrukciójához, ahol a nagyváros a nemkoherens, a pillanatnyi és tovatűnő érintkezések laza láncolatának felszabadító közegeként teresül. Az utalás történelmi különbséget is színre visz: kelet-európai (poszt)kommunista életlehetőségek esetlegessége, kiszámíthatatlansága, átmenetisége kerül az olasz nagyvárosi művész-sodródás mint életforma mellé. A '90-es évek elején működő, nyugat-német házaspár által alapított alternatív romkocsmá nevének címmé emelése Fekete Ibolya filmjében a filmtörténeti kontextualizáció mellett a nyelvek keveredésére és közvetve az utalások, kontextusok háttérjére irányítja a figyelmet.<sup>2</sup> A keleti és nyugati kultúrkör kapcsolataira utaló címben az orosz *bolse* (több) és a latin/olasz *vita* (élet) együttese a *bolsevik*, a szovjet ember típusát is előhívja, és a cím (és maga a film) azt a történeti és kulturális átmenetet viszi színre, amennyivel a *Bolse vita* képes eltérni a bolsevik hangzásától és ideológiai béklyóitól.

### *Dokumentarizmus és történelmi érzék*

Fekete Ibolya a hetvenes évek végén Szomjas György társforgatókönyv-írójaként került kapcsolatba a Balázs Béla Stúdió<sup>3</sup> dokumentumfilm-iskolájából kinövő – a dokumentarizmus és a játékfilm hibrid formáit létrehozó – filmkészítési módszerrel, a Budapesti Iskola<sup>4</sup> dokumentarizmusával. Ezen alkotásmód összefüggött a szociológia mint tudomány magyarországi megerősödésével, másrészt egy technikai újítással is – a vállon hordható 16 mm-es szinkronhangos kamera megjelenésével<sup>5</sup>, a megtestesülő, elvegyülő mozgó kamera adta lehetőséggel. A Budapesti Iskola fikciós dokumentumfilmjei<sup>6</sup> a francia új hullám *cinéma vérité* és *cinéma direct* irányzataihoz közeli alkotói módszerével (és ebből keletkező stílusával) a nézőt erőteljesen a fikció és realitás köztesében pozicionálta.

Fekete Ibolya első, *Berlinből Berlinbe* (1989–1990) című interjúfilmjének elkészülése összefügg a történelmi események alakulásával. 1989. szeptember 10-én Magyarország megnyitotta az NDK-menekültek előtt nyugati határát. Ezen határvidék mint helyszín adottságaiból következik, hogy debütáló magyar rendezőként filmjében négy kelet-berlini punk fiatal személyes perspektívájából mutatja meg a berlini fal leomlását. A dokumentumfilmet a berlini (1990. okt. 2-3.) tömegdemonstráció keretezi: a kamera a vonuló arcok, rigmusok, feliratok között mozog, részt vesz az eseményekben. Az október 3-ai Alexanderplatzon készített és a film végére vágott jelenetek már erősebben kikeretezik a rendőri erőszakos beavatkozások képsorait. A film a keretként használt tömegdemonstráció és tömegakarát megismerésének, individuális arcokra való tagolását valósítja meg azzal, ahogyan fölépíti a perszonális és nemhomogén előzményeket. Élőtörténetek narratív szálaira bontja szét a tömegmozgást. Egy rövid (1985. szept. 5-ei, tehát a határnyitás előtti) magyar szólam után – egy vidéki férfi meséli/magyarazza a számos (főként Trabant) autóröngy, kibelezett jármű látványát a határvidéken – négy kelet-berlini punk fiatal idézi fel immár Nyugat-Berlinből a magyar-osztrák határon történő átszökési kísérleteit. Önironikus visszaemlékezéseik egyrészt négyük összetartozását jelzik, másrészt a határvidéken folyton eltévedő és háromszor Magyarországra visszatévedő kudarcos próbálkozásaik közvetve azt is színre viszik, ahogyan a senkiföldjén éppen az a legkevésbé megfogható, látható, amit a leginkább védenek, a határvonal maga. Hátrahagyott autóröngyök, egymásnak ellentmondó képzetek a vasfüggönyről és sikertelen átszökési kísérletek teremtik a filmben a politikai, földrajzi, történelmi határ nem egyértelműségét, képlekenységét. Az egy évvel később készült interjújában már Brazíliából visszatérként

látjuk a négy fiatait, és útvonalaik feltételezhetően széttartanak, abban viszont összhang van közöttük, hogy új valóságot akarnak kitalálni maguknak, és nem Németországban. A filmben Antje Vollmer zöld politikus mellett, Dr. Jens Reich molekuláris biológus is megszólal, aki aktív politikai szerepet játszott a változás idejében (például felszólalt az 1989-es november 4-ei berlini nagy demonstráción), és aki szerint a negyvenévesi „életközösség”, amit a kommunizmus hozott létre, nem minősülhet problémátlanul „társadalmi selejtté”, amilyenként a nyugati demokrácia nézőpontjából látszik. Korabeli problémafelismerését alátámasztani látszik, ahogyan napjainkban a „keleti” (másodrendűség) frusztrációja megfelelő propagandával és manipulációval az új nacionalizmusok nárcizmusához vezet(het) a poszt-kommunista államokban.

A rendező második dokumentumfilmje, *Az Apokalipszis gyermekei* (1991–1992), amely a *Bolse vita* (1995) első játékfilmjének az alapanyagát is adja, hasonló elvre épül: a helyszínek és az interjúalanyok interakciójában jön létre a film történelmi indexe. A két (*Budapest rendezőpályaudvar, Ideiglenes megállók*) részből álló film egyfelől a posztszovjet államokból „visszaérkező”<sup>77</sup> oroszokra fókuszál, akik jobb világ reményében Magyarországon keresztül emigrálnak Nyugatra, vagy éppen Budapesten mint ideiglenes menedékhelyen találják meg a Nyugat előzónáját. Másfelől Budapest mint „rendezőpályaudvar” olyan metszéspontként és lehetőségtérként jelenik meg, amelyet a nyugati társadalmak non-perszonális konzumvilágaiból főként interperszonális kapcsolatokra vágyó fiatalok izgalmas kulturális és önismereti teret tartanak. Nyugat-német fiatal házaspár nyit alternatív kocsmát Bolse Vita névvel Budapesten, angol és amerikai lány érkezik tapasztalatszerzés igényével és él ideig-óráig Budapesten. Az utca mint domináns helyszín immár nem a demonstráció tereként (*Berlinből Berlinbe*), hanem életmód feltételeként jelenik meg – két orosz utcazenész dallamain keresztül válnak familiárisa a budapesti terek. A közterek az emberi kapcsolatok közegeként szolgálnak. A riportrészletekből epizódszerűen szerveződő filmben „a másságok, a különbözőségek egyenértékűen egymás mellé helyezve”<sup>78</sup> jelennek meg, és „a mozgást, a különböző nézőpontok, szemléletek alternatívát, keveredését, az életutak többirányúságát”<sup>79</sup> juttatják érvényre. A nyelvi határok ellenére az angol Maggie és az orosz Jurij Budapest nyitott közegében szeretnek egymásba, kislányuk azonban már Brightonban, lehetséges nyugati otthonuk helyszínén születik meg. Jurij (szovjet emlékeivel) a tenger közelségét keresi, és mások által nem értett orosz dalait komponálja, Maggie mint érzékeny gondolkodó, a világok közötti átjárha-

tatlanságok, távolságok mindennapos tapasztalójaként (ahogyan például legközelebbi angol barátai nem értik orosz férjét) az áthidalhatatlanságokat konceptualizálja.

Fekete Ibolya első két dokumentumfilmje a magyar kultúrtörténetben meghatározó Kelet és Nyugat között ingázó „Komp-ország”<sup>10</sup> képzetét az átvonuló nemzetek és találkozásaik mozgástereként aktualizálja. Átvezető-országként határvidéke híddá tud válni egy rövid időre (*Berlinből Berlinbe*), és útvonalak érintkezéseként nyitott, pulzáló átmeneti helyé *Az Apokaliptiszis gyermekei* interjúalanyai által. A Budapestről távozó Maggie így fogalmaz: „úgy érzem, ez nem is város, hanem egy határ, senki földje, ahol rengeteg ember van átutazóban, várva, hogy továbbmehessen egy másik irányba”. A befejezésben a dokumentumfilm egy véradási eseménnyel a délszláv háborúra utal, az eltűnő Jugoszláviára, ahová a legtöbb orosz tovább szeretett volna menni, ám a határátlépéshez szükséges 200 dollár hiányában kényszerült az „élhető” Magyarországon maradni. A visszaemlékezésekkel felidézett eltűnt vándor-szaxofonos Vagyim magyar párjaként Földes László/ Hobo<sup>11</sup> az ellenkultúra karizmatikus figurája éneklie az *Ó Európa* című dalát. „Ó Európa hány határ / Minden határban gyilkosok” sorok rákúsznak a véradás képeire és közvetve a határok elmozdításáért történő vérontásokra. A dokumentumfilm a dalszövegeket az orosz, magyar kívülálló, csavargó zenészek révén a mindenkori ellenkultúra transznacionális médiumaként hagyja hangzani, amely ugyanakkor éppen nemzeti kulturális utalásrendszerén belül tud ellenkultúrává válni. Mint ahogyan a többnyire más nemzetiségűekre fókuszáló filmet, akiket Budapest hoz össze, mindezeket a háttérben hangzó magyar költészeti, nyelvi és kulturális utalások és felidézett képzetek „lokalizálják”.

#### *Keretek, kollázs, metalepszis*

*Az Apokaliptiszis gyermekei* interjúalanyainak életútjai képezik a *Bolse vita* történetét, így átjárás jön létre a két mű között. A játékfilm a különböző élettörténet-fragmentumokat történelmivé dramatizáltként alkotja újra: a hat szereplőnek (és több epizódszereplőnek) az átmeneti élethelyzetére fókuszálva maga az átmenet válik a „főszereplővé”. A karakterek (praxisaik, döntéseik) és ideiglenes viszonyaik által megtestesülő és így kikeretezett *transzicío* teszi egy történelmi fordulópont jelölőjévé a filmet, és Budapestet történelmi helyszínné. A ’90-es évek elején játszódó film a kelet-európai rendszerváltást mint fordulatot hosszú átmeneti folyamatként ragadja/ érti meg, a kommunizmus és kapitalizmus intézményeinek, struktúráinak,

mentális praxisainak és szabadság-képzeteinek érintkezéseként, rétegződéseként és nem lecserélődéseként. Budapest mint élettér a volt Szovjetunióból és Nyugat-Európából érkező nomád figurák kontaktzónája lesz, ahol az érintkezésekben az identitás-mintázatok fragmentáltsága jut érvényre.

Filmpoétikai szempontból is a metalepszis<sup>12</sup> alakzata válik meghatározóvá, amely a nézői pozíciókat is (a filmben megjelenített nomád élethelyzetek szellemében) alapvetően ingázásban tartja. A dokumentumfilmben megismert Jurij Jura néven beágyazott (en abyme) szereplőként saját történetét alakítja a játékfilmben. Ugyanakkor a *Bolse vitá*ban a fikciós történetkeret archív felvételeket ágyaz magába, és ezáltal különböző diegéziszinteket teremt a fiktív és dokumentarisztikus között. A heterotopikus terekből<sup>13</sup> (kikötő, pályaudvar, határvidék, piac, temető, kocsmák, nyitott lakások) építkező filmet a tenger(ek) látványa keretezi, és az „1989 Vlagyivosztok”, illetve a „1994 Brighton” feliratok lokalizálják. A kezdő helyszínen a két orosz (Jura és Vadim) zenész szorongatja hangszerét a szélben, a brightoni széles parton Jura, Maggie és kislányuk néz – *cinema verité* hatással – a kamerába. A nyílt tengertől tengerig tartó ív egy interkulturális családtörténeté válás genealógiáját keretezi. Ugyanakkor archív felvételek beekelése révén létrejön egy második, belső keret is a filmben, a vlagyivosztoki kikötő képeit az 1989-es rendszerváltás utcai mozgóképeinek kollázsa követi, a Keleti Blokk felszabadulásának ikonikus képsorai: Trabantrons az osztrák–magyar határon, diktátorok (Ceașescu, Sztálin) reprezentációinak képpromboló, szobordöntő jelenetei, utcai tömegek, vízágyúk, zászlók. Az archív képsorokra a következő narráció hangzik rá: „Végső soron az egész történet azzal kezdődött, hogy Magyarország megnyitotta a nyugati határt. Aztán megtörtént minden, amiről már nem is álmodtunk. Hirtelen jött, és hamar elmúlt. De volt egy rövid és emlékezetes időszak, amikor Kelet-Európa örült.” Akusztikus archívumként a szocialista rendszeren való kívülállás szimbólumaként is értett akkori Beatrice együttes<sup>14</sup> *Azok a boldog szép napok* (1988) kezdetű dala teremti a film kulturális utalásterét. Az 1989-es fordulat vizuális és akusztikus archívumokból keletkező kollázsának záró párjaként az 1992-ben zajló délszláv háború (belgrádi, szarajevói) véres felvételei, továbbá grúzai, moszkvai, marosvásárhelyi forrongások képsorai ékelődnek egymásba a film végén történelmi kollázsként. Ily módon a hosszú kocsisorok képsorai által, illetve a határellenőrzések és a visszatoloncolások hatalmi praxisaiban keletkező politikai határok és a belső hordozott (identitás)határok kapcsolódásait, töréseit színre vivő játékfilm a fiktív és archív anyagok közötti átjárások révén a *határátlépést* figu-

*ratívóvá, filmpoétikává* is változtatja. Az 1989-es történelmi és társadalmi konstellációkban keletkező határátlépések egzisztenciális praxisait egyrészt a *metalepszis* mint alakzat reflektálja, másrészt a konkrét vándorlásokból, illetve a figuratív átlépésekből következően is az egymásra rétegződés vizuális médiuma, a *kollázs* lesz a film poétikai önreflexív módszerévé. A koncepciózus montázstechnika mellett a film a kulturális utalások, szubtextusok kollázsával a *rétegezve fragmentálódó* elvet is mindvégig érvényesíti. És ez a poétika összeillik az élettöredékek átmeneti találkozásaként értett film történéseivel. A különböző irányokból, kultúrákból, ideológiákból, múltakból érkező közlekedő figurák (zenészek, csempészek, árusok, kalandvágók, identitáskeresők) belső utalásterei is rárétegződnek Budapest konkrét tereire, amely így interkulturális kollázsként válik kitapogathatóvá. A vágásokkal is érzékeltetett nagyvárosi dinamizmus és heterogenitás filmterében a kulturális utalások átadhatósága, a belső képzetek fordíthatósága válik tétté, és ezzel Budapest a kölcsönös közvetítés terévé válik. A film igazi metropoliszként, a „magyarságát” is *közvetítésnek kitétten, eleve fordításba helyezetten pozicionálja és teremti így történelmi nyitott arculatát*.<sup>15</sup> Az elmondható és el nem mondható képzetek, eltérő jövő- és emlékképek találkozási lehetőségeként a *kelet-európai átmenet* történelmi városává válik.

Budapest első nem archív felvételű tere Szergej (poszt)szovjet mérnök érkezésével és érzékeivel képződik meg, aki két bőrönd eladásra szánt kessel érkezik meg a Keleti Pályaudvarra, és itt rögtön kezébe nyomnak egy lakcímet, ahol megszállhat. Elhalad a pályaudvaron táncolók csoportja mellett.<sup>16</sup> Betér egy közértbe, ahol hosszú pillanatokra megáll a nézőnek háttal, a kolbászoktól roskadozó pult előtt, majd felénk közeledve a polcokon lévő literes sárga műanyag flakonokat alaposan szemlélve, óvatosan nyelve, egyet leemel közülük. Majd egy köztéri padon két bőröndje között ülve újra megszemléli, kicsavarja és lendülettel belekortyol. Arca erőteljesen összerándul a citromlétől, ám lenyeli, megnézi még egyszer a címkét, és újra kortyol belőle. Miközben már itt Szergej elszánt jelleme kifejezésre jut, magyar filmtörténelmi kulturális utalástér is keletkezik Bacsó Péter *A tanú* (1969) című filmjére való rájátszással. A tíz évig betiltott ikonikus műben párjelenet látható: a szovjet termelés mintájára „kitermelt” narancs helyett az ún. „magyar narancsba”, azaz citromba harap a hatóság képviselője (az egyetlen narancsot ugyanis ellopták, és citrommal helyettesítették).<sup>17</sup> A haptikus látványú várostérbe (málladozó falak, plakátkollázsok<sup>18</sup>) és ízek világába (kolbászok, magyar „narancslé”<sup>19</sup>) érzékileg is megérkező Szergej tehát egy kulturális utalástérbe is érkezik. Szergejnek történelmi ismeretei is

vannak Magyarországról, Jurával ellentétben, akit egy későbbi jelenetben felvilágosít arról, hogy a szovjetek (azaz „mi”) hogyan verték le a magyarok forradalmát 1956-ban. A történelmi trauma is *fordításban* jelenik meg: történelmi filmjelenetként két orosz/(poszt)szovjet tömören megbeszéli 1956-ot. (Szergej a szovjet bevonulásra végig a „mi” névmást használja, és így identifikálódik a múlt felelősségével.)

A pályaudvarhoz hasonlóan Erzsébet Csónak utcai magánlakása is szintén nyitott, tranzit tér, a KGST-piacon<sup>20</sup> áruló oroszok (teljes családok) szállnak meg Szergejhez hasonlóan nála.

A film nem archív felvételei, ám dokumentumfilmre jellemző *szociális montázs* a KGST-piac fiziognómiai változatossága, nyelvi és kulturális (pl. zenei regiszterek: orosz népzene, magyar mulatós) kavardásai, mikrojelenetei révén keletkezik. A keleti blokkban szisztematikusan elkülönített termelés a szocialista rezsim bukása után az ilyen piacokon kapcsolódott össze, amelyek így a különböző országokban termelt alkatrészek élő organizmusaként váltak a hiánygazdaság és a piacgazdaság közötti átmenet legpregnansabb tereivé. A lengyel, román, orosz, ukrán amatőr árusok és vásárlók bábeli és humoros interakcióinak terepére<sup>21</sup> fokozatosan a (poszt)szovjet (orosz, ukrán, csecsen) maffia „védelmezése” nehezedik rá. A piac átkeretődése a film önreflexív belső tükröként (*mise en abyme*) is értelmezhető, az itt lezajlott folyamat – a szabad csere külső helyét (Foucault) egy magánhatalmi struktúra újra „intézményesíti” – a filmben keretezett időszak kelet-európai társadalmaira is kivetíthető. A szabad mozgás újbóli korlátozásának folyamata Leonyid figurájában<sup>22</sup> testesül meg, aki az őt feltartóztató maffiózóknak Borisz Paszternák-idézettel próbál érvelni, akik ezen inkompatibilitás hatására lekezelően hagyják elmenni. Ez a jelenet és párbeszéd a maga nemében szintén történelmi értékű: azt a belső rétegződést juttatja színre, amely ebben az átmenetben specifikusan létrejött – az irodalmi képzettségét a hétköznapi életben alkalmazó művelt „seftelő” és a szárnyait bontogató maffiózó „kommunikációja” egy még közös heterogén térben. (Ez után a jelenet után Leonyid, felfogva az átalakulást, visszamegy Oroszországba.)

Az utazó figurák utalástereket hoznak magukkal, magukban, és ennek közvetíthetősége, átfordíthatósága válik a személyes sorsuk alakulásának zálogává, és bár kiemelten fontos a nyelv, nem pusztán ez az egyetlen közvetítő médium. A három intim kapcsolattá is alakuló történet-szál különbsége éppen a hordozott képzetek átadhatósága, át nem adhatósága mentén különíthető el. Az orosz irodalom és klasszikus zene, a hatalmas orosz terek



íránt vágyódó Vagyim retrospektív és szovjetléptékű képzetei nem transferálhatók a konkrét események, terek, emberek izgalmát kereső Susan számára. Erzsi és Szergej folyékonyan oroszul kommunikálnak egymással, és éppen az átadott múltbeli (szerelmi) képek és a jövőre vonatkozó vágyképzetek eltérése okán bukik el közeledésük, és végződik tragikusan Szergej sorsa („törmelékként” kerül a teteme a szocialista romok közé). Maggie és Jura története az egymás számára érthetetlen nyelven elmondott, ám a hasonló (vágy)képzeteik „találkozása” révén válik szerelmivé. Belső képeiket *cinema verité* stílusban a kamera felé fordulva – a nézőt bevonva – mondják el, így befogadói alakzattá is változtatja a film a metalepszist. A szerelem mint a történelmi és kulturális különbségek áthidalhatóságának egyetlen és privát módja a filmben ugyanakkor azt is jelzi, hogy a (poszt)szocialista és kapitalista létmódok között húzódó szakadék fölé társadalmi méretekben ezzel a csodaszerűen megtörténő „módszerrel” nem lehet hidakat barakácsolni.

A közterek és heterotópiák fizikalitásában, a hordozott képek, vágyképzetek időszakos metszéspontjaként szolgál (képzelt) otthonként Budapest – múltbeli referenciák (emlékek, idézettörmelékek) és lehetséges élettervek imaginációja szövi át, és válik *artikulációs tereppé* a mozgásban lévő figurák identifikációs kísérleteiben.<sup>23</sup> Az utazó figurák belső (intim és társadalmi) utalástereikkel közlekednek, és mivel nomádok, ezek a belső képzetek jelölik az identitásukat. Sorsuk aszerint alakul, hogy mennyit tudnak közvetíteni belső világukból (múltjukból), és tudnak-e az újhoz viszonyulni, átfordítani önmagukat, van-e mihez kapcsolódniuk. Látszólag a jövőre fókuszálnak, ám a jelen és a múlt között ingáznak, valós praxisok és emlékek, érzések között léteznek. Városi terekben játszódik a film, de mindvégig a (hozott) belső képzetek is mintegy belső filmként kivetülnek, a nem láthatóságuk révén érzékelhetővé, alakítóvá változnak. A posztszovjet vándor alakok így nem pusztán az új lehetséges otthon hipotetikussága miatt hontalanok, hanem mert mindvégig a negyvenéves „életközösség” mint saját múlt és ennek a jelennel való inkompatibilitása is megtestesül általuk. Következésképpen képzeleti és valós térben ingáznak, úgy is mondható: permanens metalepszisben élnek. Ismételten a kilencvenes évek közepén készült film jövőbelátó (a későbbi alakulások által hitelesített) érzéke abban van, ahogyan az itt még személyes nosztalgia formájában színre kerülő feszültség egyre inkább (a vele való foglalkozás ignorálása révén) a posztszocialista társadalmak nagy rétegeinek vált alapérzésévé.<sup>24</sup> A munkahelyüket, egzisztenciájukat elvesztő és megfelelő szakmai átképzésekben

nem részesített társadalmi rétegek múltba révedése szorosan összefügg „társadalmi selejtté” változásukkal, ahogyan Fekete Ibolya első dokumentumfilmjében Dr. Jens Reich ott még éppen ettől óvóan fogalmaz. A *Bolse vita* természetesen ható, a megjelenített világ adottságaiból kibontakozó feminizmusa pedig abban van, ahogyan a férfikarakterekkel ellentétben Erzsi a posztszocialista társadalmakban történő változások egyedüli életképes karaktereként jelenítődik meg, aki (szocialista életközösségi) múltjához kötődve pragmatikusan és nyitottan viszonyul az új rendszerhez, ezt az átmenetet tartja unalomtól mentesen izgalmasnak, igaz a sok bérlő ellenére, egyedül alakítja ezen élhető változatot.<sup>25</sup>

A *Bolse vita* a folytonos fordítás (nyelvi és társadalmi regisztereket átmetező) élő kommunikációjában, (áru)cseréjében, ideológiák rétegződésében alkotja meg a teret és az átmeneti korszakot nyitott műalkotásként. A záróképekben a háborús archív felvételek e korabeli nyitottságot egyrészt átmenetként keretezik, másrészt jelzik a műalkotás terének a valós felőli repedéseit. A jugoszláv menekült nő kérelmező mondata közel harminc év távlatából is kísértetiesen cseng, hiszen magába sűríti, hogy a saját helyünk nem pusztán a saját képzeletünk által keletkezik, hogy azt a vándorlók ideiglenes otthonkérelmei is (ott)honosítják, úgy is mondható, mások képzelet helyén élünk: „Ne küldjete vissza, a mi Európánk vagytok!”

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A film egyik városnézős jelenetében a nyugati lányok a McDonald'sba belépni vágyó Jurát és Szergejt hátulról cibálják vissza. Bár látszólag mindent szabad, „*everything is mozsno*”, ahogyan főként Maggie mondogatja, lehet például sok kanál cukrot tenni a kávéba, ám a McDonald'sba tilos belépni. Úgy is mondható, McDonald's előtti és utáni képzetek érnek össze ebben a jelenetben, és jelzik a tántorgó időbeli és mentális szakadékokat.

<sup>2</sup> *Bolse vita*, 1996, játékfilm, 35 mm, színes, 97 perc, rendező és forgatókönyvíró: Fekete Ibolya, operatőr: Szalai András, zene: Muck Ferenc és Jurij Fomicsov, hang: Sipos István, vágó: Majoros Klára. Szereplők: Jurij Fomicsov (Jura), Helen Baxendale (Maggie), Igor Csernyevic (Vagyim), Caroline Loncq (Susan), Máhr Ágnes (Erzsi), Alekszej Szerebrjakov (Szergej).

Díjak: 1996: Európa Parlament különdíja/Berlin Európa Díj, Satyajit Ray-díj/Londoni Filmfesztivál, Legjobb elsőfilmes díja/Budapest Magyar Filmszemle, Nagy Gyöngy Díj/Szocsi Nemzetközi Filmfesztivál, Fődíj/Cottbus Filmfesztivál

tivál, Szőlőfürt Díj/Lagów Nemzetközi Filmfesztivál, 1997: Fődíj/Angers Premiers Plans.

<sup>3</sup> A Balázs Béla Stúdió (BBS) 1959-ben mint filmklub jött létre, 1961-től kezdődően különleges státusszal bírt, a Kádár-korban „államilag támogatott művészi kísérleti műhelyként” működött. (Kovács András Bálint: A szabadság szigete. A BBS szerepeiről. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *A Balázs Béla Stúdió ötven éve*, Múcsarnok, Budapest, 2009, 7.) Az állami filmgyártásban készült filmekkel ellentétben a BBS-ben készülőkre nem vonatkozott a bemutatási kötelezettség, ezáltal (ön)cenzúra nélkül, kreatív közegben dolgozhattak az alkotók. (Lásd Zalán Vince: „Reményeink lombtalanodása?” In: Uő (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, 2005, 9-10.) Fennállásának ötven éve alatt 271 rendező 511 filmje készült el számos műfajban (kis-, nagyjáték-, dokumentum-, animációs, experimentális film, videomű, művészeti dokumentáció). A magyar filmművészet számos képviselője – például Szabó István, Sára Sándor, Elek Judit, Gazdag Gyula, Huszárik Zoltán, Tarr Béla, Xantus János, Enyedi Ildikó, Bódy Gábor – itt kezdte a pályafutását. Az archívum katalógusa az alábbi linken érhető el: <http://bbsarchiv.hu/en>.

<sup>4</sup> Ezzel az elnevezéssel a nemzetközi sajtó fogta össze a „dokumentum-játékfilmeket” (Zalán, I. m. 8.). A szélesebb nyilvánosság elérésére filmoktatással, filmklubok, művészmozi-hálózat kiépítésével törekedtek. Vö. „ha a Budapesti Iskoláról beszélünk, akkor nem bizonyos alkotókról vagy alkotók egy csoportjáról, hanem filmekről, közös jellemzők alapján egy csoportba tartozó dokumentum-játékfilmekről” (Zalán, I. m. 8.). A Budapesti Iskola szellemiségéhez szorosan kapcsolódott a filmoktatás, ill. az ún. „társadalmi forgalmazás” – filmklubok működtetése, művészmozi-hálózat kiépítése a szélesebb nyilvánosság elérése érdekében (Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Osiris, Budapest, 2002, 245.).

<sup>5</sup> Vö. Zalán Vince: I. m. 11.

<sup>6</sup> Egyrészt a Budapesti Iskola művei konkrét társadalmi problémákra irányult, másrészt a helyszínekből, az amatőr szereplőkké váló hétköznapi figurákból és megtörtént eseményekből kiinduló dokumentarista stílusban sokkal erőteljesebben az anyag alakítja a történetet, és kevésbé a szerzői filmekre jellemző rendezői autoritás, intenció. „A dokumentarista szemlélet formaalkotó szerepét jelzi ugyanakkor, hogy a (narratív) szerkesztési elv magából a megismerésből, azaz a dokumentarista eszközökkel rögzített anyag elemzéséből következik, azon alapul.” Gelencsér Gábor: Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyomány. *Apertúra*, 2013. tavasz <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/>.

<sup>7</sup> Az 1956-os magyar forradalom leverésére bevezényelt szovjet katonák egészen a rendszerváltásig Magyarországon „maradtak”, s miután távoztak, rögtön beáramlottak az orosz civilek.

<sup>8</sup> Varga Balázs: Tyúktojás? Fekete Ibolya: Az Apokalipszis gyermekei. *Filmkultúra* 1992. XVIII. évf., 3. sz., 42.

<sup>9</sup> I. m. 40.

<sup>10</sup> A híd-képezettel ellentétben a „Komp-ország: legképességesebb álmaiban is csak mászkált két part között: Kelettől Nyugatig, de szívesebben vissza” (Ady Endre: *Ismeretlen kódex margójára*, 1905).

<sup>11</sup> Előadóművész és dalszerző, a Hobo Blues Band alapítója, énekesként 46 lemez, szövegíróként és fordítóként 43 album kapcsolódik a nevéhez. A dal, *Magyarország messzire van* (1991 Hungaroton) című, József Attila (1905-1937) – a késő modern poétika legjelentősebb magyar alkotójának – verseit feldolgozó albumának darabja.

<sup>12</sup> A különböző narratív szintek közötti átjárás értelmében használom Gérard Genette nyomán (Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig. Ford. Z. Varga Zoltán, *Kalligram*, 2006).

<sup>13</sup> A heterotópiák „azok a reális, tényleges, a társadalmi intézményrendszeren belül kialakított helyek, amelyek egyfajta ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsők minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizáltak”. Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Ford. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 1999, 149.

<sup>14</sup> A Beatrice (1969–) punk együttesként a rendszerváltás előtti magyar ellenkultúra meghatározó jelensége volt a csöves szubkultúra sajátos kelet-európai „szakadt” punk zenekaraként, a nyugati együttesekre jellemző „koherens punk ikonográfia nélkül” (Havasréti, 230.). Populáris műfajokat (kuplé, népdal, mozgalmi dal, nóta, diszkózene) parodizáló esztétikája találkozott a rendszerkritikus értelmiségi avantgárd *Fölőspéldány-csoport* (1979–1982) „élő folyóirat” alternatív csoportosulás „marginalitás, ellenkultúra, experimentalizmus” ideológiájával és kulturális gyakorlataival. Közös fellépéseik olyan társadalmi és kulturális fúziót eredményeztek, amely „regiszter és szociális montázsként” (244.) átszelte a populáris és magas kultúra határvonalát, továbbá az értelmiségi és munkásrétegek társadalmi különbségét is. Közös fellépéseik éppen ezért mint a társadalmi hierarchia szubverziója, rendszerbomlasztó potenciállal bírt. Vö. Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Typotex, Budapest, 2006, 209–249.

<sup>15</sup> A 21 évvel később készült Vranik Roland *Az állampolgár* (2016) című filmjében a bevándorlók nézőpontjából érzékelt Budapest már vizsgahelyzetben kikérdezett hungaricumok leltáraként mutatja egyrészt a magyar fővárost (bevándorlási intézmények és elszigetelt magánterek által), másrészt egy magyar tanárnő közvetítése által (akit szintén Máhr Ágnes alakít), ahogyan az adatok megélt térként válhatnak elsajátított ismeretté. E kétféle szemlélet ütközése és személyes kudarcai készítetik a film főhősét távozásra, a képzelt otthon lehetőségének az elvesztésére.

<sup>16</sup> A KFT *Afrika* című popszáma táncolnak. A *Bál az Operában* (1984) c. albumban szereplő dalszöveg az utazás szabadságáról szól. A mozaikszó a korlátozott felelősségű társaságok rövidítése, amelyek az együttes létrejöttkor még csak a gazdasági szakkönyvekben léteztek Kelet-Európában, akárcsak a szabad utazások.

<sup>17</sup> A mindmáig ironikus nemzeti önmeghatározási értékkel bíró filmbeli mondatok („Narancs! Az új magyar narancs. Kicsit sárgább, kicsit savanyú, de a mienk.”) tágabb kulturális kontextusát a *Magyar Narancs* c. liberális értékű hetilap is életben tartja.

<sup>18</sup> Szergej egy Hobo (Hobo Blues Band) -plakáttal is borított oszlopnak dőlve pihen meg, így a karizmatikus előadóművész és dalszerző a város kulturális regiszterének egyik rétegét képezi.

<sup>19</sup> A film ezt a motívumot egy másik szinten is kibontja, amikor immár az angol és amerikai lány budapesti nyitott lakásában a két zenész orosz fiú ágyba ér. Egy konyhai jelenetben az amerikai Susan Vagyim kezébe ad egy dobozos narancslevet és egy kést, hogy „nyissa ki”, miután Vagyim nem boldogul vele, visszaveszi és felvágja a dobozt. Ebben a jelenetben az jut érvényre, ahogyan Vagyim nem rendelkezik a dobozos italt kinyitásának hétköznapi praxisával, lévén az ilyen termék mindaddig ismeretlen a számára. És ezzel a film a férfi–női szerepek társadalmi kondicionáltságát emeli ki, a kapitalista társadalom termékeinek nem ismerete megfosztják a meghitelezett (Susan odaadja, hogy nyissa ki) férfiszeretpől Vagyimot. A következő jelenetben szaxofonon játszik, így igyekszik kommunikálni és hódítói (férfi)szerephez jutni.

<sup>20</sup> A KGST a Kölcsönös Gazdasági Segítség Tanácsának a mozaikszava, amely a szocialista államok közötti gazdasági együttműködés megnevezése volt 1949 és 1991 között.

<sup>21</sup> Az egyik legmulatságosabb jelenet és egyben magyar rétege a filmnek, amikor a magyarul nem értő, bort áruló kínai fiúnak az egy deci bor és két deci szóda keveréséből keletkező *hosszúlépés* nevű (mára hungaricummá szimbolizált) fröccs típust szó szerint, azaz lépésekkel igyekszik egy magyar, enyhén spicces férfi transzkódolni.

<sup>22</sup> Leonyid, Jurához hasonlóan a dokumentumfilm és a játékfilm között átjáró figura: *Az Apokalipszis gyermekeiben* a piacon seftelő állástalan színészként ismerhettük meg, a játékfilmben immár színészként alakíthatja állástalan színész önmagát.

<sup>23</sup> Későbbi játékfilmjeinek karakterei is az identitás és artikulálása körül bolyonganak. A *Chico* (2000) és az *Anyám és más futóbolondok a családból* (2015) c. játékfilmek ideológia és identitás kereszteződésein keresztül szintén személyes élet-történeteket formálnak meg: míg az elsőben a multietnikumú (spanyol–magyar) hibrid identitású Eduardo Flores esetében a Che Guevara-ideológia militarizmusa identitássá változik, addig az utóbbiban a 20. század változó ideológiái miatt folyton költöző család története által éppen az ideológiák szabadon hagyott árnyékában, a „kisember” identitás lehetséges változata formálódik meg. Ahogyan a férjét féltő feleség összegez: „Lajos, te csak maradj ki a történelemből.”

<sup>24</sup> Román irodalmi megragadása ennek a témának: Dan Lungu *Egy komcsi nyanya vagyok!* c. könyve (Jelenkor, 2008, Koszta Gabriella fordítása).

<sup>25</sup> Számos kortárs román film jelzi a posztoszocialista társadalmakban a férfiszerepek megzavarodottságát. Magyar irodalmi vonatkozásban fontos mű ilyen szempontból Kiss Tibor Noé: *Aludnod kellene* c. könyve (Magvető, 2014).