

Eszter Zimanyi

Titkok, megfigyelés és töredékek: a kortárs dokumentumfilmek a posztoszocialista Európa regionális brandjére vonatkozó kihívásai

Absztrakt

A posztoszocialista Európából származó kortárs dokumentumfilmkészítők új nemzedékének közös jellemzője, hogy stratégiai okokból alkalmaznak olyan azonosítható narratív trópusokat, amelyeket általában Kelet-Európához társítanak. E trópusok felhasználása lehetővé teszi az alkotók számára, hogy munkáikat mint a régió autentikus ábrázolásait címkézzék, ami növeli annak valószínűségét, hogy nemzetközi finanszírozást, terjesztést és közönséget biztosíthatnak filmjeiknek. Ugyanakkor sok filmkészítő tudatában van és kritikusan viszonyul ezekhez a sztereotípiákhoz, és keresik a lehetőségeket, hogy alkotásaikkal elbizonytalanítsák azokat. Egyes rendezők, például Bojina Panajotova, Mila Turajlić és Lisbeth Kovačić önreflexív, első személyű és polivokális filmjeikben olyan általános témákat mozgósítanak, mint a megfigyelés és a kémkedés, titkok, megosztott tér és identitás, és úgy lendítik tovább narratíváikat, hogy közben lebontják a posztoszocialista európai identitások merev fogalmait. Ígéretes példákat mutatnak fel arra, hogy hogyan kezelhetik a posztoszocialista európai dokumentumfilm-készítők a régió specifikus történelmi, politikai és kulturális aspektusait, miközben tagadják a nemzeti vagy regionális identitások megváltoztathatatlan tagoltságait.

Szerző

Eszter Zimanyi a University of Southern California Division of Cinema and Media Studies posztdoktori hallgatója. Tanulmányai többek között a *Journal of Cinema and Media Studies* (JCMS), a *Feminist Media Studies*, a *Transnational Cinemas*, a *Visual Anthropology*, a *Media Fields Journal*, az *Intermedialities* és a *Docalogue* folyóiratokban jelentek meg, vagy vannak megjelenés alatt. A USC közel-keleti filmvetítési sorozatának korábbi társprogramozója; tanácsadóként dolgozott a Wende Múzeum 2019-es „Watching Socialism: The Television Revolution in Eastern Europe” című kiállításán. Eszter kurátori asszisztensként dolgozott a 2014-es „Histories Absolved: Revolutionary Cuban Poster Art and the Muslim International” című kiállításon, amely a kubai OSPAAAL kollektíva ritka plakátjait mutatta be. „Összezárt média: a menekültek dokumentálása és Európa mozgó határai a balkáni útvonalon” című disszertációja Európa úgynevezett migránsválságát

bemutató kortárs non-fiction médiát elemzi annak demonstrálására, hogy a kontinenst keresztülutazva a különböző migráns/menekült közösségek hogyan használják a médiát a hidegháború utáni Európa anyagi és fogalmi határainak elbizonytalanítására. Kutatási területe a migráció, a diaszpóra és a menekültkutatás, a globális és transznacionális média, a posztkoloniális és posztszocialista tanulmányok, a dokumentumfilm és a digitális média.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.7>

Titkok, megfigyelés és töredékek: a kortárs dokumentumfilmek a posztszocialista Európa regionális brandjére vonatkozó kihívásai

2008-ban a videóművész és kutató Hito Steyerl a következő kijelentést tette: „A dokumentarizmus a gyakorlat transznacionális nyelve. Szabványos narratíváit világszerte felismerik, formavilága pedig már-már független a nemzeti vagy kulturális különbségektől” (Steyerl 2008: 225). Tény, hogy a kortárs dokumentarista alkotások – a narratív filmhez hasonlóan – tekintettel vannak a globális célközönségre. A dokumentarista műfajok ismerős, általános elemeiből építkeznek, mint amilyenek a beszélő fejes interjúk és archív felvételek, újrajátszások vagy animációk, a *direct cinema* megfigyelésen alapuló stílusa vagy a *cinema verité* reflexív, részvételi gyakorlata. ^[1] A kortárs dokumentumfilmek emellett gyakran transznacionális finanszírozásúak és gyártásúak: készítőiket támogatják a nemzetközi finanszírozó testületek, dokumentumfilmes intézmények és fejlesztési programok, amelyek segítik a művészeket nem fikciós média-projektjeik koncepciójának kialakításában és megvalósításában (a filmkészítők függenek is ezektől). A filmet készítő stábok összetétele is ehhez hasonlóan változatos, miután a világ minden részéből származó közreműködők tehetségére támaszkodnak. Az utóbbi évtized legismertebb dokumentumfilmjeinek egy része ráadásul olyan filmesek alkotásai, akik hiteles és meggyőző történeteket kerestek szülőhazájuktól messze utazva. A kortárs dokumentumfilmekről éppen ezért egyre nehezebb tisztán nemzeti vagy regionális összefüggésekben beszélni. ^[2]

Az *Apertúra* tematikus számának célkitűzése – a „közép-európai dokumentumfilmek” regionális sajátosságainak és jellemzőinek áttekintése – számos összetett kérdést vet fel jelenlegi, globalizált médiakörnyezetünkkel kapcsolatban. Mit tekintünk egy dokumentumfilm „szülőhazájának”? A rendező személyes háttere, a stáb tagjainak nemzetisége, vagy a filmben beszélt elsődleges nyelvaz irányadó? Vajon a dokumentumfilm regionális identitását a fő finanszírozási források vagy a filmben ábrázolt földrajzi hely(ek) határozzák meg? „Közép-európai dokumentumfilmnek” tekintünk-e a Közép-Európában játszódó és közép-európai témákról szóló filmeket, ha rendezőik, stábjuk és finanszírozásuk nem onnan, hanem más régió(k)ból származnak? Milyen kategóriába soroljuk például az olyan alkotásokat, mint amilyen az *Another News Story* (Orban Wallace, 2017) című dokumentumfilm, amely jelentős részben közösségi finanszírozású, brit rendezője van, menekülteket, valamint az európai menekültválságról tudósító nemzetközi riportereket szerepeltet, akik Délkelet- és Közép-Európa országait beutazva a régió helyi lakosaival kerülnek kapcsolatba? Közép-európai alkotásnak minősül-e vajon az *Another News Story*? Vagy inkább britnek? Esetleg szírnék? Vagy egyszerűen a „globális” jelző lenne rá a legtalálób?

Ebben a tanulmányban azokra a módszerekre reflektálok, ahogy a kortárs posztoszocialista dokumentumfilmek az egykori keleti blokk vélelmezett regionális jellemzőire építenek, hogy ezáltal biztosítsák a nemzetközi finanszírozást és forgalmazást, valamint hogy alkotásuk a külföldi közönség számára autentikusnak mutakozzon. Először röviden áttekintem, miként hatott a régió dokumentumfilm gyártására a globális médiavállalatok belépése a posztoszocialista európai piacra. Megvizsgálom, hogyan szilárdították meg még erősebben az HBO és hasonló cégek marketing- és branding-stratégiái a posztoszocialista Európával kapcsolatos sztereotípiákat azáltal, hogy előnyben részesítették a filmeket, amelyek politikai és társadalmi korrupciós ügyeket, botrányokat és családi titkokat taglalnak. Ezt követően három kortárs dokumentumfilmet elemzek, amelyek önreflexív módon használnak ilyen sztereotípiákat, hogy defamiliarizálják, megingassák és megdöntsék e sztereotípiákat, és eközben árnyaltabb képet rajzoljanak a posztoszocialista Európáról. Tanulmányomban mindvégig kerültem a posztoszocialista Európa (gyakran önkényes) regionális felosztását, és tudatosan nem használtam a térségre a „közép-európai” jelzőt sem.

A „regionális” meghatározása a globalizált médiakörnyezetben

A kortárs „közép-európai” dokumentumfilmek elemzéséhez előbb tisztáznunk kell, pontosan mit is értünk ezen a jelzőn. Ahogy a globális vállalatok, például a Netflix, az HBO és az Amazon is egyre inkább a gyártás felé orientálódnak, míg korábban csak forgalmazói voltak a dokumentumfilmeknek, az ilyen alkotások országos (nemzeti) vagy regionális alapú meghatározásai egyre bizonytalanabbnak tűnnek a finanszírozás és a gyártás szempontjából. Ugyanakkor szó sincs arról, hogy értelmüket veszítették volna a nemzeti és regionális besorolások. Ezek a kategóriák mindenekelőtt az identitásformák címkézését szolgálják; a közönség adott földrajzi helyszínekhez kötődő előfeltevéseire és képzettársításaira építenek, hogy nemzetközi érdeklődést generáljanak, és biztosítsák az országos és regionális célközönséget. Imre Anikó

meggyőzően kifejti ezt az HBO európai térhódításáról szóló elemzésében: a cég lokális televíziós tartalomgyártó modellje lehetővé teszi, hogy az alkotók a reprodukálható, transznacionális témájú történetekbe beágyazzák a helyi és regionális történelmet és érzékenységet. A lokalizáció gyakorlata révén születő televíziós műsorok azonban megtartják az univerzálisan felismerhető HBO „minőség” esztétikáját, ami garancia arra, hogy a helyi műsorok más nyelvekre is lefordíthatók legyenek, és sikert arathassanak külföldön (Imre 2018). A lokális (történelmi, földrajzi, politikai) utalások beágyazása, a helyi dialektusok használata, a helyi tehetségek bevonása egy lehetséges módszer ahhoz, hogy megváltoztassák az egyébként az idők próbáját kiállt történetek „ízét”, és nemzeti vagy regionális szempontból autentikus alkotásokként forgalmazzák ezeket. [3]

Fontos megjegyezni, hogy a transznacionális témák választása a széleskörű közönség érdeklődésének biztosítása érdekében nem korlátozódik a narratív fikcióra. Az HBO az egyike a legjelentősebb globális cégeknek, amely kortárs kelet-európai dokumentumfilmeket finanszíroz, és amely átvette a szerepet, amelyet a szocializmus idején az állami média töltött be. Bár az HBO nem kényszerít rá szigorú ideológiai megkötéseket a filmkészítőkre, azt az elvárást támasztja az általa támogatott dokumentumfilmekkel szemben, hogy „alkalmazkodjanak az HBO saját, karaktervezérelt, lélektani dokufikció stílusához, amely számos vonatkozásban épp az ellentéte a szocialista érából megörökölt, visszafogott, társadalmi problémákra összpontosító és azokat feltérképező hagyománynak” (Imre 2018: 60). Hasonló elvárások jelezhetők előre a többi jelentős médiafejlesztő részéről is. Amennyiben komoly nemzetközi finanszírozást, forgalmazást és közönséget szeretnének biztosítani maguknak akár az HBO, akár egy másik globális médiavállalkozás révén, akkor a dokumentumfilmkészítőknek ismerniük és alkalmazniuk is kell a narratív trópusokat és esztétikai stílusokat, amelyek valószínűleg vonzóak a globális közönség számára, és jelzik a nemzeti és regionális hitelességet.

Megjegyzés „Közép-Európa” koncepciójához

A regionális kategorizálás nem csak a cégek marketingstratégiáinak részei; politikai vonatkozásaik is vannak, és ilyen szempontból a „közép-európai” talán az egyik leginkább terheltebb regionális identitás, amely mobilizálódott Európában az utóbbi negyven évben. Mint ezt James Mark, Bogdan C. Iacob, Tobias Ruppert és Ljubica Spaskovska történészek ékesszólóan bizonyítják, az 1980-as években disszidensek és kommunista reformerek Magyarországon, Lengyelországban és az egykori Csehszlovákiában abból a célból idézték meg „Közép-Európát” mint regionális identitást, hogy ezzel megerősítsék, ezen országok kulturális és politikai hazája nem a Szovjetunióban, hanem inkább Nyugat-Európában van (Mark et al. 2019). E regionális identitás egyik legismertebb megfogalmazását Szűcs Jenő magyar történész írta le 1981-ban „Vázlat Európa három történelmi régiójáról” című esszéjében. Szűcs amellet érvel, hogy „Közép-Európa” önálló régió, amelyet a Szovjetunió sajnálatos módon elszakított természetes otthonától, a Nyugattól (Szűcs 1981). A „közép-európai” identitás igényét ebből következően arra használták,

hogyan eltávolítsák a keleti blokk nemzeteit szocialista múltjuktól, valamint hogy támogassák a régió narratíváját az „Európába való visszatérésről”. „Közép-Európa” ugyanakkor, mint Mark és szerzőtársai állítják Szűcs esszéjének elemzésekor,

úgy is konceptualizálódott, mint egyfajta kulturális védekezés az úgynevezett ázsiai típusú despotizmussal szemben, amelyet a »szovjet megszállók« hoztak magukkal Európába. A fogalom ezen országok kisebb szomszédjai ellen is irányult. A társadalmi elit arra törekedett, hogy olyan új regionális identitást építsenek fel, amelynek alapját a Nyugattal való természetes kulturális rokonság képezi, és ezért a szomszédos államokat megelőzően igyekeztek egyengetni maguk előtt az utat, hogy visszakerülhessenek az európai táborába. A felfogásuk szerint a Balkán déli országai kívül estek ezen a közép-európai elképzelésen, és nem is tekintették őket teljesen európainak (Mark et al. 2019: 147, 149).

„Közép-Európa” földrajzi és kulturális határainak meghúzóása felerősítette és súlyosbította azt, amit Milica Bakić-Hayden közismerten „beágyazott orientalizmusoknak” nevezett: e révén a kelet-európai nemzetek reprodukálják a „nyugatibbnak” – és ezért modernebbnek és civilizáltabbnak – tartott nemzetek regionális hierarchiáját, szembeállítva azokat a „keletibbnak”, „elmaradottnak” és „barbárabbnak” képzelt nemzetekkel (Bakić-Hayden: 1995). Mint Nataša Kovačević kifejti, a ragaszkodás Közép-Európához mint jól elkülöníthető regionális identitáshoz végső soron megkülönbözteti egymástól a „megváltható Kelet-Európát” a balkáni országoktól, miközben az utóbbiakat továbbra is a „megválthatatlanként, szélsőségesként és problémásként” keretezi (Kovačević megállapítását idézi Veličković: 2012, 166). Ezért, és a tematikus szám felhívásának szellemében, amely a „regionális jellegzetességek” és a dokumentumfilmre jellemző „témák és feldolgozásmódok [kutatására irányul] a vasfüggöny leomlása után”, úgy döntöttem, túlterjeszkedem azon, amit általában „Közép-Európa” földrajzi határának szokás tekinteni, és a posztjugoszláv régió, valamint Románia és Bulgária dokumentumfilmjeit is vizsgálni fogom ebben a tanulmányban. Ez a döntésem kifejez egyfajta ragaszkodást ahhoz, hogy a szocialista korszaknak kulcsszerepe volt a közös regionális jellemzők, történelem, identitások kialakulásában, és egyúttal elutasítása is a belső regionális hierarchiáknak, amelyeket gyakran mobilizáltak „Közép-Európa” mint egyedi térség megidézésekor.

Regionális sajátosságok mint regionális brand: a kortárs, posztoszocialista európai dokumentumfilm általános tendenciái

Bár ezidáig csak kevés angol nyelvű tanulmány foglalkozott a posztoszocialista Európában készült kortárs dokumentumfilmek regionális jellemzőivel, felfedezhetünk egybevágó megfigyeléseket a korábbi keleti blokk országainak dokumentumfilmgyártását elemző írásokban. Masha Shpolberg szerint a kortárs lengyel dokumentumfilmek jellemzője „a visszavonulás a politikai és intézményes szférából a családi és interperszonális szférába. Számos angol nyelvű analógiához hasonlóan az ilyen karaktervezérelt dokumentumfilmek fókuszában is egy-egy imponáló

főszereplő áll” (Shpolberg 2016: 5. rész). Shpolberg szerint az elmozdulás az 1970-es évek intellektuális dokumentumfilmjeitől – amelyek a rendszerekre, intézményekre és fogalmakra összpontosítottak – a napjainkban jellemző meghittebb és személyesebb portrékhoz, amelyek alanyai különféle marginalizálódott közösségek tagjai, arra ösztönzi a nézőt, hogy azonosuljon a film szereplőivel. A kortárs lengyel dokumentumfilmek ennek köszönhetően a közönség érzelmvilágára apellálnak, és elmélyítik a néző kapcsolatát a világgal, kiemelve azokat a módozatokat, ahogy a „személyes” eredendően „politikaivá” válik (Shpolberg 2016).

Hasonló tartalmú Andrej Šprah megállapítása, miszerint a kortárs szlovén dokumentumfilmek azért vizsgálják előszeretettel „az egyén helyét a társadalomban, az identitás aspektusait és a szubjektivitás fogalmát”, hogy bírálhassák a nemzeti identitás merev értelmezéseit, valamint a kapitalista, neoliberális értékrend kritikátlan elfogadását és átvételét az 1989 utáni Szlovéniában (Šprah 2017: 253). Varga Balázs a *Metropolis* című magyar filmelméleti és filmtörténeti folyóirat magyar dokumentumfilmeknek szentelt különszámához írt bevezetőjében szintén megjegyzi, hogy a magyarországi dokumentumfilmgyártást az 1990-es évek vége óta mindig is a személyesség határozta meg: „Egyszerű történetek, privát sorsok és intim drámák állnak az újfajta, a korábbinál személyesebb dokumentarista hullám filmjeinek középpontjában” (Varga 2004: 21. bekezdés). Ezek a tanulmányok egyfelől azt sugallják, hogy a rendszerváltást követően a dokumentumfilmgyártás elszakadt a szocialista éra didaktikus, tekintélyelvű és magyarázó filmjeitől, és inkább az egyes szereplők bensőségeit részesítette előnyben. A nézők érzelmeire apelláló, a karakterfejlődést fókuszba emelő, a személyes szubjektivitásokat feltérképező kortárs, posztoszocialista európai dokumentumfilmek nagyobb általánosságra tesznek szert, és következésképpen a határokon átlépő, nagyobb mozgásszabadságot biztosíthatnak maguknak. Ugyanakkor a régió számos dokumentumfilmje – különösképpen azok, amelyek nemzetközi elismerést is kivívtak – jellemzően szintén a posztoszocialista Európával kapcsolatos sztereotip feltevésekre hagyatkoznak, hogy biztosítsák az érdeklődést: a korrupció, a kémkedés, az erőszak, a családi titkok és rejtélyek rendszeresen ismétlődő tematikus elemei a külföldön is méltatott kelet-európai filmeknek. Az Oscar-díjra jelölt *Kollektíva* (Colectiv. Alexander Nanau, 2019) című román alkotás egyike az ezt példázó újabb keletű dokumentumfilmeknek; a történet két romániai oknyomozó újságíróról szól, akik felderítenek egy nagy horderejű közegészségügyi botrányt a Colectiv nevű éjszakai klub 2016-ban történt, hatvannégy halálos áldozatot követelő tragikus leégése után. A *Kollektíva* feltárja a rendszerszintű korrupciót, amely a román kormányt és az egészségügyi szektort is átjárja. Az utóbbit például úgy, hogy a kórházakban évek óta hígított fertőtlenítőszeret használtak, így a bakteriális fertőzések betegek halálát okozták. Bár bemutatása idején a film nemzetközi elismerést vívott ki, kritikával is illették, amiért stílusosan a hollywoodi fikcióhoz hasonlóan reprodukálta a leegyszerűsített „jó” vs. „rossz” narratívát – olyannyira, hogy végső soron kimarad belőle a kontextus, amely nélkül nemigen érthető, hogyan és miért romlott le a romániai egészségügyi ellátórendszer az utóbbi harminc évben. [4]

Szintén újabb keletű, figyelemre méltó dokumentumfilm a magyar *Visszatérés Epipóba* (Oláh Judit, 2020), amely a rendező és gyermekkori barátai személyes emlékein keresztül tárja fel egy, a kései

szocializmus időszakában Magyarországon tartott nyári tábor gyermeklakóinak tartós érzelmi és szexuális abúzusát. A film csupán azért csábítja el a nézőket a rejtélyes, idilli és visszanyerhetetlen múlttól készült házi videóval, hogy felfedje, a táborban megtettesülő utópisztikus vízió valójában sötét és fájdalmas titkokat rejtő homlokzat. Miközben kibontakozik a történet, a tábor egykori résztvevői megpróbálják feldolgozni az intim és mélyen személyes természetű, mégis együtt elszenvedett traumát, amelyet zaklatójuk okozott. [5] A *Kollektíva* és a *Visszatérés Epipóba* is arra a felismerhető narratívára épül, amelyben egy esélytelen nyomozó keresi az igazságot és az igazságszolgáltatást, hogy a történetüket kimozdítsák a holtpontról (az előbbi filmben a sporttudósításairól ismert napilapnak dolgozó két kitartó újságíró váratlanul előáll a Hexi Pharma botrányával, míg az *Epipóba*ban Oláh ellenállást tapasztal a tábor korábbi tagjai, az alkalmazottak, sőt, a saját szülei részéről is, miközben értelmezni próbálja felkavaró gyermekkori emlékeit). Jóllehet mindkét film meggyőző és technikai szempontból kidolgozott, úgy tűnik, rendezőik hasznosítják a posztoszocialista Európáról alkotott sztereotípiákat, miszerint az egy sötét vidék, ahol burjánzanak a titkok és a bűnözés, hogy a régió határain túlról is bevonzzák a nézőket. Ezt példázzák a filmeket kísérő szinopszisok is, amelyeket a nemzetközi streaming felületeken és a filmfesztiválok weboldalain olvashatunk: mindegyik az alkotások nemzeti/regionális gyökereit hangsúlyozza. Az Amazonnak a *Kollektívához* társított szinopszisa például így szól: „Heroikus újságírók csapatát követi a film, akik felgöngyölítik a sokkoló korrupciót a romániai egészségügyi rendszerben. Testközelből követhetjük, amint a *Gazeta Sporturilor* stábja módszeresen, szálanként felfejti a gátlástalan csalások és büntetendő visszaélések szövedékét.” (*Amazon* „Collective”). [6] A *One World International Human Rights Documentary Film Festival* hasonló szinopszist közöl az *Epipó* ról:

A kommunista Magyarországon az Epipo nevű nyári táborba ügyvédek, mérnökök és más értelmiségiek gyermekei jártak. A táborlakók együtt játszottak, strandoltak, kalandokban vettek részt egy fiktív országban, ahol különleges beceneveket kaptak, és titokzatos rituálékat végeztek. Huszonöt évvel később a film készítője, akinek gyermekkorára elválaszthatatlanul összefonódik ezekkel a táborokkal, rekonstruálja az ott történeteket az egykori résztvevők közreműködésével. A pszichodráma módszerének alkalmazásával mély traumákra, megszégyenítésekre, visszaélésekre és abúzusokra derül fény. (*One World* . „Epipo”)

Ezek a filmek azt ígérik a nézőknek, hogy izgató titkokat és elborzasztó felfedezéseket tárnak elénk a posztoszocialista európai országokról, de végső soron nem sikerül történelmi, politikai és társadalmi kontextusba helyezniük ezeket, amire pedig szüksége lenne a nemzetközi közönségnek, hogy árnyalt véleményt alkothasson a bemutatott szituációkról. Ezzel azt kockáztatják, hogy megerősödhetnek a diskurzusok, amelyek fegyelmezetlen és kormányozhatatlan helyként prezentálják a régiót. Az *Epipóba*ban szereplő Sipos Pált, aki a tábor vezetője volt, és kihasználta a gondjaira bízott gyermekeket, hivatalosan sohasem vonták felelősségre tetteiért, míg a *Kollektíva* történetének végén a főszereplő Vlad Voiculescu távozni kényszerül az egészségügyi miniszteri posztról – ez a fordulat megrendítőnek és botrányosnak

tűnik, mivel a film becsületes köztisztviselőként mutatja be őt, akinek feltett szándéka, hogy felszámolja a kormányzati korrupciót. A *Kollektíva* nem foglalkozik mélyebben a Szociáldemokrata Párt tagjaival, akiket a Colectiv-botrány után választanak hivatalukba (és akik felváltják Voiculescut), így a romániai választások menete a kívülállók számára ugyanolyan irracionálisnak és korruptnak tűnhet, mint amilyen maga az egészségügyi botrány volt.

A *Kollektíva* és a *Visszatérés Epipóba* című filmekben ábrázolt eseményeket a publikumnak alaposan meg kell vizsgálnia és elgondolkodva kezelnie. Semmiképp sem szeretném azt sugallni, hogy a filmkészítők jobban tették volna, ha nem teregetik ki hazájuk szennyését, inkább azt kifogásolom, hogy a globalizált média közegében ezek az ismerős, korrupcióról, bűnözésről és megfigyelésről szóló narratív trópusok egybeolvasztják a (poszt)szocialista Európát mint Nyugat-Európától különböző régiót, míg az utóbbi egyfajta monopóliumként továbbra is fenntartja magának az „univerzális” képviselőjének a jogát.^[7] Éppen ezért ezek a sztereotípiák befolyásolják azt, ahogyan a globális produkciós és forgalmazó cégek értelmezik és értékesítik a dokumentumfilmeket mint hiteles „közép-európai” vagy „kelet-európai” alkotásokat a nemzetközi közönség számára. Másképp fogalmazva, egy olyan film, mint a *Kollektíva*, könnyen válhat a feltevés bizonyítékává, hogy Kelet-Európa inherens és örökös velejárója a korrupciónak, ahelyett, hogy hozzásegítené a nézőket, hogy árnyaltabb képet alkothassanak a kihívásokról, amelyekkel a román egészségügyi szektor szembesül napjainkban. A film azonban erre az előfeltevésre, a látens „jó” vs. „rossz” narratívára épül, amelyben a morálisan tudatos egyének (az újságírók és Voiculescu) szembeszegülnek a kompromittált intézményi hálózattal. Mindent egybevetve ez volt az, ami meghozta a nemzetközi elismerést a filmnek.

Természetesen nincs semmi meglepő abban, hogy a dokumentumfilm-készítők nagyon is tudatában vannak a marketingstratégiáknak, amelyekkel a kelet-európai tartalmakat külföldön értékesítik; tudják, milyen tematikus keretek és aktuális témák teszik regionálisan specifikus és univerzálisan vonzó alkotásként olvashatóvá a filmeket. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az összes filmes kritikátlanul elfogadja a kereteket, amelyek között időnként dolgozniuk kell. Az utóbbi években felfedezni véltem egyfajta tendenciát a kortárs dokumentumfilmekben, amelyek stratégiai okokból alkalmazzák a poszt-szocialista Európával kapcsolatos sztereotip trópusokat, hogy reflexív módon megkérdőjelezzék és elbizonytalanítsák azokat. Az ilyen alkotások így lehetővé teszik, hogy a nézők megkérdőjelezzék egyrészt a megörökölt, hivatalos történelm-verziókat a (poszt)szocialista Európáról, másrészt hogy megkérdőjelezzék számos, jelenleg hatalmon lévő közép- és délkelet-európai politikai párt indulatos történelmi revizionizmusát is.

Tanulmányom további részében előzetes összehasonlító megfigyeléseket fogalmazok meg három kortárs dokumentumfilmről, amelyek a poszt-szocialista Európában készültek vagy Európáról szólnak, és önreflexív módon alkalmazzák a régióval társított trópusokat, hogy elbizonytalanítsák a nézők Közép- és Délkelet-Európa politikájával, történelmével és identitásával kapcsolatos feltevéseit. Ilyen trópusok például a megfigyelés és a titkok, a felosztott terek és a feldarabolt identitások. A jugoszláv Mila Turajlić *A másik oldal* (Druga strana svega. 2017) című filmjében Jugoszlávia és a posztjugoszláv Szerbia történelme bontakozik ki előttünk a Turajlić család

belgrádi lakásában, amely csaknem egy évszázadon át különféle politikai szervezkedések helyszínéül is szolgált. [8] Bojina Panajotova *Je vois rouge* (I See Red People. 2018) című filmje azt viszi színre, hogy a rendezőnő hazatér szülőhazájába, Bulgáriába, és a film azt követi nyomon, hogyan próbálja kideríteni, mi köze volt a családjának a kommunista éra titkosrendőrségéhez. Az utolsóként vizsgált alkotást, a *Kishatár* (Minor Border. 2015) című kísérleti dokumentumfilmet az osztrák Lisbeth Kovačič rendezte. Ez egy többszólamú filmesszé, amelynek helyszíne egy elhagyatott, Ausztria és Magyarország közötti határátkelő állomás. A bevándorlók és helyi lakosok személyes vallomásain keresztül költőien reflektál arra, hogy a határok a berlini fal leomlása után is fennmaradtak.

Említésre méltó, hogy mindegyik alkotás, amelyre itt kitérek, nők által rendezett, személyes, esszézerű dokumentumfilmek, és megfelelnek annak, amit Alisa Lebow „első személyű filmként” ír le:

Az első személyű filmek lehetnek költőiek, profetikusak vagy abszurdak. Lehetnek teljesen, vagy csak beleértett módon és részben önéletrajzi jellegűek. Ölhetik önarckép formáját, vagy lehetnek valaki másról készült portrék. Igen gyakran nem is az »énről« szóló mozik ezek, hanem egy közeli, kedves, szeretett vagy érdekes személyről szólnak, mindazonáltal eligazítóak a film készítőjének én-képét illetően. Lehet, hogy nem is egy személyről, egyetlen énről vagy egy másikról szólnak, hanem egy környékről, egy közösségről vagy településről, egy jelenségről vagy eseményről. Az »első személyű film« elnevezés mindenekelőtt egyfajta adresszálási módra utal: ezek az alkotások a filmkészítő nézőpontjából »beszélnek« hozzánk, aki készséggel vállalja a szubjektív álláspontját. (Lebow 2012: 1)

Az itt ismertetett három film közül kettőben a rendező saját alkotása egyik szereplőjeként is feltűnik, és a szüleikkel konfrontálódva térképezik fel a korábban említett témákat. A személyes szubjektivitás és a rendezők családján belüli generációs ellentétek hangsúlyozásának köszönhetően ezek az alkotások a dokumentumfilmek azon tágabb kategóriájába sorolhatók, amelyet Michael Renov úgy nevezett meg, mint „új önéletrajz filmen és videón” (Renov 2004). Renov szerint az új önéletrajzi filmek jellemzően „a történelem és az én kettős és egymást kölcsönösen meghatározó bevésésére [*inscription*] vállalkoznak, ellenállva a kategorizálásnak és a totalizálásnak.” (Renov 2004: 110). Az új önéletrajzi filmek megkérdőjelezzik az eseményekről szóló, felülről lefelé tartó történelmi beszámolókat azáltal, hogy tartósan elkötelezettek az egyéni szubjektivitások feltérképezésének, amely szubjektivitások maguk is „inkább az instabilitás – áramlás, sodródás, folyamatos felülbírálás –, mintsem a koherencia” színterei (Renov 2004: 110). Az első személyű, új önéletrajzi forma alkalmazásával Turajlić, Panajotova és Kovačič kiemeli annak igényét, hogy magyarázatot adjunk a szocializmus közös, közép-kelet- és délkelet-európai történelmére, miközben elismerik, hogy nem lehet megtalálni az egyedüli igazságot vagy levonni egyetlen konklúziót e közös történelmi örökséggel kapcsolatban. Fontos, hogy Turajlić és Panajotova

filmjeinek esetében a rendezők lehetővé tették a nézők számára, hogy szemtanúi legyenek a szüleikkel való konfrontációiknak. Ezzel a filmkészítők nem csak elismerték saját szubjektív pozícionáltságukat, hanem kritika célpontjává felkínálják önmaguk politikai és ideológiai állásfoglalásukat.

Titkok, megfigyelés és széttöredező identitások

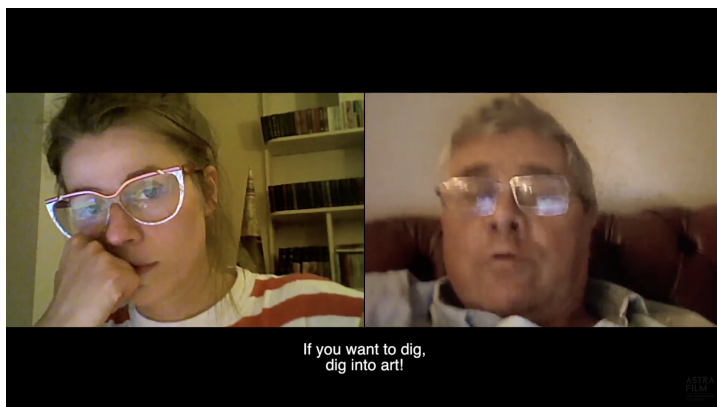
Bojina Panajotova egy interjúban, amelyet az *ARTE* európai közszolgálati csatorna készített vele, így ismertette az *I See Red People* című filmjét:

Ez egy thriller, amelyben megpróbálom kinyomozni, kik lehettek titkos ügynökök a családomban, Bulgáriában. [A címben szereplő „rouge”, „vörös”] természetesen a kommunizmusra utal, de a vérre is: amikor erős érzelmek munkálnak az emberekben, elvörösödik a fejük. A totalitárius Bulgáriában születtem. Nyolcévesen kerültem Franciaországba. Rövid idő elteltével számos demonstráció szerveződött az akkor még hatalmon lévő kommunisták és a továbbra is létező titkosrendőrség ellen. Úgyhogy feltettem magamnak a kérdést: milyen lehetett a helyzet az én családomban? Van-e még valami, amiről nincs tudomásom? Úgyhogy elkezdtem nyomozni és filmezni. (*ARTE* 2018)

Az *I See Red People* a misztikus-thriller-kémfilm szerkezetére épül, és követi Panajotovát, aki igyekszik rávenni a szüleit, hogy kérjék ki személyes aktáikat a bolgár titkosrendőrség archívumából. A film kiindulópontja széleskörű nemzetközi érdeklődésre tarthat igényt: egy fiatal nő visszatér a szülőhazájába, ahonnan gyermekként távozott, és keresni kezdi a szülei múltjának nyomait. A történet regionális sajátossága abban az ötletben rejlik, hogy a szülők egy tekintélyuralmi rezsimben éltek, amely sok ezer bolgárt juttatott kényszermunkatáborokba, akikről azt gyanították, hogy antikommunista nézeteket vallanak. A film kezdetén Panajotova nem tudja biztosan, hogy megfigyelte-e a titkosrendőrség a szüleit vagy nagyszüleit; rájön azonban, hogy a családja olyan előjogokat élvezett, amelyek más bolgár állampolgárok számára elérhetetlenek voltak – mindkét nagyapja sokat utazott például a hidegháború idején, egyikük filmkritikusként, a másik pedig a Kereskedelmi Minisztérium alkalmazottjaként –, ezért gyanakodni kezd a viszonyukra a totalitárius bolgár rezsimmel. „Valami azt súgja, hogy itt titkok vannak”, mondja Panajotova az édesanyjával Skype-on folytatott és rögzített beszélgetéseik egyikén, „mintha valamit elrejtettek volna”. Húsz évvel a berlini fal leomlása után és húsz évvel az után, hogy a családja letelepedett Franciaországban, Panajotova kijelenti, hogy visszatér Bulgáriába „felkutatni és filmre venni mindent, utánajárni mindannak, ami történt.”

Miközben nyomozást folytat, Panajotova rögzíteni kezdi beszélgetéseit a szüleivel, az élettársával, a bolgár gépjárművezető-oktatójával, az archívum munkatársaival, akiktől tájékoztatást kér. Amikor megtudja, hogy nem forgathat a titkosrendőrség archívuma területén, kikéri a biztonsági kamera felvételét a találkozójáról a levéltárosokkal az épületben. A film zseniális iróniája abban rejlik, hogy miközben Panajotova az igazságot keresi, meg akarja tudni, kémkedtek-e családtagjai

után, vagy ami még aggasztóbb, ők maguk dolgoztak-e a titkosrendőrségnek informátorokként, ő maga válik tökéletes kémme: adatokat gyűjt a szüleiről és a barátairól, olykor a tudtuk vagy beleegyezésük nélkül. Az *I See Red People* nem csak a kémfilmek cselekményszövését használja fel, hanem a megfigyelés esztétikáját is magára ölti: egymásba szövődnek a képernyőfelvételek a Skype-hívásokról, az osztott képernyős nézetek Panajotova személyes interjúból, az autója műszerfalára szerelt kamerákkal készült felvételek és biztonsági kamerák képei, hogy kihangsúlyozzák a megfigyelő és a megfigyelt ember paranoiás érzését. A Skype-hívások sokszor akadoznak, ezért gyakran látunk töredezett, lefagyott vagy homályos képeket a rendezőről és alanyairól. A látvány instabilitása tükrözi Panajotova frusztrált próbálkozásait, hogy választ kapjon a szüleitől a titkosrendőrséggel való kapcsolatukról. Ahogy előrehalad a film, Panajotova agresszív igazságkeresése mindinkább elidegeníti őt a szüleitől, akik egyre kellemetlenebbnek érzik a folyamatos filmezést.



A Je vois rouge több jelenete is Panajotovának a szüleivel folytatott Skype-beszélgetései képernyőképéből áll.



Panajotova úgy hozza létre a megfigyelés esztétikáját a Je vois rouge-ban, hogy egybeszövi a bolgár titkosrendőrség archívumának biztonsági kamerás felvételeit a saját rögzített hangfelvételeivel.

A film dramaturgiai tetőpontján megtudjuk, hogy Panajotova anyját, Milenát még főiskolai hallgatóként valóban nyilvántartásba vette a titkosrendőrség mint kollaboránst; ő azonban mit sem tudott erről. A megrázó felismerés mélyen érinti az édesanyját és a lányát is, olyannyira, hogy fennáll a veszélye: megszakítják egymással a kapcsolatot. Panajotova a film végén bevallja, hogy a

felfedezést követően hosszabb ideig nem beszélt a szüleivel. Mivel a szüleivel folytatott indulatos, időnként ellenséges vitáiról készült felvételeket is láthatjuk a filmben, és mert a rendező a kamera tekintetét nem csak alanyaira, hanem önmagára is szegezi, Panajotova bizonytalanná teszi a hidegháborús kémkedés trópusait, amelyeket a filmje alkalmaz. Szüleit és önmagát is ugyanolyan alapos vizsgálatnak veti alá, és a nekik írt levelében, amelyet a film végén maga mesél el, beismeri, hogy „mindannyian ugyanannak a játéknak a szereplői”:

Még ha nem is vagyunk tudatában, a politikai akkor is átformálja az életünk minden területét. Tudom, hogy az aktív az alávetettség és hazugságok e korszakának a nyomai. De ahhoz, hogy továbbléphessünk, az én nemzedékemnek szembe kell néznie ezzel a múlttal. Akkor is, ha emiatt tökéletlen gyermekekké és megbántódott szülőkké válunk. [...] Utánam is maradnak majd hiányok, hibák és hiányzó képek. Az utánunk következőkön múlik, hogy hibáztatnak, kiegészítenek vagy kitalálnak. És hogy megszabadulnak-e.

Panajotova önreflexív kutatása a családi múltban és az ahhoz való saját viszonyában megzavarja a nemzetközi nézőközönség könnyed elképzeléseit a (poszt)szocialista Európáról és a kommunizmus idején élt életről. Amikor megtudjuk, hogy Milenát a tartótisztje csupán azért vette informátorként nyilvántartásba, hogy igazolja saját foglalkoztatottságát, és hogy a jelentései Milena banális megjegyzései alapján készültek, a kémek életéhez kapcsolódó titokzatosság és érdekesség semmivé válik. A film korábbi jeleneteiben Panajotova részt vesz egy korrupcióellenes tiltakozásban napjaink Bulgáriájában, ahol a tiltakozók ezt kántálják: „vörös szemét!”, és megfogadják, hogy „a végsőkéig üldözni fogják [a kommunistákat], egészen a sírjukig, [és] megkeresik az apáikat, nővéreiket, gyerekeiket [...] azzal a kegyetlenséggel, amelyet ők hirdettek”. Ám egyszer csak kényelmetlenül kezdi érezni magát a felismerés miatt, hogy az édesanyja valóban együttműködött a titkosrendőrséggel, még ha akaratlanul is. Most értjük meg, hogy a „kollaborálás” nem fekete- fehér, és hogy lehetetlen megtalálni az abszolút igazságot. A film mégsem sugallja azt, hogy Bulgária történelmét mentegezni vagy eltörölni kellene, ahogy azt sem, hogy nem kell foglalkozni a kormányra jelenleg jellemző korrupcióval. Ehelyett arra ösztönzi a nézőket, hogy végezzék el a nehéz, de szükséges munkát: kezdeményezzenek párbeszédet a nemzedékek között – olyan párbeszédet, amely ragaszkodik a tisztességes számadáshoz, anélkül, hogy újratermelnék az előző korszak manicheus megkülönböztetéseit és kegyetlen büntetéseit.

Hasonlóan az *I See Red People* című filmhez, Mila Turajlic alkotása, *A másik oldal* (The Other Side of Everything) is egy rejtély premisszájával vonzza a nézőket. A család belgrádi lakásában van egy ajtó pár, amely több mint hetven éve lelakatolva és lepecsételve áll. Ami mögötte rejlik, az persze egyáltalán nem rejtélyes: a lakást a jugoszláv szocialista köztársaság első éveiben kettéosztotta a kormány, így beköltöztettek egy családot Turajlicék nappalijának túloldalára, az újonnan kialakított lakásba. A lezárt ajtók „rejtélye” a psziché rejtélyeinek metaforája ebben a filmben: hogyan alakítják ki az emberek politikai nézeteiket és identitásukat? Miféle felelősséggel tartoznak az emberek – egymásnak, valamint a múltbéli és a jövőbeni nemzedékeknek –, hogy folytassák a küzdelmet egy igazságosabb világért, még akkor is, ha a társadalmi feltételek azt sugallják, hogy ez

a harc kudarcra van ítélve?

A másik oldal című filmben ezek a kérdések Turajlić és édesanyja, Srbijanka, a közismert politikai aktivista, egyetemi tanár, Szerbia poszt-Milošević kormányának tagja közötti beszélgetésekben fogalmazódnak meg. Srbijanka jelenléte karizmatikus, amelyhez az értelmetlenséggel szembeni attitűd és erős elkötelezettség társul, hogy felszólaljon az antidemokratikus gyakorlatok és azok szereplői ellen. Ő volt az egyik leggyakrabban szereplő tagja az Otpor! nevű kormányellenes ifjúsági mozgalomnak, amelynek közreműködésével megdőlt Slobodan Milošević rezsimje. Noha úgy tűnik, Srbijanka maximális elszántsággal mozog a világban, a filmben nem teljesen úgy jelenik meg, mint ünnepeelt hős, és *A másik oldal* nem reprodukálja a könnyen azonosítható „jó” vs. „rossz” narratívát. Srbijanka konok elkötelezettsége az eszményei iránt ugyannyira bírálható, mint amennyire ünneplésre méltó: a film szerint a délszláv háborúk idején Srbijanka a családja elé helyezte politikai aktivizmusát. Nem volt hajlandó elhagyni az országot, bár azzal talán biztonságosabb és stabilabb körülményeket biztosíthatott volna a gyermekeinek. Turajlić is felkínálja a kritika számára saját állásfoglalását. Bevallja teljesen bizonytalanságát, hogy továbbra is Szerbiában maradjon-e, és anyja nyomdokába lépjen-e mint aktivista.

A lakás megosztását tükrözve *A másik oldal* a töredékes vagy akadályokba ütköző képek ismétlődésén és a tükröződéseken alapul, amelyek megkettőzik a vásznon látható szereplőket. Ez nemcsak anyja és lánya megosztottságát sugallja (a tekintetben, hogy részt vegyenek-e politikai akciókban, s ha igen, hogyan), hanem a személyes és a közösségi identitás széttöredezetttségének érzését is.



Turajlić kipillant szülei lakásának ablakán. képét megkettőzi a tükörképe az ablakon.

A film vizuális motívumként szintén alkalmazza a megfigyelést: gyakran látjuk, hogy a Turajlić család nőtagjai kinéznek a lakás ablakán, pásztázzák a lenti utcát, mintha politikai zavargásra utaló jeleket keresnének. Más jelenetekben a vignetta effektus azt a benyomást kelti bennünk, hogy mi magunk pásztázzuk a lakóház folyosóját az ajtó kémlelőnyílásán keresztül. Ezek a vizuális motívumok kiemelik a film egy másik, központi kérdését: kikkel élünk együtt? Tettünk-e erőfeszítéseket azért, hogy (egyéenként, nemzetként, régióként) megértsük a szomszédjainkat? A film ezeket a kérdéseket viszik tovább, amikor Turajlić megkérdezi Srbijankától, hallotta-e

továbbra is a közvetlen ajtószomszédjait, miután megtörtént a lakás felosztása. Igenlő választ kap – Srbijanka nemcsak hogy hallotta őket, de még a főztjük illatát is érezte. Srbijanka ugyanakkor bevallja, hogy a két család nemigen barátkozott egymással. Ez az állítás kiemeli a köztük lévő ellentmondásos intimitást és távolságot, ami egyfelől elismerése annak, hogy nehéz elfogadni saját magánlakásuk felosztását, másfelől jelképezi a korábbi Jugoszlávián belüli viszonyokat is – a közös nemzeti otthont, amely fájdalmasan széthullott.



A vignetta effektus azt a benyomást kelti a nézőben, hogy a Turajlic-lakás kémlelőnyílásán keresztül leskelődik.

A kérdés, hogy kikkel élünk együtt, jóhiszeműen fogalmazódik meg, és Turajlic hangsúlyozza az Owen Kohl antropológussal készített interjúbán, hogy filmjének elsődleges célja elindítani egy párbeszédet a jugoszláv régió közös múltjáról (Turajlic 2018). És bár egyes hazai szerb nézők bírálták *A másik oldal* című filmjét, mert bókol a Nyugatnak, és felmagasztalja Srbijankát, a burzsoázia egyik tagját, mint aki politikailag és erkölcsileg is tisztességesebb, mint proletár szomszédja, akiről kiderül, hogy rajong Milošević beszédeiért (Barker 2021), a film valójában az egyéni identitások belső ellentmondásait állítja a középpontba, ami elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy megdönthessük a könnyű és egyszerű prekonceptiókat arról, hogyan lehetne vagy kellene formálódnia az emberek identitásának születésük körülményei alapján. Turajlic szerint, ha megelőzzük, hogy a nézők „elhamarkodott következtetést vonjanak le” arról, hogy kik is valójában filmjének szereplői, azzal megnyitjuk az utat a gyümölcsöző dialógus előtt (Turajlic 2018). Mivel ezekhez a kérdésekhez egy kettéosztott lakás titokzatos tere kínál keretet, amit vizuálisan hangsúlyoznak a töredékek, az árnyékok és az akadályokba ütköző nézőpontok, Turajlic egyszerre alkalmazza és bizonytalanítja el a Kelet-Európa-ábrázolásokkal gyakran társított filmes trópusokat. Megkérdőjelezve anyja döntését, aki Szerbiában tartja a családjukat a délszláv háborúk során, firtatva az elkötelezettségét a közéleti, politikai aktivizmus iránt, és kifejezve saját pesszimizmusát a jelenlegi Szerbiával kapcsolatban, Turajlic önmagát és az édesanyját is tüzetesen vizsgálja, arra törekedve, hogy mélyebben megértse személyes és regionális történelmüket. Ezzel összehaverja a hivatalos történelmet, amely a kortárs Szerbiában íródik – amely nagymértékben kitörli a Milošević rezsimmel szembeni kitartó belső ellenállás bizonyítékait –, és teret nyit annak, hogy ugyanezt a hazai-regionális és nemzetközi közönség is megtehesse.

Míg az *I See Red People* és *A másik oldal* meghitt, önéletrajzi narratívákat kínál, Lisbeth Kovačič 2015-

ben készült rövid kísérleti dokumentumfilmje, a *Minor Border* (Kishatár) sokszólamú költői meditáció a berlini fal leomlását követően létrehozott új határokról. A film egy széles, nyílt mező képével indul, ahol egy útszéli táblán az osztrák zászlót látjuk, majd közelképet kapunk egy elhagyatott útdíjfizető-fülke üvegezett ajtóiról. Ezt egy úttest és egy háztető töredékes képeinek sorai követik, mígnem megtudjuk, hogy az Ausztria és Magyarország közötti egykori, használaton kívüli Nickelsdorf-Hegyeshalom határátkelőhelyet látjuk, amely a vasfüggöny lebontása óta nem működik. A *Kishatár* története itt, az elhagyatott határállomás területén és körülötte forog. A huszonöt perces filmben láthatjuk, hogyan bontják le az építőmunkások az egykori ellenőrzőpont épületeit, miközben megtudjuk, hogy új határátkelő állomások létesülnek Magyarországon, Szerbiában, Macedóniában és Ukrajnában. A *Kishatár* vizuálisan dokumentálja a hidegháborús korszak egyik ellenőrző pontjának fizikai megsemmisülését, de maga a történet hat hangra épül — mindegyik más nyelven beszél —, akik beszámolnak a magyar-osztrák határon való átkeléskor szerzett felemás tapasztalataikról. A film ily módon provokatívan reflektál arra, hogy miképpen változtak meg Európa határai és az Európán belüli mobilitás a hidegháború óta napjainkig.

Kovačič nem mutatja meg nekünk alanyait, akiknek a nevét sem tudhatjuk meg. Ehelyett olyan tájképeket rendel vallomásaikhoz, amelyek megzavarják a nézők térbeli tájékozódását, és megnehezítik, hogy kiderítsük, a határ melyik oldalán állunk egy adott pillanatban. Panajotova és Turajlić munkáihoz hasonlóan Kovačič filmjét is a tükröződések, töredékek, akadályok és más vizuális torzítások intenzív alkalmazása jellemzi. Kovačič számos felvétele ablak- vagy ajtóüveget ábrázol, amely tükrözi a közeli autópálya elgörbült látványát, így bajos megállapítani, melyik irányba haladnak a járművek. Egyes jeleneteket egy közlekedő gépjárműből vettek fel, amely Magyarország és Ausztria között ingázik; ugyanakkor csak részben látunk ki a kocsik ablakain, és most sem derül ki, pontosan merre is visz az út. Ez a térbeli dezorientáció ellentmond a magyar-osztrák határ mint stabil, rögzített területi választóvonal koncepciójának, miközben Kovačič interjúalanyai ráhangolják a nézőket a határoknak a rajtuk átkelni szándékozó testektől függő eltolódásaira. Igaz, hogy a *Kishatár* című filmben egy pillanatra sem látjuk az interjúalanyokat, és közülük csak egy – egy magyar nő – nevezi meg a szülőhazáját, a film stáblistájából kiderül, hogy a filmben fárszi, pastu, szomáli, magyar és német nyelven is beszélnek. Bár ezek a hangok testetlenek, képesek rávilágítani arra, hogy a határoknak differenciáltan szereznek érvényt a rasszosított testekkel szemben.

A filmben elsőként megszólaló hang egy fárszi nyelven beszélő nőé. Mint elmondja, „sohasem utazom kamionnal, mindig inkább vonattal megyek, és mindig egyedül utazok. Nem szeretek másokkal utazni; ha nem egyedül utazol, magadra vonod a figyelmet.” A későbbiekben ugyanő megjegyzi: „Amikor Budapestről Bécsbe utazok vonattal, nincsenek rendőrök a pályaudvarokon. Valójában mégis jelen van a rendőrség. Gondolom, a kalauzok együttműködnek vele, és informálják őt [sic].” A nő ekkor felhívja a nézők figyelmét a schengeni térség rasszosított idegenrendszetére, ahol a forgalom infrastruktúrái (buszok, vonatok) Európa mozgó határaiként működnek, és a tranzitrendszerben dolgozó alkalmazottakat a rendőrség kémként állítja hadrendbe. Az európai határoknak ezt a fajta mobilitását – amely, Mihaela Brebenel meggyőző

állítás szerint, rasszosított testeket változtat át határokká (Brebenel 2020) – példázza a *Kishatár* című filmben szereplő magyar nő, aki gazdasági bevándorlónak tekinti magát, és annak reményében érkezik Ausztriába, hogy ott jobban jövedelmező állást talál. Mint megjegyzi, „azóta, hogy Magyarország tagja lett a schengeni övezetnek, gyakorlatilag teljesen nyitott a határ, legalábbis számunkra, magyarok számára. De európai uniós személyi igazolvány vagy vízum nélkül nem kelhetsz át. Azokat az embereket leszállítják a vonatokról, és menekülttáborokban helyezik el.” A nő kijelentése arra utal, hogy megváltozott a magyarok mobilitása, miután az ország az EU és a schengeni térség része lett, ami a jelek szerint több lehetőséget kínál a magyar állampolgároknak. Bár a magyar nő könnyűszerrel átjuthat az osztrák határon, elárulja, hogy egy másik „határ” tartja távol, hogy biztos álláshoz jusson. Egy ideig házvezető volt, majd szobalányként alkalmazták egy szállodában, de elbocsátották, mert nem beszélt elég jól németül, és állítása szerint azóta sem talált új munkát Ausztriában. Az ő mobilitását tehát az iskolázottsága és társadalmi korlátok korlátozzák, jóllehet magyar állampolgársága maradéktalanul biztosítja számára a Magyarország és Ausztria közötti átjárás előjogát.

Noha a *Kishatár* elsősorban olyan emberek tapasztalatait tükrözi, akik Magyarországról próbálnak átjutni Ausztriába, a film nemcsak a keletről nyugatra, vagy délről északra irányuló mozgásokat mutatja be. Mint a történet két osztrák alanyának egyike megállapítja, „a főbb országutakon a Magyarország felé tartó forgalmat főleg az osztrák sofőrök generálják, akik magyar fogorvosokhoz, vagy magyarországi fürdőkbe és masszázsra járnak.” Az Ausztriából Magyarországra irányuló, az olcsóbb egészségügyi ellátás és wellness-szolgáltatások motiválta átjárás feltérképezésével tehát megzavarja az egyirányú, keletről és délről nyugatra és északra tartó népeségáramlás sztereotípiáját. A film bemutatja, hogyan tágulnak és szűkülnek Európa határai bizonyos testekkel összefüggésben – a rugalmas mobilitás lehetőségét kínálják azoknak, akik a megfelelő útlevéllel és vélhetőleg tőkével is rendelkeznek, miközben agresszív módon korlátozzák a nemkívánatosnak tekintett alanyok mozgását. Ezért, mint ezt a *Minor Border* illusztrálja, nem az ellenőrzőpontok, hanem a testek jelzik Európa tulajdonképpeni határait. Azáltal, hogy egymás mellé rendeli a hidegháborús korszak egyik ellenőrzőpontjának felszámolását bemutató felvételeket és a költői narrátori hangot, amely leírja a határközi tranzitvonalak megerősített és célzott idegenrendészeti ellenőrzését, a *Kishatár* bizonytalanná teszi a népszerű narratívát, hogy a hidegháború vége újraegyesítette Európát, és megvalósulhatott az emberek mozgásszabadsága.

Összegzés

Tanulmányomban amellet érveltem, hogy a posztszocialista Európából származó kortárs dokumentumfilmkészítők új nemzedékének közös jellemzője, hogy stratégiai okokból alkalmaznak olyan azonosítható narratív trópusokat, amelyeket általában Kelet-Európához társítanak. E trópusok felhasználása lehetővé teszi az alkotók számára, hogy munkáikat mint a régió autentikus ábrázolásait címkézzék, ami növeli annak valószínűségét, hogy nemzetközi finanszírozást, terjesztést és közönséget biztosíthatnak filmjeiknek. Ugyanakkor sok filmkészítő

tudatában van és kritikusan viszonyul ezekhez a sztereotípiákhoz, és keresik a lehetőségeket, hogy alkotásaikkal elbizonytalanítsák azokat. Egyes rendezők, például Bojina Panajotova, Mila Turajlic és Lisbeth Kovačič önreflexív, első személyű és polivokális filmjeikben olyan általános témákat mozgósítanak, mint a megfigyelés és a kémkedés, titkok, megosztott tér- és identitás, és úgy lendítik tovább narratíváikat, hogy közben lebontják a posztoszocialista európai identitások merev fogalmait. Ígéretes példákat mutatnak fel arra, hogy hogyan kezelhetik a posztoszocialista európai dokumentumfilm-készítők a régió specifikus történelmi, politikai és kulturális aspektusait, miközben tagadják a nemzeti vagy regionális identitások megváltoztathatatlan tagoltságait.

Fordította Németh Anikó

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

[A tanulmány angol nyelvű változatát jelen tematikus számban közöljük.]

Jegyzetek

1. A dokumentumfilmek átfogó formai és stilisztikai vizsgálatához lásd Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
2. Ilyen példa a kínai művész Aj Vej-vej *Human Flow (Emberáradat)* című, emlékezetes vizsgálata a migrációról (huszonhárom országban forgatták, és 2017-ben mutatták be). Ilyen példa, ahogy az amerikai Joshua Oppenheimer *Az ölés aktusa (The Act of Killing)* című filmje bemutatja az indonéziai népiirtást (a film tárrendezője Christine Cynn és egy anonim indonéz rendező, 2012), az amerikai David Gelb *Szusiálmok (Jiro Dreams of Sushi)*. 2011) című, japán nyelvű dokumentumfilm-portréja egy ismert tokiói szusi séfről.
3. Kis Katalin *Nationalisms in the Era of Global Quality TV: How SVODS Main/Stream the Local* című disszertációjában alaposan körüljárta ezt a jelenséget a kortárs televíziós műsorgyártás területén. Kis az előfizetéses rendszerben működő online videotéka-szolgáltató (SVOD) platformok szerepét vizsgálta „helyi, eredeti” televíziós műsorok globális közönségeknek nyújtott tartalomszolgáltatásában. Megállapítja, hogy az SVOD ígérete, hogy kulturális szempontból változatos programokat kínál a nézőknek világszerte, valójában felerősíti és súlyosbítja a problémás, egymással vetélkedő nacionalizmusokat. Míg a streaming felületek önmagukat kozmopolita kulturális központokként hirdetik, amelyek ünneplik és támogatják a kulturális különbségeket, valójában gyengítik a kulturális és regionális sokféleséget azáltal, hogy előnyben részesítik azokat a programokat, amelyek a nemzeti identitást hangsúlyozzák más kifejezési formákkal szemben. Lásd: Kis Katalin: *Nationalisms in the Era of Global Quality TV: How SVODS Main/Stream the Local*. 2021. University of Southern California, PhD-disszertáció.
4. A film kritikáját közli továbbá Ioana Uricaru: *Collective: The Great Romanian Oscar Hope* és Daniel Marcus: *Collective: Narrative Hope and its Refusal*. In *Docalogue*, 2021. május, <https://docalogue.com/collective/>
5. A *Collective* és a *Visszatérés Epipóba* is az HBO koprodukciójaként készült.
6. Összevethetjük egymással az Amazonnak a *Kollektíva*, illetve a Netflixnek a *A vérző szél (The Bleeding Edge)*. Kirby Dick, 2018) című, szintén a közelmúltban készült dokumentumfilmeket kísérő szinopszisait. Ez utóbbi témája az egészségügyi szektoron belüli korrupció: a film az Egyesült Államokbeli vállalatok ügyeinek eltussolásait és az orvostechnikai eszköziparra vonatkozó kormányzati szabályozás hiányát tárja fel. Csakhogy miközben a fókuszban olyan amerikai betegek állnak, akik egészségkárosodást szenvedtek a hibás orvosi-egészségügyi berendezések miatt, a Netflix szinopszisában mindössze ennyit olvashatunk

erről: „Ez az igazságfeltáró film a gyorsan fejlődő orvostechnikai eszköziparról szól, és megmutatja, milyen katasztrofális következményei lehetnek a betegekre nézve a rohanó innovációnak.” (Netflix, „The Bleeding Edge”). Ebben az esetben a korrupció és a botrány különválnak a nemzeti vagy regionális identitástól, és úgy jelennek meg, mintha a konkrét iparág természetes velejárói lennének.

7. Az európai médiakultúrában megfigyelhető kozmopolitizmus átfogó vizsgálatához lásd Imre Anikó. 2016. *The Cosmopolitan Media Cultures of Europe*. In *Postcolonial Transitions in Europe: Contexts, Practices and Politics*. Szerk. Sandra Ponzanesi és Gianmaria Colpani. London, Rowman & Littlefield International.
8. Turajlić Jugoszláviában született, és több interjúban kijelentette, hogy továbbra is jugoszlávnak tekinti magát. Lásd Owen Kohl interjút Mila Turajlić-tal. CEERES of Interviews: Director Mila Turajlić and „The Other Side of Everything”. *YouTube*, feltöltés: CEERES, 2018. április 9.
<https://www.youtube.com/watch?v=qpaMjiciwvw>

Irodalomjegyzék

- ARTE (2018): I See Red People - Interview mit Bojina Panajotova. *ARTE*.
<https://www.arte.tv/de/videos/081088-009-A/i-see-red-people-interview-mit-bojina-panajotova/>
- Bakić-Hayden, Milica (1995): Nesting Orientalisms: The Case of the Former Yugoslavia. *Slavic Review*, 54: 4, 917-931.
- Barker, Meghanne (2019): The Other Side of Everything: What's Behind Door Number One? *Docalogue*. <https://docalogue.com/may-the-other-side-of-everything/>
- Brebenel, Mihaela (2020): Embodied Frictions and Frictionless Sovereignty. *b2o: An Online Journal* 5, no.2. <https://www.boundary2.org/2020/08/mihaela-brebenel-embodied-frictions-and-frictionless-sovereignty/>
- Imre, Anikó (2018): HBO's EU-topia. *Media Industries*, 5:2, 49-68.
- Imre, Anikó (2016): The Cosmopolitan Media Cultures of Europe. In *Postcolonial Transitions in Europe: Contexts, Practices and Politics*. Szerk. Sandra Ponzanesi és Gianmaria Colpani. London, Rowman & Littlefield International.
- Kis, Katalin (2021): *Nationalisms in the Era of Global Quality TV: How SVODS Main/Stream the Local*. University of Southern California, PhD disszertáció.
- Lebow, Alissa (2012): Introduction. In *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Szerk. Alissa Lebow. New York, Wallflower Press. 1-14.
- Marcus, Daniel (2021): Collective: Narrative Hope and its Refusal. *Docalogue*.
<https://docalogue.com/collective/>
- Mark, James et al. (2019) 1989: *A Global History of Eastern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- Pfeifer, Patricia (2017): The spectator in the interval: Corneliu Porumboiu's *The Second Game* (2014) and Marta Popivoda's *Mass Ornament #1* (2013). *Studies in Eastern European Cinema*, 8:3, 232-251.
- Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Shpolberg, Masha (2016): Affect, Identification and Communion: The New Generation of Polish Documentary. *Senses of Cinema*, 81. <https://www.sensesofcinema.com/2016/feature-articles/new-generation-of-polish-documentary/>

- Šprah, Andrej (2017): Subjective documentary in contemporary Slovenian cinema. *Studies in Eastern European Cinema*, 8:3, 252-265.
- Steyerl, Hito (2008): A Language of Practice. In *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Szerk. Maria Lind és Hito Steyerl. New York, Sternberg Press. 224-231.
- Szűcs Jenő (1981): Vázlat Európa három történelmi régiójáról. *Történelmi Szemle*, 313[3]59. https://tti.abtk.hu/images/kiadvanyok/folyoiratok/tsz/tsz1981_3/szucs.pdf
- Turajlić, Mila interviewed by Owen Kohl. CEERES of Interviews: Director Mila Turajlić and "The Other Side of Everything." *YouTube*, feltöltés CEERES, 2018. ápr. 9. <https://www.youtube.com/watch?v=qpaMjiciwvw>
- Uricaru, Ioana (2021): Collective: The Great Romanian Oscar Hope. *Docalogue*. <https://docalogue.com/collective/>
- Varga, Balázs (2004): A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2004:2. <https://metropolis.org.hu/a-magyar-dokumentumfilm-rendszervaltasa-a-magyar-dokumentumfilm-a-rendszervaltas-utan-1>
- Veličković, Verdana (2012): Belated alliances? Tracing the Intersections Between Postcolonialism and Postsocialism. *Journal of Postcolonial Writing*, 48:2, 164-175.

Filmográfia

- *Another News Story* (Orban Wallace, 2017)
- *Colectiv* (Kollektíva. Alexander Nanau, 2019)
- *Druga strana svega* (A másik oldal. Mila Turajlić, 2019)
- *Human Flow* (Aj Vej-vej, 2017)
- *Je vois rouge* (I see red people. Bojina Panayotova, 2018)
- *Minor Border* (Lisbeth Kovačič, 2015)
- *The Act of Killing* (Az ölés aktusa. Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, Névtelen, 2012)
- *The Bleeding Edge* (Kirby Dick, 2018)
- *Visszatérés Epipóba* (Oláh Judit, 2020)

© Apertúra, 2021. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/osz/zimanyi-titkok-megfigyeles-es-toredekek-a-kortars-dokumentumfilmek-a-posztszocialista-europa-regionalis-brandjere-vonatkozó-kihivásai/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.7>

