

Nagyváros és migráció önéletrajzi filmekben elbeszélve – Berlin a berlini magyar filmek nézőpontjából

Bevezetés

A különböző európai és amerikai nagyvárosokba irányuló migrációs folyamatok a társadalomtudományi kutatások egyik kiemelt területének számítanak már a múlt század 20-as éveitől. Szociológusok, antropológusok foglalkoztak a különböző etnikai csoportok térhasználatával, közösség-szerveződésével, és vizsgálták hatásukat a korszak urbanizációs folyamataira. Tanulmányaik plasztikus leírásait adják a nagyvárosi térben létrejött újfajta életformáknak, jellegzetes interakciós szituációknak, miközben általános törvényeket próbáltak megállapítani a városfejlődés főbb irányairól. Média-kutatók, antropológusok az 1970-es évektől kezdve előszeretettel vizsgálták a nagyvárosi etnikai csoportok speciális médiahasználatát, hiszen önkéntes vagy kényszerű mobilitásuk következtében felértékelődik számukra az adott korszakban rendelkezésre álló mediális infrastruktúra. Ezek a médiumok (a hagyományos levéltől egészen a közösségi médiavilág különböző platformjaiig) létfontosságú szerepet játszanak a különböző szintű társadalmi kapcsolataik fenntartásában és létrehozásában. Nem véletlen tehát, hogy a kutatások tanúsága szerint ezen etnikai csoportok tagjai általában korai használói és kreatív újraértelmezői a médiumoknak.¹

Ám a diaszpórák tagjai nem csupán a régi és új társas kapcsolataik menedzselésére használják ezeket az eszközöket, a médiumok nélkülözhetetlen erőforrások a saját és a csoportidentitás létrehozásának és megjelenítésének folyamatában. Ez a gyorsan változó mediális rendszer teszi ugyanis lehetővé számukra, hogy továbbra is többé-kevésbé naprakész ismeretekkel rendelkezzenek a maguk mögött hagyott társadalom releváns történéseiről, mint ahogyan ez kínál alkalmat arra is, hogy elsajátítsák az új társadalmi közegben érvényes kulturális jelenségeket, azaz kulturális értelemben is állampolgárrá váljanak.

A migrációval, diaszpórákkal foglalkozó mediaközpontú kutatások általában két aspektust szoktak kiemelni. Vagy azt vizsgálják, hogy a befogadó ország média-rendszerében milyen speciális tartalmak – műsorformátumok, a célra szakosodott médiaplatformok – léteznek, amelyek célja az „integráció” segítése, az idegen társadalomban, kultúrában való eligazodás támogatása. Fontos szempont azoknak a változásoknak a nyomon követése, amelyek az etnikus közösség és a többségi társadalom viszonyában – a médiarendszer vonatkozásában – megjelentek. E kutatásokhoz gyakran kapcsolódnak különböző *policy*-k arról, hogy milyennek is kellene lenni ezeknek

¹ SZIJÁRTÓ 2018.

a platformoknak, milyen speciális újságírói, tartalom-előállítói készségekre van szükség, hogy valóban elérjék céljukat, segítsék a beilleszkedést.²

Egy másik, talán még kedveltebb kutatási téma a „másik oldal” vizsgálatával foglalkozik: hogyan hoznak létre különböző migrációs közösségek, diaszpórák saját média-rendszereket, etnikai „médiagettókat”. Ebben az esetben is egy jól látható, empirikus adatokban gazdag területről van szó, hiszen az egyes (gyakran egymással konfliktusokban álló) egyesületek lapokat jelentetnek meg, sokszor rádióadókat működtetnek, napi szinten fogyasztják a kibocsátó ország médiatartalmait (műholdas televíziós adások), vagy az internet révén különböző hírportálok, szórakoztató tartalmak aktív használói. A kutatásokat itt jellemzően a szegregációs folyamatok érdeklik, ahogyan a saját/etnikus/„otthoni” médiumok fogyasztása létrehoz egy kulturális buborékot a csoport körül, s elkülöníti a társadalom egészétől.³

Létezik egy további, több kutató által is vizsgált terület a médiarendszerek és az etnikai csoportok, diaszpórák viszonylatában: a különböző médiumok felhasználásával e csoportok tagjai beszámolókat készíthetnek újfajta élethelyzetük problémáiról és lehetőségeiről, létre tudják hozni saját olvasataikat és történeteiket a migráció jelentette szituáció különlegességéről, azaz mind egyéni, mind csoportszinten lehetőség nyílik számukra identitáskérdések megtárgyalására. Széles spektrumot ölelhetnek fel az önértelmezés során felhasznált médiumok, klasszikusabb műfajok (naplók, fényképsorozatok) ugyanúgy alkalmasak e témák megjelenítésére, mint az új média felületei – blogok, Instagram-történetek, TikTok-videók. S a migrációs „tartalomgyártók” skálája is ugyanilyen széles: a csupán szabadidejükben, saját kedvtelésükből írogató, hobbiból fényképeket, videókat létrehozó „laikusoktól” egészen a professzionális médiaszakemberekig (írók, filmesek, fotográfusok, képzőművészek sokszor elég zárt világáig) terjed az ív.

Az így létrejött migrációs történetekben, a diaszpórahelyzetről készített pillanatfelvételekben vagy mélyebb elemzésekben különleges helyet foglal el a nagyváros mint az új élet színtere. A város mint újfajta fogyasztási lehetőségeket kínáló lokáció, a város mint közlekedési útvonalak hálózata, a város mint munkahely, a város mint kommunikációs helyszín – számos alakban és formában leltározódnak a beszámolóokban a városi színterek és pillanatok. Egyszerre felfedezésre váró, számos érdekességet és furcsaságot rejtő helyszín, amelyhez a leírások általában az „idegen” szemszögéből közelítenek, de egyúttal az új otthon kulisszavilága is, amely valamilyen mértékben már „saját”-nak is tekinthető. Azaz a különféle önleírásokban, változatos önetnográfikában pontosan ez az „idegenből” a „saját” felé irányuló mozgás, az „elsajátítás” folyamata válik reflexió tárgyává.

Jelen tanulmányunkban ebből az áttekinthetetlenül gazdag anyagból, azokból a beszámolókból, amelyet a különböző etnikai csoportokhoz tartozó személyek, a diaszpórák tagjai életük új helyszínéről, az identitáskialakítás és -megjelenítés problémáiról létrehoztak, csupán egy nagyon kis szeletet mutatunk be és járunk körül alaposabban. Kutatásunk középpontjában a Berlinben élő magyarok különböző generációs csoportjai

² ESSER 2000.

³ WEBER-MENGES 2006.

állnak,⁴ de még tovább szűkítve a kört, közülük most a professzionális filmkészítőket emeljük ki. Mivel számos filmes, képzőművész, vizuális szakember található a berlini diaszpóra tagjai között, akik közül nagyon sokan elkészítették „saját” olvasatukat a migráció által létrehozott különleges társadalmi-kulturális helyzetről, ezért érdemes még tovább szűkíteni a tanulmány perspektíváját. Egy generációsan jól elkülöníthető csoport „migrációs filmjeit” állítjuk középpontba, olyan alkotókat, akik az 1970-es évek végén hagyták el Magyarországot, s az 1980-as évektől Nyugat-Berlinben éltek, ott részesültek felsőoktatási-művészeti képzésben, s első munkáikkal, kísérleti filmjeikkel még a rendszerváltás előtt, az 1980-as évektől kezdve jelentkeztek. Mindegyik alkotás a nagyvárosi migráció jelenségét próbálja megragadni és személyes történeteken keresztül bemutatni, különböző nagyvárosokat – főként Berlint, Budapestet, Párizst és Londont –, a szereplők életének legfontosabb helyszíneit kiemelve.

Három filmről lesz részletesebben szó, amelyek eltérő műfaji keretek közé sorolhatók. Így – időrendi sorrendben haladva – Cantu Mari és Kiss Mariann *Leila und der Löwe* című, 1982-ben készített rövidfilmje a migrációs létforma néhány jellegzetes szituációját villantja fel, játékosan és esszészerűen. Pázmándy Katalin 1993-ban forgatta *Amerika, London, Paris. Budapest hin und zurück* című dokumentumfilmjét azzal a nem titkolt szándékkal, hogy egy migrációs mikroközösség portréját vázolja fel, ahova a filmkészítők is tartoznak, mégpedig egy olyan időpontban, amikor a rendszerváltás, a határok átjárhatóvá válása után e csoport tagjai visszatekintve megpróbálják megvonni korábbi döntésük mérlegét. Kiss Mariann *Ach du großer jiddischer Gott* című filmje a legújabb, ezt 2017-ben készítette a rendező, aki saját, négy generációt átívelő családtörténetén keresztül mutatja be a különböző migrációs helyzetek hasonló és eltérő vonásait.

Közös a témájuk, sok ponton közös az alkotók pályáíve és közös a filmek finanszírozási háttere: mindegyik film Németországban készült, s általában a közszolgálati adók tűzték őket műsorra, azaz eredetileg német közönség számára készültek, ugyanakkor problémafelvetésük, megközelítésmódjuk rengeteg szálon kapcsolódott a magyar társadalom problémáihoz. Közös az alkotókban, hogy egy etnikai csoport tagjaként – Berlinben élő magyarokként – próbáltak reflektálni erre a speciális élethelyzetre, miközben az elkészült munkák a migráció különböző aspektusait állítják középpontba. A filmekben megjelennek a migráció szereplői (az úgynevezett migrációs ágensek), láthatóvá válnak az életük régi és új színterét jelentő városok, s megnyilatkozásaikból, elhallgatásaikból kibomlik a migrációs tapasztalatok egész sora. Összekapcsolja a filmeket és a filmkészítőket, hogy ugyanahhoz a mikroközösséghez tartoztak, ugyanakkor különböző időszakokban mutatják be a migrációs élethelyzetet, az első film idején a harmincas évek elején járnak, már pár év külföldön eltöltött idő, útkeresés áll mögöttük. A második film tíz évvel később, már negyvenes éveikben járó embereket mutat be, akik megpróbálják eddigi migrációs tevékenységük mérlegét megvonni. A harmadik film idején az alkotók mögött már egy egész eredményes

⁴ Erről lásd részletesen: SZIJÁRTÓ 2018.

élet- és alkotópálya áll, és saját sorsukat, döntéseiket már korábbi generációk hasonló élethelyzetben meghozott döntései háttéréből próbálják értelmezni.⁵

A tanulmány elméleti kereteként különböző diszciplínák szolgálnak, a legtágabb értelmezési tartományát a „transznacionalizmus” fogalma jelenti. Ez a fogalom az ezredforduló körül jelent meg a társadalomtudományokban és a bölcsészettudományokban (az irodalomtudományban éppen úgy, mint a kortárs filmelméletben), de a kommunikáció- és médiatudományban is fontos szerepet játszik. Egy már szűkebb területet fed le azoknak a kulturális jelentéseknek, szimbólumrendszereknek a vizsgálata, amelyek ebben a nemzetállami határokon kívül keletkeznek: az irodalomtudományban elterjedt a diaszpórairodalom fogalma,⁶ és a kortárs filmelméletben is egyre többször előke-rül a diaszpórafilm jelensége.⁷

A tanulmány módszertani alapjául szolgáló empirikus kutatás főleg a filmek létrehozóival,⁸ a korabeli berlini magyar kulturális szcéná szereplőivel készített interjúkra és ezek elemzésére támaszkodik, de különböző szöveges és vizuális dokumentumok, saj-tóbeszámolók szisztematikus feldolgozása is sokat segített a korszak kulturális-művészeti történéseinek felderítésében, a cselekvők elképzeléseinek rekonstruálásában.

Az intézményi háttér

A filmkészítők mindegyike Németországban, Nyugat-Berlinben végezte filmes – rendezői – tanulmányait, a *Deutsche Film- und Fernsehakademie* (DFFB) által kínált intézményi keretek között. Az 1980-as években gyakorlatilag folyamatos volt a magyar művészek jelenléte a DFFB-n. A berlini magyar diaszpóra tagjai közül Kiss Mariann vendéghallgató volt a főiskolán, Cantu Mari 1983 és 1990 között járt ide, Pázmándy Katalin pedig 1982-ben kezdte meg a tanulmányait, és egészen 1987-ig az intézmény hallgatója volt. A – főként a kísérleti fotóművészet terén – már jelentős képzőművészeti munkásságot maga mögött tudó Hámos Gusztáv 1979-ben disszidált Nyugat-Berlinbe, s rögtön fel is vették a DFFB-re, de érvényes útlevél hiányában csak vendéghallgatói státuszt kaphatott, tényleges tanulmányait 1980-ban kezdhette meg (ő 1985-ben fejezte be a főiskolát). Még egy jelentős – s viszonylag jól ismert és dokumentált – magyar vonatkozása van a nyugat-berlini filmfőiskolának: itt tanított, s fejtett ki jelentős hatást Bódy

⁵ Mindhárom filmkészítő más munkáiban is foglalkozott a migráció jelenségével, így Kiss Mariann – Csabai Júliával közösen – 2021-ben *One-way-ticket aus Budapest* címmel forgatott a német közszolgálati televízió számára egy dokumentumfilmet, amely a 2011 után – főleg a fiatal generációban – tömegessé vált migrációs folyamatot mutatja be. Pázmándy Katalin *Látom, te kecske vagy* címmel 1997-ben dolgozta fel azoknak a kortársaknak az élettörténetét, akik az 1980-as években nem vállalták a migráció jelentette kihívást, és Magyarországon maradtak.

⁶ JABLONCZAY 2015; FÖLDES 2012.

⁷ GYÖRI–KALMÁR 2018; VIRGINÁS et al. 2018.

⁸ Az egykori szereplők közül többeket megkerestem. Köszönöm Pázmándy Katalin és Kiss Mariann segítségét, akik a kutatás kezdetekor számos értékes információt és dokumentumot megosztottak velem.

Gábor filmrendező is. Bódy 1982-ben DAAD-ösztöndíjjal tartózkodott Nyugat-Berlinben, s hallgatói kezdeményezésre kezdett tanítani a főiskolán, és 1985-ben bekövetkezett haláláig aktívan részt vett az oktatásban.⁹

Maga az intézmény a Willy Brandt, akkori berlini polgármester által 1966-ban a Theodor Heuss téren megnyitott filmfőiskola volt Nyugat-Németország első ilyen típusú képzőhelye, s jelentős szerepet játszott a német film történetében. Az első évfolyam hallgatói között megtalálható például a kortárs médiaművészet egyik kimagasló, Magyarországon is ismert személyisége, Harun Farocki, vagy a filmrendező Helke Sander, aki nemcsak kísérleti dokumentumfilmjeiről volt híres, hanem aktivistaként már korán kapcsolódott a korabeli feminista mozgalmakhoz. Erős politikai érdeklődés határozta meg a főiskola légkörét, az 1968-as diákmozgalmak során a hallgatók egy csoportja el is foglalta, s rövid ideig *Dziga Vetrov Akademie*-ként működött az intézményt. Az épületre kitűzött vörös zászló, hallgatók kitiltása, oktatók lemondása és lemondatása, folyamatos sztrájkok jellemezték ezt az időszakot, a politikusok részéről többször is felvetődött a végleges bezárás ötlete. Végül az intézményt egészen 1989-ig vezető Heinz Rathsack aktív részvételével sikerült konszolidálni a helyzetet. Ugyanakkor a főiskola atmoszféráját, képzési rendszerét továbbra is meghatározta a film politikai szerepvállalása iránti érdeklődés ugyanúgy, mint a kísérleti filmezés melletti elköteleződés. Az 1970-es évek végétől az évfolyamokban egyre nagyobb arányban voltak jelen nők is, s ezzel párhuzamosan az oktatásban és a művészeti munkában egyaránt teret kaptak a feminista mozgalmak által tematizált társadalmi-kulturális problémák.

Ebbe az intézményi és intellektuális közegbe érkeztek meg az 1980-as évek elején a berlini magyar diaszpóra filmkészítés iránt érdeklődő tagjai. A később jelentős szakmai karriert befutott rendező, Christoph Dreher egy interjúbán így emlékezik vissza a csoport feltűnésére:

„Valamikor felbukkant Hámos Gusztáv és Kiss Mariann. Ez a művészpáros nagyon erős benyomást tett rám. Olyan emberek voltak, akiket örületes módon érdekelt minden, ami itt Nyugaton történik. Vállalták azt a kockázatot is, hogy elhagyják Magyarországot. Lelkesedtek a punk és a new wave iránt, s minden iránt, ami ezzel összekapcsolódott. És valahogy mindezt száguldó gyorsasággal adoptálták, a maguk számára interpretálták és továbbfejlesztették. Ez számomra teljesen lélegzetelállító volt, egy hihetetlen energialöketet jelentett. Volt egy 4–10 főből álló csoport, amely ezzel lépést tartott.”¹⁰

Az interjúrészlet több szempontból is árulkodó: egyrészt jól mutatja, hogy az általában 20 fős évfolyamokon belül feltűnést keltett a kicsi, egymással szoros kapcsolatot ápoló „magyar csoport” megjelenése, amelyet némelyek némi idegenkedéssel, mások annál nagyobb érdeklődéssel fogadtak. Az interjú utal arra az éppen átalakuló intellektuális légkörre is, amely az 1980-as évek elejének filmfőiskoláját meghatározta, a punk és a new wave ideológia és életérzés térhódítására. Ralph Eue, a DFFB filmtörténésze a korszak intézménytörténeti átalakulását feldolgozó *Arbeiten zwischen Film, Video und Musik an*

⁹ Erről részletesen: ANDERS 2020.

¹⁰ EUE 2016.

der dffb 1978–88 című tanulmányának címe jól érzékelteti a történések fő koordinátáit. A szöveg részletesen bemutatja, miképpen alakította át a filmfőiskolán zajló oktatás és művészeti munka egész rendszerét az, hogy a film, a zene és a videó között egy újfajta kapcsolatrendszer alakult ki: olyan témák, művészeti-mediális eszközök, képalkotási technikák, amelyek korábban csak a peremen léteztek, egyre inkább a hallgatók érdeklődésének, művészeti gyakorlatainak középpontjába kerültek.

Így a főiskolán zajló oktatás korábban nem fordított különösebb figyelmet a zene és a film közötti kapcsolatok tárgyalására. A zene korábban csak marginális szerepet játszott, s a praktikus dramaturgiai céloknak volt alárendelve, azonban az 1980-as évektől kezdve nem lehetett nem tudomást venni a korszak intellektuális légkörét, kultúráját meghatározó új zenei irányzatokról. Nemcsak a punk és a new wave korábban már említett megjelenéséről van szó, hanem arról is, hogy megszületett egy új vizuális-képi formátum. Az MTV 1981-es amerikai, majd egy évvel későbbi németországi elindulásával gyors népszerűsége tett szert a klip műfaja. Ugyanez a helyzet a videóval, az elektronikus képrögzítéssel is: amíg egy évtizeddel korábban, 1969-ben még kuriózumként hatott, hogy a hannoveri ipari vásáron egy kis japán cég bemutatott egy képek rögzítésére alkalmas mágnesszalagot, egy évtizeddel később már videóstúdió működött a DFFB-n, megfelelő kamerákkal, vágóberendezésekkel.¹¹

Az oktatás és a művészeti alkotómunka területén egyaránt végbement átrendeződésnek egyik jellegzetes dokumentuma volt a Christoph Dreher és Heiner Mühlenbrock által 1979–1980-ban forgatott *Okay, okay – der moderne Tanz* című film. A 90 perces mű – amely műfaját tekintve leginkább városfilmként határozható meg – mintegy összefoglalását adja az 1980-as évek meghatározó kulturális áramlatainak, így a punk és a new wave ideológiájának, a trash komolyan vételének, a zene meghatározó, formalkotó jelentőségének, illetőleg a különböző médiaformátumok vegyítésének. A film fő témája a nagyváros, Berlin, de nem egy történet elbeszélésén keresztül jelenítette meg a helyet, hanem – Derek Jarman 1977-es *Jubilee* című filmjéhez hasonlóan – a nagyvárosi életet meghatározó kulturális-esztétikai áramlatokat, életmódcsoportokat, szubkulturális közösségeket ábrázolja vizuális eszközökkel. A történet helyébe a zene lép, a város különböző helyszínei a Père Ubu, a Chrome, a Wire vagy éppen a The Residents nevű, enigmatikus San Franciscó-i avantgard zenekar 1978-as *Not Available* című elektronikus zenei albumának motívumait használva, klipszerűen jelennek meg.¹²

Nemcsak a film formanyelvét határozta meg a zene, hanem tartalmilag, a városi terek, a különböző szubkulturális csoportok ábrázolásában is döntő jelentőségű. A punk ekkoriban népszerűvé vált ideológiája ugyanis egy sajátos vizuális nyelvet használt a város megjelenítésére. Justin Hoffmann egy 2008-ban megjelent, az 1980-as évek

¹¹ EUE 2016.

¹² Ugyanennek a zenekarnak egy másik, *The Commercial Album* című lemezéhez kapcsolódóan készítette el *Commercial – 40 One-Minute-Adventures in the World of TV* című videóelméleti munkáját Hámos Gusztáv és Christoph Dreher 1980–1981-ben, többé-kevésbé az intézményi kereteken kívül. A munkához kapcsolódó értelmező esszében az alkotópáros kiemeli: „Az audiovizuális nyersanyag nem más, mint az eredeti kontextusából kiszabadított kép/hang-elem, és mint ilyen, újra feldolgozható [...]” (DREHER 1986: 15).

nyugat-berlini filmjeit bemutató kötetében olvasható tanulmánya így foglalja össze a nagyváros e sajátos vizualitását:

„A város a maga legradikálisabb formáiban állt középpontba. Nem a parkokat, a kerteket, vagy a folyópartokat mutatták, hanem ipari létesítményeket, lebontott házakat, lakosilókat, és szatelitvárosokat. Ahogyan ez az *Abwärts, Einstürzende Neubauten* vagy a *Der Plan* számaiból már ismerős volt számunka, a mozgólépcsők, a betonépítmények és (a jövőre utalóan) a számítógép váltak a korszak negatív szimbólumaivá. [...] A »modern« az összes konnotációjával egyetemben a mozgás jelszava lett.”¹³

Egy harmadik művészeti gyakorlat, amely ugyanebben az időszakban kezdett a főiskolán meghonosodni, a különböző kulturális formák egymás mellé helyezése, az eredeti összefüggéseiből megszabadított kép- és hangelemek kreatív újramezítése. Nem véletlen, hogy a *cross culture* fogalma is ekkoriban terjedt el a művészetteoretikus Wolfgang Max Faust 1985-ös tanulmányának jóvoltából.¹⁴ Christoph Dreher és Heiner Mühlenbrock filmjében egymás mellett szerepelnek a 16 mm-es felvételek és Super 8-as kamerával rögzített jelenetek, a filmezés általában használt sztandardizált formája, illetőleg a punk kultúra által különösképpen kedvelt, saját médiumnak tekintett amatőrfilm-szabvány.¹⁵

Az oktatást és művészeti praxist a nyugat-berlini főiskolán az 1980-as években meghatározó elem – a zene kiemelkedő jelenléte a filmes elbeszélésmódban, a nagyváros sajátos vizuális ábrázolása és a különböző mediális technikák vegyítése – fontos szerepet játszik az általunk vizsgált filmes alkotók tevékenységében is. Nem lehet eléggé hangsúlyozni a DFFB jelentőségét szakmai szocializációjukban, társas kapcsolataik kialakításában, érdeklődésük és életformájuk alakításában. A migrációs helyzettel együtt járó egzisztenciális átmenetiség állapotában, a sokszor bizonytalan anyagi feltételrendszerek között¹⁶ ez az intézmény jelentette a biztos hátteret. Egyrészt biztosította számukra a filmezéshez, az alkotómunkához szükséges technikai infrastruktúrát (nyersanyagokat, kamerákat, a vágóasztalok használatát), másrészt szabad légkörre különösen vonzó volt az új irányzatok és médiumok iránt fogékony csoport tagjai számára. Így fedezték fel maguk számára az akkoriban még meglehetősen lenézett, kezdetlegesnek tartott médiumot, a videót. Ugyanakkor maga a médium visszahatott magára az alkotás folyamatára is: a könnyűsége, színes-sége miatt ideálisnak bizonyult különböző, a trash körébe sorolt jelenségek bemutatására.

¹³ HOFFMANN 2008: 105–106.

¹⁴ FAUST 1985.

¹⁵ Dirk Schaefer filmtörténész szerint technikai okok is közrejátszottak: „Azokhoz a rendkívül rövid dalokhoz, amelyekből egy punkkoncert összeállt, kifejezetten a 8 mm-es kazetták voltak megfelelők, amelyek mindössze hárompercesek lehetek. Tehát számos tényező együttesen eredményezte azt, hogy az amatőrfilm-szabvány (super 8) úgyszólván a punk-filmek saját formátumává vált” (SCHAEFER 2008: 16).

¹⁶ „Nagyon jó és felszabadító volt ez a szabad művészet és együtt dolgozás, csak épp nem hozott eleget a konyhára. Enni még csak volt mit, de semmi tartalék. Így aztán egy több száz márkás villanyszámlahátralék következtében kikapcsolták nálunk a villanyt. A gyerekekkel eljátszottuk, hogy karácsony van nyár közepén, romantikus gyertyafényben úszott az egész lakás. De miből fizessük be a számlát? Eszembe jutott Erdély Miklós és a kaszinó. Összekapartunk fejenként ötven márkát, és [...] Márcsival elmentünk a kaszinóba. Hihetetlen szerencsénk volt. – Az a szám ott úgy csillog –, mutattam a 17-esre, és ráraktam egy ötmárkás zsetont. A harmincötshörsre jött ki. Felálltunk és elmentünk. Munka volt, nem szórakozás” (CANTU 2022).

Cantu Mari – Kiss Mariann: Leila und der Löwe (1982)

A *Leila und der Löwe* című film – Cantu Mari és Kiss Mariann közös munkája 1982-ből – több szempontból is érdekes alkotás. Egyrészt jól mutatja az akkoriban a DFFB-n, a berlini filmfőiskolán uralkodó szellemiséget, miközben érdekes látteleket nyújt a nyugat-berlini életről két huszonéves, de már jelentős migrációs tapasztalatokkal rendelkező magyar nő szemszögéből. A film készítésében közreműködők arcképcsarnoka a film végén látható, a beállított képeken, maguk is öltönyös-nyakkendőös filmszínésznek öltözve, különböző pózokban megelevenednek a főiskola akkori hallgatói, Thomas Belzer, Ed Cantu, Christoph Dreher, Hámos Gusztáv, Uli Malik, Heine Mühlenbrock – az a csoport, amelyik afféle baráti közösségként az intézményen kívül is számos ponton kapcsolódott össze.

A film keletkezéstörténete egy médiummal való találkozásról szól, ám maga a találkozás sem független a migrációs helyzet szituációjától, egy külföldiek számára készült nyelvtanulást segítő hanglemez indította el a közös munkát, ez volt a legfontosabb inspirációs forrás: „Találtunk egy hanglemezt, *Deutsch für Ausländer* volt a címe, amelyen elképesztő hangon beszélt egy többnyire fontoskodó, zengő hangú férfi. Mindez nagyon inspiratív volt, ezért csináltunk egy etűdfilmet. Ez a film egy elég spontán ötlet volt. Előtte semmit nem csináltam” – idézte fel a történetet Cantu Mari egy 2023-as beszélgetésben.¹⁷

Az ötlet megvalósításához szükséges technikát, szakmai háttérrel a DFFB biztosította. „[A] DFFB-ben már voltak barátaink – elsősorban Hámos Gusztáv. És őtöle, ő általa tudtunk szerezni egy videokamerát, ami ma már szintén egy történelmi dolog.”¹⁸ Ez meghatározta a médiumválasztást is – noha az alkotók korábban más műfajokban is kísérleteztek – de ebben az esetben tudatosan a videót választották.

„Akkor volt a videókészítésnek az egyik első hulláma, akkor találkoztunk azzal, hogy egyáltalán lett ilyen, hogy videó. És Bódy Gábor akkor már tanított a DFFB-ben, én akkor még nem jártam oda, de Gusztin és más barátokon keresztül be-bejártam hozzájuk, és láttam, hogy a videózás egy pionír dolog volt. Az, hogy megkaptuk ezt a kamerát, lehetőséget kínált arra, hogy kipróbáljuk ezt a műfajt.”¹⁹

A film öt jelenetre osztható, mindegyik a nyelvleckék egy-egy tipikus témáját idézi fel: Berlinnel, a várossal kezdődik – „Berlin ist eine Stadt” – hangzik el a helymeghatározás, majd elhangzanak más városnevek, kontinensek, a világ többi részének felsorolása. Ezután egy váltással a társadalmi élet kerül középpontba, következik a bemutatkozás, a színek és az udvariassági formulák taglalása, majd egy ház leírása. Aztán a zárójelenetben már módosul a perspektíva, a háttérben már nem német, hanem angol nyelvlecké példamondatai hallatszanak, amelyek New York nevezetességeit taglalják. Az erőteljes férfihang nyelvíleg leegyszerűsített mondatokat mond, ismétel, miközben utasításokat oszt, kéréseket fogalmaz meg. Néha, a háttérben hallatszik a médium zaja, a hanglemez

¹⁷ CANTU 2023.

¹⁸ CANTU 2023.

¹⁹ CANTU 2023.

sistergő recsegése, és az egyes részek közötti átkötésekben, a film ritmusának létrehozásában, az egyszerre titokzatos és maszkulin alapszituáció megteremtésében fontos szerepet kap a zene, a *The Shadows* együttes 1960-ból származó, *Man of Mystery* című, erőteljes gitárszólókon alapuló száma.

Noha a nyelvleckék egy leegyszerűsített nyelvet használnak, a példamondatokon keresztül mégis átsejlik egy „elképzelt” kultúra, az 1980-as évek hagyományos társadalmi világának erőteljesen túlhangsúlyozott – s így karikírozott – képe. Egy olyan társadalomé, amelyet szilárd morális ítéletek alapoznak meg, ahol fontos tudni, ki az, aki szorgalmas, s ki az, aki lusta. Egy olyan hierarchizált társadalomé, amelyben a nemi szerepek is szilárdnak és mozdíthatatlannak tűnnek, ahol az udvariassági formulák szerint a férfiaknak cigarettát (vagy szivart) kell vinni ajándékba, a „nők számára a virág mindenkor megfelelő” – ahogyan a példamondat többször is elismétli –, a gyerekeknek pedig bonbon vagy csokoládé jár. A filmben feltűnő tarotkártya egyenruhás alakjai, a felsorolt erények és bűnök szintén az egyértelmű morális előírások és hierarchiarendszerek mentén felépülő kapcsolatrendszerek tartósságát és kényszerítő erejét idézik fel. A nyelvlecké a nagyobb egység felől indít, a felülről szemlélt nagyváros képéből jut el a lakás szférájáig, ahova a férfihang szívélyesen invitálja a hallgatókat, végül pedig a legprivátabb térben, a fürdőszobában ér véget a rövid ismerkedés az idegen kultúrával.

A képek ezeket a szövegeket – és a szövegek által reprezentált kulturális kliséket, kódokat – kísérik, kommentálják, forgatják ki. Két fiatal nő látható rajtuk – a film két alkotója – akik a kamera előtt, sokszor annak és azzal játszva, hol játékosan kommentálják, hol megszemélyesítik, hol kifigurázzák a nyelvleckékben hallható sztereotíp helyzeteket. A nyitóképen hátulról láthatók a szereplők, egy erkélyről mint turisták tekintenek le a mozgalmas városra, a szélben lobogó hajukat is egy-egy színes ábrával ellátott kendő, afféle turistaszuvenír próbálja összefogni, az egyik a berlini Brandenburgi kapu, a másikon pedig a párizsi Diadalív látható. Egy perspektíaváltás, s feltűnik az utca, a többsávos autópályát, az egymás után suhanó autók sora, pár filmkockán láthatók a mobilitás ígézetében lévő város képei.

Ugyanezt az ironikus reflexiót erősítik meg a filmben feltűnő médiumok is, így például egy xxx márkájú írógép, amelyen négy, néha egymásba gabalyodó lakkozott női kéz, egy példamondatot gépel: „Ich sage jetzt einen Satz” („Most egy mondatot mondok”). A jelenet több szempontból is kifordítja az eredeti szituációt: hiszen a példamondatot a szereplők nem kimondják, hanem leírják, a gépből előtűnő papíron olvasható mondat pedig nem az írógép sztenderdizált betűtípusaiból tevődik össze, hanem piros körömlakkal íródott ákombákomok, amelyek azonnal eltűnnek, miközben a lakkot is eltávolítják az ujjakról. Egy másik snittben felidéződik a korszak kulcsmédiuma, a televízió is, a példaként szolgáló ház egyik szobájában a lakosok éppen a televíziókészülék megérkezésére várnak.

A különböző ruhákba és szerepekbe való beöltözés, az egzotikummal való játék, a cirkusz világának megidézése, az egzotikus tánc, a kártyavetés csupa olyan, a *new wave* kultúrához sok szállal kapcsolódó stílusgyakorlat, amelyek olyan helyzeteket idéznek fel, amelyek nagyon is távol állnak a sztereotíppá lecsupaszított mindennapi élet világtól. A társadalmi hierarchiák elmozdulnak, a nemi szerepek is felcserélődnek, a nők

férfitönybe öltözve, kalappal a fejükön, férfihangon férfiak közötti beszélgetést imitálnak. Az unalmas példamondatokban sorolt színeket valósággal megszemélyesíti a lakásban egy függöny előtt szívdarvanyos ruhában táncoló egyik szereplő, miközben a másik eleget téve a hanglemezeiről hallható felszólításnak, megismétli az elhangzó színek neveit.

A legutolsó kép jut a legtávolabb a mindennapi élet sztereotipizált szituációitól: egy igazi parti világot idézi fel, egy tollas dísszel ellátott magas sarkú cipő invitál a túllakásban fürdőkádban koktélzó és táskarádiót hallgató szereplők közé. Az amerikai populáris kultúra közkezen forgó szimbólumait használva és túlhangsúlyozva már egy újabb nagyváros, New York kulisszavilágát imitálják, s próbálnak ezen módon egy újabb szerepet elsajátítani – s még az sem jelent zavaró körülményt, hogy az Újvilághoz egy híres angol rockzenekar zenéjén keresztül vezet az út.

Összességében a *Leila und der Löwe* egy érdekes dokumentum az 1980-as évek berlini filmes kultúrájáról, amely a new wave stílus vizuális eszközkészletét használva, egy rövid – az alkotók által „etűdfilmnek” nevezett – munkában reflektál egy sajátos transzkulturális helyzetre, az idegen kultúra elsajátításának jellegzetes szituációira. A film ezáltal betekintést kínál egy tipikus migrációs helyzetbe, ahogyan a húszas éveik végén lévő alkotók ironikusan-távolságtartóan megpróbálják egy kultúra kódjait egyszerre elsajátítani és megkérdőjelezni.

Pázmándy Katalin: Amerika, London, Paris (1992)

Pázmándy Katalin rendező 1992-ben német nyelven, a ZDF felkérésére készült filmjének címe három nyugati helyszínt nevez meg: *Amerika, London, Paris*. De már az első filmkockák – a Dunán úszó hajóval, a Margit híd sziluettjével, Másik János ironikus-melankolikus zenéjével – felidéznek egy negyedik, közép-európai nagyvárost is, Budapestet, ahonnan a történetek elindultak és ahova visszatértek. S az alcímben feltűnik egy sajátos német kifejezés, az egymással ellentétes irányú mozgásokat jelentő *hin und zurück* (oda-vissza/ide-oda) fordulat, amely mintegy kapcsolatot teremt ezen helyszínek között. A háromnegyed órás film migrációs történetet mesél el, kilenc ember – férfiak és nők vegyesen – ülnek egy lakás zárt terében a kamerával szemben, s osztják meg a kérdezővel a saját tapasztalataikat idegen városokról, az oda vezető gyakran kalandos utakról, az átélt helyzetekről. A beszélgetőtárs nem látható, mint ahogyan a feltett kérdések is inkább csak kikövetkeztethetők, ugyanakkor a képkockákon keresztül is jól érzékelhetően valamifajta belső, bizalmi viszony kapcsolja össze a filmkészítőt interjúalanyaival. Mintha egy volna közülük, hasonló történetekkel és tapasztalatokkal.

És ez így is van: Pázmándy Katalin 1976-ban érettségizett, majd egy gyors szerelem és házasság után 1977. április 1-jén elhagyta az országot, s végigjárta saját filmjének állomáshelyeit. Első megállóhelye Párizs, ahol az 1976 januárjában emigrációba kényszerített Halász Péter-féle lakásszínház ott időző tagjaival találkozott, majd London következett, ahol 1981-ben, a St Martin's School of Artban festő szakon elkezdte egyetemi tanulmányait. 1982-től Nyugat-Berlinben él, az ekkor még meglehetősen kis létszámú berlini magyar csoport egyik tagja. A szakmai életében is némi pályamódosítás következik be:

az új médium, a videokamera vonzásának engedve sikeresen felvételizett a Deutsche Film- und Fernsehakademie-re, a DFFB-re, s öt éven keresztül volt az intézmény hallgatója.

A koordináta-rendszer másik pontja a film készítésének időpontja, a rendszerváltást követő évek, amikor is, kihasználva a határok megnyitását, a korábbi emigráltak közül jó néhányan –átmenetileg vagy véglegesen – hazatérnek. Nagyon szerencsés ebből a szempontból az 1992-es év, kicsit már eltávolodva a rendszerváltás eufóriájától, de még mindig egy átmeneti helyzetben óhatatlanul is leltárt kellett készíteniük a film szereplőinek. Leltárt a múltról, a „disszidálásuk”, a külföldre távozásuk óta elmúlt tizenöt év tapasztalatairól, félelmeikről és lehetőségeikről. És leltárt a jelenről is: mit lehet kezdeni harmincöt-negyven évesen a némileg váratlanul előállt új helyzettel, mennyiben követel ez a hirtelen jött szabadság új életstratégiát, hogyan kell – szükséges-e egyáltalán – módosítani az elmúlt időszakban kialakított életformát.

Mindezek miatt Pázmándy Katalin lírai dokumentumfilmje nemcsak közeli pillanatképfelvétel egy baráti csoport egy meghatározott életszakaszáról, hanem a társadalomtudományos kutatás számára is nagyon jól használható forrás. Segítségével ugyanis jól körülírható, társadalmilag-kulturálisan beazonosítható az 1970-es (korai 1980-as) évekbeli nagyvárosi migráció egy meghatározott mintája, rekonstruálhatók a résztvevők értékválasztásai, legalapvetőbb mindennapi esztétikai elvei. Meglehetősen kis létszámú csoportról van szó, s természetesen a választott minta sem reprezentatív, ugyanakkor megfelelő kiindulópontot kínál ahhoz, hogy másfajta, későbbi migrációs mintázatok elkülöníthetők legyenek. Fontos szerepet játszanak ebben a migrációban különböző nyugat-európai nagyvárosok – elsősorban Párizs és London, később Nyugat-Berlin – mint kitüntetett vonzáspontok. Mint ahogyan az sem véletlen, hogy a filmben főleg budapesti, értelmiségi, középosztálybeli családokban felnőtt fiatalok szólnak meg, ők voltak a jellegzetes szereplői ennek a mobilitásnak. Noha viszonylag kis létszámú csoportról van szó, társadalmi láthatóságuk, kulturális jelentőségük a korszakban pusztán számosságuknál sokkal nagyobb volt: történeteik mintaként és információforrásként szolgáltak mások számára, akik ugyancsak az ország elhagyását fontolgatták, személyük pedig gyakran az első kapcsolatot is jelentette az új migrációs helyszínen.

Ez a film is öt nagyobb tematikus egységből áll, s rögtön *in medias res* kezdődik, az illegális határátlépés, a szökés történetével. Az ötlet először baráti társaságokban fogalmazódik meg, az érettségi időpontja után/körül kezd konkrét alakot öltetni. Szerelmi, baráti viszonyok, párkapcsolati dinamikák határozzák meg végül a disszidáláshoz vezető, korántsem veszélytelen lépések sorozatát, amelyek inkább csak utólag visszatekintve állnak össze egy kerek, jól elmesélhető történetté. A migráció motívumaiként döntő szerepet játszanak a politikai-hatalmi visszaélések, az általános bizalomvesztés (a jogrendben, az intézményekben) – az egymás után sorakozó elbeszélések a Kádár-rendszer egyfajta sajátos anatómiájaként is olvashatók.

A migrációs elbeszélésekben jelentős helyet foglal el az új helyzettel együtt járó nehézségek bemutatása, a státuszvesztéssel kapcsolatos problémák felismerése, a főként az első időket jellemző kommunikációs nehézségek tárgyalása. Az idegenségtapasztalatoknak egész leltára vonul fel a filmben, amely érdekes módon kevésbé beszél a sikerekről, a migráció által megteremtett lehetőségekről. A „külső” történetek, a társadalomban való intézményi

részvétel különböző fázisai – valamilyen szakma melletti tartós elköteleződés, a családalapítás, a lakásviszonyok, a pénzkereset – szinte alig kerülnek elő, a figyelem főként a „belső” folyamatokra, a migráció által előidézett helyzet „átélésére” irányul.

A film újra és újra azt a kérdést járja körül, hogy mi volt az „ára” a migrációs döntésnek, erre reflektálnak az érzelmi életről, a deperszonalizáltság tapasztalatáról, az álmokról szóló nagyon plasztikus beszámolók éppúgy, mint azoknak a félelmeknek szinte katalógusszerű felsorolása, amelyek a maguk mögött hagyott országgal kapcsolódnak össze. Magyarország egyenértékű ezekben az elbeszélésekben a bezártsággal, a börtönnel, az elveszett/bevont útlevéllel kapcsolatos álmokkal, a leégett házzal, a vasfüggöny-nél eltöltött reménytelen várakozással. És ami az ellenkező oldalon, a határon túl ott van, az – minden korábban felsorolt nehézség és probléma ellenére – a megkönnyebbülés, az építkezés lehetősége, s néha a boldogság megtapasztalása.

Érdekes az elbeszélők pozíciója, ezen negatív tapasztalatok ellenére, a határok megnyílása után szinte valamennyien visszatértek, s vagy Magyarországon telepedtek le, vagy megpróbálták legalábbis valamilyen kétlaki életformát kialakítani.

Kiss Mariann: Ach du großer jiddischer Gott (2017)

Kiss Mariann migrációról szóló dokumentumfilmje egy generációs portré, négy generáció nőtagjainak életútját mutatja be, amely szoros kapcsolatban áll egyrészt a 20. századi történelem alakulásával, másrészt a jelenkori Magyarország politikai helyzetével. A film egyes szám első személyű elbeszélője a harmadik generációhoz tartozó filmrendező. A kerettörténetben egyszerre zajlik egy utazás térben és időben, amikor a lányával együtt a nagymama és az édesanya hamvait tartalmazó urnát szállítják Budapestről Berlinbe. „A nagymamám és az édesanyám hamvainak súlya 6-7 kg. Az urnák még további 4 kilogrammosak. A volánnál a lányom ül, én mellette vagyok egy kamerával. 1000 kilométer és egy időutazás 100 éven keresztül, ez van előttünk” – ezek a film kezdőmondatai a napfelkelte fényében, egy kocsi belső terében.

Négy generáció utazik vissza abba a városba, ahonnan a nagymama származik, s ahonnan fiatalkorában el kellett költöznie, és ahova mindig visszavágyott, ám már soha nem jutott el. Az utazás során fokozatosan kibomlik az egész családtörténet. A családi örökséget leginkább megismerő, Berlinben született nagymama, a pesti német sörgyárban dolgozó mérnök nagyapa és körülöttük a két világháború közötti átmeneti oázisban kialakult budapesti kis-Berlin. A zsidó származása miatt meghurcolt, aztán kommunistává vált, majd abból is gyorsan kiábrándult édesanya, s késői házassága a szocializmus korszakának egyik elismert szobrászával. Az 1960-as évek szabadabb szellemében felnövekvő filmrendező, aki ugyanakkor saját bőrén érezte a szocializmus korszaka Budapestjének bezártságát, fekete-fehér világát. Illetőleg a már szabad világban felnőtt, igazi világpolgár lánygyerek, a családtörténet jelenben íródó fejezetének képviselője.

A családtörténet nem más, mint különböző migrációs történetek bonyolult összefüggérendszerre. A filmet keresztül-kasul járja át a migráció, a mobilitás – vagy éppen annak

ellentéte, a szabad mozgás ellehetetlenítésének, a határok (gettófalak, vasfüggönyök és határkerítések) felállításának – történetei. És ami mindehhez szorosan kapcsolódik, az önmeghatározás folyamatosan jelentkező, sokszor a fenyegető hatalomként tétéleződő állam által generált problémája: így a nagymama hontalanná válása a nürnbergi törvények következtében, az anya megkeresztelése a holokauszt fenyegetésében, a budapesti filmrendező és nyugat-berlini férje beutazási kálváriája a kettéosztott Berlin különböző zónái között. Ezek a politikai-hatalmi keretfeltételek néha brutális formában kényszerítették ki a szembenézést azzal az egyébként is folyamatosan jelen lévő kérdéssel, hogy „kik is vagyunk”.

Látszatra nagyon különböző időkből és terekből származó történetek, amelyeket ugyanakkor egységessé teszi a család működését generációkon keresztül meghatározó morális ökonómia rendszere, amely leginkább a nagymama életbölcsségeként megfogalmazott történeteiben öröklődik. Ezek az életbölcsségek leginkább a „társadalmi csere” klasszikus eseteire vonatkoznak, így például a házasságra: „ne házasodj olyan férfival, akinek a gyermekkorá boldogtalan volt, mert sohasem lesz elégedett” – hangzik el a filmben többször is ez a generációkon át öröklődő párvalasztási ökölszabály. Vagy az utazásra és a nyelvtanulásra mint a világ megismerésének egy fontos elvére utaló szentenciák, amelyek megintcsak az egész életvezetést meghatározó gyakorlatokká váltak. Eszerint a világot látni kell, meg kell tapasztalni: „mert ami a fejedben van, az számít csak igazán, minden más csak jön és megy” – szól a nagymama másik bölcssége. Vagy a másik oldal, az akaratereő fontosságának hangsúlyozása – „»A tudás hatalom« – hogy ezt mennyire rosszul gondolják” – hangzik egy további szentencia. „A tudás önmagában kevés, az akarat a király” – hallható a gyereknevelés alapelvei kapcsán az anyai hangot örökölni hagyó magnószalagon.

Közös még a családtörténetben a lázadás, az ellenállás generációkon keresztül öröklődő mintája is: a nagymama nagyon is világias életszemlélete, amely szembenállt az ortodox rokonok vallásosságával, az anya folyamatos hitkeresése és ugyancsak folyamatos kiábrándulása, a lány 1960-as évekbeli lázadása. Mint ahogyan az is közös elem, hogy a férfiak ebben a családtörténetben (vagy elbeszélésben) mellékes szerepet játszanak, noha önmagukban érdekes személyiségek (a sörgyári mérnök nagypapa, akit az 1930-as években hamar kényszernyugdíjaznak, az apa, Olcsai-Kiss Zoltán, a szocializmus korszakának egyik államilag elismert szobrászművésze, vagy a filmrendező férje, a nyugat-berlini egyetemista, illetőleg az „amerikai cowboy, akinek valóban nem volt boldog gyermekkorá”).

Mivel a családtörténet háttérében egy kiterjedt rokonság áll, ezért a velük való kapcsolattartás különböző eseményei és médiumai (levelek, küldemények, fényképek, rágógumi) is fontos részei az elbeszéléseknek. A rokonság különböző történelmi sorsfordulók következtében a földrajzi tér különböző pontjain van jelen, Amerikában éppúgy, mint Izraelben, s a velük fenntartott folyamatos kapcsolatok, rendszeres találkozások a világban való tájékozódásban is jelentős szerepet játszanak.

A migrációs történet egy másik különlegessége az, hogy mindegyik generáció eltökélten ragaszkodott a történetek dokumentálásához, a családtörténet archiválásához, sokszor

meglehetősen mostoha történelmi viszonyok közepette is. Éppen ezért kevés a fehér folt, a felfedezésre váró elem az események menetében, talán az egyetlen kivételt a rendező édesanyja egykori kényszermunkatábora helyének felkutatása jelenti. Ebben az archiválási folyamatban kitüntetett szerepet játszik a budapesti lakásban található nagy kincses szekrény, tele archív fotókkal, egykori dokumentumokkal, a nagymama személyes tárgyaival, az ágyneműtartóban rejtgetett Goethe-összessel. De ugyanilyen dokumentálási láz jellemezte az amerikai rokonok tevékenységét is, a közvetlenül a háború után lebonyolított európai körutazásukat Super 8-as filmre vették, majd az 1960-as évektől megszorodó budapesti látogatásaikról is fényképek sora tanúskodik. Nem tekinthető véletlennek, hogy az egyik első ajándék, amelyet a filmrendezőnő kiskamaszként tőlük kapott, egy Konica kamera volt.

Ugyanezt a dokumentációs-archiválási tevékenységet folytatja tovább – csak egy illékonyabb médiumot, a videót használva – a filmrendező is. Az ő témáiként leginkább az 1980-as évek európai utazásai szolgálnak, illetőleg a nyugat-berlini, zömében német–magyar szubkultúra vidám pillanatai, privát összefüggései. De a családban szinte már előírassá vált gondossággal dokumentálja évről évre a gyermekek felnövésének különböző állomásait, az egyes élettörténeti határhelyzeteket.

A családtörténet egyik alapvető, a filmben is sokszor hangsúlyozott jellegzetessége a bizonyos élethelyzetek, szituációk megismétlődése, a repetitivitás mintázatának megjelenése – különböző történeti körülmények között és látszatra egymástól teljesen eltérő politikai rendszerekben ugyanazok az egzisztenciális határhelyzetek tűnnek fel, jelennek meg. Ahol korábban a rendező édesanyja halálmenete vonult a megsemmisítő tábor felé, ugyanott próbálnak a szíriai menekültek nyugatra szökni, akiknek tömegei megidézik a filmrendező és lánya számára az 56-os magyar menekültválságot is.

A hazatérés Berlinbe egy olyan Magyarországról történik, amely nem nézett szembe saját múltjával (jellegzetes alak a saját panziójának pincéjében, az egykori kényszermunkatábor tömegszállításán szaunát berendező vállalkozó, aki szívesen körbevezeti az alkalmi vendégeket a zsidó szimbólumokkal díszített nappalijában), ahol megjelenik utcai tüntetéseken a nyílt antiszemitizmus, és ahol egy történelmi migrációs válságot a kormány éppen saját propagandacélokra használ fel. Ezek ugyanakkor inkább egy külső szemlélő benyomásait rögzítő képek, nem pedig belső olvasataik ezeknek az eseményeknek.

Berlin, a nagyváros szerepe kettős ebben a családtörténetben: egyrészt a vágy titokzatos tárgya, a békebeli húszas évek elbeszélésekben sokáig jelen lévő emlékeivel és a kincses szekrényből néha előbukkanó dokumentumaival, amelyre mintegy rárétegződnek az ugyancsak különleges 1980-as évekbeli szabad város képei is. Ugyanakkor jelen vannak másfajta tapasztalatok is – amelyeket a szereplők próbálnak tudatosan felidézni és továbbörökíteni –, erre kínál példát egy 1930-as években készült fotó a családi emlékezetben, amely egy kifosztott zsidó üzletet mutat, háttérben a felhergelt lakossággal. És ugyanez a város, esti fényekben, a kivilágított Alexanderplatzcal a film végén a hazatérés helyszínévé válik, egy ironikus kérdőjellel a végén: „Megérkeztünk Berlinbe a nagymamám és az édesanyám hamvaival. Most már mindannyian itt maradunk. Egyelőre.”

Összefoglalás

Három különböző műfajú, a migrációt középpontba állító film ugyanattól az alkotói körtől, a berlini magyarok egy generációsan meghatározott csoportjától, amely három eltérő nagyváros-reprezentációt mutat be. Az első etűdfilm esetében a nagyváros egy elsajátítandó kulturális jelentéseket tartalmazó helyszín, lehetőségtér arra, hogy különböző kreatív-játékos formákat használva létrejöhessen egy olyan identitás, amely kapcsolódik a korszak kulturális áramlataihoz, ugyanakkor jól illeszkedik a saját életstílushoz. A nagyváros ebben az esetben leginkább különböző kulturális áramlatok helyszínévé tekinthető. A második alkotás egy klasszikus – ugyanakkor bevallottan szubjektív optikát érvényesítő – dokumentumfilm már részletesebben beszél a migráció mögött álló okokról, az egész folyamattal együtt járó nehézségekről, alkalmi kudarcokról, lehetőségekről. Megjelennek hatalmi-politikai tényezők, láthatóvá válnak az egyéni döntések mögött meghúzódó motívumok, a folyamat összetettsége, a vonzás és taszítás bonyolult rendszerei. Ebben az esetben a nagyvárosok sajátos vonzerővel rendelkező kulturális központok, amelyek mintha valamilyen magnetikus erővel rendelkeznének, úgy irányítják a migrációs folyamatokat, hálózati csomópontokként működnek, amelyek azon túl, hogy az új élet kereteiként szolgálnak, mindennapi találkozási lehetőségeket is kínálnak a résztvevők számára. A harmadik munka még tovább bővíti az értelmezési horizontot azzal, hogy történeti dimenzióba helyezi a migrációs folyamatokat, s láthatóvá teszi a generációkon keresztül érvényesülő alaplíniákat. A nagyváros a filmben kettős szerepben jelenik meg: egyrészt a saját életvilág-felépítésének sokszor veszélybe kerülő kerete, másrészt – a rokonsági-ismerősi rendszerek révén – az egyik lehetséges pont a városok történetileg változó, globális hálózatában.

Felhasznált irodalom

- ANDERS, Friederike (2020): *Zeittransgraphie, Videolabyrinth und Gábor Bódy*. Online: <https://dffb-archiv.de/editorial/zeittransgraphie-videolabyrinth-gabor-body#>
- CANTU, Mari (2022): *GO*. Budapest: Joshua Könyvek.
- CANTU, Mari (2023): *Könyvbemutató a Collegium Hungaricum Berlin-ben*. Kézirat.
- DREHER, Christoph (1986): Scheiße zu Gold. Zu einer Ökologie des Audiovisuellen. In BÓDY, Gábor – BÓDY, Veruschka (szerk.): *Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip*. Köln: DuMont, 14–16.
- ESSER, Hartmut (2000): Assimilation, Integration und ethnische Konflikte. Können sie durch ‚Kommunikation‘ beeinflusst werden? In SCHATZ, Heribert – HOLTZ-BACHA, Christina – NIELAND, Jörg-Uwe (szerk.): *Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 25–37.
- EUE, Ralph (2016): *Arbeiten zwischen Film, Video und Musik an der dffb 1978–88*. Online: <https://dffb-archiv.de/editorial/arbeiten-zwischen-film-video-musik-dffb-1978-88>
- FAUST, Wolfgang Max (1985): Cross Culture. Eine neue Tendenz in der Kunst. *Kunstforum International*, 77/78(9/10), 165–235.

- FÖLDES Györgyi (2012): Posztkoloniális és etnikai fikciók narratológiai vetületben. *Helikon*, 61(2), 255–262.
- GYÖRI Zsolt – KALMÁR György szerk. (2018): *Nemek és etnikumok terei a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi.
- HEPP, Andreas – DÜVEL, Caroline (2010): Die kommunikative Vernetzung in der Diaspora: Integrations- und Segregationspotenziale der Aneignung digitaler Medien in ethnischen Migrationsgemeinschaften. In RÖSER, Jutta – THOMAS, Tanja – PEIL, Corinna (szerk.): *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 261–281.
- HOFFMANN, Justin (2008): OKAY OKAY. Der moderne Tanz. Die Albumvariante des Clipformats. In SCHULTE STRATHAUS, Stefanie – WÜST, Florian (szerk.): *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert? Film im West-Berlin der 80er Jahre*. Berlin: b-books, 105–106.
- JABLONCZAY Tímea (2015): Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában. *Helikon*, 61(2), 137–156.
- SCHAEFER, Dirk (2008): Stadt der Projektionen. Die Westberliner Super-8-Bewegung zwischen Punk und Kunsthochschule. In SCHULTE STRATHAUS, Stefanie – WÜST, Florian (szerk.): *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert? Film im West-Berlin der 80er Jahre*. Berlin: b-books, 14–23.
- SZIJÁRTÓ Zsolt (2018) Új kihívások a városi etnikai közösségkutatások előtt: a digitalizáció és a kollaboráció. *Replika*, (27)108–109, 195–208. Online: <https://doi.org/10.32564/108-109.9>.
- VIRGINÁS Andrea et al. (2018): Kollektív emlékeink a mobilitásról: a női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási kontextusban. In GYÖRI Zsolt – KALMÁR György (szerk.): *Nemek és etnikumok terei a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi, 45–59.
- WEBER-MENGES, Sonja (2006): Die Entwicklung von Ethnomedien in Deutschland. In GEISSLER, Rainer – PÖTTKER, Horst (szerk.): *Integration durch Massenmedien/Mass Media-Integration*. Bielefeld: transcript, 121–145.

Filmográfia

- Ach du großer jiddischer Gott* (2017). Rend. Kiss Mariann. Arte–ZDF.
- Amerika, London, Paris* (1992). Rend. Pázmándy Katalin. ZDF.
- Látom, te kecske vagy* (1997). Rend. Pázmándy Katalin. Duna Műhely.
- Leila und der Löwe* (1982). Rend. Cantu Mari – Kiss Mariann. Infermental.
- One-way-ticket aus Budapest* (2021). Rend. Kiss Mariann – Csabai Júlia. Arte–MDR.