

KOVÁCS PETRA

CSERETEREK ÉS ÁTMENETI IDENTITÁSOK A RENDSZERVÁLTÁS IRODALMI ÉS FILMES REPREZENTÁCIÓIBAN

Átmenet-narratívák a *Bolse vitában* és *A hóhér házában*

Kulcsszók: átmenetiség, posztkommunizmus, cseregyakorlatok, transzkulturalizmus, térbeli fordulat.

Burjanzó cserék – bevezetés és problémafelvetés

„A radikáns a térbeli bizonytalanság [...] imagináriusának
elsődleges lakója, a valahová tartozás
leválasztásának (*décollage*) aktív gyakorlója.”
(Bourriaud 2019: 172)

Seftelés, pult alól eladott második kenyerek, több naposra nyúlt beszerzőutak, ószer, KGST-piacok. Cserék és átjárások a kommunizmus és rendszerváltás hétköznapjaiban: a »fabrikálás« rejtett praxisai, amelyek kihágások (De Certeau 2010) és ellenőrizhetetlen gesztusok révén realizálódhattak. A diktatúra omladozó falai közt megvalósuló cseregyakorlatok, mint az nyugati árucikkek átszivárgása és a propagandát leleplező valós információ csörgedezése, egyszerre voltak pragmatikusak, azaz túlélésbiztosítékok, és szimbolikusak: hordozták az ellenállás üzenetét. A csere térbeli vonatkozásai a kortárs diktatúra-elbeszélések és filmpoétikák szövetében is nyomot hagytak, hiszen a totalitárius rendszerek nagy történetébe ágyazott privát én-elbeszélések szorosan összefonódnak a diktatúra otthonául szolgáló tájak és az újjáépített városok saját történetével. A rendezés, rombolás, átalakítás, egységesítés mozgásai szervesen épülnek a kommunizmus-narratívákba, akárcsak a homogenitást megtörő lokális elemek, helyi legendák.¹ A totalitárius hatalmi berendezkedéssel szemben játékba hozott apró taktikák, cselek (De Certeau 2010: 18–19) kétségtelenül beszivárognak a kulturális és művészeti figyelemterbe.

Michel de Certeau-t Michel Foucault és Henri Lefebvre mellett a térbeli fordulat előkészítői és megalapozói közt tartják számon (Berger 2018: 30–31). Bár Foucault-hoz hasonlóan de Certeau is számolt a társadalmi terek panoptikus szerkezetével, praxiselméletében a kreativitásnak is szerepet szánt: a hétköznapok embere által

¹ Filmes és televíziós alkotások közül kiemelhető Cristian Mungiu *Mesék az aranykorból* (eredeti címén: *Amintiri din Epoca de Aur*) című 2009-es munkája, de Tompa Andrea regényeiben is találunk hasonló mítoszteremtő, anekdotákat sűrítő részeket. Vö. Balázs Imre József 2010. *Találkozó történetek. Tompa Andrea: A hóhér háza. Történetek az Aranykorból*. Korunk 21/10: 111–113.

végzett praxisokat művészetnek, poiészisznek (De Certeau 2010: 12) tekintette, ahol kifejeződik a passzívnak tételezett fogyasztó tömegek ellenállása. Elgondolásában a cselekvők nem egyetlen, jól körvonalazott hatalmi viszony kikezdésén munkálkodnak, hanem a „helyek közötti cselekvést választják” (Szekeres 2005: 48). A de Certeau-i praxiselméletben a térbeli jelenségek és tevékenységek elsősorban nyelvvelméleti-szemiotikai szempontok mentén tárulnak fel, így szempontrendszere a majdani térbeli fordulat poétikusabb irányainak is útmutatóul szolgál (Berger 2018: 32). De Certeau-nál a hétköznapi cselekvések egyszerre jelennek meg cselekként és eltévelyedéseként, melyeket a meglepetés-mozzanat, a kiszámíthatatlanság felszabadító tudata kapcsol össze. De Certeau látásmódja közel áll a saját megfigyeléseimhez a kortárs irodalmi rendszerváltás-narratívákat és az államszocializmust váltó időszak reflexív, művészi újrajátszásait illetően. Bár a szemiotikai elemzés helyett saját kutatásomban a terek és a térbeli praxisok fenomenológiáját helyeztem előtérbe, kétségtelen, hogy szöveg és film formái megalkotottsága utat nyit a metaforikusság irányába, mely rétegzettség tovább árnyalja az újrabeszélt terekhez való kapcsolódási lehetőségeket.

A tanulmány alapját olyan kultúratudományos irányzatokban és művészi gyakorlatokban való elmélyülés képezte, amelyek a kommunizmusok utáni időszak történelmével és az akkor születő, kétélű diskurzusokkal – például a tranzitológia Kelet- és Nyugat-Európa társadalmainak infantilizáción alapuló megkülönböztetésével (Buden 2009; Uő, 2025) – szembeni társadalmi közöny és tudatlanságból fakadó felületesség javítására tettek erőfeszítést. Ezen alkotások poétikájukkal, nyelvhasználatukkal és az újrajátszott, fiktív mozgásformáikkal egyaránt rámutatnak: a mindenkori panoptikus hatalomtérben burjánzó leuralási-ellenállási gyakorlatok rég „túllógnak” a posztkommunista kritika hatókörén, így a kortárs művekben megjelenő cselekvésformákat, ellenálló potenciált is érdemes más, úgyszólván praktikusabb nézőpontból felülvizsgálni.

Ezzel összhangban Codruța Cuceu írásaiban azonosította a posztkommunista kritika hegemóniájának kifulladását (Cuceu 2019: 358), és a kommunizmus örökségének feldolgozását elvégzendő társadalmi feladatként tételezte (Uő 2019: 360). A posztkommunizmus kritikai potenciáljával számot vető kortárs elméletek hangsúlyozzák: a probléma nem pusztán az, hogy nem termelődnek ki hatékony és „kézzelfogható” válaszok a jelenbe átnyúló hatalmi mechanizmusok, stratégiák szétszalazására, eltérítésére. Alapjaiban változtatná meg a diskurzust, ha számot vetnének saját kelet-európai „tehetetlenségünkkel”, miközben cselekvéssé is formáljuk ezt a felismerést (Buden, 2025). Ebben nyújthat segítséget a tér és humán ágensek szoros összefüggését, egymásrautaltságát tematizáló művészi archívum újrainyitása, mely közelítés egyben a csere-cserjék burjánzására való ráeszmélést is jelentheti. A tanulmányban vizsgált rendszerváltás-reprezentációkban az emberek (és akár emberen túli entitások) közti cserék kettős funkcióval bírnak: a tranzakciók megvalósítása nemcsak megelőlegezi a hiánygazdaságból piacgazdaságba való tranzíciót, hanem helyi értékű szabadságigényt is kifejez. Vizsgálatom elsősorban jól körülhatárolható helyekhez és terekhez kötődik, annak dacára is, hogy a művészeti tájékozódás alapjai ma már a globalizáció által meghatározottak. A globalizációs mozgások következményeként a művészeti gyakorlatokban a szilárdságot, rögzítettséget

sodró áramlás, újfajta közösség-képzetek váltják fel. Transzkulturális és transznacionális viszonyrendszerekben mozgunk, mely összefüggésekben a lokalitás más módokat keres a homogén felszín áttörésére – az élő helyektől, a kapcsolódás lehetőségétől való teljes elszakadás feltételezése ugyanis nem életszerű állásfoglalás (Bourriaud 2019: 171–172).

Az egykori kommunista blokk országaiban több olyan irodalmi mű és filmes alkotás formálta az utóbbi két évtized művészeti diskurzusát, amelyek a totalitárius rendszerek hivatalos történetébe ágyazott privát én-elbeszélések tériesülését performálták, s a kommunizmus örökségének feltárásakor kitüntetett szerepet tulajdonítottak helyhez kötöttségüknek. Tompa Andrea *A hóhér háza* című regénye az erdélyi „Fordulatprózák” (Bányai 2016a: 29) áramába kapcsolható, egy „Erdély-re-prezentációt” (uo.) hoz létre. A nyelvi megragadhatóságról is aktívan gondolkodó szöveg már nem egyetlen kikristályosodott időpillanat következményeként hivatkozik a diktatórikus rendszer bukására: narratívája megképzésekor az átmenet elemeire épít – a fordulatból többtényezős, idő- és térhatárokkal bizonytalanul megragadható mozgásforma lesz.

A regény keretes szerkezetű, lapjain voltaképpen az 1989-es ikonikus évszám lokális értékkel bíró időhatárrá válását követhetjük nyomon (Bányai, 2016b: 16): a történet kezdetén a kolozsvári forradalmi események kibontakozásának pillanatában járunk, és ide térünk vissza a regény utolsó, *'89 karácsony* című fejezetében is. A teljes szövegvilág a bukás történelmi pillanatából építkezik, látszólag ez az origó és a végcél is: ami az 1989 decemberi „között”-ben zajlik, egyszerre magyarázat és eredmény, hiszen a körkörös időben az ok-okozatiság is felcserélődik. A szöveg köztes terei egyre távolabbi múltba nyúló események láncolataként jelenítődnek meg. Bár a külső nézőpontú narrátor többnyire a T. A.-t, a kolozsvári bölcsészlányt követi szorosán a felnőtté válás útján, néha azért maga is eltévelyedik, így a regény T.-k és Kühnök többgenerációs, összefonódó, majd szétváló emléktáráként, Kolozsvár folyton változó terébe ivódott családtörténeteként is olvasható. Tompa regénye családfókuszúnak mondható, hiszen egyik nagy tétje a főszereplő T. A. apjához fűződő bonyolult viszonyának megszövegezése, de az érzékeny nyelvű fikció ezen túlmutatóan is pontos képet ad az elnyomó rendszerek tágabb társadalmi-kulturális környezetéről.

Míg Tompa szereplői a regény és a kommunizmus negyven évét végtelenítő körkörös időben keresik a boldogulást, addig Fekete Ibolya 1995-ben bemutatott *Bolse vitájában* már 1990-et írunk, a falak leomlottak, megnyíltak a határok: a szabadság megvalósult létállapot, az egykori Szovjetunióból érkező szereplőket követve meg sem állunk a Kis-Nyugatként ismert Budapest felszabadult közegéig, amely a tranzit-időszakban a Nyugat és Kelet egyik legfontosabb találkozóhelyeként híresült el.

Fekete a térbeli fordulattal narratívájukban és szerkezetükben is számot vető Erdély-reprezentációk előtt két évtizeddel, a Budapesti Iskola jellegzetesen hibrid (fikciós és tényszerű elemeket elegyítő) dokumentarista stílusában (Zalán 2005; Gelencsér 2013), részben friss dokumentumfilm és interjúfilm nyersanyagából kiindulva alkotta meg a *Bolse vitát* (Dánél 2020). Az árusokkal, utazókkal és helyiekkel benépesített történetben kitüntetett szerep jut a nomád identitások térhez fűződő viszonyának, valamint ezen identitások gyökereitől nem függetleníthető

térkonceptiók különbségeinek. Az idegenségek előreláthatatlan viszonyba rendeződnek: letapogatják egymást, s ugyan a viszonylagos terekhez tapadó identitások leginkább formátlanságuk révén meghatározottak, sosem olvadnak homogén masszává. Az idegenség tartós és közvetlen tapasztalattá lesz, s bár a szereplők próbálkoznak a fordítással és közeledéssel, a másság behatárolhatatlan s nem kevéssé bizonytalan érzetű a döntő szó. A kétszeresen keretes szerkezetű film Jura, Vadim és Szergej, három szovjet fiatal, Erzsi, a találékony magyar nagyvárosi nő, valamint Maggie és Susan, a két nyugati fiatal sorsfordító budapesti életszakaszát tárja elénk: a karakterekre rátalál a szerelem, ám ezen érintkezések, súrlódások kiteljesíthetetlennek bizonyulnak, s a személyes narratívák összeérésének kudarcát a narratív szerkezetben a forradalmi remények és újrakezdés ellehetetlenülése követi.

A regény és film rövid bemutatásaiból úgy tűnhet, hogy a tárgyalandó művek a lokalitás és transzkulturális oldottság által jelölt két pólust szinte kizárólagosan, keveredés nélkül képviselik. Tanulmányomban ezért arra teszek kísérletet, hogy kimutassam, a cseregyakorlatokban elegyedő transzkulturalitás és lokalitás aspektusai mindkét műben jelen vannak, pusztán a történetvilágokban végigkövetett szereplőkhöz hasonlóan ki kell várnunk a megfelelő alkalmat a taktikus cserék és az átmenetek létrejöttéhez, megnyilatkozásához (De Certeau 2010: 62). A humán fókusz kiszélesítésével a cserék csempészgyakorlatokká válnak, amelyek képesek visszaadni valamit az arctalanított terek helyszerűségéből. A tranzakciós és translációs gyakorlatok, a csereterek és az útkereső identitások vizsgálata pedig végül arra is választ adhat, hogy az elemzett művészi reprezentációkban mennyiben tekinthető bevégezettnek és sikeresnek a rendszerváltásként elhíresült, kommunista múlt és neoliberalista jelen közti átmenet, és hogy ezen reprezentációk transznacionális léptékváltása mennyiben jelent fordulatot az érzékelésben és a nyelvben.

Nem-helyek csereterei: piacok, romok, lakásbelső

Michel de Certeau a városban végrehajtott sajátos gyakorlatokat a sétálás aktusával példázza. Elméletében e bolyongó és folyamatosan célt tévesztő művelet közvetlen eredménye a város helyeinek térré változtatása (De Certeau 2010: 122–123). Eképp a tér használatba vett helyként értelmeződik, melyet a várost átszelő és használó szubjektumok egymást keresztező mozgásai formálnak (Uo.: 140–141). A terek a helyeknél összetettebb jelentést feltételeznek: a tér mindig eseményre, mítoszra és történetre tett utalás is, azaz a sétáláskor feltérképezett, birtokba vett terek az írás (és olvasás) „vadorzásától” sem esnek távol. De Certeau érvelése mentén számos térbeli gyakorlatról (a tanulmány szempontjából jelentős cseréről) kiderül: lehetővé teszi a tér antropológiai és mitikus megtapasztalását, utal az ismerős és megtervezett városkép „homályos mozgékonyására” (Uo.: 119).

Míg a tér fogalma hangsúlyozza a kommunizmus városképébe szervesen beépült szűrkezőnák, cselekvés által identikussá tett helyek meglétét, Marc Augé nem-hely definíciója épp az arctalanítottság révén megtévesztővé vált tériesülést jelenti, mely szoros összefüggést mutat a megnevezés szimbolikus és kiüresítő hatalmi gesztusával. Míg a hely identitást és emlékezetet tételez, a hétköznapi ember

nem-helyeihez leginkább ideiglenes semmitmondás és magány társul (Augé 2012: 47). A nem-hely meghatározásakor Augé a hely és ember közvetlen érintkezésének, az élő kapcsolatának megszűnését emeli ki mint kétségtelenül modern fejleményt: az emberi viselkedés megváltozásával, a viszonyulás felületessé válásával kezdődik a tapasztalatiságtól való eltávolodás, mely fiktiivként pozicionálja újra az egykor helyként felismert tériesüléseket a szubjektum számára (Uo.: 51). A megváltozott viszonyulásmód a későbbiekben magával vonja az újfajta, arctalan terek létesülését: repülőterek, autópályák, szupermarketek épülnek, és a szubjektum bonyongása kétségbeesetté válik, elveszettsége a tetőfokára hág. Bár a francia teoretikus kilencvenes években kiadott kötetében úgy véli, a kelet-európai országok viszonylagosan megőrizték egzotikusságukat, még identikusak és karakteresek (Augé 2012: 62), az állítás művészi gyakorlatban kifejeződő cáfolatának is tekinthetjük a *Bolse vita* Budapest-képét is (a filmből kiiktatódnak a jellegzetes, ikonikus helyek, tereken haladunk keresztül, a szereplők újtjai nem-helyeken keresztveződnek). A keleti blokk országaiiban a hatalom uniformizáló akarata kényszeríti nem-helyek benépesítésére a társadalmat, és a végeredmény a szűkösségekben idézi meg a nyugati ember lanyhadt, koordinátatlan bolyongását a bőség piacán – végérvényben mindkét véglet idegen, otthonosságtól és identikusságtól megfosztott élőhelyet tár elénk.

De hogyan kapcsolódik egymáshoz a művészi reprezentációkban a diktatórikus zártság, az ebből való kimozdulás és a csere praxisa? A diktatúrareprezentációk csereaktusai mindenekelőtt az átmenet homályos nem-helyeinek sajátos aktusaként értelmeződnek, ahol létrejöhet a mozgásteret korlátozó hatalmi működések (legyen szó a privatizációról vagy az önmagát újratermelő diktatúráról) poétikától sem mentes ellenreakciója. A hétköznapi cselekvő számára így összeér az áttetsző helyekből való kilépés vágya és a kimozdulási törekvés. A biztos pontok eltűnésével megsaporodnak a csereterek és a hozzájuk köthető taktikák (De Certeau 2010: 19), melyek katalizálják és megszilárdítják a tranzitidőszak valóságát (lásd: KGST-piac összevisszasága, ószer amőbaszerűsége, kigyózó mozgása). A csere ennek értelmében mindig megbontja a hatalmi elrendeződések és az ezeknek alávetett szubjektum határait, de a kihágás újra is termeli a hatalom által leuralt helyeket: „nem létezik határ, amely tökéletesen áthághatatlan volna; ugyanakkor üres hivalkodás lenne a határsértés, amely csupán egy illuzórikus vagy árnyaszerű határt hágná át. Ám létezik-e igazán a határ azon gesztuson kívül, amely diadalmasan átmetszi és megtagadja?” (Foucault 1999: 74)

Az átmeneti időszakban a cserék végrehajtása mellett az utazás bizonyul a legotthonosabb mozgásformának. Ennek felismerése Augé és de Certeau nem-helyeit és bolyongó, minduntalan transzgressziókba keveredő szubjektumait a transzkulturális emlékezet és határtudományok elméleti kereteihez közelítik. A transzkulturalizmus és transznacionalizmus cserefolyamatai felől közelítve a kritikai kultúrakutatás diszkurzív terében időszerűtlen homogén, lehatárolt, biztos körvonalakkal rendelkező kultúrákról és földrajzi helyekről nyilatkozni: a „konténerkultúrát” (Jablonczay 2022: 413) végérvényesen felváltották a többirányúság, a folyamatos fordítás, a transznacionális deterritorizáció (Deleuze–Guattari 2009; Földes 2016: 446) és a hibriditás kulcsfogalmai (Welsch, 1999; Németh, 2018: 9–10). A folyamatos mozgás által meghatározott

posztmodern szubjektum végleg lemondani kényszerül a modernitásból ismert identitásformákról, melyek a nemzeti, vallási, szexuális, földrajzi és történelmi belegyökerezettséget tekintették kiindulópontnak, és a nomád életformát és szemléletmódját teszi magáévá (Bourriaud 2019: 161). Ez persze korántsem a társadalmak, nyelvek, kultúrák és földrajzi helyek közt húzódó határok eltörlését jelenti: a globalizált világ nem határnélküli, hanem határokkal és határáthágásokkal benépesített (Sándor 2016: 60). „A határ bizonytalan körvonalú, átmeneti érintkezési terület, olyan képződmény, amelyet a politika és jogalkotás, a fizikai és földrajzi kijelölés, a megfigyelés és ellenőrzés hatalmi praxisai” tartanak fenn (Uo; Van Houtum–Kramsch–Zierhofer 2005: 3).

A tanulmányban cserék és csereterek felől elemzett alkotásokban alapvető tapasztalat, hogy a Kelet–Nyugat különbségeit fenntartó határmunka (Rumford 2012: 897) kihívások elé állítja az átjárhatóság fogalmát. A geokulturális kötöttségi rendszerekből szabaduló szubjektumok térelbeszéléseiben új hangsúlyokat kap az önszabályozás, az ismeretek elbizonytalanodása, mivel az útra kelés összezavarja a térösszefüggéseket és irányokat (Faragó 2015: 181). Az újramondásokban a gyökerezettségből, erőszakkal beszüntetett identikusságból mozgékonyság fele felnyíló posztkommunista identitás az uniformizációs program arctalan tereiből lép ki a globalizált világ nem-helyeibe, a romokból és nyomokból összetákolt térkép kialakítása úgyszólván ismerős gyakorlat számára. Ám várakozásaival ellentétben a globalizációs térbe való kiáramlásban nem a transznacionális egymásba fonódás és felszabadító fluiditás válik meghatározó élményévé, hanem az útra kelés és „másholba” érkezés józanító körülményei, ahol a markáns eltérések kitüremkedései jelentik az egyedüli kapaszkodót.

Cserék és utazók mintázatai a rendszerváltás utáni Magyarországon (Fekete Ibolya: *Bolse vita*. 1995.)

„Nehéz felidézni, hogy hogy érzi magát az ember változás közben. Amikor az elképzelhetetlen egyik napról a másikra magától értetődő lesz.” – hangzik a *Bolse vita* felütésében, miközben a mozgó kamera a magyar-osztrák határvidéket pásztázza, kibelezett autórongsokat és az átjutás eufórikus pillanatait rögzítve. A nézőnek már a prológusban is csak a képsorok alá illesztett feliratok, valamint a zászlók segítenek tájékozódni, az öröm Berlinton Bukarestig fölülírja a behatárolhatóság kitéjtét, a romániai, magyarországi és kelet-német helyszíneket egymásra rétegző kollázs alatt ugyanúgy Beatrice-szám szól aláfestésként. A *Bolse vita* elsősorban szerkezetével mutat rá, hogy a linearitásában szolgálalkúen valóság-hű felidézés szükségtelen esszencializálás, erőszakos szűkítés lenne az átcsúszások, kapcsolatteremtések és alakulásukban megmutatott cserefolyamatok sűrű szövedékéhez képest, mely az idegenként Magyarországra érkező szereplők jövőteremtő aktusainak ad otthont. A fiktív és archív elemeket kombináló film előzménye és legfőbb viszonyítási pontja *Az Apokalipszis gyermekei* című dokumentumfilm, melyet Fekete Ibolya 1991 és 1992 között forgatott. Ebben a később Jurát alakító színész Jurijként mesélt saját

történetéről, terveiről a kamerának, majd életanyagát átgyúrva szereplőként tért vissza a megfilmesítésbe (Dánél, 2020).

A *Bolse vita* kimozdít a passzivitásból, minden erejével az ismerős terek újbóli felfedezésére, kritikus szemléletére készlet; felülírja és elbizonytalanítja előzetes feltevéseket. A várakozással ellentétben nem a magyar nosztalgia ismerős pozíciójából mesél a rendszerváltás utáni tranzitidőszak boldog idejéről, mivel számol a megjelenített terekre problémátlanul ráíródó privát és kollektív emlékek veszélyeivel. Ehelyett a kelet-európaiság regionális transznacionális tendenciák felőli értelmezését adja, egy eddigiektől eltérő Budapest-tapasztalatot kínál: a lokális érzetét, az „arculatot” kölcsönző kitüntetett helyek láthatatlanok maradnak, a köztes-európai jellegesen túl a konkrét helyszínre feliratok és beszélgetések utalnak. A perspektívaváltás lehetőséget ad arra, hogy a néző az utazókkal együtt járja be a város nem-helyeit, melyek az áthaladók számára az egyedüli ismerőséget jelentik. A Keleti pályaudvar, boltok, gangok, piacterek, ideiglenes szállások, romos épületek hálójában nehezen ismerhető fel a hidak, Duna, Budai Vár és parlament által meghatározott (és így befogadásra már a találkozás pillanata előtt előkészített) látkép. A nyelvi heterogenitás is a pozícióváltást sürgeti: a film úgy szól Budapest tereiről és a rendszerváltás utáni tapasztalatról, hogy közben alig halljuk és olvassuk ki belőle a kapaszkodót jelentő magyar szavakat és ismerős pozíciókat. Az alkotás a nyitás kitettségével szembesít, kavargó, folyamatosan egymásba érő és egymásra íródó történései az egyes nyelvektől és kultúráktól eloldódó, közös pontokat, átjárásokat kereső kommunizmus-tapasztalat megfogalmazására tesznek kísérletet. A film a kitüntetett nyelvvel és nézőponttal szembeni szépségszisztémát is tematizálja, a polifonikusságban rejlő érzékenység mellett érvel. A magyarság pusztán kulturális utalásokban és termékekben köszön benne vissza: zenék, feliratok és utcatáblák utalnak a lokális jellegre, de sosem oldják fel a másikká leendés egyidőben kényelmetlen és izgató kötelezettségét.

A filmezés sajátossága, hogy az arctalan terek sokaságában individualizálni igyekszik a tranzitidentitásokat: emiatt a kamerába beszélés dokumentumfilmes gesztusát is átmenti a fikciós térbe. Jura, Vadim, Maggie és Erzszi néhányszor áttörik a negyedik falat, és közvetlen viszonyba lépnek a nézőkkel, megmagyarázva valamit a belső működésükről, illetve a történet kereten kívüli előzményeiről. A nézői tapasztalat és a szereplők által átélt viszontagságok és váratlan örömök azonban jócskán széttartó tendenciát mutatnak: miközben a filmnézéssel a néző közösséget vállal a szovjet, a jugoszláv és a kiábrándult Nyugat szempontrendszerével, a szereplők határtalanságtapasztalata az egymásra íródásokban leginkább csak megkérdőjeleződik. A nézőkkel ellentétben a film karaktereinek nincs lehetősége reflexív távolságot venni a terektől, amelyekbe belekerülnek, nem alkalmazhatják a visszatekerés és a feliratozás stratégiáit, így csak az árucseré, eltévedés és határszegés kockázatos taktikáira hagyatkozhatnak.

Az egyetlen névvel illetett tériesség a Csónak utca: itt található Erzszi, az egykori orosz tanárnő lakása, melyet átmeneti szállásként, ugródeszkaként kínál fel a Budapesten új életet kezdő oroszoknak. Gesztusa éppen annyira az empátia, mint az anyagi számítás kifejezője: sajnálja a szerencsétleneket, közben alternatív

megélhetési forrásként hivatkozik rájuk. Viktor, az egykori szovjet végrehajtó, a film jelenében piaci árus és Erzsi bérlője, így összegzi az átmenetiséggel kapcsolatos érzéseit: „Először szégyelled magad, de aztán pár nap után már nem is érdekel”. A lakásbelső egykori otthonosságát a funkcionalitás (és a tulajdonos szempontjából a bevétel maximalizása) váltja fel: több ágy zsúfolódik a szobákba, megszüntetve a meghitt magány és komfort lehetőségét.

A *Bolse vita* két fontos szereplője, Jura és Vadim Szovjetunióból érkező vándoridentitások, akiknek már diktatúrabeli mindennapjait sem a röghöz kötöttség határozta meg: zenészek, utazók. A fordulat előtti kezdőjelenet csendjében, szárazföld és tenger találkozási pontján, „útra készen” állnak a vad Kelet sűrűjében (csupán a feliratokból tudni, hogy 1989 és Vlagyivosztk a koordináták). Jura bizakodva-ironizálva jegyzi meg: ha folytatnák az útvonalat Kelet fele, Nyugaton kötnének ki. Mondata egyszerre markáns, már-már cinikus, mégis játékos, jelzi a karakter nyitottságát a transznacionális identitásforma felvételére. A keleti utazó cselemben, rövidítőkben kénytelen gondolkodni, a nyugatiság és keleti eredet közt feszülő kettős mérce miatt illegalitásba, folyamatos újratervezésre kényszerül. Jura játékos és könnyed oldala, a benne rejlő optimizmus és remény miatt képes túllépni a legyőzöttség tudaton: élni akar, és a világot a rá váró lehetőségek tárházaként fogja fel. Vadim ezzel szemben nem kerget illúziókat, Juránál földhöz ragadtabb karakter, ám a zenével ápolt bensőséges viszonya őt is kimozdulásokra készíteti, döntéshelyzetek elé állítja: közönségnek, szaxofonja hangzásvilágát értő füleknek szeretne játszani, mely élményben először Budapesten lesz része. A két férfi utazása nem marad pusztán ígéret, a film világában a Szovjetunióból induló migráció a Nyugat idealizált világa fele korjelenségként tételeződik.

A cselek és taktikák bevetésének első jele épp Jura és Vadim határátlépési kísérletekor részleteződik: utastársaik csempésztevékenységet folytatnak, a két zenész pedig meghívólevél nélkül szeretné átlépni a bűvös válaszvonalat, így a határőrök előtt fellépésre igyekvő bandatagoknak hazudják magukat. Az apró jelenetben azonban nemcsak Jura és Vadim ideiglenes identitáscserejét követjük nyomon, hanem a határőrök szerepváltását is – immár fő feladatuk a demokratikus nemzetállam határainak védelme a „ruszkiktól”, akik néhány hónappal korábban még szovjet katonákként hagyták el a térséget. A „visszatérők” közé vegyül Jura és Vadim is, de vendégszeretet és rutinszerű határellenőrzés helyett önkényeskedéssel és ellenséges érzületekkel találkoznak, csak kerülőúton vergődhetnek át a határon. Az archív felvételekkel együtt a jelenet képes jelenvalóvá tenni a diktatúradöntés eufóriáját, ugyanakkor emlékeztetés is: a véreskezdés és önjelölt nemzetatyák szoborrombolása után felálló képlékeny rendbe Kelet felől behatolni mindig betörést, nehézkedést von magával.

A határátlépés tevékenységének kockázatos voltát leginkább a film egy későbbi pontján bekövetkező visszatoloncolási aktus hangsúlyozza. Szergej, a magányos szovjet mérnök vonattal érkezik Budapestre, késeket hoz magával eladásra (úgy hallotta, ezt keresik a magyar piacon), végül többek közt magnókkal üzletel, hiszen még kétszáz dollár hiányzik, hogy sikeresen átjuthasson a jugoszláv határon, és új

életet kezdhessen Nyugaton. Valódi meghívólevéllel, legálisan telepedne át, ám ideiglenesen a magyar fővárosban állomásozik, a frissen felszabadult piacon próbál szerencsét. Ahogy megszerzi a hiányzó összeget, bizakodva az osztrák-magyar határ felé veszi az irányt, ott azonban falakba ütközik: megtapasztalja a határok felemás szilárdságát, melyek a nemkívánatosak mozgását korlátozzák Nyugat irányába: az osztrák határőrök kikérdezik, majd haladéktalanul visszairányítják Budapestre. Ekkor Szergej viselkedése is megváltozik, hiszen a számára ismeretlen és csak átmenetként számoltartott térbeliség egyszerre lakozása fő helyszínévé lesz, ahol az addig lehetőségekkel és reményteli jövővel teleszőtt álomkép helyébe az „életre várás” (Balibar 2002: 83; Sándor 2016: 62) kiszolgáltatottsága lép. A fejlemény tulajdonképpen elkerülhetetlenné teszi életének tragédiába torkollását.

A filmbeli feszültségek fő forrása a vasfüggöny mögüli vágyképek idealizált-elképzelte Nyugatra vetülése és a hamis projekciók lelepleződésének dinamikája. Ezt mintegy fokozva, Fekete Ibolya rátapint az alkalmazkodókészség gendervetületére: míg a női karakterekre rendre rátalál a szerelem és sorsuk aktív alakítóivá érnek, addig a férfiak szempontjából leginkább a kudarcélmény lesz meghatározó. S bár Fekete férfis szereplői esendőbbek, nem naivok és súlytalanok, akiknek gyermekségét valamiképpen ellensúlyozni kell Maggie és Susan kiábrándult racionalizmusával vagy Erzsi pragmatizmusával. Szergej jellemzésekor Dánél Mónika Boris Buden „hamis elvárások” (*false expectations*) terminusát használja fel (Dánél 2023: 94; Buden 2009) és Szergej sikeres kapcsolatteremtéseinek, továbblépésének ellehetetlenülését az idealizált Európa-képzetek és a valóság ütközésének tudja be. Szergejt először a szerencsések, céllal érkezők oldalára állítja a féltve őrzött kincse, a Jugoszláviába szóló meghívója: mindez már Lonyával, a KGST-piac egyik fő üzletkötőjével folytatott beszélgetéséből kitűnik. Az alaptökét azonban csupán ideiglenesen tudja felvirágoztatni, amint megakadályozzák az átlépését Ausztriába, elveszíti érdeklődését a felszabadult, ellenőrizhetetlen piac eszméjében, megtörik, már csak sodródni képes.

A csere megkérdőjelezi, veszélyezteti az identitás egységét, melynek legjobb példája a *Bolse vita* patchwork-jelleget erősítő cím identitáscserék felőli értelmezése. A jelzős szerkezetben a 'bolse' egyfelől mint a 'bolsevik' torzulása, felszabadult gyöke hordoz jelentést. Az utolsó szótag eltűnése az egységesként vizionált szovjet éntudat konstruáltságát, elpárolgását demonstrálja. Azonban a 'bolse' oroszul 'többet' jelent, saját nyelvi közegében önálló jelentéssel bíró szóként funkcionál. Ahogy azonban a töredék „nyomokban tartalmazza” az utalást a szovjet történelemre, az otthonosnak érzett modern identitásformákra, a múlt kitörölhetlenségének tényét is láthatóvá teszi. Mindeközben a szabadgyök-lét nyitva hagyja a lehetőséget, hogy a 'bolse-' többessége és csonkasága új befejezést kapjon: bolse – vita. A valami több (szabadság, boldogság) elérése átalakulást kíván meg a szereplőktől, s az átváltozás cseregesztusában ott a veszteségtudat is, az addigi állapotok hátrahagyásának nehézsége: a bolse mint életforma, világnézet egyszerre különbözik a bolseviktől, és hordozza annak örökségét (Dánél 2020; Uő, 2023: 95–96). Emellett a jelzős szerkezet az európai filmek nagyhatású darabjai közül épp Fellini *La dolce vitájának* allúziójának is tekinthető (Uo.); a két film cselekményében is találni kapcsolódási pontokat: a kritikai él,

a humor, illetve az új városba, világba érkező idegenek kezdeti elvárásai és az ábrázolt valóság széttartásai. Izgalmas és további távlatokat nyitó felvetésként szolgál a nyelvi homogenitás felőli közelítés is: olaszul ugyanis a *bolso* (vagy többesszámban: *bolse*) melléknév kimerültet, lezáratlant, sikertelent jelent.

A cím materializált térként köszön vissza a cselekményben: a *Bolse Vita* egy budapesti romkocsmá neve is, amely a kilencvenes években üzemelt. A szórakozóhely az átmeneti időszak kultúrák közti találkozásainak adott otthont: brit turistáktól, német és osztrák fiatalokon át egészen az orosz és jugoszláv vándorokig mindenki megfordult a sötét, mégis otthonos lyukban, hogy politikáról, tervekről beszélgessen, és kiélvezze a szabadság illékony örömeit. Szegő Dóra és Éber Márk a kilencvenes évek és az ezredforduló romkocsmáit alternatív kulturális központoknak tekintik, olyan köztességeknek, amelyek egyszerre örökítik át a rezsim hiánygazdaságának romokat teremtő esztétikáját és igazodnak a Nyugat fogyasztási mintázataihoz (Szegő–Éber 2008). A szerzőpáros továbbá a romkocsmákat megnyitásától övező bontásveszélyt olyan érdeklődést fokozó kellékként tételezik, amely az itt társaságra lelt „gyökértelen” emberek egyfajta identitásteremtő és -lehorgonyzó gesztusaként is értelmezhető. (Uo.)

A romokhoz, elhagyatottsághoz fűződő viszony másként is jelen van a filmben: Lonya, az öntudatos seftelő tanyájául választ egy elhagyatott, Duna-parthoz közeli iskolát vagy sportlétesítményt, és Szergejnek is felajánlja, hogy bármikor alhat a törmelékes kanapéján. A nem-hely belső udvara végül a lecsúszott és reményvesztett Szergej halálának színterévé is válik. A film zárata értesít róla, hogy aktáit (az egyetlen valódi tőkét jelentő meghívólevéllel egyetemben) ellopták tőle, hiszen a rendőrség nem tudta azonosítani a holttestet. „A nem-tér használója végső soron saját képével találja szembe magát, de ez a kép igen különös. Az egyetlen arc, mely kirajzolódik [...] egyedül a sajátja – a magány arca és hangja, amely annál inkább zavarba ejtő, mivel egycsapásra millió más ember magányát idézi fel.” (Augé 2012: 60)

A film a kulturális tudás hiányát helyettesítő érintkezések tárháza: a karakterek többségében nem beszélnek egymás nyelvét, de a lényegi kommunikáció és információátadás szükségessége miatt ideiglenes megoldást találnak: keveréknyelven szólnak egymáshoz, csak a lényegét közlik. Ahogy a különböző kultúrákból érkezők egymásba botlanak és tudatosítják vonzalmukat, Maggie elkezd oroszul tanulni, Jura pedig sok dolgot ért már angolul, szerelmük nyelviesülésébe azonban a német mellett a magyar nyelv mindennapi kifejezései is utat találnak („köszönöm”, „nem”, „szexualish”). A nyelvi-kulturális tudás felcserélhetőségének illúziója le is lepleződik, a humor egyik fő forrásává válik: Szergej a bőség zavarában narancslé helyett citromlevet vesz a kisboltból, majd hősiiesen megissza, ezzel akaratlanul is felidézve az 1969-es *A tanú* „magyar narancs”-fordulatát (Dánél 2020). Jura pedig egy ismert orosz/szovjet dallamot hallva csak arra tud gondolni, hogy mennyire vidám és gondtalan nép a magyar, miközben szomszédja épp egy oroszellenes népköltést montíroz rá a hangsorra: az új dal az eredetiben kedvesét sirató lány szólamát egy Doxa karóra ellopásáról szóló átfordítással figurázza ki.

Az újfajta keveréknyelv a KGST-piac terében is a fő kommunikációs csatornát jelenti, kiegészülve gesztusnyelvvél és mimikával. A felülnézetből látott piac

színfoltjai, a megannyi áru párhuzamos mozgása úgyszólván a csereterek prototípusa, amelynek sajátos, összetéveszthetetlen hangulatát az árusok kötetlensége, a térben megélt szabadsága adja. A sikeres cserék lebonyolításához szorosan hozzátartozik az alkudozás és gyors helyzetfelismerés taktikáinak elsajátítása: a néző Szergejjel együtt tanul bele az adás-vétel rejtelmeibe, és vele együtt részt vesz a „biznisz-magno” felvirágoztatásában.

A film addigi kollázsszerűsége a piactéren felerősödik: a narráció mikrojele- netekre esik szét, pár perces, humoros történetek fűzéréen keresztül látjuk be a piac világát. Betekintést nyerünk a keleti alkalmazottat fröccskészítésre tanító bódé- tulajdonos vívódásaiba, de a „million forints” univerzális kezdőár ártatlan humorát is értékeljük a szedett-vedett portékákat látva. A piactér mint „a hiánygazdaságban kitermelt alkatrészek” találkozóhelye (Dánél 2020) fokozatosan veszíti el a hozzá fűzött reményeket a szabadpiac elvének megvalósulásakor. Az euforikus álomból eszméltek sorát Lonya nyitja, aki a posztszovjet maffiózók betörését budapesti kalandja végének tekinti: bár épp a fegyverkereskedelemben kóstol bele a Mester érkezésekor, az erőviszonyok felmérése után rövidesen feladja az egykor teljes átéléssel kikiáltott elveit: „Én, Lonya Maximov, egy szabad ember vagyok, egy szabad országban élek, nem dolgozom nektek, együttműködünk, és ha ti erre nem vagytok hajlandóak, akkor már nem dolgozok veletek – ezek a piac szabályai itt.” Az átrendeződést és a korszakvéget Lonya távozása teszi megmásíthatatlanná.

A helyhez kötöttség és a kötődés aspektusai leginkább a szereplők megnyi- latkozásaiban válnak láthatóvá. Vadim egy tó partján ülve úgy határozza meg önmagát, mint aki a Volga mellől jött, azaz egy szovjet identitást megelőző helyviszonyt tesz az énnarratívája részévé – lelkesen idézi fel a beláthatatlan síkság képét, amellyel Susan és Maggie nem tud azonosulni. Az utóbbi Jurához intézett vallomásaiban épp a közvetlen kapcsolatok elszemélytelenedésében látja kelet-európai körútja okát. Nem Vadim az egyedüli szereplő, aki a földrajzi helyek révén megképzett, aktuálpolitikától szinte érintetlen identitásformákhoz nyúl: egy ízben Jura is Urálból érkezettként hivatkozik magára – úgy tűnik, az új terekben szerzett tudás magával vonja a hátrahagyott helyek emlékezet útján való újrateremtését, beépítését a külső tényezők hatására is felvett tranzitidentitás köztességébe. Ebből is látható, hogy a *Bolse vita* a transznacionális film létrehozására tett kísérlet, amelyből azonban részben hiányzik a mindent fölülíró fluiditás-képzet, a határátlépés mindig következményekkel, hátrahagyásokkal jár. A cserék még a részben kudarcos végkimenetel ellenére is a szereplők ágenciáját, saját történetük és a jövőjük írására tett kísérleteiket legitimálják, de az érzékelhető félreecsúsítások legalább annyira az illúzióbuborékjaik szétpukkanásának következményei, mint a befogadó társadalmak idegenekről alkotott naiv-egzotizáló elképzeléseiké.

Az átmenet háttértere a gyilkos Aranykorban (Tomba Andrea: *A hóhér háza*, 2018)

Tomba Andrea első regénye a kommunizmus emlékezetének dekonstrukciós kísérleteként olvasható, amelyben a leépítési és helyettesítési szöveggyakorlatok az uniformizáció nevében eltorzított, megváltoztatott városi tereket is dekoncionálják,

lecsupaszítják, új összefüggésekbe ágyazzák, ezzel indítványozva a rendszerben megszilárdított tájékozódási formák újragondolását, valamint az ellenálló, kommunista ideológiával összeférhetetlen gyakorlatok láthatóvá tételét. Dánél Mónika a regény kapcsán rávilágít arra, hogy a megélt tartam kizárólag a kommunizmus korszakával viszonyba rendeződve, annak lezárása után válik elmondhatóvá (Dánél 2020b: 17–18). Bányai Éva kivételes „nyersanyagként” értékeli a totalitárius rendszer poétikailag megképződő emlékezetét és a felszabadulás utáni időszakról született reflexiókat (Bányai 2016b: 10), mely megfogalmazás szintén számol a kész mű újrendező, dekonstrukciós gesztusaival. Tompa Andrea *A hóhér házában* privát és nyilvános diktatúrabeli térvizsionainak fikciós felülvizsgálatára és kritikájára vállalkozott. Ezen összefüggésrendszer feltárásával épp azt az ideologikus hálót segít leépíteni, amely „a nyilvános tér államhoz viszonyított autonómiájának megfogyatkozását, elvesztését jelentette”, de kétségtelenül hozzájárult a magánszféra koordinátáinak látványos módosulásához is (Cuceu 2019: 347). A publikus tér eltüntetése, csonkítása kulcsfontosságú lépés volt, hiszen általa „az állam hozzáférése a privát szférához akadálytalanná vált” (Uo.).

A regénybeli dekonstrukciós törekvés legerőteljesebben az ószer szürkezónájában zajló cserékben nyilvánul meg: „a szabadság és a felduzzadt szegénység színes keveréke” (239.) élettől nyüzsgő, amőbaszerű másikként lepi el a befoglalt, uralom alá hajtott város határát. A regény megfogalmazásában az ószer működésmódja ugyan a városi cserék ellentéte, de Certeau perspektívájából azonban mintha épp ez a tiltott, kiűzött szegénységpiac lenne az árucseré ösképe. A csere, az alkudozás, a választék művelése letiltásra került a rezsim idején, és a város kifejezte igényét a hiány betöltésére. Az ószer ebben az értelemben megvalósítható alternatívaként tűnt fel a színen. A két létmód – a szabálykövető, hatalomfélő és a hatalmat kijátszó, az előreláthatatlan mozgás – kitermeli, fenntartja egymást a kétes egyensúlyban. Bár felszámolással, beszüntetéssel fenyegetik, az ószer bizonyosan „mindig újjászületik, a városon kívül, merthogy ilyen hely: a »városon kívül« mindig létezni fog” (240.).

A kommunizmus célkitűzése az individualitás nyomainak eltörlése: a beszüntetett, erőszakkal felfüggesztett társadalmi heterogenitás hiányában pedig a privát szféra eltűnése a legnagyobb, szinte biztosan bekövetkező veszteség (Cuceu 2019). *A hóhér háza* cselekménye a privát és nyilvános minőségek köztes tereiben, a tiltott és az engedélyezett mozgások illékony szürkezónáiban játszódik. Abból az indítatásból is szerencsés a cselekvő individuumok cseremozgásait és a csereterek hatalomnak ellenszegülő megjelenési formáit kutatni, hogy a nevelődési regény hagyományával párbeszédbe lépő szöveg „a benevelt képzetekből, ideológiákból való – testi módokat is kereső – »önkinevelődési« kísérleteként” (Dánél, 2020b: 23) is olvasható. A zsebszínház és az ellenzéki irodalmi-színházi személyiségekkel való kapcsolattartás mint az átnevelődés, kinevelődés csereterei jelennek meg a regényben: a lány Ödi, az erdélyi Latinovics által vezetett társulatban tapasztalja meg először a palimpszeszt-történelemszemlélet erejét, mely az általa szerkesztett, újramondott történeten is nyomot hagy. Az újrajátszás révén megteremtett másik hely és idő kiszakad a leuralható terek egyforma sorából, tartammal és figyelemmel telítődik, így a sosem

engedélyezett feljegyezhető bemutatók is feledésbe merülnek, mintegy helyettesítődnek az írásos nyomot sosem hagyó, jól sikerült próbák kivételes tapasztalatával.

A regényben a hatalom maga is szép számmal alkalmazza a csere stratégiáit, de cselekvései nem egyenértékűsége, értékadáson alapszanak, sosem konszenzuálisak: a lokalitás kisemmizései, megerőszkolásai (Cuceu 2019: 348). A helyek átformálásának nagyívű kommunista projektje felszínre hozza azok palimpszeszt jellegét (De Certeau 2010: 219): már nem pusztán az ideológia végső szövege olvasható ki a városelemekből, hanem minden megelőző állapot és helyviszony, térszerkezeti sajátosság, amelyet a hatalmi narratíva tériesülése elfedni hivatott. A regényszerkezetbe ezek a különbségek, elmozdulások a szereplők emlékezeti tereiben, a visszaidézésben válnak valósággá, és rendelődnek a jelenlegi állapotok mellé. A hóhér-motívum a kelet-európai diktatúrák öngerjesztő, testhatárokat és privát szférát bekebelező működésmódjára világít rá, ugyanakkor a hóhér háza, akárcsak a *Bolse vita* filmcímet inspiráló kocsma, egy valós, jól körülhatárolható hely a kolozsvári („alias Claudiopolis, Claudius egyik városa a sok közül, alias Cluj-Napoca, alias Klausenburg” – 397.) Petőfi utcában. Hóhér minden ember, aki hóhéreként mások reményeinek lemészárlásáért felel, dehumanizáló körforgásban ragadva beláthatatlan ideig, mely csapdahelyzet egyszerre lakhatatlanná vált és megnyugtatóan ismerős házként tornyosul a fejük fölött („[...] mert az ember hóhér, és a test a háza” – 223.).

A regényszövegben rekonstruált nyolcvanas években még szimultán jelentkezik a társadalmi tompaság, politikával szembeni passzivitás („a lelkes, hóhérnak drukkoló tömeg” – 395.) és a remény: a diktatúra rendíthetetlen falain rések támadnak, a hirtelen felduzzasztott, az élet minden területét ellenőrzés alá hajtó hatalmi működést önmaga tehetetlensége, nehézkedése görgeti a változás fele. A kolozsvári hóhér egykori házának lebontása az áthallások miatt is válik a regény központi szimbólumává: a bontás látszólag a városrendezés egységesítő narratívájába illő, lokális emlékezet megsemmisítését célzó cselekedet, ám az elbeszélő forradalom utáni pozíciójából már az önpusztító áthallásai is felszínre buknak. *A függő város* című fejezetben még a rombolás kegyetlensége és a társadalmi közöny csúcsrajáratásának lehetünk tanúi, de a következőkben már Lulut, a város szent bolondját választják meg polgármersternek.

A terek palimpszeszt jellegének egyik legmegrendítőbb példáját is *A függő város* című fejezetben találjuk: a romák városközpontból való elűzése valójában az etnikai tisztogatás lágyabb, emészthetőbb formájaként, groteszk újrajátszásként kerül be a szövegbe, melyet a városrendező projekt kiemelt sikereként aposztrofálnak: eltakarítják „az apró síkátorokból álló névtelen negyed, aminek négy irányból állnak neki, hogy menekülési útvonal se maradjon, buldózerekkel támadnak a Timotei Cipariu (egykori Széna) tér felől, Mit kerestek eddig ezek itt, a város szívében?, háborognak az egybesereglett nézők a nyilvános kivégzésen, [...] a báméskodók a Tanítók Háza mögött sorakoznak fel, szemben a Szabók bástyájával, hogy végignézzék a gyors és fájdalommentes ítélet-végrehajtást” (394.) Ám a még II. Ulászló által betelepített romákat (akik közül egy volt a fizetésért dolgozó hóhér) nem lehet nyomtalanul kitörölni; a hazug propagandaújság ugyan lelkesen közli a beépítés

tervezetét, ám az sosem valósul meg, sőt, mintha valami gyászhoz mérhető „bénultság ülné meg ezt a földdarabot” (396.)

Az elzárás, ellehetetlenítés nemcsak a térhasználatot, hanem a testhasználati technikákat is érinti: a kötetben egy györgyfalvi negyedi szemétdobó késlekedő kiürítéséből bontakozik ki Juci, az idősebb T.-lány és anyja egymásba érő abortusztörténete, mely a személyes traumán túl egy vitathatatlan önisméltés is – az egymásba montírozott műtdarabkák tragikus ciklusként a családtörténetbe olvasztják a hírhedt 770-es rendelet következményeit. A hatalom által birtokolt testek túlzó méreteket öltő instrumentalizálásának *A száj* című fejezet állít emléket: a Félfulúként emlegetett diktátor születésnapját ünneplő iskolások egy sportszarnokban a vezér arcképét formázzák meg színes zsákruháikban: az önfeladásban és arcnélküliségben kiteljesedő portré az ideális társadalmi test valósággá válása is egyben: „[É]n vagyok ő, vagy fordítva, ő én: a húsa vagyok, elválaszthatatlanul összenőve vele, belém bújt, hogy ne tudjam lemosni sem magamról, a képmását mint székenbélyeget rám sütötték, én vagyok ő, pontosabban mi mind ő vagyunk, mert együtt, szép fegyvelmezett rendbe állítva és vezényszóra fordulva vagyunk ő” (37.) A diktátor bekebelez, megemészt, nem ereszt: a börtönné váló saját test és haza képei a groteszk önleplezésben és egybeforrásban jelenítődnek meg.

Épp ezért hatványozottan igaz, hogy a Hóhér házában a csere: létszükséglet. Elcserélni az életet, a jelent valami másra, eltévelyedni egy pillanatra – bekebelezettből bekebelezővé válni. A nagyvárosra kiszabott esztelen korlátozások közepette egyre inkább ellehetetlenülő önellátás feltétele: T. Janó, az apa apró ólban disznókat nevel, a tinédzser narrátor Marosig utazik harminc tojásért, máskor meg naphosszat a bolt hátsó bejáratát figyeli, hogy felbecsülje az új árut. A lányok anyja, Lili három állásban dolgozik, melyek közül az áruszakértői pozíció a legbecsesebb, hiszen hétvégi kiszállításain rendre kapott némi friss élelmiszert vagy más további cseréket ígérő értékes árut, „mert falun tudták, hogy adni szokás vagy egyenesen kell, kötelező, le kell csbukolni a végrehajtót, mintha enélkül nem dönthetne róluk igazságosan a bíróság” (333.)

A regényben betörési és szabályozási kísérletek, illetve a kihágás kockázatos taktikái egyaránt keretezik a mindennapokat: emlékezetes az eset, amikor a Dohány utcában álló Kühn-házba, amely T. A. második otthona, egy alattomos feljelentés nyomán állítanak be a Securitate emberei, mivel Lili és szülei félhold alakú hajcsatkészítésbe fogtak, a bevétel jól kiegészíti hivatalos keresetüket. A rejtett tevékenység maradványaira csak az elbeszélő szemfülessége miatt nem bukkannak rá, a kislány ugyanis a második padlásig hordja fel csendben a száradó csatokkal teli tálcákat, amely az abszolút menedéket jelentő manzárd fölött van. Nem létező csatok egy hivatalos narratíva szerint nem létező helyen: a manzárd maga is egy rejtett, iratok szerint fiktív helyiség a házban, mely képes a panoptikus termüködések kijátszására, megtévesztésére: „megmaradt illegális menedékek, titkos, zárt helynek, ezért is hallotta a gyerek így a nevét: »manzárt«, mert csak ennek volt számára értelme” (346.)

A hatalmi mindentudás eltérítése, zsákutcába futtatása révén a család nyer magának egy saját helyet, amelyet kötetlenül használhat: kiskamasz, majd érett,

majdnem-felnőtt T. A. lel a zúgban menedéket, itteni zavartalan magányában használja éjjelente a szintén nem-és-mégis-létező saját írógépét. A Kühn-ház rejtekhelye az égbe nyújtózik, az 1920-as elcsatolást és második világháborút is megélt bányamérnök nagyapa megtestesült cseleit viseli magán: „Laci úgy gondolta, hogy minden háznak titka van, mint egy szekreternek vagy pénztárcának: legyen akármilyen picurka szoba a ház felett vagy alatt, egy kamra vagy átjáró, amit szükség esetén lakni lehet” (347.)

A Dohány utcai ház sajátos báját a romjelleg adja: ebből a szempontból ellenálló cseretendenciák is kapcsolódnak hozzá, akárcsak a filmből megismert Bolse Vita romkocsmához. Lakói állandó készültségben élnek: a kommunista városrendezés bármikor, „de legkésőbb jövőre” lebonthatja a házat, ők pedig a pórusra járt hóstáti szomszédaihoz hasonlóan mehetnek majd a blokkba. A romház legsajátabb tevékenysége a „lipisteskedés”, azaz az uniformizációval és lerombolással nem-hellyé válással fenyegetett ház belakása, helyévé tétele. A védett helyek taktikus lépések általi megteremtésére a társadalmi képzelet tágítása miatt van szükség: Gaston Bachelard *A tér poétikája* című munkájában a házat az álmodozás és képzelődés szabad folyamatainak otthonos helyeként határozza meg, mely elgondolás egybecseng az ellenállásba és politikai ágens-létbe belenevelődő T. A. autodidakta módon való önállósodásába. A „manzárt” a szükség és a játék kettős helye, nem kiadható, mert végtelenül intim. A diktatúra infantilizálja és függőségi viszonyba rendezi magával az ország lakóit: az ellenállás (és végső soron a rendszer közös akarat alapján történő megdöntése) a nagykorúvá válás metaforikáját is a diszkurzusba vonja.

Tompa Andrea regénye a nagykorúvá érés, avagy a Bildung szempontjából is elgondolkodtatóan kétarcú: makroszinten azt beszéli el, ahogy T. A. a totalitárius rendszer árnyékában lánnyá, majd fiatal nővé érik, hiszen éppen 18 évesen lesz tanúja a forradalmi eseményeknek. A szöveg egyes jeleneteiben azonban éppen gyermek- és felnőtt szerepek felcserélődése tapasztalható: az érett diktatúra idejében született T.-lányok és kortársaik már szabadabban, tudatosabban élnek, mint a rendszerbe szocializált nagyszüleik, vagy a kemény diktatúra idején fiatalságukat élő szülőgeneráció – könnyebben veszik az akadályokat. A családbeli hierarchiát is megkérdőjelező tranzíciót példázza, amikor a Juci és a narrátor nyolcvankilenc telén a lehallgatókészülékkel felszerelt telefonban kürtölik világgá, hogy édesanyjuk kihallgatószobában éjszakázott, ezzel semmisítve meg a Securitate családjukra gyakorolt nyomását. Az erőteljes gesztus visszavonását, ártalmatlanítását a karácsonyestén kisserelt lehallgatókészülékkel való első szembesülés jelenti: „valóban csak egy kis fekete, nyolccentis műanyag műtyű az egész, amiből alumíniumkarok állnak ki, hitetlenkedve nézik, hogy tényleg csak ennyi lenne az egész, Á, biztos nem, ha ennyi lett volna, már rég kiszedjük” (439.)

A helyekhez, otthonokhoz való ragaszkodás és a hatalom és az önbeteljesítés vágya által diktált folyamatos elmozdulás és visszatérés dinamizmusa generációkra visszamenőleg szervezi Kühnét és T.-ék életét. A húszas évek végén a családi élet unalma és az anyaság kihívásai elől menekülő Kocka, az apai nagyanya Kolozsváron kommunista mozgalom vezetésére cseréli orvosi képzettségét és zsidó múltját.

Klári és Laci, a friss házások egyetlen éjszaka alatt a magyar-román határ két különböző oldalán rekednek a negyvenes években. Közben utcákat, tereket neveznek át a fejük fölött, szomszédaikat viszik munka- és haláltáborokba, ők pedig megváltásként várnak a rendszerváltozásra, amely talán kedvező mederbe tereli a sorsukat.

A köztességben ragadás tragikomikus összefoglalója Kühnnek születési anyakönyvi kivonattal kapcsolatos kálváriája, melyben a történelem viharában elkeveredett eredeti papírok másolatának hiteles fordítását már sehol sem tudják érvényesíteni, bizonyítva a személyazonosságukat Laci taktikája, miszerint a legfontosabb iratokat sosem adja ki a keze közül, csak az értéktelen másolatot, a kiábrándultság és a remény szólamaként íródik a szövegbe: a rendszercserék maguk is véresebbnél véresebb másolatokat termelnek ki, egyik autoriter vezető váltja a másikat, az embernek viszont meg kell őriznie valamit önmaga eredetijéből, ami nyitott az előre nem látható változás (akár a teljes, részegítő szabadság) befogadására: „Klári fiam, értsd meg, az eredetit nem adjuk oda senkinek, fel sem mutatjuk soha, rendőrnek se, elmegyünk Mandelhez, és adunk egy nyilatkozatot, hogy az eredeti nincs meg, és kész, mert az eredetit, még ha a román király visszajön, és személyesen kéri, akkor sem adjuk oda, érted.” (374–375.)

Akárcsak a szomszédos hóstáti kertek egyikében megtelepedő egykori vejük és barátjuk, az öreg Kühn-házaspár is közvetlen viszonyt ápol a nonhumán létezőkkel. A kert mélyén szaporodó, burjánzó növényzet T. Janó, a lányok apja számára maga teremtette paradicsom és egyben haladék a sorstól: időhurok, ahova elrejtőzhet önmaga és a világ elől, legalábbis ideig-óráig. Kühn Klári, a nagymama valami hasonló törékeny (és hangoztatott nézeteivel ellentétes) jövőteremtésbe kezd, amikor gyökereztetti a szobanövényei letört leveleit: „a vad burjánzás nem fogadott [...] szót, és azt üzenete: van jövő, van hova nőni, terjeszkedni és szaporodni, s ez nem hit vagy az emberi kitartás tántoríthatatlanságának kérdése, hanem pusztán valami klorofill-tehetetlenség.” (352.) Az aktualitással szembeni látszólagos közömbössége ellenére („[m]ár annyiszor volt új világ” – 417.) a regény zárlatában a nagymama is „frontra” vonul, várni a »magyarokat«: az elmúlt és jövőbeli politikai rendszerekkel szembeni szépségszissel éles ellentétben áll a szinte zsigeri lelkesedés, amelyet az átmenet megvalósulása vált ki az idős hölgyből. Klári időskorában is a bölcs Anya és a színésznőket megszegyenítő naiva-alakítás közt ingadozik, humora fiatalítja, reményteljessé teszi, méginkább kétségbe vonva halálvárása legitimitását.

Janó ezzel szemben tragikus kisember, akit saját démonai mellett a megvalósult kommunizmus rémképe tesz tönkre. Apasága kudarcélmények és ígéretések sora: ágenciát kifejező betűcsere miatt elveszíti nyomdai állását, csődbe megy. Alkoholizmusa miatt leszokások és visszaesések dinamizmusában él magányosan, így egyszemélyes édenéből bűnbánóan feláldozza a sovány malacok egyikét. Az állatáldozat ideiglenes csereként értelmeződik a visszaemlékezések szövedékében, mellyel Janó már csak néhány hónap haladékot vásárol magának: „Janót vágják le augusztusban, amikor végre érik a paradicsom és legjobban romlik az emberi hús” (222.) A temetés napján kisebbik lánya, az egyik legtalálékonyabb seftelő (főként apja kiűritett üvegeivel) egy jól időzített csere révén kapja meg az elveszítettnek hitt

örökségét: Sándor néni, az apja egykori szomszédja a tövestől kitépett virágokat elviszi a piacra és eladja őket (ebben az esetben az örökség, a juss megszerzése szintén a Bildung-hagyományt idézi).

A kötetben felbukkannak átutazók, voyeurök, akik már-már orientalista vonzalmat éreznek az omladozó, vasfüggöny mögé rejtett Kelet-Európa mássága iránt. Közülük kiemelkedik Jean Pierre, aki a román vidékre vetülő gyarmati tekintetet az egyenlőség álarcába csomagolja. Az Éva néni világvégi (szucsági) száműzetésében évekig látogató francia udvarló a nő egyetlen esélyét jelentő házasságot elvből elutasítja, a szabad szerelem híve. Az emigráció mint kényszerű vagy akaratlagos helyváltoztatási aktus visszatérő fordulat a mellékszereplők sorsának alakulását tekintve: míg a T.-lányok édesapja kudarcos élete elől a halálba menekül, a rendszer másképpen is igyekszik felőrölni, kicserélni a társadalmi test ellenszegülő, patalogikus elemeit. Ennek következménye, hogy a máshol képzetei áttüremkednek a határokon, új formákba szervezik a társadalmi tereket és képzeletet. A narrátor kamaszkori szerelme-bálványa, a Költő, az ezer szállal lokalitáshoz kötött, az irodalom művelése révén mégis mobilis utazó száműzetésként éli meg kényszertávozását; Lacika, a szomszéd és a magyartanárról Éva néni viszont évekig rekednek a határzónában engedélyezett áttelepülésre és útlevelel várakozva. A partnercsere, a taktikusan megválasztott szerető visszatérő motívuma a határátlépésre tett kísérleteknek, mellyel Lili, a Juci és A. édesanyja is próbálkozik: egyik szeretője, a magyarországi fizikus Würtl által Nigériába is eljuthatnak, ahonnan meg sem állnának az amerikai álom beteljesítéséig.

A szereplők a valóban látott és csupán elképzelt kettőse révén tapasztalják meg a határon kívüli létet: a külföld- és máshol-képzetük egybecseng Marc Augé felismerésével, miszerint bizonyos helynevekhez, megnevezésekhez olyan erős képeket társítunk, amelyek eltakarják a hely valóságát, megtapasztalhatóságát (2012: 56.) Budapest Lili, Juci és A. számára a tapasztalat és a képzelet kettőségében teremtődik újra: néhányszor járnak ott látogatóban, de ezek távolodásával inkább a feltételezett tárgyi és eszmei „vanok” révén asszociálnak rá (Budapesten van divat, van zene és irodalom), mintsem a városban tapasztaltak valóságának visszaidézésével, bár tagadhatatlan, hogy az utóbbi regiszter is felbukkan a kötetben. Kolozsvár és Budapest közt egyértelműen hierarchikus a viszony: a szabadelvűbb főváros található a fölérendelt pozícióban, hiszen a melegvíz-használat korlátlan, kapható fogamzásgátló és betét, haladó filmeket vetítenek a moziban, minden könnyedebb, a diktatúra nehézkedése a nyolcvanas évekre elinflálódott, már csak egy terelgető kézre emlékeztet.

Tranz-akciók, tranzíciók, translációk és jövőkép

Nicolas Bourriaud *Radikáns* című könyvében a kultúraköziség esztétikáját és a globalizált világban szükséges fordítás megvalósíthatóságát problematizálja. Multikulturalizmus-kritikájában a modernista szótár leváltása mellett érvel, mely révén nyelviileg is megragadhatóvá válna a konkrét területektől elszakadó, áramló kultúra jelensége, ahol a ma embere és a ma művésze cselekszik, alkot. Bourriaud ennek értelmében a modern eseményt előidéző személyeket határátlépő csoportosulásként értelmezi, amelyet többé nem eredendő körülményei, hanem iránya és sebessége határoz

meg: „egy nomád törzs [...], amely megszabadult minden korábbi lehorgonyozottságtól, minden fix identitástól.” (2019: 161) A kortárs kultúra állapotára nem a posztmodern jelzőt, hanem az altermodernitás definíciót véli találónak, mely abban különbözik a modernitástól, hogy az első exodushoz képest a többség ünnepléseként, a folyamatos fordítás terepeként létesül. Hogy a modernitás és az altermodernitás kultúrafelfogása közti különbségeket nyelvileg is árnyalja, Bourriaud az altermodernitás kultúrájában eligazodó szubjektumot botanikából kölcsönzött terminussal jellemzi: ő a radikáns, a gyökértelen, az utazó; nem eszményi, utópikus lény, hanem épp a lokalitás aspektusától való elszakadás problematikáját viszi színre. A fluiditás és fordítás világa Bourriaud számára nem homogén kultúra, hanem a folyamatosan ütköztetett, vitatott fordítási kísérletek közege.

A *Bolse vita* és *A hóhér háza* kapcsán is fajsúlyos kérdés a nyelvkeresés problémája, a használt nyelv egyoldalúságának, hiányosságainak megkérdőjelezése: az alkotások küzdenek a formával, a megjelenített keresési aktusaik csupán ideiglenes otthonra találhatnak. Kétségtelenül érvényesnek mutatkozik a megfigyelés, miszerint a monokulturalitás konténeréből demokratikus egymásmellettségbe való átáramlás a forma szempontjából sosem problémátlan. Az alkotások hagyományokhoz, ábrázoláshoz való szubverzív viszonyulása az új világrendet alapító forradalmi történésekre adott kétélű reflexióikból is kitűnik: az individuális sorsokban a gazdasági-társadalmi mozgások szempontjából kudarcnarratíva és heurisztikus sikertörténet egymásba érnek, mintegy egyidejűleg mutatkoznak meg – vékony választásvonalat köztük csupán a képsorok és az elbeszélés egyértelműsítése, az elvarrt cselekményszálak, a konvenciók reflektálatlan felhasználása teremthetnének, de az összeéréseket, a többes jelentést előnyben részesítő filmes és regénynarráció az utazás, váratlan és előrejelezhetetlen mozgások motívumaiban épp a lezáratlanságot, a kibillentés lázadó gesztusát ünnepli. *A hóhér háza* többnyelvű, viszont nemcsak a román, német és magyar szavak keveredését teszi a hétköznapi tapasztalatává, hanem egy család sajátos nyelvhasználatán szűri át a kommunizmus és a rendszerváltás tapasztalatát.

Meghatározó élmény a bizonytalanság és tanácstalanság, mely állapotokhoz kimozdulások és taktikák révén több ízben is remény társul – „van-e másik világ, és ha van, milyen az” (13.) A regény keretes szerkezete miatt már az első fejezetben, a forradalom utcai hangulatának leírásakor szétszalazhatatlan, félelmetesen új érzelmi tartalmak elszabadulásával szembesülünk. A pillanat „helyes” tonalitása teljességgel eldönthetetlen, mert egyszerre komoly, végtelenül naiv és komikus elemek karneváli összevisszaságban gyűrődnek egymásba: az egynemű masszává olvadt épületek országaiban már egészen más hangsúllyal lehet csak kikiáltani a szabadságot és függetlenséget, hiszen a nép „apjának” meggyilkolása egyben az identikusság újjáépítésében vállalt felelősség terhét is átruházza a hóhérokra. Negyven évnyi lefojtás után nemcsak a pozitív érzelmek, de az erőszak és a düh is utat talál magának: „egyszer csak a tömegben kipirultan menetelő elsőéves egyetemista [...] úgy érezte, hogy beléhasítanak, hogy becsapták, hogy nem erről volt szó, [...] hogy nem ezért jöttek, egyáltalán nem is ez a cél, halljátok, hanem azért, hogy bevégezzék azt, ami a papának akkor nem sikerült: lelökni végre a vámpírt a robogó vonatról” (13.)

Hasonlóan felszabadult, komikus és utcai zavargást megelevenítő képek vetülnek egymásra a *Bolse vita* nyitányában is, mely a szerelmeket és vágyképeket kergető utazók budapesti kalandját vezeti fel. A keret túlsó vége azonban, mely a felirat szerint 1994-be nyúlik, szinte teljesen átkeretezi a film addigi lappangó szomorúságát és a súlytalan, személyes csalódások narratíváját: a jugoszláv háború véres megtorlásainak archív felvételei épp az erőszak elkerülhetetlenségét és a Keletről érkezők hontalanságának permanens mivoltát hangsúlyozzák. Az átmenetiség és a határvonán várakozás a felzárkózásra/felzárkóztatásra (Buden, 2025) egyre kevésbé tűnik választott vagy organikus következménynek, sokkal inkább egy lelkesült, de kudarcba fulladt kísérlet romjának.

A *Bolse vita* és *A hóhér háza* karakterei nem találnak biztos fogódzókat a tágas és nyitott világban – számukra a kötöttség az ismerős, az otthon. Az átmenetben szépen csomagolt, ártatlan megjegyzésnek szánt diszkriminációval (a brit nagykövetségen Maggie-től Jura jelenlétében külön is megkérdezik, hogy biztos-e a házassági szándékában) és önnön döntésképtelenségükkel szembesülnek (T. A.-t egyenesen megrettentí, hogy utazhat, hiszen még sosem volt az elképzelt, vágyott „más helyeken”); megpróbálnak fesztelenül közlekedni a határokon, de csak feszengenek és lelepleződnek.

Az otthonosságot a kiszámíthatatlanul hatalmas, egyszerre beözönlő világban és másik helyekben a már ismert taktikák jelentik: például a gyűjtögetés gesztusának diktatúra-beli berögződése *A hóhér házá*nak karácsonyesti jelenetében – „valamit muszáj volt elhozni, azaz ellopni, gondolta, hiszen végső soron ez a mama szabályai értelmében lopásnak számított” (436–437.) Tompa Andrea könyvének utolsó fejezete zavarbaejtően és részegítően nyitott. Ez a hangoltság jelöli a főszereplő-narrátor felnőtté válásának („önkinevelődésének”) viszonylagos végpontját. A narráció bizonytalan csúcson hagyja magára a szereplőit, a gyerekkor, s egyben a diktatúra korszakának lezárultát is a családfele-anya áldása szentesíti: „ti pedig csináltok, amit akartok, lányok” (440.) A befejezés érdekes összefüggést mutat Boris Buden a Nyugat Keletre vetülő tárgyaló infantilizáló tekintetét írásaival, mivel Tompa Andrea pontosan az üledékek, a berögzült automatizmusként még „intakt”, másik rendszerbe is átörökített túlélő-praxisok, térvizonyok árnyalása révén nem fest naív képet a meg nem írt átmeneti korszakról. A forradalom megtapasztalásával „valódi” felnőtté vált szereplői előtt még minden út, a kudarcos, kiábrándító, de Kelet-Nyugat határvonalait megerősítő rendszerváltás lehetősége is ott áll.

Az előbbinél kézzelfoghatóbb választ nyújt a mámorító exodus utáni (Bourriaud 2019: 161) társadalmi tér viszonyait tematizáló *Bolse vita*, hiszen a transzkulturális csereakciók túlnyomó többsége épp az egyenlőtlenségek kitüremkedését, a posztsovjet és nyugati valóság ütközetét viszi színre, ahonnan többnyire csak a művészi kreativitás cseleivel és taktikáival felvértezett egyének kerülnek ki viszonylag sértetlenül (Maggie és Jura Brightonban, az „abszolút” Nyugat fele nyitott parton kezdenek új életet; Vadim művészi identitásának megerősítésén dolgozik Budapesten), a védteleneket, az idealistákat felőrlik a határsértési aktusok (lásd: Szergej sorsa).

Mindezzel együtt kimondható, hogy a tranzitológia és posztkommunizmus mára bebizonyosodott kudarcnarratíváival ellentétben a Fekete Ibolya által rendezett

film és Tompa Andrea első regénye is a nyelvi diverzitás radikáns pozíciójából indul el a rugalmas identitásformák és kultúra-narratívák tágasságának irányába. „A múlthoz [...] nincs kész nyelvünk, nincs készen a nyelv. Ellenkezőleg: a nyelv csődben van, saját lehetetlenségét mutatja fel. Amikor megnevez is, megbízhatatlan, hiszen kritikai ellenőrzés alá kell venni.” – írja Tompa Andrea a *Regénykeresés: a hely és az ember* című értekezésében (2019). És valóban: mind *A hóhér háza*, mind a *Bolse vita* a hétköznapi ember helyekkel és terekkel kialakított viszonyát, apró cselekedeteit, csendes örömeit és személyes csalódásait tekinti elsődleges forrásának az elbeszéléshez szükséges pozíció megtalálásában. Mindkét mű elkötelezetten kísérletező az átmeneti terekben zajló kapcsolatteremtés részleges kudarcának nyelvi leleplezésében, a történelemmel szembeni tehetetlenség felvállalásában és a kritikus felülvizsgálathoz szükséges megfelelő távolság fellelésében.

Egy máig sok szempontból feldolgozatlan történelmi korszak, az átmenet idejének művészi újraértelmezéseiként a *Bolse vita* és *A hóhér háza* narratíváját is formálja a nekilódulások és megtorpanások dinamizmusa, felmutatva, hogy a teljes újramegkezdés idealista képzeteinek elpárolgása elengedhetetlen a valódi párbeszéd kezdeményezéséhez és a cselekvéspotenciál növeléséhez. Ezen próbálkozások végső soron a porozítás és fluid létformák szökésvonalakban lelt viszonylagos otthonossága mellett érvelnek.

A már úton lévők és még utazásuk előtt álló, leendő nomádok közös állásfoglalása nem az önkéntes amnézia dicséretében, hanem sokkal inkább a relativizmusban, a lokalitással is számot vető leválás aktusában keresendő (Bourriaud, 2019: 171). A csereterek felmutatására, a váltás és fordulat helyett átmenetekként értelmezett rendszerváltások térvizsionyainak átírására terelt fókusz lehetőséget nyújt, hogy reflektáltan, kellő távolságból, irodalmi szövegekből megismert praxisokon keresztül, s főként az egyéni tévelygések útvonalát követve nézhessünk egy megdönthetetlennek hitt rendszer mindennapi valóságára, észelve a jelenbe átszivárgó hordalékokat.

I R O D A L O M

Elsődleges irodalom

Tompa Andrea 2018. *A hóhér háza*. Jelenkor, Budapest.
Fekete Ibolya (r.) 1995. *Bolse vita*.

*

Augé, Marc 2012. *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Fáber Ágoston (ford.) Műcsarnok, Budapest.

Bachelard, Gaston 2011. *A tér poétikája*. Bereczki Péter (ford.) Kijárat, Budapest.

Balázs Imre József 2010. *Találkozó történetek. Tompa Andrea: A hóhér háza. Történetek az Aranykorból*. Korunk 21/10: 111–113.

Balibar, Étienne 2002. *What is a Border? = Uő.: Politics and the Other Scene*. Verso, London–New York. 77–78.

- Bányai Éva 2016a. „Erdély-re-prezentációk”. *Történetek az Aranykorról (Tompa Andrea: A hóhér háza)*. = Uő.: *Fordulat-próza. Átmenetnarratívák a kortárs magyar irodalomban*. Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár. 29–40.
- Bányai Éva 2016b. *Átmenet és narratívák. A fordulat elbeszélhetősége*. = Uő.: *Fordulat-próza. Átmenetnarratívák a kortárs magyar irodalomban*. Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár. 10–28.
- Berger Viktor 2018. *Térré szőtt társadalmiság, A tér kategóriája a szociológiaelméletekben*. L’Harmattan, Budapest.
- Bourriaud, Nicolas 2019. *Radikáns. A globalizáció esztétikája*. Gyenge Zsolt (ford.) = Dánél Mónika – Hlavacska András – Király Hajnal – Vincze Ferenc (szerk.): *Tér – elmélet – kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest. 147–175.
- Buden, Boris 2009. *Das Elend des Nachholens*. = Uő.: *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*. Suhrkamp, Frankfurt. 52–73.
- Buden, Boris 2025. A posztkommunizmus gyermekei. Tillmann Ármin (ford.). Mэрce 2025.04.06. <https://merce.hu/2025/04/06/boris-buden-a-posztkommunizmus-gyermekei/> (2025.04.26.)
- Cuceu, Codruța 2019. *A magánszféra román konfigurációi. Privát identitások: a test „önfenntartása” és a kultúra általi ellenállás*. Király Hajnal (ford.) = Dánél Mónika – Hlavacska András – Király Hajnal – Vincze Ferenc. *Tér – elmélet – kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest. 347–364.
- Dánél Mónika 2020. *Többnyelvűség és lokalitás. Magyar és román érintkező narratívák 1989-ről*. Erdélyi Múzeum 82/3: 1–27.
- Dánél Mónika 2020. *Tranzit – Széttartó remények és képzetek történetisége. Fekete Ibolya: Bolse vita*. Látó, 31/1. <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/tranzit-szettarto-remenyek-es-kepzetek-tortenetisege--fekete-ibolya-bolse-vita> (2025.04.26.)
- Dánél Mónika 2023. *Lost in Transition? Understanding Hungarian and Romanian 1989 Regime Change through Metalepsis and Collage*. = Robbe, Ksenia (szerk.): *Remembering Transitions: Local Revisions and Global Crossings in Culture and Media*. Walter de Gruyter, Berlin. 85–113.
- De Certeau, Michel 2010. *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.* Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán (ford.). Kijárat Kiadó, Budapest.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix 2009. *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Karácsonyi Judit (ford.), Quadmon, Budapest.
- Faragó Kornélia 2015. *Átmeneti mozgások, keletkezések, változás-létesülések (A magas intenzitású időterek elbeszélhetőségéről)*. = Bányai Éva (szerk.): *Átmenetdiskurzusok*. RHT Kiadó–EME, Bukarest–Kolozsvár. 9–17.
- Faragó Kornélia 2015. *Horizontmozgások a térszempontú értelmezésben. A geokulturális narratológiaiak részleges érvenyvesztéséről*. = Ádám Anikó – Radvánszky Anikó (szerk.): *Térérzések-térértelmezések*. Kijárat, Budapest. 173–182.
- Foucault, Michel 1999. *Előszó a határsértéshez*. = Uő.: *Nyelv a végtelenhez*. Sutyák Tibor (ford.). Latin Betűk, Debrecen. 71–86.
- Földes Györgyi 2016. *Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság (Földes Jolán és Agota Kristof)*. Helikon 62/3: 445–454.
- Gelencsér Gábor 2013. *Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya*. Apertúra, tavasz. <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/> (2025.04.26.)
- Jabloneczay Tímea 2022. *A transzkulturális emlékezetek és emlékezetkutatások kihívásai a globális korban*. Helikon 68/3: 403–438.
- Németh Zoltán 2018. *Transzkulturalizmus és bilingvizmus. Elmélet és gyakorlat*. = Németh Zoltán – Roguska, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra. 9–18.
- Rumfold, Chris 2012. *Towards a Multiperspectival Study of Borders*. Geopolitics 17: 887–902.
- Sándor Katalin 2016. *Átlépett és hordozott határok a kortárs román filmben* Metropolis, 20/2: 60–72.
- Szegő Dóra – Éber Márk Áron 2008. *Az átmenet terei. Romkocsmák, retró-kertek és nosztalgiaerások az ezredforduló Budapestjén*. Magyar Lettre Internationale 68. https://epa.oszk.hu/00000/00012/00052/szego_eber.htm (2025.04.26.)

- Szijártó Zsolt 2012. Az „átmenetiség” jelentősége – közelítések egy elmosódott fogalomhoz. = Pusztai Bertalan (szerk.): *Médiások, történetek, használatok. Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szabjély Mihály tiszteletére*. Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Szeged. 327–333.
- Tompa Andrea 2019. *Regénykeresés: a hely és az ember*. Kétezer 2019/2.
<https://ketezer.hu/2020/04/tompa-andrea-regenykereses-hely-es-az-ember/> (2025.04.26.)
- Welsch, Wolfgang 1999. *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. *Spaces of Culture* = Featherstone, Mike – Lash, Scott (szerk.): *City, Nation, World*. Sage, London. 194–213.
- Zalán Vince (szerk.) 2005. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest.

SPAȚII DE SCHIMB ȘI IDENTITĂȚI DE TRANZIȚIE ÎN REPREZENTĂRILE LITERARE
 ȘI CINEMATOGRAFICE ALE SCHIMBĂRII DE REGIM.
 Narațiuni de tranziție în *Bolse vita* și *A hóhér háza* (*Casa călăului*)

(Rezumat)

Studiul investighează poeticile tranziției spațiale și identitare în literatura și cinematografia maghiară postcomunistă, concentrându-se pe filmul *Bolse vita* de Ibolya Fekete și romanul *Casa călăului* (*A hóhér háza*) de Andrea Tompa. Bazându-se pe teoriile lui De Certeau, Augé și Bourriaud, analiza interpretează practicile schimbului și ale mobilității ca forme simbolice de rezistență la structurile totalitare. Printr-o abordare interdisciplinară între studii spațiale și teoria culturală, lucrarea arată cum aceste narațiuni reconfigurează experiența anului 1989 ca un proces continuu de traducere, transgresiune și reteritorializare.

Cuvinte-cheie: tranzitivitate, post-comunism, practici de schimb, transculturalism, turnură spațială.

SPACES OF EXCHANGE AND TRANSITIONAL IDENTITIES IN LITERARY
 AND CINEMATIC REPRESENTATIONS OF THE REGIME CHANGE.
 Transition Narratives in the *Bolse vita* and *A hóhér háza* (*House of the Executioner*)

(Abstract)

The study explores the poetics of spatial and identity transitions in post-communist Hungarian literature and film, focusing on Ibolya Fekete's movie *Bolse vita* and Andrea Tompa's novel *The Executioner's house* (*A hóhér háza*). Drawing on theories by De Certeau, Augé, and Bourriaud, it interprets the practices of exchange and mobility as symbolic resistances to totalitarian structures. Through an interdisciplinary approach combining spatial studies and cultural theory, the paper argues that these narratives reconstruct the experience of the 1989 regime change as an ongoing process of translation, transgression, and reterritorialization.

Keywords: transience, post-communism, exchange practices, transculturalism, spatial turn.

Eötvös Loránd Tudományegyetem
 Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet
 Esztétika Tanszék
 1088 Budapest, Múzeum krt. 6-8.
 kovptraaa@student.elte.hu