

# Az illegális migráció ábrázolása a 21. századi európai rendezői filmben

## Absztrakt

Az illegális migráció nem csak azok számára jelenhet meg válságként, akik elhagyják az otthonukat, vagy akiknek egyszerre nagy számú, más kultúrából származó bevándorlót kell hogy befogadjanak. Az alábbiakban amellett fogok érvelni, hogy a válságoktól sújtott 21. századi Európában a tömeges nemzetközi migráció új reprezentációs kihívások elé állítja a rendezői filmet is. 2008 után keletkezett filmekben vizsgálom meg a bevándorlók ábrázolását, illetve a bevándorlók és helyiek találkozásának megjelenítését, különös tekintettel az én-másik viszony etikai vonatkozásaira és a filmes paradigmák jelentőségteljes elmozdulásaira. Elemzésem fókuszában három film áll, az olasz *Terraferma* (2011), a román *Morgen* (2010) és a magyar *Jupiter Holdja* (2017).

## Szerző

**Kalmár György** a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs európai film és a gender studies. Több mint ötven tanulmány, szakkikk és öt könyv szerzője. Legutóbbi kötetei a *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017), mely magyarul a Gondolat kiadónál jelent meg (2018), és a *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes* (Palgrave-Macmillan 2020).

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.1>

## Az illegális migráció ábrázolása a 21. századi európai rendezői filmekben

A *Morgen* (Marian Crişan, 2010) című film első jelenetében egy öreg oldalkocsis motort látunk, amint hajnalban megáll a román-magyar határon. A sofőr, egy ötvenes éveiben járó fehér, román férfi, épp hazafelé tart szokásos reggeli horgászatából, az oldalkocsiban lévő vödörben az aznapi fogással. A hétköznapi jelenet némi bonyodalomhoz vezet, amikor a magyar határőr kijelenti, hogy a halat, mivel élő állat, nem lehet átvinni a határon. „De hiszen mind az Európai Unió tagjai vagyunk, nem?”[]kérdézi a motoros, Nelu (Hatházi András), a film főszereplője. „Jaj, hagyjad már ezt! – mondja a határőr – a halaknak nincs EU!” Nelu erre nem mond semmit. Megragadja a vödröt és dacosan a határőr elé önti a tartalmát, halastól. Ez a bevezető jelenet az film cselekményének metaforájaként is szolgál. A *Morgen* által elmesélt történet fókuszában ugyanis Nelu találkozása áll egy illegális török (vagy kurd) bevándorlóval (Yilmaz Yalcin), aki Németországba tart a családjához, Nelu pedig úgy dönt, segít neki átjutni a magyar határon. Habár az első jelenetben szereplő halat nem látjuk viszont (és ami azt illeti, több hallal sem találkozunk a filmben), a határbódénál az aszfalton vergődő állat látványa folyamatosan kísérti a nézőt. A jelenet szembemegy a filmek állatvédelmi normarendjével, az európai művészfilmet a szenvedés látványában fürdőző *exploitation* filmekkel hozza kapcsolatba, és sokként érheti a felkészületlen nézőt. Ezzel az etikai szempontból megkérdőjelezhető jelenettel azonban a *Morgen* mégis képes valami etikusat elérni, a szó radikális értelmében. Hiszen felhívja a figyelmünket azok szenvedésére, akiket nem értünk, akiknek nem halljuk a hangját, akiknek nincs saját hangja – ezt pedig nagyon kevés, a nemzetközi migrációt bemutató film képes elérni, minden jó szándéka ellenére.

A nemzetközi migrációt nem csupán azok élhetik meg válságként, akiknek el kell hagyniuk otthonaikat, vagy azok, akiknek azért változik meg az élete, mert egyszerre nagyobb, más kultúrából származó embertömeget fogadnak be. Az alábbiakban azt kívánom megvizsgálni, hogy a tömeges nemzetközi migráció a 2008 utáni Európában miként állítja új kihívások elé a rendezői filmet, azaz hogyan vezet el a filmes reprezentáció válságához. A bevándorlók élete és a diaszpórák közösségek bemutatása már hosszú évtizedek óta visszatérő téma az európai filmművészetben (lásd Nacify 2001; Berghahn and Sternberg 2010; Loshitzky 2010; Rings 2016). Jelen tanulmányban az az elsőrendű célom, hogy 2008 utáni bevándorlás-történeteket illetve bevándorló-befogadó találkozásokat mutassak be, és elemezzem ezek főbb reprezentációs paradigmáit, illetve ezeknek a paradigmáknak a változásait, elmozdulásait és válságtüneteit. Három kortárs filmre koncentrálok: ezek az olasz *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2011), a magyar-

román *Morgen* (2010) és a magyar *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017). Ezeknek a filmeknek a segítségével igyekszem feltárni a másággal való találkozás etikai, ismeretelméleti és filmes dilemmáit és megvizsgálni, hogy a válság elbeszélései miként válhatnak az elbeszélések válságává.

A nemzetközi migráció Európa egyik legfontosabb politikai kérdése és társadalmi problémája. Murphy és Romei szerint a kora 21. században ez váltja ki a választási kampányokban a legélesebb vitákat (Murphy és Romei 2017), a Nemzetközi Migráció Globális Bizottságának 2005-ben kiadott jelentése szerint pedig a bevándorlás a globális politika elsőszámú megoldandó problémájává lépett elő (2005: vii). Döntő szerepet játszott a 2014-es európai választásokon, a Brexit népszavazásban, a 2016-os amerikai és francia választásokon, a 2017-es a német választásokon és a 2018-as magyar választásokon egyaránt. A 2022-es orosz-ukrán háború kitöréséig a nemzetközi migráció volt a válságban lévő fejlett világ leglátványosabb és legmegosztóbb társadalmi kérdése. A migráció ráadásul olyan ügy, melyen mindig könnyű levezetni a társadalmi frusztrációt és haragot, egy téma, amelyben mindig könnyű a választókat érzelmi alapon mobilizáló üzeneteket megfogalmazni, és nem mellékesen egy olyan probléma, mely sokkal drámaibb, látványosabb és filmbe illőbb helyzeteket teremt, mint például a bankok szabályozása vagy a neoliberális kapitalizmus belső ellentmondásai (Schuster 2001: 14).

2015 nyara óta a nemzetközi migráció egyértelműen összekapcsolódik a válság érzésével (McAdam 2014: 10). Amint azt az egyre gyarapodó szakirodalom is bemutatja, amikor valaki arra kényszerül, hogy elhagyja hazáját, barátait és családját, azt általában válságként fogja megélni még akkor is, ha az otthoni körülmények embertelenek voltak. Ez akkor szokott bekövetkezni, amikor a „taszító és húzó erők” elérik azt a bizonyos fordulópontot, melyet az eredeti görög kontextusban a krízis szó jelölt (Zimmermann 2005; McAdam 2014: 10). Hátrahagyni az otthont, belevágni egy veszélyes utazásba, kiszolgáltatottá válni, megalázó helyzetek sorába keveredni és növelni annak az esélyét, hogy erőszak áldozatává válunk, nyilvánvalóan válsághelyzet. Ám ha megérkezünk a célországba, és ekkor rájövünk, hogy az egyáltalán nem az a földi paradicsomi, amelyről álmodtunk, ez is épp oly frusztráló és elkésztő lehet (Wood and King 2001: 3).

Ugyanakkor a nemzetközi migráció a befogadó országok lakói számára is gyakran jár együtt a válság tapasztalatával. Az interkulturális találkozások könnyen lehetnek érthetetlenek vagy traumatikusak: amikor a befogadó ország polgára rájön, hogy az az ember, akinek segíteni akart, vagy szomszédjának, felebarátjának fogadott, radikálisan más nézetekkel, célokkal és értékekkel rendelkezik, mint ő, akkor a találkozás könnyen lehet sokkoló vagy vezethet csalódáshoz. Az ilyenkor feléledő törzsi reflexek és idegengyűlölet a huszonegyedik századi Európa jól ismert jelenségei, melyet rendre ki is használnak az erre fogékony politikai erők. Ugyanakkor a kora huszonegyedik század erősen polarizált politikai és médiakultúrájában a törzsi gondolkodást és idegengyűlöletet elutasító, „befogadáspárti” reprezentációk is számos problémát felvetnek. A migrációt támogató politikai kampányok beszédei és reklámjai tipikusan az európai felvilágosult humanizmus univerzális paradigmáját követik, és jellemzően meg sem kísérlik, hogy számot vessenek a humanizmus rejtett eurocentrikus, gyarmatosító, a kulturális másságot felszámoló attitűdjével (ellentétben Edward Said, Emmanuel Lévinas, Luce Irigaray és mások munkájával).

Ezek a nemesen csengő kampányszlogenek, népnevelő újságcikkek és az ember nemesebb érzéseit megmozgató játékfilmek igen ritkán találkoznak Lévinasnak a Másik radikális kívülállóságáról szóló belátásaival, nem tartják problémának azt, ha az idegent lényegében önmagunk másaként képzeljük el, és legfőlegbb jelzésszerűen reflektálják az interkulturális megértés korlátait. Gyakran észrevehető a szakadás a szép, kerek történeteket mesélő politikai, újságírói vagy vizuális ábrázolások és a Másik különbözőségével szembesülő, elképzeléseinket megrengető valós találkozások között. Az efféle tapasztalatok jellemző tünetei annak a fajta kognitív vagy fogalmi válságnak, amivel a nemzetközi migráció gyakran együtt jár (Bauman és Bordoni 2014: 2; Donn 2017). Ez a fajta kognitív válság a mai európai filmek számára reprezentációs és etikai válságként jelenik meg. Hogyan tudunk értelmet adni ezeknek az értelem bevett rendjeit felkavaró találkozásoknak? Milyen történetekkel és ábrázolásmódokkal tudunk hűek maradni az európai művészfilm realista hagyományaihoz és etikai alapvetéseihez egyaránt?

A 2008 utáni Európa által megélt krízishelyzetnek van egy ismeretelméleti vonzata is: mivel rengeteg ember kényszerül új munkát vagy otthont találni, és mivel az életvilágok változása egyre gyorsul, az ember tudása és világszemlélete szintén folyamatos és gyors változásban van, ami már önmagában is a bizonytalanság és válság érzetéhez vezethet. A 2008 utáni világ egyik alaptapasztalata olyan „kritikus” fordulópontok átélése, amelyek során megváltozik az ember alapvető hiedelemrendszere és világlátása. Az elmúlt évtizedben rengeteg régóta fennálló politikai párt, környezetvédelmi irányvonal, politikai program, jogszabály, ideológiai trend és jövőkép változott meg nagy hirtelenséggel, vagy tűnt el teljesen, így ez „a modernitásban soha nem látott” mértékű tudásválsághoz vezetett (Romano 2014: 3). A 21. század az első világ országaiban is rendszeresen olyan kihívások elé állítja az embereket, amelyeket nem lehet rutinszerűen megoldani régi válaszokkal, módszerekkel vagy elvekkkel. Az, hogy az EU mennyire nem volt felkészülve a 2015-ös menekültválságra, és politikai vezetőit mennyire zavarba hozta az új helyzet, csak egy, bár nagyon drámai példája ennek a tudásválságnak, amikor a régi irányelvek és gyakorlatok egyik napról a másikra veszítették el értéküket. Az, amilyen mértékben a bevándorlás kérdése felkavarta és megosztotta az európai társadalmakat, egy másik fontos jele a tudásrendek ezen krízisének. Sokak szerint ezek az erős érzelmek részben a kontroll elvesztésének érzéséből fakadnak: nem csak az vált ki szokatlan indulatokat, ha az állampolgár úgy érzi, nincs befolyása a társadalom gyors változására (ahogy ez például a Brexit-szavazásnál láthatóvá vált), hanem az is, ha elbizonytalanodik, ha meginog korábbi világképe, ha elvész a tudás feletti kontroll. (Ez a helyzet pedig nyilvánvalóan kedvez a populistáknak, a propagandának, és az identitást megerősítő szép hazugságoknak, ami azonban hosszabb távon radikálisan aláássa a racionális döntéshozatal lehetőségét.)

Ennek a migrációs válságnak erős etikai vetülete is van, amire az európai filmesek lelkesen reagáltak. Valójában az európai médiában 2015-ben, amikor egy éven belül több mint egymillió ember lépett be az EU-ba (többnyire okmányok nélkül), a heves társadalmi viták nagy része ezekre az etikai kérdésekre összpontosult. Sok európai számára ezek a drámai események azt is megmutatták, mennyire hatástalanok lehetnek meglévő erkölcsi és jogi irányelveink a kritikus

időkben. Ebben az összefüggésben érdemes felidézni, hogy a humán tudományokban bekövetkezett „etikai fordulat” legtöbb meghatározó gondolkodója éppen az ilyen, már létező, normatív erkölcsi irányvonalak problematizálásából indul ki. Ők rendszerint az etikát „azzal szemben, határozzák meg, amit Alain Badiou „etikai ideológiának” nevez, azaz az előíró erkölcsi kódexekkel és szabályokkal szemben” (Downing és Saxton 2010: 2), és Lévinas hatására inkább azt hangsúlyozzák, ahogy az etikai döntés megkérdőjelezi a korábbi feltételezéseket, bevett szokásokat és ítéleteket. Így az etikát nem egy normatív rendnek való megfelelésként, hanem inkább a társadalmi rend értékeire való rákérdezésként határozzák meg (Downing és Saxton 2010: 2). 2015 nyara ismét megmutatta, hogy az etikus gondolkodás igazi ideje a válság ideje. Amikor a világ hétköznapi, bevett működése felborul, amikor a korábban vallott, konszenzusos erkölcsi irányelveink megghiúsulnak egy radikálisan új (és ezért válságszerű) helyzetben, akkor az etikai kérdések egyszerre kiemelkednek a békés normativitás megtévesztő szendergéséből.

A *Média és migráció* című kötet szerkesztői rámutatnak, hogy a médiareprezentációk szerepe és felelőssége ebben a helyzetben „nem csupán tudományos kutatás tárgya, hanem gyakorlatilag napi szinten érinti az egyszerű európai polgár gondolkodását” (Wood és King 2001: 1). Valójában a 21. század sorozatos migrációs és menekültválságai újra és újra rávilágítanak a reprezentáció problémájára, ami új lendületet ad a mozi tanulmányozásának is. A kritika olyan nagy hatású alakjai, mint Lévinas, Arendt és Susan Sontag, kifejezetten szkeptikusak a fájdalom és szenvedés mediatizált látványának etikai megalapozottságával kapcsolatban. Lévinas életművében többször is hivatkozik a vizuális megjelenítést tiltó második parancsolatra, rávilágítva annak veszélyeire, ha a Másik arcát a vizuális észlelés tárgyává redukáljuk (Saxton 2010a: 98-100). Hasonló szellemben jár el Sontag is *A szenvedés képei* című könyvében, amikor azt állítja, hogy „valami erkölcsileg nincs rendben” a „könnyű” és távolságtartó vizuális reprezentációkkal (Sontag 2003: 108). A látást az antik görög filozófia éppen azért dicsérte, mert „alapfeltétele a térbeli távolság” (108), és így lehetővé teszi a távolságtartó, racionális gondolkodást. Kortárs perspektívában azonban éppen ez a „hátralépés” (108) tűnik problematikusnak. Előfordulhat ugyanis, hogy „nézői kultúránk semlegesíti az atrocitásokról készült fényképek erkölcsi erejét” (105), ezért aztán „nincs jogunk mások szenvedését távolról megtapasztalni, megfosztva azt nyers erejétől” (108). Ennek a területnek a kortárs gondolkodói ismételten figyelmeztetnek a „főáramú média altericid (a másságot eltüntető) gyakorlatának” a veszélyeire (Saxton 2010b: 69), a mediatizált képek egykedvű, fásult szemlélést okozó „valószerűtlenség-hatására”, valamint a Másik fájdalmának távoli szemlélésében rejlő etikai problémákra (Sontag 2003; Saxton 2010b: 66). A kérdés az, hogy az európai filmművészetben megvan-e a szándék és a megfelelő filmes eszköztár a (társadalmi, humanitárius, tudásbeli és etikai) válság érzetének kifejezésére, különösképpen akkor, ha ez azzal jár, hogy szembe kell hogy nézzen saját, a felvilágosodáskori humanizmusban gyökerező hagyományainak rejtett hátulütőivel, azokkal a hagyományokkal, melyek meghatározzák a filmek által elmesélt történeteket és a megformált szereplőket egyaránt.

A *Terraferma*, a *Morgen* és a *Jupiter holdja* elemzésén keresztül az a célom, hogy feltárjam, a kortárs

európai filmek hogyan is próbálnak megbirkózni a fent vázolt kihívásokkal. A másság reprezentációja, az ábrázolás etikai és ismeretelméleti kérdései óhatatlanul számos, a filmformát és általában a filmes ábrázolhatóságot érintő kérdésre hívják fel a figyelmet. Mennyire fenyeget a veszélye annak, hogy a klasszikus filmforma elfedi a traumatikus hézagokat, repedéseket, szakadásokat, és mindent visszavezet a klasszikus humanista világkép zártságához? Mit kell kihagyni egy játékfilmből annak érdekében, hogy legyen egységes cselekmény, felismerhető főszereplő, olyan narratíva, amelyet nem rombolnak le rendszeresen az átélt borzalmak? Ennek fényében melyek a hitelesség kritériumai és határai? Mit kell elfedni, még ha ez sérti is a hitelességet, hogy egyáltalán el tudjunk mesélni egy történetet?

## ***Terraferma***

A *Terraferma* egy apró, olasz szigeten játszódik, ahol egy napon a halász Ernesto (Mimmo Cuticchio) és unokája Filippo (Filippo Pucillo) kimentenek néhány illegális bevándorlót a tengerből. Amikor partot érnek, a legtöbb bevándorló tovább is áll (feltehetően azért, hogy folytassa útját), ám egy terhes etiópai nő (Timnit T., aki a való életben is menekült) és kislánya Ernesto családjával marad. A megélhetés érdekében Ernesto és családja a házukat turistáknak adják ki a nyárra, ezért mind a két család a garázsban húzza meg magát. Itt történik meg az is, hogy a megmentett nő életet ad egy kislánynak Filippo édesanyja, Giulietta (Donatella Finocchiaro) segítségével. Ernesto a tenger ősi törvényét követi, mely szerint senkit nem lehet a vízben hagyni, és segíteni kell a rászorulóknak. Azonban azzal, hogy megmentett egy illegálisan bevándorló családot, megszegi az olasz törvényeket, így a rendőrség elkobozza halászhajóját. Az elkövetkezendő napokban tanúi lehetünk annak, ahogy Giulietta a letartóztatástól való félelem és az afrikai anya iránt együttérzés között hanyódik, ahogy Ernesto a törvénnyel küzd a hajójáért, Filippo pedig kénytelen felnőni a történetek által a vállára helyezett felelősség miatt. A film végén Fillipónak a nagypapa hajójával sikerül kicsempésznie az anyát és két gyermekét a szigetről.

A film cselekményét egy sor drámai konfliktus és nehéz döntés alakítja. Ilyenek a tenger törvénye és a mai világ illegális bevándorlók segítségét tiltó törvényei közötti konfliktus; az etikai krízishelyzet egy olyan szituációban, amikor a Másik kérésének való engedelmeskedés törvényszegést jelent; a választás a saját család védelme és az „illegálisok” védelme között; a rendőrség és a helyi közösség konfliktusa; valamint a régi életmód (halászat) és az új (turizmus) ellentéte. Ezek a küzdelmek egy „sokoldalú történetet” (Merry 2013) hoznak létre és a nézőpontok sokaságát eredményezik, amelyek túlmutatnak a legtöbb fősodorbéli médiareprezentáció kétdimenziós, „mi és ők” világán. A *Terrafermának* azonban sikerül még finomabbá tennie ezt a képet azáltal, hogy több egyéni történetet és perspektívát is feltár. Bár a film leginkább Filippo nagykorúvá válására összpontosít, szinte minden szereplő másképp tekint a migrációra. A nagypapa makacsul követi a régi irányelveket (még akkor is, ha ő az utolsó ilyen a faluban, és százezer eurót kapna a halászat abbahagyásáért), Filippo anyja, Giuliana a szárazföldre szeretne költözni, hogy rendes állást szerezzen és új életet kezdjen, míg Filippo nagybátyja, Nino (Beppe Fiorello) a

turisztikai iparban dolgozik (bárt üzemeltet a tengerparton, nyugágyakat ad bérbe, hajókirándulásokat szervez), Filippo pedig úgy tűnik, egyszerűen csak sodródik az eseményekkel.

A közelmúltban készült, a migrációról szóló, jó pár európai filmhez hasonlóan a *Terraferma* is egy fehér helyi család és egy segítségre szoruló afrikai család találkozására összpontosít. Bemutatja, hogyan győzi le az európai család a törvénytől és idegenektől való félelmeit, hogyan kerekedik felül saját belső megosztottságán a Másik segítése érdekében, hogyan osztozik a bevándorlókkal a hatóságokkal szembeni bizalmatlanságban (vagy ellenszenvben), és azzal végződik, hogy a főhős engedelmeskedik a magasabb szintű etikai parancsnak, és segítséget nyújt a bevándorlóknak a továbblépésben. Az ilyen témájú filmekben gyakran használt cselekményelemek ellenére a *Terraferma*-nak sikerül kifejező és összetett képet alkotnia a helyzetről.

A film egy elmulasztott találkozással kezdődik, amikor Ernesto és Filippo egy migránshajó darabjaira bukkan a tengeren. Közvetlenül ezt megelőzően a halászhajót mutató képek egy gyönyörű, már-már mitikus, emberfeletti perspektívát hoznak létre, mely a film további részében az emberi cselekedetek kontextusaként, sőt talán értékmérőjeként is szolgál. Ezeken a nyitóképeken mind a nagyapa, mind az unoka elégedettnek és boldognak tűnik, a bolondos Filippo még táncra is perdül a fedélzeten a reggeli napsütésben. A régi életmód idilli, enyhén romantizált szemlélését zavarja meg, amikor észreveszik az elsüllyedt hajót. A halászok először egy lebegő fadarabot vesznek észre a távolban, majd egy másik darab, amelyre arab betűket festettek, feltehetően az egykori hajó nevét, megsérti a propellerüket. A másság ezen nyomai az európai szubjektum számára láthatatlan tragédiákra hívják fel a figyelmet, és szó szerint és átvitt értelemben is megzavarják Ernesto és Filippo régi életmódját. Filippo édesapja is a tengerbe veszett három évvel korábban, így amikor a jelenet végén a fiú a tengerben úszó roncsokat bámulja némán, implicit figuratív kapcsolat jön létre az Én és a Másik, az elveszett apa és a vízbe fulladt migránsok között.



*Terraferma (Emanuele Crialese, 2011)*

Bár a helyiek csak a migránsok/menekültek nyomait látják, nem látunk szenvedő arcokat vagy megfulladt embereket, a Másik hiánya és hallgatása a tragédia érzetével párosulva új távlatokat nyit mind Filippo, mind a film előtt. A főszereplő megrázó események szemtanúja lesz, de a film (egy kihagyással, amely a nézőt a reprezentációt tiltó második parancsolatra emlékeztetheti) üresen hagyja a Másik pozícióját. A jogilag nem létező „illegálisokat”, a *sans-papiers* lényeket a film egy darabig arc nélkül, *sans-visage* mutatja be; egyfajta érzelmileg és etikailag kényszerítő

hiányként. Bármi is történik később a filmben, az ennek az elmulasztott találkozásnak a kontextusában, az élet elvesztésének lehetőségéhez viszonyítva nyer értelmet.

A legfontosabb jelenet, melyben tanúi lehetünk Filippo karakterfejlődésének, a történet vége felé játszódik. Filippo éjjel elviszi Maurát (Martina Codecasa), egy turista lányt, egy romantikusnak ígérkező éjszakai túrára. A nyitójelenethez hasonlóan itt is egy gyönyörű, optimista jelenet fordul át tragikusba. A romantikus szál az elvártak szerint halad: a pár ellop egy csónakot, és biztonságban kiérnek a tengerre. Elszívnak egy füves cigarettát, majd felkapcsolnak egy reflektort, amit a tenger élővilágának éjszakai megfigyelésére szoktak használni. Az enyhén illuminált Maura ekkor leveszi ruháját és beleugrik a gyönyörűen megvilágított vízbe. Ugyanebben a pillanatban azonban Filippo messziről jövő kiáltásokra és vízcsobogásra lesz figyelmes, amikor pedig a hangok felé fordítja a reflektort, meglát egy tucatnyi afrikai férfit, akik sietve feléjük úsznak. A pár megijed, és kétségbeesetten megpróbál elmenekülni, a romantikus jelenet pedig átadja a helyét a horrorfilmes fantáziáknak. Filippo gyorsan kiségti Maurát a vízből, és pánikszerűen igyekszik „megvédeni” csónakját az ismeretlen, fekete férfiak „támadásától”, folyamatosan ütlegelve őket az evezővel, miközben azok próbálnak megkapaszkodni a csónakban. Filippónak végül sikerül beindítania a motort és a pár maga mögött hagyja a sötétből megjelent embereket. Filippo csak másnap tudja meg, mi lett a következménye tettének, amikor a tengerből félholt afrikai férfiak sodródnak a partra. Az illegális bevándorlók, akik az éjszakai jelenetben még a fehér férfiak főbikus félelmei szerint jelentek meg, a fehér nőkre jelentett szexuális fenyegetésként, most a napfényben egyszerre sérülékeny áldozatoknak, esendő embereknek tűnnek.

Ez a jelenet több szempontból is fontos. Először is, tudatosan hívja fel a figyelmet a Másikról alkotott képünk autentikusságának a kérdésére és kérdésességére. A „csónaktámadás” jelenet ezer módon idézi meg a horrorfilmek világát: a fény és sötétség használata, a sötétségből előtörő érthetetlen idegenség, a mise-en-scène, a főszereplők terébe való hirtelen behatolás motívuma, a beszélő fehér és érthetetlen fekete testek ellentéte, a gyors vágás mind a horrorfilmek közismert kliséit idézi. A film tudatosan helyezi szembe egymással ezt az ábrázolási stratégiát a következő jelenetével, ami tudatosíthatja a nézőben a másságtól való szorongás mediatizált voltát és saját szorongásainkkal való kapcsolatát, így pedig képes lehet felfedni a félelmeink alapját szolgáló képek kétes igazságértékét. Így, a Másik kétfajta ábrázolásának szembeállításával, a *Terraferma* aláássa a nézőnek a fenyegető Másikról alkotott fantáziáit. Az azonban kérdéses, hogy ez a fantáziával való szembenézés, vajon igazabb vagy hitelesebb képhez vezet-e a Másikról. A *Terraferma* a Másikat lealacsonyító fantáziák leleplezését úgy éri el, hogy etikailag eltérő, ugyanakkor éppannyira manipulatív és mediatizált képeket ad a nézőnek. A jelenet ugyanis, amikor másnap a félholt férfiakat partra segítik, szintén számos problémát felvet a reprezentáció etikájával kapcsolatban. Ez esetben a lágy és megszépítő fények, a szimpatikus arcokra való összpontosítás, a testek arányos csendéletekbe rendezése, a közeli és lassított felvételek és a gondoskodás gesztusainak kiemelése a Másik szenvedését érzelmileg megindító és érzékenyen gyönyörködtető látvánnyá alakítják.

Filippót bűntudat gyötri, és a tengerbe veti magát. A víz alatt megpillantja a



bevándorlók/menekültek elveszett személyes tárgyait, ami még jobban kihangsúlyozza azok hétköznapi ember voltát. Ez az élmény vezet a fiatal főszereplő személyiségfejlődéséhez és végül nagykorúvá válásához, ami később Nino új életmódjának elutasításaként és Ernesto régi életmódjához való visszatérésként fejeződik ki. Amikor az utolsó jelenetben Filippo a fekete családot Ernesto hajójával a szárazföld, a *terra firma* felé viszi, ez a végkifejlet világos elemévé teszi a nagypapa értékrendjével való azonosulást. A film legutolsó légi felvétele (szemben a film víz alatti nyitóképeivel) utal arra a „magasabb perspektívára” is, amelyre Filippo az események során szert tett.

A *Terrafermát* a liberális humanizmus etikája és politikája határozza meg. Ám az egyértelmű ideológiai hatás ellenére (vagy talán éppen azért) nyugtalanító kérdések egész sorát hagyja nyitva, amelyek a látszólag egyértelmű történet mögött feltárhatják a reprezentáció válságát. E tünetek némelyike [1] hatalomra és a társadalmi nemre vonatkozik. Először is, a film a legtöbb európai – nem európai találkozásban aktív és erős fehérek találkozásait mutatja be sebezhető és gyenge feketékkel. Ezekben a jelenetekben a *Terraferma* rendre a fehérek felelősségét hangsúlyozza azzal, hogy mindig a fehéreknek áll hatalmában eldönteni, hogy mi is történjen a bevándorlókkal. Feltűnő lehet, hogy az olaszok által megmentett és vendégül látott családnak nincs felnőtt férfi tagja. Ez a választás semlegesíti a harmadik világbeli férfi bevándorlókkal mint potenciális szexuális ragadozókkal vagy erőszakos bűnözőkkel szembeni félelmeket, ugyanakkor ezzel azt is kockáztatja, hogy a bevándorló Másikat a bajba jutott női áldozat passzív, kiszolgáltatott és ártalmatlan képére redukálja. Ez a narratív törlés azokra a gyarmati fantáziákra is emlékeztetheti a nézőt, amelyek hajlamosak a keleti Másikat nőies vagy gyermeki (infantilis) lényként bemutatni, olyanként, aki az (erős, bátor, felvilágosult) európai segítségére szorul (Hall 2003: 262-263.; Said 1977: 139). Más szóval, az egyetemes emberi értékek hangsúlyozásának és az együttérzés felkeltésének az ára a másság olyan formáinak eltüntetése, amelyek esetleg nem illenek olyan könnyen a bevett eurocentrikus kategóriáinkba. A *Terraferma* tehát rámutat arra, hogy a humanista megközelítésmód, miközben általában sikeresen kelti fel az együttérzést a nem Európai, bevándorló Másik iránt, eközben gyakran figyelmen kívül hagyja a Lévinas, Said, Hall és mások által hangsúlyozott etikai imperatívusz teljesítését, amely óva int attól, hogy a Másikat „altericid” módon, a saját elképzeléseinkre redukálva ábrázoljuk.

Egy másik ilyen hasonló tünete a filmnek az, hogy Sara, a megmentett etiópiai nő beszél egy kicsit olaszul. Az ő karakterével a film olyan képet fest a másságról, ami nem csak veszélytelen és együttérzésre hívó, de érthető is az európaiak számára. A tényt, miszerint Sara közös nyelvet beszél a megmentőivel, a reprezentációs stratégia tüneteként is lehet értelmezni, melynek célja a radikális (például érthetetlen) másság eltüntetése. Általánosságban el lehet mondani, hogy a bevándorlók a *Terrafermában* nem igazán csinálnak semmi olyat, ami a jó szándékú európai humanistát összezavarná, vagy a saját fogalmi kereteinek a megkérdőjelezésére késztetné, vagy figyelmeztetné a kulturális különbségek jelentette határookra. Ilyen értelemben a film reflektálatlanul alkalmazza a felvilágosult humanizmus jól bevett látásmódját.

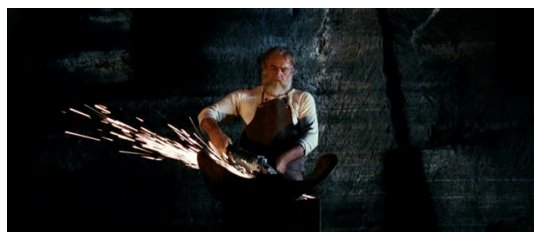


*Terraferma (Emanuele Crialese, 2011)*

Az egyetlen valamelyest szubverzív reprezentációs normatörés a *Terrafermában* a két legtraumatikusabb jelenet képi megoldásához köthető, amikor felfedezik az elsüllyedt csónakot, és amikor Filippo megpróbálja „megvédeni” Maurát a menekültektől. Lévinasnak az arc ábrázolására vonatkozó bibliai tilalmára emlékeztetheti a nézőt az, hogy a film egyik jelenetben sem mutatja meg a Másik arcát: az elsőben egyáltalán nem láthatunk sem embereket, sem arcokat, csupán az elsüllyedt hajó roncsait, a másodikban pedig csak egy-egy pillanatra tűnnek fel egy sötét, kaotikusan mozgalmas, akciódús, gyors vágásokkal dolgozó jelenetben. Más szóval a Másik jelentése a távolban marad ezekben a jelenetekben, nem válik rögzíthetővé és birtokolhatóvá, a néző számára nem adatik meg a Másikról való tudás bizonyossága és biztonsága. A karakterek sem beszélnek soha az eseményekről: nem töprengenek azon, hogy vajon mi történt az elsüllyedt csónakkal és utasaival, vagy hogy Maura vajon tényleg veszélyben lett volna-e, ha felveszik a csónakba a fekete férfiakat. Ábrázolástechnikai szempontból fontos, hogy ezek alatt a sokkoló képek alatt nincs zene, ami segítene „lefordítani” jelentésüket hétköznapi emberi érzésekké. Úgy tűnik, hogy a *Terraferma* szándékosan mutatja meg nekünk ezeket a felkavaró képeket anélkül, hogy a jelentésüket odakötné az európai humanizmus bevett értelmezései kereteihez. Véleményem szerint ez a filmes hozzáállás látszólag aláássa a filmes elbeszélés koherenciáját, és gyengíti az ideológiai üzenetét, ugyanakkor azáltal, hogy ezek a jelenetek kizökkentenek a megszokott értelmezési szokásainkból, és ellenállnak a *mi* bevett megértésünknek, képesek létrehozni a másság filmes terét. Más szóval, ezek a látszólag alulreprezentált, furcsa, felkavaró jelenetek, ahol a film csupán a képek nyers erejére támaszkodik, képesek lehetnek megnyitni a zárt fogalmi kereteket, az előre elkönyvelt jelentések rendszereit, és így képessé válhatnak egy olyan, radikálisabb Másság ábrázolására, amely különbözősége nincs a szokásos módokon megszeliődve.

Ezt a különböző reprezentációs (és etikai és ideológiai) modellek közötti filmes tétovázást vagy egyensúlyozást kiegészíti a maszkulinitás különböző típusai közötti, dinamikájában igen hasonló billegés. A *Terraferma* egyensúlyozása némileg hasonlít a főszereplő, Filippo által bemutatott tétova előrehaladáshoz, hiszen a film elbeszélésének fő tétje az, hogy Filippo megértse a családjá előtt álló, őket a békés normativitásból kizökkentő helyzetet, és szembenézzen az etikai pillanat jelentette kihívással. Filippo számára csábító szereplehetőség Nico, a középkorú, némileg dzsigolószerű nagybácsi, aki ügyesen keres pénzt a turizmusból, és Filippónak is szívesen ad

munkát. Másfelől azonban fontos inspiráció a nagyapa Ernesto is, a tradicionális férfiasság pozitív aspektusainak a megtestesülése, egy erőteljes, kitartó, gerinces és bölcs férfi, akinek mind az életstílusa, mind etikai alapelvei visszavezethetők az ókorig. Nico karakterének ikonikus jelenete az, amikor a turistahajója első fedélzetén táncol az utasokkal: szól a diszkó, Nico pedig egy szál fecske típusú fürdőnadrágban riszálja magát. Ágyékához egy péniszt utánozó színes játék van csatlakoztatva, táncmozdulatai pedig Európa legtöbb részén kifejezetten nőiesnek hatnak. Ernesto karakterének legikonikusabb képe az, amikor egyedül áll egy sötét, barlangszerű műhelyben, és csiszológéppel javítja a hajó megsérült propellerét.



### *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2011)

Míg Nicót a kortárs fogyasztói kultúra és szórakoztatóipar által kitermelt, nárcisztikus, feminin, a nemi szerepekkel játékosan bánó férfi típusához köthetjük, addig Ernestót környezete premodern emberként határozza meg. A hajóját megjavító, védőkesztyű és védőszemüveg nélkül sarokcsiszolózó férfi képe elszántságra, tetterőre és ellenálló képességre utal, a barlang sötétjében gyönyörűen szálló szikrák által megvilágított férfi képe pedig akár mitológiai asszociációkat indíthat be (például Héphaisztoszhoz, a kovácsok és kézművesek istenéhez kötve őt).

Filippónak, ahogy a filmnek is, a fent vázolt, rendkívül eltérő lehetőségek között kell valahogy elnavigálnia, míg a film végére végül a nagyapa mintáját választja. A film zárata, amikor Filippo Ernesto halászhajóján a szárazföldre csempészi az afrikai nőt és gyermekeit, azzal próbálja feloldani az ideológiai és (ábrázolás)etikai konfliktusokat, hogy a leghumanitáriusabb megközelítést összekapcsolja a leghagyományosabb értékrenddel. A film utolsó képei, a hajóról készült légi felvételek mintha egy „magasabb perspektíva” elfogadására hívnák a nézőt, mely túlmutat a napi ideológiai és politikai vitákon.

### ***Morgen***

Első látásra a *Morgen* nagyon különbözik a *Terrafermától*, legalábbis ami a vizuális stílust illeti. A *Terrafermát* a tenger képei uralkodják, melyek szépsége és végtelensége szó szerint keretbe foglal minden emberi cselekvést. Ez az állandó vizuális utalás az időtlenre hatékonyan emelheti a történetet emberfeletti, sőt mitológiai regiszterbe, amit a zene és a szereplők keretezése rendszeresen kiemel. Kinézetük, tetteik és képi ábrázolásuk alapján Ernesto nagypapa és az anya

Giuliana is lehetnének akár az ókorból örökölt mitológiai szereplők. A *Morgen* ezzel szemben a román újhullám reflexív-modernista filmnyelvének jól bevált vizuális nyelvezetét alkalmazza, egyfajta „lefojtott naturalizmussal” kombinálva (Strausz 2017: 161), és így szisztematikusan aláássa a felmagasztosítás és megszépítés ilyen gesztusait. Nelu egy egyszerű biztonsági őr egy átlagos vidéki szupermarketben, és egy lerobbant, tipikus kelet-európai parasztházban él. Nincsenek nagy álmai, csak a ház tetejét szeretné megjavítani, hogy ne ázzon be, és esetleg elmenni egy kicsit horgászni a Duna-deltába. Nincsenek „magasröptű”, nemes etikai elképzelései, sem emberfeletti ereje (mint látszólag Ernestónak). Nem különösebben okos, hősies, és semmiben sem igazán figyelemre méltó: Nelu csupán egy idősödő kelet-európai átlagember. A *Terraferma* tengerével szemben Románia és Magyarország határa, ahol a film játszódik, egy lapos, vizuálisan unalmas mezőgazdasági terület. Kora őszi van, de mintha még az őszi színeit is letompították volna a filmkészítők, így minden szürkének és halvány kéknek tűnik. A *Morgen* teljesen nélkülözi a nondiegetikus zenét, a szereplőkkel együtt mozgó kézikamerával dolgozik, ami tovább hangsúlyozza az események hétköznapiságát és esetlegességét: ez nem a régi és az új életmód drámai összecsapása, és nem is a fekete és fehér emberek mitikus közösségre találásának a története.

Ezek a különbségek akkor válnak igazán relevánssá, ha figyelembe vesszük a két film közötti szerkezeti, tematikai és narratív hasonlóságokat. Mindkettő a migráció mint válság és a befogadó-migráns találkozás témáira fókuszál. Mindkettőben egy európai család látható, amely ideiglenesen menedéket ad egy illegális bevándorlónak, és ezért meggyűlik a baja a helyi hatóságokkal. Mindkettőnek fontos része az etikai elvek és megközelítések ütközése, a különböző lojalitások és elköteleződések közötti konfliktus. Végül mindkét filmben kialakul fokozatosan valamiféle barátság és megértés a házigazda helyiek és a (be)vándorlók között, és mindkettő akkor ér el a történet lezárulásához, amikor a migránsok a főszereplők segítségével sikeresen továbbutaznak.

A *Morgen*ben a befogadó-migráns találkozás, ami az ilyen témájú filmek egyik legérzékenyebb pontja, egyértelműen szimbolikus jelentésekkel bír, emellett olyan önreflexív vonatkozásai vannak, amelyek a fent említett politikai és elméleti kérdésekkel kapcsolatos tudatosságra utalnak. Két egyszerű, hétköznapi férfi találkozik: Nelu, egy román földműves és biztonsági őr, valamint egy török [ ]vagy kurd férfi, aki a családjához tart Németországba. Az én-Másik kapcsolatok szempontjából lényeges, hogy az utóbbinak nincs is neve. A stáblista szerint Behrannak hívják, de az egész filmben csak egyszer halljuk a nevét, a történet vége felé egy rendőrségi nyomozás során. Azonban nem csak a tulajdonneve – a társadalmi-szimbolikus rend elsődleges lehorgonyzási pontja – hiányzik. A film szándékosan visszatart minden olyan információt, amely segíthetne elhelyezni őt a releváns etikai vagy idegenrendészeti rendszereinkben: nem világos, hogy a férfi török [ ]vagy kurd, politikai menekült vagy gazdasági bevándorló (Strausz 2017: 175). Mind Nelu, mind Behran ötven év feletti, és mindketten hétköznapi és alapvetően jószívű emberek. A *Terraferma* Ernestójához hasonlóan Nelu is a hagyományos életstílus képviselője (bár a film nem csinál ebből nagy ügyet úgy, mint az olasz film, nincsenek mitologikus helyszínek, hősünket nagyra növelő alsó kameraállások vagy chiaroscuro megvilágítás). Sőt, a film inkább a férfiak

kicsinységét hajlamos hangsúlyozni: gyakran látjuk őket kuporogva üldögélni, különösen Behrant, akinek a mozgása is félszeg, és gyakran van zavarban. Ahogy Ernestót arra próbálják kényszeríteni, hogy egy nagyobb összegért cserébe bontsa le a halászhajóját, Nelut sógora rendszeresen azzal nyaggatja, hogy adja el a földjét és házát egy külföldi befektetőnek. Mindkét film kritikus az „új” kapitalista vállalkozókkal szemben: őket testesítik meg a *Terrafermában* a nagybácsi és a *Morgenben* a sógor, két erkölcsileg megkérdőjelezhető, Ernestónál és Nelunál egyértelműen fiatalabb férfi, akik a piaci kapitalizmus új szabályrendje szerint próbálnak megélni anélkül, hogy túl sok időt töltenének az etikai kérdéseken vagy értékrendeken való töprengéssel.

Nelu első találkozását a menekülttel/migránssal előrevetíti a film legelső jelenete, amelyre a jelen szöveg bevezetőjében is utaltam. A határon elpusztulni hagyott hal széles, szimbolikus jelentésekben és etikai utalásokban gazdag vonatkoztatási keretet hoz létre. Az a tény, hogy a hal régi, bevett Krisztus-szimbólum, különösen fontossá teszi a körülményt, hogy az illegális bevándorlókat mindkét film halakhoz vagy vízhez köti, és mindkét filmben szerepel egy olyan jelenet, amikor a tiltakozás jeleként valaki halat önt a határőrök elé. A *Morgenben* Nelu az egyik reggeli horgászútja során veszi észre először az idegent, aki kétségbeesetten próbál elbújni a közeledő határőrök elől, ezért a vízbe ereszkedik. Ez a jelenet megerősíti Nelu (jól megalapozott) ellenszenvét a hatóságokkal szemben. A rendőrséget és határőröket a *Morgen* úgy mutatja be, mint akik a törvény betűjét követik, nem pedig annak szellemét, és jobban érdekli őket a szabályok formális betartása, mint maguk az emberek, akiknek az életéről szó van. Ugyanakkor a rend kelet-európai őrei készek a szabályok meghajlítására vagy átmeneti figyelembe nem vételére is, ha az az adott esetben kényelmesebb, jobban fizet, és valószínűleg nem jutna vissza a feletteseikhez. Így amikor a rendőrség közeledik, és az idegen elbújik a vízben, Nelu úgy tesz, mintha nem látna semmit. Motivációja itt, mint sok más jelenetben is tisztázatlan: nem tudjuk, hogy nemes etikai indíttatásból cselekszik így, vagy inkább egyszerűen keresztbe akar tenni a hatóságoknak, akik a minap nem hagyták hazahozni a halát.

A *Morgen* megközelítésének egyik legfigyelemreméltóbb aspektusa a helyi európai karakterek mássághoz való különböző viszonyainak ábrázolása. Először is, Nelu és Behran nem beszél közös nyelvet: Nelu csak románul és részben magyarul tud, míg Behran csak törökül (vagy kurdul?), plusz néhány esetleges német szóval. „Beszélgetéseik” ezért különösek, értelmetlenek és gyakran viccesek (az egyetlen szó, amit úgy tűnik, mindketten megértenek, a „Morgen”). A film tudatosan osztja meg velünk, nézőkkel is a megértés hiányának tapasztalatát, amikor nem feliratozza a török (vagy kurd?) mondatokat, így aztán amikor a Másik megszólal, kér vagy közölni szeretne valamit, ami akár az etika pillanatához vezethetne minket, az átlagos európai néző éppolyan értetlenül és zavartan néz, mint Nelu. Ez a meg nem értés a film lényeges aspektusa, amely némi reflexív távolságot teremt a *Morgen* és a rendezői filmekre általában jellemző humanista megközelítés között (amelyek az olyan egyetemes emberi tulajdonságokat szeretik hangsúlyozni, mint az empátia és a megértés). Az a tény, hogy a *Morgen* a Másik identitását meghatározatlanul, fogalmi kereteinken kívül hagyja, értelmezhető egyfajta reprezentációs kísérletként is, melynek célja az, hogy a másságot ne háziasítsuk, ne a saját fogalmainkon keresztül értsük meg, azaz ne integráljuk a

Másikat az Ugyanannak a rendjébe. Strausz László a kortárs román filmművészetről szóló könyvében meggyőzően mutatja be, hogy a szereplők (és a kamera) „tétova”, „hezitáló” térbeli mozgása hogyan képes elmosódott térbeli identitásokat létrehozni (2017: 174-180.).

Hasonlóképpen, Pálfi György *Hukkle* című filmjéről írott elemzésében magam is az ideológiailag kompromittált, manipulatív nyelvi-szimbolikus rend iránti általánosabb kelet-európai szkepticizmus kontextusában értelmeztem a nyelv megkerülésének a *Morgen*ben látottakhoz igen hasonló stratégiáját (Kalmár 2017: 49-66.). Valójában csak találgathatunk, hogy Nelu miért nem próbálja meg átvinni Behrant a határon egy nappal azután, hogy először úgy tűnik, megegyeznek abban, hogy „Morgen”. Hasonlóképpen, a nézőnek fogalma sincs, hogy Behran (a film egyik legviccesebb jelenetében, ahol egy busznyi részeg román futballszurkolóval csempészik Magyarországra) miért úgy dönt, hogy követi Nelut, és csatlakozik a román és magyar szurkolók közötti ökölharchoz, minek következtében mindketten egyhamar egy romániai kórház baleseti sebészetén találják magukat.

A film ironikus, önreflexív és alulpolitizált megközelítésének másik példája a pénz kérdése. Behran – feltehetően az illegális migráció üzleti protokollját követve – többször is pénzt ajánl Nelunak. Nelu azonban többször és egyértelműen visszautasítja ezt, illetve csak egy bizonyos pontig, amikor pedig váratlanul és egyszerűen elveszi a pénzt és zsebre teszi. Sem a korábbi visszautasításának, sem a pénz elfogadásának nem magyarázza meg az okát a film. A két szereplő nem egyeztet az árakról, nem egyezkedik, Nelu pedig nem ígér semmit. Teljes mértékben a nézőre van bízva, hogy megítélje Nelu lehetséges motivációit vagy tettei etikai relevanciáját. Egyszerűen csak végignézzük, ahogy ezután a városba megy, beváltja a pénzt, majd új tetőfedő elemeket vesz, melyeket aztán Behran segítségével fel is tesznek a tetőre, a megrongálódott régiek helyére. Mindezzel természetesen a *Morgen* megszegi a filmes történetmesélés főáramának alapvető szabályrendjét. Nincsenek jól meghatározott karakterek világos célokkal és motivációkkal, és hiányzik a világos, logikus, koherens cselekvéssorból álló történet is. Ezek a filmtechnikai döntések azonban nem csupán frusztráló hiányként jelenhetnek meg a néző számára, hiszen többek közt a hétköznapi emberi találkozások könnyed, ironikus, de empatikus vízióját eredményezik. Talán jobban oda is tudunk figyelni az egyes jelenetek részleteire, az egyes emberi gesztusokra vagy tárgyi elemekre, jobban észrevesszük ezeket, mivel nem takarja el ezeket a szemünk elől semmilyen „láthatatlan”, mindent átfogó narratív felépítmény vagy elvárás. Más szóval a klasszikus történetmeséléstől való eltérés a filmben a figyelő, érzékeny távolságtartás produktív attitűdjévé válik, amely nem akar úgy tenni, mintha az emberi lények teljes mértékben megismerhetők, a történetek pedig teljes mértékben uralhatók lennének. A film olyan hermeneutikát alkalmaz, amely lehetővé teszi az érthetetlen alteritás jelenlétét. Ami igazán fontos ebben a filmben, az egyszerű szimbólumokon vagy figuratív potenciállal bíró eseményeken keresztül jelenik meg: például abban, hogy Behran Nelu motorkerékpárjának oldalkocsijában találja magát (ugyanott, ahol az első jelenetben a hal volt), vagy abban, ahogy a két férfi némán kuporogva pucolja együtt a krumplit, amikor Nelu zsémbes felesége erre utasítást ad nekik.



*Morgen (Marian Crişan, 2010)*

A film talán leginkább önreflexív aspektusa az, hogy ez az „ismeretelméleti törés”, a migráns/menekült és a helyiek közötti tudásbeli szakadás tere megtelik a szereplők saját elképzeléseivel, fantáziáival, projekcióival, ami számos (néha fájdalmasan) vicces jelenethez vezet. Például Nelu (általában meglehetősen zsörtölődő) felesége többször is felrója hősünknek, hogy egy illegális bevándorlót tart a házukban: „Lehet, hogy valami terrorista. Ki tudja milyen betegsége van. Nem nézel tévét?” Ezekben a jelenetekben A *Morgen* „hatékonyan bírálja az idegengyűlölet populistá retorikáját, amely széles körben elterjedt az egész kontinensen” (Strausz 2017: 160), valamint általában a migráció kelet-európai médiabeli ábrázolásait. Fontos, hogy Nelu mindig a maga egykedvű, földhözragadt modorában fogadja ezeket a kifakadásokat, aláásva drámai erejüket. Felesége panaszaira általában az a válasza, hogy ez az ember csak egy cigány, akit azért tart, hogy segítsen neki a háznál. Ilyenkor – a film enyhén szarkasztikus, visszafogott humorára jellemzően – Nelu a feleségével való veszekedés elkerülése érdekében a másságot a kelet-európai rasszizmus jól bevált trópusaira hagyatkozva domesztikálja, amelyek sokkal zökkenőmentesebben illeszkednek felesége világnézetéhez. A történet során felmerülő fogalmi és bürokratikus problémákat a sógor és a vele jóban levő rendvédelmi erők is azzal próbálják megoldani, hogy a Másikat a cigány kategóriájába sorolják: „Ha román akar lenni, akkor szerzünk neki papírokat. Amúgy is sok cigány van erre felé” – érvelnek. Persze ezek a „megoldások”, amelyeket Behran (szerencsére) nem is ért, csak felidegesítik Nelut, akinek újra és újra el kell magyaráznia az embereknek, hogy ez a férfi egyszerűen csak el szeretne jutni végre a családjához Németországba.

A *Morgen* egy teljesen egyszerű, hétköznapi emberi találkozásként ábrázolja Nelu és a török/kurd illegális bevándorló/menekült kapcsolatát. Sok mindent magyarázat nélkül hagy, nem fűz kommentárt az emberi interakciókhoz, nem viselkedik mindentudóként, amikor a karakterek belső motivációiról van szó, és szívesen csinál viccet a Másik átpolitizált és ideologikus reprezentációiból. Ugyanakkor nem tesz úgy sem, mintha lehetséges lenne egy teljesen politikamentes, ideális emberi találkozás. Bár Strausz szerint a *Morgen* „humánus választ ad a nagyszabású válságra”, és „az úton lévő menekültek és a helyiek közötti szolidaritásról” szól (Strausz 2017: 160), véleményem szerint a film nem redukálható egy ennyire egyértelmű humanista üzenetre. A film egyik erőssége véleményem szerint talán éppen az, hogy Nelu teljes ember marad, az emberek minden ellentmondásosságával és kétértelműségével egyetemben, és nem válik egy régi idealista hagyomány példamutató megtestesülésévé. Bár a *Morgen* végén Nelu saját letartóztatását kockáztatva átviszi Behrant az oldalkocsis motorján a magyar határon, ettől



még nem magasztosul szemünkben idealizált hőssé. Hiszen végül is elfogadta Behran pénzét, amiből nem csak a lyukas tetőt javíttatta meg, de új horgászfelszerelést is vásárolt, elfogadta Behran segítségét a ház körül és az új tetőlemezek felrakásakor (és nyilván nem fizetett neki a munkáért), a ház alatti pincében szállásolta el a krumplis meg hagymás zsákok között (így alsóbbrendűként kezelte), sőt, a visszafogott humorú kártyaparti jelenetben valószínűleg gyerekes módon, csalással, az eleve csak románul elmagyarázott szabályok meghajlításával verte meg Behrant újra és újra.



*Morgen (Marian Crișan, 2010)*

A hősiesség és idealizálás ilyen egyértelmű és általában komikus hiánya ellenére, a migráns/menekült Másikkal való találkozás Nelu karakterét inkább a hagyományosan férfias vonások felé mozdítja el. Nelu a film elején meglehetősen passzív, hallgató, konfliktuskerülő ember, aki lemondóan fogadja mind a határőrök, mind a felesége zsarnokoskodását. Úgy tűnik azonban, hogy Behrannal való találkozása kimozdítja mindebből. Ez egy olyan helyzet, amikor Nelu kénytelen cselekedni és felelősségteljes döntéseket hozni: elvégre ennek az embernek itt átázott a ruhája és fázik, meleg ruhára van szüksége; hiszen ez az ember akár segíthetne is a gazdaságban; hiszen ennek az embernek a pénze fedezné az új tetőpanelek költségeit, és akkor nem ázna be a ház; és hiszen végül is ennek a fickónak egyszerűen csak hiányzik a családja. Így, hasonlóan Filippóhoz a *Terrafermában*, Nelu is átesik egyfajta beavatási rítuson, megtanul egy kicsit több felelősséget vállalni, és egy kicsit több cselekvőképességre is szert tesz. Végül számos sikertelen próbálkozás után nem csak maga viszi át Behrant a határon, de még azt a döntést is meghozza (amit a felesége eddig mindig megvétőzött), hogy megvalósítja álmait és elmegy a feleségével a Duna-deltába nyaralni.

### ***Jupiter holdja***

2015 nyarán több mint egymillió, többségében okmányokkal nem rendelkező menekült és egyéb bevándorló érkezett Európába a balkáni útvonalon. A *The Guardian* szerint „ez volt Európa legnagyobb migrációs vészhelyzete a második világháború óta”, melynek kiváltó okai elsősorban a Közel-Kelet és Észak-Afrika úgynevezett „Arab tavasz” utáni destabilizálódásában, illetve az ebből fakadó szíriai polgárháborúban keresendők. A háború kiterjedt humanitárius válsághoz vezetett, Angela Merkel német kancellár pedig egy (rá nem jellemző) érzelmes pillanatában nyílt meghívást intézett minden szíriai menekülthez, ami nagyban hozzájárult az EU dublini egyezményen



alapuló bevándorlási szabályrendjének a gyors összeomlásához. A magyar kormány ekkor fogott bele az ikonikus déli határkerítés megépítésébe, melyet azóta Európa-szerte több hasonló követte. A migrációs válság hatásait nehéz alábecsülni: „átalakította Európa politikai tájképét” (*Telegraph*), „aláásta az EU kohézióját” (*Telegraph*), éket vert az akkor még befogadóbb szemléletű nyugati államok és a tömeges bevándorlást elutasító (az idegengyűlöletből gyakran politikai fegyvert kovácsoló) kelet-európai országok közé, meggyengítette az EU liberális politikai elitjét, rengeteg EU-ellenes munícióval látta el az euroszeptikusokat és a jobboldali populistákat, és jelentősen hozzájárult az Egyesült Királyság EU-ból való kilépéséhez is.

Ezek az események egy sor igen drámai képpel járultak hozzá Európa legújabb történelméhez, és hatalmas (és általában politikailag túlterhelt) médianyilvánosságot kaptak a TV híradóktól a közösségi médián terjedő fotókig és vitákig, az igényes tényfeltáró dokumentumfilmekről a politikai propagandafilmekig. Ezek az események és az ehhez kapcsolódó médiatermékek Magyarország (és így az EU) déli határát is a kortárs európai identitást meghatározó szimbolikus tájak egyik ikonikus helyévé tették, ahol láthatóvá válnak az európaiságról vallott nézetek közötti szakadások és az egymásnak feszülő etikai imperatívuszok. Mindezek fényében nem okozott nagy meglepetést a hír, hogy Mundruczó Kornél a bevándorlásról szóló nagyjátékfilmen kezdett dolgozni, és a déli határon forгат, hiszen Mundruczó előző, *Fehér isten* (2014) című filmje, amely Cannes-ban elnyerte az *Un certain regard* díjat, szintén a kortárs társadalmi-politikai helyzetet boncolgatta egy alig burkolt politikai allegória formájában.

A *Jupiter holdja* feleleveníti e közelmúltbeli események ikonográfiáját és hangulatát: a nézőnek újra eszébe jutnak a szerb-magyar határvidéken átkelő embertömegek, az utak menti átmeneti táborhelyek, a Keleti pályaudvaron álló sátrak, az erőszak különböző formái, a migránsok/menekültek és a magyar rohamrendőrök összecsapásai, a megrohmozott határkapuk, a könnygáz- és vízágyúk, valamint az időszakra jellemző mélységes zűrzavar, politikai instabilitás és mérgező viták általános légköre.

Bár várható volt, hogy a mozi lecsap a 2015-ös válság kínálta drámai témákra, a *Jupiter holdjának* a hozzáállása távolról sem nevezhető kiszámíthatónak vagy sztereotipnak. Anyagát a kialakult filmes irányzatoktól markánsan eltérő módon kezeli, olyan megoldásokkal, melyek hatékonyan vágják át az illegális migráció vagy általában a szenvedő Másik filmes ábrázolásának kritikai diskurzusaira jellemző, fentebb tárgyalt etikai dilemmákat. A film az európai művészmozi hagyományait ötvözi az amerikai zsánerfilm egyes hagyományaival (leginkább az akció, a sci-fi és a misztikus thriller hatását ismerhetjük fel), és valószínűleg többet köszönhet az olyan filmeknek, mint a *Szárnyas fejvadász* (Blade Runner. Ridley Scott, 1982) vagy *Az ember gyermeke* (Children of Men. Alfonso Cuarón, 2006), mint Mundruczó mentora, Tarr Béla filmjeinek. A film által elbeszélte történet egy fiatal szír menekült, a magyar határon átkelés közben lőtt sebet szerző Aryan és a határon lévő menekülttábor sürgősségi osztályán dolgozó Stern doktor kapcsolatát követi nyomon. Történetüket két alapvető tény határozza meg: egyrészt, hogy Aryan, miután megkapja a

halálosnak tűnő sebet, gyorsan meggyógyul, és rejtélyes módon elsajátítja a lebegés képességét, másrészt pedig az, hogy Stern egy megkeseredett cinikus alkoholista, aki megpróbál anyagi hasznot húzni az embercsempészetből, hogy kifizethessen egy múltbeli orvosi műhibája miatt megítélt kártérítést. Így, amikor meglátja a fiút a levegőbe emelkedni, Stern gyorsan felismeri a helyzetben rejlő anyagi lehetőségeket: segít Aryannak Budapestre szökni, ahol jól fizető, halálos beteg ügyfelek előtt teszik meg a „csodát”. Miközben egyik beteget keresik fel a másik után, Stern fokozatos belső átalakuláson megy keresztül: Aryan alázata, egyszerűsége, kedvessége és anyagi csodái kiábrándult cinikusból lassan igaz baráttá, majd – a film végére – megváltott emberre változtatják. A spirituális felébredés eme története az Aryan és Stern szökését követő rendőrségi nyomozás akció-thriller cselekményszálával párosul. A vadászat még hevesebbé válik, amikor a budapesti metrón öngyilkos merényletet követ el két iszlamista terrorista, akik Aryannal és édesapjával szöktek át a határon, és közben ellopták az útlevelüket. A film története egy nagyszabású leszámolással zárul egy budapesti szállodában, ahol a két szökevény menedéket talált. Stern itt saját élete árán menti meg Aryant a terrorellenes osztagtól, miközben a fiú kiugrik az ablakon. A film utolsó jelenetében a Budapest belvárosa felett lebegő Aryant látjuk két lassan közeledő katonai helikopterrel, miközben az utcán az emberek vallásos áhítattal néznek felfelé.



*Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017).

A Jupiter holdja merészebb, mint a legtöbb európai film az illegális bevándorlás ábrázolásával kapcsolatos tabuk tekintetében. Például a filmet nyitó akció-jelenetsor, amelyben a bevándorlók nagy csoportja próbál átkelni a határfolyón éjszaka, szokatlanul közel viszi a nézőt a nemzetközi migráció ijesztő gyakorlati valóságához. Az embereknek az új otthon utáni keresésében nincs semmi szentimentalizmus, nincsenek megszépítő beállítások, szép arcokon elidőző kamera, ártatlan tekintetű gyermekek vagy érzelmes zene. Az arcok feszültek, a helyzet és a terek megértése éppoly korlátozott, mint (valószínűleg) a legtöbb szereplőé, akiket egyszer csak kivezetnek az embercsempészek a teherautókból és kis gumicsónakokba tesznek. A kamera bemegy az emberek közé, így a látványt gyakran korlátozza vagy zavarja a gyors mozgás. Nem uraljuk a jelenetet, nézőként is éppoly kiszolgáltatottak vagyunk, mint a szereplők. A Másik nincs se megszépítve, se domesztikálva, se ideológiai alapon átrajzolva: itt is és később a táborban is a legtöbb bevándorló fiatal férfi, akikről nem tudjuk meg, hogy miért is akarnak Európába jönni. Bár Aryan nyilvánvalóan egy erősen idealizált figura, a film nem zárkózik el attól, hogy bemutassa a bevándorlás piszkos valóságát: a rendőri brutalitást, a táborokon belüli zord életkörülményeket,

a menedékkérők erőszakosságát, az embercsempészek üzleti tranzakcióit vagy épp a menedékkérőkkel együtt érkező terroristákat.

A *Jupiter holdja* egyik meghatározó újdonsága abban áll, ahogy ebbe a szokatlanul „testközeli” realizmusba beoltja a misztikum, spiritualitás és vallás kérdéseit. Ez a „csavar” szó szerint csavarként jelenik meg a filmben, amikor Aryant lelövi egy rendőr az erdőben a folyón való átkelés után. Itt, amikor Aryan élet és halál között lebeg, a kamera szédítő forgásba kezd, kibillenti a nézőt az eddigi perspektívából, és viszonylagossá teszi a fent és lent, élet és halál, valóság és csoda viszonyait. Egyszerre az önkéntelenül föld fölé emelkedő Aryannal együtt magunk is egy olyan világba lépünk, ahol még soha nem jártunk, és olyan perspektívával gazdagodunk, amelyből még soha nem láthattuk az eseményeket korábban. A kamera minden egyes levitációs jelenetnél hasonló mozgásokba kezd, így ettől a pillanattól kezdve a néző, valamint az Aryan „csodáit” végignéző szereplők szó szerint és figuratív értelemben is egy új, különleges, radikálisan Más, kicsavart látásmód részesei lesznek, mely alapvetően forgatja ki a kortárs mesternarratíváinkat.

A *Jupiter holdja* tehát a migráció kérdését a spirituális ébredés erősen allegorikus történetével ötvözi (a menekült alakját a megváltó szerepébe helyezve), illetve a disztópikus, misztikus akció-thriller-sci-fi egyes műfaji elemeivel. Noha ez a kombináció furcsának tűnhet, az akciófilmes vonal és a vele járó dinamikus kameramunka hatékonyan óvja meg a vallási témát attól, hogy túlságosan demagóggá vagy dagályossá váljon, Európa délkeleti határvidékeinek komor, disztópikus képe pedig sikeresen válik olyan pusztasággá, amelyben a levitáció talán nem is tűnik olyan furcsának, mint amilyennek első hallásra hangzik. A *Jupiter holdja* tehát több ponton is szakít az európai szerzői film realista hagyományaival. Bár a film állítólag 2015-ben játszódik (és utal is az abban az évben bevezetett új bevándorlásellenes törvényekre, és az autók, épületek és ruhák is korhűnek tűnnek), a *mise-en-scène*, a világítás és a színek finom módosítása, valamint a rendőrállam disztópikus víziója olyanná teszi ezt a világot, mintha 2015 sokkoló nyarának az ideje meghatározatlan ideig meghosszabbodott volna. A film olyan erőteljesen szövi össze a vallási szimbolikát a bevándorlástematikával, amelyhez hasonlót az európai moziban eddig aligha láthattunk. A *Jupiter holdjában* megalkotott disztópikus táj a 21. századi Európát a lelki kiüresedés tereként, egyfajta spirituális pusztaságként mutatja be, ahol „az emberek elfelejtettek felnézni”, ahogy Stern doktor fogalmazza meg a film vége felé az egyik kulcsdialógusban. Bár Stern története az elveszett lélek megváltásának jól ismert elbeszélésmintáját követi, a filmnek – hála egy sor ironikus vagy vicces részletnek – általában sikerül elkerülnie a szenteskedést és moralizálást. Ezek a „földre visszahúzó” részletek a messiást a hétköznappal, a magasröptűt pedig az egyszerű emberivel kapcsolják össze. Például megtudjuk, hogy Aryan kedvenc étele a sült krumpli, a tökéletes otthont pedig egy olyan szobaként képzei el, ahol van egy ágy, egy íróasztal és egy PlayStation. A pátoz hasonló, ironikus aláásása az is, amikor az egyik repülő-csoda-cselekedet kellős közepén egyszer csak megjelenik egy csinos, alulöltözött nő, mire Aryan azonnal lepottyan. Ezek a részletek egy játékos, önreflexív réteggel gazdagítják a filmet, mely a vallási pátozt ironikus távolságtartással és a nézővel összekacsintó humorral egyensúlyozza ki. Ezen túlmenően a fent említett részletek az én-másik viszonyban létrehozzák a fantáziák kölcsönösségét

és az interkulturális elvárások összetett rendszerét. Míg Aryan az európaiak számára a régen várt messiás szerepét tölti be, aki végre felébreszti a lelkileg romlott kontinenst az üres, lélektelen hétköznapiságból és anyagiasságából, addig az európai szabadság és anyagi gazdagság (amelyet a filmben a szexi lányok, a PlayStation és sült krumpli szimbolizálnak) a harmadik világbeli menekültek által elképzelt földi paradicsom fantáziaképeként funkcionál.

A *Jupiter holdja* következő „csavarja” tehát az a mód, ahogyan az akciófilmbe oltott migrációs filmet a 21. századi európai kultúra mélyreható elemzésévé tudja alakítani. Ennek során egymást kiegészítő, egymással kölcsönhatásba lépő perspektívák összjátéka tárul a néző szeme elé, amely feltárja mind az európai befogadók, mind az idegen bevándorlók különféle igényeit, fantáziáit és hozzáállását, anélkül, hogy feltétlenül egyetlen koherens struktúrába akarná rendezni ezek különbségeit.

A *Jupiter holdjának* több más hasonló, a menekültfilm konvencióin változtató „csavarral” sikerül meglepnie a nézőt. Az egyik ilyen fordulat a film alapvető erkölcsi üzenetére vonatkozik. Hasonlóan sok 21. századi európai menekültfilmhez (mint például a *Terraferma*, a *Morgen* vagy a *Le Havre* [Aki Kaurismäki, 2011]), a *Jupiter holdja* is azt sugallja, hogy az ember találkozása egy bevándorló Másikkal hozhatja el azt a fajta *par excellence* etikai pillanatot, amikor esélyünk nyílik „felnézni” az egyébként nem túl tartalmas, hétköznapi, a „lenti” materiális élet gyakorlati dolgaival eltöltött életünkben. A film kulcsüzenete (már ha van neki ilyen) azonban nem egyszerűen az, hogy legyünk kedvesek és vendégszeretőek a menekültekkel és bevándorlókkal. A *Jupiter holdját* sokkal jobban érdeklik a kortárs európai kultúra alapkérdései és értékei, mint a menekültekkel vagy bevándorlókkal kapcsolatos épp aktuális közpolitikai eljárások, a hatóságok attitűdje vagy akár a Másikkal való találkozásról alkotott elképzeléseink és fantáziáink. A többretegű feltárásnak ezt a filmes megközelítésmódját talán legjobban a film érdeklődésének többirányúsága szemlélteti. A látvány szempontjából a filmes figyelem középpontjában Aryannak a perspektívát megcsavaró levitációja áll: ez a látómezőt átstrukturáló csoda a szereplők és a nézők érdeklődésének (és félelemnek) a legfontosabb tárgya. Ugyanakkor a film narratív és pszichológiai érdeklődésének középpontjában nem feltétlenül ez az angyali látvány áll. A film cselekményét és karakterépítését inkább Stern belső átalakulása strukturálja, míg úgy tűnik, hogy a film lélektani vagy bölcséleti érdeklődésének középpontjában inkább egyfajta „földtől elrugaszkodott” gondolat kíséret áll, melynek alapkérdése az, hogy egy ilyen váratlan angyali vagy messiási jelenlet mit árulhat el a 21. századi Európáról vagy a hétköznapi emberi létről. Akár mellett is érvelhetünk, hogy a repülő Messiás csak egyfajta ürügy, ami lehetőséget ad a kamerának arra, hogy a hétköznapiak fölé emelkedjen, és más szemszögből mutassa be a 21. századi Európát.

Ugyanez a kétértelműség tapasztalható a spiritualitás vagy a vallás ábrázolásával kapcsolatban. Miközben a film kiemeli a „felnézés” fontosságát és a spiritualitás által támogatott magasabb perspektívákat, a film ügyesen elkerüli, hogy ezt a spiritualitást egyetlen valláshoz társítsa. A *Jupiter holdjában* egy fiatal szír lesz a következő Messiás, aki vallási beállítottságuktól függetlenül megváltja az embereket, ennek az egyetlen előfeltétele pedig a felnézni való hajlandóság. A film egyértelműen elítéli a vallási fundamentalizmust is: a terrortámadások után, amelyeket a

rendőrség tévesen Aryannak és apjának (mennyei atyjának?) tulajdonít, Aryan világosan kijelenti: „Nem én voltam. Nem az apám volt”, így (apjával / mennyei atyjával együtt) egyértelműen elhatárolódik a két iszlamista terroristától, akik istenük nevében gyilkolnak.

Azt állítom, hogy a *Jupiter holdja* nem csak azért engedheti meg magának, hogy megjelenítse az illegális migrációt övező tabukat és annak gyakorlati valóságát, mert az irreális elemek (mint például a levitáció és a kissé disztópikus környezet) némileg eltávolítják a filmet a hétköznapi valóságunktól, hanem – és talán ez még fontosabb – azért is, mert fókuszában és társadalomkritikájának a célkeresztjében a befogadó kultúra és az abban élt tipikus életek állnak. Sontag valószínűleg nehezen tudná elítélni a filmet a Másik szenvedésének képein való nyereszkesedés miatt, hiszen az én-Másik találkozás valójában az európai házigazda nyomorúságos lelki állapotára világít rá. A film a „horizontális”, nyugati világi kultúra kritikájával alapjaiban ássa alá a nyugati kulturális felsőbbrendűség eszméjét (számos jó szándékú európai migrációról szóló film kimondatlan előfeltevését), de hatásosan kérdez rá arra is, hogy Európa vajon mit is tud nyújtani kulturálisan a harmadik világ menekültjeinek.

Ennek az átható kulturális kritikának a kulcsa a *Jupiter holdjában* a Messiás mint bevándorló koncepciója és az általa előidézett szemléletváltás. Első pillantásra fantasztikusnak, távolinak vagy akár szürreálisnak is tűnhet ez a koncepció: tisztán emlékszem arra, amikor először vitattuk meg a készülő film kulcsmomentumait néhány filmkutató kollégával egy budapesti nemzetközi konferencia egyik kávészünetében. 2015 nyara még közeli emlék volt, a médiafelhajtás, a társadalmi-politikai zűrzavar, a heves érzelmek, a toxikus viták és egy feje tetejére állt világ érzése még mindig ott voltak. Ebben a kontextusban a feltámadó, repülő, szuperhősre emlékeztető szíriai messiás-bevándorló gondolata izgalmasnak tűnt, de sokunk számára volt egy kicsit extrém, túlzó, intellektuálisan kimódolt és „fejnehéz”. Nem volt könnyű elképzelni, hogy egy Mundruczó-féle rendezői filmben hogy lehet mindezt meggyőzően, nem didaktikus módon megvalósítani, úgy, hogy az allegória ne nyomja agyon a történetet.

Ugyanakkor az illegális bevándorlással kapcsolatos vélekedések és médiareakciók bebizonyították, hogy a témáról alkotott elképzeléseink legalább annyit árulnak el a mi saját kulturális feltételezéseinkről és fantáziáinkról, mint a Másikról, a messianizmus pedig fontos tényezője a Másikkal kapcsolatos elvárásainknak és elképzeléseinknek. 2015 nyarán és őszén, még a 2015/2016-os Szilveszter éjjelén Kölnben bevándorló férfiak által elkövetett tömeges szexuális zaklatási botrány előtt, a német fősodorbéli média tele volt olyan képekkel, amelyeken az emberek boldogan köszöntik az érkezőket a müncheni központi pályaudvaron, ételt osztanak, és előre összekészített ruhákat és készpénzt adnak a vonatról leszállók kezébe. A nyugat-európai újságok pedig gyakran ecsetelték az Európára váró, a korábbi problémáinkat megoldó gazdasági és demográfiai előnyöket. Egyes szkeptikus hangok azonban (általában Németországon kívül) azzal érveltek, hogy talán érdemes lenne összeegyeztetni az empatikus segítséget a racionális gondolkodással, azaz például odafigyelni, hogy a valóban rászorultaknak segítsünk, vagy legalább azt ellenőrizni, hogy valóban háborús menekülteket engedünk-e be. Ahogy a nemzetközi médiában, úgy a magyar sajtóban is többször megjelent a kérdés, hogy a racionális mérlegelés

hiányának és a müncheni főpályaudvar önkénteseinek arcán látható szinte vallásos áhítatnak vajon mennyi köze van a feldolgozatlan német háborús büntudathoz, a régi bűnök (nagy médianyilvánosság előtti) jóvátételéhez, illetve a megkönnyebbüléséhez, hogy ezúttal a vonatok nem elviszik a nemkívánatos Másikat, hogy megöljék, hanem behozzák, hogy megmenekülhessen. Félreértés ne essék, magam is úgy gondolom, hogy a háborúból menekülőkön segíteni kell, és csodálatos érzés lehet egy menekültnek úgy szállni le a vonatról több hetes bizonytalanság és szorongás után, hogy mosolygós, kedves emberek étellel, ruhával, helyi pénzzel kínálják. Ugyanakkor a 2015-ös események egyes részletei felhívták a figyelmet a befogadók reakciói mögötti (ilyen vagy olyan, de ritkán tudatosított) fantáziákra. Nem csak az idegengyűlöletet szítani kívánó médiatermékek hagyatkoztak ugyanis előszeretettel a megszállás, hódoltság, megtámadtatás fantáziáira. Nagyon úgy tűnik, hogy a befogadáspárti megszólalásoknak és emberi reakcióknak is van fantáziatámasza: ezeket részben az Abszolút Másik (*tout autre* / *Wholy Other* / *Holy Other*) eljövetele miatti megváltás és bűnbocsánat fantáziája motiválta. Az élet tehát úgy tűnik bebizonyította, hogy a film alapkoncepciója egyáltalán nem túlzás vagy a valóságtól elrugaszkodott képzelet terméke. A film végén a budapesti utcákon felfelé néző emberek képe ugyanazokra a mély, irracionális, a megváltó másságról alkotott fantáziákra hívják fel a figyelmet, mint amikre a való életben látott idealista, lelkes (ugyanakkor gyakran átgondolatlan, veszélyeket hordozó és ezért hosszú távon kontraproduktív) nyugat-európai reakciók tették.

Érdemes lehet tehát egy kicsit mélyebbre ásni, megvizsgálni ezeknek a fantáziáknak a kulturális gyökereit és felidézni Jacques Derrida elképzeléseit a vallásos visszatéréséről, az európai gondolkodás nagy részének (általában el nem ismert) messianisztikus szerkezetéről, magáról a messianisztikus gondolkodásról, illetve a vendégszeretetről és a lehetetlen hospitalitásról. Ezek, a jellemzően Derrida kései korszakában megjelenő témák és fogalmak részben interjúkban jelentek meg, részben olyan könyvekben, mint a *Marx szellemei*, *A halál ajándéka*, *A barátság politikája* és *A vendégszeretetről*. Lévinas nyomdokain járva Derrida a korlátlan vagy lehetetlen vendégszeretet etikai imperatívuszára hivatkozik, ami azt jelenti, hogy „az újonnan érkezővel megosztjuk az egész otthonunkat és saját magunkat, átadjuk neki a sajátunkat, a miénket, anélkül, hogy akár megkérdőznénk a nevét vagy ellenszolgáltatást kérnénk.” (Derrida 2000: 77). Ezt a megközelítést egy olyan etika alapozza meg, amelyben „az abszolút másik (*tout autre*) éppúgy lehet Isten, mint egy másik ember” (Derrida 1995: 84), és így az etikát „az abszolút szingularitás rendjeként és tiszteleteként” határozza meg (Derrida 1995: 84). Ez a radikális és szándékosan nem praktikus hozzáállás – ami egyébként látszólag nagyon közel áll Merkel kancellár 2015-ös döntésének szelleméhez, miszerint egymillió bevándorlót fogadnak be anélkül, hogy ellenőriznék a nevüket, szándékukat, származási országukat vagy épp büntetlen előéletüket – egyértelműen a vallási messianizmusban gyökerezik. A „Könyv vallásaiban”, a judaizmusban, a kereszténységben és az iszlámban, amelyek a mai napig nagy hatással vannak az európai gondolkodásra, a vallásosság kulcsfontosságú aspektusa az Abszolút Másik (vagy Végtelen Másik, *tout autre*) eljövetelére való várakozás.

Derrida ateista messianizmusának (és az általa ihletett vendégszeretet-eszméknek) egyik döntő

pontja az, hogy a messiási „inkább a tapasztalat egy sajátos struktúráját jelöli, mintsem egy vallást” (Derrida 2006: 211). Gyakorlatilag ez azt jelenti, hogy a Messiást a fentebb említett monoteista vallások messiásaival szemben nem szabad egy konkrét, isteni lénynek, fanfárok hallatára érkező fényes, dicső, isteni alaknak elképzelni. A fent említett szövegeiben Derrida többször hivatkozik Maurice Blanchot történetére, amelyben a Messiás rongyos ruhában érkezik egy város kapujához, de azt tapasztalja, hogy az emberek egyáltalán nem ismerik fel. Egyedül egy koldus ismeri fel egy idő után, de ő sem tud mit kezdeni vele, az egyetlen dolog, ami eszébe jut, az a kérdés: „Mikor jössz el?” Blanchot története azt hivatott példázni, hogy a Messiás olyasvalaki, akire várni kell, akinek az érkezése lehetetlen, abban az értelemben is, hogy amikor végre eljön, az véget vet az általunk ismert (lehetséges) világnak, annak minden törvényével és vendégvárásra vonatkozó szabályával együtt. Derridánál a létezés (vagy szubjektivitás) messianisztikus struktúrája azt jelenti, hogy a szubjektum egy felfoghatatlan találkozásra való várakozásban jön létre, a lehetetlenre, az Abszolút Másikra, a Messiásra való várakozásban, a szüntelen és feltétlen nyitottság által. Ezekben az írásokban Derrida (lehetetlen) mantrája a *tout autre est tout autre*, ami körülbelül annyit tesz, hogy minden egyes másik, minden egyes idegen a teljesen másik, az isteni másik, azaz minden ajtókopogtatás, minden rongyos jövevény lehet a Messiás, a Megváltó, akit mindig is vártunk (akár anélkül is, hogy tudtuk volna) (lásd: Derrida 2006: 210-212.; Derrida 1995: 82-115.).

Meg kell jegyezni, hogy Derridánál rendszerint nem önmagában áll ez a fajta lehetetlen vendégvárás, hanem egy dekonstruktív kettős kötelékbe íródik be, amelynek része az idegen fogadásának gyakorlati és lehetséges törvényeinek összessége is, ami magában foglalja a határellenőrzést, az útlevelek ellenőrzését, és a feltétel nélküli vendéglátás lehetetlen elveinek korlátozását. A jelen tanulmány történetisége szempontjából az is fontos, hogy a legtöbb ilyen szempontból releváns Derrida-szöveg még azelőtt íródott, hogy a válságok (9/11-el kezdődő) jól ismert sorozata elérte volna a fejlett világot, akkor, amikor az első világ társadalmainak jó oka volt azt hinni, hogy a történelem végére értünk, a kommunizmus bukásával nincs többé külső ellenség vagy fenyegető Másik a kapuk előtt, így pedig a saját társadalmainkban kell keressük a globális emberi boldogság legveszélyesebb ellenségeit, az olyan jelenségekben, mint az idegengyűlölet, a rasszizmus, a szexizmus, illetve az erkölcsi és politikai diskurzusaink „monoton önelégültsége” (Derrida, 1995: 86). Mint tudjuk, ezt a 20. század végi hiedelemrendszert alaposan megtépázták a 21. század eleji események, nem utolsósorban a bevándorlással kapcsolatos vegyes tapasztalatok. Véleményem szerint épp a radikális kulturális átalakulás és a gyorsan változó világnézetek kontextusában kap különleges jelentőséget a *Jupiter holdja* messiási szubtextusa, és fogalmazhat meg releváns, átható kulturális kritikát.

A film Európát öreg és fáradt kontinensként, rideg és élettelen földként ábrázolja, amelyet kulturális fáradtság és üres szekularizmus sújt, olyan helyként, ahol az emberek elfelejtettek felnézni, feladták a reményüket, hogy egyszer majd eljön valami vagy valaki egészen más. A film azt sugallja, hogy ebben a szellemi vákuumban csak az Abszolút Másik érkezése hozhat változást, ami csak akkor történhet meg, ha felismerjük a Messiást (az Abszolút Másikat mint Istent) a szenvedő, bevándorló Másikban. Ebben az értelemben a film a három messianisztikus vallással

összhangban az ént (vagy szubjektumot) eleve bukottnak, megváltásra szorulóknak tekinti, olyanoknak, aki képtelen ezt a Másik nélkül elérni. Ezek a messianisztikus vallások (ellentétben az olyan távol-keleti iskolákkal, mint a buddhizmus vagy a taoizmus, amelyek egy „teljesen másik” belső állapot felé vezető belső utat tanítanak) „kiszervezik” a Másiknak a spirituális fejlődés vagy felemelkedés feladatát, és a szubjektumot hiánnyal küszködőként határozzák meg, mint akinek mindig szüksége van az Idegenre. Amint a *Jupiter holdja* egyértelműen jelzi, ezek a fantáziák nemcsak vallási gyakorlatainkat, hanem a másságról alkotott fantáziánkat is meghatározzák. A film Derrida kései írásaival összhangban egyértelműen jelzi az európai szekuláris liberalizmus másságfelfogásának messianisztikus szerkezetét, amely Európát (a Saját földjét) automatikusan megváltásra szoruló (szellemi) sivatagnak tekinti. A *Jupiter holdja* tehát nemcsak az európai másság-fantáziánk vallási gyökereire hívja fel a figyelmet, hanem létrehoz egy olyan világot, amelyben ezeket a fantáziákat és metaforákat szó szerint vesszük, hogy ezáltal gondolatkísérletet hajthassunk végre az idők végét elhozó szingularitás lehetetlen eseményéről. Ebben az értelemben a film befejezése logikusan következik a filmes elbeszélés mögött meghúzódó messianisztikus struktúrából: magában foglalja az üdvösség alanyának halálát, az idők végét a lehetetlen pillanatában és a filmes képnek (Aryan város feletti lebegésének) egyfajta disztópikus, 21. századi vallási ikonná alakulását.

Hadd fejezzem be tanulmányom e részét azzal, hogy rámutatok néhány olyan paradoxonra és kérdésre, amelyeket a film (akarva-akaratlanul) a kortárs európai identitás hevesen vitatott kérdései kapcsán felvet. Ezeket nem kívánom részletesen kibontani, ahogy megválaszolni sem vagy megkísérelni felvázolni egy minden tekintetben megnyugtató állásfoglalást. Az első paradoxon Európa messianisztikus kulturális örökségének gyakorlati hasznosságára vonatkozik: A *Jupiter holdjának* nem felfelé néző szereplői vajon az európai hitélet, etikai elképzelések és politika messianisztikus struktúrája *ellenére* vagy inkább *amiatt* ennyire lelkiileg megfosztottak? Kicsit teoretikusabban fogalmazva: vajon a spirituális hiánnyal küszködő, a másik eljövételét váró szubjektumnak ez a definíciója etikusabbá, a másik felé nyitottabbá teszi-e az európai szubjektumot, felébreszti-e azt „önelégültségének zökkenőmentes működéséből” (Derrida 1995: 86)? Vagy éppen ellenkezőleg, a messianizmus inkább egy rendkívüli drámai erővel bír, de a szubjektumot lebénító trópusaként funkcionál, és a (messianisztikus, eszkatologikus, forradalmi) Másikra való várakozáson és vágyakozáson keresztül állandósítja abban a hiány, üresség és értéktelenség érzését? Továbbá, hogy ezt a szociálpszichológiai és politikai paradoxont a legáltalánosabb (és legvitatottabb) kérdésekhez kapcsoljuk: vajon mennyiben teszi ez a messianisztikus struktúra sebezhetővé az európai szubjektumot olyan politikai messianizmusokkal szemben, mint a kommunizmus, a nemzetiszocializmus, az utópisztikus progresszivismus vagy a politikai iszlamizmus?

Végezetül, van még egy paradoxon, amelyet szinte minden migrációról szóló film felvet valamilyen módon: ez a reprezentáció etikájára és az ennek fényében észlelt Másikra vonatkozik. Így lehetne megfogalmazni: ha a bevándorló másikat a kulturális örökségünkől fakadó



messianisztikus fantáziákon (azaz kultúránk alapvető, nagy elbeszélésén) keresztül jelenítjük meg, akkor vajon valóban a Másikat látjuk (és filmezzük) a maga másságában, idegenségében? Vajon valóban adunk esélyt egy valódi, radikális másság megjelen(ít)ésére, vagy csupán saját, vallásos fantáziáinkat ismételtetjük reflektálatlanul?

## Konklúziók: az illegális migráció ábrázolási módjai

A fentebb tárgyalt három példa közül a két konvencionálisabb „szerzői film”, a *Terraferma* és *Morgen* felhívhatja a figyelmünket arra a (majdnem) lehetetlen kettős kényszerre, amellyel a migráció kortárs filmes ábrázolásai szembesülnek a zaklatott, 21. századi Európában. Egyrészt, ezekben a filmekben jól megfigyelhető egyfajta humanitárius elhivatottság, melyet követve rendre az igazságtalanságra és az emberi szenvedésre próbálnak rávilágítani. Céljuk az, hogy „megjelenítsék a szegénység, az elnyomás vagy a háború miatt lakóhelyüket elhagyni kényszerültek gyötrelmét, nehézségeit és bizonytalanságát” (Wood és King 2001: 13). Másrészt azonban el kell kerülniük azt is, hogy a Másik szenvedését szenzációhajhász vagy esztétikailag tetszetős látvánnyá, felhasználóbarát árucikké alakítsák (Sontag 2003; Saxton, 2010b: 66). A reprezentációnak ez a paradoxona szorosan összefügg egy másik, episztemikus kettős kényszerrel, azzal az imperatívusszal hogy a film láthatóvá és valamennyire érthetővé tegye a szenvedő Másikat a kiváltságos(abb) európai befogadó társadalmak számára, de ezt anélkül tegye, hogy a másságot megszelídítene, domesztikálná, azaz az Idegent az ismert sajátja redukálná (Lévinas 1974: 43). A 2008-as gazdasági válság óta ezekhez a – mára már meglehetősen klasszikusnak számító, de nehezen kibékíthető – reprezentációs megfontolásokhoz egy újabb is társul. A jóléti állam visszaszorulásával és az új évezred krízisszituációi közepette az európai polgárok élete is egyre bizonytalanabb és törékenyebb, a prekaritás a „fejlett” világ társadalmainak is alapvető minőségévé vált (Szepe 2012). Emiatt egyre fontosabbá válik a Másik szenvedésének olyanfajta megjelenítése, ami nem tekinti magától értetődőnek az európai házigazdák jólétét és kiváltságosságát sem.

A *Terraferma*t és *Morgent* tanulmányozva több olyan „tünetszerű” hasonlóságot is felfedezhetünk, amelyek rávilágítanak azokra a kompromisszumokra, amelyeket a szerzői hagyományban dolgozó filmeseknek meg kell hozniuk ahhoz, hogy (valamennyire) megfeleljenek a fentebb felvázolt kihívásoknak. A leglátványosabb ilyen beavatkozás minden olyan kép törlése, amely idegengyűlöletet kelthet, vagy a jobboldali populista ideológusok kezére játszhat. Egyik filmben sem igazán szerepelnek 16-30 év közötti, egyedülálló férfi bevándorlók, háttérbe szorul tehát annak a csoportnak az ábrázolása, amelybe tartozó férfiak általában statisztikailag erőszakosabbak és hajlamosabbak a szexuálisan ragadozó magatartásra (Carrabine et al. 2009: 200). Úgy tűnik, hogy a fiatal, életerős, szexuálisan aktív idegen férfi alakja túlságosan terhelt az európai képzeletben ahhoz, hogy a bevándorlás kontextusában együttérző történeteket tudjunk mesélni róla. A *Terraferma* különösen szemléletesen mutatja ezt be, amikor kizárólag félholtan és a teljes kiszolgáltatottság állapotában engedi be a film terébe az ilyen embereket. Ez az öncenzúrázó narratív törlés számos bevándorlással kapcsolatos rendezői filmben megfigyelhető, beleértve az

olyan elismert filmeket is, mint *Az ígéret* (La Promesse. Luc és Jean-Pierre Dardenne, 1996), a *Le Havre*, az *Illégál* (Olivier Masset-Depasse, 2010), az *Élj és boldogulj* (Live and become. Radu Mihăileanu, 2005) vagy a *Tűz a tengeren* című dokumentumfilm (Fire at sea. Gianfranco Rossi, 2016). Érdekes módon még a fiatal vagy középkorú migráns férfiakat bemutató filmek sem ábrázolják ezeket a szereplőket szexuálisan aktívként. Okwe, a *Gyönyörű mocsokságok* (Dirty Pretty Things. Stephen Frears, 2002) irgalmas szamaritánusa soha nem próbál meg szexuális kapcsolatot létesíteni a körülötte lévő nők egyikével sem, Elias *Az Éden Nyugatra van* (Eden is West. Costa-Gavras, 2009) című filmben pedig a vágy passzív tárgyaként jelenik meg, akit egy neki ideiglenes menedéket biztosító középkorú fehér nő elcsábít és szexuálisan kihasznál. Bár a rasszista sztereotípiák aláásásának motivációja a jelenlegi politikai helyzetben érthető, a különböző bőrszínű emberek közötti szexualitást a képernyőről eltüntetni szándékozó stratégia meglehetősen kétértelmű, öncenzúrára emlékeztető megoldás. Sőt, amint fentebb is jeleztem, ezek az ábrázolási stratégiák néha zavaróan közel kerülnek az idegen domesztikálásának olyan gyarmati trópusaihoz, mint a másik infantilizálása vagy elnőiesítése. A *Jupiter holdja* ebből a szempontból némileg hasonlít a *Gyönyörű mocsokságok*ra: bár főszereplője egy huszonéves fiatalember, „angyali” ártatlansága megóvjaa a szokásos rasszista sztereotípiáktól.

A második szimptomatikus hasonlóság, ami mindhárom filmben megfigyelhető az, hogy a bevándorló főszereplők egyike sem tesz olyat, ami ellentétes lenne az európai erkölcsi normákkal, olyat sem, ami más kultúrákban esetleg bevett gyakorlatnak számít. Még csak ingerültek vagy mérgesek sem lesznek, ha rosszul bánnak velük, úgy tűnik, nincsenek rossz napjaik, soha nem megy fel (vagy esik le) a vérnyomásuk, és nem lesznek irritáltak, ha éhesek. Rendszerint ugyanígy hiányoznak azok a kultúrspecifikus viselkedési minták, amelyek az európai házigazdák visszatetszését válthatnák ki: ezeken a filmekben soha nem jelenik meg az, hogy a más kultúrákból jövő embereknek esetleg mások az étkezési szokásaik (a bevándorlók sose esznek bele vendéglátóik ételébe) vagy a tisztálkodási szokásaik, hiedelmeik, értékrendjük, politikai nézeteik, vagy a nemi szerepekről és társadalmi osztályokról alkotott normáik. A karakterformálásnak ezek a jellegzetességei rávilágítanak arra, hogy mennyire korlátozott az az idegenség, amit valóban be tudunk engedni a saját reprezentációs rendjébe, azaz mennyire európaiak ezek az „idegenek”. Valljuk be, jóindulatú, jó szándékú, de mégis többé-kevésbé idealizált fantáziaalakokról van szó, akiket nagyban alakítanak az épp aktuális európai ideológiai és politikai diskurzusok. Mindhárom ebben a tanulmányban elemzett film „univerzális” emberi motivációk által hajtott bevándorló főszereplőket mutat, akiknek könnyen azonosulhatunk a vágyával, hogy lássák a rég nem látott szeretteiket, vagy hogy elmeneküljenek a háború elől. A tisztázatlan motivációjú migránsokat ezek a filmek csak kisebb szerepekben engedik megjelenni, és a három filmből csak a *Jupiter holdja* elég bátor ahhoz, hogy utaljon az ellenőrizetlen tömeges migrációval járó biztonsági kockázatokra. Úgy tűnik, hogy abban a 21. századi Európában, ahol sem a gazdasági biztonság, sem a szociális juttatások nem tekinthetők adottnak még a teljes jogú állampolgárok számára sem, nehéz szimpatizáló történeteket mesélni olyan bevándorlókról, akik „egyszerűen” csak azért utaznak, hogy jobb életkörülmények között élhessenek. Az a körülmény, hogy a legtöbb filmben a befogadó-főszereplők társadalmilag marginalizálódott fehér férfiak, nemcsak a neoliberális

kapitalizmus globális, senkit nem kímélő hatásaira hívja fel a figyelmet. Az ilyen, hátrányos helyzetű helyiek szerepeltetése sikeresen áthatja alá a találkozások gyarmati felhangjait is, ahogy kedvez a bevándorlók és helyiek közötti szolidaritás kialakulásának is.

Ezek a történetmesélési megoldások, szembetűnő törlések és tabuk azt sugallják, hogy a válság utáni európai filmművészetben a rasszista vagy idegengyűlölő értelmezések által is felhasználható képek bemutatásától való félelem veszélyeztetheti a komplex, hiteles, kiegyensúlyozott ábrázolások létrehozásának igényét. Úgy tűnik, hogy az európai szerzői filmek jó része hajlamos feláldozni hagyományos értékeinek egy részét (az ábrázolás realizmusából, a Másik idegenségének tiszteletéből) azért, hogy hű maradhasson más, szintén hagyományos értékeihez (leginkább a liberalizmus és a felvilágosult humanizmus értékrendjéhez). Ez a kényszerhelyzet és ezek a kompromisszumok sokat elárulnak a kora 21. századi médiakultúráról, ahogy arról a polarizált és mérgező diszkurzív mezőről is, amelyben a rendezői filmnek meg kell szólalnia. Sajnos ebben a helyzetben fennáll annak a veszélye, hogy az európai rendezői film is egy jól meghatározható ideológiai buborék foglyává válik, ahogy a hírközlő média vagy a közösségi médián kialakuló csoportok nagy része is: olyan, öncenzúrát gyakorló, a saját hiedelemrendszerét megerősítő üzeneteket ismétlő művészi gyakorlattá, amely taktikusan elkerül mindent, ami megzavarhatja ideológiai vagy világképi alapvetéseit. Amint azt a *Jupiter holdja* mutatja, a migráció negatív aspektusai csak akkor jeleníthetők meg ebben a reprezentációs rendben, ha a befogadó kultúra kritikájába helyezzük azokat. Mundruczó filmje nemcsak disztópikus stilisztikája és az akció-sci-fi műfajjal való ötvözése miatt üdítő darabja a menekültfilm műfajának, hanem azért is, mert a migrációs téma felhasználásával boncolgatja a 21. századi nyugati világi alapvető kérdéseit.

Pozitívum ugyanakkor, hogy egyes pontokon mindhárom film megszegi a filmes történetmesélés néhány konvencionális szabályát, hogy a szépen lekerekített elbeszélések helyébe többértelműbb, az idegenség megjelenésének több teret engedő ábrázolásokat hozzon létre. A vizuális stílus hirtelen törései, az elliptikus ábrázolás használata kulcsfontosságú pillanatokban, a nem minden szereplői motivációt megmagyarázni kívánó elbeszélés, az összetett esztétikai tulajdonságok (például az irónia), a megmagyarázhatatlan szereplői döntések vállalása vagy a filmes elbeszélés jelentése fölötti kontroll lazítása megnyithatja az értelmezést, és némi teret teremthet annak a Másiknak a megjelenésére, aki (részben) kívül esik a saját jól ismert fogalmi kereteinken. Mind a vízbefulladt emberek hajóroncsokon keresztüli ábrázolása, mind a közös nyelv hiánya a *Morgen* ben, mind az Abszolút Másik megjelenése a *Jupiter Holdjában* értelmezhető ezeknek az ábrázolásetikai problémáknak a reflektálásaként. A filmek azt sugallják, hogy az európai filmművészet csak akkor tud megfelelni a gyorsan átalakuló társadalmi-kulturális körülmények jelentette kihívásoknak, ha a változó időkben maga is változik. Az útkeresés során megjelenő filmes változások persze számos ponton kapcsolódnak az európai szerzői film meghatározó gyökereihez, nevezetesen a művészi autonómia igényéhez, a politikai ideológiától való reflexív távolságtartáshoz, az esztétikai megújulás iránti nyitottságához, valamint a Másik olyan ábrázolásai iránti igényhez, mely képes kimozdítani mind a néző korábbi beállítódásait, mind a fennálló társadalmi-szimbolikus rend normatív szemléletét.

## Irodalomjegyzék

- Angela Merkel's Historic Error on Immigration (2016): *The Telegraph*, 2016. március 15. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/angela-merkel/12193876/Angela-Merkels-historic-error-on-immigration.html>
- Traynor, Ian (2015): Migration crisis: Hungary PM Says Europe in Grip of Madness. *The Guardian*, 2015. szeptember 3. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/sep/03/migration-crisis-hungary-pm-victor-orban-europe-response-madness>
- Summary of the Report of the Global Commission on International Migration. (2005): United Nations, 2005. URL: [http://www.un.org/esa/population/meetings/fourthcoord2005/P09\\_GCIM.pdf](http://www.un.org/esa/population/meetings/fourthcoord2005/P09_GCIM.pdf).
- Bauman, Zygmunt [Carlo Bordoni (2014)] *State of Crisis*. Polity.
- Berghahn, Daniela and Claudia Sternberg (szerk.) (2010): *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Palgrave Macmillan.
- Carrabine, Eamonn, et.al. (2009): *Criminology: A Sociological Introduction*. Routledge.
- Derrida, Jacques (1995): *The Gift of Death*. Chicago and London: The U of Chicago P.
- Derrida, Jacques (2000): *Of Hospitality*, Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond. Stanford, Stanford University Press.
- Derrida, Jacques (2006): *Specters of Marx*. [1996] New York [London, Routledge. Magyarul: *Marx kísértetei*. Ford. Boros J., Csordás G. Orbán J. Jelenkor, 1995.
- Donn, Katharina (2017): *A Poetics of Trauma after 9/11: Representing Trauma in a Digitized Present*. Routledge.
- Downing, Lisa [Libby Saxton (2010)] *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Routledge.
- Hall, Stuart (szerk.) (2003): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- *International Migration Report 2015* (2016): United Nations. URL: <http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationR>
- Irigaray, Luce (1985): *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill. Cornell UP.
- Kalmár György (2017): *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema*. Palgrave-Macmillan.
- Lévinas, Emmanuel (1974): *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Ford. Alphonso Martinus Lingis, Nijhoff Publishers. Magyarul: *Teljeség és végtelen*. Ford. Tarnay László. Jelenkor, 1999.
- Loshitzky, Yosefa (2010): *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Indiana UP.
- McAdam, Jane (2014): The Concept of Crisis Migration. *Forced Migration Review* (45), 2014. február 10-11.
- Merry, Stephanie (2013): *Terraferma* Movie Review. *The Washington Post*, 2013. szeptember 5. URL: [https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/terraferma-movie-review/2013/09/04/95f46c1e-11ae-11e3-85b6-d27422650fd5\\_story.html?utm\\_term=.e95f3ef41ee3](https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/terraferma-movie-review/2013/09/04/95f46c1e-11ae-11e3-85b6-d27422650fd5_story.html?utm_term=.e95f3ef41ee3).
- Murphy, Hannah [Valentina Romei (2017): In Charts: Six Issues that Will Shape the French Election. *The Financial Times*, 2017. április 22. URL: <https://www.ft.com/content/e27a24e0-235a-11e7-8691-d5f7e0cd0a16>

- Nacify, Hamid (2001): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton UP.
- Rings, Guido (2016): *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?* Routledge.
- Romano, Onofrio (2014): *The Sociology of Knowledge in a Time of Crisis: Challenging the Phantom of Liberty*. Routledge.
- Said, Edward (1977): *Orientalism*. Penguin.
- Saxton, Libby (2010a): Blinding Visions: Levinas, Ethics, Faciality. In *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Szerk. Lisa Downing [Libby Saxton, Routledge, 2010. 95-106.
- Saxton, Libby (2010b): Ethics, Spectatorship and the Spectacle of Suffering. In *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Szerk. Lisa Downing [Libby Saxton, Routledge, 2010. 62-75.
- Schuster, Liza (2001): Political Asylum in Germany and Britain. In Subrata Ghatak [Anne Showstack Sassoon (szerk.): *Migration and Mobility: The European Context*. Palgrave. 109-123.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. Picador. Magyarul: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Európa, 2004.
- Strausz, László (2017): *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. Palgrave-Macmillan.
- Wood, Nancy és Russell King (szerk.) (2001): *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*. Routledge.
- Szepe András (2012): A prekaritás jelenségének vizsgálata az individuumszociológiák felől közelítve. *Replika*, 79. (2012/2). 91-102.
- Zimmermann, Klaus F. (szerk.) (2005): *European Migration: What Do We Know?* Oxford UP.

## Filmográfia

- *Az Éden Nyugatra van* (Eden is West. Costa-Gavras, 2009)
- *Az ember gyermeke* (Children of Men. Alfonso Cuarón, 2006)
- *Az ígéret* (La Promesse. Luc és Jean-Pierre Dardenne, 1996)
- *Élj és boldogulj* (Live and become. Radu Mihăileanu, 2005)
- *Gyönyörű mocsokságok* (Dirty Pretty Things. Stephen Frears, 2002)
- *Illégál* (Olivier Masset-Depasse, 2010)
- *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017)
- *Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011)
- *Morgen* (Marian Crişan, 2010)
- *Szárnyas fejvadász* (Blade Runner. Ridley Scott, 1982)
- *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2011)
- *Tűz a tengeren* (Fire at sea. Gianfranco Rossi, 2016)

© Apertúra, 2022. tavasz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tavasz/kalmar-az-illegalis-migracio-abrazolasa-a-21-szazadi-europai-rendezoi-filmben/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.1>

