

Sándor Katalin

Átlépett és hordozott határok kortárs román filmekben¹

Határok, határértelmezések

Az újabb társadalomtudományi, kultúratudományi, politikaelméleti, társadalmi földrajzi, filozófiai határkutatásokban a diszciplináris különeműség mellett számos visszatérő kérdés, közös metszéspont tűnik fel a határ történetileg változó jelentésével és társadalmi intézményével kapcsolatban. Az egyik például éppen az, hogy a globalizációs folyamatok esetében paradox módon nem határnélküliséggel, hanem éppen a határok „burjánzásával” kell számolnunk. Étienne Balibar francia filozófus a *Mi egy határ?* (1997) című sokat hivatkozott esszéjében a határ történetisége és jelentésének homályossága folytán elveti bármiféle esszencialista megközelítés lehetőségét. Elismerve a határok világkonfiguráló funkcióját, a határ ambiguitásának három jellemzőjét emeli ki: a túldetermináltságot (vagyis hogy egy politikai, területi határt egyéb kulturális, gazdasági, társadalmi választóvonalak, illetve további geopolitikai felosztások szentesíthetnek, kettőzhetnek meg vagy éppen viszonylagosíthatnak), a poliszémikus jelleget (vagyis hogy a határok mást jelentenek a különböző társadalmi csoportokhoz tartozók számára, úgy, hogy ezen társadalmi csoportok differenciálását, egyenlőtlenségeit maguk is újratermelik) és a heterogenitást (vagyis hogy a határok egyidőben többféle demarkációs

és territorializációs funkciót látnak el különböző társadalmi áramlatok, jogi folyamatok között).²

A határ materiális és szimbolikus/diszkurzív dimenziói szétválaszthatatlanok, hiszen még a kézzelfoghatónak tűnő országhatár sem csupán földrajzilag bemérhető választóvonal, hanem társadalmi, politikai képződmény, amelyet a politika és jogalkotás, a fizikai és földrajzi kijelölés, a megfigyelés és ellenőrzés hatalmi praxisai, illetve a határhoz való viszonyulás (pl. határátjárás, határsértés) mindennapi társadalmi gyakorlatai tartanak fenn.³ Ezzel a felismeréssel is összefügghet, hogy „a társadalomtudományok egyre hangsúlyosabban fordulnak az identitásbeli és társadalmi határzónák sokkal illékonyabb, metaforikus jelensége felé,” amelyben esetenként a „különböző jelentésvilágokat elválasztó kulturális határvonalakat hangsúlyozzák”.⁴

A globális mobilitások különféle jelenségeire (pl. migráció, a munkaerő transznacionális vándorlása, a turizmus különféle formái, a kibertér virtuális térátjárásai) és az újabb határpolitikákra reflektáló kutatásokban a határt nem csupán úgy gondolják el, mint ami geopolitikai, hatalmi viszonyok mentén elzárja a teret, hanem úgy is, mint összekapcsoló vagy artikulációs folyamatot az emberek, javak, pénz, munka, információ stb. mozgásában.⁵ Társadalomföldrajzi, szociológiai, antropológiai perspektívából

1 Köszönöm Dánél Mónika és Strausz László hasznos megjegyzéseit, továbbá a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar nyelv- és irodalomtudományi mesteri képzés hallgatóinak (a 2013–2015-ös és a 2014–2016-os évfolyamoknak), hogy megosztották velem az itt tárgyalt filmekkel kapcsolatos gondolataikat, amelyek valamilyen formában ezen a szövegen is „nyomot hagytak”. A tanulmány előkészítését a PN-II-ID-PCE-2012-4-0573 számú kutatási projekt (CNCS-UEFISCDI-PCE IDEI, Románia) tette lehetővé.
2 Balibar, Étienne: What is a Border? In: Balibar: *Politics and the Other Scene*. London–New York: Verso, 2002. pp. 77–78.

3 Lásd a társadalomföldrajz posztpozitivist, konstruktivist perspektíváját képviselő Henk van Houtum, Olivier Kramsch és Wolfgang Zierhofer bevezetőjét: Prologue. *B/ordering Space*. In: Van Houtum, Henk–Kramsch, Olivier–Zierhofer, Wolfgang (eds.): *B/ordering Space*. Burlington, VT: Ashgate, 2005. p. 3.

4 Ilyés Zoltán: A határfogalom változó tartalmai a geográfától az empirikus kultúrakutatásig. In: Kovács Nóra–Osvát Anna–Szarka László (eds.): *Tér és terep. Tanulmányok az etnicitás és az identitás kérdésköréből III*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004. p. 9.

5 Mezzadra, Sandro–Neilson, Brett: *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham–London: Duke University Press, 2013. p. ix.

nemcsak a határ represszív, kizáró és beengedő működései kerülnek előtérbe, hanem olyan térbeli-társadalmi gyakorlatok is, amelyek a határt porózus-ságában, átjárhatóságában mutatják meg. A határokat nem vonalszerűként, hanem átmeneti terekként, kontaktzónákként⁶ fogják fel, amelyekben előreláthatatlan módon keresztezhetik egymást szimbolikus, politikai, etnikai, társadalmi, nyelvi, kulturális különbségek és hatalmi viszonyok.

Filozófiai, irodalom-, kultúra- és társadalomtudományi diskurzusokban egyaránt előáll a határ ambiguitásának kérdése. Foucault a határ és a határsértés viszonyát olyan kölcsönös feltételezettségként érti, amelyben a határ pillanatnyi léte nem vonatkozatható el az átlépés elbontó-létesítő gesztusától: „nem létezik határ, amely tökéletesen áthághatatlan volna; ugyanakkor üres hivalkodás lenne a határsértés, amely csupán egy illuzórikus vagy árnyszerű határt hágna át. Ám létezik-e igazán a határ azon gesztuson kívül, amely diadalmasan átmetszi és megtagadja?”⁷ Faragó Kornélia elgondolásában a határ, „a lét topológiájából kiiktathatatlan, konstitutív elem” nemcsak úgy jelenik meg, mint „akadályoztatási” alakzat, hanem úgy is, mint javaslat, mint a „radikális másság ígérete” vagy az „át-tévedési félelmek” léttére.⁸ Ugyanakkor Faragó kiemeli, hogy a határnarratívákban a „geopolitikai értelemben elbeszél, intenzív határteremtés hatalmi jellegű,” „a határlétesítés ugyanis a hatalom önlétesítésének a része”.⁹ A határképzés mint hatalmi működés – tehetjük hozzá – igen gyakran

társadalmi, gazdasági egyenlőtlenségek fenntartásában, illetve ezek adottságként, természetesként való megjelenítésében érdekelt.

Sem a határvidékek, sem a határesemények nem kapcsolódnak szükségszerűen hivatalosan elismert területi-földrajzi határokhoz.¹⁰ Határesemény történhet társadalmi, etnikai, nemi, világnézeti, generációs különbségek nehezen befogható törésvonalai mentén is, ahol – éppen a másságnak, a különbségnek való kitettség vagy megnyílás folytán – az identitással, a „saját” és a „másik” magától értetődőségével kapcsolatos képzetek kérdőjeleződhetnek meg. Határesemények tehát ugyanúgy játszódhatnak a „józséfvárosi piacon vagy egy kamionparkolóban,” mint a „dizskóban, a kocsmában vagy a vonaton”.¹¹

Határon nemcsak átlépni lehet: lakozni is lehet a határ köztességében. Egyrészt úgy, ahogy Gielis és van Houtum leírják a belső európai uniós államhatárokon való „átlakozást” mint olyan jelenséget, amit a határvonalak és határátjárások „komplex koreográfiája”-ként lehet értelmezni köztes módon megélt terek és társadalmi rendszerek közegeiben. A lakóhely ambivalenciáját Peter Sloterdijk nyomán úgy gondolják el, mint egy buborékszerű, biztonságos helyből egy többdimenziós habszerű helyé váló folytonos átalakulást.¹² A határokon való „átlakozás” bizonyos formáiban az államhatár olyan domesztikációja is megfigyelhető, amelyben a határ áteresztő, porózus jellege kerül előtérbe, és amelyben a határátlépés mindennapi gyakorlatokba ágyazódik

6 A kontaktzónát Mary Lousie Pratt olyan társadalmi térként (social space) érti, amelyben kultúrák találkoznak, ütköznek és „viaskodnak” egymással, gyakran igen aszimmetrikus hatalmi viszonyok kontextusában (mint például kolonializmus, rabszolgaság vagy ezek utóhatásai, ahogyan a világ számos részén továbbélnek). Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*. In: Bartholomae, David–Petrosky, Anthony (eds.): *Ways of Reading*. New York: Bedford/St. Martin's, 1999. p. 530.

7 Foucault, Michel: Előszó a határsértéshez. In: Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. (ford.: Sutyák Tibor) Debrecen: Latin Betűk, 1999. p. 74.

8 Faragó Kornélia: Közelségek és distanciák. A térbeli létérzés határ(talanság)airól. *Hungarológiai Közlemények* (2015) no. 2. p. 40.

9 *ibid.* p. 42.

10 Vö. „Határvidékek nemcsak a hivatalosan elismert határokon ismerhetők fel, hanem a nemi, életkor, státus vagy az élettapasztalatok terén adódó különbségek kevésbé formális metszéspontjain is.” (Rosaldo, idézi Donnan, Hastings–Wilson, Thomas M.: Határok és antropológia Európában. *Replika* 47–48 (2002) p. 121.

11 *ibid.*

12 Például valaki a holland–német határ egyik oldalán lakik, és a másikra jár át dolgozni. Gielis, Ruben–Van Houtum, Henk: Sloterdijk in the House! Dwelling in the Borderscape of Germany and The Netherlands. *Geopolitics* 17 (2012) no. 4. pp. 797–817.

anélkül, hogy az idegenségtapasztalat teljesen felszámolódna. A határon való lakozásnak egy másik módja viszont éppen az átjárhatóság megkülönböztető, egyenlőtlenségeket fenntartó feltételrendszerét állítja előtérbe. Balibar szerint, amíg egyesek számára a határ fenomenológiai értelemben pusztán társadalmi státuszuk, hovatarozásuk, állampolgári joguk szimbolikus elismerése és egyfajta „beszállási formalitás”, addig mások (pl. „szegény országból származó szegény emberek”) számára nemcsak akadály, hanem a számos nekifutás, kiutasítás, átengedés folytán egyfajta lakhellyé, a lakozás „vizskózus” helyévé válik, az „életre várás”, a „nem-élet” „otthonává”.¹³ A határon lakozás mégis valamiképpen eloldhatatlan a „világok közötti élet magatartásának” elsajátításától: „máshonnan jönni, »onnan« és nem »innen«, s így egyszerre lenni az adott helyzeten »belül« és »kívül« annyi, mint történelmek és emlékezetek metszéspontjában élni”.¹⁴

Az 1989 utáni román filmben számos olyan határral, határátlépéssel, illetve határeseménnyel kapcsolatos kérdés tematizálódik, amely az 1989-es események utáni európai és globális (geo)politikai, gazdasági, társadalmi, demográfiai, kulturális átrendeződésekkel hozható összefüggésbe.¹⁵ A filmek így reflektálnak a határok jelentés- és funkcióváltozására, a migráció különféle formáira, az utazás átalakuló mozgástereire, nyelvi, kultúráközi

érintkezésekre és az ezekkel összefüggő identitás- és fordításgyakorlatokra, és ezzel egy időben a fordíthatatlanság, a helynélküliség, a dezorientáció, a kultúrák közötti sodródás vagy az „aura (vagyis eredet) nélküli ember”¹⁶ tapasztalatára. Lucian Georgescu a kortárs román filmet társadalmi aktualitások kontextusában vizsgálva jegyzi meg, hogy a munkaerő transznacionális migrációja következtében Románia népességének egy része folyton elmozduló, áthelyeződő populációvá válik Kelet és Nyugat között.¹⁷ Georgescu az országhatárok átlépését és a Nyugat felé menekülést nemzeti rögeszmének („national obsession”) nevezi, és nemcsak az 1980-as évek nyugatra menekülési vágyával és az államszocializmus kontextusával kapcsolja össze, hanem ma is érvényes problémának tekinti.¹⁸ A határátlépés nemzeti rögeszmeként való elgondolása számomra azért tűnik kockázatosnak, mert általános karakterisztikumként nevezi meg a jelenséget, és elfedheti a határátlépés számos más – pl. „halkabb”, „mindennapibb” vagy ironikusabb, szubverzívebb – jelentését, tétjét, funkcióját. Ám kétségtelen, hogy a határ, a határátlépés vagy a különféle határesemények visszatérő toposzokká, ismétlődő kérdésekké válnak számos kortárs román filmben.¹⁹

A következőkben nem e kérdéskör szerteágazó feltérképezésére vállalkozom, hanem azt vizsgálom,

13 Balibar: *What is a Border?* p. 83.

14 Chambers, Iain: Vándorlás, kultúra, identitás. (trans. Marno Dávid) *Helikon* (2002) no. 4. p. 438.

15 Vö. Hasonló kérdéseket vizsgál Király Hajnal a kortárs magyar és román filmben: többek között a mobilitást, az otthon elhagyásának vagy újramegtalálásának képtelenségét, az identitás nemhelyeinek kérdését társadalmi aktualitások kontextusában. Király Hajnal: *Leave to Live. Placeless People in Contemporary Hungarian and Romanian Films of Return. Studies in Eastern European Cinema* 6 (2015) no. 2. pp. 169–183.

16 Bourriaud, Nicolas: *Radikáns. A globalizáció esztétikája.* (trans. Gyenge Zsolt, magyarul megjelenés előtt) In: Dánél Mónika – Király Hajnal – Vincze Ferenc (eds.): *Tér-Elmélet-Kultúra.* Budapest: Eötvös Kiadó, 2017.

17 Georgescu, Lucian: *The Point of No Return: From Great Expectations to Great Desperation in New Romanian Cinema.* In: Gott, Michael – Herzog, Todd (eds.): *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 154.

18 *ibid.* p. 151.

19 Lucian Georgescu a következő filmekben véli relevánsnak a Nyugat felé való orientáció és/vagy menekülésvágy kérdését: *E pericoloso sporgersi* (Nae Caranfil, 1992), *Asfalt Tango* (Nae Caranfil, 1996), *Telefon în străinătate* (Hanno Höfer, 1997), *Occident* (Cristian Mungiu, 2002), *Italiencle* (Napoleon Toader, 2004), *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu, 2006) *Nesfârșit/California Dreamin'* (Cătălin Nemescu, 2007), *Fata galbenă care râde* (Constantin Popescu, 2008), *Boogie* (Radu Muntean, 2008), *Felicia înaintea de toate* (Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf, 2009), *Nunta lui Oli* (Tudor Jurgiu, 2009), *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009), *Dacă bobul nu moare!* (Sinișa Dragin, 2010), *Stopover* (Ioana Uricaru, 2012), *Oxygen* (Adina Pintilie, 2011), *Morgen* (Marian Crisan, 2010), *Apele tac* (Anca Miruna Lăzărescu, 2011).

hogyan a határ, a határátlépés vagy a (hivatalos területi-földrajzi határtól független) határeseemény miként konceptualizálódik Marian Crişan *Morgen* (2010, Románia, Franciaország, Magyarország), Răzvan Rădulescu és Melissa de Raaf *Felicia, szemünk fénye* (*Felicia, înainte de toate*, 2009, Románia, Franciaország, Horvátország, Belgium) és Tudor Jurgiu *Oli esküvője* (*Nunta lui Oli*, 2009) című filmjében. A filmeket három külön esettanulmányban tárgyalom, ugyanis, bár a határ kérdése mindhárom filmben megkerülhetetlen, a színre vitt határeseemények igen eltérőek.

A vizsgált filmek egyik kontextusa az a geokulturális tér, amelyben az elmúlt huszonhat évben a határrendszerek és geopolitikai viszonyok többször is változtak (pl. az 1989-es eseményekkel, majd Románia NATO-hoz és EU-hoz való csatlakozásával). A filmek nemcsak legális, illegális vagy lehetetlen (területi) határátlépéseket, hanem kulturális, nyelvi, társadalmi és jelentésvilágbeli határeseeményeket is színre visznek. Olyan kis léptékű térbeli-társadalmi viszonyokra és emberi kapcsolatokra kérdeznek rá, amelyeket átfogóbb szociokulturális, gazdasági és politikai folyamatok alakítanak, úgymint az (e)migráció, embercsempészet, határpolitikák stb. A filmek rámutatnak a kulturális és intézményes határok és kontaktzónák porózusságára, illetve olyan térbeli és identitásgyakorlatokra, amelyek kimozdítják a határképzés (hatalmi) mechanizmusait vagy a határ és az identitás territoriális felfogását.

Átjárt és áttört határ

Marian Crişan *Morgen* című filmjét egyfajta regionális filmként fogadták amiatt, hogy elmozdult attól a Bukarest-központúságtól, amely számos kortárs

román film helyszínválasztását jellemzi. A *Morgen* narratívája a Románia EU-s csatlakozása utáni időszak kontextusában egy sajátos határzónába helyeződik, Szalontára, a román–magyar határ menti városba és környékére: a film így a határ és határátlépés többféle fogalmára kérdezhet rá. A határvidék multietnikussága, többnyelvűsége, illetve kontaktzónaként működése olyan határmechanizmusokra mutathat rá, amelyek egyszerre közvetítő, illetve közbejövő, megszakító jellegűek, például azért, hogy területileg befoghatatlan földrajzi, nyelvi, társadalmi, kulturális folyamatok és mindennapi gyakorlatok folytonosságán vágnak át. A film főszereplője, Nelu, a helyi szupermarket csendes, kissé esetlen biztonsági őre (akin meglehetősen groteszkül hat a *Predator* cég egyenruhája) rendszeresen átlépi az országhatárt rövid horgászkirándulásai közben, és amikor az (illegálisan, embercsempészek segítségével) Németországba tartó kurd (/török) migráns, Behran felbukkan az egyszerre veszélyes és védelmező mocsár határzónájában, többször is segít neki átjutni a határon.²⁰ Azt, hogy a filmben Behran szavai nincsenek lefordítva, olyan rendezői koncepció részeként értem, amely a nyelvet szintén nem értő nézőt nem helyezi Neluhoz képest a „többet tudás” pozíciójába, és így érzékennyé teheti a segítségnyújtás nem kérdező (ám, amint a későbbiekben látni fogjuk, nem is teljesen feltétlen) gesztusa iránt.

A filmben a határ egyrészt átjárható zónaként reprezentálódik, másrészt viszont mint lehatároló hatalmi működés, amelyet az intézményes ellenőrzés gyakorlatai tartanak fenn. A határőrök éjjellátó távcsöve mint az intézményes (határ)megfigyelés tekintetprotézise aszimmetrikus hatalmi viszonyokat hoz létre: észrevétlen marad a bujkáló, „láthatatlan”

²⁰ A film nem teszi explicit reflexió tárgyává Behran nemzetiségét sem migráns- vagy menekültstátuszát, illetve az ezek közötti különbség jelentőségét. Ez a diegézisen belüli eldöntetlenség szintén Nelu pozíciója iránt teheti érzékennyé a nézőt. Nelu nem érti, mi elől menekül, vagy menekül-e egyáltalán Behran, csak azt, hogy hová tartana: Németországba, a gyermekéhez. A film végén a stáblistán is feltüntetett Şivan Perwer (száműzetésben élő) kurd énekes dalát, a *Megrit* halljuk a Behrant alakító Yılmaz Yalcin előadásában. Bár ez a film diegetikus világán kívüli utalás nem tekinthető a kérdés reflektált felvetésének, egyfajta nem-egyértelműsítő kontextusa lehet a *Morgen*nek. Király Hajnal úgy véli, az, hogy a sajtóanyagokban és interjúkban Behranra egyaránt utalnak török és kurd migránsként, felveti az identitásnak az etnicitással és állampolgársággal való problematikát viszonyát. Király Hajnal: *Places of Encounter: Thematising Cultural Exchange in Contemporary Hungarian-Romanian Co-Productions*. *Contact Zones* (2016) no. 1. <http://contactzones.elte.hu/1063-2/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 27.)



Morgen (Hatházi András)

migránsok vagy határsértők számára, akik így a megfigyelő tekintetnek való folytonos kitettséget tapasztalhatják meg. („Ezzel mi a falakon is átlátunk” – mondja az egyik román határőr.) A technikai tekintet, az éjjellátó felszerelés optikai médiuma által a migránsok úgy jelennek meg a képernyőn, mint arctalan, fantomképszerű nyomok egy (kép)felületen. A megfigyelés eltárgyasító működése a román határőr kommentárjában is megmutatkozik: a rejtőző migránsokat „kisnyulaknak” nevezi, behelyezve őket a humán és a nem-egészen-humán közötti részbe, a „nem-élet” diffúz zónájába. A hatalom és a megfigyelés működése itt kiszámíthatatlansága, átláthatatlansága folytán is képes fenntartani azt, amit Balibar „nem-identitás”-nak vagy „meghatározatlan, lehetetlen identitás”-nak nevez.²¹ A határzóna seholjában ez a kváziintézményes tekintet leválasztja a migránsokat politikai létezésükről, szubjektivitásukról, és a láthatóság és láthatatlanság közé helyezi őket.

Ráadásul az éjszakai megfigyelés nem egyszerűen az (intézményesített) megfigyelő tekintet működését mutatja meg, hanem e tekintet tudatos, demonstratív színre vitelét, kvázihivatalos vagy nemhivatalos „mutatványát” (mint egyfajta „kisnyúl”-lest), amit a két román határőr kezdeményez, hogy „megleckéztesse” Nelut. A film így idézőjelek közé teszi és reflexí-

ven viszi színre az ellenőrzés, megfigyelés hatalmi működését, ám közben rámutat az intézményes/hivatalos határrendészeti gyakorlatok és a személyes, egyéni (pl. valaki megleckéztetését célzó) kezdeményezések közötti határ átlépésére. A megvonható határok képlékenysége az intézményes/hivatalos, illetve a személyes szféra között²² a szerepek diffúzabbá válásához vezethet: a (néha a kocsmában is járőröző, helyiekkel „haverkodó”) határőrök ebben a köztes zónában mozogva nem maradnak egyértelműen a hivatalos/intézményes szerep határai között. A filmben így nem csupán területi választóvonalaként reprezentálódik a határ, hanem úgy is, mint társadalmi tér, amelyben az intézményes/hivatalos és a személyes időnként összecsúszik. A film nyitójelenetében például a román határőr tárgyalni próbál magyar kollégájával, és sikertelenül ugyan, de megpróbálja a privát/személyes dimenzióját becsempészni a határ intézményének személytelen autoritásába (azt mondja, ismeri a szalontai Nelut). Király Hajnal Hamid Naficy *shifter* fogalmára utalva úgy véli, hogy a *Morgen*ben a határőrök éppen abból nyerik hatalmukat, hogy ismerik az érintkező kultúrák kódjait, tudnak a kultúrák között közlekedni, váltani, és ahogy Naficy állítja, képesek „az identitás és az éppen adott aszimmetrikus hatalmi helyzetek manipulálására.”²³

²¹ Balibar: *What is a Border?* p. 77.

²² Király Hajnal szerint számos kortárs magyar és román filmben a (térbeli vagy identitásbeli) dezorientáció gyakran a helyek ambivalenciájával, a világosan megvont határok hiányával függ össze, ami együtt járhat a „másság” kategóriájába kerülés nagyobb kockázatával. Király: *Leave to Live*. p. 174.

²³ Király: *Places of Encounter*; Naficy, Hamid: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2001. p. 32. (saját fordítás – S. K.) Constantin Parvulescu és Ciprian Nitu szerint a törvényes és

Hogyan lehet a határ intézményes gyakorlatait kimozdítani, mit jelenthet egyáltalán a határátlépés ilyen feltételek között? Faragó Kornélia – Foucault érvelését követve, miszerint a határ létének egyik feltétele éppen az átjárhatóság – úgy véli, hogy ameddig fetiszizáljuk a határt és a határátlépés felemelő, patetikus izgalmát, „*addig erősítjük a határ hatalmi mechanizmusrendszerét*”. Ezzel szemben viszont az „*ironikus határátlépő gesztus szubverzív energiákat hordoz*”.²⁴ Nelu határátlépéseiben nem valamiféle szubverzív ironia jut érvényre, sokkal inkább az a határon való átlakozás, amelyben az államhatáron való átjárások mindennapi gyakorlatokba domesztikálódnak. Így a határátlépés nem válik kitüntetett, a határt fetiszizáló eseménnyé, hanem mintha annak porózusságát, átjárhatóságát helyezné előtérbe. Ugyanakkor a film ironikusan rámutat arra, hogy az ellenőrzés intézményes gyakorlata itt is behatol a mindennapivá domesztikáló határátjárásba: „*A halaknak nincs EU*” – mondja a magyar határőr, és nem engedi Nelunak, hogy átvigye „fogását” a határon. A határon kitett, igazolással nem rendelkező hal halálra vergődí magát az aszfalton egy olyan jelenetben, amely szétoszlatja a határnélküliség mítoszáét. A tápláléknak/árunak tekintett hal vergődő alakja jelzi a jogi, intézményes szabályozás kontextusának megjelenését, amely az ellenőrzés következtelensége és léptéke miatt már-már abszurdnak tűnik (Nelu máskor átvihette a halat).²⁵ A hal vergődésében számomra mégsem elsősorban a jogszabálynak nem megfelelő, egészség-

ügyi igazolás nélküli élelem válik láthatóvá, hanem a (már nem sokáig) *élő* lény. E filmkezdő képsoroknak az emléke pedig a határátlépésben rejtőzködők megfigyelésének jelenetében térhet vissza.

Az idegennek a határon való átsegítése előtérbe helyezi a „saját” és a „másik” viszonyában értelmezhető különbség láthatóságának, illetve láthatatlanságának kérdését. Nelu, amikor helyi futballszurkolók között próbálja átvinni Behrant a határon, nem rejti vagy tünteti el az idegent, hanem a „sajátba” inkorporálja, ahol az idegen úgy válik láthatatlanná, hogy „majdnem-sajátként,” „majdnem-ugyanazként” szimulálódik. Így a különbség nem a „sajáttal” szemben, hanem *azon belül* jön létre, és ez a „sajátot” nem rögzített, egyszer s mindenkorra önazonos adottságként mutatja meg, hanem heterogénként, társadalmilag, kulturálisan létrehozhatóként, folytonos létesülésben levőként.

Az, hogy Nelu segít átjutni Behrannak a határon, nem feltétel nélküli segítségnyújtásként, hanem inkább egyfajta ambivalens íratlan szerződésné gondolható el.²⁶ Derrida a vendégszeretetről szóló munkáiban megkülönbözteti a vendégszeretet feltétlen törvényét a vendégszeretet törvényeitől, a jogoktól és kötelezettségektől, amelyek mindig feltételekhez kötöttek és feltételesek. Ez utóbbiak az ajándékot szerződéssé, a nyitást rendszabályozott paktummá változtatják (innen a jogok, a kötelezettségek, a határok, útlevelek, ajtók, bevándorlási törvények). Derrida számára a vendégszeretet kettős törvénye ezt jelenti:

a törvénytelen közötti „szürke zónában” (ahol a hatalom hol megerősíti, hol pedig figyelmen kívül hagyja a jogrendet és a törvényt) a határőrök szemet hunynak Behran és a többi határátlépő holléte fölött. Nelunak így lehetősége van a vendégszeretet kötelessége szerint cselekedni, ám ezzel egyidőben az embercsempészek is kihasználhatják a menekültek/migránsok egyszerre „törvényen belüli és kívüli kivételes helyzetét.” Parvulescu, Constantin–Nițu, Ciprian: *Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's Morgen. Iuminace* (2014) 26, no. 2, p. 105.

²⁴ Faragó: *Közelségek és distanciák*. p. 46.

²⁵ „*Uram, ez magyar jogszabály. Ez nem Közért*” – mondja a magyar határőr.

²⁶ Parvulescu és Nițu hasonló kérdéseket vetnek fel a *Morgen* kapcsán (pl. vendégszeretet, az idegen reprezentációja), ám ezeket a periférikus kozmopolitizmus lehetőségei, illetve a menekültkérdés jogi, politikai szempontjából vizsgálják. Úgy vélik, Nelu empátiája a vendégszeretet és a kozmopolitizmus olyan lehetőségére mutat rá, amely nem urbánus, nyugati, középosztálybeli multikulturalizmus-modellekre épül. Ez az „új kozmopolitizmus” periférikus és társadalmilag „alulról felfelé építkező”, így pedig a kozmopolitizmus etikájának univerzalizmusát kérdőjelezheti meg. Parvulescu, Constantin–Nițu, Ciprian: *Challenging Communities of Values*. p. 107.

számolni a kockázattal „anélkül, hogy becsuknánk az ajtót a kiszámíthatatlan, azaz a jövő és az idegen előtt.”²⁷ Nelu az azonnali és (feltétel nélkülinek tűnő) segítségnyújtás után nem kéri, de elfogadja a pénzt a kiszolgáltatót Behrانتól, és ezzel egyfajta informális és aszimmetrikus szerződéses viszonyra cseréli a vendégszeretet ajándékát. Csakhogy túlteljesíti az íratlan szerződést (amit számonkérhetetlensége folytán szinte csak túlteljesíteni lehet): a határöröknek úgy érvel, hogy Behrannak el kell jutnia a fiához, akit a *prunc* ('gyermek', 'kisgyermek') szóval nevez meg. Az alig észrevehető apai szolidaritás olyan *főlség*, mely nem értelmezhető pusztán valamilyen szerződés logikáján belül, mint ahogy az sem, hogy Nelu végül nyíltan törvényellenes határsértést követ el Behran átjutásáért. A határzóna ambivalenciájában, ahol „ugyanaz” a határ mást jelent a magyar és a román határör, a szalontai román lakos és a kurd/török migráns számára, Nelunak és Behrannak olyan találkozásban van része, amelynek kitüntetett médiuma nem a nyelv vagy egy többé-kevésbé közös kulturális utalásrendszer, hanem a testi gesztusok, mozdulatok fogalmilag nehezen megragadható közege, az érintésalapú kapcsolat, a közös hallgatás, a kruplihámozás, a tetőjavítás teremtdő „otthonossága.”

Nelu utolsó transzgresszív gesztusa, a határsorompó áttörése²⁸ egyben az identitásválságát, a másokkal való viszonyában megmutatkozó inerciáját is érintő elmozdulásnak, változásnak tekinthető. Az idegennel, a mássággal való találkozás az ő esetében olyan kimozdító (akár katalizáló) tapasztalattá válik, amelyben a szubjektum számára előreláthatatlan identitáslehetőségek nyílhatnak meg.

„Világok közötti élet” – a határ előterében

Răzvan Rădulescu és Melissa de Raaf *Felicia, szemünk fénye* (2010) című filmjében a főszereplő lekési a repülőt és a repülőtéri határátlépést. A „határesemények” a határ előterében és a kultúraközi viszonyokban történnek, ebben az átmeneti zónában tematizálódik a nyelvi, kulturális, generációs identitáslehetőségek határonléte, közöttessége. A főszereplő Felicia, a tizenkilenc éve Hollandiában élő elvált anya, aki meglátogatja bukaresti szüleit, és a repülőtérre való kijutás túlszervezése, illetve a zsúfolt fővárosi forgalom miatt lekési az amszterdami járatot. A *Felicia, szemünk fénye*, ahogy Király Hajnal is kiemeli, azokhoz az 1989 utáni visszatérés-filmekhez²⁹ kapcsolható tematikusan, amelyekben az ismerősségét, otthonosságát veszített otthon fokozza a (Nyugatról) hazatérő idegenségérzetét, szorongását, tehetetlenségét. A jelenetek egy része egyfajta kamaradramaként egy szűk, egyszerre fojtó és otthonos lakótelepi lakásba és ennek poszt-szocialista atmoszférájába helyeződik, amelynek mozgóképes megalkotásában az új román mozi mikrorealista esztétikájára ismerünk.³⁰ A film elején látható nyitva hagyott modern plasztikbőrönd mint nomád tárgy, mint hordozható otthon képe megbontja a tárgyi környezet folytonosságát Felicia egykori szobájában. Az otthoni tér viszonylagos immobilitását, lelassultságát kimozdítja a térátlépés, a „máshol” lehetősége felé. A bőrönd mint tárgy és funkció a szubjektum határidentitásának (vagy az elutazás, térátlépés

27 Derrida, Jacques: The Principle of Hospitality. *Parallax* 11 (2005) no. 1. p. 6.

28 Raluca Durbačă szerint a *Morgenben* Crișan kamerahasználata (Cornelium Porumboiu statikusabb és keretezettbb képeivel viszonyítva) jóval fluidabb, dinamikusabb, szemiotikailag kevésbé terhelt, „lezserebbül” láttatja a világot, és éppen emiatt még a látszólag heroikus tettek is, mint amilyen a határ áttörése, a reprezentált világ „normalitásába írónak be”. Durbačă, Raluca: Despre estetica realistă a lui Marian Crișan. Câteva înseamnări. In: Gorzo, Andrei – State, Andrei (eds.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2014. pp. 105–106.

29 Király: *Leave to Live*. p. 170. Király a „return films” kifejezést használja Michael Gott és Todd Herzog nyomán.

30 A filmkritikai diskurzusban számos új román film közös vonásaként jelenik meg a közelmúlt és a jelen társadalmi aktualitásainak tematizálása, a mindennapiság és a személyközi kapcsolatok feszültsége, valamint a hős nélküli, pátosztalan történetmesélés. Ezzel nyilván szorosan összefügg a minimalista (ám igen precízen megkomponált) kamerahasználat, helyszín- és szereplőábrázolás, a kvázidokumentarista stílus vagy a hosszú snittek a valós idejű történések ábrázolásában.

állandó lehetőségének) egyfajta kiterjesztésévé válhat átmenetisége, adaptabilitása, nomadizmusa folytán.³¹

Felicia egykori bukaresti otthonát intimitás és idegenség, ismerőség és testi diszkomfort köztességében éli meg, például az ellenőrizhetetlen, lehatárolhatatlan, testbe hatoló szagok médiuma vagy a testek közelsége által. Az otthon tere nem csupán viszonylagos változatlanóságában és az államszocializmus korát idéző atmoszférikus tárgyi környezete által válik a múlt privát archívumává, hanem egy látensebb, uralhatatlanabb testi emlékezet által is. Felicia anyja, akinek szeretetét fojtóként, infantilizálóként érzékeli lánya³², Nicolae Ceaușescunak, a szocialista Románia elnökének mozdulatait véli felfedezni a beteg (és a túlzott gondoskodás által szintén infantilizált) apa gesztikulációjában. Az intimitás és idegenség, illetve a múlt és jelen közöttségében megtapasztalt otthon ilyenszerű ambiguitására mutat rá Svetlana Boym lefordíthatatlan kiazmusa is – „homesick and sick of home”³³ –, amely a honvágy és az otthonnal szemben érzett (akár fizikai, testi) averzió megnevezéseit forgatja egymásba.

A külföldi mobiltelefon-hívások, amelyek által lelepleződik a Nyugat-Európában élő, de a magas roaming díjak miatt aggódó Felicia szerényebb anyagi helyzete (ezzel együtt pedig a nyugat-európai jólét mítosza), szintén térátlépést tesznek lehetővé. A telefonbeszélgetés által egy másik nyelvi tér bontja meg az otthon nyelvi homogenitását, otthonosságát, a

kétnyelvű, beszélgetésben pedig a kommunikáció mint nyelvek közötti váltás, közlekedés ölt testet (Felicia a fiával és volt férjével hollandul és románul beszél).

A film éppen a repülőtéren, a határ előterében való vesztegléssel és az elindulás ellehetetlenülésével beszéli el az identitáslehetőségek átmenetiségét, terek, nyelvek, kultúrák közé helyeződését, illetve Felicia esetében egyfajta Kelet- és Nyugat-Európa közötti megrekedtséget. Marc Augé francia antropológus szerint a globális szürmodernitás kontextusában a repülőtér olyan nem-hely, átmeneti zóna, amelynek hozzáférhetősége szerződés által biztosított: „Míg az »antropológiai« hely alapjául egyik vagy másik ember identitása, a közös nyelv otthonossága, a táj ismerős pontjai, az illem hallgatolagos szabályai szolgálnak, addig az utasok, a vásárlók vagy a vásárnapj vezetőik közös identitását a nem-hely hozza létre.”³⁴ A nem-hely, „mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál”³⁵, egyfajta átmeneti identitást, magányos szerződéses viszonyokat és anonimitást kínál használóinak, a hitelkártyatulajdonosoknak, utasoknak és turistáknak, akik identitásuk ellenőrzése és a szerződéses jelleg elfogadása után nyerik el anonimitásukat. Király Hajnal, aki a filmben megjelenő repülőteret az augé-i nem-hely példajaként értelmezi, helytállóan állapítja meg, hogy a szerződéses jelleg olyan jellemzője a nem-helynek, amely azt anyagilag „hozzáférhetetlenné teszi számos kelet-európai számára.”³⁶

31 Vö. Hamid Naficy az exilikus és diasporikus film kontextusában a bőröndöt az átmenetiség, az improvizáció, az elmozdulás trópusaként, illetve az identitás mobilitásának és megalkotottságának metaforájaként tárgyalja. Naficy: *An Accented Cinema*. pp. 262.; 266.

32 Az a lány, aki már maga is anya, és akinek irritáltsága, szorongása, türelmetlensége egy korántsem kiteljesült vagy gondtalan élet szimptomái lehetnek.

33 Boym, Svetlana: *Nostalgic Technology: Notes for an Off-modern Manifesto*, <http://www.svetlanaboym.com/manifesto.htm> (utolsó letöltés dátuma 2017. 01. 15).

34 Augé, Marc: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába.* (trans. Fáber Ágoston) Budapest: Múcsarnok-könyvek, 2012. p. 59.

35 ibid. p. 47.

36 Király: *Leave to Live*. p. 176. (saját fordítás – S. K.) Cf. Andrei Gruzniczki *A másik Irina (Cealaltă Irina, 2009)* című filmje az Egyiptomban munkát vállaló, ám onnan egy koporsóban hazaszállított Irina és a halála gyanús körülményei után kétségbeesetten nyomozó férje történetét beszéli el. Itt szintén megjelenik a repülőtér mint sajátos tranzithely, és az ehhez való hozzáférés gazdasági-kulturális korlátozottsága. Éppen az emiatti frusztrációt példázhatja az a jelenet, amikor az „Utaztak-e már repülővel?” kérdésre egyszerre válaszol a tájékozatlan Irina és férje: Irina igennel, a férje nemmel.



Felicia, szemünk fénye (Ozana Oancea)

Bár Augé pontosítja, hogy a helyre és a nem-helyre egyaránt érvényes, hogy „tisztá formában sosem léteznek, helyek és kapcsolatok alakulnak újjá benne,”³⁷ a nem-hely koncepciója a repülőtér kapcsán mégis problematikusává válhat. A szerves társadalmiság helyett magányos anonimitást kínáló nem-hely elgondolása például háttérbe szoríthatja azokat a szocializációs gyakorlatokat, amelyek a repülőtér átmeneti terében zajlanak (pl. családtagok kikísérése, fogadása). A filmben a bukaresti repülőtéren, amely egyben határzóna is, éppen mikroszintű térbeli-társadalmi gyakorlatok által kérdőjeleződik meg „a személytelenné válás” örömeit³⁸ vagy a szerződéses anonimitást kínáló *nem-hely* augé-i fogalma. A repülőtér és a kávézó, ahol Felicia és anyja a kisebbik lány, Iulia egykori tanárnőjével és annak férjével futnak össze, olyan társadalmi térré válik, amelyben az identitáslehetőségek egyfajta feszélyező ismerősség és családiasság közegében jelölődnek ki. A várakozásban mint felfüggesztett téridőben a hazatérő/elutazó önmaga és „saját” kultúrája idegenségét tapasztalja meg, illetve saját múltjával való diszkontinuitását (és paradox módon e törés általi hozzákapcsoltságát). Az például, hogy a kávézóiban beszélgetés során Felicia az apja betegségét türelmetlenül nevének nevezi, egyfajta diszkurzív határeseménynek, elmozdulásnak számíthat abból a kultúrából, amely a betegség kimondását néhol még társadalmi tabuként kezeli, egy

olyan társadalmi-kulturális gyakorlat felé, amely lehetővé teszi ennek nyílt tematizálását.

A repülőtéren, mialatt Felicia egy olcsóbb járatot keres, a Lufthansa-reklám által keretezett tükörképe valós, fizikai testével áll szemben a fülke üvegfalának két oldalán. Ez a reflexív megkettőződés a határszubsjektum átmenetiségének, helynéküliségének filmes figurációjaként is értelmezhető. A tükör hely nélküli helye (foucault-i értelemben: heterotópiája) a tükrözöttet az itt és a máshol köztesében mutatja: a tükör által olyan térben tapasztalhatjuk meg magunkat, ahonnan hiányzunk. A megkettőződés alakzata által a főszereplő identitásgyakorlatai egyfajta önmagával való alkudozásként is megmutatkoznak, amelyben a női szubjektivitás nyelvi, generációs, szociokulturális és gazdasági különbségek határán (az alkalmazkodás és ellenállás technikai által) alakul folyton újra.

Az otthonosságát, magától értetődőségét veszített „sajátnak” a „másik” nézőpontjából való újraértése, illetve Kelet–Nyugat köztességének tapasztalata a főszereplő kulturális tekintetén is nyomot hagy, esetenként önegzotizáló is nevezhető látásmódot eredményezve. Amikor megígérteti anyjával, hogy nem cseréli le a régi, örökölt családi faházban a függönyöket, Felicia egyrészt a „sajátnak” egy elképzelt (és egyfajta családtörténeti örökségként felfogott) autentikusságát próbálja megőrizni, másrészt viszont a „sajátot” mint autentikust (vagyis hagyományost, háborítatlant, jellegzetesen kelet-európai) a „nyugati” turisták „szép, eldugott helyeket”³⁹ kereső tekintetével is látja. Az autentikusság, a „saját” kultúra különbségének ilyen létrehozása Bourriaud meglátását idézheti, miszerint „mikor szinte az összes nemzetállamot meghatározza az uniformizáló globalizáció, a nemzeti adottságok szállítható, hordozható dimenziója fontosabbá válik, mint lokális realitásuk”.⁴⁰ A film a főszereplő kulturális tekintetének köztességét olyan határtapasztalatokban viszi színre, amelyek nem írhatók le a

37 Augé: *Nem-helyek*. p. 47.

38 *ibid.* p. 58.

39 Az anyjával való párbeszédben használja ezt érvként. Felicia, a „nyugati turista” absztrakciójában maga is a nyugat-európaiság/Nyugat eltárgyasító kliséjét teremti újra, amely alkalmatlannak bizonyul elmozduló identitások vagy kulturális praxisok magyarázatára.

40 Bourriaud: *Radikáns*.

„keleti” versus „nyugati” tekintet, az „itt” és az „ott” egyértelműsítő kulturális konstrukciójával.

A határtapasztalatot, amely számos 1989 utáni román filmben nemcsak a térátjárás felszabadító, megnyíló tapasztalatával, hanem identitásválsággal és/vagy dezorientációval is együtt jár, egyszerre alakíthatja a „saját” idegenségének és az idegen otthonosságának apóriája, vagy a kultúrák, nyelvek, társadalmi kódok, családtörténetek köztesében az eltévedés, a szubjektum kitörlődésének félelme. Akár Felicia repülőtéri monológjában, amely néhány percre az „én” nyelvi-teszt erupciójává (és visszakövetelésévé) válik. Az anyjának (és végső soron magának is) Felicia félbeszakítatlanul, bocsánatot kérve, de hűsbavágó őszinteséggel leplezi le a másokra figyelni képtelen, fojtó anyai szeretetet és önnön elfogadásra vágyását, bizonytalanságát.

A határeseeményekben láthatóvá válik, hogy Felicia generációs és kulturális különbségeket, illetve a Kelet- és Nyugat-Európa között közlekedő/megrekedő lét tapasztalatát hordozza. A filmben viszont feltűnik a határ hordozásának egy testi, biopolitikai vonatkozása is. A repülőtérré vezető hosszú taxiút alatt Felicia előveszi új, biometrikus útleletét (amelyben pénzt tart), és elmagyarázza a taxisőfőrnök és csodálkozó anyjának, hogy miként tárolja a chip a beszkenelt arc adatait. Itt tulajdonképpen egy olyan biopolitikailag érthető, hordozható határ működését írja le, amely a test biológiai léte által hordozott, korporeálisan is kódolt, implantált.⁴¹ A filmben Felicia olyan (határ)szubjektumként gondolható el, aki jelentésvilágok közötti különbségeket, elmozduló identitáslehetőségeket és testébe is kódolt határokat hordozva valamiképpen a

„világok közötti élet magatartását,”⁴² a köztesség otthonos otthontalanságát testesíti meg.

Esküvő webkamerával – a térátjárás virtualizálódása

Tudor Cristian Jurgiu *Nunta lui Oli (Oli esküvője)* című 2009-es húszperces rövidfilmje több szempontból is határeseeményt visz színpadra: Oli apja (Dorel)⁴³ és két barátja (Gabi és Alex) úgy vesznek részt a romániai Oli és az amerikai Sarah phoenixi esküvőjén, hogy nem lépnek ki a romániai lakótelepi lakás⁴⁴ ajtaján: egy webkamerás internetes beszélgetés alatt próbálnak „képbe kerülni” anélkül, hogy bármiféle területi határt átlépnének.

Az életeseeményt, az esküvőt, amely egyszersmind kultúrák és nyelvek közötti mediálisan létesített határesemenné válik, a film sajátos köztességében visz színpadra: jelenlét és távollét, ottlét és ittlét, kvázi-formális és informális, test és kép, valós és virtuális átmeneti tapasztalataiban. Míg a technikai közvetítést, átkódolást a webkamera és a program végzi, a nyelvek közötti fordítást Oli (illetve egyik romániai barátja). A házasságkötés mint intézményesített esemény a privát és a hivatalos között itt egyfajta közvet(it)ett intimitásban válik megtapasztalhatóvá. A privát/érzelmi és a bürokratikus/hivatalos szempontok összecsúsására, az intimitás és intézményesség közötti határ (identitás)politikai jelentőségére mutathat rá, hogy a család romániai fele úgy látja, az esküvő megkönnyíti az amerikai állampolgárság, az „iratok” megszerzését is (utalva ezzel arra a kvázi szerződésalapú lehetőségre,

41 Amoore a jelenlegi terror elleni háború politikája és a határelőjárás rendszer kapcsán tárgyalja a biometrikus határt, és úgy véli, hogy ez a biohatalom egyfajta kiterjesztéseként érthető, amelynek következtében maga a test is kódolt határok hordozójává, beíró felületévé válik, olyan agambeni „puszta létté,” amely a kiszámíthatóságra redukálódik. A biometrikus határ így a „par excellence hordozható határ”, amelyet mobilis testek hordoznak, és amelyet a testek megkülönböztetésére, elkülönítésére használnak nemzetközi határokon, repülőtereken, vasútállomásokon vagy az utcán. Amoore, Louise: *Biometric borders: Governing mobilities in the war on terror. Political Geography* 25 (2006) pp. 338.; 347–348.

42 Chambers: *Vándorlás, kultúra, identitás*. p. 438.

43 A hiányzó, vélhetően elhunyt anyja a férj emlékező mondatában jelenik meg.

44 A kortárs román filmekből ismerős szűk lakás terét bejáró kameratekintet dokumentarista jellege és a helyszín, illetve a színészi játék stilisztikai ökonómiaja a filmet a román filmes mikrorealizmus esztétikájához kapcsolja.

amellyel olykor élnek az Egyesült Államokba emigráló kelet-európaiak).

A szűk lakótelepi lakás és a phoenixi szoba privát terét virtuálisan összenyitottként és fizikailag elválasztottként egyaránt érzékeltető webkamerás beszélgetés alatt az amerikai család Oli, a nőstülő fiú egykori szobájába pillanthat be, a romániai résztvevők pedig a phoenixi lakás egy töredékébe. Az esti megvilágítás miatt még inkább klausztrófóbnak ható romániai szoba terében a kézikamerázás által létrejövő, néhol bemozduló, instabil képek egyszerre válnak az intimitás és a bezártság médiumává.

A térátjárás és az „együttlét” eseménye virtualizálódik, technikai-mediális feltételei folyton előtérbe kerülnek: a kapcsolat létrejöttéhez, a kép és a hang megjelenéséhez állítani kell a mikrofont, a webkamerát (ami hibát jelzett), bele kell helyezkedni, „férfi” a képbe, ráadásul Oli barátja jelzi, hogy a beszélgetést és a távesküvőt rögzítik. Az eseményben való részvétel medializáltsága, átkódoltsága, részlegessége mutatkozik meg a kommunikációs és technikai zörejekben, a webkamerás képből kilógó szereplők töredékes, „elvágtott” alakjában, amely a hozzáférés parciális voltát fedi fel finom iróniával: a résztvevők az erős szél miatt a kertben tartott ceremónia alatt éppen magáról a házasság létrejöttét szavatoló illokúciós aktusról maradnak le. A kamera olykor magát a nézést és a hallgatást filmezi (például az erős szél miatt nem hallható ceremónia alatt Oli apja és két barátja feszülten, a hangforráshoz „közelebb” dőlve próbálja szűrni a környezeti és technikai zajt), és mindez a határeseeményt nemcsak a beszélgetés, hanem a nézés és hallgatás performatív, mediális eseményében is elhelyezi.

A phoenixi szobának mint másik térnek az üres képe, amelyen csak a tapéta mintája és két bekeretezett fénykép látszik (illetve „néz vissza” a képernyőről a háromtagú romániai „násznépre”) megbontja a tér homogenitását, kibillentli az átlépés, a „hollét” jelenté-

seit. Ahogy Faragó Kornélia írja, *„a mai kommunikációs térátjárások révén a dichotómiák mozgásának a dekonstrukciója sem maradhat ki a gondolkodásból, az itt–ott, a közelség–távolság kettősségének viszonylagos bonyolultsága. (...) Maga az átlépésképzet is valamiféle behatároltságról szól, de, oly módon, hogy egyben szoba hozza a megnyílás képzetkörét is, a »másik tér« meglétének bizonyosságát”.⁴⁵ A „kommunikációs térátjárás” itt úgy válik köztes tapasztalattá, pseudoeseményé, hogy egyszerre jelenti az eseménytől való testi elválasztottságot és az eseménynek mint időből kiemelkedőnek a (korporeális és nyelvi) megélési kísérletét. Ez utóbbira példa Oli apjának az alkalomhoz való átöltözése, az ünnepi ételek és italok előkészítése.*

A webkamerás közvetítés átmeneti teret hoz létre a diegézisben, amely egyszermind nyelv- és kultúráközi diszkurzív tér is. A filmben a virtualizálódó térátjárás intimitást és feszültséget egyaránt generáló tapasztalatában a „saját”, a kulturálisan otthonos más(ik)ként mutatkozhat meg (például az apa-fiú viszonyban generációs és kulturális törésvonalak mentén). A Phoenixben élő, egykori szobájára webkamerán át visszatekintő Oli számára az otthoni perspektíva és elvárásrendszer válik távolivá, másikká, míg az apa a fia gesztusaiban tapasztalhat meg egy másfajta kulturális léptéket (nem a Romániában együtt vásárolt öltönyt viseli az esküvőn, nem elégszik meg a munkával, amit apja ajánlott stb.). Az online beszélgetés eseményében felszínre kerülnek olyan etnocentrikus beállítódások is, amelyek a kulturális másságot a „sajáthoz” mint viszonyítási alaphoz mérik (pl. „Gyerekek, látjátok, hogy az ott nem normális pap?” „Ott sok a szektás.”). A film nem él a kulturális tekintetek megfordításának vagy kimozdításának lehetőségével, nem mutatja meg a „másik” tekintet által konstruált Románia-képet.⁴⁶ Így a kulturális, illetve generációs különbséggel való szembesülés leginkább az apa-fiú viszonyban ölt

45 Faragó: Közelségek és distanciák. p. 44.

46 A phoenixi családot csupán néhány pillanatra villantja fel a film. Sarah köszönti leendő apósát, majd a lány apja köszön jó reggelt románul. És bár ez gesztusértékű lehet a kultúraköziség felől nézve (ugyanúgy, ahogy Oli apjának igyekvő angoltanulása is), később kiderül, hogy az amerikai családnak az elején fenntartásai lehettek a házassággal kapcsolatban. E szempontból beszédes az Oli apja által elmesélt történet, miszerint Sarah azt az érvet vetette be sikeresen szülei meggyőzésére, hogy ha nem jöhet Oli Amerikába, ő megy Romániába.

testet, ezáltal meg éppen a „saját” egyneműsége vagy eleve adottsága kérdőjeleződhet meg.⁴⁷

A webkamerás beszélgetés eseményében láthatóvá válik a résztvevők pozícióját és kulturális identitását alakító társadalmi-politikai kontextusok és hatalmi viszonyok aszimmetrikussága. Így a határeseményben a film nem csupán a technikailag-mediálisan lehetővé váló online térátjárást viszi színre, hanem a hivatalos területi határátlépés ellehetetlenülését, intézményes, politikai meghatározottságát is: az apának a (feltételezhetően) meg nem kapott amerikai vízum miatti frusztrációja egy személytelen, hozzáférhetetlen autoritásnak (*ăștia*, ‘ők’) címzett káromkodásban válik érzékelhetővé. A képből kilógó, többszörösen megszakított online esküvő után a film a konyhában egyedül maradó apa képével ér véget egy éppen pátosztalansága, drámaiatlansága miatt átható félközeliiben.

Jurgiu filmje – reflexív módon rámutatva a (kommunikációs) határesemény mediális, nyelvi és kulturális feltételeire – olyan aktualitásokra érzékeny, amelyek az 1989 utáni Románia társadalmi, demográfiai viszonyait átrajzolják. Arra például, hogy a masszív kivándorlás folytán miként válnak maguk az online webkamerás beszélgetések az együttlét eseményeivé a valós és a virtuális, a jelenlét és a hiány, a test és a kép köztesében. A film úgy beszél a közteségről, határeseményről, hogy saját médiumát is egyfajta köztesbe helyezi azáltal, hogy a filmkép mediális egyneműségét megbontja a webkamerás beszélgetés képsora. E beékelődő mozgóképet olyan nem-filmként, nem-moziként (*non-cinema*) érzékeljük, amelynek

rosszul keretezettként, „szennyezettként”, megrendezetlenként feltüntetett/inszenzírozott képei a „*dísztelen valós tanúsító jellegével*”⁴⁸ bírhatnak.

Következtetések helyett

A fentiek alapján nem lehet tág hatókörű következtetéseket megfogalmazni arról, hogy a kortárs román filmben miként válik visszatérő kérdéssé a határ vagy a határátlépés. Az elemzésekben átfogó szociopolitikai, gazdasági, kulturális folyamatok által alakított, de a maguk partikularitásában megmutakozó határkonceptiókra és szubjektívációs lehetőségekre próbáltam rámutatni. Mindhárom vizsgált film rákérdez hivatalos területi és nem területi határok diszkurzív, hatalmi, társadalmi, kulturális működéseire. Viszont az átlépett és áttört határ a *Morgenben*, a határ előterében való veszteglés és a hordozható/hordozott „határok” Felicia esetében, illetve a virtualizálódó, mediálisan közvetített térátjárások az *Oli esküvőjében* eltérő határeseményekhez és identitásgyakorlatokhoz kötődnek, amelyek nyelvi, generációs, kulturális, mentalitásbeli különbségek diffúz, illékony zónáiban is zajlanak.

A filmek nemcsak a határkérdés, határátjárás, mobilitás és (e)migráció társadalmi aktualitására reflektálnak, hanem nyelvvel, szubjektummal, identitással, területiséggel, a „saját” és a „másik” viszonyával kapcsolatos képzeteket is megnyitnak, kimozdítanak. Sem a határ, sem az identitás, pontosabban az identifikációs és dezidentifikációs folyamatok nem értelmezhetőek

47 Jurgiu első egész estés filmje, a *Ciinele japonez* (*A japán kutya*, 2013), szintén egy külföldre emigrált fiú és az otthon maradt apa (illetve hiányzó, elhunyt anyja) történetét beszéli el. A Japánból hazatérő építészmérnök, Ticu románul jól beszélő japán feleségével és közös gyermekükkel együtt érkezik meg egykori falujába. Apja egy pusztító árvíz miatt már nem saját házában lakik, és egy földjére szemet vető, építkezési projektben utazó igazgatóval és saját földhöz való ragaszkodásával viaskodik. A hazatérésfilm (*return film*) mondhatni kínálja a kulturális találkozásokat tematizálását, a film azonban – ahogy Andrei Gorzo is megállapítja – nem lép túl a kulturális különbségek vázlatos, klisészerű megmutatásán (pl. Koji, az unoka nagyapjának adott robotkutyája, a tehénfejésnek, a csibék kergetésének kuriózuma, Ticu beszámolója arról, hogy milyen nehezen tanult meg japán asztalnál ülni, a feleség, Hiroko és a nagyapa kedves, de az udvariasságon alig túllépő beszélgetései). A film inkább az apa-fiú kapcsolatra fókuszál, ehhez képest válik a japán feleség és a gyerek kívül maradó, meglehetősen vázlatos mellékszereplővé. Lásd még: Gorzo, Andrei: *În căutarea elevatiei și în răspăr cu ea. Ciinele japonez & Faust*. <http://agenda.liternet.ro/articol/17421/Andrei-Gorzo/In-cautarea-elevatiei-si-in-raspar-cu-ea-Ciinele-japonez-Faust.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 27.)

48 Nagib, Lúcia: *Non-Cinema, or The Location of Politics in Film. Film-Philosophy* (2016) no. 20. p. 132.

egyedül a territorialitás vagy valamiféle rögzített (ön)azonosságképzet szempontjából. Úgy, ahogy a nyitott plasztikbőrönd vagy a bekapcsolt webkamera megbonthatja a tér homogenitását, a határszubsjektum is – mint jelentésvilágok, kultúrák és nyelvek között elmozduló, fordítást végző szubjektivitás – megbolygatja a „saját” és „másik” dichotómiáját vagy magát az identitás fogalmát.

A *Morgen* és a *Felicia*, *szemünk fénye* nem csupán tematizálja a határt, határátlépést vagy határeseményt, hanem koprodukcióként performatív módon „beírja” a mozgókép médiumának nyelvi, intézményes és materiális dimenziójába is. Így például a *Morgen* Neluja (a helyi nézők számára legalábbis) nemcsak a szalontai román–magyar határon jár át. Az őt alakító Hatházi Andrásnak, a Kolozsvári Állami Magyar Színház ismert színészének előadói habitusa és sajátos akcentusa a román nyelvű dialógusokban egyszerre viszi színre a határmenti térség nyelvi, etnikai interferenciáit, illetve a koprodukció nyelveket, produkciós és művészeti intézményeket, színházi hagyományokat összenyitó működését. Ilyenképpen a film nyelvek, kultúrák, intézmények között „fordító” médiummá válik.

Katalin Sándor

Crossed and Carried Borders in Contemporary Romanian Films

In recent „border studies” that respond to the challenge of new global mobilities, borders are conceptualized not only as physical places or as discursive-political products that territorialize space, but also as passages in the movement of people, ideas, goods or capital, and as interstitial „spaces of struggle between inclusion and exclusion wherever such struggles are found” (Wilson-Donnan). The films I discuss – Marian Crisan’s *Morgen* (2010), Răzvan Rădulescu’s and Melissa de Raaf’s *First of All, Felicia* (*Felicia, înainte de toate*, 2009) and Tudor Jurgiu’s *Oli’s Wedding* (*Nunta lui Oli*, 2009) – bring up the question of official-territorial, social and cultural borders in a reflexive way, and thematize the very act of (legal, illegal, virtual or impossible) border crossing. The films focus on small-scale social interactions affected by broader socio-economic and political processes such as migration, human trafficking, border politics etc. At the same time, the films expose the more blurred, porous aspect of cultural, linguistic and institutional contact zones, foregrounding spatial and identity practices that may question the power mechanisms of border-formation and the territorial understanding of space and identity. Moreover, *Morgen* and *First of All, Felicia* as co-produced films (Romanian–Hungarian–French and Romanian–French–Croatian–Belgian, respectively) do not only thematize border crossing but also „perform” institutional and transcultural connectivity through the cast, the actors or the production process.