Kriss Ravetto-Biagoli

Örvénybe nevetés. Mozi és balkanizáció

Absztrakt

A tanulmány a rendszerváltást és a délszláv háborút követő filmkészítés kihívásaival szembesít. A vizsgált filmek egy jelentős része nem a demokrácia eljövetelét ünnepli, ugyanakkor nem is törekszik egyértelmű erkölcsi ítéletalkotásra. Kérdés tehát, hogyan viszonyuljunk sajátos ambivalenciájukhoz. A szöveg a szocializmus felbomlásának és a nacionalista törekvések előretörésének esztétikai következményeit helyezi előtérbe: e filmek fő kérdése az, hogyan lehet úgy beszélni a feldolgozatlan, „földalatti" múltról, hogy elkerüljük az oldalválasztás buktatóit, a pártoló olvasásmódot, a neheztelés kultúráját, vagy hogy „a Nyugat önnön romantikus narratívájával" helyettesítsük azokat a bonyolult és egymásba szövődő összefüggéseket, amelyekről az etnikai nacionalizmus revizionista történelemírása megfeledkezni látszik. A dolgozat tézise szerint Muratova, Kusturica, Dragojević, Paskaljević, Luzik, Makavejev parodisztikus, karneváli filmjei azokat a diskurzusokat és képeket kísérlik meg hatástalanítani, amelyek az igazság erőszakos értelmezését legitimálják, mégpedig oly módon, hogy rámutatnak az ilyesfajta reprezentációs modellek abszurditására.

Szerző

Kriss Ravetto-Biagioli filmteoretikus és médiakutató, a Davis egyetem professzora. Vizsgálódásának középpontjában a filmben, a médiában, illetve az online megjelenő erőszak elméletei és reprezentációi állnak: a nemzetépítés, az etnocentrikus és szexuális erőszak a Balkánon és Kelet-Európában, a fasizmus és a holokauszt, a digitális művészet, a digitális kísérteties, valamint a kísérleti mozi. Tanulmányai a *Camera Obscura*, *Representations, Screen, Journal of Modern Greek Studies, Third Text, Film Quarterly, PAJ, LEA* című folyóiratokban és tanulmánykötetekben jelentek meg. Önálló könyve a *The Unmaking of Fascist Aesthetics* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001).

Kriss Ravetto-Biagoli

Örvénybe nevetés. Mozi és balkanizáció

Aki szörnyekkel viaskodik, vigyázzon,

nehogy közben szörny legyen belőle.

S ha sokáig tekintesz az örvénylő mélységbe,

a mélység is beléd tekint.

(Nietzsche 2000)

Virágoznak koponyáink a nevetéstől,

tekints ránk átható szemeddel tekints Magadra

kigúnyolunk, szörnyeteg

(Popa 1997)

1997. decemberi indulása óta a Los Angeles-i Szabadság Filmfesztivál azokat a kelet-európai filmeket támogatta, amelyek „felfedik a sztálinizmus hatását a régióra a kezdetektől napjainkig", és „a művészi kifejezés azon formáit" ünnepelte, „amelyeket a demokrácia témái ihlettek." Tekintettel a fesztivál önmeghatározására megdöbbentett, hogy az utóbbi években hány néző kérdezte az Oroszországból, Csehországból, Szlovákiából és a volt Jugoszláviából érkező rendezőket arról, hogy miért „olyan nyomasztóak és nihilisták" a filmjeik, és miért hiányzik belőlük a demokrácia ünneplése. A kelet-európai „predemokratikus" múltban játszódó filmek gyakran élesen kritizálják a politikai és társadalmi elnyomást a szocializmus korában, azonban mindezt a demokrácia dicsőítése nélkül teszik. Az 1989 utáni Európában jelentkező, a globalizációról, a demokratizálódásról és a neoliberalizmusról szóló diskurzusoktól eltérően – amelyeknek a „történelem vége", a határok eltörlése, a berlini fal „leomlásának" és a szovjet ikonok ledöntésének diadalmas képei a témái – ezek a filmek azt sugallják, hogy nem a demokrácia, hanem az erőszak, a korrupció, az elszigeteltség és a jogfosztás kulturális sivataga következett a szocializmus bukása után a korábbi keleti blokk államaiban és a Balkánon. A Szabadság Filmfesztiválon játszott filmek sokféle módon előrevetítették a liberális gazdaságon alapuló demokrácia iránti csökkenő lelkesedést, és ez lehetővé tett egy sokkal józanabb gondolkodást a „feltörekvő demokráciákat" vagy a „lator államokat" érintő gazdasági és szociális problémákról. Magának a fesztiválnak a története is tükrözi ezt az átalakulást: 2006 volt az utolsó év, amikor a

fesztivál „Szabadság Fesztivál” címen futott; a fesztivál címét 2007-re „Délkelet-európai Filmfesztiválra” cserélték. Az utolsó két Szabadság Filmfesztivál témája nem a szabadság, hanem az Osztalgia (a Kelet-nosztalgia) (2005) és a balkáni zene (2006) volt. A Kelet- és Délkelet-Európából érkező filmek jó része a „szabadságot”, és a „demokráciát” nem ábrázolja olyan győzedelmesen, mint ahogy a nyugati és keleti média tette a hidegháború kezdetétől, ahogyan nem ajánlanak semmiféle *affirmatív* alternatívát sem (legyen az politikai, nacionalista, etnocentrikus vagy éppen narcisztikus). Ennek eredményeképpen úgy tűnik, hogy csalódást okoztak a közönség nagy részének, akik csak szórakozásra és egyszerű narratívákra vágytak. A közönség, amelyet javarészt a korábbi keleti blokk zajos emigránsai alkottak, láthatóan jobban kedvelte a hollywoodi stílusú filmeket, amelyek elfordultak a nyomasztó politikai valóságtól, és amelyek összetett problémákat a jónak a gonosz elleni harcára épülő romantikus narratívákra redukálták (amelyben általában a jó győzedelmeskedik) – ahogyan ez a *mainstream* fikciós filmekben és a hírmédiában is túlsúlyban van. Ezek a könnyen érthető reprezentációk elsődlegesen a globális nyugati hegemóniát szolgálják azáltal, hogy a nyugati karaktereket mint hősöket helyezik bele a Nyugat saját romantikus narratívájába.

A nyugati filmek a politikai érdekeltségük miatt eltúlozzák a kelet-európaiak gonoszságát, a Balkánon és a korábbi Szovjetunióban kibontakozó politikai konfliktusokat és gazdasági kríziseket pedig a háttérbe száműzik. E háttér előtt játszódnak a kémkedés narratívái – *Az Angyal* (The Saint. Phillip Noyce, 1997) és a James Bond-filmek – a terrorizmussal és háborúval kapcsolatos elbeszélések – *Peacemaker* (The Peacemaker. Mimi Leder, 1997) és az *Ellenséges terület* (Behind Enemy Lines. John Moore, 2001). Sok más nyugat-európai narratív és dokumentumfilm, amely a Szovjetunió és a Balkán felbomlásával foglalkozik, leegyszerűsített morális szcenáriókat jelenít meg, mivel komplex kulturális, politikai és történelmi összefüggéseket fekete-fehér fogalmakkal mutat be. Például a *Serbian Epics* (Pawel Pawlikowski, 1993) azt a domináns nyugati elképzelést támasztja alá, miszerint a „szerbek” (mint olyan általános entitás, amely nem kerül pontosításra) az egyedüli felelősek Jugoszlávia szétesésért, mivel manipulálták a tömegeket, hogy részt vegyenek az etnocentrikus mítoszalkotásban [1], Régis Wargnier *Kelet-Nyugat* (Est/Ouest, 1999) című filmje (amely 1999-ben megnyerte a legjobb idegen nyelvű filmért járó Golden Globe-díjat) a sztálinizmus bűneit egy francia nő szempontjából ábrázolja, akinek, miután férjhez ment egy orosz orvoshoz, menekülnie kell a Szovjetunió szörnyűségei elől, és vissza kell térnie a szabad Nyugatra. Michael Winterbottom *Köszöntjük Szarajevóban!* (Welcome to Sarajevo, 1997) című filmje brutálisnak és embertelennek mutatja be Szarajevó ostromát, és bár bírálja a nyugati média szerepét Boszniában, végső soron nem tesz mást, mint a politikai válság összetettségét a szarajevói gyermekek megmentésének szükségességére szűkíti. Élie Chouraqui *A felejtés virágai* (Harrison’s Flowers, 2001) című alkotása egy nő személyes történetére épít, aki kételkedik abban, hogy a férje meghalt Vukovarban, ezért elindul, hogy megkeresse. Az útja során pedig szerb nemi erőszaktevők csoportjával, valamint barbár kegyetlenséggel és káosszal találkozik.



A felejtés virágai (Harrison's Flowers. Élie Chouraqui, 2001)

Habár ezek a narratívák formájukat tekintve általában tragédiák, mégsem váltanak ki morális revelációt. Ehelyett, mivel megerősítik a Nyugat morális pozícióját, egyszerűen legitimálják a Nyugat politikai intézkedéseit és állásfoglalásait. A szocialista államok liberális demokráciákká való viharos átalakulásának filmes reprezentációi a 2000-es évek közepétől teljesen eltűntek, de a polgárháborúk, a háborús bűnösök és az ultranacionalista kelet-európai karakterek újra feltűntek a játékiparban. Például Niko Bellic, aki a *Grand Theft Auto IV*-ben jelenik meg, egy szerb háborús bűnös és a játék fő antihőse, Viktor Reznov a *Call of Duty*-ban szintén egy orosz háborús bűnös. Ezek a nyilvánvalóan sztereotip karakterek a különböző kelet-európai háborúk és polgárháborúk általános képét sokkal jövedelmezőbben és hatásosabban tudták megalkotni, világszerte játékosok milliót elérve. [2]

Mivel még a válságokról szóló, nagy publicitású filmeknek is viszonylag kicsi a kereskedelmi sikere, így nem meglepő, hogy a kelet-európai filmek, amelyek a régiót érintő válságok összetettségét kísérelték meg bemutatni, érdekelt terjesztők hiányában filmfesztiválok műsorára és egyetemi tantermekbe szorultak vissza. Ráadásul mind a keleti-, mind a nyugat-európai sajtótól általában negatív kritikákat kaptak, legfőképpen azért, mert nem képesek egyértelmű erkölcsi ítéletalkotásra, elmerülnek a szocializmus iránti nosztalgiában, vagy ünneplik a kapitalizmus örömeit.

Emir Kusturica *Underground* (Podzemlje: bila jedom jedna zemilja, 1995) című filmjének kritikai fogadtatása épp ilyen volt. Az *Underground* 1995-ben elnyert Cannes-i Arany Pálma díja viszont számos kritikus haragját is kiváltotta, akik azzal vádolták Kusturicát, hogy a Milošević-rezsimet mentegeti. [3] A Párizsban élő montenegrói újságíró, Stanko Cerović szerint „Kusturica történelemábrázolásának semmi köze a valósághoz, hacsak az ember nem fogadja el a szerb nacionalisták elméleteit" (1995); Kusturica egyébként boszniai muszlimként született. Ironikus módon erre azután a vitás eset után (vagy épp arra érkező válaszként) derült fény, hogy önmagát szerb ortodoxnak vallotta. Alain Finkielkraut, francia filozófus és a horvát függetlenség nyílt védelmezője, azzal vádolta Kusturicát, hogy elárulja a boszniai örökségét azzal, hogy „elcsépelt és félrevezető propagandát" (1995) művel, bár később beismerte, hogy még nem látta a filmet. Mindeközben Slavoj Žižek szlovén kultúrkritikus amellett érvelt, hogy az *Underground* „önkéntelenül viszi színre a boszniai etnikai tisztogatások libidinális gazdaságát: a mértéktelen

kiadás ál-bataille-i révületét, az evés-ivás-éneklés-paráználkodás folyamatos őrült ritmusát" (1997: 37). Egy nemrég készült beszélgetésben Bernard-Henri Lévyvel Žižek ugyanígy bírálja a jugoszláv partizánok filmbeli karneváli ábrázolását, még személyesebb támadást intézve a rendező ellen: „Remélem, hogy még egy dologban egyetértünk, mégpedig – hogy durván fogalmazzak – hogy gyűlöljük Emir Kusturicát. Az *Underground* az egyik legborzalmasabb film, amit valaha láttam. Milyen jugoszláv társadalmat lát az ember Kusturica *Undergroundj*ába? Egy társadalmat, amiben az emberek paráználkodnak, isznak, harcolnak – egyfajta örökös orgiát" (Kenan, 2008: 24).



Underground (Podzemlje: bila jedom jedna zemilja. Emir Kusturica, 1995)

Az *Underground* elítélése az 1990-es évek polgárháborúinak depolitizálása (vagyis azért, hogy nem egyértelműen szerbellenes) és a jugoszlávok újbóli balkanizálása miatt sokkal élesebben jelenik meg a keleti és ex-jugoszláv értelmiségiek munkáiban. Marianna Jarovszkaja számára a film „a vén és szétdarabolt Európa eltemetésének kisfiús visszautasítása" (1997: 50), míg Žižek szerint „pontosan azt adja a nyugati liberális tekintetnek, amit az látni akar… a szenvedély időtlen, felfoghatatlan, mitikus ciklusának spektákulumát" (1997: 38). A kritikusok ahelyett, hogy azt vizsgálnák, ahogyan a film Jugoszláviát és az azt követően létrejövő nemzetállamokat finoman (és meglátásom szerint kritikai módon) elhelyezi Európával szemközt, vagy azt a módot, ahogyan a Balkán-sztereotípiák berögzült képeit karnevalizálja (parodizálja), mintha ugyanazt az egyszerű elítélést várnák, amelyből már korábban is bőségesen kijutott a régió nyugati médiareprezentációjában.

Ehhez hasonlóan néhány posztszovjet film hasonlóan negatív reakciókat váltott ki. Az orosz filmrendező, Kira Muratova *Végelgyengülés* (Astenicheskiy sindrom, 1989) című filmjét azért kritizálták a 2000-es Szabadság Filmfesztiválon, mert „túl kritikusnak" és „túl komplexnek" tartották. A rendezőnő szerint azonban az ilyen kritika (amelyet állítása szerint a film nemcsak Los Angelesben, hanem Oroszországban is kapott) igazságtalan, mivel a film végtére is az élvezetről szól. A *Végelgyengülés* – folytatta – „az intellektualizmus bukásáról" és „pszichológiai problémákra adott különféle reakciókról szól egy olyan országban, ahol az emberi csontváz nincs olyan jól elrejtve." Ilyen filmként azoknak nyújtott szórakozást, akik „a negatív elemzés örömét"ünnepelték. Muratova a film kritikai gyakorlatát a szórakozás egy más formájaként mutatta be,amely próbára tette a közönségnek az egyszerűség iránti igényét.

A közönség és a filmkészítő közti feszültség nem korlátozódott Muratova filmjére, hanem szélesebb körű vita bontakozott ki a „szórakozás" értelmezéséről. A kelet-európai filmrendezők a „szórakozáson" azon eszmék/ötletek által keltett élvezetet értették, amelyek nemcsak egyszerűen megismétlik és újratermelik a hagyományos kulturális konstrukciókat (esztétikát, narratív trópusokat, karaktereket), hanem a felgyorsított idővel, a nem lineáris kapcsolatokkal, változékonysággal, bizonytalansággal színre viszik a kulturális állapotokban végbemenő radikális váltást. Az instabilitást, apóriát, bizonytalan változásokat bemutató filmekre adott reakciók azt mutatják, hogy a közönség egy része könnyebben emészthető vagy ismerősebb képekre és elbeszélésekre áhítozik. A közönség a politikai üzenetek, esztétikai stílusok, karaktertípusok olvashatóságát igényelte, amelyben leginkább a narratív feloldás iránti vágy mutatkozott meg.

Úgy fejezték ki a csalódottságukat, hogy Muratovát és más filmrendezőket is azzal vádoltak, hogy nihilisták vagy intellektuális értelemben elitisták. Ironikus módon Muratova filmje, éppúgy, mint az orosz filmrendező, Pjotr Luziké (Okraina, 1988) vagy Kusturicáé, rávilágít arra, hogy az egyszerűség vágya sokkal nihilistább és cinikusabb, mint az általuk érvényesíteni kívánt kritikai összetettségben rejlő öröm. A *blockbuster*ektől vagy a *„high-concept*" filmektől eltérően (amelyeket Justin Wyatt szerint a narratíva és a karakterek egyszerűsítésén alapuló „műfajok utáni filmkészítés" reakciós stílusa jellemez) Muratova, Luzik, Kusturica és sok más rendező filmjei azt a nehézséget (vagy egyenesen lehetetlenséget) elemzik, amely a szocialista múlt összebékítésében áll a szociális kohézió jelenlegi globális, balkáni és kelet-európai megbomlásával (1994: 60).

Ezek a filmek nem egyszerűsíthetők le egyetlen kategóriára vagy stílusra. Muratova alkotása majdhogynem enciklopédikus tanulmánya a személyes traumára, valamint a *peresztrojká*hoz vezető társadalmi-politikai körülményekre adott emberi válaszok komplexitásának. Bemutatja a hirtelen eltolódást a némaság politikájától vagy a burkolt kritikától a társadalmi és politikai bírálat nyílt megfogalmazása felé. Luzik és Kusturica filmjei népszerű sztereotípiákat és reprezentációs módokat parodizálnak, felfedve a hősi és romantikus (történelmi, hazafias és személyes) hagyományok alapjául szolgáló erőszakot és abszurditást. Az eklektikus ingázás a narratív és performatív stílusok között egyszerre kérdőjelezi meg a keleti és nyugati ideológiai és történelmi állítások igazságát, valamint a mainstream média Balkánról szóló narratíváinak igazságát olyan

módon, hogy egyszerűen csak utánozza azokat. A sok különbség ellenére ezek a posztszovjet és Tito utáni filmek „a szórakoztatási értékre" vonatkozó vitában kerülnek közös platformra.

A 2002-es Szabadság Filmfesztivál egy kerekasztal beszélgetést rendezett „Szüksége van-e a világnak filmfesztiválokra?" címmel. A résztvevők, Erika és Ulrich Gregor (a Berlini Filmfesztivál kurátorai), Kyrill Razlogov (a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál kurátora), Christian Gaines (az AFI Fesztivál kurátora) és Gary McVey (a Szabadság Filmfesztivál kurátora és az American Cinema Foundation [Amerikai Mozgókép Alapítvány] ügyvezető igazgatója) mind egyetértettek abban, hogy a világnak szüksége van filmfesztiválokra, azért hogy támogassák a független, politikai és művészfilmek nyilvános kritikai elismerését. Ugyanakkor a fesztiválok szponzorait egyre inkább aggasztja az események gazdasági sikeressége, ezért a tömegpiacnak akarnak kedvezni. A fesztiválok elüzletiesedése azonban következményekkel jár, legfőképpen valamennyi fesztivál sajátosságának elvesztésével. Razlogov rámutatott, hogy míg a múltban a Moszkvai Filmfesztivál fontos szerepet játszott a város kulturális életében, odacsábítva több mint tízezer embert, addig ma már hollywoodi blockbustereket kell műsorra tűzni, hogy elnyerjék a nézők figyelmét. A beszélgetés résztvevői egyetértettek abban, hogy a mozilátogatók jelenlegi generációjának kritikai érzéke kevésbé kifinomult, és jóval járatlanabbak a filmek, a világpolitika és a tömegmédia világában, mint az 1960-as, 1970-es évek közönségei. Ezek a korábbi fesztiválok másképp gondolkodó/disszidens filmeket támogattak, mivel a közönség igényelte a provokatív alkotásokat. Az effajta, politikai és kritikai szempontból is éleslátó közönség hiányában a filmfesztiválok a „világmozit" állítják ki, ahelyett hogy disszidens vagy politikai filmeknek biztosítanának fórumot.

Habár a „világmozi" fogalma nyilvánvalóan kevésbé politikai, mint a „disszidens film", Gregors a „világmozit" úgy határozta meg, mint ami „szenvedélyes és politikai", azzal a kitétellel, hogy „a szenvedély különböző korokban mást jelent." Úgy vélték, hogy az egyértelműen politikai filmek kiválasztása és bemutatása visszaszorult, a helyüket olyan filmek vették át, amelyek a személyes politikára (felnőtté válás, családi romantika vagy az önkifejezés nehézsége), a Nyugaton kívüli világ egzotikus történelmére és képeire és a kultúrák hibridizációjára fókuszálnak. Az összegzéskor megállapították, hogy a közönség politikai ízlése eltolódott az intézményes hatalom nyílt kihívásától a kulturális politika felé – ami nem más, mint az identitás problémái.

Amikor Andrzej Wajda lengyel filmrendező az UCLA-n tartott előadást 2000 márciusában, azzal a humoros megjegyzéssel foglalta össze a disszidens filmkészítőket, színészeket és kritikai gondolkodókat érintő problémákat, hogy „minden filmkészítőnek elkél egy ellenség". Úgy tűnik, előre látta, hogy a szocializmus fenyegetésének elmúltával az 1999-ben készült filmje, az ezen a filmfesztiválon debütáló *Pan Tadeusz* inkább elmarasztaló bírálatokat fog kapni a nyugati kritikusoktól. Wajda számára az „ellenség" azonosítása egyúttal a cselekvőség iránti érzék filmbeli sugalmazását is jelenti. Meglátása szerint a filmje a második világháború munkásainak ad hangot, vagy értük beszél, akiket a háború során és a háborút követően elnyomtak. A film azok nevében beszél, akiket Wajda a nácizmus, majd később a szocializmus áldozatainak tekint. Amellett érvel, amit Ella Shohat és Robert Stam (1994) „ellenzéki mozinak" [4] nevezett. Mivel a filmjei a régi szovjet rendszer alatt a cenzúra ellenőrzése alá kerültek, Wajda eltérő véleményét olyan módon

kódolja a filmbe, amelyet ő maga egyfajta „cinkos összekacsintásként" ír le közte és a közönség között – ez az összekacsintás bizonyos szolidaritást is feltételez kettejük között.

Bruce Robbins (1998) magyarázata szerint az ilyen átpolitizált allegóriák a cselekvőség iránti érzéket hívják elő, amely „legitimálja a nyilvános kritika reprezentatív jellegét, és mint ilyen a nép tenni akaró hangjára vagy az akaratára való fogékonyságát." [5] De amíg ez az „inspiráló cselekvőség" a közösségi képviselet nevében beszél, egyúttal szűk határok (idealizmus, nacionalizmus és etnocentrizmus) közé szorítja a közösségi akarat fogalmát. Azok számára, akik élvezik a kritikai analízist, önmaguk vagy a kollektíva elhelyezése, lokalizálása és besorolása egy sajátos politikai kontextusba nagyon problematikussá válik. Az ilyesfajta gesztusok révén az egyszerűsítés, általánosítás és az összetett problémák és szituációk lerövidítésének többé-kevésbé hamis folyamata megy végbe. Még a pozicionálás ellenvéleménnyel élő aktusai is szembe kell hogy nézzenek Nietzsche szörnyetegeivel, amelyeket a szembenállások konvencionális formái termelnek újra – ezek a szembenállások még több erőszakot és bosszúállást okoznak.

Másrészt Wajda helyesen mutatott rá, hogy ahhoz, hogy kritikusan kommunikálhassunk, szükséges konvencionális formákat segítségül hívni, mint amilyen például a szembenállás formája. Minden esetre ez nem azt jelenti, hogy ezeket a formákat hagyományosan is kell kezelnünk, vagy hogy el kellene fogadnunk az előre meghatározott társadalmi-politikai vagy kulturális alapvetéseket. Valójában az „alap" fogalma (identitás, valahová tartozás, a beszédhez való jog egy meghatározott pozícióból, bizonyos állítások vagy emberek kritizálásának a joga és így tovább) vált a korábbi Jugoszlávia és Szovjetunió rendezői között zajló heves viták legsokrétűbb témájává. A területi igényekért folytatott háborúk nemcsak az erőszak közvetlen következményei miatt ártalmasak, hanem azért, mert elpusztítják a kortárs azonosulási pontokat (mint amilyen a szocialista történelem és politika), tradíciókat és közösségeket, mégpedig más, történelmileg felülvizsgált, ha nem egyenesen mitikus identitások érdekében.

Ez a *terra infirma* nem jelenti azt, hogy az emberek területüktől megfosztottá, gyökértelenné vagy kozmopolitává válnak. Épp ellenkezőleg, túlságosan is területhez kötődnek [*over-territorialized*] történelmi, nemzeti, etnikai és vallási értelemben. A „balkanizáció" az 1912-es és 1913-as balkáni háborúk során vált a politikai terminológia részévé, mint amely a birodalmi, történelmi és nemzeti keretek, valamint a gazdasági, politikai és jogi rendszer felbomlásának folyamatára utal. Mindenesetre a „balkanizáció" mint fogalom más, terhelt jelentéseket és ideológiai funkciókat is felvett. Ahogyan Dušan Bjelić kifejtette, „csakúgy mint az orientalizmus, a balkanizáció is hierarchikusan elrendezett bináris oppozíciók mentén szerveződött (racionális/ irracionális, központ/ periféria, civilizáció/ barbarizmus), tehát az első hely („fehérség" vagy „Európa") mindig elsődleges és meghatározza a másodikat („feketeség" vagy „Balkán"), így a második mindig az első nyelvtani, belső következménye (Bjelić és Savić, 2002: 3).

Nincs semmi új abban, hogy a Balkánt Európa negatív képével azonosítják. Larry Wolf amellett érvel (1994), hogy „Kelet-Európa" fogalma a felvilágosodástól a hidegháborúig jelen volt, és úgy rendeződött át, hogy bizonyos mitikus vonalakat újrarajzoljon. Kelet-Európa fogalmának

leszűkítését olyan dolgok szeméttelepévé, amelytől a nyugatiak függetleníteni kívánják magukat (erőszak, nemi erőszak, nacionalizmus, etnicizmus és vallás), gyakran a történelem, a nemzetiség, az etnicitás és a vallás drasztikus leegyszerűsítése révén tartották fenn. Az teszi az *ex*jugoszlávok, *poszt*szovjetek vagy bármely *korábbi* állam lakosainak *újra kitalált* balkániasított identitását egyszerre összetetté és végletekig leegyszerűsítetté, hogy a különböző pártok, azért, hogy a területi igényeiket igazolják, a történelmi nemzetállamok, az etnikai, patriarchális és történelmi folytonosság egymással versengő mítoszait hozták létre a bizonytalan történelmi események, vallási elképzelések és mitológiák rongyszőnyegéből. Azért használom a „rongyszőnyeg" szót, mert az összes rivális történelem a közösen osztott történetekből és tapasztalatokból állítja kölcsönösen össze önmagát és a másikat, és a korábbi honfitársaikat halálos ellenségekként teremtik újjá a nacionalizmus, az etnocentrizmus, a vallás, a néphagyomány szelektív fogalmai révén.

Nagyon sok példája van az ilyesfajta szelektív történelmeknek. A Jugoszláv Szövetségi Köztársaság korábbi elnöke a beszédeiben és az 1989-es könyvében, a *Godine Raspleta*ban (A megoldás évei) a szerbiai emberekre (ami elég gyanús konstrukció) mint a „történelem tragikus áldozataira", a koszovói albánokra, horvátokra és szlovénekre pedig mint Szerbia biztonságát fenyegető etnikumokra utal. Ennek analógiájára, a népszerű mitológia a koszovói és boszniai muszlimokat egyszerre kapcsolja össze a törökökkel – akik a 14. és a 19. század között gyarmatosították Szerbiát –, és tekinti a saját népük (ortodox keresztények) vallási árulóinak, mivel áttértek az iszlám hitre. Hasonlóképpen a németek az iránti igényét, hogy elismerjék Horvátországot és Szlovéniát, úgy értelmezték, mint szerbellenes kampányt, amely az 1940-es náci szövetséges horvát usztasa-kormány atrocitásainak a megismétlését szolgálja. Habár a korábbi horvát elnök, Franjo Tuđman a könyveiben, a *Nationalism in Contemporary Europe*-ban (1981, 1996) és az *Impasses of Historical Reality: A Discussion of the History and Philosophy of Malevolent Power*-ben (1989) amellett érvelt, hogy a holokauszt jelentőségét és a szerbek, zsidók és cigányok kiirtását Janesovac-ban (a második világháború alatti koncentrációs táborban, amely az usztasa mozgalom koncentrációs tábora volt) eltúlozták a horvát nép (egy újabb kétséges fogalom) elnyomása érdekében. Továbbá a Hrvatska Demokratska Zajednica vagyis a HDZ (a Horvát Demokratikus Közösség) első gyűlésén, 1990. február 24-én Tuđman azt állította, hogy az usztasa-mozgalom nem náci bűnszervezet volt, hanem sokkal inkább a horvát nép történelmi szabadságvágyának a kifejeződése. 1989-ben a későbbi szlovén elnök, Milan Kučan (korábban a kommunista párt tagja) úgy nyilatkozott, hogy Szlovénia (a „legfejlettebb" köztársaság) kulturális, politikai és gazdasági értelemben Közép-Európa [Mitteleuropa] része. Ezenfelül pedig meg kell különböztetni (és elhatárolni) attól, ami Jugoszlávia elmaradottabb államaiban, főleg Szerbiában és Koszovóban látható (ami maga a Balkán, antidemokratikus, és szemben áll a szabad kereskedelem neoliberális működésével). Végül, a korábbi bosznia-hercegovinai elnök, Aljia Izetbegović azt a megkérdőjelezhető állítást tette, hogy Bosznia mindig is „szabad állam" volt, amit az oszmán törökök is elismertek, akik, ahogyan fogalmazott, a „tolerancia" példaképei voltak, és civilizációt hoztak a régióba (1993).

Mindegyik esetben az önmaguk által definiált etnikai csoportok területi igényei az „emberi jogok"

diskurzusának köntösébe öltöztetve jelenik meg. Minden egyes csoport önjelölt vezetője igényt tartott az „önmeghatározás jogára", a „területi függetlenségre" és az államiságra tekintet nélkül a nyilvánosság akaratára, továbbá a kisebbségek és a vitatott területek kárára. Boszniában és Koszovóban „az emberiség elleni bűntett" fogalmát arra használták, hogy az erőszakos cselekedeteket önvédelemként tüntessék fel (például 1989-ben a koszovói autonómia felmondását azzal indokolták, hogy egyes koszovói albánok szerbeket erőszakoltak és gyilkoltak meg). Misha Glenny újságíró számára nem volt meglepő, hogy Jugoszlávia a legkegyetlenebb nacionalista erőszak területévé változott a balkáni régióban, mivel „az ország demokratizálódása az 1980-as évek végén nem vette figyelembe csak az egymással vetélkedő két nemzeti identitás kibontakozását… A szerb nacionalizmus hirtelen versenyezni kezdett a szlovén, a horvát, a boszniai muszlim és macedón stb. nacionalizmussal." (2000: 3)

Az identitáspolitika ilyen rendkívüli módon revizionista és reakciós formái megnehezítik, hogy valaki „azonosítsa a helyét" vagy „elhelyezze" magát anélkül, hogy magára vállalja valamelyik (ha nem az összes) politikai terhet, ami ezzel a nehéz döntéssel jár. Továbbá a területi jogokért folytatott igencsak feszült küzdelmek szinte minden szinten ellehetetlenítik a Balkánról folyó diskurzusba való kritikai bekapcsolódást anélkül, hogy látszólag oldalt ne válasszon az ember, főleg amikor a különböző, egymással vetélkedő identifikációs nézetek, úgy tűnik, a régi parancshoz tapadnak, amely szerint „vagy velünk vagy, vagy ellenünk." Mindazonáltal az oldalválasztás parancsa láthatóvá teszi az ilyesfajta etnikai általánosítások égbekiáltó következetlenségeit és ellentmondásait. Például hova helyezzük azokat, akik még mindig jugoszlávoknak hívják magukat; [6] azokat, akik szerbeknek, de ellenzik a szerb nacionalizmust vagy csak Milošević-ellenesek; azokat, akik horvátként azonosítják magukat, de bírálják Tuđmant (és az örökösét, Mesić-et mint elnököt); az ortodox koszovói albánokat és bosnyákokat, akik egy többnemzetiségű társadalomban akartak élni; a „kevert házasságokból" született gyerekeket; az orosz lakosokat, akik a kommunizmusban hisznek, vagy azokat, akik nosztalgiával gondolnak az ikonokra vagy a szovjet rezsimre, de annak politikai következményeire nem? [7] És hogyan utalunk ezekre az emberekre, amikor az olyan címkéket, mint szerb, horvát, bosnyák, szovjet és jugoszláv túlságosan is besározta a rosszhiszeműség, az etnikai nacionalizmus politikája és annak gyakorlatai? És hogyan beszélünk ezekről az emberekről most, hogy a horvátot, a szerbet és a bosnyákot három különböző nyelvnek tartják a „közös" múlt három különféle értelmezésével, és amikor „Koszovó/Koszova" elnevezése maga is politikai állásfoglalás, mely a terület hovatartozására mutat (Koszovó a régió szerb neve és Koszova az albán)?

Ezen kívül hogyan hivatkozzunk a közösen osztott személyes történetekre vagy a közös történelmi tapasztalatokra, amikor az olyan elnevezéseket, mint „korábbi Jugoszlávia" vagy „Ex-Jugoszlávia", „volt szovjet" vagy „posztszovjet" most már történelmi fantazmagóriák jelölőiként használnak, és amelyek egy olyan történelmet jelölnek, amely eltöröltetett? Nehéz megmondani, hogy melyik identitás az abszurdabb: a korábbi államé, amely maga megfosztatott minden hihető történelmi és területi identitástól, vagy az „etnikailag megtisztított" államé, amely egy elképzelt közösséget utánoz és konzervál. Miközben minden téma szellemeket idéz meg, az önmeghatározásuk szerinti

exjugoszlávok vagy korábbi szovjetek ragaszkodnak az emlékükhöz, miszerint „volt egyszer egy ország" – Titót liberálisnak tüntetik fel, Gorbacsovot pedig, éppúgy, mint előtte Lenint, sikertelen látnoknak. Ez a korábbi állampolgárokat, ahogy Dušan Makavejev a brit Channel 4-nak adott interjújában 1993-ban kifejtette, „a hátrahagyottak állampolgáraivá teszi, akik nézik, ahogy a múlt ködbe vész mögöttünk, és most […] látják azt is, hogy tűnik el a jövőnk, [vagyis] a közös jövőnk elvesztését is [látják]." Az etnikai nacionalisták kerültek túlsúlyba, akik megerősítik a tragikus ősi fantazmákat, azért hogy igazolják a bosszúálló szerepet, amely az eltiport generációk nevében végrehajtja a követelés feladatát. Michel de Certeau rámutat, hogy a történetírásnak ez a kizárólagos, ha nem inkább nyíltan ellenséges formája „be akarja bizonyítani, hogy a hely, ahol termelődik, képes a múlt megértésére: különös folyamat, amely először a halált állítja, ezt a diskurzusban állandóan ismételt szakadást; és egyben tagadja a veszteséget, a jelennek fenntartva a kiváltságot, hogy egy tudásban összegezze a múltat. Ez a halál munkája, és munka a halál ellen." [8] (1988: 103) Jugoszlávia esetében ez a folyamat az új etnikai országok kialakítása érdekében végzett munka, de, mint arra Vesna Pesic rámutat, „az új etnikai államok megteremtése fegyveres konfliktushoz vezetett, és elfeledett nemzeti kérdéseket idézett fel. […] Érzékeny kérdésekről van szó, mivel világos, hogy Jugoszlávia esetében az új nemzetállamok létesítése etnikai polarizációhoz vezethet, amely úgy tűnik, csak erőszakkal »oldható meg«." (2000: 10)

Azokat az egyéneket pedig, akiket nem lehet azonosítani vagy egy csoporthoz sorolni, hagyják, hogy időlegesen más etnikai, történelmi, vallási vagy nemzeti csoportok fogadják be. Mivel törékeny az identitásuk, ezek a csoportok kétségbeesetten igyekeznek eltüntetni a sok cserét, asszimilációt és transzmutációt, amelyben osztoztak és a mai napig osztoznak az „ellenségeikkel." Mind az individualitást, mind a közös jellemzőket feláldozzák az egyszerűség nevében, annak nevében, amit Roland Barthes úgy hív, hogy a „hülyeség diadalmi nyelve." Az asszimiláció, a határok átlépése, a kevert házasság és a kulturális relativizmus nem törli el az identitást, és nem ássa alá a valamihez való tartozás érzését sem. Robbins szerint lehetetlenség nem tartozni valamihez: „a teljes otthontalanság valójában mítosz, ahogyan a kozmopolitizmus is az, a nemzeti korlátoktól vagy kötődéstől való függetlenség szigorúan negatív értelmében." (1998: 250) Robbins megfeledkezik arról, hogy a kötődés egyúttal részvételt is jelent a nevek játékában, és nem világos, hogy beléphet-e valaki egy ilyen játékba egy felismerhető, politikailag meghatározott és globálisan jóváhagyott megnevezés nélkül.

Az a probléma Kelet-Európával, hogy a nacionalista mozgalmakat, mint a korábbi horvát elnök, Franjo Tuđman mozgalmát vagy az Ushtria Çlirimtare e Kosovës-t (UCK vagy KFH-t, a Koszovói Felszabadítási Hadsereget) gyakran összetévesztik a demokráciapárti mozgalmakkal mindössze azért, mert szocializmus- és szerbellenesek. Például David Rohde azt a következtetést vonja le a *Kosovo Seething* című írásában, hogy a „fiatal albánok szívesen hordanak farmert, amerikai zenét hallgatnak, és arról beszélnek, hogy üzleteljenek a Nyugattal" (2000: 78). Nyilván Rohde úgy véli, hogy ezek a tevékenységek a demokratikus értékek kifejlődésének a szinonimái. Természetesen a „nyugatiasodás" folyamatának vannak teljesülési feltételei: az albánoknak alá kell vetniük magukat a Nyugat civilizációs küldetésének azáltal, hogy „lemondanak a törvénytelen megtorlásról" (vagyis

a szerb és a nem albán kisebbségek tagjainak meggyilkolásáról Koszovóban, valamint véget kell vetniük a nemzetiségek közötti bosszúhadjáratoknak). Továbbá „meg kell érteniük, hogy mit jelent a demokrácia", és „el kell fogadniuk a nyugati normákat." Rohde érvelése láthatólag azt implikálja, hogy elkeseredett emberek a demokrácia felé igyekeznek, és hogy a demokrácia paranccsá vált, amely kevéssé takarja el az ideológiai szándék mögé rejtőző nyugati érdekeket. Ahogyan Larry Wolff állítja, a tényt, hogy az újonnan „demokratizálódott" kelet-európai államok „szakértői tanácsokat kérnek, és gazdasági segítséget vesznek igénybe külföldről, biztosan úgy is fel lehet fogni, mint a saját gazdasági sikerünknek és Kelet-Európa fejletlenségének végső igazolását." (1994: 9)

Bármennyire is problematikussá váltak, a „jugoszláv" és a „szovjet" fogalmakat arra tervezték, hogy felülkerekedjenek az etnikai különbségeken. Sajnálatos módon a helyüket nem hasonlóan nem etnikai alapon kódolt identifikációs minták, hanem pusztán neonacionalista és etnocentrikus azonosulási formák vették át, amelyek gyakran használják a demokrácia retorikáját, hogy vonzóbbá váljanak a nyugati katonai beavatkozás, a pénzügyi segélyek és tőkebefektetések számára. Csak rá kell pillantani a korábbi jugoszláv államok etnikai összetételére, hogy rájöjjünk, nem a tolerancia valamely formája győzedelmeskedett, hanem az etnikai tisztogatás és az agresszív kapitalizmus. A szegényebb régiókban, mint például Bosznia-Hercegovina, Szerbia, Koszovó és Montenegró, ez a maffia által működtetett államok formájában valósult meg.

A nyugati beavatkozások mögött valószínűleg más érdekek állnak, feltehetően gazdasági, politikai és szociális vállalkozások kombinációi. Az Egyesült Államokban az angloamerikai politikusok ellentétes vagy még inkább ellentmondásos módon érvelnek amellett, hogy miért volt szükséges beavatkozni Bosznia, Koszovó, Kuvait, Irak, Szudán és Afganisztán területein: a „katonai életképesség" és a „NATO hitelességének" érdekében, a tömegpusztító fegyverek, a bujkáló terroristák, a „nemzeti érdekek védelmezése", „a béke elősegítése", az „értékeink fenntartása" miatt, „hogy biztonságossá tegyék a világot a demokráciához", „hogy felszámolják a puskaporos hordót a régióban", „hogy visszabombázzák őket a kőkorszakba", „hogy megelőzzenek egy globális menekültkrízist" és még általánosabban: „hogy háborút indítsanak a terrorizmus ellen". Ezek a kijelentések a beavatkozások inkább politikai, semmint etikai természetét tanúsítják. Amíg az „emberi jogokat" sok politikus ütőkártyaként használja a szuverén államok ügyeibe való beavatkozások igazolására, az emberi jogok védelmezése legjobb esetben is kétértelmű; a NATO-hoz hasonló szervezetek által alkalmazott taktika számára a katonai stratégia gyakran fontosabb, mint az emberi élet.

A politika és etika közti ellentét előtérbe hozza a problémákat, amelyekkel azok a történészek, kultúrkritikusok és filmrendezők szembesülnek, akik megpróbálják bemutatni, bírálni vagy megérteni ezeket az eseményeket. Az etikáról szóló diskurzus állandó átcsúszása a politikaiba megkérdőjelezi a határokat jó és rossz, az én és a másik, a jó és a gonosz között, valamint a különbségtételek mögött meghúzódó politikai sorrendet. A jó és rossz vagy az igazságos és igazságtalan háborúk elképzelésének manicheista oppozíciója mögötti cinizmust felszínre hozza a demokrácia elősegítése és a haderők bevetése közti ellentmondás, vagyis hogy összemossák az

emberi jogok megsértésének jogos „etikai kritikáját” a morális gaztettekkel, vagy erőszakos keresztes hadjáratokat szentesítenek az ellen, ami gyakran túldeterminált ellenségnek bizonyul. Ahogyan Robert Blackburn érvel, „mind közül azok a legveszélyesebb militaristák, akik keresztes hadjáratokra indokot adó okokkal fenyegetnek, mint Tony Blair, mivel óriási kárt okoznak azok számára, akiknek az oldalán [az ő igazságos háborújukat] indították”. (1999: 119) Vagy, ahogyan az orosz újságíró Alexander Safronov fogalmaz, „ezek a buzgó keresztes lovagok figyelmen kívül hagyják bizonyos csoportok emberi jogait, azért hogy biztosítsák egy másikéit.” Zoran Solomun *Women in Black* című dokumentumfilmjében egy szerb feminista aktivista szintén rámutat, hogy az „emberi jogok” fogalmát a Nyugat csak a muszlimok és a koszovóiak jogaival és csak a szerb elnyomással kapcsolatban használta. Vagyis nagymértékben megfeledkeztek a szerbek, a montenegróiak, a muszlimok és a koszovóiak jogairól a szabad véleménynyilvánításhoz, a sajtószabadsághoz, a tisztességes választásokhoz, amennyiben a Nyugat érdekét szolgálta, hogy támogassák a Jugoszláviai Szövetségi Köztársaság belső ellenzéki pártjait.

A jó és rossz nacionalizmus megkülönböztetésének gyakorlata az ellentmondás egyszerű elvén nyugszik, mint amilyen az állásfoglalás az egyik oldal mellett, és amely ily módon a saját „győzelmét” ígéri egy kijelölt szörny felett. De a tény, hogy a Jugoszláviai Szövetségi Köztársaság, Horvátország, Szlovénia, Oroszország és a NATO-szövetséges államok népszerű narratívákat használva a „társadalmi” észlelésre apellálnak – történelem fölött álló hősöket és áldozatokat tömve a túlságosan is embertelen ellenséggel vívott romantikus csatákba –, azt mutatja, hogy a politika a globális kommunikáció korában nemcsak arra szolgál, hogy a tudást („az információ szabad áramlását”) ellenőrzés alatt tartsa, hanem esztétikai értelemben kell megszólítania a társadalom érzékenységét, azáltal, hogy érzelmeket vált ki, és szórakozást nyújt. A szavak és képek ilyenfajta háborúit és az áldozatok diadalát az elkövetők felett gyenge ütközőállamok felállítása követi, amelyek mind a szomszédos államokkal, mind pedig az intézményes korrupció különféle formáival szemben is sérülékenyek.

Számos kelet-európai film bemutatja az elnyomó szocialista rendszerekből a korlátok nélküli kapitalizmusba való átmenetet. A kapitalista bűnözői kultúra megjelenésének kiemelkedő példái láthatóak Srđan Dragojević *Sebek* (Rane, 1998) Luzik *Okraina* és Goran Paskaljević *Lőporos hordó* (Bure Baruta, 1998) című filmjében. Szemben Alekszej Balabanov *A fivér* (Brat, 1997) című alkotásával, amely erkölcsi keretbe illesztve magasztalja fel az erőszakot, vagy Pavel Lungin *A kiskirály* (Oligarkh, 2002) című filmjével, amelyben az „alacsony, kopaszodó orosz iparmágnás, Borisz Berezovszkij, akit sok orosz „az ördög megtestesítőjének" tart, „személyes varázzsal bíró, ragyogó elmeként jelenik meg", mivelhogy Vlagyimir Maskov, az orosz szexszimbólum játssza a szerepét, a *Sebek* és a *Lőporos hordó* az ilyen ábrázolásokban rejlő ellentmondásra mutat rá. [9] Bemutatják, hogy a törvényesség és a becsületesség diskurzusai hogyan zuhannak vissza gazdasági diskurzusba, és hogy a fiatal kelet-európai férfiakat (akiket a korábbi generációk bukása kiábrándulttá tett, és akik hozzászoktak az erőszakhoz és a korrupcióhoz) miként befolyásolják, és számukra miként válnak vonzóvá a macsóizmus, a szervezett bűnözés és a gengszterség javarészt nyugati ikonjai mint az anyagi jólét szimbólumai.



A kiskirály (Oligarkh. Pavel Lungin, 2002)

*A fivér*t és *A kiskirály*t Európában és az Egyesült Államokban viszonylag széles körben terjesztették, valószínűleg mert rájátszanak az oroszokról szóló nyugati sztereotípiákra, antikommunistaként pozicionálják magukat, és esztétikai stílusukat Hollywoodból kölcsönzik. A *Sebek* és a *Lőporos hordó* című filmek azonban azokat a problémákat kutatták, amelyekkel a kelet-európai fiatalok kultúrájának kell szembenéznie, és egyenértékűnek tekintették a gengszter kultúrát, a törvényellenességet a kapitalizmus erőszakos működésével. A fiúk mindkét műben visszautasítják az apáknak a szorgalomra alapuló etikáját és politikai meggyőződését. A *Sebek*ben Pinky apja, Stojan – egy komoly, etikai szempontból becsületes, nyugalmazott katona – az egyesített szocialista Jugoszlávia ideálját viszi színre. Mihelyt az ország kezd összeomlani, hazaszeretetét lelkesítő beszédekkel és Milošević lelkes támogatásával mutatja ki (Tito arcképét is lecseréli Milošević-éra).

Pinky, mivel közönyös a politika iránt, csatlakozik a barátjához, Svabához, hogy egy helyi gengszternek segítsenek, aki időközönként csatlakozik a milíciákhoz, hogy rátörjenek az állítólagos „ellenségre" (a boszniai muszlimokra), és kifosszák a házaikat. A *Lőporos hordó* hasonló konfliktust

ábrázol egy boszniai menekült (korábbi professzor, akit arra kényszerítenek, hogy buszsofőrként dolgozzon) és a fia között, aki megtagadja az édesapjának a kemény munkába és a tisztességességbe vetett hitét, azért hogy fegyverekkel és drogokkal üzletelhessen. Amíg az idősebb generáció hinni akar a Milošević által konstruált képben, miszerint ő a szerb emberek megmentője (és a szocialista elvek képviselője, amelyekért harcoltak a második világháború és a hidegháború alatt), addig a fiatalabb generáció (Arkan példájára alapozva) a polgárháborús retorika trükkjét alkalmazza, hogy fosztogathasson, és a nacionalista erőszakból profitáljon.

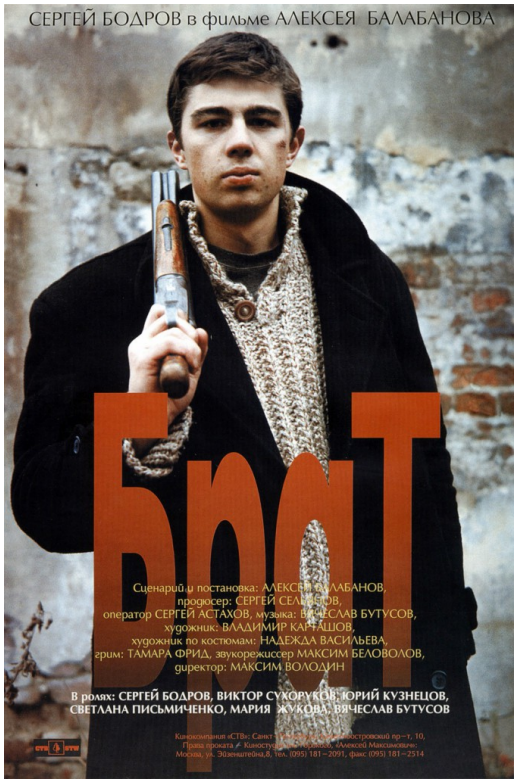
Az *Okraina* ahelyett, hogy a volt szocialista államok csüggedt fiatalságára fókuszálna, úgy jeleníti meg a szervezett bűnözést, hogy végigköveti, hogyan jött létre a szovjet funkcionáriusokból, vagyis a privilegizált szocialista bürokratákból a kockázati tőkések kartellje. A különbség az, hogy míg a múltban a szovjetek kötelességüknek érezték, hogy valamilyen formában (kenyér és föld) megélhetést biztosítsanak a parasztoknak, addig most a liberalizáció és a privatizáció politikáját érvényesítve ideologikusan mentesülnek az ilyesfajta felelősség alól.

A célom nem az, hogy helyet találjak az említett ellentmondásoknak, hanem, hogy képes legyek meg nem gondolttá tenni [*unthink*] (a fogalmat Heideggertől [1968] kölcsönöztem) a pozicionálás logikáját, amely hangot ad a tisztaságnak, a morális felsőbbrendűségnek, és amely logikának az egyetlen cselekvési módozata az erőszak. Arra törekszem, hogy próbára tegyem a hatalom retorikáját, amely kisajátítja a maga számára a törvényesség diskurzusát és annak szimbolikus, képzeletbeli megtestesüléseit. Ez megköveteli bizonyos dogmák felfedését a diskurzus saját értékítéletein belül, mint például annak az állítását, hogy Jugoszlávia felbomlását ősi etnikai gyűlölet okozta, hogy Jugoszlávia egy színlelt állam volt, hogy a balkáni emberek sokkal primitívebbek, mint a nyugat-európaiak és az amerikaiak, és hogy „nekünk", nyugatiaknak van morális felhatalmazásunk, hogy „megsemmisítsük a betegséget", és „kiirtsuk az extrém szerb nacionalizmust." [10] A fogalmak ilyesfajta használatából ugyanaz az erőszak visszhangzik, mint aminek a használatáért a Nyugat a „lator államokat" bírálja. Az igény, hogy „megtisztítsuk" a világot az „etnikai tisztogatóktól", egy újabb örvényt hoz létre – az erőszak véget nem érő körforgását.

Habár ebben a tanulmányomban nem tárgyalom Muratova filmjeit, a Muratova-féle „negatív elemzés örömének", vagy pedig annak szellemében írok, amit Pier Paolo Pasolini „népszerűtlen gondolkodásnak" (1991: 272) nevez – azért „népszerűtlen", mert meg nem gondolttá teszi a megszokott elvárásokat és közhelyeket, ily módon megingatja az olvasókat, a nézőket és a véleményüket azokról a problémákról, amelyek a médián keresztül jutnak el hozzájuk. Nem arra célzok, hogy az általam tárgyalt filmek „népszerűtlenek" abban az értelemben, hogy nem értek el gazdasági sikert vagy kritikai elismerést. Szöges ellentétben azokkal a filmekkel, amelyek dramatizálják és moralizálják az erőszakot, amely a balkáni régió és a volt Szovjetunió felbomlásának következményeként jelent meg (például Predrag Antonijević *Savior* [1998] vagy Bernard-Henri Lévy és Alain Ferrari *Bosna!* [1994] című filmje), a „népszerűtlen" filmek megpróbálják az ilyen morális imperatívuszokat botrányossá tenni. Ami összeköti az olyan filmeket, mint Dušan Makavejev *A gorilla délben fürdik* (Gorilla Bathes at Noon, 1993), Luzik *Okrainá*

ja és Kusturica *Undergroundja*, az az, hogy a fekete humort alkalmazva próbálják megérteni a jelenlegi helyzetet a Balkánon és Oroszországban.

Ezeknek a filmeknek a többségét már csak a humor alkalmazása is egyszerre teszi „népszerűvé" (ugyanis elég szórakoztatóak) és „népszerűtlenné", mert a filmek humora ellentmond az erkölcsi realizmusnak, ami a balkanizálódás értelmezésének legkedveltebb esztétikai módja a nyugati és a keleti médiában. Ezek a filmek nem hoznak létre moralizáló (ideológiai vagy etikai szempontból elfogult) narratív formákat, amelyek majmolják a hagyományos esztétikát és az uralkodó valóságábrázolásokat, hanem a karneváli műfajt használják annak eszközéül, hogy a helyesség/igazság diskurzusait felforgassák. Nem a képek, tények és történetek meghamisításáról van szó, hanem olyasfajta reprezentációról, amely szerint az igazság nem előzetesen létező, totális és kőbe vésett. Rávilágítanak, hogy az igazság részt vesz abban, amit Gilles Deleuze „a hamis hatalmának" (2008) nevez. Ahogyan D. N. Rodowick kifejti, az igazság (mint totalitás és identitás) válságba kerülése „nem a pluralizmus vagy annak a függvénye, hogy toleránsak vagyunk az igaz egyszerre lehetséges, de nem teljes és ellentmondásos megközelítéseivel szemben. Nem is a nihilizmus kérdése, amely szerint az igazság lehetetlen, és minden illúzió vagy fikció. Az igazság nem is »történelmi«, abban az értelemben, hogy minden korszaknak megvan a saját igazsága, amely az előző korszak igazságát helyettesíti." (1997: 85)



A fivér (Brat. Alekszej Balabanov, 1997)

Az igazság kezelése ezekben a filmekben funkcióját tekintve jobban hasonlít egy nietzschei szamár-ünnephez, mint a sokszínűség bahtyini ünnepléséhez. A szamár-ünnep logikája több mint pusztán a szembeszegülés vagy a hegemóniaellenesség logikája. Az arcába nevet azoknak, akiket Nietzsche tarantuláknak hív – a megfontoltság szellemeinek, akik az egyenlőség prédikátorai, de titokban

bosszúállók. A szamár kacagása azt célozza, hogy kicsalogassa a dogmatizmus embereit a „hazugság-barlangjaikból", és leleplezze, hogy az igazságosság követelése a „bosszú igénye azokkal szemben, akik nem egyenlők velük." (1908: 422-426). A szamár-ünnep túlzó karneváli teatralitása a társadalmi belefeledkezést tisztán performatívként kezeli, jóllehet önkritikus módon egyúttal el is túlozza a szamár/művész szerepét a saját performanszában. Ezek a filmek egyes csoportokat úgy jelenítenek meg (sokkal inkább politikai és gazdasági, nem pedig etnikai megoszlás alapján), mint amelyek közvetlenebb módon voltak felelősek a balkáni és a volt szovjet államokbeli erőszakért, mégsem tartottak igényt senkinek a pozíciójára. Nem azt reprodukálják, ami divatos a tömegmédiában, vagy ami politikailag megfelel a nyugati intervencionistáknak, ami nem más, mint az etnikailag általánosított és azonosított ártatlan áldozatokra, valamint a gonosztevők etnikailag meghatározott csoportjára történő bináris felosztás. Ehelyett ezek a filmek kigúnyolják az ilyesfajta általánosításokat függetlenül attól, hogy keletről vagy nyugatról érkeznek.

Az egy rugóra járó jellemzések leplezésének folyamata során rámutatnak, hogy a nemzeti és etnikai sztereotípiák hogyan veszik rá az embereket, hogy barátokat, családokat és közösségeket szétszakító érzéketlen erőszakkal reagáljanak az abszurd hamisításokra. Míg a karneváli és a Pasolini-féle „népszerűtlen" kombinációja fogalmi ellentmondásnak tűnhet (mivel a karnevál definíció szerint népszerű), ezek a filmek részt vesznek a népszerű rituálékban, amelyeket Bahtyin úgy ír le mint „az erőszak ünneplése", „a fanatizmus dogmájának kigúnyolása", elmerülés „a kritikai tudatosságban", „a nevetés arra való használata, hogy megszakítsa és törvényen kívül helyezze a tekintély retorikáját" és „felforgassa a hagyományos hierarchiákat". Bahtyin magyarázata szerint a karneváli reprezentációk „kizárják az élet vagy a gondolkodás egyoldalú vagy az ellentétes dogmák minden szélsőségét", hogy abszolúttá váljanak. Minden elfogult indulat vagy kritikátlanság összeomlásra van ítélve" (1984: 165). Eltérően a karnevál bahtyini definíciójától, ezek a filmek nem reflektálnak arra, amit Bahtyin az idő, a törvények, a társadalmi hierarchiák, a morális értékek és így tovább „időleges felfüggesztésének" hív – vagyis olyan felfüggesztésnek, amely a megújult rendhez való visszatérést ígéri. Ehelyett ezek a filmek elhalasztják a lezárást, amelyet a politikailag motivált értékítéletek váltanak ki. Hogy felforgassák az egyszerű megoldásokat, az erőszak zavaros őrületére mutatnak rá, amely nem sok lehetőséget hagy a megújulásra vagy az újjászületésre.

Az ilyenfajta erőszakot azonban mégsem lehet teljesen megfékezni. A népszerű ikonok, szexuális sztereotípiák, népdalok és narratívák bevetése ezekben a filmekben semmilyen formában nem zárja ki a „negatív analízis örömének" az ünneplését. Azzal, hogy a néphagyományból és abból kölcsönöznek, amit Bahtyin „lokális humornak" nevez, ezek a filmek szembeszállnak a „népszerű" sztenderd akadémiai definíciójával mint ami nem intelligens – szórakoztató, de nem kritikus –, valamint tömegfogyasztásra alkalmas.

Ezek a „népszerűtlen" filmek a referencia kereteinek elbizonytalanítása iránti érzéket teremtik meg, amelyben minden idézet elmozdítja az előzőt. Az előző idézetek pedig visszatérnek, hogy reagáljanak azokra, amelyek kimozdították őket. Ez a mozgás nem a transzcendencia dialektikus vagy szintetikus modelljén nyugszik, és nem hozza létre a heterogén eszmék és elvek szintetikus

modelljét sem. Ehelyett a különböző geopolitikai, történelmi, kulturális ikonok közötti oszcillációval összezavarják a narrativitás értelmét, ily módon felrobbantva a hermeneutikai lezárás lehetőségét. Paul Arthur amellett érvel, hogy a montázshoz mint a dialektikus érvelés mintájához való eisensteini ragaszkodás helyett Makavejev önmagáért támogatja az ellentmondást, visszatartva a szintézis vagy döntés tisztázó végpontját (2001: 12). Azt gondolom, hogy Arthur érvelése jól ráilleszthető Kusturica, Dragojević, Luzik és más „népszerűtlen" filmrendezők filmjeire.

Ezek a filmek kísérletet tesznek az „identifikáció" azon megszokott intellektuális gyakorlatának meg nem gondolttá tételére, amelynek alapja a másikká változtatás [*othering*]. Ily módon megkérdőjelezik a másikká változtatás hagyományos felosztásait a kelet és a nyugat, a civilizáció és barbarizmus, a fejlett és fejlődő piacok, az önmagaság és a másik, a másolat és az eredeti között. Igyekeznek távol tartani magukat az egyszerű oppozícióktól, és a komplex kapcsolatok felé mozdulnak el, hogy kikerüljék a másikká változtatás dialektikus folyamatát, amely épp azokat a különbségeket (a szörnyeket) mélyíti el, amelyeket aláásni akar, és mindezt a tolerancia rovására teszi. Ahogyan Althusser megfogalmazta, a dialektikus gondolkodás gyakran a „történelmileg adott társadalom végtelen változatosságát egy ellentmondás egyszerű belső elvévé" redukálja (1970: 103). [11] E modellben a dialektikus körök egyetlen központ körül forognak, és Deleuze szerint az alapjai csak az önmagában és önmagáért elgondolt igazság mítoszában vethetők meg. [12] A dialektika az előzetesen létező igazság mítoszának a konzerválása, a mítosz konzerválásának a módszere.

A filmes stílusok keverése – a cinéma véritétől az újhullámig, a híradófelvételekig, a fasiszta propagandáig, a hollywoodi akció-, háborús és gengszterfilmekig – felidézi a Fekete Hullám (crni talas) kelet-európai moziját az 1960-as évek közepétől az 1970-es évek közepéig, különösen az olyan disszidens filmkészítők filmjeit, mint amilyen Alexander Petrovič, Dušan Makavejev és Lazar Stojanović. A Fekete Hullám filmrendezői a szocialista állam által tiltott témákat vizsgáltak, és merészen kísérleteztek a filmes stílusokkal. Gyakran kevertek történelmi felvételeket a második világháborúról, Tito hatalomra kerüléséről és a háború utáni kommunista látványosságokról, hogy létrehozzák a filmkészítés hibrid formáját, amely egymás mellé helyezi a Grierson-típusú (beszélőfejes) dokumentumfilmet, az underground filmkészítést és a szocialista realizmus és a hollywoodi mozi jóval monumentálisabb vizuális stílusát. Például Petrović *Találkoztam boldog cigányokkal is* (Skupljači perja, 1967) az etnikai kisebbségek (cigányok), a városi szegénység, az agresszív macsóizmus, a szoknyavadászat, a nőverés, az etnikumok közötti és etnikumokon belüli brutalitás egykor népszerűtlen témáját ekképpen dolgozta fel. Makavejev *Az ember nem madár* (Čovek nije tica, 1965) és *Védtelen ártatlanság* (Nevinost bez zaštite, 1967), továbbá Stojanović *Plasztik Jézus (*Plastični Isus, 1971) című filmjei szintén az agresszív macsóizmust gúnyolják ki az eltúlzott népi ikonokon és nemzeti sztereotípiákon keresztül.



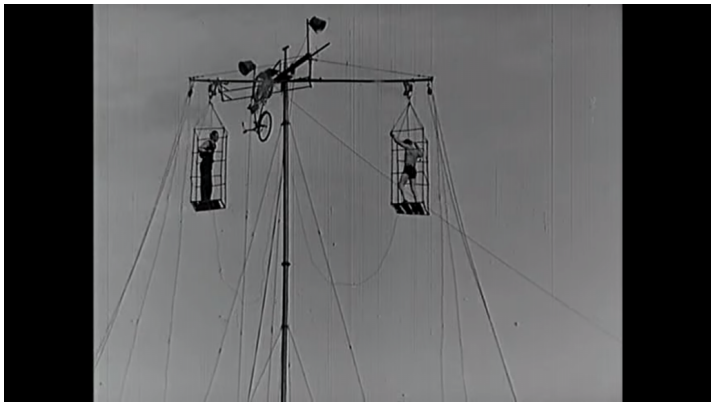
Találkoztam boldog cigányokkal is (Skupljači perja. Alexander Petrovič, 1967)

A népi humor, valamint a hivatalos pompa és körülmények közötti váltakozás – egymás mellé rendelve a szovjet stílusú realizmust, az újhullámos technikákat, valamint a dokumentumfilm-felvételeket, a népies slapsticket és a mágikus realizmust – túllendíti a filmeket a kelet-európai *novi* filmnek a nem lineáris narratívákkal, a túlzott referencialitással folytatott vizuális kísérletezésein. A „Fekete Hullám" kifejezés kevésbé vonatkozik arra, ami ezekben a filmekben közös, sokkal inkább ahhoz van köze, ahogyan ezeket a filmeket fogadták; a „fekete hullám" összetétel a „francia újhullám" és a „prágai iskola fekete humorának" kombinációjából ered, és arra a tényre is utal, hogy ezeket a filmeket eredményesen feketelistára tették, habár többnyire a cenzúra rendszere ezt nyíltan nem ismerte be.

Stojanovićot rövid ideig be is börtönözték a *Plasztik Jézus* polemikus tartalma miatt – a homoszexualitásra, az etnikai konfliktusra, a tömeggyilkosságra, a nácizmusban való bűnrészességre, a második világháború alatti genocídiumra tett utalások miatt; mivel összehasonlítja Titót Sztálinnal, Hitlerrel, amerikai popsztárokkal, a cirkuszi erőemberrel, és így tovább; mivel a fasiszta, szocialista, kapitalista és hollywoodi spektákulumot egymás mellé helyezi. A Fekete Hullám filmjeiben az a közös, hogy a pastiche-t a társadalomkritika formájaként használják, oly módon, hogy elmossák a határokat az önjelölt ellenzéki diskurzusok, a reprezentáció esztétikai módjai, a történetek és az ideológiák között.

Ezek a filmes kompozíciók heteroglosszikus hangsávval egészülnek ki, amely keveri a hazafias (nacionalista) és partizán dalokat a cigányzenével, a német indulókkal és az amerikai popzenével. Például Goran Bregović *Undergroundh*oz írt zenéiben jelentős mértékben visszatérnek a *Plasztik Jézus* dallamai (a „Lili Marlene", az „Allegro con fuoco" Dvořák *Újvilág*ából és a „Druze Tito" partizán dal). A *Plasztik Jézus*hoz hasonlóan az *Underground* is ellentmondásos módon párosítja az ismerős dallamokat az ismerős képekkel, az erőszak ösztönző képeit a karneváli groteszk zenével és vica versa, és összezavarja a fasiszta Európa nemzeti pompáját a háborút követő kommunista és kapitalista képekkel. Ily módon pedig láthatóvá teszi, amit az 50 évig tartó szocializmus állítólag „eltakart" – a történelmet vagy az usztasa, muszlim, szlovén és szerb együttműködést, valamint Amerika kulturális és kereskedelmi hatását Kelet-Európára.

Mindazonáltal az *Underground* sokkal kevésbé gúnyos, mint a *Plasztik Jézus*, amely egymás mellé helyezi a második világháború alatti horvát usztasa és boszniai muszlim kollaboránsokat, az albán és szerb fasiszta bábállamokat, Hitlert, Sztálint és Titót. A *Plasztik Jézus* felszínre hozza a második világháború faji alapon elkövetett népirtását, beleértve a csetnik nacionalista-királypárti harcosokat és más eseményeket is, amelyeket Tito multikulturális politikája szigorúan elfojtott. Ami felháborította a kései 1960-as és korai 1970-es évek jugoszláv közönségét, az nem az volt, ahogy a nemi erőszakot, a homoszexualitást, a pornográfiát vagy a populáris kultúra amerikanizációját kezelte, hanem a történelmi felvételek felhasználása az usztasa és csetnik fasiszta bábállamokról Szerbiában, Boszniában, Szlovéniában és Albániában. Az ilyen felvételek nem hivatalosan voltak betiltva. Tito az „igenlő" helyi és etnikai kulturális megnyilvánulásokat pártolta (mint a zene, a tánc, a folklór és más művészetek), de egyúttal fenntartotta a társadalmi amnézia politikáját, hogy cenzúrázza és aktívan elfojtsa az etnikai tisztogatások és a második világháború alatti népirtás emlékét, azáltal, hogy a jugoszláv alkotmány megtiltotta „a nemzeti egyenlőtlenség népszerűsítését és gyakorlását, valamint a nacionalizmus, a faji vagy a vallási gyűlölet és intolerancia bármely módon való ösztönzését" (idézi Woodward 1995: 37).



Védtelen ártatlanság (Nevinost bez zaštite. Dušan Makavejev, 1967)

Az olyan filmek, mint a *Plasztik Jézus* és a *Védtelen ártatlanság* felidézik azt, ami Srđan Bogosavljević a második világháború „megoldatlan népirtásának" nevez: „Jugoszlávia a második világháború előtti határok alapján egyike volt azoknak az országoknak, ahol a legmagasabb volt a háborús áldozatok száma, a legnagyobb a háborús károk mértéke, és a legrosszabbak a genocídium hatásai. A közömbösség problémája az áldozatoknak járó tisztelet miatt merül fel – amire akkor sem lehet mentség, ha a közönynek politikai indítékai voltak " (2000: 146).

Ennek következtében „hajlandóság sem mutatkozott arra, hogy megbolygassák és felszínre hozzák az épphogy lecsillapított nemzetek közötti intoleranciát" (Bogosavljević 2000: 146). Míg az olyan megbélyegző címkéket, mint a „csetnik" vagy „usztasa" a mai napig mindennaposan használják a szerbekre és a horvátokra, addig nagyon kevés szó esik arról, hogy mit jelentenek ezek a fogalmak. Ehelyett a gonosz általános kategóriájává váltak. A Fekete Hullám filmjei összetett történeteket és kompromittált politikai szereplőket jelenítettek meg, rámutatva, hogy minden etnikai csoportnak voltak olyan tagjai, akik részt vettek a fasiszta kollaborációban, az antifasiszta, a partizán, az anti-

és a prokommunista, a királyellenes és a királypárti (csetnik) politikában a második világháború alatt. A filmek, mint Dragojević *A szép falvak szépen égnek* című műve (Lepa Selo, Lepo Gore, 1995) kigúnyolják a csetnik és usztasa cókmók, a posztszocialista antikommunizmus és a posztfasiszta antifasizmus jelenlegi újrahasznosítását, nemcsak azért, mert 50 évig a föld alatt léteztek, hanem mert nincs semmiféle történelmi valóságalapjuk. Vagyis úgy jelennek meg, mintha a második világháború soha nem ért volna véget – mintha az olasz fasizmussal és a német nácizmussal való együttműködésre vonatkozó asszociáció nem ejtett volna foltot ezeken az elnevezéseken. A történelmi alakok – partizánok, fasiszták, szocialista vezetők – ilyesféle szatírái emlékeztetik a közönséget, hogy a Balkánon a jelenkori történelem nincs oly módon „tisztázva", mint ahogyan Nyugat-Európában és kiváltképp Németországban. Közösségi hang nélkül a történelem továbbra is a föld alatt maradt. Ezeknek a történelmi eseményeknek a filmes reprezentációi még 60 évvel később is heves reakciókat váltottak ki a kritikusokból, de egyúttal sokkal szélesebb érdeklődést is keltettek. Az *Underground* kritikusai például amellett érveltek, hogy a film technikai mestermű, de elutasítják azt, amit a film ideológiai implikációinak neveznek. Azok, akik elfogultsággal vádolták Kusturicát, az elfogultság bizonyítékait látták a második világháborús archív felvételek vagy a „Lili Marlene" dal használatában, amelyet ironikus módon az első világháború alatt írtak, de Belgrád náci megszállása idején vált népszerűvé. A kritikusok számára felkavaróbb volt az a felvétel, amelyen a náci csapatok belépnek Mariborba és Zágrábba (ahol ünneplő tömeg fogadja őket) és Belgrádba (ahol, mivel nem sokkal az érkezésük előtt bombázták a várost, kevesebb lelkesedéssel fogadják a németeket). A kritikusok, Cerović, Finkielkraut, Žižek és újabban Dina Iordanova és Pavle Levi a történelmi felvételeket, amelyek a szlovén és horvát náci kollaborációt mutatják be, annak bizonyítékául veszik, hogy Kusturica „közvetve dicsőíti a bátor szerbeket" (Iordanova 2001: 116). Úgy tűnik, hogy ezek a kritikusok azt várják el, hogy minden szerbiait – minden történelmi időszakból – gazemberként ábrázoljanak, mivel a szerb kormány és a hadserege voltak a fő agresszorok a nemrégiben Jugoszláviában lezajlott polgárháborúknak.

Mindez egyúttal azt is implikálja, hogy Kusturica filmjében a „szerb" karakterek antifasiszta reprezentációjának az volt a célja, hogy „jófiúkként" tüntesse fel őket, de ez távol áll az igazságtól. Kusturica Marko nevű karaktere mindenféle etnikai háttérrel rendelkező férfiakat, nőket és gyerekeket robbant fel – embereket, akiket csapdába ejt, és látványosan rabszolgaként tart a pincéjében 30 éven keresztül, azt hazudva nekik, hogy a második világháború még mindig tart. Amellett, hogy úgy manipulálja ezt a „földalatti csoportot", hogy azt higgyék, hogy a fasizmus ellen harcolnak, a pincében tartott rabszolgák által készített fegyverekkel üzletel, és kifelé egyszerre éli meg a hős és a szabadságharc költőjének hazug alakját. Hasonlóképpen Marko barátja, Blacky (akit ugyanezek a kritikusok a montenegrói partizán megtestesítőjének tartanak) annyira beleéli magát a partizán szerepébe, hogy nem veszi észre, hogy a barátja és a szeretője, Natalja is átveri, és nem képes megkülönböztetni a nacionalizmus elleni háborút (a náci megszállás ellen folytatott szabadságharcot) és a polgárborúkat a volt Jugoszláviában. Mindez pedig nem igazán fest hízelgő képet a „bátor szerbekről." Amit Kusturica kritikusai úgy tűnik, hogy figyelmen kívül hagynak az az, hogy az *Underground* nemcsak azért ítéli el a jugoszláv szocialista vezetőket, mert hazudnak a közösségnek (a sötétben vagy a föld alatt tartják őket), hanem azért is, mert

magukat a kiváltságos elitként tüntetik fel, akik sikkasztottak a társadalom pénzügyi forrásaiból, és profitáltak a fegyverekkel és javakkal való illegális üzletekből.

Kusturica a Fekete Hullám hagyományát követve azokat az esztétikai gyakorlatokat állítja előtérbe, amelyek a politikai látványosság végletesen fellengzős formáját hozzák létre – a heroikus események megjelenítését a fény, a zene és a hangszerelés drámai használata jellemzi, beilleszt továbbá dokumentumfilm-felvételeket is, hogy növelje a filmes látvány „valósághatását", ami viszont kérdésessé teszi a kép és a valóság viszonyát. A történelmi alakokat egyszerre alakítja át társadalmi ideálok emblémáivá, valamint változtatja nevetséges karikatúrákká. Továbbá ezeknek a filmes technikáknak, képeknek, zenéknek az egymás mellé és egymásra helyezésekor (például, amikor német zenét használ Tito megelevenítéséhez) a náci, jugoszláv, orosz, és amerikai politikai pompát inkább egyetlen téma variációinak, nem pedig politikai és ideológiai különbözőségük miatt használja. A hivatalos spektákulumok és diskurzusok kannibalizációja új esztétikai formává válik – amely segít meggondolatlanná tenni [*unthink*] az „egyszerű szórakoztatás" filmes és medializált formáit, amelyek a komplex kapcsolatokat „a jó győzelmet arat a gonosz felett" egyszerű narratíváira redukálják. Amíg a hivatalos „föld feletti" reprezentációs módokat lebutítják az erő megmutatkozásának egyszerű formáira, Kusturica láthatóvá teszi, hogy mit fed el a „hülyeség diadala": különböző „földalatti" erők hálózatát, amelyet fegyvercsempészek, a rég elhunyt Tito hazafias, vak követői, dezertőrök, nacionalisták, antinacionalisták, menekültek, külföldi befektetők, zsoldosok és ENSZ békefenntartók alkotnak.

Hasonló esztétikára épül az *Okraina* című orosz film, amelybe Luzik beilleszti Gavriil Popovnak a Georgij és Szergej Vasziljev *Csapajev* (1934) című filmjéhez írt zenéinek egyes részeit. Denise Youngblood szerint a *Csapajev* jelzi az avantgárd mozi végét, és a Sztálin által támogatott heroikus szovjet epikus filmkészítés kezdetét (1991: 230). Luzik tehát egyrészt azért idézi meg a *Csapajev* dallamait, hogy kifejezze a felhasznált orosz avantgárd filmzene iránti hódolatát, másrészt azért, hogy rámutasson a filmben található ellentmondásokra – a film avantgárd zenével dolgozik, miközben egyszerre jelöli az avantgárd szovjet film végét és a rezsimbarát mozi kezdetét. Luzik Popov zenéjére tett utalása számtalan más irányba is elágazik: néhány a szovjet történelemhez kötődik, míg néhány a nyugat felé mutat. Egyrészt az volt a célja, hogy visszaidézze az orosz avantgárd mozi 1930-as évek végi cenzúrázását, és azt, ahogyan nyugati filmkészítők és kritikusok tisztelettel adóztak az orosz avantgárdnak az 1950-es és 1960-as években, valamint Popov személyes bevonódását a politikába (az Oroszországi Demokratikus Reformmozgalom tagja volt a glasznoszty idején).



Csapajev (Chapayev. Georgij és Szergej Vasziljev 1934)

Habár az *Okraina* a posztszovjet, „demokratizálódott" Oroszországban játszódik, a film hősei hasonlítanak a korai (mind a forradalmi, mind pedig az epikus) szovjet mozi hőseire. A főszereplők termelőszövetkezeti tagok, akik azért küzdenek, hogy megakadályozzak a szövetkezeti föld eladását egy olajmágnásnak. Mint általában a szovjet realista film hősei, Luzik farmerjai a férfiasság és elszántság mintaképei. Elviselik a hideg téli estéket, minden eszközt bevetnek, hogy megtartsák a földjüket, és végül győzedelmeskednek. Amíg az 1930-as évek szovjet filmjei – amelyekre az *Okraina* képileg utal – olyan politikai kontextust jelenítenek meg, amelyben a kapitalizmus az állam ideológiai ellensége, az *Okraina* olyan korban játszódik, amelyben az állam támogatja a kapitalizmust. Ironikus módon az olajmágnás irodája Sztálin hét felhőkarcolójának egyikében található. Mivel az *Okraina* parodizálja az epikus film Sztálin által szentesített típusát (amelynek a stílusát ironikus gesztusként utánozza), miközben egyidejűleg kritikus a kapitalizmus azon formáival szemben, amelyek megjelentek a kortárs Oroszországban, éles kritikákat kapott az orosz lapokban, meglehetősen alacsony nézettséget ért el, és korlátozottan terjesztették.

Az 1930-as évekbeli forradalmi földművesek győzelme a multinacionális, vállalati kapitalizmus felett az *Okrajná*ban nem hoz létre semmiféle egyértelmű morális vagy politikai megoldást. A földjüket boldogan szántó parasztok záróképe nem a forradalmi múlt céljai mellett foglal állást, hanem úgy tűnik, inkább a várakozásainkat zavarja össze. A hang és a kép ilyenfajta hiperreferencialitása elmossa a határokat a múlt és a jelen, a szocialista, újnacionalista és kapitalista esztétika és politika között. A film már nem a régi és új Oroszország, a város és a vidék, a kapitalizmus és a paraszti lét kettősségét viszi színre a harc egyszerű fogalmait használva, és egyben összezavarja a régit és az újat. A régi szovjet korszak hőse új szovjet férfiként tér vissza harcolni az olajmágnással, az ellenséggel, aki most egyszeriben új, mégis mindig ugyanaz. Azonban a hős most nem úgy tűnik, mint aki szükségszerűen folyamodik erőszakhoz. Épp ellenkezőleg, szélsőségesen erőszakos (aki élvezettel kínozza és öli meg az ellenfelét), makacs, és hidegen hagyja a globális politika. Az *Okrainá*ban nem derül ki egyértelműen, hogy vajon az új rendszer helyettesítette a régi szovjetet, hogy Oroszország tért-e vissza a szovjet rendszer előtti állapotába, vagy hogy a szovjetek csupán a régi Oroszország másfajta folytatói voltak; elvégre is a parasztok még mindig egy darabka földért harcolnak.

Amíg az *Okraina* – a forradalom hőseinek és a háború haszonélvezőinek tartott – parasztok nehéz helyzetét elemzi a szovjet korszak utáni időszakban Makavejev *A gorilla délben fürdik* című filmje egy másik tipikus figurára koncentrál, egy szovjet katonatisztre, aki hátrahagynak Kelet-Berlinben a berlini fal leomlása után. Csakúgy, mint az *Okraina*, Makavejev filmje is számos filmet és stílust idéz meg – Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* (Triumph des Willens, 1934) című filmjétől kezdve a 1930-as évek végétől az 1950-es évek elejéig készült szovjet realista filmekig. *A gorilla Az akarat diadala* parodizálásával indul. Riefenstahl filmjének megalapozó beállításában Hitler a felhők közül leszállva érkezik egy náci gyűlésre Nürnbergbe, míg *A gorillá*ban Viktor Lasukutin, a szovjet katonatiszt Berlin fölött repül. De ahelyett, hogy Wagnertől *A walkürök lovaglása* szólna, azt halljuk, ahogyan Viktor a következőket mondja: „Fél évszázaddal ezelőtt egy jelentéktelen ember érkezett délről, egy munkanélküli művész, területeket szállt meg, ahol nem látták szívesen, és hamarosan az egész világ itt termett." Egy rövid, kivételesen közeli beállítás után, amelyben Viktor almát eszik, jelenetek következnek Mihail Csiaureli *Berlin eleste* (Padeniye Berlina, 1949) című filmjéből, amelyben a szovjetek beveszik a Reichstagot, és kitűzik a zászlójukat a város fölé, hogy jelezzék a győzelmüket a nácik felett. A politikai filmkészítés (náci propaganda, szovjet propaganda és Berlin filmezése Németország újraegyesítése után) három korszakának, valamint a három különböző ideológiai keret (fasiszta, szocialista, kapitalista) egymás mellé helyezése felkavaró.

Ugyan a *Berlin eleste* tekinthető *Az akarat diadala* nyílt ideológiai ellentétének, a film ugyanakkor átveszi *Az akarat* egyes képi technikáit. Nemcsak felsorolja a különböző etnikai csoportokat, akik részt vettek Berlin elestében, ahogyan Riefenstahl is bemutatja a különböző németországirégiókat, amelyek hozzájárultak Hitler seregéhez (miközben egyúttal arra is emlékeztet minket,hogy Riefenstahl valószínűleg Eisenstein adósa a tipizálás miatt), hanem Sztálint is úgy ábrázolja,mint egy mitikus, istenszerű figurát, hasonlóan Riefenstahl Hitleréhez. *A gorilla* egy jelenetébenegy német tiszt letartóztatja Viktort csavargás miatt, amelyet a *Berlin elesté*ből és *Az akarat diadalá*ból vett képekkel, párhuzamos vágással látjuk. A szabadon engedésekor egy csak oda, Moszkvábaszóló jegyet kap, amelyet sikertelenül próbál értékesíteni a feketepiacon. Anélkül, hogy felkínálnáaz ilyen sorozatok egymás mellé helyezésének egyértelmű értelmezési irányát, Makavejev arra kényszeríti a közönséget, hogy Németország újraegyesítését e két „történelmi pillanat" reprezentációjának összefüggésében helyezze el, és találjon helyet „a katonának, akit elhagyott a serege". Viktor felteszi azt a kérdést, hogy „Mit ér a férfi egyenruha nélkül?" Nyilvánvalóan ő egy bukott szuperhatalom maradványa, a megszálló hadsereg Szibériában született tisztje, de milyen helyet találunk a számára? Az egyenruhája, a szovjet zászlója és minden, amit képvisel, majdnem egyetlen éjszaka alatt idejétmúlttá vált. Ő nem csupán egy férfi egyenruha nélkül, hanem egy férfi céltudat és egyértelmű hely nélkül, politikai, kulturális vagy etnikai értelemben. Makavejev analogikusan összekapcsolja Viktort és Lenin szobrát, amelyet a ledöntése után széthordtak Kelet-Berlinből. Ahogy Leninnek, úgy Viktornak is az a rendeltetése, hogy visszatérjen Oroszországba, ugyanakkor Makavejev megkérdőjelezi, hogy haza kell-e Viktornak és a szobornak térnie, miközben mindketten egyben berliniek is. Most már mindketten ország nélküli férfiak, mivel nem Oroszországhoz, hanem a Szovjetunióhoz tartoznak.

Az vonz leginkább ezekben a parodisztikus, karneváli filmekben, hogy bár *színre viszik* az erőszakot, mégsem hozzák létre az erőszak ördögi körét. Vagyis nem azt sugallják, hogy az erőszakos cselekedeteket megtorló erőszakkal, és akiket „embertelennek" tartottak, azokat embertelenül kell kezelni. Ezek a filmek annak módját mutatják be, hogy hogyan lehet meg nem gondolttá tenni az erőszak romantizálását, az áldozattá válás megtorlásra ösztönző nemzeti mítoszától kezdve a bolygó megóvásának heroikus (humanitárius) feladatáig, ami nem áll másból, mint a bolygó szó szerinti megtisztításából a leendő zsarnokoktól és a „barbár népektől". „Nem haraggal ölsz, hanem nevetéssel. Rajta, öljük meg a nehézség szellemét!" (1908: 110) – írja Nietzsche. A „nehézség szellemének megölése" nem azt jelenti, hogy nem tulajdonítunk fontos szerepet az etikai kérdéseknek, a történelem felülvizsgálatának, vagy hogy jelentéktelenként kezeljük az olyan erőszakos cselekedeteket, mint az etnikai tisztogatás, a csoportos nemi erőszak vagy a gyilkosság. Épp ellenkezőleg, kísérletet teszünk arra, hogy hatástalanítsuk azokat a diskurzusokat és képeket, amelyek az igazság egy erőszakos értelmezését legitimálják, mégpedig oly módon, hogy rámutatunk az ilyesfajta reprezentációs modellek abszurditására. A nevetés kérdőre vonja mindazokat, akik történelmi, nemzeti, vallásos retorikát és szóképeket használnak politikai céljaik eléréséhez.

Fordította Huszár Tamara

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

[A tanulmány első megjelenése: Ravetto-Biagioli, Kriss: Laughing into an Abyss: Cinema and Balkanization. *Screen*, 44/4. 445-464., az újbóli közlés előtt a szerző átdolgozta a szöveget. A fordítás *A Companion to Eastern European Cinemas*. Szerk. Imre Anikó, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. 77–100. alapján készült]

Jegyzetek

1. A „Doing History in the Shadow of the Balkan Wars" (Michigan Egyetem, 1997. január 17-18.) című konferencián tartott „It Depends When You Start the Story: Narratives as Camouflage and the Political Use of Scholarship on the Yugoslav Wars" című előadásában Susan Woodward amellett érvelt, hogy az olyan dokumentumfilmek, mint a *Yugoslavia: Death of a Nation*, a *Bloody Bosnia* és a *Serbian Epics* „történelemellenes történetek", amelyek „megszállottan próbálják ezeket a konfliktusokat történelmiként feltüntetni." Vagyis azok a dokumentumfilmek, amelyek azt kutatják, hogy hogy tudnak helyet találni a modern viselkedésnek egy epikus formában, nemcsak a történelmi revizionizmus sajátos változatai, hanem a mítoszgyártás miatt is bűnösek.
2. Niko Bellic a fő antihős a Rockstar Games *Grand Theft Auto IV*. című játékában, ami 2008-ban került forgalomba. A játékot az első napon 3,5 millió példányban adták el. Niko karaktere feltehetőleg egy szerb háborús bűnöző, aki ultranacionalista, és harcolt a Jugoszláv polgárháborúkban. Viktor Reznov az Activision *Call of Duty* című játékában a Vörös Hadsereg kapitánya, aki Berlin bukásánál is jelen van, de végül egy szovjet katonai börtönben köt ki egy amerikai katonával, végül pedig az amerikaiak kémje lesz Vietnámban.
3. A film valóban heves vitát váltott ki európai értelmiségiek, például Alain Finkielkraut, André Glucksman, Bernard-Heni Lévy és Peter Handke között. Ironikus módon ezek az értelmiségiek ahelyett, hogy a filmmel elsősorban mint filmmel (méghozzá fikciós filmmel) foglalkoztak volna, Kusturica háborúval kapcsolatos kijelentéseire fókuszáltak, továbbá arra, hogy honnan kapott pénzt a film megvalósításához (a forrás 5%-a a Radio Serbiától érkezett, míg a többi 95% egy francia-német-magyar koprodukcióból), valamint hogy a két mellékszereplő, akik árulók a filmben, éppen muszlim és horvát. Figyelmen kívül hagyták viszont a tényt, hogy Markóról, a szerb figuráról kiderül, hogy a legnagyobb áruló és háborús nyerészkedő. Az ilyen típusú, Kusturicát mint nemzetközi figurát ért személyeskedő kritika átkerült egyes filmértelmezésekbe is, amelyek ugyan sokkal szofisztikáltabbak és jobban kapcsolódnak a filmes narratívához, például Pavle Levi (2007) és Dina Iordinova (2001) kritikusok esetében. Lásd továbbá Gocić 2001.
4. Ella Shohat és Robert Stam szerint az ellenállás narratívái nyíltan politikaiak. Például elítélik a gyarmatosítást, a nyugati tömegkultúrát és a globális kapitalizmust is, vagy, Wajda esetében a szovjet realizmust, a szólásszabadság szocialista elnyomását, a szocialista politikát és kultúrát. Maga a szembenállás nem pusztán újra-megerősíti az ellensége dominanciáját, hanem saját mesternarratívájának a dominanciáját is megerősíti, mégpedig úgy, hogy létrehoz egy hőst, aki szembeszáll az uralkodó hatalommal. Lásd. Shoshat, Stam 1994, 4-5. fejezet)

5. Bruce Robbins amellett érvel, hogy a cselekvőség az önmagaság sajátos fogalma számára nyújt általános védelmet, mivel ugyan „egyszerű általánosításokra nincs szükségünk", de „bonyolultabbakra, kevésbé vallásosakra" igen, hogy a szakmai „helyünket" „nagyvárosiként" vagy „kozmopolitaként" határozhassuk meg. Ebből következően magunkat elviselhetetlenül szennyezettként és önellentmondásosnak ítélhetjük meg. Tehát minduntalan rá kell kérdeznünk a valahova tartozás vagy önmagunk szituálásának gesztusára a politikai cselekvéssel összefüggésben. (Lásd Robbins 1988:252)
6. Néhányukat, mint Kusturicát szerb nacionalizmussal vádolták, amikor önmagukat jugoszlávként határozták meg, míg másokat, például a horvát írót és újságírót, Dubravka Ugrešić-et nosztalgikusnak és naivnak tartották. Dubravka Ugrešić amellett érvel, hogy a nacionalista diskurzus dominanciája, amely az összes korábbi jugoszláv területen, valamint az egész nyugaton győzedelmeskedett, végül a kollektív memória elkobzásához és kisajátításához vezetett, helyét pedig különféle ellenemlékezeti projektek vették át. A volt Jugoszlávia kollektív emlékezetét megnevezendő hozták létre a jugonosztalgia kifejezést, amelyet, ahogyan Ugrešić rámutat, „a politikai és morális megbélyegzésre használnak: a jugonosztalgizáló gyanús személy, »közellenség«, »áruló«, aki sajnálja Jugoszlávia szétbomlását… a demokrácia ellensége" (Ugrešić, 1996: 36).
7. Itt arra a népszerű követelésre utalok, hogy helyezzék vissza a hírhedt Feliksz Dzserzinszkij szobrát a helyére, a volt KGB épületei elé, ahonnan diadalmasan ledöntötték 1990. augusztus 22-én.
8. De Certeau célja, hogy megkérdőjelezze a történelem mint interpretáció gyakorlatát, amelyet érvelése szerint a másik némasága garantál. Pontosan ez a némaság az, amely lehetővé teszi, hogy a másik által hagyott űrt a történelemcsinálás gyakorlata töltse ki". (de Certeau 1988: 111)
9. Lásd Sabrina Tavernise kritikáját *A kiskirály*ról (2002). Tavernise arról számol be az olvasónak, hogy „Mr. Berezovszkij még mindig körülbelül 1.5 milliárd dollár felett rendelkezik az orosz vagyonból, beleértve egy olajtársaság részvényeit és egy alumínium konglomerátumot." A cikk érdekes részében rámutat egy Berezovszkijhoz hasonló figura ellentmondó értelmezéseire – az oroszok számára ez azt jelentette, hogy az IMF hagyatékként bevezetett privatizáció új törvényei szerint szert tett valamire, amit korábban a társadalom birtokolt.
10. Lásd Harden 1999.
11. Kimondottan a hegeli dialektika interiorizálását kritizálva, Althusser amellett foglal állást, hogy Hegel számára nincs valódi külső determináció: „mint a körök körének, a tudatnak egyetlen középpontja van, amely azt kizárólagosan meghatározza; más, a sajátjától különböző központtal rendelkező, középpont nélküli körökre lenne szüksége, hogy azok effektíven a központjára hathassanak." Továbbá azt írja: „A hegeli ellentmondás sosem több egy utalásnál az ember belső elveinek egyszerűségére, ami nem materiális valóság, hanem a leginkább absztrakt ideológia." (Althusser 1970: 101)
12. Deleuze magyarázata szerint a modelleknek szüksége van egy alapra, és „aminek szüksége van egy alapra, az valójában mindig egy jogalapra irányuló igény […] A mítosz mindenkori körkörös struktúrájával tulajdonképpen a megalapozás története." (1990: 255)

Irodalomjegyzék

- Althusser, Louis: *For Marx*. Ford. Ben Brewster. New York, Penguin Press, 1970.
- Arthur, Paul: Escape from freedom: the films of Dušan Makavejev. *Cineaste*, 2001/1. 11-16.
- Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Gond-Cura: Osiris, 2001.
- Barthes, Roland: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor,

Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor. Budapest, Osiris, 1996. 1984. 350-352.
- Bjelić, Dušan I., Savić, Obrad: *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- Blackburn, Robin: Kosovo: the war of NATO expansion. *New Left Review,* 1999/235. 107-123.
- Bogosavljević, Srđan: The unresolved genocide. In *The Road to War in Serbia*. Szerk. Neboja Povov. Budapest, Central European University Press, 2000.
- Cerović, Stanko: *Canned lies: yellow press heroes*. Bosnia Report, August, 1995. URL: http://wwwbarnsdle.demon.co.uk/bosnia/caned.html (2015.11.16.)
- Certeau, Michel de: Az írás és a történelem. Ford. Rajacic Ágnes. In *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái.* Szerk. Kisantal Tamás. Budapest, 2003. 99–111.
- Deleuze, Gilles: *Az idő-kép. Film 2.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008.
- Deleuze, Gilles: *The Logic of Sense*. Ford. Mark Lester. New York, Columbia University Press, 1990.
- Finkielkraut, Alain: Kusturica's Imposture. *Le Monde*, 1995/16. URL: www.kustu.com/w2/en:polemics (2015.11.16.)
- Glenny, Misha: The road to Bosnia and Kosovo: the role of the great powers in the Balkans. *Eastern European studies. Meeting Report at the Woodrow Wilson Center*, 199, 2000/4. 18.
- Gocić, Goran: *Notes from the Underground: The Cinema of Emir Kusturica*. London, Wallflower Press, 2001.
- Harden, Blain: What Would it Take to Cleanse Serbia? *The New York Times*, 1999. május 9. URL: nytimes.com (2015.11.16.)
- Martin Heidegger: Mit hívunk gondolkodásnak? Gond–Cura, 2009.
- Horton, Andrew: The Russian soul fights back: Peter Lutsik's *Okraina*. *The Central*
- *European Review*, 1998/1:1. URL: www.ce-review.org/99/1/kinoeye1-horton2.html (2015.11.16.)
- Iordanova, Dina: *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London, BFI Publishing, 2001.
- Iordanova, Dina: *Emir Kusturica*. London, BFI Publishing, 2002.
- Izetbegović, Aljia: *lslam Between East and West*. Plainfield, IN, American Trust Publications, 1993.
- Kenan, Shlomzion: Clash of the Titans. *Haaretz*, 2008. október 23.
- Levi, Pavle: *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema.* Stanford, CA, Stanford University Press, 2007.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Im-így szóla Zarathustra*. Ford. Wildner Ödön. Budapest, Társadalomtudományi könyvtár, 1908.
- Nietzsche, Friedrich: *Túl jón és rosszon*. Ford. Tatár György. Budapest, Ikon, 1995.
- Pasolini, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*. Ford. Csantavéri Júlia. Budapest, Osiris, 2007. 322.
- Pesić, Vesna: The war for ethnic states. ln *The Road to War in Serbia*. Szerk. Neboja Povov. Budapest, Central European University Press, 2000.
- Popa, Vasko: *Collected Poems*. Ford. Anne Pennington. Arvil Press, London, 1997.
- Robbins, Bruce: Comparative Cosmpolitianisms. In *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Szerk. Pheng Cheah és Bruce Robbins. Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1988.
- Rodowick, D. N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, NC, Duke University Press, 1997.
- Rohde, David: Kosovo Seething. *Foreign Affairs*, 2000/május-június. URL: www.foreignaffairs.com/articles/56047/david-rohde/kosovo-seething

(2015.11.16.)
- Safronoy Alexander V.: New trials for Europe and Euro-Atlantic Partnership: a View
- from Russia. *Mediterranean Quarterly*, 2000/2. 23-28.
- Shohat, Ella; Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York, Routledge, 1994.
- Tavernise, Sabrina: Film about tycoon reveals lifestyles of the rich and Russian. *The New York Times*, 2000. szeptember 22.
- Tuđman, Franjo: *Nacionalno pitanje u suvremeloj Europi*. V hrvatsko izd, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske./Nationalism in Contemporary Europe. New York, Columbia University Press, 1981. (East European Monographs 76) [A *Nacionalno pitanje* angol változata]
- Ugrešić, Dubravka: The confiscation of memory. *New Left Review*, 1996/218. 26-40.
- Wolff, Larry*: Inventing Eastern Europe: the Map of Civlization on the Mind of the*
- *Enlightment*. Stanford, CA, Stanford University Press, 1994.
- Woodward, Susan: *Balkan Tragedy: Chaos and Dissolution After the Cold War*. Washington, DC, Brookings Institute, 1995.
- Wyatt, Justin: *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin, University of Texas Press, 1994.
- Jarovszkaja, Marianna: Underground. *Film Quarterly*, 1997/2. 50-54.
- Youngblood, Denise: *Soviet Cinema in the Silent Era*. Austin, Texas University Press, 1991.
- Žižek, Slavoj: Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism. *New Left Review*, 1997/225. 28-51.

Filmográfia

- *Az Angyal* (The Saint. Phillip Noyce, 1997)
- *Peacemaker* (The Peacemaker. Mimi Leder, 1997)
- *Ellenséges terület* (Behind Enemy Lines. John Moore, 2001)
- *Serbian Epics* (Pawel Pawlikowski, 1993)
- *Kelet-Nyugat* (Régis Wargnier. Est/Ouest, 1999)
- *Köszöntjük Szarajevóban!* (Welcome to Sarajevo. Michael Winterbottom, 1997)
- *A felejtés virágai* (Harrison's Flowers. Élie Chouraqui, 2001)
- *Underground* (Podzemlje: bila jedom jedna zemilja. Emir Kusturica, 1995)
- *Végelgyengülés* (Astenicheskiy sindrom. Kira Muratova, 1989)
- *Okraina* (Pjotr Luzik, 1988)
- *Sebek* (Rane. Srđan Dragojević, 1998)
- *Lőporos hordó* (Bure Baruta. Goran Paskaljević, 1998)
- *A fivér* (Brat. Alekszej Balabanov, 1997)
- *A kiskirály* (Oligarkh. Pavel Lungin, 2002)
- *Savior* (Predrag Antonijević 1998)
- *Bosna!* (Bernard-Henri Lévy és Alain Ferrari, 1994)
- *A gorilla délben fürdik* (Gorilla Bathes at Noonja. Dušan Makavejev, 1993)
- *Találkoztam boldog cigányokkal is* (Skupljači perja. Alexander Petrovič, 1967)
- *Az ember nem madár* (Čovek nije tica. Dušan Makavejev, 1965)

- *Védtelen ártatlanság* (Nevinost bez zaštite. Dušan Makavejev, 1967)
- *Plasztik Jézus (*Plastični Isus. Lazar Stojanović, 1971)
- *Csapajev* (Chapayev. Georgij és Szergej Vasziljev 1934)
- *Az akarat diadala* (Triumph des Willens. Leni Riefenstahl, 1934)

© Apertúra, 2015. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2015/osz/ravetto-biagioli-mozi-es-balkanizacio/