

Földrajzi Intézetében 1999-ben létrehozott Kelet-Mediterrán és Balkán Tanulmányok Központja, az ottani eredmények publikálásához kapcsolódó Mediterrán és Balkán Fórum, valamint kiadványuk, a Balkán Füzetek. Jelentős előrelépés az egyetemek közötti együttműködések megjelenése, ahol a térséggel foglalkozó kutatók találkozhatnak és oszthatják meg elképzeléseiket egymással a konferenciákon. Ilyen próbálkozás például a Szegedi Tudományegyetem és a veszprémi Pannon Egyetem által közösen rendezett tudományos konferenciák sorozata, valamint a Mediterrán Világ című veszprémi folyóirat. Tudományos teljesítmény szempontjából azonban a Balkánnal kapcsolatos szisztematikus kutatások legfontosabb intézménye az MTA BTK Történettudományi Intézetének keretein belül 2014-ben megalakult Délkelet-Európa Története munkacsoport (a Balkán-tanulmányok Központ utódjaként). Végül meg kell említeni a történelmi folyóiratokat, amelyek rendszeresen közöltek a Balkánnal kapcsolatos tematikus számokat az elmúlt bő évtizedben. Ezek közül érdemes kiemelni a Limes 2008/1–2. és 2010/2–3. számait, a Belvedere 2014/1. számát, továbbá a Pro Minoritate 2000/nyári és 2008/őszi tematikáját. (Természetesen még így is érezhető a lemaradás a félsziget történetírói teljesítményéhez és intézményrendszeréhez képest. A régió tudományos életében az 1953 óta működő thesszaloniki Balkán Tanulmányok Intézet játssza a legfontosabb szerepet mint a térség kutatóit és kutatásait összefogó intézmény. Az intézet gondozásában jelenik meg a Balkán Közlemények és a nemzetközi szempontból is legjelentősebb periodika, a Balkan Studies. Folyamatosan publikálnak monográfiákat és szócikkeket a térség történetéről, a legfrissebb eredményeket és forrásfeldolgozásokat ismertetve meg az olvasóközönséggel.)

Talán még vázlatos áttekintésünkéből is megállapítható, hogy a Balkán-historiográfia új virágkorát éli ma Magyarországon (is), ahol egyre több, a térség nyelveit és kultúráját ismerő kutató tevékenykedik. A Balkán még mindig aktuális – vélhetőleg ebből a felismerésből született az ELTE Újgörög Munkacsoportjának elhatározása, hogy szükség van Balkán-tanulmányokra. Szakmai szempontból pedig különösen örvendetes hír, hogy 2017 szeptemberétől az ELTE-n kezdetét veszi a balkanisztikai mesterképzés, ahol a nyelvészeti-történelmi-kulturális tematikájú, a térségről átfogó ismereteket nyújtó oktatás remélhetőleg az egész régióval foglalkozó kutatókat is ki fog nevelni.

Magyar Vivien

HÁBORÚ GYEREKSZEMMEL

Az emlékezés új útjai a posztjugoszláv filmekben

A kortárs balkáni film egyik legmeghatározóbb trendje az egykori Jugoszlávia utódállamainak emlékező mozija. Olyan filmekről van szó, amelyek párbeszédet kezdeményeznek a múlttal: arra ösztönzik a nézőt, hogy új, kevésbé ismert nézőpontokba helyezze magát, majd kérdéseket tegyen fel egy múltbeli élménnyel és annak jelen idejű következményeivel kapcsolatban. Ez az élmény olykor egyéni, olykor kollektív, társadalmi tapasztalathoz kötődik – például a háború tapasztalatahoz. A háború témája és a háborús film mint műfaj hagyományosan kiemelt szerepet játszott a jugoszláv film történetében, és az 1990-es évek eseményei egy újabb hullámot indítottak el. Napjainkban egymás után készülnek azok a filmek, amelyek az emlékezés segítségével a délszláv háború traumáját próbálják feldolgozni.

A konföderációs állam széthullását követően a nemzeti filmgyártásokra szakadt filmipar tevékenysége különböző intenzitással folytatódott. Hogy csak a két véglelet említsük, Szerbiában már az 1990-es évek elején, a harcok első éveiben megkezdődött a háborús időszak reflexiója, a súlyos veszteségeket szenvedett boszniai filmgyártás ellenben csak a 2000-es években éledt újjá. A napjainkban készülő filmek újra és újra kísérletet tesznek a téma megközelítésére, a háborús és a poszt-háborús tapasztalat ábrázolására, mindezt a történelmi távolság kényelmének hiányában. A filmek egyszerre jelentik az egyes társadalmak számára a felépülés és az önmeghatározás eszközt, valamint a térség számára az egymáshoz való közeledés és a békülés előmozdítását. Mi több, az utódállamok filmgyártásai példátlan hajlandóságot mutatnak az együttműködésre: a térségben készült filmek jelentős hányada koprodukcióban készül, a szakma pedig ösztönzi és értékeli a filmes szakemberek átjárását.

Egy olyan térségben, ahol továbbra is rengeteg a megválaszolatlan kérdés, ahol még sem a felelősségvállalás, sem a felelősségre vonás folyamatai nem fejeződtek be, ahol a nacionalizmus napjainkban is az önértelmezés egyik legfőbb módja, ahol bármilyen, a múltbeli sérelmekkel kapcsolatos legapróbb kommentár is közéleti vitát kavart, és ahol a kul-

túrpolitika céljai időnként összeegyeztethetetlenek a társadalom gyógyulni akarásával, ott a trauma feldolgozása rendkívül sürgető, ugyanakkor nagyon kényes feladat. A film mint tömegmédiium kiválóan alkalmas arra, hogy a filmkészítők – és tevékenységükön keresztül a társadalom tagjai – elvégezhessek az emlékezet azon gyakorlatait, amelyek a trauma feldolgozása felé vezetnek. Aleida Assmann a *Memory and Political Change* című kötet bevezetőjében kiemeli, hogy bár az emlékezet maga is rugalmas és változékony, meghatározó szerepet játszhat a politikai és társadalmi változások során, sőt ezeknek a változásoknak az előidézője is lehet.¹ Az emlékezet megváltoztathatja a múlttal való kapcsolatunkat, felülírhatja korábbi értékeinket, és ezzel hozzájárulhat ahhoz, hogy feldolgozzuk a múltbeli sérelmeket és elinduljunk a békés együttélés, a közös jövő felé.² Így az emlékezésnek terapeutikus, katartikus és megtisztító funkciója van.³

A térség filmkészítői közül többen személyes misszióként tekintenek az emlékek megörökítésére és a korszak művészi eszközökkel történő feldolgozására. Milos Radivojević, az alábbiakban tárgyalt *Kako su me ukrali Nemci* című film rendezője egy korábbi filmjéhez kapcsolódó sajtómegjelenés alkalmával úgy fogalmazott, hogy a következő generációk a filmek alapján „jobban fognak ránk emlékezni”, és teljesebb képet tudnak majd alkotni arról, ami valójában történt, mint a hivatalos történelmi források alapján.⁴ Az aktuális társadalmi-politikai kontextust és a közhangulatot figyelembe véve azonban a filmeseknek számolniuk kell azzal, hogy bármilyen módon fognak is hozzá az emlékmunkához, bármilyen perspektívát, azonosulási pontot vagy történetet választanak is, biztosan kiteszik magukat annak, hogy a közönség rejtett vagy kevésbé rejtett politikai szándékot kezdjen el keresgélni a filmjükben. A kritikusok és a nézők leggyakrabban az alábbi három „vád” egyikével illetik azokat a filmeket, amelyek megpróbálnak érvényes kijelentéseket tenni a kilencvenes évek háborújáról és annak következményeiről:

1. A film a nacionalista ideológia (például a Nagy-Szerbia mozgalom) jegyében készült, célja a békülés helyett a nemzetek antagonizálása, a konfliktusok elmélyítése vagy akár a gyűlöletkeltés.

1 Lásd *Memory and Political Change*, szerk. Aleida ASSMANN – Linda SHORTT, Palgrave MacMillan, New York, 2012, 4.

2 *Uo.*, 5.

3 Vö. Aleida ASSMANN, *To Remember or to Forget. Which Way Out of a Shared History of Violence? = Memory and Political Change*, 61.

4 Lásd <http://myfilmo.com/kako-su-me-ukrali-nemci>.

2. A film a civil szervezetek békítő álláspontját képviseli, és a felelősségnek a háborús felek közötti egyenlő szétosztásával az igazság kampányszerű elmosására törekszik.

3. A film kizárólag azt a célt szolgálja, hogy a háborús erőszak bemutatásával kiszolgálja a térséget balkanizáló Nyugati Tekintetet, amely civilizálatlan, barbár és eredendően agresszióra hajlamos társadalmaként tekint a Balkán népeire, és visszatükrözi azokat a sztereotípiákat, amelyeket a Nyugat a Balkánról alkotott.

Az első vád leginkább azokra a filmekre vonatkozhat, amelyek egy, a filmben élesen körülhatárolt etnikai csoport szemszögéből reflektálnak a konfliktusra, és az egyik félnek próbálnak meg igazságot szerezni. A második vád az ex-jugoszláv államok közti, gyakran más európai országok részvételével készült koprodukciónak éri, amelyek vagy semleges álláspontot választanak, vagy a konkrétumok helyett univerzális érvényű kérdésekre helyezik a hangsúlyt. A harmadik vád pedig azokkal a filmekkel kapcsolatban fogalmazódik meg, amelyek a külföldi piacok elérésének reményében könnyen eladható attrakciót csinálnak a háborús témából: ezt a kérdést vizsgálja az úgynevezett balkanizmus,⁵ amely a balkáni filmek divatos értelmezési módja.⁶

A fenti vádak olyan értelmezési kereteken alapulnak, amelyek a nézők fejében már a film befogadása előtt készen állnak, így szinte bármelyik vád érheti bármelyik filmet, attól függően, hogy a kritikus vagy a néző milyen nézeteket vall, hogyan értelmezi a látottakat és mi a célja a film értelmezésével. A filmrendező tehát akárhogy is nyúl is hozzá a témához, pengeélen táncol: amennyiben általa hitelesnek érzett módon kíván reflektálni a közelmúlt eseményeire, és nem szeretne azonosulni a fenti megközelítések egyikével sem, lehetőségei igencsak korlátozottak. Ahogy Marko Živković kiemeli a szerb nemzeti imagináriusról szóló könyvében: vannak bizonyos korlátai annak, hogy egy adott egyén vagy kollektív szubjektivitás számára mit lehetséges elképzelni, és a képzeletnek olyan kontextusok szabnak határt, mint a nemzeti imaginárius.⁷ A filmrendező nem tud érvényes állításokat

5 Vö. Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*, Oxford UP, Oxford–New York, 2009.

6 A harmadik, a figyelmet az önbalkanizáció problematikájára felhívó vád gyakran együtt jár az elsővel, az ideologizáltság vádjával. Az ideologikus és az önbalkanizáló film ugyanarra a feltevésre épít, amely a háborút a térségben élő etnikumok közti ősi ellentétek felszínre törésének elkerülhetetlen következményeként értelmezi, nem pedig ideológiai manipulációval elért politikai döntések sorozataként.

7 Vö. Marko ŽIVKOVIĆ, *Serbian Dreambook. National Imaginary in the Time of Milošević*, Indiana UP, Bloomington, 2011.

tenni ezekről a kontextusokról úgy, ha kilép belőlük. Arra azonban van lehetősége, hogy olyan elemeket, nézőpontokat vagy stilisztikai eljárásokat vezessen be, amelyek leválasztják a filmet a fent említett kategóriákról, és lehetővé teszik, hogy az emlékmunka ne járjon együtt se a konfliktusok elmélyítésével, se a probléma elmosásával, se a tragikus téma kizsigelésével.

A kortárs posztjugoszláv film a kilencvenes évek háborúját és következményeit tárgyaló tendenciájának egyik ilyen „leválasztó” vagy „eltávolító” eszköze a gyerekszereplő középpontba helyezése. A gyermeki perspektíva nemcsak arra ad lehetőséget a rendezőnek, hogy tiszta lappal induljon, és az ártatlan és pártatlan áldozat szemszögéből közelítsen meg egy előítéletekkel, ideológiával és etnocentrizmussal súlyosan terhelt témát, hanem arra is, hogy kivonja magát az oppozíciókon alapuló diskurzusból, és egy sokkal nehezebben megfogható, ambivalens nézőpontból emlékezzen. „A szimbolikus értelemben vett gyermek mindig kitér a rögzített identitáskategóriák elől, és nem lehet könnyen etnonacionális keretekbe foglalni, amelyek a gyermeket a kollektív szenvedés szimbólumaként látnák. Talán pontosan ez az, amitől a gyermek ilyen lenyűgöző tárgya a háborús filmnek, és kiegészítésképpen a traumafilmnek – a tény, hogy mindig kiszabadul az egyetlen, rögzített identitás korlátai közül” – írja Dijana Jelača, aki a posztjugoszláv traumafilmről szóló könyvében kitér a gyerekek különös, kiemelt szerepére.⁸ Egy gyermeknek sem etnikai, sem vallási hovatartozása nincs – még a nemi identitása is megjelenhet ambivalensként –, és a felnőttel ellentétben nem determinált, polarizált tényező. A gyermek úgy látja a világot, ahogyan mi is látnánk, ha ki tudnánk lépni azokból a kontextusokból, amelyek korlátozzák a látásmódunkat (mint a nemzeti imaginárius).

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a gyermekszem szűrőjén keresztül a filmesek egy teljes mértékben neutralizált, szembenállásoktól és különbségektől megfosztott világot mutatnak be. Épp ellenkezőleg: a gyermeket kívül helyezik ugyan a felnőttek világán (azon a világon, amely pontosan a fent említett kifejezések – konfliktus, polarizáltság, ideológia – mentén írható le), de a bináris oppozíciókra épülő világot nem vonják ki az ábrázolás alól, hanem idegenként, természetellenesként ábrázolják, és megnehezítik a vele való azonosulást. A néző azonosulási pontjai természetesen váltakozhatnak a film során – minden

8 Dijana JELAČA, *Dislocated Screen Memory. Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2016, 223. (Kindle ed.)

egyedi néző esetében más és más dinamikával –, de a film elsősorban a gyerekszereplővel való azonosulást segíti elő. „A gyermekek efféle ábrázolása egy impulzust tükröz a kollektivitások másféle, olyan módokon történő elképzelésére, amelyek a látszólag ismerős, megkérdőjelezhetetlen dolgokat – mint a nyelv, a narratíva vagy az etnicitás – idegenné teszik, így nem ezek lesznek a világban való létezés kizárólagos módjai” – írja Dijana Jelača.⁹ Azt is hozzáteszi, hogy a gyermek nem tartozik olyan élesen körülhatárolt kategóriákba, mint „mi” és „ők”, hanem ezeken a kategóriákon kívül vagy felül létezik.¹⁰

Az elmúlt évek posztjugoszláv filmtermésében számos példát találunk arra, hogy a filmesek hogyan használhatják a gyermek perspektíváját azzal a céllal, hogy kihúzzák a talajt a hagyományos értelmezési keretek alól, és új megközelítések lehetőségét villantsák fel. Ezeknek az alkotásoknak van egy további közös jellemzője. Több olyan filmet is találunk, amelyben a gyerekszereplők különböző okoknál fogva képtelenek a beszéd segítségével kifejezni magukat – vagy némák, vagy nem hajlandók megszólalni, vagy nem beszélnek a másik nyelvét. Így az ő szemszögükből a világ és a világgal való viszonyuk csak nyelven kívüli – vagy nyelven felüli – eszközökkel írható le. Érdekes megfigyelni, hogy ez a módosítás nem elvesz a filmből egy réteget vagy értelmezési szintet, hanem éppen ellenkezőleg, hozzáad a lehetséges megközelítések spektrumához. A nyelv mint közvetítő eszköz kivonása közrejátszik abban, hogy a filmek alternatív módokon ábrázolják a konfliktust, amelyet a fent említett három szempont alapján szokás értelmezni, illetve abban, hogy az ábrázolás középpontjába kerüljön maga a konfliktusról való beszéd, a kommunikáció problematikája is.

Első példánk, a *Top je bio vreo*¹¹ főszereplője egy boszniai szerb kisfiú, aki árva marad, amikor Sarajevó 1992-es bombázása során találat éri a lakását. A romok között rettegve, egy rádiót szorongatva találja meg egy muszlim nő, aki a szomszédban él, és magához veszi. A kisfiú a robbanást követően nem szólal meg, csak hallgatja, figyeli a számára idegen felnőtteket, engedelmeskedik nekik, és mindenben követi újdonsült kis barátját, akivel a háború sújtotta város utcáin csavarognak.

Az árva gyerek önkéntes némasága a film egyik fontos stratégiai döntését hordozza magában. A némaság mint az egyén képességeit

9 *Uo.*, 229.

10 *Uo.*, 224.

11 Slobodan Skerlić: *Top je bio vreo (So Hot Was the Cannon)*, 2014), szerb-boszniai koprodukció. A film Vladimir Kecmanović kortárs szerb író regénye alapján készült.

korlátozó kondíció értelmezhető a fogyatékoság egyik formájaként, így összefüggésbe hozható a trauma fogalmával. „A fogyatékoság, akár csak a trauma, egy olyan koncepció, amely a személyes és a nyilvános közötti határvonalon helyezkedik el, egy olyan élmény, amelyet a nyelv problematikusan reprezentál. Trauma és fogyatékoság tehát egymással kapcsolatban álló problémákat fejtenek ki [...] – a narratíva és a nyelv képtelenségét az azonnali élményhez való hozzáférésre és annak kifejezésére” – írja Petra Kupperts.¹² Később hozzáteszi: „Az irodalomban és a filmben a fogyatékoság gyakran a trauma tünetévé válik”.¹³ A nyelv tehát referenciális természete miatt tehát képtelen leírni, ábrázolni a traumát, a traumatizált, sérült egyén pedig nem tudja a nyelv segítségével kifejezni magát. A *Top je bio vreo* kisfiúja nem tud megszólalni, mert szavakkal leírhatatlan az, amit átélt a háború és a szülei elvesztése miatt.

A rendező úgy engedi kibontakozni a cselekményt, hogy közben nem kommentálja, hanem a nézőt a passzívan szemlélődő, magát a nyelv eszközeivel kifejezni képtelen gyermek szerepébe helyezi. Ezáltal a nyelv megszűnik a látottak egyetlen lehetséges értelmezési módjaként működni, és a helyébe lép egy alternatív útja annak, ahogyan a bemutatott konfliktust nézhetjük. A kisfiú számára nincs jelentősége annak, hogy a szomszédok, a katonák, a felnőttek, akik körülveszik, kinek az oldalán állnak, melyik etnikum színeiben harcolnak: ő csak azt látja, hogy mindenki részt vesz a harcban. A felnőttek szavai hiteltelenné és üresnek tűnnek, és a néző a kisfiún keresztül az egyetlen valóban ártatlan áldozat szemszögéből szemléli a zavaros, értelmetlen és felesleges konfliktus kibontakozását.

Amit látunk, az zavarba ejtő, töredékes és megfoghatatlan, akár csak az emlékek. Ilyenek azok a rádióadások is, amelyek bele-beleszűrődnek a film hangjába, ahogyan a kisfiú a viharvert készülék gombjait tekergeti. A rádió, amelyet a lebombázott lakás romjai közül mentett meg, a kommunikációra való képesség visszaszerzésének lehetőségét jelenti számára. Ezért nem válik meg tőle egy pillanatra sem, és ezért próbál mindig befogni valamilyen adást a film érzelmileg felfokozott pillanataiban. A néző pedig nem úgy nézi Szarajevó ostromát, hogy közben bűnösöket és áldozatokat keres, és próbál valakinek igazat adni, hanem elkezd megérteni azt a kommunikációs problémát, amelyben a túlélők

12 Petra KUPPERS, *Encountering Paralysis. Disability, Trauma and Narrative = Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, szerk. E. Ann KAPLAN – Ban WANG, Hong Kong UP, Hong Kong, 2004, 185.

13 *Uo.*, 186.

szenvednek: hogy ami ott történt, arról nem lehet beszélni, mégis valahogyan ábrázolni kell. A film tehát metaszinten az emlékezés folyamataról és a kifejezés képtelenségéről is szól.

Egy másik különleges példa a gyermeki perspektíva alkalmazására a *Ničije dete*¹⁴ című film, amely egy fiúról szól, akire vadászok találnak rá a boszniai hegyekben. Fél az emberektől, nem beszél semmilyen emberi nyelven és nem tud két lábon járni – mozgása, viselkedése alapján farkasok között nevelkedhetett. A tiltakozó fiút elhurcolják, véletlenszerűen elnevezik Harisnak, és Belgrádba küldik egy intézetbe. Egy türelmes nevelő és egy jó barát segítségével Haris lassan megtanul járni, beszélni, bekötni a cipőjét, és még úttörő is válik belőle. Ekkor azonban kitör a háború, és Harist – pusztán a neve miatt, amely boszniaiként azonosítja – Szarajevóba parancsolják. A fiú először egy menekülttáborba kerül, majd csatlakozik egy boszniai katonai csoporthoz, és szembe kell néznie a háború borzalmaival.

Haris is képtelen a nyelv segítségével kifejezni magát, még ha más okból is, mint a *Top je bio vreo* névtelen kisfiúja. Beszédképtelenségét a rendező arra használja, hogy teljesen kiforgassa magából a civilizált-civilizálatlan oppozícióhoz hagyományosan társított képzeteket. Dijana Jelača a filmről írott elemzésében felhívja a figyelmet arra, hogy a *Ničije dete* nem a farkasok között nevelkedett „vad” gyermek világához, a civilizálatlan világhoz társítja az erőszak, a barbarizmus és a háború képzetét, hanem éppen ellenkezőleg, a felnőttek világának, a kultúra és a civilizáció világának következményeként mutatja be.¹⁵ Ez a felfedés Jelača szerint „paradoxikus és provokatív”, és alapvetően újraértelmezi azt a balkanizmus kiindulópontjának számító felvetést, miszerint a Balkánon újra és újra feltörő erőszak a térségben élő népek eredendő barbarizmusának számlájára írható.¹⁶

Haris – és vele együtt a néző – azért tudja kívülállóként szemlélni ezt a világot, mert őt még nem rontotta meg a civilizáció és a nyelv, a háború és az erőszak. A beszédkészség és maga a beszéd is a háború világához kapcsolódik – Haris azonban még akkor is alig szólal meg, amikor már megtanult beszélni. „Tisztaságából”, „nyelvtelenségéből” mindvégig megőriz valamennyit, és ez teremti meg a lehetőségét annak, hogy a néző úgy tudjon meg valamit a háborúról és vegyen részt az em-

14 Vuk Ršumović: *Ničije dete (No One's Son)*, szerb-horvát koprodukció. Az elsőfilmes rendező alkotása számos európai fesztiválon díjat nyert, köztük a Velencei Filmfesztivál négy díját.

15 JELAČA, I. m., 228.

16 *Uo.*, 227–228.

lékmunkában, hogy közben elengedi az előítéleteit, és érvényteleníti azokat a kategóriákat, amelyek egyértelmű szerepeket rendelnek civilizálthoz és civilizálatlanhoz, elkövetőhöz és áldozathoz. A *Ničije dete* tehát teljesen más vonalak mentén vázolja fel a konfliktust, mint ahogy azt az etnocentrikus fókuszú filmek nézője megszokhatta, és így szembe megy azokkal az elképzelésekkel, amelyek a háborút mint a térségben forrongó etnikai indulatok szükségszerű következményét értelmezik. Haris pedig, miután szemében a civilizáció elbukik, a film katartikus utolsó jelentében visszatérhet a vadonba.

Az önkifejezésre való képtelenség bemutatásának lírai módját választja az *Enklava*.¹⁷ A film 2004 tavaszán játszódik egy kis észak-koszovói faluban, a zavargások után, amelyek a háború utóregényeként rázták meg Koszovót. Nenad, egy tíz év körüli kisfiú apjával és haldokló nagypapjával él egy enklavé, vagyis egy kis, elszigetelt szerb közösség tagjaként, amelyet az albán többségű falu vesz körül. A fiút a KFOR, a NATO békefenntartó hadereje páncélozott járművel szállítja nap mint nap a legközelebbi iskolába, ahol ő az egyetlen diák. Nenad a történet során kapcsolatba kerül három albán gyerekkel, köztük egy idősebb fiúval, Bashkimmal, aki különös dühöt táplál a szerbek iránt, mivel úgy tudja, hogy ők ölték meg az édesapját. A két fiú között különös, ellentmondásos, ugyanakkor nagyon is mély viszony alakul ki, amelynek emléke Nenadot egészen Belgrádig kíséri, ahol nagypapja halála után édesapjával új életet kezdenek.

Nenad és Bashkim rövid ismeretségük alatt végig azzal küszködnek, hogy nem tudnak kommunikálni egymással. Ennek nem csak az az oka, hogy nem beszélnek egymás nyelvét, hiszen Bashkim pajtásai tolmácsolnak közöttük. A valódi probléma az, hogy sem a szerb, sem az albán fiú nem tudja artikulálni az érzelmeit és a gondolatait a helyzetükkel kapcsolatban. Ugyan már van etnikai identitástudatuk – hiszen, ahogy azt a filmben látjuk is, az őket körülvevő felnőttek gondoskodnak arról, hogy megkülönböztessék magukat a Másiktól –, ez a tudás ütközik a tapasztalataikkal, vagyis azzal, hogy bármilyen különbségek legyenek is közöttük, valójában mégsem a szerbet vagy az albánt, hanem a játszópajtást látják egymásban. Bashkim az utolsó pillanatig küzd azzal, hogy barátként vagy ellenségként tekintsen Nenadra. Tudja, hogy valamiért dühösnek kell lennie a szerbekre, de nem tudja, hogy a dühét kire irányítsa, és mindezt nem tudja szavakkal kifejezni.

17 Goran Radovanović: *Enklava* (*Enclave*, 2015), német-szerb koprodukció. 2015-ben ezt a filmet nevezte Szerbia a legjobb külföldi film Oscar-díjára, de az Akadémia nem jelölte.

A filmet több kritikus azért bírálta, mert a vége felé található benne egy hirtelen ritmusváltás, ahol egy erősen szimbolikus jelenet váratlanul megváltoztatja a cselekmény irányát és a történetmesélés logikáját.¹⁸ A szóban forgó jelenetben Bashkim dühében beparancsolja Nenadot a lerombolt templom helyén épülő torony harangja alá, és hogy rájesszen, elkezd lövöldözni a harangra. Az egyik visszapatannó golyó az ő lábát találja el, egy másik pedig a harangot tartó kötelet, így az rázuhan az alatta megbújó Nenadra. Nenad nem tud kiszabadulni a harang fogságából, és a fiúk ijedtükben magára hagyják. Később egy flashbackból megtudjuk, hogy Bashkim büntudattól gyötörve visszatért a helyszínre, és segítséget hívott, hogy kiszabadítsák Nenadot.

A szóbeli kommunikációra képtelen gyerekek szimbólumokban kommunikálnak egymással. Ezért van helye ennek a valószerűtlen jelenetnek a filmben: ez az egyetlen útja annak, hogy megértsék egymást. A film éles kontrasztba állítja a gyerekek és a felnőttek kommunikációját: a felnőttek vitatkoznak, érvelnek, manipulálnak a beszéddel, mégsem tudják kifejezni magukat – ezzel szemben a gyerekek szimbólumokban kommunikálnak, és így át tudnak adni egymásnak olyan érzéseket, mint a hála, a büntudat és a megbánás. Bashkim a film elejétől kezdve azzal fejezi ki a dühét, hogy a távolból fegyvert fog Nenadra, a szerb papra, a páncélos kocsira; bocsánatkérése jeléül pedig egy tábla csokoládét ad a harangban rekedt fiúnak. Miután szimbólumokon keresztül sikerült eljuttatniuk egymáshoz az üzeneteiket, a nyelvi megnyilvánulásaik tartalma is megváltozik. Bashkim első Nenadhoz intézett megszólalása az, hogy „Állj! Ez meg kicsoda?”, az utolsó pedig az, hogy „Gyere vissza!”

A feszültséggel teli koszovói helyzet csak a cselekmény hátterét adja: a történet valódi tétje az, hogy a gyerekek hogyan tudják kifejezni és feldolgozni azt, amit ez a helyzet jelent számukra. A néző a film során nem azt látogatja, hogy kinek lehet igaza, melyik fél a sértett és melyik az agresszor. A kérdés itt is a kommunikáció nehézségeiről és szükségességéről szól.

Az utolsó film némileg eltér az előző háromtól, viszont segítségünkre lehet a probléma összefoglalásában. Aleks, a *Kako su me ukrali Nemci*¹⁹

18 Lásd például Neil Young, 'Enclave' (*Enklava*): *Film Review*, The Hollywood Reporter 2015. október 16., www.hollywoodreporter.com/review/enclave-enklava-film-review-832554.

19 Miloš Radivojević: *Kako su me ukrali Nemci* (*How I Was Stolen by the Germans*, 2011), szerb-német-angol koprodukció. A film rendezője hazájában, Szerbiában köztiszteletben álló művész, aki a hatvanas években kezdte pályafutását. A 2000-es években trilógia

központi alakja egy magányos, kiégett, a társadalomból visszavonult író, aki egyedül él az 1990-es évek elején, és elmondása szerint már harminc éve nem kommunikál senkivel. Egy napon váratlanul a gondjaira bízna egy kislányt, akinek szinte önkéntelenül elkezd mesélni a gyerekkoráról. A II. világháború idejéből származó flashbackek főszereplői Aleks édesanyja, aki a partizánmozgalom lelkes tagjaként elhanyagolta saját fiát, és egy német katonatiszt, akivel Aleks gyermekként különleges, szoros, bensőséges kapcsolatot alakított ki. Ahogy Aleks felidézi azt a csalódottságot és fájdalmat, amit kisgyermekként az anyja elutasító viselkedése miatt érzett, mintha végre feloldozást nyerne, és maga mögött tudná hagyni személyes traumáját.

Aleks állítása szerint egyáltalán nem emlékszik, hogy nézett ki gyerekkorában: ezt a rendező úgy érzékelteti, hogy a múltban játszódó jelenetek egyikében sem mutatja a kisfiú arcát. A nem kívánt kisgyermek érzi anyja hidegségét, és azt is, hogy útban van, akadályozza a szabadságában: ezért folyton bujkál, leskelődik és alig szólal meg. A film ezt vizuálisan úgy érzékelteti, hogy a kamerát a gyermek perspektívájába helyezi, és több jelenetet alacsony kameraállásból, takarás mögül mutat. Hasonlóképpen a néző a gyermek Aleks hangját sem hallhatja: a csendes kisgyerek ritkán szólal meg, amikor azonban mégis, akkor a narrátor, a felnőtt Aleks hangját halljuk. Ennek a szokatlan, szinte kísérteties megoldásnak köszönhetően közvetlenül egymásba simul a jelen és a múlt. Az emlékezés során a jelen visszahat a múltra, az idősíkok egymásra kopírozódnak. A film magát az emlékezés folyamatát ábrázolja: az emlékek képlékenyek, változékonyak, és egy szubjektív valóságot mutatnak be.

A II. világháború témáját a rendező nem arra használja, hogy az etnikai konfliktusok eredetét, a megtorlásra soha nem került sérelmek gyökerét kutassa.²⁰ Ehelyett párhuzamot von a kitaszított, magányos gyermek akkori és mai helyzete között: a kis Aleks épp olyan árva, mint az a kislány, akit felnőttkorában a gondjaira bízna. Aleks eleinte meg akar szabadulni tőle, majd miközben a tévében a Szlovénia függetlenségét dokumentáló híradást nézi, úgy dönt, hogy gondoskodni fog róla. Ő akar lenni a kislány számára az, aki neki a német tiszt volt: az egyetlen, aki valaha szerette és gondoskodott róla egy olyan helyzetben,

készítésébe kezdett országa közelmúltbeli történetéről és saját élményeiről, ennek harmadik darabja a *Kako su me ukrali Nemci*.

20 Ez a megközelítés számos korábbi, erősen ideologikus filmre jellemző, lásd például Miroslav Lekic *Nož (The Knife, 1999)* című filmjét.

amikor az összes felnőtt a háborúval és a világ megváltoztatásával volt elfoglalva.

A film a gyerekek elhagyatottságáról, a felnőttek világából való kitaszítottságáról és ennek a tapasztalatnak az elmondhatatlanságáról szól, úgy, hogy közben a gyermek traumáján keresztül a háborúra emlékezik. Az emlékezés és a feledés is pozitív, gyógyító folyamatokként jelennek meg, és – akárcsak a korábban elemzett három film – a *Kako su me ukrali Nemci* is arra sarkallja a nézőt, hogy a gyermek jelenlétén keresztül más szemszögből közelítse meg a háborút és az ahhoz fűződő emlékeket. Ezek a filmek új irányt jelölnek ki a posztjugoszláv film számára, amely egyre inkább eltávolodik az etnocentrikus és ideológiával telített ábrázolásoktól, és biztosan halad a háborús trauma feldolgozása felé – mindezt olyan alkotásokon keresztül, amelyek a térségen kívüli nézők számára is értékesek és tanulságosak lehetnek.