



For regnen

Falske billeder og fortidens synder: Den tredje Balkankrig på film

På samme måde som Vietnamkrigen så at sige affødte en ny genre i amerikansk film har krigen i ex-Jugoslavien resulteret i en ny gruppe film, Balkan-filmen, med hovedværker som Kusturicas *Underground*, Manchevskis *Before the Rain* og Angelopoulos' Odysseus-parafrase, *To vlemma tou Odyssea*.

Den overraskende Balkankrig i 90'erne, med sin nærhed og brutalitet, som født til filmen. Og der er allerede en del bud på emnet, men de fleste er netop fra de ex-jugoslaviske republikker Makedonien, Bosnien og Hercegovina og - først og fremmest - Serbien og Montenegro. Herhjemme har

krigen dog også sat sine - hidtil noget indirekte - spor. Af mere vægtige internationale bidrag kan man i øjeblikket kun få øje på Angelopoulos' *To vlemma tou Odyssea* (Ulysses' Gaze, Grækenland/Italien/Frankrig, 1995).

"Film der implicerer Balkan-krigen" er en

meget bred, motivbestemt kategori, og man kan derfor forvente store variationer både på indholds- og formsiden. Af den grund er det interessant at se, om der er nogle genkommende elementer i de forskellige fremstillinger. Et spørgsmål, det også er værd at stille sig, er, om de hidtidige "Balkan-film" yderligere kan kategoriseres.

Svaret på begge spørgsmål er: Ja. Mens de danske bud er meget introverte, fokuserer en del af filmene fra de ex-jugoslaviske republikker på veteranproblemet og - endnu flere - på årsagsproblematikken; og årsagerne søges overvejende i tiden efter 2. verdenskrig og i medierne. På formsiden har filmene fra Balkan en forkærlighed for retoriske figurer - hvilket både fører til originale metaforer og gumpetung symbolik.

Balkan - i vores navle. De hidtidige danske film, der direkte beskæftiger sig med temaet Balkan, fokuserer på en af de yderste følger: flygtninge og deres indvirken på danskernes hverdag.¹

Et eksempel er Lars Hesselholdts ungdomsfilm *Belma* (1995). Bortset fra de indledende scener, hvor vi under Belmas (Emina Isovica) og faderens (Rade Serbedzija) flugt jump-cut'es gennem et kornet og blåtonet minefelt, foregår filmen i København, nærmere betegnet omkring flygtningeskibet Flotel Europa. Her hjælper den danske dreng Rasmus (Simon Holk) - på bedste De Fem-manér - Belmas far ud af fængslet, hvor han uskyldig er anbragt for mishandlingen af en tidligere bøddel. Ud over at filmen tematisk kredser om overordnede emner som tillid, tilgivelse og civilisationens skrøbelige fernis, stiller den skarpt på den danske drengs gryende ansvarsfølelse og bevidsthed om, at krig er andet end sjove computerspil. Målgruppen tilgodeses ved at de tunge problemstillinger kombineres med genkendelige teenage-pro-

blemer og ung kærlighed mellem Rasmus og den smukke, men sarte Belma.

Fremstilles Belma og tildels hendes far som skrøbelige, er det intet i forhold til den høflige Drago - flygtningen i *Bella min Bella* (1996). Om det skyldes, at Astrid Henning-Jensen sigter efter (læs: taler ned til) en ung målgruppe, er ikke til at bedømme, men resultatet er, at Drago (Dejan Cukic) - ligesom hans pubertetsfrustrerede kærlighed Bella (Mette Maria Ahrenkiel) - fremstår som en karikatur. Overspændt og nervøs, som den unge flygtning er, begår han selvfølgelig selvmord, idet han ikke kan holde ventetiden på asyl ud.

Du forstår ikke - siges der i de danske film. De, der ikke forstår, er danskerne, og det, de ikke forstår, er de ting, flygtningene har været igennem. En sandhed - men en sandhed af den generelle slags, hvorved den specifikke væbnede konflikt blot bliver en abstrakt størrelse, der bruges til at vise vores reaktioner i mødet med det uforståeligt grufulde.

Det skal dog siges, at meget mere er på vej, idet både Thomas Vinterberg og Aage Rais er i gang med emnet. Sidstnævntes *På fremmed mark* får endnu engang en hjemlig indfaldsvinkel, idet en dansk FN-soldat er i centrum, men handlingen er nu flyttet ned til selve brændpunktet, Bosnien.

Hjemkommen - og fremmed. Nok beskæftiger filmene fra de ex-jugoslaviske republikker sig ikke med flygtningeproblematikken som de danske, men effekten af krigen kommer dog til udtryk ved det, man kan kalde veteranemaet, som vi bedre kender i forbindelse med Vietnamkrigen. Og forholdene i rest-Jugoslavien har lighedspunkter med situationen i USA: Frivillige og værnepligtige vender tilbage til alt andet end en heltemodtagelse. Specielt i storbyerne, hvor oppositionen mod krigen

har været størst, er de hjemvendtes traumer forstærket af tvivlen. Oleg Novkovic' *Kazi zasto me ostavi* (Jugoslavien, 1993) viser de forståelsesbarrierer, der skyder sig ind imellem veteranerne og den resterende befolkning.

Dupe od mramora (Marbel Ass, Jugoslavien 1994) af Zelimir Zilnik kobler krigens følger med seksuel afsporethed. Og Dragan Kresojas filmatisering af Aleksandar Popovic' teaterstykke *Tamna je noc* (Full Moon over Belgrade, Jugoslavien 1995) kobler veteranemaet til korrupsionen, generationskløften og ikke mindst mediernes glorificering af fortiden.

Ikke overraskende er desillusion, fremmedgørelse og afstumpethed karakteristiske træk ved disse film. Da de samtidig, som *Tamna je noc*, problematiserer baggrunden for, at de unge mennesker blev sendt i krig, er grænsen ikke skarp til årsagsfilmene.

Årsager. Årsagsfilm er en flydende kategori, hvor de centrale film har årsagsproblemet som kerne, mens andre ligger mere i periferien og ud over årsagerne eksempelvis har de egentlige kampe som vigtigt element.

Blandt de førstnævnte finder vi typisk Kresojas tidligere film *Original falsifikata*. Som en påfaldende del af årsagsfilmene søger den forklaringer i - og drager paralleller til - tiden under og efter 2. verdenskrig. Filmen viser en munter og livskraftig partisans nedbrydning og selvmord, da han udrenses pga. sin russofili - en afvigelse, der kostede tusindvis livet og sendte endnu flere i fængsel, da Tito brød med Sovjetunionen i 1948. *Original falsifikata* blotlægger partisan-nomenklaturens korrumpning frem til vores tid,² og vi ser bl.a. de følger, som forfølgelsen har haft for hovedpersonens søn.

Kresojas film griber dermed fat i den politiske, økonomiske og moralske krise, men

ser ikke på krigen, der fulgte den.

Det samme kan siges om Goran Markovic' *Urnebesna tragedija* (Tragédie Burlesque, Frankrig/Bulgarien, 1995), som ligeledes opruller Tito-Jugoslaviens historie og allegorisk beskriver landet som et sindsygehospital.

Tættere på selve krigen kommer vi med Gorcin Stojanovic' *Ubistvo s predomisljajem* (Premeditated Murder, Jugoslavien 1995).

I øvrigt en dobbelttydig titel, idet der sker et mord - og et selvmord - i hver af de to handlingstråde, som filmen er spundet af:

Under strejkerne og antikrigsdemonstrationerne i Beograd i 1992 følger vi en ung og rapmundet, kvindelig free-lance fotograf, Bulika. Hun tager sig af, og forelsker sig i, den sårede serbiske soldat Bogdan fra gudved-hvor i Kroatien, som hun har samlet op fra en bænk. Den sagtmødige Bogdan hjælper hende med hendes private projekt, som er en dokumentarisk roman om hendes bedstemors skæbne i 40'erne; denne historie krydsklippes med nutidsplanet. Bedstemor Jelena - en skønhed fra det bedre borgerskab - var splittet mellem et semi-incestuøst forhold til sin intelligente, men handlings svage fosterbroder og en grov landlig partisanmajor. Fosterbroderen skyder i jalousi sin rival og dernæst sig selv; og Jelena dør på en nerveklinikk fem år efter.

På nutidsplanet begynder kroaterne at rykke frem, og Bogdan tager tilbage til fronten. Han dør, men det lykkes Bulika at finde ham og slæbe ham hjem til sin familiegrav i Beograd.

Den tematiske forbindelse mellem de to handlingstråde er ikke entydig (ejheller i Slobodan Selenic' bestseller, der danner forlæg for filmen). Nok handler begge om landlige krigere og stærke metropolkvinder, men forskellen er stor på den farlige, uslebne partisan og den melankolske, godmodige Bogdan. Svaret finder man måske

netop i Bogdans ord om hændelserne og personerne i 1945 "De er alle ulykkelige skæbner fanget i en ond tid." Ingen helte og ingen skurke - før som nu.

Det overlagte mord, som titlen hentyder til, kan derfor nok være mordet på partisanmajoren, men skal også ses i en større sammenhæng, hvorved de onde tider fortsætter i lige linie fra 2. verdenskrig til i dag - hvorved Bogdans død også bliver forudsigelig og dermed overlagt.

Filmens scoop er netop dens nuancerede billede af personerne, med fokus på to vidt forskellige menneskers spirende kærlighed under tragediens uafvendelige skygge. Dermed får vi en skæbnefortælling, hvor tradition og historie - som i en del af de andre film - fremstår som nærmest uovervindelige antagonister.

Underground (Frankrig/Ungarn/Italien

(1995)) søger ligeledes årsagerne til borgerkrigen i tiden under og umiddelbart efter 2. verdenskrig. Men to af Emir Kusturicas tidlige film foregår også i Tito-Jugoslaviens første år. Idet *Otac je na sluzbenom putu* (Malik - far er på Foretningsrejse, Jugoslavien, 1985) er den af de tidlige film hvor politiske forhold i landet spiller kraftigst ind på historien, og da der samtidig er en tydelig holdningsændring til efterkrigstiden fra *Otac je na sluzbenom putu* til *Underground*, er det interessant at sammenligne netop disse to.

Men allerede debuten *Sjecas li se Dolly Bell?* (Husker du Dolly Bell?, Jugoslavien 1981) grundlægger de overordnede temaer og sætter Kusturicas ændrede syn på Tito-Jugoslavien i relief. Ud over Dinos (Slavko Stimac) seksuelle udvik-

Ulysses' Gaze



ling samler interessen sig omkring drengens forhold til den lunefulde far, der i sine branderter præker dialektisk materialisme for sine børn. Da faderen rammes af lungekræft, giver han dog lidt efter for sin søns "uvidenskabelige vrøvl om selvsuggestion og hypnose". På den måde spejler familierelationerne optøningen i Jugoslaviens politiske klima. Slubbilledet er overvejende positivt: Dino sidder som familieoverhoved på en flyttebil, der skal transportere familien til det moderne byggeri i horisonten, mens han selvsuggerer "Det går bedre og bedre dag for dag i alle henseender". Han er blevet voksen, men har til dels bevaret sin barnetro. Og vi tror ham: det skal nok gå bedre, dag for dag - både for Dino og for det land, han bor i.

Otac je na sluzbenom putu beskæftiger sig med en hårdere tid end *Sjecas li se Dolly Bell?*, nemlig årene omkring Titos brud med Sovjetunionen. Og her har vi at gøre med en langt yngre dreng. En dreng, der har den vane at gå i søvne som reaktion på ubehagelige oplevelser, f.eks. når faderen bliver offer for intriger, udrenselse eller har udenomsægteskabelige affærer. Filmen slutter - med nag og anger - ved et bryllup, hvor hele familien er samlet. Men selv her anes, at man er på rette vej:

Udrensningerne er slut og stikkeren og den stukne kan trods alt sidde ved samme bord. Den sidste indstilling er endnu et søvngænger fra Maliks side, dog hæver han sig denne gang over landskabet (en af Kusturicas gennemgående fantasimetaforer), vender sig om, kigger ind i kameraet og smiler. Altså igen: hårde tider, men ikke værre end at knægten er kommet videre og har åbnet sine øjne.

Det var i 1985. I lyset af 90'erne ser Tito-Jugoslavien noget anderledes ud. Efterkrigstidens fejl er nu blevet til de revner, der får landet til at falde fra hinanden.

Historien i *Underground* strækker sig over 50 år, hvor vi følger de to slægtninge Crni Lazar Ristovski og Marko Miki Manojlovic. Fra at være levemænd og patrioter, der støtter modstandskampen med god fortjeneste, udvikler de sig forskelligt. Marko bliver en af samfundets "støtter" og holder sin retarderede broder Ivan (igen Slavko Stimac) og Crni med familie og venner i en kælder - i 20 år. Det lader sig gøre vha. fingerede radio-reportager, der fortæller om nazi-Tysklands stadige belejring af landet. Som i *Otac je na sluzbenom putu* er det en kvinde, der er årsagen til svig mellem familiemedlemmer - men her er det også penge, idet Crni og de andre kældermennesker producerer våben, som Marko beriger sig på.

Da de ved et tilfælde bryder ud af kælderen, drukner Crnis søn i Donau. Mange år senere møder vi Crni som leder af en militus under den jugoslaviske borgerkrig; desillusioneret kæmper han for et land, han ikke nærmere definerer, og leder efter sin søn, hvis død han ikke tror på. Marko er stadig våbenhandler og holder dermed krigen i gang - indtil hans broder (der indtil dette øjeblik har set ham som et forbillede og en faderfigur) slår ham ihjel og hænger sig.

For det første ser vi nu en lige linie fra efterkrigstiden til 90'erne, bl.a. i skikkelse af Markos løgnagtige våbenhandler.

Samtidig har sønnerne, dvs. den næste generation, lidt uoprettelig skade. Crnis søn - der er opvokset i kælderen og derfor er en skygge af sin kraftige og udfarende far - overlever ikke, da han slippes ud i verden. Og Markos "søn" ender som broder- og selvmorder, da han konfronteres med sandheden. Det er følgerne af livet i kælderen - dvs. Tito-Jugoslavien - hvor befolkningen blev udnyttet og udsultet under påskuddet af ydre fjender.

For det andet er der sket et skift i Kusturicas filmiske udtryk i løbet af de sid-

ste ti år. I takt med den mere og mere groteske situation i Jugoslavien er vægten flyttet fra det realistiske formsprog til det mere surreale, burlesque og farceagtige, der i *Underground* yderligere koges op med et frenetisk tempo. På den måde matcher formen og stilen Jugoslaviens selvdestruktive vanvid.

Underground slutter - som Far er på Forretningsrejse - med et bryllup, hvor alle parter (i dette tilfælde levende og døde) er samlet. Men denne gang træder scenens symbolik og tematiske motivation i højere grad frem i forgrunden: Brylluppet foregår på en landtange, der langsomt river sig løs og driver ned ad Donau.

Imens fortæller Ivan os om længslen tilbage til et samlet Jugoslavien, men udtrykker også store håb for fremtiden. Det sidste kan virke utopisk, men karakteriserer også

den livsvilje, energi og tro, der altid bærer Kusturicas karakterer gennem deres frygtelige skæbner.

Set i en bredere kontekst indskrives *Underground* sig både i rækken af allegorier og tilhører samtidig de film, der søger svarene på den nuværende misere i fortiden, mere præcist i tiden under og umiddelbart efter 2. verdenskrig.

I de beskrevne værker af Kresoja, Stojanovic og Kusturica er der tydelige sammenfald. Baggrunden for krigen er ikke, som man kunne tro, etniske modsætninger, der blot ventede på at låget skulle ryge af Pandoras æske. De etniske modsætninger ses mere som en effekt og følge af korrupsionen og undertrykkelsen, som fandt sted - heftigst lige efter 2. verdenskrig.

Mediepropagandaen som katalysator

Belma



er desuden et genkommende motiv, bl.a. i Darko Bajic' *Crni Bombarder* (1991) som ikke direkte beskæftiger sig med krigen, gør ligefrem de frie medier til sit hovedtema og beskriver en folkelig opstand som følge af censuren. Tydeligst er udviklingen hos Kusturica, hvor medierne i løbet af årene tilskrives større og større magt: Mens Dinos far troede på alle feberfantasierne i den marxistiske presse, og Maliks far blev udrenset til lyden af en fodboldkommentators eksalterede stemme: "Hvilken stor dag for Jugoslavien", er medierne - i form af falske nyhedsbulletiner - Markos vigtigste redskab i hans egenskab af fangevogter.

Milcho Manchevskis *Before the Rain* (Før regnen, England/Frankrig/Makedonien, 1994) kan også ses som en årsagsfilm, forstået på den måde, at den

viser de første dråber fra de skyer, der kan oversvømme Makedonien. Men selve skyernes sammensætning adskiller den fra de andre årsagsfilm.

Historien er bundet sammen af den i London bosiddende makedonske pressefotograf og Pulitzer-modtager Aleksandar Kirkov (Rade Serbedzija).

Kronologisk fortalt (hvilket filmen ikke er) opgiver Kirkov karrieren og vender hjem til Makedonien, fordi en bosnisk fange, på bedste Hanoi-maner, er blevet skudt til ære for ham. I Makedonien viser det sig, at Kirkovs gamle, uopnåelige kærlighed af albansk herkomst har fået sin mindreårige datter bortført af de græsk-katolske makedonere, fordi pigen - under et voldtægtsforsøg - har slået en af Kirkovs slægtninge ihjel.

Moderen beder Kirkov om hjælp, og han

Pretty Village,
pretty flame



befrier pigen vel vidende, at det vil koste ham livet. Pigen gemmer sig efter Kirkovs død hos en ung munk. Der opstår kærlighed mellem dem, og pigen følger med munken, da han smides ud af klostret. Da pigen ikke vil fornægte munken, bliver hun skudt af sine slægtninge.

Opdelingen i Bosnien mellem muslimer og kristne har slet ikke været af samme art som i Makedonien. Tværtimod har Bosnien været kendetegnet ved multietnisk samkvem og blandede ægteskaber.

Derfor er det mere korrekt at se Før regnen som et supplement i beskrivelsen af det balkanske problem end som en direkte parallel til Bosnien.

Billedsiden og den akronologiske dramaturgi visualiserer årsagerne til den specifikke konflikt:

1. Den unge munk er i marken, de første regndråber falder, og pigen ankommer til klostret. De forlader klostret og pigen dræbes.
2. Kirkov rejser fra sin elskerinde i London.
3. Kirkov befrier pigen og dræbes. Den unge munk er i marken, de første regndråber falder, og pigen ankommer til klostret.

På den måde tegner filmen en blodig cirkel, og cirkelns ubrydelige symbolik gentages i børnenes bestialske leg, hvor en skildpadde sættes i en antændt ring med patroner. Den uafvendelige og uforanderlige skæbne afspejler sig også i de genkommende billeder af det solsvedne, golve landskab og nattens altid dybbå stjernehimmel. Ligesom den græsk-katolske Kirkov i sin tid ikke kunne få pigens mor, kan den unge munk heller ikke i dag få sin elskede af anden tro; og ligesom Kirkov faldt ved sine slægtninges hånd, dør den unge pige af sin broders skud.

Det uforanderlige i situationen bekræftes af, at de få positive kræfter (Kirkov og det

unge par), der er ansporet af kærlighed, bukker under for de middelalderlige æresbegreber og kompromisløsheden, som er generelle Balkanproblemer, og en uudslukkelig nationalisme, som hele tiden har kendetegnet forholdet mellem græsk-katolikker og albanere. Filmens akronologi giver desuden filmen en ekstra grad af determinisme (og befordrer en melankolsk oplevelse), idet vi følger pigen i en stor del af filmen, vel vidende at hun skal dø.

Endelig må man dog sige, at skæret af uafvendelighed og stoisk heroisme i det mindste giver ofrene i Før regnen et anstrøg af guddommelig grandeur.

Årsager - og combat. Det er påfaldende, at der endnu ikke er produceret rene combatfilm, forstået som film med kamp og kampsituationer som detaltoverskyggende træk. Alle film med kampscener ser mindst lige så meget på årsagerne til - og de senere følger af - kampene.

De to - i øvrigt meget forskellige - eksempler på film med lange combat-sekvenser er Boro Draskovic' *Vukovar: Poste Restante* (Jugoslavien/Cypern/Italien/USA, 1994)) og Srdjan Dragojevic' *Lepa sela, lepo gore* (Pretty Village, Pretty Flame, Jugoslavien, 1996). Ud over at se på baggrunden beskriver de, hvordan krigen efterhånden splitter venner og ægtefolk.

Vukovar: Poste Restante, der af instruktøren betegnes som en antropologisk film³ viser os på en prosaisk måde krigens følger for et ægteskab. Vi følger en kroatisk kvinde og en serbisk mand fra den spirende kærlighed til deres adskillelse. Adskillelsen finder sted ved et vejkryds, hvor de to veje fører mod henholdsvis Zagreb og Beograd en bastant synekdoke eller del-for-helhed, der iøvrigt kendetegner filmens billedsprog. I den mellemtilgængelige periode har vi været vidner til brylluppet (skæmmet af at bruden mod sin

vilje vikles ind i et kroatisk flag), mandens indkaldelse (hvor han ender med at beskyde sit eget hus) og en serbisk bandes voldtægt af konen. På trods af filmens forudsigelighed er der én ting, der indprenter sig: Slutbilledet, hvor kameraet, fra at have fulgt parrets adskillelse, løfter sig og flyver - i noget der opleves som en evighed - hen over det, der engang var en smuk gammel by, men hvor der nu ikke står ét hus tilbage. "Denne film tilegnes filmkunsten i det land, der ikke mere er".

Teksten møder os i det første billede af *Lepa sela, lepo gore*. Og en parodi over nyhedsjournalerne fra det hedengangne land er netop det næste, vi ser: Året er 1971, og en af Titos højeste kadre, Djemal Bedic, åbner en tunnel, der skal forbinde Jugoslaviens folk. Tunnelen hedder - som enhver anden bygning i Tito-tiden - Enhed og Broderskab. Det folkloreklædte pigekors fædrelandssang overdøves dog af et skrig, da den høje gæst nærmest amputerer sin tommelfinger i forsoget på at klippe det røde bånd over.

I næste scene er vi fremme ved 1980, hvor to uadskillelige drengvenner - muslimen Halil og serberen Milan (spillet af *henholdsvis* en serber og en muslim!) - står ved den nu faldefærdige og mørke tunnel. Bøhmanden, som brænder landsbyer af, bor derinde, og de tør ikke gå derind - før de har bevæbnet sig. Resten af filmen krydsklipper mellem dette og flere andre tidspåner: dagene umiddelbart før krigen, kampe i 1994 og hospitalsscener i Beograd senere samme år.

Under kampene følger vi Milan, som med bitterhed ser, hvordan hans egen deling plyndrer og afbrænder landsbyer, herunder Halils værksted. Senere finder han sin moder slagtet - efter sigende af Halils deling. Under et angreb gemmer Milans folk sig i den gamle tunnel, som samtidig bliver deres fælde (denne centrale del af filmen bygger

på en virkelig hændelse).

Her lærer både vi og en kvindelig amerikansk journalist den sammensatte flok at kende. Det er et mini-Jugoslavien bestående af loyale Tito-folk, gæstearbejdere, narkomaner, tyve, intellektuelle og romantiske nationalister. Filmens clue (og instruktørens fokus⁴) er spillet mellem de belejrende muslimer og serberne i tunnelen. Og der veksles mellem gensidige vittigheder, nostalgisk musikalsk underholdning og bestialsk brutalitet.

Journalisten og alle serberne dør - Milan dog først på militærhospitalet i Beograd. Her udånder han efter at have forsøgt at dræbe en paralyseret muslimsk fange (hvilket han dog opgiver, efter et subjektivt flashback til et drengeslagsmål i 1980 mellem ham og Halil, hvor ingen ville give sig).

"The war film almost always deals with a small group of assorted personalities with a variety of backgrounds. In the course of the film, they are reduced almost to animal status."⁵

Selv om denne genrebeskrivelse passer fint til denne combat-prægede film, så søger *Lepa sela, lepo gore* som sagt også bagud. Filmen peger på tre aspekter, som vi bl.a. har set bearbejdet hos Kusturica: De jugoslaviske folkeslags stædighed - her repræsenteret bl.a. ved de to drenges slagsmål, hvor ingen vil give sig. Tito-tidens lyserøde løgne, hykleri og liv på lånte penge, tydeligst i et skænderi mellem tyven - der paradoksalt nok viser sig som den mest ærlige - og den Tito-loyale kaptajn; havde nogen tjent deres huse på en ærlig måde, ja, så havde det ikke været så let at brænde dem af, konkluderer tyven. Endelig, og som løggenes redskab, kastes øjnene på medierne. Nyhedsjournalen og de fordrejede tv-reportager trækker en del af personerne med i krigen. Og selv kampscenerne er blandet med subjektive passager, hvor folk kæmper og dør som i gamle partisanfilm. Det eneste sande

*Underground**Underground*

mediebillede laves af journalisten i tunnelen - men dør også med hende.

Som en forlængelse af det sidste tema har filmen en nærmest morbide epilog, hvor en ugejournal fortæller om genopbygningen af Bosnien og åbningen af Fredens Tunnel. Men da det røde bånd skal klippes, sker der et lille uheld...

De ægte allegorier og andre retoriske figurer. En del af filmene fra ex-Jugoslavien viser sig delvis at behandle krigen i metaforiske termer. Det kunne tænkes at være foranlediget af økonomiske overvejelser, dvs. frygten for at skræmme publikum væk. Det er dog ikke særlig sandsynligt, idet det metaforiske er blandet med direkte beskrivelser og overdrivelser, som det ses i *Underground*, *Vukovar: Poste Restante* og *Lepa*

sela, lepo gore; af samme grund er (selv)censur også mindre sandsynlig. Mere nærliggende er det at se omskrivningerne som en fortælleform, der er gået i arv fra en tid, hvor selvcensur og indirekte tale netop var en nødvendighed i østeuropæisk og jugoslavisk film.⁶ Påvirket som Kusturica også er det af tjekkoslovakkerne Menzel og Forman, er denne arv tydeligst i hans film: kampen mellem drengens frie tanke og fadrens kommunistiske dogmer (*Sjecas li se Dolly Bell?*), den løsevne ø (*Underground*) og alle forsoningsbryllupperne.

Da både kældereren i *Underground*, og tunnelen i *Lepa sela, lepo gore*, spiller så store roller, kan man måske ligefrem tale om allegoriske film (hvis man ved en allegori forstår en gennemført og fortløbende metafor.⁷)

Allegorisk - i dette tilfælde nok mere af nød end af lyst - er under alle omstændighe-

Ulysses' Gaze



der Bosnien & Hercegovinas første film *Magarece Godine* (The Awkward Years, 1994). Handlingen i Nenad Dizdarevic' film udspiller sig så fjernt som i 20'erne, og er baseret på en roman fra 1960 af den yndede, afdøde humorist Branko Copic. Sammen med dens generelle humane budskaber er det et meget diplomatisk valg, idet krigen rasede i Bosnien på produktions-tidspunktet.

Historien - der indrammes af Rade Serbezias rustne stemme - kan minde om Nils Malmros': drengeritualer og magtkampe, den første kærlighed og de voksnes manglende forståelse. Der er ingen deciderede skurke, og tiden kaster et formildende skær over beskrivelsen. Men til forskel fra Malmros' hold af mellemlange jyske børn er Copic' roman og Dizdarevic' film befolket af en etnisk mangfoldighed.

Filmens afsluttende voice-over, der akkompagnerer billederne af det tomme klasseværelse, forankrer endegyldigt allegorien:

“Hvert år skiltes vi for at mødes igen om efteråret - lige til vi en gang skiltes for altid.

Mange år senere brød en blodig krig ud som splittede os, men i hvilken mine venner og jeg stod på den rette side.

Jeg har skildret vores gymnasietid og pubertetsår, og med tiden blev jeg den mest muntre forfatter på hele egnen.

Millioner af læsere morede sig over mine bøger. Men så en dag - uden nogen synlig anledning - sprang jeg ud fra en bro. I rette tid, kunne man sige, så jeg ikke oplevede en anden krig, i hvilken jeg uigenkaldeligt mistede alle de læsere, jeg brød mig om at have.”

Her har vi ikke bare en eksplicit fortæller der beretter fra hinsides døden, men sågar en fortæller der knytter an til den empiriske fortæller, eller rettere forfatter, idet Copic i 1984 virkelig begik selvmord på den beskrevne måde. Denne, i forhold til romanen,

tilføjede passage træder frem i kraft af sin placering i slutningen og sin fortælle-mæssige apartehed, og peger derved bagud, så diegesens tid og drengenes venskab får et tragisk skær.

Således bliver nostalgien dobbelt: Der er tale om en for længst passeret ungdom, hvor der skyder sig endnu et uskyldstap ind - afstedkommet af den seneste borgerkrig. Det gør den svundne tid endnu fjernere. En svunden tid præget af den tidlige ungdoms kvaler, men mildnet af ubrydelige venskaber på tværs af oprindelse og tro.

I hænderne på den græske modernist Theo Angelopoulos bliver Balkan og billedernes manglende troværdighed materialet til en mere individcentreret allegori:

“Three reels, perhaps a whole film undeveloped - the first film perhaps, the first glance, a lost glance, lost innocence. It turned into an obsession, as if it was my own work, my own first glance, lost long ago.”

Som det ofte er tilfældet med den græske instruktørs film, er det sin sag at referere handlingen i *To vlemma tou Odyssea* (Ulysses' Gaze), fordi den både fortæller Historie - i akronologisk og sammenvævet form, som i *O thiasos* (1975, Skuespillernes rejse) - og fordi den skitserer karakterernes personlige historie og vekslende subjektivitet. Ja, selv grænserne mellem de enkelte karakterer er flydende i hans episke beretning om A's rejse gennem Balkan.

Fortællemåden antydes fra starten: Vi ser den ene af de to Manakia-brødre (græske filmpionerer) filme et skib og dø i året 1954. Arkivaren for det græske filmarkiv ses i samme indstilling fortælle den selvsamme historie til en amerikaniseret græsk filminstruktør, A (Harvey Keitel). Det er en form for samtidighed, der ofte gribes til senere i filmen.

A påtager sig at dokumentere den tidlige græske filmhistorie og finde tre af Manakia-brødrenes ufremkaldte filmruller - endda for egen regning, da han betragter det som et personligt projekt at genfinde den uskyld, der lå i optagelserne af høj og lav, dagligdag og omvæltninger, fra starten af vort århundrede.

Hans søgen fører ham gennem det tågede og sneklædte Balkan:

Over Albaniens frosne marker strøet med stivnede mennesker. Gennem Bulgariens trøstesløse byer og toldbygninger. Igennem sin families saloner i Konstanca, hvor udrensningerne hærgede i årene omkring 2. verdenskrig, til Beograd ad Donau-floden i en pram med en kæmpe Lenin-figur som medpassager. Og endelig videre ad Sava-flodens forgreninger til det sortsværtede Sarajevo.

Malik

Under sin odysse møder A forskellige kvinder, allesammen i skikkelse af den kvinde (Maïa Morgenstern), han efterlod for 35 år siden i en lille græsk provinsby. I korte glimt oprulles både A's og Manakia-brødrenes historie. A repræsenterer skiftevis sig selv (både som barn og voksen) og brødrene; f.eks. dødsdømmes han på grænsen mellem Bulgarien og Rumænien, på vegne af brødrene in absentia!

I få sporadiske glimt afsløres flige af Balkans historie: processerne, udrensningerne, de etniske spørgsmål. Filmens fokus er dog i høj grad på A; omgivelserne fremstår som sindbilleder, mens de personer, han møder, i de fleste tilfælde forbliver bificurer, når de ikke ligefrem er rene projektioner.

I Sarajevo finder A den forsvundne film, men oplever også krigens vilkårlige brutalitet. Grædende foran lærredet ser A indhol-



det af de famøse ruller. De indeholder ikke sorte huller, som dem, han har beskrevet i sin bevidsthed, men lige så intetsigende blanke hvide frames. Ingen hemmelighed åbenbares, der er ingen årsag at finde i århundredets uskyldige begyndelse.

Og vi er - som A - lige vidt med Balkans gåde.

To vlemma tou Odyssea følger sig til rækken af Angelopoulos' cirkulære og åbne film, hvor tiden flyder sammen, historiske begivenheder skitseres med løs hånd og tågen lægger sig over personerne - i overført og bogstavelig forstand. Af denne grund er det ikke sært, at filmen er svær at placere blandt de andre Balkan-film som andet end en "omvendt" allegori, hvor det overordnede - det uigennemskuelige Balkan - bliver et billede på det specifikke: én mands sind.

Med lange supertotaler, stileret spil, meta-fiktive referencer og ikke mindst fokus på en karacters subjektive oplevelse af den grænsesituation, han mentalt befinder sig i, indskriver *To vlemma tou Odyssea* sig mere i en art-cinema tradition, end den siger noget præcist om forholdene og krigen på Balkan.

Så mens de danske film hidtil fokuserer på flygtningeproblemer, og Angelopoulos bruger Balkan som afsæt for eksistentielle spørgsmål, er det foreløbig overladt til de ex-jugoslaviske instruktører at søge bag om krigen. Her finder de - og fremstiller i billedretoriske former - Tito-tidens sociale, politiske og økonomiske fejl, der godt hjulpet af propagandaen har tændt den ild, som brænder såvel smukke som mindre smukke landsbyer af.

Noter

1. Selv Nicolas Winding Refns *Pusher* (1996), der ikke direkte berører ex-Jugoslavien og flygtninge, har henvisninger til konflikten: body-guardens navn, Radovan; mere

diskrete antydninger findes i klublokalet: plakaten af Arkans Tigre og skjoldet for Røde Stjerne Beograd (hvis nationalistiske fans havde egen kampenhed i Bosnien!)

2. Både korrupperingen og udrensningerne er også genkommende temaer i jugoslavisk litteratur bl.a. Miroslav Popovic: Udri Bandu.

3. *Il Cinema dei Paesi in Guerra*, p. 62.

4. Interview med Srdjan Dragojevic: <http://www.serbia.front.net/ekskluzivno/buntovnik.html>

5. Kaminsky, p. 229.

6. Stoil, p. 37.

7. Plett, p.90.a

Litteratur

Copic, Branko: *Magarece Godine*, in *Sabrana Dela* (samlede værker) vol. 11. Sarajevo: Svijetlost 1978 (1960).

Grodal, Torben Kragh: *Cognition, Emotion and Visual Fiction*, University of Copenhagen, Copenhagen 1994.

I quaderi del Lumière nr. 15: „Il Cinema dei Paesi in Guerra“, Cinteca e Commissione Cinema del Comune di Bologna, Bologna 1996.

Kaminsky, Stuart M.: *American Film Genres*, 2. ed Nelson-Hall, Chicago, 1985.

Kovacevic, Dusan: *Bila jednom jedna zemlja*, Vreme Knjige: Beograd 1995.

Petrovic, Zoran: „Der var engang et land - og dets sidste beboer,“ in *Kosmorama* 213, Det Danske Filmmuseum, København 1995.

Plett, Heinrich F: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Helmut Buske Verlag, Hamburg 1991.

Popovic, Miroslav: *Udri Bandu*, Biblioteka Albatros, Beograd 1988.

Selenic, Slobodan: *Ubistvo s Predomisljajem*, Prosveta: Beograd 1996.

Stoil, Michael Jon: *Balkan Cinema: Evolution after the Revolution*, UMI Research Press, Michigan 1979.

Whillock, David Everet: „The Fictive American Vietnam War Film: A Filmography,“ in *America Rediscovered*, ed. O.W. Gilman Jr. & L. Smith, Garland Publisher: N.Y. 1990.