

STRAUSZ LÁSZLÓ

Visszabeszélés és önegzotizálás

*A posztkoloniális filmelméletek
kelet-európai alkalmazhatóságáról*

A posztkoloniális filmelmélet abból az alapfeltevésből indul ki, hogy a mozgókép kifejezőeszköze lehet a különböző nemzet-államok, etnikai, gazdasági vagy társadalmi-nemi csoportok identitásának, hatalmi viszonyainak. Ugyanakkor ennél sokkal fontosabb, hogy a mozgóképek nemcsak passzívan kifejezhetik a fent említett különbségeket, hanem aktívan hozzá tudnak járulni ezek alakulásához. Nem önmagától értetődő, hogy az eredetileg a nyugat-európai centrum, illetve a közel- és a távol-keleti, afrikai periféria között kulturális kapcsolatok leírására vállalkozó posztkoloniális elméletek hogyan kapcsolódnak a volt államszocialista térség filmkultúrájához. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy megmutassam: a közép-kelet-európai régió szerzői mozgóképkultúrájának posztkoloniális megközelítésével fontos elemzési szempontokra tehetünk szert.

Mint azt a neve is mutatja, a posztkoloniális elmélet a kolonizáció politikai, gazdasági folyamatai *után* bekövetkező kulturális jelenségeket vizsgálja interdiszciplináris szempontból. A modern nyugati civilizációk (Anglia, Franciaország, Spanyolország, Portugália, Németalföld) a 15–16. századtól, a nagy földrajzi felfedezések korától fogva kezdik meg a kereskedelmi célú térhódításukat keleti, déli és nyugati irányban. Ennek célja a nyersanyagban gazdag területek politikai-diplomáciai (pl. kereskedelmi koncessziók), vagy katonai módszerekkel történő meghódítása, majd a nyersanyagoknak a perifériáról a centrumba való áramoltatása. A nyersanyagot itt tág értelemben kell venni: idetartoznak a nemesfémek, a fűszerek, de a munkaerő is. Ez utóbbi „nyersanyag” lerablása az intézményesült rabszolga-kereskedelmen keresztül zajlik, leginkább atlanti hajóútvonalakon

Afrikából Amerika felé.¹ A kolonizálók erőfölénye gazdasági és technológiai alapokon nyugszik, a posztkolonális jelenségek viszont kulturális folyamatok.

A modern gyarmatosító folyamatok csúcspontját a századforduló és az első világháborút megelőző évek jelentik: aki ránéz egy, az 1900–1910-es évekbeli állapotokat tükröző világtérképre, azt fogja látni, hogy a szárazföldi területek nagy része gyarmatosító hatalmak ellenőrzése alatt áll. Innentől kezdve, ha lassan is, de megindulnak a különböző függetlenségi mozgalmak, és ezek eredményeképpen a korábbi gyarmatok független nemzetállamokká válnak. A közvetlen elnyomás ezzel megszűnik, ami persze nem jelenti azt, hogy a korábbi gyarmatosítók minden szempontból „elengedték” volna korábbi gyarmataikat. Az antikolonialista mozgalmak, majd később a posztkolonális elmélet arra hívja fel a figyelmet, hogy a politikai és gazdasági elnyomás a függetlenség kivívásával más, többnyire kulturális csatornákon keresztül működik tovább. Emiatt a posztkolonialitás kulturális jelenségeit *diszkurzív* folyamatokként szokás leírni, amelyek mind a gyarmatosító, mint a gyarmatosított szubjektum identitásán érzetik hatásukat. Foucault óta a diszkurzust olyan kommunikatív folyamatnak tekintjük, amely nemcsak arra vonatkozik, hogy az adott témáról mit mondanak el a résztvevők, hanem arra is: milyen intézmények határozzák meg a kommunikáció racionalitását, regulációját, nyelvi szabályait. Elsőként Edward Said elemzi 1978-as *Orientalizmus* című munkájában² a kolonialista folyamatokat diszkurzív szempontból, és ezzel a tanulmány a posztkolonális elmélet alapmunkájává vált.

Said szerint a keletről gyártott tudás a tulajdonképpeni gyarmatosítás előtt megkezdődik már, de annak elmúltával is sokáig érezteti hatását. A tanulmány azt állítja, hogy az orientalista beszédmód a Közel-Kelet gyarmatosítását kísérő folyamatként alakult ki, amely számos diszciplína területén felismerhető volt: többek között az antropológiában, a történelemírásban vagy az irodalomban. Ez a gyarmatosítók által termelt tudás jelentette évszázadokon keresztül azt a szűrőt, amelyen keresztül Európából nézték és irányították a Keletet. A kolonialista beszéd egy már létező műfajnak, az utazási leírásoknak a hagyományához kapcsolódik, amelyekben hamar megjelenik a civilizált európai Én és a barbár gyarmati Másik kettőssége. Az európai és a gyarmati identitás ebben a dichotómiában tételeződik, és a célja végső soron az európai hegemonia fenntartása és kiterjesztése. Said írása a kolonialista szövegekben működő diszkurzív erőszak feltárását végzi el, és ezzel megteremtí a posztkolonális diszkurzuselemzés alapját. Itt a hangsúly mindvégig a szöveg tartalmi analízisen túl a formai jegyek, a nyelvhasználat elemzésén van.

1 Gilroy, Paul: *Black Atlantic*, London, 1994.

2 Said, Edward: *Orientalizmus*. Budapest, 2000.

Ugyan Said munkáját megjelenése óta sok kritika érte,³ magának a kérdésfelvetésnek az érvényességét nem lehet kétségbe vonni.

A posztkoloniális elmélet másik kulcsfogalma a Shohat és Stam által bevezetett *eurocentrizmus*.⁴ A fogalommal a két szerző a kolonialista gondolkodásmód teleologikus vonásaira utal: ezek szerint az ideális politikai-társadalmi állapot elérése tekintetében a később gyarmatosított társadalmak messze lemaradtak a Nyugathoz képest. Ezért a nyugati befolyásszerzésnek emancipatorikus célja volt, s a kolonizált társadalmak szerkezetében pozitív változásokat hoztak. Az érvelés – írja Shohat és Stam – nemcsak rasszista és imperialista, de le is nullázza a nem nyugati társadalmak kulturális formáit, ellopja vívmányaikat. A szerzőpáros által javasolt anti-eurocentrizmus központi vonása a bináris gondolkodásmód elvetése (ennyiben a posztstrukturalista örökség látható benne), tehát a centrum–periféria hierarchizáló látásmódján való túllépés. Eszerint az európai-gyarmati bináris semmilyen értéket nem tartalmaz önmagában (az európaiak nem mind vérszomjas gyarmatosítók, ahogy a harmadik világbeliek sem mind heroikus, nemes ellenállók). Shohat és Stam rámutatnak, hogy a média vizsgálata a posztkoloniális elmélet számára kulcsfontosságú, hiszen széles rétegeket képes megszólítani, valamint identitásformáló szerepe egyértelmű.

A mozgókép feltalálását követően hamar kiderült, hogy a médium mennyire alkalmas a hatalmi viszonyok artikulálására, valamint aktív formálására. D. W. Griffith 1915-ös *Amerika születése* című opusában már pontosan megfigyelhetőek azok a filmnyelvi technikák, amelyek segítségével a rendező ellenszenves, agresszív és primitív figurákként mutatja be a fekete szereplőket. Egyrészt Griffith feketére mázolt arcú fehér színészekkel játszatja el a feketék szerepeit, ami eleve nevetséges hatást kelt, de ennél talán fontosabb, hogy képi eszközökkel szisztematikusan megakadályozza a nézők azonosulását a fekete szereplőkkel. Ezzel olyan érzelmi reakciókat képes kiváltani, amelyek a tízes évek Amerikájának faji sztereotípiáit, előítéleteit tükrözik, illetve mélyítik el. A posztkoloniális filmelmélet azonban nem kizárólag a faji előítéletek mozgóképes ábrázolásával foglalkozik: a mozgóképet az ideológiakritika terepeként kezeli, azaz olyan kulturális terméként tekint rá, amelynek retorikájában a domináns ideológia közvetítése zajlik. Ennyiben a posztkoloniális filmelmélet sok szempontból átfedésbe kerül más ideológiakritikai irányzatokkal, főként a feminizmussal.

3 Például materialista irányból (Ahmed, Leila: *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, 1992; vagy Vaughan, Megan: "Colonial Discourse Theory and African History", *Social Dynamics* 20 (2), 1–23, mely szerint a diszkurzus-elemzés a kolonizáció anyagi viszonyait háttérbe szorítja, illetve az elnyomásra és nem az önreprezentációra tett kísérletekre koncentrálnak).

4 Shohat, Ella – Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism*, London, 1994.

Azzal a kérdéssel, hogy a film már születésétől fogva a társadalomban széles körben elterjedt sztereotíp nézeteket népszerűsít, rengeteg tanulmány foglalkozott a posztkoloniális filmelmélet kialakulása előtt is. Robert Stam és Louise Spence 1983-as írásukban⁵ mutatnak rá arra, hogy a feketék, zsidók vagy a nők ábrázolásának kirekesztő jellegét számos írás elemzi már a hetvenes években. Ami a posztkoloniális megközelítést megkülönbözteti ezektől a munkáktól, az egyrészt a pozitív ábrázolások hiányára való folyamatos rámutatás: „[a] mimézis »hibája« (...) nem a torz sztereotípiák megjelenéséből, hanem az elnyomottak reprezentációjának hiányából fakad”.⁶ Ennél is fontosabb azonban (és itt válik igazán láthatóvá Said hatása), hogy a posztkoloniális filmelmélet az elemzett művek retorikájával, a filmek *formai* jegyeinek vizsgálatával foglalkozik. Idézett tanulmányukban Stam és Spence Gillo Pontecorvo *Az algériai csata* című 1966-os filmjét elemzik, amelyben három áruhás algériai nő terrortámadást hajt végre európai civilek ellen. Ebben a jelenetben nem az a lényeges, hogy „(...) bemutat egy ilyen támadást, sokkal fontosabb, *hogyan* mutatja be azt; a diegézis jelöltje (a terrortámadás) kevésbé lényeges, mint a megszólítás módja és a néző pozícionálása”.⁷ A szerzők érvelése szerint tehát a plánozáson, a vágásokon és a hangokon keresztül éri el Pontecorvo azt, hogy a nézők azonosuljanak a támadások végrehajtóival, s jobban bele tudják helyezni magukat a duplán (etnikai és nemi alapon is) eltárgyasított szereplők helyzetébe. A nézők pozícionálása tehát láthatóan fontos a formai analízisre koncentráló posztkoloniális elemzésekben, mert ezen keresztül létesít kapcsolatot a rendező a film fiktív világa, valamint a film nézőjének valódi, társadalomban betöltött helyzete között.

Többek között Homi K. Bhabha írásaira⁸ támaszkodik a posztkoloniális filmelmélet azon irányzata, amely a különböző kevert, hibrid identitások ki- és átalakulásával foglalkozik. Itt a kolonizáló és a kolonizált szubjektum dichotómiájának relativizálása jelenik meg különböző ki- és bevándorló, migráns, diaszporikus karakterek ábrázolásán keresztül, akik valódi (nemzetállami) vagy szimbolikus (társadalmi hagyományok, szabályrendszerek) határterületeken mozognak. Hamid Naficy befolyásos 2001-es munkájában⁹ vezeti be az *akcentusos film* kifejezést, amivel képletesen utal arra, hogy e filmek beszédmódjában keresztül láthatóvá válik a szereplők identitásának folyamatos átalakulása. Az akcentusos film, mint az akcentussal beszélő

5 Robert Stam – Louise Spence: “Colonialism, Racism, Representation: An Introduction”, *Screen* 24/2, 2–20; magyarul: Kolonializmus, rasszizmus, reprezentáció. Bevezetés. *Metropolis* 2005/2, 12–26.

6 Uo. 16.

7 Uo. 21.

8 Például: *Location of Culture*, New York, 1994.

9 Naficy, Hamid: *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, 2001.

ember, egyszerre teszi láthatóvá azt a kulturális közeget, ahonnan származik, valami azt, amelynek nyelvét elsajátítani igyekeznek. Naficy ezzel Bhabhahoz kapcsolódva fogalmazza meg a posztkoloniális elmélet fontos tézisé, mely szerint az identitás nem rendelkezik egy rögzített jelentésmaggal, hanem folyamatosan átalakuló performanciaként határozható meg.

A történelmi és nemzeti identitását folyamatosan Kelet és Nyugat viszonyrendszeréhez, erőviszonyaihoz képest meghatározó Kelet-Európa esetében a posztkoloniális megközelítés evidensnek tűnhet, különösen a 20. század második felével kapcsolatban. Az 1945 után kialakuló világrendben a térség a Szovjetunió közvetlen befolyása alá került, amely szoros politikai és gazdasági alárendeltséget, egyes országokban katonai megszállást is jelentett. A „moszkvai centrumból irányított periféria” leírást azonban csak módosításokkal tudta alkalmazni a nyugat- és a kelet-európai értelmiség.¹⁰ A többnyire balos nyugati humán tudományok leírásaiban a keleti blokk az imperialista nyugat (első világ) és a kizsákmányolt harmadik világ alternatíváját jelentette. Az államszocialista, illetve kommunista rendszerek 1989-es összeomlásával azonban ez a nyugati modell nem tudott mit kezdeni, aminek Moore szerint ékes példája, hogy Shohat és Stam *Unthinking Eurocentrism* című, már idézett munkája nem is tesz említést a térségről. A kelet-európai értelmiség számára ugyanakkor szintén nem volt vonzó a posztkoloniális paradigma, hiszen a régió magát hagyományosan nem a perifériához, hanem a nyugathoz tartozó területként határozta meg. Ebből a szempontból Moszkva centrumként való leírása politikai-gazdasági értelemben ugyan helytálló volt, kulturálisan azonban nem: a kelet-európai térség kompenzáló kulturális formái többnyire a nyugat felé irányultak, és nem kelet felé. A filmművészet területén például jól megfigyelhető, hogy a magyar modernizmus az 1960-as években határozottan nyugati mintákat követ. A rendszerváltások után sem terjedt el a posztkoloniális paradigma a térségben, pedig ekkor már a szovjet típusú nyers politikai dominancia leírása helyett a nyugat kifinomultabb gazdasági kolonizációjára lehetett volna alkalmazni a centrum–periféria modellt. Kelet-Európa számára azonban ekkor már a nyugati demokráciák közé való betagozódás a cél, és nem a fejlett nyugati koloniális praktikáinak a kritizálása.

A volt államszocialista országok euroatlanti integrációjának narratívája túlnyomórészt a visszamaradott keletnek a fejlett

10 Ezzel kapcsolatban lásd: Bakic-Hayden, M. – R. M. Hayden: “Orientalist Variations on the Theme ‘Balkans’: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics”, *Slavic Review* 1992, 51(1), 1–19. Roumiana Deltcheva: “The Difficult Topos In-Between: The East Central European Cultural Context as a Post-Coloniality”, *The Sarmatian Review*. September 1998, XVIII:3. David Chioni Moore: “Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique”, in *Baltic Postcolonialism*, ed. Kelertas, Amsterdam, 2006.

nyugathoz való csatlakozásaként jelent meg. Érthető módon a fenti narratívára adott lokális reakciók felbukkantak a különböző művészeti terekben is. A kelet-európai film 1989 utáni önazonossága, vagyis identitása kapcsán a posztkoloniális paradigmának mint elemzési modellnek éppen emiatt van létjogosultsága. A térség filmrendezői között a kelet–nyugat viszony problematizálása visszatérő témává vált. Jól kivehető ezekben a filmekben a periférián alkotó művészek saját beszédmódjának, művészi pozíciójának a tematizálása, a fejletlen kelet toposzának gyakran önkéntes és ironikus felvállalása vagy újragyártása. Érdekes módon nem a szovjet befolyás, a közvetlen politikai elnyomás évtizedei alatt, hanem az 1990-es években jelennek meg tehát a mimikri, az adaptív visszabeszélés klasszikus posztkoloniális stratégiái a térség filmművészetében. Elsőként ezeket a jelenségeket illusztrálom tanulmányomban egyrészt a délszláv térségben az 1990-es években készült filmek kapcsán, másrészt az újraegyesült Németországból származó Ostalgie-filmciklus egyes darabjainak elemzésével. Ezek a filmek a hazai piacokon nagy sikereket értek el, ami jól mutatja, hogy a nézőik számára felkínált játékos kelet–nyugat relációban könnyen megtalálta személyes „történetét” a szélesebb közönség is. A 2000-es években ugyanakkor egy másik trend kezd körvonalazódni a térség filmművészetének kelet–nyugat ábrázolásában: itt az önegzotizálás formáiból eltűnik az ironikus hangvétel, és egyre nagyobb teret kapnak a súlyosabb egzisztenciális témák, az önegzotizálás direkt, iróniamentes formái. Jellemző módon ezek a munkák jórészt már csak kritikai és fesztiválsikereket aratnak, a hazai közönség egyre inkább távol marad tőlük. E második trendet a 2000-es évek magyar és román szerzői filmjének a segítségével fogom illusztrálni.

Mimikri: visszabeszélés és a nyugati formák

A mimikri kifejezést az evolúciós biológia kezdi tudományos kontextusban használni, és olyan fajok rejtőzködési vagy túlélési stratégiáira utal vele, amelyek más fajok fizikai megjelenését utánozzák annak érdekében, hogy minél jobban beleolvadjanak a környezetükbe. A posztkoloniális elméletbe Homi Bhabha vezeti be. Bhabha szövegeiben¹¹ már nemcsak a környezetbe való tökéletes beolvadás technikájára utal, hanem a kolonizáló kultúra formáinak a lokális kultúra általi adaptálására, a kettő keveredésére, hibridizációjára. Ennek a keveredésnek a célja, hogy a korábban kizárólag a kolonizáló kultúra önkifejezésére használatos technikákat „megfertőzzék” a helyi identitások. Az így létrejövő hibrid diszkurzív formákban a kolonizált kultúra a kolonizáló kultúra nyelvével tudja kifejezni sajátosságait.

11 Bhabha, Homi K.: *Location of Culture*, New York, 1994.

Kelet-Európában 1989 után legalább két nemzeti filmben jelenik meg átfogóbb trendként mimikri mint a kelet-nyugat viszonyrendszer artikulálásának fontos retorikai eleme. Az egyik ilyen hagyomány látható az 1990-es évek délszláv filmjében, amelyben a Balkánra irányuló nyugati tekintet tematizálása fontos szerepet játszik. Ebbe a csoportban tartozik az *Eső előtt* (Milcho Manchevski, 1994), az *Underground* (Emir Kusturica, 1995) vagy a *Sebek* (Srdjan Dragojevic, 1998). E három film közös nevezője, hogy a nyíltan felvállalják, sőt kreatív módon használni kezdik az önegzotizálást, tulajdonképpen beemelik a délszláv identitásba a nyugat orientalizáló Balkán-képét. Magát a balkanizációt mint kulturális folyamatot Maria Todorova írja körül *Imagining the Balkans* című, a posztkoloniális elmélet kelet-európai vonatkozásainak leírása szempontjából alapvető munkájában.¹² Todorova a Balkán szó etimológiájának elemzéséből indul ki. A kifejezés korai előfordulásai nyugati utazási leírásokhoz köthetőek, vélhetőleg ezek a török nyelvből veszik át. A különböző nyugati utazók szövegeiben a Balkán szó vad, nyers, hegyes-sziklás vidéket jelent, amely lassanként pejoratív értelmet nyer, és mint az „európai Törökország” kezd elterjedni. Idővel a fogalom egymással hadakozó kis törzsek lakóterületével kapcsolatban is használatossá válik. A Balkán szó jelentésváltozatainak történetének átalakulásában könnyen észrevehető egy közös pont: mindegyik a külső megfigyelőhöz kötődik. A három fent említett film nemcsak a délszláv identitás részévé teszi a Balkán szó pejoratív jelentés-síkjait, de a filmes kifejezőeszközei révén vissza is fordítja a Nyugat kolonializáló tekintetét, azaz a mimikri technikáját alkalmazza leírásaiban.

Manchevski filmjében a külső és a lokális tekintet kettősége a főszereplő, Aleksandr figuráján keresztül jelenik meg. Aleksandr egy Londonban élő macedón fotós, aki már évek óta háborús övezetekben dolgozik. Karakterén keresztül a rendező hatékonyan illusztrálja az egzotizáló nyugati sajtónak a háborúkkal kapcsolatos perverz megszállottságát. Kamerája előtt válságok, fegyveres konfliktusok vagy háborúk zajlanak, de ezek csak látványosságként kelnek életre, jó esetben is csak borzongást keltenek. Flashbackek nyomán derül ki, hogy a főszereplő morális válságát, hivatásával kapcsolatos meghasonlását egy korábbi incidens okozta. Aleksandr arról panaszkodott: hiába utazott Boszniába, még nem látott semmilyen „akciót”. Erre a tiszt kiemelt egy hadifoglyot, és a kamera kedvéért a helyszínen föbe lőtte. Az incidens után a fotós képtelen tovább dolgozni, jól fizető londoni állását otthagyja, és hazautazik Macedóniába. Látható, hogy az *Eső előtt*ben a rendező tematikusan jeleníti meg a délszláv konfliktus külső-belső szemlélőinek kettőségét. A nemzetállami határokat folyamatosan átlépő, macedón származású Aleksandr a nyugati fotóügynökségek „nyelvét” tökéletesen el-

12 Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, 1997.

sajátította, Pulitzer-díjas sajtófotós lett. Ugyanakkor a filmben éppen akkor teszi le kameráját, amikor már világosan látja, milyen következményekkel jár a munkája. Hiába fotózza az erőszakot, annak felszámolásához nem tud hozzájárulni. Míg Aleksandr befejezi a fotózást, és nem hajlandó rész venni a balkáni háború szenzacionalizálásában, addig a film rendezője a domináns nyugati hagyomány, a lineáris filmes narráció kisajátításával és átalakításával, azaz a mimikrivel lép túl saját szereplőjének tehetlenségén. A film három fejezetében ábrázolt események bizonyos pontokon átfedésbe kerülnek egymással: például a második fejezetben látható angol nő, Anne, Aleksandr szeretője felbukkan a harmadik, már Macedóniában játszódó részben, vagy az első epizód kiugrott szerzetese, Kiril telefonon felhívja a második fejezetben Anne-t londoni irodájában. Ezek a jelenetek zavarba hozzák a nézőt, hiszen időrendileg lehetetlen kapcsolatokat teremtenek. Anne például hamarabb látható a macedón részben, mint hogy Aleksandr egyáltalán hazautazott volna, Kiril telefonhívása során Anne pedig olyan eseményekről nézeget fotókat a londoni irodában, amelyek épp csak megtörténtek a macedóniai helyszíneken. A történet koherens logikájának, linearitásának megbontásával a rendező visszautasítja a nyugati néző (szubjektum) és az eltárgyasított keleti konfliktus (objektum) szembeállítását. Ahogy azt a filmben ki is mondja az egyik szerzetes, s ugyanezeket a szavakat egy londoni graffitin is láthatjuk: a kör nem kerek! Manchevski, a macedón származású, de nyugaton tanult rendező ezzel túllép a macedón származású, de nyugaton dolgozó főszereplőjének gesztusán. Nem leteszi a kamerát, inkább hibrid formában jeleníti meg az etnikai feszültségektől terhes poszt-jugoszláv vidék konfliktusait.

A mimikri stratégiája talán még világosabban látható Kusturica híres-hírhedt *Underground*jában. A film ugyanis nemcsak magára veszi a balkánnal kapcsolatos társadalmi sztereotípiákat, hanem karikatúrát csinál belőlük. Kusturica főszereplői ugyanis Jugoszlávia történetének komoly aktoiraivá válnak: Markoból Tito jobbkeze, míg Crni az ellenállás vezérfigurája lesz. Mindeközben végigmulatják az ország történetének összes jelesebb eseményét, legfőbb motivációjukat a nők, az ivás és a mulatozás jelenti. Kusturica a mulató balkán férfiképét azonban láthatóan túlzásba viszi: a Goran Bregovic által jegyzett zenére felgyorsítva rohángáló, a saját fejükön percenként pálinkás üvegeket széttörő, hajnalig tivornyázó alakok ábrázolását nehéz komolyan venni. Így az ország történelme egy karneválszerű eseménysorozattá változik, amelyben az etnikai tisztogatás elkövetői is a korábban elszenvedett személyes sérelmek miatt állnak bosszút. A rendező tehát a nyugati, a balkáni konfliktust eltárgyasító és leegyszerűsítő, orientalista tekintetre reagál, felhasználja azt, de olyan szinten el is túlozza, hogy nehéz legyen direkt reprezentációként olvasni. Ez a jelenség egyáltalán nem független attól a heves vitától, amely már a film cannes-i bemutatójával

megkezdődött. A résztvevő kritikusok egy része¹³ szerint a rendező történelem-artikulációja morális nihilizmusba torkollik: a volt Jugoszlávia történetét egy szerelmi háromszög és a mulatozás sztoriján keresztül bemutató munka szerintük elmosza a felelősség kérdését akkor, amikor a délszláv térségben éppen véres háború zajlik. Mások szerint¹⁴ a változó reprezentációs módok (archív felvételek, a játékfilmes kerettörténet, a történelmi dráma, a személyes visszaemlékezés, a lírai-parodisztikus jelenetek) folyamatosan arra biztatják a nézőt, hogy allegorikusan olvassák a filmet. A vita két álláspontja véleményem szerint nem zárja ki egymást: Kusturica beszédmódja láthatóan a mimikri stratégiáját használja, amikor eltúlozza és visszafordítja a nyugati tekintet sztereotipizálását, de ennek a retorikának a használatával nem háríthatja el a felelősség kérdését. Mindezt találóan fogalmazza meg Zizek, aki szerint az *Underground* költészetté teszi az etnikai tisztogatást.¹⁵

Dragojevic filmjében a média szerepe explicit módon jelenik meg: a két tizenéves főszereplő macsó tévéműsor-vezetőket próbál utánozni, aminek tragikus következményei lesznek. A *Sebek*-ben az impotens apák autoritásának szertefoszlása ahhoz vezet, hogy a fiúk teljesen amorális magatartásmintákat vesznek fel, amelyeknek kifejezetten amerikai popkulturális előképei vannak. A párbaj-jelenetek, a keménykedős, odavetett párbeszéddek, a nőkhöz való közeledési kísérletek a western műfajának patronjait utánozzák. Látható, hogy a filmben ezek az elemek mimikri-vé válnak, hiszen az oda nem illő western-minták hatékonyan kiemelik: mennyire idegenek a kilencvenes évek Szerbiájától a felvett viselkedésminták. A két főszereplő tévéből ellesett keménykedése a nyugati kulturális minták kritikátlan átvételére, a kritikátlan adaptációs folyamat mediális beágyazottságára is felhívja a figyelmet.

A három tárgyalt délszláv filmen kívül az önegzotizálás mint visszabeszélés, mint a kelet–nyugati viszonyok reflexív és kritikus ábrázolása az ezredforduló német Ostalgie-filmjeiben¹⁶ is megjelenik. Bennük a német egyesülés nem a fejletlen kelet és a progresszív nyugat integrációjaként jelenik meg. A kifejezés a német Ost (kelet) és a Nostalgie (nosztalgia) szavak összevonásából származik, legnépszerűbb darabja a *Goodbye, Lenin* (Becker, 2003). Ugyanakkor idetartozik a kevésbé ismert *Napsugár sétány* (Haußman, 1999), vagy a trash-esztétikával dolgozó horrorparódia, a *Német láncfűrész mészárlás* (Schlingensief,

13 Többek között lásd Zizek, Slavoj: *The Plague of Fantasies*, London, 1997, és Finkelkraut, Alain: "Kusturica's Imposture." *Le Monde* 2 June 1995, 16.

14 Homer, Sean: "Retrieving Emir Kusturica's Underground as a critique of ethnic nationalism." *Jump Cut* 2009. Spring.

15 Zizek, i. m.

16 Ezzel kapcsolatosan lásd Daphne Berdahl: "'(N)ostalgie' for the Present: Memory, Longing and East German Things." *Ethnos*, 1999/64, 2; illetve Paul Cooke: *Representing East Germany Since Unification*, Oxford International Publishers, 2005.

1990) is.¹⁷ Ezeket az időben egymástól távolabb álló darabokat az köti össze egymással, hogy a volt NDK-t a béke szigeteként ábrázolják, vagy ekként emlékeznek rá. A szocialista korszak a három filmben a biztonság, a közösségi összetartás időszaka volt, amelyet a nyugathoz való csatlakozással a piac könyörtelen és személytelen logikája váltott fel. Mindhárom munkából olyan kép bontakozik ki, miszerint az államszocialista időszak szabadságkorlátozásait és megélhetési nehézségeit a személyes viszonyok meghittsége képes volt ellensúlyozni. Ebből a múltképből eredeztethető az Ostalgie elnevezés is. A három film azonban nem nosztalgikus múltábrázolása miatt érdekes a posztkoloniális filmelmélet mimikri-fogalmával kapcsolatban. Inkább azoknak a hibrid formáknak a létrehozása fontos bennük, amelyeknél a tipikusan kelet-európai tapasztalatoknak a nyugati műfaji mintákban való megfogalmazását lehet megfigyelni.

A felhasznált műfaji keret talán Becker filmjében működik a legfinomabban. A romantikus családi vígjáték számos eleme fedezhető fel a filmben, de ezek egyike sem ölt olyan erősen reflexív jelleget, mint a *Napsugár sétány* direkt utalásai. A film a kelet- és nyugat-berlini szakaszból álló, határátkelőhellyel elválasztott utca történéseit viszi vászonra. Hauszmann munkája az amerikai gimivígjátékok ikonográfiáját, szereplőtípusait, történet-vázát használja, de ezeket nem egyszerűen adaptív módon építi be. Utalásaival a rendező sokkal inkább megszakítja a narrációt, és az így létrejövő hibrid formák a mimikri-stratégia klasszikus példájává válnak. A *Napsugár sétány* a szemüveges, bénázó főszereplő, Micha és legcsinosabb osztálytársa, Miriam összejövésének története. A happyend felé vezető úton a romantikus vígjáték, a western, a musical elemei mind fellelhetőek, ezeket a rendező tulajdonképpen parodisztikus módon használja. A romantikus vígjáték formai elemeire történő utalások között olyan túlkódolt példákat találunk, mint egy Elvis-utánezat búgó hangjával kísért beállítások, amelyekben Micha szemszögéből lassított felvételeken megpillantjuk a házuk kapujából kilépő Miriamot, aki éppen megrázza szőke tincseit. Hasonló példa a Morricone-szerű szájharmonikás zenével aláfestett hosszú felső beállítás a *Napsugár sétányról*, amin egy ördögszeker gurul keresztül. Maguk a jelenetek (a kötelező házibuli-epizód, ahol a főszereplő illuminált állapotából kifolyólag beszélni is képtelen Miriamhoz vagy a fiúkar rockyzása a táncházban), a helyszínek (a tornatermi öltözők, osztályterem, a játszótér), a szereplők (a mindenki által istenített nyugati kabrió autót vezető menő srác, akiről végül persze kiderül mennyire gyáva, a gyerekei mintájára fiatalkorát újraélő, párja iránti szerelmét felfedező szülő)

17 Továbbá idetartoznak még a Trabant-vígjátékok, többek között a *Go Trabi Go* (Peter Timm, 1991), a *Trabi Goes to Hollywood* (Jon Turteltaub, 1991), de Detlev Buck *Wir können auch anders* (1993) és Oskar Roehler *Die Unberührbare* (2000) című filmje is.

olyan formai elemeket visznek bele a filmbe, amelyeket a rendező a keleti-európai államszocialista kor tapasztalataival tölt fel. A nyugati életszínvonal és populáris kultúra után vágyakozó szereplők történetében élesen elválnak egymástól a parodisztikus formai-műfaji utalásrendszer és a kelet-európai mindennapok világa. A film a forma helyett a tartalomban, azaz az összetartó kisközösségekben, a gimnáziumi barátok és a család által képviselt értékekben, tehát az államszocialista mindennapokban találja meg azokat az értékeket, amelyek a film sablonos végkifejletében a szereplő boldogulásához vezetnek. Ezáltal a *Napsugár sétányban* egy letűnt világ értékeinek nosztalgikus igenlése látható. A film marketingje is erre épít: a plakáton a cím felett az „Egyszer volt, hol nem volt keleten...” szöveg olvasható.¹⁸ Formai utalásokon túl a nyugati civilizáció lenéző kelet-egzotizálása Hauszmann munkájában két alkalommal is tematizálódik. A háttárakelő nyugati oldalán kilátót emelnek a turistáknak, akik távcsövekkel vizsgálják az odaát élő csóró kelet-németeket. Egy másik jelenetben nyugat-német turisták buszos kiránduláson végighajtanak a Napsugár sétányon. Micha szórakozásképpen egy barátjával a busz után szalad, és szájukra mutogatva ételt kunyerál, mintha éheznének. A turisták egyike előveszi kameráját, és filmezni kezdi a két fiút. Hauszmann itt fekete-fehér szubjektív képre vált, mintha az egzotizáló kamerán keresztül látnánk mi is a jelenetet. E két példa is jól mutatja, hogy a film retorikájának központi eleme a nyugati kliséket felhasználó kritikus-parodisztikus önegzotizálás, azaz a mimikri, amely a nyugathoz történő csatlakozás nyomán befedett-elfeledett kor mindennapjainak, tapasztalatának érvényességét állítja.

Schligensief 1990-es *Német láncfűrész mészárlása* szinte azonnal reagál a német újraegyesüléssel beinduló kelet-nyugati gazdasági-kulturális kölcsönhatásokra. Ez a munka is erős műfaji kereteket használ, hiszen a híres *Texasi láncfűrész mészárlás* (Tobe Hooper, 1974) zsánerét, a horrort eleveníti fel reflexív módon a trash-filmekre jellemző esztétika alkalmazásával. A történetben röviddel a német újraegyesülés után profitéhes nyugati húsipari vállalkozók jelennek meg keleten, hogy befogdossák a kelet-németeket és kolbásztölteléket daráljanak belőlük. Schligensief munkájában a nyugat-német vállalkozók Wehrmacht-sisakokban nyomulnak be a volt keleti területekre, amivel a rendezőnek egyaránt sikerült kiborítania értelmiségi köröket, valamint a szenzációkra éhes bulvársajtót. Talán ebben a filmben fogalmazódik meg legvilágosabban a nyugat kolonizáló és orientalizáló gyakorlatának tétele, amelyhez a rendező a nyugati popkultúra elemeit, műfaji-formai retorikáját használja fel. Az összművészeti alkotásként az operabetéteket vagy performance szekvenciákat obszcén szex-jelenetekkel és transzírozásokkal

18 A cseh terjesztők is erre építettek, amikor a film címét *Eastie Boys*-ként fordították le.

vegyítő *Német láncfűrész mészárlás* mind nyelvezetében, mind témájában a legradikálisabb kifejezése a kilencvenes évek kelet-európai filmjében jelentkező mimikri-stratégiának.

A fenti példák világosan mutatják, hogy a kilencvenes évek kelet-európai szerzői játékfilmjében kimutatható egy olyan trend, amelybe a nyugati eredetű stiláris-narrációs és műfaji formák reflexív módon épülnek be. A rendezők munkáikban éppen azért helyezik el a könnyen észrevehető történet-sablonokat vagy műfaji elemeket, hogy a nézők számára minél hatékonyabban közvetíteni tudják Kelet-Európa kulturális helyzetét, a kelet-és nyugat között húzódó térség közbenső állapotát. A mimikri használatának azonban ennél fontosabb, politikai szerepe is van: a nyugati sablonok túlzó, parodizáló használatával a Kelet-Európára vetett nyugati, orientalizáló tekintet megfordítását kísérik meg a rendezők. „Így láttok minket ti!” – teszik nyilvánvalóvá a fent tárgyalt filmek, és túlzásaikkal a nyugati orientalizáló tekintetre utalnak. Az önábrázolásnak ez a módja tehát *formai* stratégia, ennyiben markánsan különbözik az egy évtizeddel később készült magyar és román filmek önegzotizálásától.

Önegzotizálás mint tematika

A 2000-es évek román és magyar játékfilmjében számos olyan munka látható, amelyekben az önegzotizálás nem formai, hanem *tematikus* jelleget ölt. Az ezekben előtérbe kerülő helyzetek, karakterek, történetek esetében nem a kelet-nyugati formák játékos keverésével, hibrid formák megalkotásával találkozunk, inkább olyan egzisztenciális határhelyzetekkel, amelyekben a kelet-európai lét súlyos, mindennapi problémái kerülnek elő. Az önegzotizálás kifejezést itt főként a társadalom ábrázolásában látható osztály-, faji vagy nemi alapú kirekesztésnek, az ösztönös és illogikus brutalitásnak, a részvét és a szolidaritás totális hiányának és a szexualitásnak mint a megaláztatásnak az értelmében használom. Természetesen nem azt állítom, hogy minden román és magyar szerzői filmben ez a tematika dominál. Inkább arról van szó, hogy a komor, egzisztenciális témájú önegzotizálás a minden más szempontból nagyon különböző filmek talán egyetlen közös nevezője.

Az önegzotizálás kifejezéssel nem egy előre eltervezett alkotói stratégiára utalok, mint ahogy azt filmkritikusok gyakran megteszik. Ezen állítások szerint a nyugati filmfesztiválokra a kelet-európai nyomort vagy határhelyzeteket ábrázoló alkotások gyakran komoly díjakat nyernek, ezért a siker érdekében a ren-

dezők túltelítik filmjeiket az önegzotizálás képeivel.¹⁹ Valószínűleg szinte lehetetlen lenne arra a kérdésre válaszolni, hogy a fent említett témák gyakori használata mennyiben a rendezőket körülvevő komor világra adott elliptikus reakció, avagy mennyiben szándékolt önegzotizálás. A rendezők alkotásai mögött meghúzódó intenciókról tehát nincs szándékomban spekulálni. A következőkben inkább arra próbálok rámutatni, hogy a szóban forgó trend időben jól körülhatárolható módon jelenik meg, és tematikája szempontjából közös nevezőre helyez jó néhány kortárs román és magyar szerzői filmest.

Az agresszió, a diszkrimináció és az intolerancia különböző formái nagy teret kapnak Mundruczó Kornél munkáiban. A rendező filmjei közül erre mind a *Szép napok* (2002), mind a *Delta* (2006) jó példák, de a készülő *Fehér Isten* (2014) szintén hasonló témához nyúl. Mundruczó filmjeiben a konkrét társadalmi jelenségek, valós karakterek ábrázolása még a korai munkákban jobban megfigyelhető, azóta a rendező munkái egyre inkább klasszicizáló, allegorikus jelleget kapnak. Ugyanakkor mindkét típusban jól megfigyelhető a nyomor és az agresszió tematikájának visszatérő felhasználása, amelynek eredményeképpen egy diszkriminatív és intoleráns kelet-európai tér rajzolódik elénk. A *Szép napok* kallódó fiataljaira a látszólag értelmetlen, céltalan és szenvtelen módon ábrázolt brutalitás jellemző. A film vidéki Magyarországa a társadalom által magukra hagyott fiatalok végletes viselkedési formáit tükrözi. A négy évvel később készült *Delta* mitologizáló terében az intoleráns halászfalu reagál brutális módon a két főszereplő között kialakuló testvér-szerelemre. A filmből ugyan nem lehet pontosan megállapítani, hol játszódik, de a történet szörványos utalásaiból kiderül: valahol Kelet-Európában járunk. A tragédiába torkolló *Deltában*, akárcsak a *Szép napok*ban, egy atomizált közösséget látunk, ahol az interakció, a bárminemű érzelmek kimutatásának központi módja az erőszak. Mundruczó új, készülő filmjében a fajtiszta és a kóbor kutyák allegorikus meséjén keresztül bomlik ki a diszkriminatív magyar társadalom képe. A *Fehér Isten* továbbá szakít a korábbi munkák mitologizáló térábrázolásával, hiszen a történet Budapest jól felismerhető hátere előtt zajlik.

Hajdu Szabolcs és Flieaguf Bence egyes filmjeiben is jól megfigyelhető az önegzotizálás tematikája. A 2005-ös *Fehér tenyér*ben ugyan a fizikai erőszak az államszocialista korban játszódó epizódban jelenik meg konkrétan (Dongót és tornász társait folyamatosan veri az edzőjük, amiről a szülők sem hajlandóak tudomást venni), azonban ezt az örökséget az emigráló főszereplő

19 Turcsányi Sándor kritikája a *Deltáról* jól példázza ezt, amelynek végén a szerző kijelenti: „Hogy Cannes-ban, ahol például Kusturica szokott nyerni, van erre kereslet, nos, az sem meglepetés. Szeretik a festett keleti holmikat.” „Mit hoz a víz?” *Manca*, 2008. szeptember 18. http://magyarnarancs.hu/zene2/film_-_mit_hoz_a_viz_-_mundruczo_kornel_delta-69483 (Utolsó letöltés: 2014. március 18.)

Kanadába is magával viszi. Dongó kivándorlása ebből a szempontból azt mutatja meg, hogy míg Magyarországon a verés a nevelés általánosan elfogadott formája, addig az Kanadában tűrhetetlen. A *Bibliothèque Pascal* (2010) a Magyarországról Londonba induló fiatal prostituáltak történetén keresztül tematizálja a kelet-nyugati gazdasági különbségeket, a hazai kilátástalanságot. Fliegauf Bence 2012-es *Csak a szél* című filmje a 2008–2009-es cigánygyilkosságok alapján írt, de fiktív forgatókönyvből készült. Az eseményeket az áldozatok szemszögéből megelevenítő filmben nem sokat tudunk meg az elkövetőkről,²⁰ így a magyar vidék itt a mindent átható, személytelen rasszizmus terepévé változik. Ugyanakkor Fliegauf filmjének nagyon fontos stílárius vonása, hogy az imbolygó kézikamerás beállításokban a rendező folyamatosan a cigány áldozatokkal történő azonosulásra készíti nézőjét. Látható, hogy a fent említett alkotások, amelyek a belföldi közönség körében nem voltak sikeresek, viszont a nemzetközi fesztiválokon komoly visszhangot kaptak, a vázolt témákon keresztül hazájukat, kultúrájukat egzotizálják. Az említett filmek a nyomor és az agresszió állandó napirenden tartásával kapcsolatosak a Magyarországról kialakított kép homogénizálására.

Hasonló trendek figyelhetők meg a kétezres évek román szerzői filmjeiben, amelyek szintén az atomizálódott, önző és kommunikációképtelen társadalom képét festik meg, akár az 1989 előtti, akár a posztkommunista időszakról van szó. Christian Mungiu filmjei, a *4 hónap, 3 hét és 2 nap* (2006), *A dombokon túl* (2013), Cristi Puiu *Lazarescu úr halála* (2005) és *Auróra* (2010) című munkái, vagy Bogdan George Apetri *Peremléte* (2010) egyaránt olyan témák felhasználásával arattak komoly nemzetközi sikereket, amelyek a különböző határhelyzetekben lévő szereplők kilátástalanságával, megaláztatásával foglalkoznak. Mungui két játékfilmje női főszereplőket vonultat fel: a *4 hónap, 3 hét és 2 nap*ban egy illegális abortuszra készülő fiatal egyetemista és barátnője meghurcoltatásait követjük, *A dombokon túl*ban pedig egy kolostorban újra találkozó barátnők tragikus története áll a középpontban. Mindkét főszereplő-páros konfliktusaiért elsősorban az őket körülvevő közösségben uralkodó, mélységesen aszimmetrikus társadalmi nemi relációk felelősek. A főszereplőknek tehát nem csak az életüket reguláló kelet-európai intézményekkel (a Ceaușescu-kor testpolitikájával vagy a kolostor merev, hierarchikus közösségével) kell megküzdeniük: helyzetüket súlyosbítja, hogy ezeket a konfliktusokat nőként élik át. Apetri filmje, a *Peremléte* esetében is ezt a stratégiát láthatjuk: a fogházból 24 órás eltávozásra engedett főszereplő állami gondol-

20 Ezt Sággy Miklós *Szegénységfilmek mint kulturális exportcikkek* című cikkében (ÉS, 2013. szeptember 20. 13.) fel is rója a filmnek. Ám úgy gondolom, értékelnünk kell, hogy a kortárs magyar filmben agyonhallgatott témáról, a cigányság helyzetéről szóló alkotás legalább egy szempontból foglalkozik a jelenséggel, még ha nem is járja körül azt minden lehetséges oldalról.

zásban levő gyermekét megszerezve menekül a represszív intézményrendszer elől, ám nőként lépten-nyomon jóval súlyosabb helyzetekbe kerül. Ebben a három filmben a határhelyzetekben levő nők történeteinek keresztül még jobban kiviláglik a kelet-európai társadalmak morális erodációja. A személytelen államparátus, a bürokratikus intézményeknek és/vagy ezek alkalmazottainak a társadalmi problémák iránti cinikus érdektelensége, a kisközösségeken belül is működő önzés és egoizmus mind olyan témák, amelyek Romániáról, a román társadalomról lesújtó képet kínáló filmekben az önegzotizálás eszközeivé válnak.

Puiu két filmje, a *Lazarescu úr halála* és az *Aurora* nem női főszereplőket vonultat fel, itt inkább a családi kapcsolatok leépülésének következményeit gondolja tovább a rendező. Lazarescu úr életének utolsó napja, kórházak közötti tébolyodott kálváriája, majd halála egyenesen levezethető magányából: a címszereplő magányos, haldokló teste tulajdonképpen a családi, de általánosságban véve társadalmi helyzetének indikátora. Puiu legutóbbi filmjében, az *Aurorában* a testi betegségek felől a mentális problémák felé fordul. Érdekes módon a válsághelyzet kiváltó oka ebben a munkában is a családi tragédia: egy elvált, családjától külön élő, szótlan, introvertált férfi válik sorozatgyilkossá. Véltnemmit nem árul el. Annyit látunk, hogy a látszólag mindennapos cselekedetek mögé bújót autista férfi magánya egy ponton mézsárlásba torkollik. Az okról csak annyit árul el a rendező, hogy a gyilkosságok motivációja a család felbomlásához köthető, de ezen túl semmi pontosabb információnk nincs.

Az itt említett román filmekben a női szereplők fokozottan nehéz helyzetén, a családi kapcsolatok erodálódásán keresztül látható az a fajta tematikus önegzotizálás, amelyet egyes fiatal magyar rendezők munkáiban is fel lehet fedezni az agresszió és a nyomor képei kapcsán. A témák mások, de a filmekből kibontakozó kép hasonló: az erőszak, az előítéletesség, az önzés, a kirekesztés olyan tünetek, amelyek mögött a szolidaritás, a morális konszenzus szétfoslása áll az 1989 utáni Kelet-Európa vadkapitalista társadalmában. Ahogy az elemzett magyar munkákról, úgy a román darabokról is elmondható, hogy a hazai moziban érdektelenség vette körül őket, ugyanakkor a nemzetközi kritikai és fesztiválkörökben az új román film körülbelül 2004–2005 óta komoly sikereket ért el. Éppen emiatt írhatóak le ezek a filmek olyan munkákként, amelyek – akár a rendezők szándékaival ellentétben – a kívülálló számára egy tematikusan többé-kevésbé koherens, önegzotizáló képet hoznak létre az adott közösségről.

*

Az elemzésben említett filmekben, illetve nemzeti filmgyártásokon túl valószínűleg sok más példát lehetne találni az önegzotizálás

formáira. Annyi azonban látszik, hogy a kortárs kelet-európai szerzői filmben a helyi viszonyok ábrázolásában legalább két fő stratégia használatos. Az egyik a formai önegzotizálás, azaz a mimikri: itt a lokális történetek elmeséléséhez nyugati eredetű stílus vagy műfaji formákat vesznek kölcsön a rendezők. Ezek használatával ironikusan modellálható a posztkommunista térségnek a Nyugathoz történő csatlakozásaként vagy felzárkózásaként aposztrofált folyamat, amelyet egy adott nyelv megtanulásának is nevezhetünk. A mimikri ezt az egyenlőtlen viszonyt jeleníti meg a nyugati filmes formák átvételével. A másik stratégia a tematikus önegzotizálás, amely Kelet-Európát mint a nyugathoz képest egy vad, irracionális, gyűlölet és kirekesztés által sújtott régiót jeleníti meg. Külföldi kritikai és fesztiválsikereik miatt ezek a filmek a civilizált (nyugat-)európai Én és a barbár keleti Másik kettősségének diszkurzusát erősítik. Mind a formai, mind a tematikus önegzotizálás az aszimmetrikus politikai, gazdasági és kulturális viszonyokra adott reakció. És mint ilyen, leírható a posztkoloniális elmélet terminológiájával. Amint azt a tanulmányom elején már jeleztem, Kelet-Európában a posztkoloniális nem mint absztrakt elméleti konstrukció válik aktuálissá. Nem az az érdekes kérdés, alkalmazható-e a posztkoloniális elmélet a régióra általában. Sokkal inkább az, hogy a születő művészeti alkotások elemzéséhez a posztkoloniális elmélet fogalmai hogyan tudnak új támpontokkal szolgálni.

Néhány szerzőnkéről

BALLA IBOLYA – a Debreceni Református Hittudományi Egyetemen 2001-ben kapott lelkészi diplomát. 2005 és 2008 között Perth-ben (Nyugat-Ausztrália), a Murdoch University ösztöndíjasaként szerezte meg PhD fokozatát, ahol 2010-ben 6 hónapos Writing Fellowship keretében újabb ösztöndíjat nyert el a doktori disszertáció átdolgozására és könyv formájában való publikálására a De Gruyter Kiadó gondozásában. 2012-től docensként oktatja az Őszövetési írásmagyarázat, Őszövetési bevezetés, Vallás- és Kortörténet, valamint Bibliai teológia tárgyakat a Pápai Református Teológiai Akadémia Biblikus Intézetében.

BOGDÁN MELINDA – vizuális antropológus és muzeológus. A fotográfia társadalmi használatának történetével foglalkozik, főbb kutatási területei: az Uránia Tudományos Színház vetített képes előadásai, az alkalmazott és a természettudományos fotográfia története, bencés szerzetesek fotográfiai hagyatékai. Számos kiállítás társrendezője és kurátora, legutóbb: *Imago. Portrék a Pannonhalmi Főapátság gyűjteményeiből*.

BÖRÖCZ JÓZSEF – szociológus, az egyesült államokbeli Rutgers University egyetemi tanára. A szociológia történeti-összehasonlító, globális válfajaival foglalkozik. Legfrissebb könyve: *The European Union and Global Social Change: A Critical Geopolitical-Economic Analysis*, Oxford, Routledge, 2009. Honlapja: <http://borocz.net>, blogja: <http://globalsocialchange.blogspot.com>