

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4350>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Michał Bobrowski

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
<https://orcid.org/0000-0001-8623-1632>

Balkańska rubież jako konserwatywny remiks czerwonego westernu

Słowa kluczowe:
kino propagandowe;
czerwony western;
eastern;
mit kosowski

Abstrakt

Artykuł przedstawia analizę kontekstową rosyjsko-serbskiego filmu *Balkańska rubież* (reż. Andriej Wołgin, 2019), którego akcja rozgrywa się w Kosowie w 1999 r. i dotyczy wydarzeń znanych jako „incydent na lotnisku w Prisztinie”. Produkcja Wołgina jest głęboko osadzona w tradycji sowieckich i jugosłowiańskich gatunków kina propagandowego, w tym zwłaszcza tzw. czerwonego westernu. Terminem tym określa się szeroką grupę filmów zrealizowanych w krajach socjalistycznych, które prowadzą intertekstualną grę z najbardziej amerykańskim z gatunków filmowych. Autor analizuje *Balkańską rubież* jako przykład współczesnej produkcji propagandowej wykorzystującej sprawdzone konwencje narracyjne oraz chwytły retoryczne i dostosowującej je do potrzeb współczesnej koniunktury ideologicznej.

Mogłoby się wydawać, że wojenny film akcji *Bałkańska rubież* (*Balkanskij rubież*, reż. Andriej Wołgin, 2019) nie wyróżnia się niczym szczególnym na tle rosyjskiego kina rozrywkowego o wydźwięku patriotycznym, jakie dominuje w tym kraju w ostatnich latach. Gdyby jednak przyjrzeć się filmowi bliżej, okazałby się tekstem interesującym dla badań nad propagandą filmową, kinem gatunków oraz współzależności między tymi dwoma zjawiskami. Jako produkt rosyjskiego dyskursu propagandowego schyłku drugiej dekady XXI w., film ten prezentuje cały wachlarz chwytów retorycznych charakterystycznych dla przedstawiania historii najnowszej i sytuacji geopolitycznej, w której Rosja odbudowywała swoją pozycję po upadku Związku Radzieckiego i – jak dziś wiemy – przygotowywała się do zmiany kursu strategicznego na znacznie bardziej ofensywny. Co istotne, *Bałkańska rubież* była efektem współpracy rosyjsko-serbskiej, stanowiąc kontynuację tradycji koprodukcji radziecko-jugosłowiańskich, z których znakomita większość to filmy wojenne. Akcja filmu rozgrywa się w 1999 r., pod koniec wojny w Kosowie: bombowce NATO od tygodni prowadzą nieusankcjonowane przez ONZ naloty na terytorium Serbii, a Federacja Rosyjska udziela swym tradycyjnym sojusznikom wsparcia, symbolicznie podtrzymując historyczną więź łączącą oba narody prawosławne, które w ostatniej dekadzie XX w. poczuły się boleśnie upokorzone.

Bałkańska rubież to pod wieloma względami tekst reprezentatywny dla kultury współczesnego imperializmu rosyjskiego, który na przestrzeni drugiej dekady XXI w. wzmacniał się, intensyfikował i stawał coraz bardziej agresywny, a jego dyskursy antycypowały i *a priori* sankcjonowały pełnoskalową inwazję na Ukrainę w roku 2022. O wartości filmu jako materiału analitycznego decydują metody, przy użyciu których tekst gloryfikujący rosyjski imperializm, militarystyczny i prawosławny konserwatyzm asymiluje strategie dyskursywne znane z zachodniego kina gatunków doby późnego postmodernizmu. Polegają one na zaakcentowaniu – mocniej niż kiedykolwiek wcześniej – intertekstualnego wymiaru filmów, co przejawia się w predylekcji (charakterystycznej zwłaszcza dla kina Quentina Tarantino i jego licznych naśladowców) do cytowania, parafrazowania, zapożyczania i remiksowania utrwalonych tropów oraz ikon kultury audiowizualnej i wizualnej. Kierunek ten okazał się nad wyraz kompatybilny z esencjonalnymi cechami światopoglądu nacjonalistycznego, jakimi są skłonność do mitologizacji i rytualizacji historii oraz postrzeganie procesu dziejowego w kategoriach cyklu. W poniższym eseju zamierzam wykazać, że *Bałkańska rubież* funkcjonuje w sieci wielostronnych i wielowarstwowych nawiązań czy zapożyczeń, zaś na poziomie narracyjnym oraz symbolicznym trawestuje i rewitalizuje mity narodowe, a także wiążące się z nimi schematy gatunkowe. Schematy te w dużej części należą do globalnego zasobu kina gatunków, a nierzadko też wykazują wyraźne hollywoodzkie proveniencje. Niemniej, jak postaram się dowieść, naczelnym układem odniesienia *Bałkańskiej rubieży* pozostaje XX-wieczne kino rozrywkowe z Europy Środkowowschodniej – rodzime gatunki sowieckiej i jugosłowiańskiej propagandy filmowej, które skądinąd zostały wypracowane w procesie „kontrolowanego dialogu” z modelami kina zachodniego.

Korespondencja intertekstualna w kontekście *Bałkańskiej rubieży* przebiega na dwóch głównych, w dużej mierze pokrywających się i przecinających

płaszczyznach, które można nazwać gatunkową oraz ideologiczną. Analiza kontekstowa filmu musi uwzględnić każdą z nich. Po pierwsze zatem, niezbędne jest usytuowanie filmu Wołgina na globalnej mapie powiązań i przepływów międzynarodowego kina gatunków ze szczególnym uwzględnieniem modeli kinematografii sowieckiej i jugosłowiańskiej. Po drugie, należy odnaleźć i opisać zabiegi semantyczne oraz narracyjne, za pomocą których *Balkańska rubież* została wpisana w określony dyskurs ideologiczny, dostarczając zgodnej z oficjalną linią Kremla wykładni historii najnowszej. Dlatego też najważniejsze cele tego wywodu to: (1) uchwycenie dynamiki intertekstualnej gry pomiędzy omawianym filmem a tradycją kina gatunków z obu stron niegdysiejszej żelaznej kurtyny; (2) analiza mechanizmów adaptacji modeli gatunkowych (zarówno zachodnich, jak i własnych, aczkolwiek wytworzonych w odmiennych warunkach ustrojowo-ideologicznych), a także wtłaczania ich w ramy maszyny dyskursywnej łączącej sięgające średniowiecza wątki historyczne z najbardziej aktualnymi kwestiami natury geopolitycznej, związanymi z aspiracjami terytorialnymi Federacji Rosyjskiej i Republiki Serbii.

Balkańska rubież: kontekst powstania i ogólna charakterystyka

Punktem wyjścia dla filmowej fabuły stały się autentyczne wydarzenia, które rozegrały się w czerwcu 1999 r. w Kosowie. Chodzi o incydent na lotnisku Slatina niedaleko Prisztiny, w rosyjskiej publicystyce i politologii znany jako „rajd na Prisztinę” (*marsz-brosok na Prisztinu*). Po tym, jak w wyniku bombardowań NATO wojska jugosłowiańskie zostały zmuszone do wycofania się z Kosowa, na jego teren wkroczył rosyjski batalion zmotoryzowany stacjonujący dotąd na terytorium Bośni i Hercegowiny, który 12 czerwca zajął prisztiańskie lotnisko. Stało się to bez porozumienia z państwami zachodnimi i wbrew ich planom, które nie przewidywały obecności rosyjskiej w Kosowie. Incydent doprowadził do krótkotrwałego zaognienia relacji na linii Rosja-NATO, jednak kryzys został szybko zażegnany bez użycia siły. Co ważne, rozstrzygnięcie konfliktu okazało się pomyślne dla strony rosyjskiej, która w wyniku swej nieautoryzowanej operacji stała się częścią sił stabilizacyjnych KFOR, umacniając nieco pozycję kosowskich Serbów, przynajmniej do czasu, kiedy Rosjanie opuścili Kosowo w 2003 r.

Epizod na lotnisku pod Prisztiną nie miał wielkiego znaczenia strategicznego, ale w rosyjskiej historiografii najnowszej zyskał charakter symboliczny, nie tylko w kontekście tradycyjnego braterstwa rosyjsko-serbskiego, ale także jako zwiastun zmiany kursu w polityce wobec Zachodu, odejścia od ustępliwości na rzecz asertywności, jaką szczyci się putinowska propaganda. Rosja wykazała się sprawczością i zdecydowaniem; postawiła na swoim mimo silnych nacisków ze strony amerykańskiej. Nic dziwnego, że rosyjski aparat propagandowy chętnie eksploatuje ten epizod, utrwalając go w zbiorowej pamięci Rosjan przy użyciu strategii konwergencji medialnej. Znamienne, że równoległe z *Balkańską rubieżą* zrealizowano poświęcony tym samym wydarzeniom miniserial *Batalion* (reż. Aleksiej Bystricki, 2019). Obie produkcje miały premierę w dwudziestą rocznicę wydarzeń w Kosowie – film Wołgina trafił na ekrany w marcu 2019 r., w rocznicę

pierwszych nalotów NATO na Jugosławię, natomiast serial *Batalion* wyemitowała należąca do Gazpromu stacja NTV w czerwcu, równo dwie dekady po wydarzeniach na prisztińskim lotnisku. Nieco później *Bałkańska rubież* doczekała się wersji telewizyjnej w postaci czteroodcinkowego serialu. W 2024 r., z okazji ćwierćwiecza wydarzeń w Kosowie, powstał także propagandowy dokument *Belgrad*, o którego znaczeniu politycznym świadczy choćby udział w nim kluczowych polityków rosyjskich (Władimira Putina i Siergieja Ławrowa) oraz serbskich (prezydenta Serbii Aleksandra Vučića i prezydenta Republiki Serbskiej w BiH Milorada Dodika), którzy udzielają wywiadów znanemu apologetce putinizmu, Andrijejowi Kondraszowowi. Po premierze telewizyjnej film został udostępniony na platformie YouTube i przetłumaczony na czterdzieści języków, co wymownie świadczy o tym, jak ważne dla strony rosyjskiej jest przedstawianie świata swojej interpretacji wypadków z 1999 r.

Bałkańska rubież pozostaje jak dotąd najpoważniejszym przedsięwzięciem filmowym propagującym tę interpretację i choć film jest zaadresowany przede wszystkim do odbiorców rosyjskich i serbskich, jego atrakcyjność formalna sprawia, że stał się też poręcznym narzędziem kremlowskiego *soft power*. Zasadniczym celem dyskursywnym filmu było zmitologizowanie wydarzeń z czerwca 1999 r. i włączenie ich w obręb nacjonalistycznego imaginariusium obu narodów. W tym celu twórcy filmu zasugerowali symboliczne analogie między tymi wydarzeniami a średniowieczną bitwą na Kosowym Polu (1389), stanowiącą najgłębiej zakorzeniony w tradycyjnej tożsamości serbskiej mit narodowy.

Pomysł, by historii zajęcia prisztińskiego lotniska poświęcić filmowe widowisko wojenne, łączące kremlowski przekaz ideologiczny z atrakcyjnością amerykańskiego kina akcji, należał do Goszy Kucenki – współproducenta filmu i wykonawcy roli Beka, przywódcy grupy specnazowców. Scenariusz podpisało troje autorów: Natalja Nazarowa, Andriej Anajkin oraz Iwan Naumow. Ten ostatni, pisarz specjalizujący się głównie w fantastyce naukowej, publikujący po rosyjsku i w esperanto, w 2020 r. wydał powieść *Bałkańska rubież* będącą, wbrew deklaracjom autora, dość typową „nowelizacją” dzieła filmowego. Reżyserię powierzono Andrijejowi Wołginowi, rzemieślnikowi z bogatym doświadczeniem w realizacji reklam, wideoklipów i seriali, mającym na koncie także kilka filmów pełnometrażowych.

Fabula *Bałkańskiej rubieży* koncentruje się nie tyle na samym rajdzie kolumny opancerzonych pojazdów wojskowych z baz rosyjskich w Bośni i Hercegowinie do Kosowa, ile raczej na owianej tajemnicą akcji zespołu do zadań specjalnych GRU, który na miejscu przygotowywał grunt pod zajęcie lotniska. Na jego czele stał Bek, którego pierwowzorem był Junus-biek Jewkurow – w czasie, w którym rozgrywa się akcja, trzydziestokilkuletni major, a obecnie jedna z wiodących postaci w strukturach władzy politycznej i militarnej Federacji Rosyjskiej (od 2019 r. pełni funkcję wiceministra obrony narodowej Rosji). W czasie realizacji filmu Jewkurow sprawował urząd prezydenta swej rodzinnej Inguszetii (od 2008 r.), niewielkiej autonomicznej republiki graniczącej z Osetią Południową i Czeczenią. Polityk wsparł produkcję finansowo¹, w napisach występuje też jako konsultant wojskowy.

Majora Beka i szóstkę jego ludzi z dowódcą terenowym Andrijejem „Szatajem” Szatałowem (Anton Pampuszny) poznajemy w prologu filmu rozgrywającym się w 1995 r. na innym froncie wojny w Jugosławii. Fabuła rozpoczyna się

in medias res – w bośniackim lesie, gdzie grupa Beka przystępuje do wykonania misji schwytania muzułmańskiego zbrodniarza wojennego. Zadanie wypełniają zgodnie z planem, ale pojmany bojownik zabija jednego z rosyjskich komandosów. Kiedy oficer amerykański, zgodnie z umowami międzynarodowymi dzierżący moc decyzyjną, oświadcza, że terrorysta ma odzyskać wolność, członkowie grupy są rozgoryczeni i wzburzeni. Szataj, za milczącym przyzwoleniem Beka, wyrzuca jeńca z lecącego helikoptera. Czyn ten zostaje ukazany jako słuszny i honorowy, natomiast reakcja pogrążonych w kryzysie instytucji państwowych Rosji na pryncypialną postawę specnazowców – jako niesprawiedliwa. Sąd wojskowy wydaje wyrok na członków grupy, w praktyce skazując ich na banicję, co ujawnia patologię państwa, które eliminuje najwartościowsze jednostki.

Rosja Borysa Jelcyna została przedstawiona jako upadłe imperium podporządkowane interesom zachodnich mocarstw i pozbawione sprawczości na arenie międzynarodowej.

W latach 90. Moskwa utrzymywała tradycyjnie ciepłe stosunki z Belgradem, a jako jedna ze stron wchodzących w skład grupy kontaktowej do spraw Jugosławii, politycznie i dyplomatycznie wspierała reżim Slobodana Miloševicia oraz sprzeciwiała się interwencji NATO. Sojusz transatlantycki podjął kontrowersyjną decyzję o bombardowaniu Jugosławii w obronie kosowskich Albańczyków będących ofiarami represji i czystek etnicznych (w ich wyniku śmierć poniosły tysiące ludzi, setki tysięcy zostały przymuszone do uchodźstwa). Naloty rozpoczęte w marcu 1999 r. wywołały ostre reakcje dyplomatyczne Moskwy, jednak słabe państwo rosyjskie nie dysponowało realnymi narzędziami nacisku, by powstrzymać bombardowanie „bratniego narodu”. Naloty spotkały się z powszechnym potępieniem różnych stron opiniiotwórczych, ulicami rosyjskich miast przeszły demonstracje wyrażające sprzeciw wobec działań NATO i solidarność z Serbami. W *Balkańskiej rubieży* wydarzenia te zostały przywołane za sprawą krótkich, acz skrupulatnie wyselekcjonowanych przebitków z ówczesnych materiałów telewizyjnych. Retoryka wstępnej części filmu łączy bezwzględna krytykę polityki państwa rosyjskiego lat 90. z wybrzmiewającym w podtekście zapewnieniem, że dzisiejszy gospodarz Kremla wsłuchałby się w „słuszny gniew” swojego narodu i nie dopuścił do dziejowej niesprawiedliwości, jaką w oczach Moskwy było odłączenie Kosowa od Serbii.

Chociaż fabuła *Balkańskiej rubieży* jest stosunkowo rozbudowana i wielowatkowa, jej główny wątek można streścić w kilku zdaniach. Na polecenie z Moskwy Bek kompletuje na nowo swój zespół (z wyłączeniem Szataja, którego los ostatecznie i tak zaprowadzi na lotnisko w Prisztinie). Grupa błyskawicznie przejmuje lotnisko pozostające pod kontrolą UÇK (Wyzwoleńcza Armia Kosowa), wykorzystując krótką nieobecność wroga. Rosyjscy żołnierze, wspierani przez dwóch funkcjonariuszy jugosłowiańskiej policji, przygotowują obronę obiektu. Resztę filmu wypełnia długa sekwencja bitwy składająca się z kolejnych, coraz bardziej brutalnych natarć sił albańskich, ofiarnie odbijanych przez walczących do ostatnich sił obrońców, którzy za wszelką cenę muszą utrzymać teren do czasu przybycia nadciągającego z Bośni rosyjskiego batalionu.

Spektakularna bitwa o lotnisko z oddziałem UÇK nigdy nie miała miejsca. Wydaje się oczywiste, że realizując film fabularny, twórcy *Balkańskiej rubieży* mo-

gli zastosować *licentia poetica*. Zauważmy jednak, że wykorzystano tu cały arsenał zabiegów charakterystycznych dla produkcji, które zwykło się określać jako „oparte na faktach”, a więc filmów biograficznych czy wojennych rekonstrukcji historycznych w rodzaju *Tora! Tora! Tora!* (reż. Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, 1970), *Najdłuższy dzień* (*The Longest Day*, reż. Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962) czy licznych radzieckich kinoepopei, w jakich specjalizował się Jurij Ozierow (*Wyzwolenie /Oswobożdienije/*, 1969; *Bitwa o Moskwę /Bitwa za Moskwu/*, 1985). Plansze z napisami precyzyjnie określają czas i miejsce akcji, w pierwszych minutach jest też wprowadzony krótki komentarz wyjaśniający ówczesny kontekst geopolityczny (podkreśla się krzywdę Serbów, całkowicie przy tym przemilczając serbskie zbrodnie przeciwko ludności albańskiej), w tkanę filmu zostają wplecione krótkie przebitki z materiałów archiwalnych i zbitki montażowe z ówczesnych telewizji informacyjnych. Co więcej, film reklamowano hasłem „świat powinien poznać prawdę”, a zwiastun wykorzystywał slogan „tragedia, o której wszyscy zapomnieli” – oba te sformułowania są na tyle ogólne, że trudno mówić o bezpośrednim przeinaczeniu faktów, ale widz, który nie miałby wiedzy faktograficznej na temat incydentu na lotnisku Slatina, po obejrzeniu filmu byłby przekonany, że hasła te dotyczą zaprezentowanej w sekwencji kulminacyjnej bitwy o lotnisko.

Gatunkowy gabinet luster

Pierwszym i nadrzędnym punktem odniesienia dla identyfikacji gatunkowej *Bałkańskiej rubieży* pozostaje kino wojenne, w którego zasadnicze ramy film niewątpliwie się wpisuje. Spełnia on trzy podstawowe wyznaczniki wskazane w przydatnej, lecz bardzo szerokiej definicji Łukasza Plesnara: akcja rozgrywa się w czasach nowożytnych, bohaterami są żołnierze, tłem akcji jest autentyczny konflikt zbrojny². Film wojenny to gatunek o wymiarze międzynarodowym, a jednocześnie łatwo integrujący się z tożsamościami i mitologiami narodowymi realizującymi się w jego poszczególnych konkretyzacjach. Dla obu omawianych tu tradycji kinematograficznych gatunek ten ma ogromne znaczenie. Zarówno w ZSRR po 1945 r., jak i w Jugosławii tematyka II wojny światowej stanowiła naczelny mit narodowy, a kino wojenne najważniejszy instrument jego utrwalania. W obu przypadkach konkretne dzieła kina wojennego, tak jak i całe nurty, mieszczą się w kontinuum rozpiętym między skrajnie zideologizowanym fantazmatem historycznym a modelem dążącym do humanistycznego autentyzmu w postrzeganiu wojny w perspektywie społecznej, etycznej i psychologicznej. *Bałkańska rubież* sytuje się zdecydowanie bliżej pierwszego z tych biegunów.

Ponadto, dla opisu filmu Wołgina warto sięgnąć po rosyjski termin *bojewik*, również stanowiący szeroką kategorię klasyfikacyjną, której najbliższym polskim odpowiednikiem jest określenie „film akcji”. *Bojewik* może, ale nie musi być filmem wojennym. Wyznacznikom gatunku odpowiadają zarówno filmy o Johnie Rambo, jak i kolejne odsłony *Terminatora* czy *Szybkich i wściekłych*. Terminu tego nie stosuje się natomiast do realistycznego modelu filmów wojennych, akcentującego już to autentyzm doświadczenia frontowego, już to rzetelność rekonstrukcji historycznej w wymiarze faktograficznym, strategicznym i batalistycznym

(jak w sowieckich kinoepopejach). *Batkańska rubież* spełnia podstawowe kryteria współczesnego *bojewika*. Rozbudowana choreografia walk wręcz, strzelanin i pościgów, które stanowią okazję do wykazania się nadzwyczajnymi umiejętnościami bojowymi, refleksem, sprytem i odwagą; liczne popisy kaskaderskie i efekty pirotechniczne (zarówno zarejestrowane na planie, jak i dodane w postprodukcji); szybki montaż, zwłaszcza w scenach akcji, nierzadko teledyskowy, podporządkowany akcentom rytmicznym ekspresyjnych utworów rockowych czy hiphopowych, dodatkowo dynamizowany przyspieszaniem i zwalnianiem „przesuwu taśmy” – wszystkie te cechy *Batkańska rubież* dzieli z realizacjami współczesnego amerykańskiego kina akcji spod znaku popularnych franczyz takich jak *Mission Impossible*, *Niezniszczalni* czy filmy o Bournie.

Czy zatem *Batkańska rubież* jest imitacją amerykańskiego kina wojennego? Na jakimś poziomie zapewne tak. Wchodząc w polemikę z wymową ideologiczną hollywoodzkiego modelu wojennego kina akcji, film nie tylko czerpie z niego wzorce formalne czy narracyjne, ale także niejako automatycznie uaktywnia u widza mechanizm porównywania wschodniej kopii z zachodnim oryginałem (pod względem profesjonalizmu wykonania, atrakcyjności formy, widowiskowości etc.), a tym samym przyjmuje pewien określony system standardów i kryteriów oceny. Nieprzypadkowo, jak się wydaje, w *Batkańskiej rubieży* można dostrzec podobieństwa stylistyczne, a do pewnego stopnia i fabularne, z filmem *13 godzin: Tajna misja w Benghazi* (*13 Hours: The Secret Soldiers of Benghazi*, 2016) w reżyserii specjalisty od patriotycznych spektakli sensacyjno-wojennych z USA, Michaela Baya. Film ten opowiada o ataku bojowników islamskich na amerykański konsulat w Libii i obronie jego terenu prowadzonej przez kilkusobową grupę bohaterskich „specjalsów”. W obu produkcjach zastosowano podobne rozwiązania dramaturgiczne (konieczność utrzymania obiektu przed nasilającymi się atakami rozwścieczonych terrorystów do czasu przybycia odsieczy). W obu też w analogiczny sposób wykorzystano zabiegi sytuujące przedstawione wydarzenia w realiach historycznych (choćby wykorzystanie materiałów dokumentalnych). Oba filmy wykazują ponadto uderzające podobieństwa na poziomie prezentowanego światopoglądu: widać to w ujęciu kwestii genderowych, w promowaniu na wskroś patriarchalnych wzorców męskości i kobiecości.

Pamiętajmy jednak, że nawet jeżeli nawiązania do współczesnego kina sensacyjno-wojennego rodem z Hollywood zostały w *Batkańskiej rubieży* wplecione w sposób intencjonalny i nieskrywany, to intertekstualny układ odniesienia filmu przynależy do odmiennego paradygmatu kulturowo-ideologicznego. Jednocześnie nie można też zapominać, że paradygmat ten nie funkcjonuje i nigdy nie funkcjonował w izolacji od kultury zachodniej – rozwijał się i przekształcał pod jej wpływem, w reakcji na nią, w sporze z nią. Pomimo pozornie szczelnego podziału na dwa obozy odgradzone żelazną kurtyną przez cały czas trwania zimnej wojny zachodził transfer kulturowy i technologiczny obejmujący różne dziedziny życia, wśród nich także kino. Warto mieć na uwadze, że wymiana intertekstualna, jaka toczyła się na gruncie sztuki filmowej, miała charakter obustronny (nawet jeśli zagadnienie wpływu kina krajów socjalistycznych na produkcję zachodnią wykracza poza tematykę tego eseju).

Od Lwa Kuleszowa, poprzez Grigorija Aleksandrowa, Siergieja Bondarczuka, Grigorija Czuchraja, do Andrieja Konczałowskiego i Nikity Michalkowa – filmowcy sowieccy i rosyjscy nawiązywali do wzorców amerykańskiego kina gatunkowego, częstokroć twórczo adaptując wybrane jego konwencje, polemizując z ich pierwotnym wydźwiękiem ideologicznym, testując przy tym granice wytrzymałości rodzimych kanonów formalnych i doktryn ideologicznych. Bodaj najbardziej charakterystycznym przejawem tendencji do zapożyczania i reinterpretowania hollywoodzkich schematów gatunkowych pozostaje szeroko rozumiany eastern, czerwony western, albo jak czasem nazywa go największy autorytet w tej dziedzinie, Siergiej Ławrientiew: „western pod czerwonym sztandarem”³. Na głębszym poziomie strukturalnym, ale i pod względem stylistycznym, *Bałkańska rubież* nawiązuje do tradycji tego podgatunku, czy może raczej socjalistycznej subwersji gatunkowej, która w kinie sowieckim istniała od jego początków.

Czerwone diablęta (*Krasnyje djawoliata*, reż. Iwan Perestiani, 1923), *Niezwyczajne przygody Mister Westa w krainie bolszewików* (*Nieobyčajnyje prikluczenija mistiera Wiesta w stranie bolszewikow*, reż. Lew Kuleszow, 1924), *Czterdziesty pierwszy* (*Sorok pierwyj*, reż. Jakow Protazanow, 1927), *Burza nad Azją* (*Potomok Czingizchana*, reż. Wsiewołod Pudowkin, 1928) – każdy z tych ważnych filmów sowieckich epoki kina niemego na swój sposób asymiluje i reinterpretuje elementy kodu gatunkowego amerykańskich westernów, sprzęgając je z rewolucyjnym przekazem. Czerwone westerny powstawały także w czasach stalinowskich. Kanonicznym tego przykładem pozostają *Bohaterowie pustyni* (*Trinadcat*, reż. Michaił Romm, 1937), „zaordynowany” przez Stalina⁴ remake *Zaginionego patrolu* (*The Lost Patrol*, 1934) Johna Forda – filmu wojennego o silnie westernowej konstrukcji i dramaturgii. Niektórzy badacze są skłonni dostrzegać elementy westernowe w tak różnych od siebie filmach, jak modernistyczny dokument o budowie kolei *Turksib* (*Turksyib*, reż. Wiktor Turin, 1929)⁵ i przygodowy film wojenny *Sekretarz Rejkomu* (*Sekretar rajkoma*, reż. Iwan Pyrjew, 1942). Z nawiązaniem do amerykańskiego westernu mamy do czynienia nawet w kinie sowieckim lat powojennych, funkcjonującym w cieniu „żdanowszczyzny” i kampanii antykosmopolitycznej. Jednym z najbardziej wyrazistych czerwonych westernów pozostają *Śmiali ludzie* (*Smielyje ludi*, reż. Konstantin Judin, 1950) – film niosący chyba najsilniej eskapistyczne ujęcie tematu wielkiej wojny ojczyźnianej w okresie stalinowskim. W sposób oczywisty stanowi on rezultat kontrolowanej, ale w żadnym razie nieukrywanej adaptacji westernu na grunt sowiecki. Niemniej ówczesna krytyka nie tylko milczała na temat inspiracji amerykańskich, ale uciekając się do karkołomnej ekwilibrystyki, wysuwała argumenty na rzecz absolutnej oryginalności i radzieckości filmu Judina, jakby recenzenci chcieli bronić go przed zarzutem, jakiego sami nie ważyli się wypowiedzieć, by nie krytykować dzieła, które miało zostać przyjęte pozytywnie⁶.

W drugiej połowie lat 50. eastern na powrót zrosł się z mitologią rewolucji i wojny domowej na rubieżach dawnego imperium rosyjskiego, zwłaszcza w Azji Środkowej i Ukrainie. Grigorij Czuchraj w swojej wersji *Czterdziestego pierwszego* (*Sorok pierwyj*, 1956) ożywił raczej ducha *Bohaterów pustyni* niż niemego filmu Protazanowa, ustanawiając zarazem wzorce wizualne dla easternów rozgrywających się na pustyni Kara Kum. Z kolei Samson Samsonow w *Ognistych wiorstach* (*Ogieniyye wiorsty*, 1957), najbardziej fordowskim filmie sowiec-

kim okresu odwilży, osadził akcję na zachodnim froncie wojny domowej (choć nie w Ukrainie, a w okolicach Petersburga), a taczankę (wóz konny z zamontowanym karabinem maszynowym), będącą już wcześniej jednym z symboli epiki rewolucyjnej, wyniósł do rangi ikony easternu o znaczeniu nie mniejszym niż dyliżans w imaginariu westernu.

Lata 60. w rozwoju easternu upływały w cieniu tryumfalnego pochodu *Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*, reż. John Sturges, 1960) przez kina ZSRR i krajów satelickich, co stało się jednym z emblematów chruszczowowskiego rozluźnienia. Reakcją był trwający kilka lat wysyp easternów sowieckich, obejmujących filmy, które dziś zwykle się zaliczać do klasyki gatunku, jak *Nieuchwytni mściciele* (*Nieulowimyje mstiteli*, reż. Edmond Keosajan, 1967), *Białe słońce pustyni* (*Biełoje solnce pustyni*, reż. Władimir Motyl, 1970), *Swój wśród obcych, obcy wśród swoich* (*Swoj sriedi czużych, czużoj sriedi swoich*, reż. Nikita Michałkow, 1974). Spośród dziesiątków easternów kręconych w odległych od moskiewskiego centrum republikach Azji Środkowej w pamięci kinomanów zapisały się głównie *Siódma kula* (*Sied'maja pulia*, reż. Ali Chamrajew, 1972, prod. Uzbekfilm), a także kazachska seria filmów o czekańście Czadjarowie zapoczątkowana popularnym *Końcem atamana* (reż. Szaken Ajmanow, 1970). Nawiasem mówiąc, na podstawie zwiastuna *Krasnyj szelk* (*Czerwonego jedwabiu*, 2025), rosyjsko-chińskiej koprodukcji zrealizowanej częściowo przez ekipę odpowiedzialną za *Bałkańską rubież* (reżyserował Wołgin, zagrali Kucenko i Miłoś Biković), można odnieść wrażenie, że naczelnym intertekstem tej „tarantinowskiej” wariacji na temat easternów szpiegowskich z przełomu lat 60. i 70. pozostaje druga część przygód Czadjarowa, czyli *Ekspres transsyberyjski* (*Transsybirsziej ekspress*, reż. Eldor Urazbajew, 1977).

Easterny rewolucyjne wypracowały cały wachlarz konwencji, często wchodziły w związki z innymi gatunkami kina sowieckiego, zwłaszcza filmem szpiegowskim. Pod względem ikonograficznym wariant „azjatycki” wyraźnie różnił się od „ukraińskiego”. Protagonistami byli zazwyczaj waleczni czerwonoarmiści bądź funkcjonariusze CzeKa, zaś antagonistami nie tyle białogwardziści, ile raczej basmacze (mużulmańskie siły antybolszewickie) w wariantcie „azjatyckim”, a w wariantcie „ukraińskim” machnowcy (bojownicy anarchistycznych oddziałów Nestora Machno, których inkarnacją są „bänderowcy” we współczesnych filmach rosyjskich tematyzujących wojnę w Ukrainie). Warto też dodać, że w nurt easternu wpisują się dwa spośród około tuzina filmów zrealizowanych we współpracy sowiecko-jugosłowiańskiej – *Porucznik jazdy* (*Aleksa Dundić/Oleko Dundić*, reż. Leonid Łukow, 1958) w wariantcie „ukraińskim”, a w wariantcie „azjatyckim” *Żestoke godine/Ljubow i jarost* (*Cieężkie lata*, reż. Živko Ristić, Ravil Batirov, 1979).

Czerwony western nie ogranicza się wyłącznie do sowieckich filmów przygodowych osadzonych w kontekście rosyjskiej wojny domowej, lecz obejmuje również zróżnicowany stylistycznie i tematycznie korpus filmów zrealizowanych w czasach zimnej wojny po wschodniej stronie żelaznej kurtyny, w których manifestują się westernowe zapożyczenia. Akcja tych filmów czasem rozgrywała się tuż po II wojnie światowej w naszej części Europy (jak chociażby polskie *Prawo i pięść* /reż. Edward Skórzewski, Jerzy Hoffmann, 1964/ oraz *Wilcze echa* /reż. Aleksander Ścibor-Rylski, 1968/, a także litewskie *Nikt nie chciał umierać* /*Niekas*





nenorėjo mirti, reż. Vytautas Žalakevičius, 1965/), choć bywa też, że na amerykańskim Dzikim Zachodzie, czego przykładem są nie tylko filmy parodiujące hollywoodzkie konwencje gatunkowe (radziecki *Ludzie interesu* /*Dielowyye liudy*, reż. Leonid Gajdaj, 1962/; czechosłowacki *Lemoniadowy Joe* /*Limónádový Joe aneb Koňská opera*, reż. Oldřich Lipský, 1964/; jugosłowiańska *Zlatna pračka* /*Złota proca*, reż. Radivoje Lola Đukić, 1967/), ale także wschodnioniemieckie „filmy indiańskie” (*Indianerfilme*) z eneradowskiej wytwórni DEFA. W kontrze do popularnej (również w krajach socjalistycznych), zachodnioniemieckiej serii o przygodach Winnetou i innych postaci z kart powieści Karola Maya produkcje te przeprowadzały demystyfikację westernowej legendy w duchu marksistowskim. Jedną z głównych przyczyn popularności filmów indiańskich w całym bloku wschodnim, a zwłaszcza w Związku Radzieckim, była osobowość aktorska czołowego gwiazdora wschodnioniemieckich „ersatz-westernów”, Gojko Miticia, aktora narodowości serbskiej, którego kreacje czerwonoskórych rewolucjonistów miały stanowić socjalistyczną odpowiedź na personifikującego model spinegliwego, „szlachetnego dzikusa” Pierre’a Brice’a (Winnetou). Dla niniejszego wywodu najważniejsze jest to, że Mitić wystąpił w *Bałkańskiej rubieży*, obsadzony w roli wprowadzie drugoplanowej, ale bardzo znaczącej dla wymowy filmu. Do wątku tego jeszcze powrócimy.

Kinematografia jugosłowiańska wypracowała własne metody asymilacji wzorców westernowych na użytek dyskursu propagandowego. Metody te współgrały ze specyficzną sytuacją produkcyjno-dystrybucyjną tego kina, a ta z kolei wynikała z odmienności ustrojowej i autonomii politycznej Jugosławii (na tle innych krajów Europy Środkowowschodniej). W tamtejszej kulturze popularnej western był obecny znacznie silniej niż w innych krajach socjalistycznych, a mitologia Dzikiego Zachodu docierała do odbiorców nie tylko za pośrednictwem dystrybucji kinowej i telewizyjnej, ale także w postaci literatury młodzieżowej i komiksów. Produkcja filmowa pozostawała otwarta na rozmaicie ukierunkowaną współpracę międzynarodową. Co znamienne, kraj ten uczestniczył zarówno w produkcji filmów o Winnetou, jak i niektórych z indiańskich filmów z Gojko Miticiem. Film jugosłowiański pozostawał silnie zakorzeniony w tradycji kina socjalistycznego, a jednocześnie pełnymi garściami czerpał inspirację z kina hollywoodzkiego. A ponieważ cieszył się sporym powodzeniem, zarówno w ZSRR, krajach satelickich (a także w Chińskiej Republice Ludowej), jak i na demokratycznym Zachodzie, stał się platformą wielostronnej transmisji intertekstualnej. Wprowadzał do kin socjalistycznych zachodnie konwencje i wzorce stylistyczne, zaś do kin kapitalistycznych – nieobecna tam na co dzień perspektywę ideologiczną.

Filmowcy jugosłowiańscy chętnie sięgali do gatunków hollywoodzkich, w tym westernu. Twórcy filmów takich jak *Nie odwracaj się, synu* (*Ne okreći se sine*, reż. Branko Bauer, 1956) czy *Dvostruki obruč* (*Podwójne oblężenie*, reż. Nikola Tanhofer, 1963) bez kompleksów czerpali ze wspólnego dziedzictwa, które traktowali zresztą w sposób czysto instrumentalny: westernowa stylizacja stawała się po prostu atrakcyjną formą dla socjalistycznej treści. Na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście Žika Mitrović jako twórca emblematyczny dla jugosłowiańskiego kina popularnego lat 60. i 70. Cykl jego kosowskich westernów,

z kultowym *Kapitanem Lešem* (*Kapetan Leši*, 1960) na czele, stanowi istotny punkt odniesienia *Balkańskiej rubieży*. Stosując składnię westernu⁷, Mitrović skonstruował fantazmat Kosowa w pierwszych miesiącach po II wojnie światowej jako symbolicznego Dzikiego Zachodu – przestrzeni geograficzno-kulturowego pogranicza, uchwyconej w procesie zdobywania i ujarzmiania, pozbawionej jeszcze stabilnych instytucji stojących na straży prawa i rozwoju cywilizacyjnego (w domyśle: struktur, które zostaną powołane przez zwycięską stronę). Panują tu surowe reguły życia społecznego, a konflikty są rozstrzygane przy użyciu brutalnej siły. Ukrywający się w górach baliści (albańscy nacjonaści, którzy w niedawno zakończonym konflikcie stanęli po stronie przegranych) odgrywają rolę podobną do tej, która w sowieckich easternach przypadła basmaczom – w wymiarze ideologicznym są reprezentantami sił kontrrewolucyjnych, a w strukturze dramaturgicznej filmu pełnią tę samą funkcję, jaka przypadała „Indianom na wojennej ścieżce” w klasycznym westernie amerykańskim: stwarzają żywotne zagrożenie dla budowanego wspólnym wysiłkiem nowego porządku, napędzając tym samym motorykę opowieści.

Balkańska rubież jako czerwony western

Znaczna część spośród zrekapitulowanych powyżej nurtów i tendencji spotyka się w *Balkańskiej rubieży* – filmie głęboko zakorzenionym w tradycji rozrywkowej propagandy filmowej ZSRR i SFRJ i odtwarzającym liczne klisze gatunkowe easternu.

Zacznijmy od schematu fabularnego osnutego wokół motywu misji specjalnej o decydującym znaczeniu strategicznym, powierzonej zwykle kilku- lub kilkunastoosobowej drużynie żołnierzy-outsiderów. Motyw ten należy oczywiście do naczelnych w repertuarze filmu wojennego, zwłaszcza w wariacie przygodowym, jaki cieszył się popularnością w latach 60. i 70. ubiegłego wieku (*Działa Navarony* /*The Guns of Navarone*, reż. J. Lee Thompson, 1961/; *Parszywa dwunastka* /*The Dirty Dozen*, reż. Robert Aldrich, 1967/; *Tylko dla orłów* /*Where Eagles Dare*, reż. Brian G. Hutton, 1968/). W jugosłowiańskim kinie partyzanckim tego typu schemat najpełniej realizują filmy Hajrudina Krvavaca *Dywersanci* (*Diverzanti*, 1968) i *Most* (1969). W gruncie rzeczy model ten stanowi wariację na temat innego, niezwykle rozpowszechnionego schematu narracyjnego, zastosowanego w filmie *Siedmiu wspaniałych*, o którego wpływie na kino sowieckie była już mowa. Warto w tym kontekście odnotować symptomatyczne spostrzeżenie Ławrientiewa. Otóż zauważył on, że na cztery czerwone westerny, które weszły na sowieckie ekrany w pierwszych miesiącach 1970 r.⁸, czyli *Krasnyje pieski* (*Czerwone piaski*, reż. Akmal Akbarchodżajew, Ali Chamrajew, 1968, prod. Uzbekfilm), *Zasadzka* (*Zasada*, reż. Giennadij Bazarow, 1969, prod. Kirgizfilm), *Spotkanie przy starym meczecie* (*Wstriečia u staroj meczeti*, reż. Szuchbat Chamidow, 1969, prod. Tadżykfilm) i *Razobłaczenie* (*Demaskacja*, reż. Tahir Sabirow, 1969, prod. Tadżykfilm), tylko jeden (*Zasadzka*) nie przerabia na modłę sowiecką historii ogolonego na tyso Chrysa, który rekrutuje oddział, aby obronić meksykańską wioskę przed bandą Calvera⁹. Bez wątpienia *Siedmiu wspaniałych* to film, który w Związku Radzieckim osią-

gnał status fenomenu kulturowego i stał się dziełem paradygmatycznym – nieodścięłym wzorem dla wielu easternów. Zauważmy też jednak, że praktyka wielokrotnego przetwarzania znanego z filmu Sturgesa schematu fabularnego nie dotyczy wyłącznie kina sowieckiego, ale i globalnego kina gatunkowego. Opowieść o siedmiu obrońcach nękanej przez bandytów społeczności, zapożyczona oczywiście od *Siedmiu samurajów* (*Shichinin no Samurai*, reż. Akira Kurosawa, 1954), została odtworzona bądź sparafrazowana w niezliczonych popkulturowych remiksach łączących rdzeń narracyjny z najróżniejszymi kontekstami kulturowymi. Po pierwsze, za sprawą filmu Sturgesa historia o siedmiu rewolwerowcach na trwałe zintegrowała się z mitologią westernową, czego dowodzą trzy kontynuacje z lat 1966, 1969 i 1972, serial z 1998 i reboot z 2016. Opowieść Kurosawy chętnie parafrazowali też twórcy włoscy, czego przykładami są spaghetti-western *7 magnifiche pistole* (reż. Romolo Guerrieri, 1966) czy filmy „sandałowe”: *I sette gladiatori* (*Siedmiu gladiatorów*, reż. Pedro Lazaga, 1962) i *Siedmiu wspaniałych gladiatorów* (*I sette magnifici gladiatori*, reż. Claudio Fragasso, Bruno Mattei, 1983). Odnajdujemy ją także w obrębie innych gatunków, jak choćby sci-fi (*Message from Space* /*Uchu kara no messeji*, reż. Kinji Fukasaku, 1979/; *Battle Beyond Stars* /reż. Jimmy T. Murakami, 1980/; odcinek Azyl serialu *Mandalorian* /*Sanctuary*, reż. Bryce Dallas Howard, 2019/), filmy *wuxia* (*Siedem mieczy* /*Qi jian*, reż. Tsui Hark, 2005/), czy wreszcie animacja (*Dawno temu w trawie* /*A Bug's Life*, reż. John Lasseter, Andrew Stanton, 1998/; serial anime *Siedmiu samurajów* /*Samurai 7*, reż. Toshifumi Takizawa, 2004/).

Jak widać, zredukowany przez Kurosawę do elementarnych komponentów wzorzec opowieści epickiej, który zresztą powstał pod dużym wpływem westernu typu *town-tamer*, okazał się nadzwyczaj nośny i pojemny. Jednym z czynników jego transkulturowego oddziaływania wydaje się odpowiednia liczba protagonistów – jest ich akurat tyle, by każdy mógł zostać obdarzony indywidualnymi cechami charakteru (oraz specjalnymi umiejętnościami bojowymi). Dzięki temu oparta na wielostronnych interakcjach dynamika grupy angażuje widza, a każdy z bohaterów spełnia swą rolę w wieloogniskowej strukturze fabularnej. W *Bałkańskiej rubieży* drużyna obrońców lotniska liczy wprawdzie ośmioro wojowników (sześcioro rosyjskich specnazowców i dwóch jugosłowiańskich policjantów), ale ich wzajemne relacje odpowiadają zasadniczym elementom modelu Kurosawy. Niektórym z bohaterów można wręcz przyporządkować postaci z japońskiego pierwowzoru (lub pierwszego remake'u). Cieszący się posłuchem Bek wpisuje się w archetyp przywódcy drużyny (Kanbeia/Chrisa). Milczący i niedostępny Szataj ucieka przed własną przeszłością, niczym ponury samuraj Kyuzo/nożownik Britt, zaś wariantem figury Kikuchiyo/Chico, niepokodzonego ze swą przynależnością klasową samuraja-chłopa, pozostaje Fadil (Aleksandar Radojičić), rozdarty między albańskim pochodzeniem a wiernością instytucjom państwa, z którym się utożsamia. Co więcej, można też dostrzec wyraźne analogie na poziomie relacji pomiędzy różnymi bohaterami zbiorowymi. Cywilni kosowscy Serbowie odpowiadają japońskim czy meksykańskim wieśniakom, bojówkarze UÇK występują w roli członków zbójczej bandy, zaś rosyjscy komandosi, wspierani przez jugosłowiańskich policjantów, to drużyna wybawicieli. *Bałkańska rubież* replikuje także konstrukcję opowiadania znanego z *Siedmiu*

samurajów i *Siedmiu wspaniałych*; w fabularnym rdzeniu ujawnia się homerycki topos obrony terytorium przed wrogim atakiem. Kolejne sekwencje ukazują odpieranie wstępnych potyczek, po czym nieuchronnie dochodzi do kulminacji w postaci rozstrzygającej bitwy.

W tym kontekście warto poświęcić nieco uwagi sekwencji, w której Bek na nowo kompletuje drużynę rozproszoną w różnych zakątkach ówczesnej Jugosławii. Mamy tu do czynienia z wariantem sekwencji rekrutacji będącej obowiązkowym składnikiem schematu fabularnego filmów Kurosawy i Sturgesa. Jej zasadniczym zadaniem jest rzecz jasna wprowadzenie do akcji kolejnych członków grupy i przedstawienie ich publiczności. Zgodnie z regułami każda scena opiera się na krótkiej anegdocie ujawniającej cechy charakteru i umiejętności kolejnych wojowników. W *Balkańskiej rubieży* sekwencja ta odbiega od schematu pod jednym względem – otóż wszystkich bohaterów poznaliśmy już w prologu (akcja z bośniackim terrorystą w 1995 r.), teraz zaś następuje ich ponowna prezentacja. To zabieg uzasadniony pod względem funkcjonalnym: zważywszy, że w prologu skondensowano wiele istotnych informacji, widz mógłby poczuć się zagubiony, gdyby imiona i twarze kluczowych postaci nie zostały mu przypomniane, tym bardziej, że w tym czasie wprowadzono już kilkoro istotnych bohaterów narodowości serbskiej i albańskiej.

Bek odnajduje najpierw Gireja (Nodari Janelidze). Spotyka go w Belgradzie podczas demonstracji na moście przeciwko bombardowaniu miasta (takie protesty faktycznie się odbywały). Na środku mostu została roztawiona scena, na której zespół Zabranjeno Pušenje wykonuje swój skoczny przebój *Ženi nam se Vukota*. Prostoduszny Girej podryguje wesoło w tłumie demonstrantów, odurzony rakiją, gromką muzyką i tańcem, aż ku ucieście widza zostaje okradziony z portfela przez urodziwą Belgradkę. Dzięki tej krótkiej anegdocie widownia rozpoznaje w Gireju typ sympatycznego żartownisia, którego rolą jest wnoszenie do fabuły momentów rozluźnienia i humoru. Następnie Bek dociera do trzech kolejnych bohaterów, ale odpowiadające tym spotkaniom sceny zostały zmontowane w sposób achronologiczny – są ze sobą „zmiksowane” w takt energicznego rytmu z folkowym zaśpiewem. I tak: specjalista od materiałów wybuchowych Barmin (Kiril Poluchin) pomaga Serbom rozbrajać niewypały w jednym z kosowskich miast (Bek spotyka go podczas pracy – serbski pomocnik drży ze strachu przed potencjalną eksplozją, ale rosyjscy towarzysze broni rozmawiają spokojnie); twarda snajperka Wiera (Rawszana Kurkowa) pracuje jako ochroniarka w domu publicznym w Čačaku (zaraz po rozmowie z Bekiem bohaterka rozprawia się z brutalnym „damskim bokserem”); kreowany na rosyjską wersję westernowego dobrego-złego faceta Slaszcz (Siergiej Marin) niczym Doc Holliday upija się w barze w Kragujevacu i wdaje w bójkę z podpitymi Serbami, którzy obwiniają Rosję o bezczynność w obliczu niesprawiedliwości, jaka spadła na ich naród. Wszystkie te informacje widz otrzymuje w porządku asocjacyjnym, nie linearnym. Powtarzalne komponenty są ze sobą zestawiane naprzemiennie. Zasady rządzące sekwencją „re-rekrutacji” to przewidywalność i funkcjonalność. Widz dysponujący minimum znajomości prawideł gatunkowych z góry wie, że działania Beka zakończą się pomyślnie, a skompletowana na nowo drużyna wyruszy na niebezpieczną misję. Sekwencja ta ma zatem na celu nie tyle zachęcanie

widzów do zadawania pytań o przyszłość, ile zanurzenie ich w angażującym, choć niewymagającym analizy intelektualnej „tu i teraz”.

Siedmiu wspinałych to istotny, ale oczywiście niejedyny gatunkowy punkt odniesienia *Balkańskiej rubieży*. W filmie można się doszukać wielu innych klisz i rozwiązań dramaturgicznych zaczerpniętych z tradycji easternu i westernu. Motyw odciętej od cywilizacji i zdanej tylko na siebie grupy wojskowych i cywilów (w *Balkańskiej rubieży* na terenie lotniska oprócz obrońców przebywa także pielęgniarka Jasna /Milena Radulović/ oraz kilkuletnia serbska dziewczynka /Wasilisa Niemcowa/), obłożonej przez przeważających licznie napastników, budzi wyraźne asocjacje ze schematem narracyjnym westernów śledzących losy niewielkiego oddziału żołnierzy lub grupy osadników otoczonych przez dominujących licznie Rdzennych Amerykanów. Schemat ten rozpowszechnił się zwłaszcza w latach 50. (*Ostatni Komancze* /*Last of the Comanches*, reż. Andre de Toth, 1953/, *Zasadzka na przełęczy* /*Ambush at Cimmaron Pass*, reż. Jodie Copelan, 1958/), ale pojawiał się także w westernach przedwojennych (*Fighting Caravans* /reż. Otto Brower, David Burton, 1931/; *Niezwykły Bill* /*The Plainsman*, reż. Cecil B. DeMille, 1936/). Jego realizacją są też *Bohaterowie pustyni* Michaiła Romma, gdzie w miejsce Rdzennych Amerykanów zostali wprowadzeni basmacze, a do pewnego stopnia także pierwszy z kosowskich westernów Žiki Mitrovicia *Konwój doktora M.* (*Ešalon doktora M.*, 1955), w którym podobna funkcja przypadła albańskim balistom. Idąc dalej tym tropem: kolumna rosyjskich wozów opancerzonych zmierzająca z odsieczą na kosowskie lotnisko to oczywiście wariacja na temat ikonicznego dla westernu motywu „ratunku w ostatniej chwili” niesionego przez nadciągającą kawalerię – został on zaadaptowany na potrzeby easternu już w *Bohaterach pustyni*.

Demoniczny Smuk (Aleksandar Srećković), przywódca oddziału UÇK, oraz prowadzeni przez niego bojówkarze to wariant balistów z filmów Mitrovicia, a zarazem basmaczy z sowieckich easternów. Smuk, psychopata o skłonnościach sadystycznych, jest tu przedstawiony nie tyle jako żołnierz, ile raczej herszt grupy przestępczej odpowiedzialnej za handel bronią, narkotykami, a może też organami ludzkimi. To człowiek podły i zepsuty, jak łowca nagród Klausa Kinsky’ego w *Człowieku zwanym Ciszą* (*Il grande silenzio*, reż. Sergio Corbucci, 1968). Powoduje nim wyłącznie żądza władzy, chciwość i niczym niesprowokowana nienawiść do Serbów, Rosjan i wszystkich innych „obcych” grup etnicznych. Pierwowzorem Smuka był prawdopodobnie Ramush Haradinaj, jeden z czołowych dowódców UÇK, a potem dwukrotny premier Kosowa, w serbskich mediach prezentowany jako zbrodniarz wojenny, baron narkotykowy i terrorysta – stworzony przez kraje zachodnie „potwór”, który wyrwał się im spod kontroli.

Motywy typowym dla easternów jest wreszcie osadzenie czasowe tuż po zakończeniu wojny, w okresie przejściowym, poprzedzającym nastanie nowych struktur społeczno-politycznych. Na podobieństwo sowieckich easternów rewolucyjnych, rozgrywających się (jak choćby *Białe słońce pustyni*) tuż po wojnie domowej, a także kosowskich westernów Mitrovicia, których akcja toczy się zaraz po zwycięstwie partyzantów, twórcy *Balkańskiej rubieży* ukazali rzeczywistość pierwszych dni po ustaniu walk tak, jak przedstawiano westernowy Dzikie Zachód: panuje bezprawie, zbrojne bandy terroryzują słabe społeczności, twardzi mężczyźni muszą wziąć sprawy we własne ręce, by powstrzymać złoczyńców i zaprowadzić porządek.

Mit wielkiego powrotu i magia okrągłych jubileuszy

Wyrazistym odniesieniem intertekstualnym zakorzeniającym *Bałkańską rubież* w tradycji czerwonego westernu jest obsadzenie Gojko Miticia w roli sędziego „szeryfa”, Gorana Milicia. Dla wielu mieszkańców byłego bloku wschodniego, przede wszystkim ZSRR, Mitić pozostaje legendą kina socjalistycznego, pamiętnym gwiazdorem filmów „indiańskich”, odtwórcą postaci dumnych wojowników i rewolucjonistów stojących na czele zbrojnych wystąpień przeciwko białym kolonizatorom. Sam aktor (urodzony w roku 1940) rolę tę postrzegał jako kontynuację rewolucyjno-antyfaszystowskiej walki pokolenia rodziców, a swą dzisiejszą rusofilię, połączoną z gorącą niechęcią wobec NATO – jako przedłużenie zimnowojennej walki propagandowej z ideologią amerykańskiego imperializmu. W *Bałkańskiej rubieży* Mitić, po raz pierwszy i jedyny w swojej karierze zagrał Serba. Jego postać ma być nośnikiem wartości pokolenia walczącego z faszyzmem. Milić ginie w pierwszej połowie filmu z rąk krwiożerczego Smuka – umiera godnie i odważnie, zabierając ze sobą na tamten świat dwóch terrorystów, a w ostatnich słowach oznajmia oprawcom i zapłakanim krajanom, że Kosowo było i jest serbskie.

Decyzja obsadowa dotycząca drugiego z kluczowych bohaterów narodowości serbskiej również stanowi znaczący sygnał intertekstualny. Odtwórca roli policjanta Vuka, Miloš Biković, to znany ze swej prorosyjskości serbski aktor filmowy i teatralny. Biković jest w ojczyźnie jednym z najpopularniejszych gwiazdorów, dużą sławą cieszy się także w Rosji. W kinie rosyjskim zadebiutował w *Udarze słonecznym* (*Со́лнечный удар*, 2014) autorstwa nadwornego filmowca putinowskiego reżimu, Nikity Michałkowa. Film wszedł do dystrybucji w czasie krytycznym dla relacji rosyjsko-ukraińskich, a zdjęcia kręcono między innymi na Krymie i w Odessie. Działo się to wprawdzie jeszcze za rządów Wiktora Janukowycza, ale *Udar słoneczny*, który w swej wymowie symbolicznej silnie spaja Krym z rosyjskim dziedzictwem kulturowym, pojawił się na ekranach już po wydarzeniach na Majdanie i zagarnięciu półwyspu przez Rosję. Po odrzuceniu filmu przez komisję selekcyjną festiwalu w Wenecji Michałkow zadecydował, by uroczysta premiera odbyła się w Belgradzie. Od tego czasu Biković nauczył się biegle mówić po rosyjsku i stał się jednym z celebrytów rosyjskiej popkultury patriotycznej. W 2018 r. Władimir Putin osobiście odznaczył go medalem Puszkina. W swym przemówieniu dziękczynnym aktor podkreślił, że Serbia i Rosja to kraje patrzące w tym samym kierunku, zapewnił, że każdy Serb i każdy Rosjanin ma dwie ojczyzny oraz zadeklarował jeszcze większe zaangażowanie i aktywność na froncie kulturowym.

Dla przybliżenia paradygmatu światopoglądowego, którego orędownikami są Mitić i Biković, warto odwołać się do myśli serbskiego antropologa Ivana Čolovicia, który od lat zajmuje się krytyczną analizą nacjonalistycznych nurtów ideologicznych i praktyk dyskursywnych. Čolović w wielu miejscach podkreśla, że jednym z kluczowych rysów dyskursu nacjonalistycznego jest pojmowanie czasu historycznego jako cyklicznego. Tego rodzaju dyskursy są skłonne postrzegać współczesne wydarzenia jako odbicia wydarzeń dawnych, mających donio-





słe znaczenie z punktu widzenia tożsamości danego narodu. Historia jawi się jako teatr terażniejszości, a terażniejszość staje się rytuałem historii. Jak pisze Čolović: *Dystans pomiędzy kiedyś i teraz, pomiędzy przeszłymi i obecnymi zdarzeniami, skraca się niekiedy do tego stopnia, że nakładają się one na siebie. Dwa nurty opowieści – jeden, w którym rozgrywają się wydarzenia współczesne, i drugi, ewokujący podobne do nich wydarzenia z przeszłości – zlewają się w jedną wspólną opowieść o wydarzeniu ponadczasowym, nazywanym na przykład „odwieczną walką”. Główny aktor tej walki (...) nie ma już wymiaru historycznego, zaistniał w procesie zrośnięcia przodków i potomków w jeden wieczny podmiot narodowy*¹⁰.

Balkańska rubież jawi się jako modelowa realizacja opisywanego przez Čolovicia dyskursu. Akcja filmu rozgrywa się w ciągu kilku czerwcowych dni roku 1999, a wyjąwszy prolog, bezpośrednie nawiązania do wydarzeń wcześniejszych są stosunkowo ograniczone. Niemniej wizja zjednania porządków temporalnych w ramach wielkiej, pozahistorycznej, epickiej pętli realizuje się tu na poziomie implicytnym. Splatają się tu trzy wielkie opowieści mityczne serbskiego nacjonalizmu przywołane przez Čolovicia: bitwa na Kosowym Polu, II wojna światowa oraz interwencja NATO. Do tego dochodzą wątki nacjonalistycznej myśli rosyjskiej – wspólna historia braterskich narodów, wychodzenie Rosji ze „smuty” lat 90. oraz – *last but not least* – relacje na linii Moskwa-Kijów w 2019 r.

Kluczowym i implicytnym intertekstem filmu *Balkańska rubież* stał się mit kosowski, czyli uświęcony tradycją i naukami cerkwi zbiór przekonań dotyczących dziejów narodu serbskiego, którego centralnym wydarzeniem pozostaje bitwa na Kosowym Polu¹¹. 15 czerwca 1389 r. w Kosowie armia sułtana Murada I starła się z wojskami księcia Łazarza Hrebeljanovicia, w skład których wchodził głównie Serbowie, ale także Albańczycy i Wołosi. Walki nie przyniosły jednoznacznego zwycięstwa – siły Łazarza poniosły klęskę, lecz zginęło także wielu Turków, wśród nich sułtan i jeden z jego synów. Mit kosowski ma czterech głównych bohaterów: obdarzanego cechami chrystusowymi księcia Łazarza, będącego symbolem narodowego poświęcenia; Miloša Obilicia, który zabija Murada i okrywa się chwałą; Vuka Brankovicia, zdrajcę narodowej idei; oraz sułtana Murada, uosobienie zagrażającego chrześcijaństwu islamu. Z historycznego punktu widzenia bitwa nie miała decydującego wpływu na bieg dziejów, jedynie opóźniła ekspansję osmańską na Bałkany. W serbskiej hagiografii i konserwatywnej historiografii uzyskała jednak status epickiej konfrontacji opozycji: chrześcijaństwa i islamu, światła i ciemności, sacrum i profanum. Klęska Łazarza interpretowana jest jako świadoma ofiara, wybór „cesarstwa niebieskiego” nad „cesarstwem ziemskim”.

Gdyby spojrzeć z perspektywy zwolennika postrzegania historii w kategoriach cykliczności, „numerologiczny” rytm powtórzeń w równych interwałach dekad czy stuleci musi jawić się jako uderzający i głęboko symboliczny. 600. rocznica bitwy stała się w 1989 r. okazją do przemówienia Slobodana Miloševicia na Gazimestanie (miejsce pamięci nad polem bitwy), gdzie odwołując się do serbskiego dziedzictwa Kosowa, podsycił nastroje nacjonalistyczne. Przemówienie to, które było nie tyle zwiastunem zmiany kursu, ile raczej ostatecznym przypieczętowaniem obranego wcześniej kierunku, uważa się za jedno z kluczowych wydarzeń prowadzących do rozpadu Jugosławii. Dziesięć lat później, niemal do-

kładnie w rocznicę bitwy, Rosjanie wkroczyli na lotnisko w Prisztinie, akcentując swój sprzeciw wobec interwencji NATO. *Balkańska rubież*, która powstała z okazji dwudziestej rocznicy tego incydentu, wpisuje się zatem niejako automatycznie w inne okrągłe rocznice (trzydziestolecie przemówienia Miloševicia i 630-lecie bitwy). W tej perspektywie wydarzenia, którym jest poświęcony film, jawią się jako jedno z powtórzeń zachodzącego z tajemniczą regularnością cyklu.

Scenarzyści najwyraźniej usilnie starali się wzmocnić efekt kalendarzowej magii, bo przesunęli wydarzenia o trzy dni (rosyjski batalion wkracza na lotnisko 15 czerwca, nie zaś 12, jak to faktycznie miało miejsce). W ten sposób ostateczne starcie z UÇK przypadło dokładnie w 610. rocznicę bitwy. Zaskakującym może wydawać się fakt, że w serbskiej wersji filmu, nieco różniącej się od rosyjskiej, brak dokładnych dat dziennych. Decyzja ta może wynikać z tego, że w serbskiej tradycji narodowej i liturgicznej rocznicę bitwy obchodzi się w Vidovdan (Dzień św. Wita), czyli 15 czerwca według kalendarza juliańskiego, a więc 28 czerwca według kalendarza gregoriańskiego. Manipulacja datą nie miałaby zatem sensu.

Sama bitwa na Kosowym Polu nie zostaje przywołana w diegezie *Balkańskiej rubieży*, jednak wymowa ideologiczna filmu pozostaje nierozzerwalnie z nią związana, a znajomość tego kontekstu stanowi progową kompetencję odbiorczą, podobnie jak rozumienie prawideł gatunkowych kina wojennego, easternu o rewolucji bolszewickiej, partyzanckich westernów z Jugosławii czy filmów indiańskich z Gojko Miticiem. Pewne rozpoznawalne toposy odnoszące się do archetypów mitu kosowskiego zostały wkomponowane w tkanę narracyjną filmu. Stary policjant Milić, który ginie z rąk muzułmańskich oprawców, oddając życie za ojczyznę i „świętą ideę” serbskości Kosowa, staje się wcieleniem zabitego przez Turków Łazarza. Smuk to oczywiście inkarnacja Murada, natomiast rola Miloša została rozdzielona pomiędzy Vuka i Fadila, co z perspektywy serbskiej może budzić zaskakująco nieortodoksyjne implikacje – tym bardziej, że bohater grany przez Bikovicia nosi to samo imię co zdrajca Branković. Temu ostatniemu trudno byłoby przyporządkować któregoś z bohaterów indywidualnych, ale w całościowej strukturze filmu istnieje bohater zbiorowy, który przyjął jego konformistyczną strategię – to administracja Jelcyna, która rezygnuje z zasad moralnych i świętych powinności na rzecz doraźnych korzyści i oligarchicznych przywilejów.

Nawet jeśli w *Balkańskiej rubieży* nie przywołuje się bezpośrednio bitwy kosowskiej, nawiązanie do niej jest silnie implikowane. Podobnie rzecz się ma z odniesieniami do sytuacji politycznej końca drugiej dekady XXI w. (trwająca od 2014 r. wojna hybrydowa Rosji przeciwko Ukrainie i przygotowania do pełnoskalowej inwazji, która nastąpiła w 2022 r.). Nieprzypadkowo dużą część zdjęć nakręcono na Krymie, co chętnie podkreślano w materiałach prasowych. Warto na koniec przywołać jeszcze jeden film, z którym *Balkańską rubież* łączy bliska więc intertekstualna. Poświęcony obronie portu lotniczego w Doniecku (maj 2014 r. – styczeń 2015 r.) film *Cyborgi (Kiborgi. Heroj nie wmirajut*, reż. Achtem Seitabłajew, 2017) to wyrazisty przykład efektywnej propagandy ukraińskiej. Przyczyniwszy się do wykreowania jednego z symboli ukraińskiego oporu przeciwko wspieranym przez Rosję siłom separatystycznym, film ten „wygenerował” po stronie rosyjskiej zapotrzebowanie na symetryczną odpowiedź. Współczesny eastern poświęcony rosyjskim bohaterom, którzy wraz z sojusznikami sku-

tecnie bronią lotniska przed przeważającym liczebnie wrogiem, wydaje się idealnie trafiać w zaistniałą koniunkturę. *Bałkańska rubież* nawiązuje do kwestii krymskiej i umacnia jej „uświęcony” związek ze sprawą kosowską, w myśl rozpowszechnionego wśród serbskich rusofili i rosyjskich serbofilii hasła „Kosowo to Serbia, Krym to Rosja”. Roszczenia terytorialne dwóch narodów „patrzających w tym samym kierunku” opierają się na fundamencie znacznie stabilniejszym niż doraźne interesy geopolityczne. Dotyczą one wszakże przestrzeni uważanej za uświęconą krwią kolejnych pokoleń odtwarzających pradawny rytuał śmierci i odnowy, w których ponadczasowy i pozahistoryczny podmiot narodowy wznosi się do nieba i jednoczy z Bogiem.

Bałkańska rubież, dzieło o niskiej randze artystycznej, ale w interesujący sposób ukontekstwowione, to jeden z przykładów świadczących o tym, że – zgodnie z Altmanowskimi zasadami kumulacyjności i powtarzalności – gatunkowość rzadko bywa jedynie nowa, zwykle „nowe” współistnieje w niej ze „starym”. Przeprowadzona tu analiza kontekstowa filmu służyła realizacji dwóch kluczowych zamierzeń. Po pierwsze, umiejscowiła film w kontekście globalnych przepływów kina gatunkowego, pokazując, że jest on konglomeratem zremiksowanych wzorców gatunkowych kina socjalistycznego rozwijających się jednak pod wpływem modeli zachodnich. Po drugie, pozwoliła zidentyfikować strategie dyskursywne wpisujące film w oficjalną rosyjską wykładnię konfliktu serbsko-kosowskiego i szerszą narrację historyczną Kremla ufundowaną na splocie średniowiecznych mitów z aktualnymi fantazmatami – wielkoruskim i wielkoserbskim. Przykład *Bałkańskiej rubieży* wyraziście ilustruje, że współczesny rosyjski imperializm, podobnie jak zjawisko gatunkowości, jest nie tyle nowy, ile odnowiony, a sobie samemu jawi się jako istniejący ponad linearnym czasem historycznym.

¹ Zob. W. Alenuszina, „*Balkanskij rubież*”: *Sierbskij piesok*, „TimeOut Moskwy”, <https://www.timeout.ru/msk/artwork/365369/review> (dostęp: 5.05.2025).

² Zob. Ł. A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Rabid, Kraków 2002, s. 7.

³ W literaturze przedmiotu można dostrzec niejaki zamieszanie, jeśli chodzi o zakres znaczeniowy tych terminów. Przykładowo: Peter Michalovič i Vlastimil Zuska wskazują, że eastern to określenie filmów z krajów demokracji ludowej, których akcja rozgrywa się na Dzikim Zachodzie, zaś czerwone westerny to sowieckie filmy sięgające po westernowe schematy i rozwiązania, ale rozgrywające się w innych kontekstach, najczęściej w czasie wojny domowej w Rosji (przyczym większość popularnych i „fanowskich” źródeł interne-

towych rozumie rozróżnienie eastern/*red western* w sposób dokładnie odwrotny). Zob. P. Michalovič, V. Zuska, *Rozprava o westernie*, tłum. M. Harpanj, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad – Sremski Karlovci 2021, s. 137-139. Denise Youngblood używa terminu „eastern” (konsekwentnie w cudzysłowie) jedynie w odniesieniu do sowieckich filmów przygodowych osadzonych w latach 20. na azjatyckich terenach ZSRR. Zob. D. J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and the Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 77, 79, 87; też, *Russian War Film: On the Cinema Front, 1914-2005*, University Press of Kansas, Lawrence 2006, s. 23, 151. Z kolei dla Ławrientiewa termin czerwony western stanowi kategorię

szeroka, zawierająca w sobie oba warianty. Zob. S. Ławrientiew, *Krasnyj western*, Algoritm, Moskwa 2009. Dla uniknięcia nieporozumień na potrzeby tego artykułu będę terminy te traktował jako synonimiczne i stosował wymiennie.

⁴ Zob. M. Turovskaya, *The 1930s and 1940s: Cinema in Context*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. R. Taylor, D. Spring, Routledge, London – New York 1993, s. 237.

⁵ Zob. I. Kleespies, *Riding the Soviet Iron Horse: A Reading of Viktor Turin's „Turksib” through the Lens of John Ford*, „Slavic Review” 2018, t. 77, nr 2, s. 358-389.

⁶ Zob. L. Pogożewa, *O prostych i śmiałych ludziach*, „Iskusstwo Kino” 1950, nr 4, s. 27-30; J. Płażewski, *Pasjonując się przygodami śmiałych ludzi*, „Film” 1950, nr 24, s. 4-5.

⁷ Zob. P. Michalović, V. Zuska, dz. cyt., s. 139.

⁸ Był to ważny propagandowo rok ze względu na stulecie urodzin Lenina.

⁹ S. Ławrientiew, dz. cyt., s. 139.

¹⁰ I. Čolović, *Balkan – teror kulture, XX vek*, Knjižara Krug, Beograd 2008, s. 50. Cytat przedstawiony w tłumaczeniu własnym; w polskim przekładzie Magdaleny Petryńskiej (I. Čolović. *Balkany – terror kultury. Wybór esejów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014) termin *priča* (opowieść, historia) został przetłumaczony jako „baśń”, co wydaje się nieadekwatnym zawężeniem jego pola znaczeniowego.

¹¹ Zob. I. Čolović, *Smrt na Kosovu polju. Istorija kosovskog mita*, Biblioteka XX vek, Beograd 2016.

Michał Bobrowski

Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (Wydział Filologiczny) od 2018 r. Doktor filmoznawstwa (dysertację obronił na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 2010). W 2012 r. opublikował książkę *Akira Kurosawa. Artysta pogranicza*. W roku 2016 ukazała się współredagowana przez niego monografia *Obsession, Perversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*, a w 2019 jej kontynuacja zatytułowana *Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History* (również pod jego współredakcją). Współautor wraz z Radosławem Bombą książki *Poza ekranem kinowym. Postmedialne konteksty animacji* (2021). Jest dyrektorem programowym oraz współzałożycielem StopTrik International Film Festival (Słowenia/Polska), festiwalu poświęconego animacji poklatkowej. Współpracuje z licznymi europejskimi festiwalami i instytucjami filmowymi jako kurator, aktywista kulturowy. Autor licznych artykułów naukowych i popularyzatorskich z zakresu klasycznego kina japońskiego i amerykańskiego oraz filmu animowanego.

Bibliografia

- Čolović, I. (2008). *Balkan – teror kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek.
 Ławrientiew, S. (2009). *Krasnyj western*. Moskwa: Algoritm.

- Michalovič, P., Zuska, V.** (2021). *Rozprava o westerne* (tłum. Mihal Harpanj). Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Plesnar, L. A.** (2002). *100 filmów wojennych*. Kraków: Rabid.
- Youngblood, D. J.** (2006). *Russian War Film: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas.

Keywords:

propaganda cinema;
red western;
eastern;
Kosovo myth

Abstract

Michał Bobrowski

***The Balkan Line* as a Conservative Remix of the Red Western**

The article presents a contextual analysis of the Russian-Serbian film *The Balkan Line* (dir. Andrey Volgin, 2019). The film is set in Kosovo in 1999 and depicts the events known as the “incident at Pristina Airport.” *The Balkan Line* is deeply rooted in the tradition of Soviet and Yugoslav propaganda cinema, particularly the so-called red western. This term refers to a broad category of films produced in socialist countries, which engage in an intertextual dialogue with the most American of film genres. *The Balkan Line* is examined as an example of contemporary propaganda cinema that employs well-established narrative conventions and rhetorical devices, adapting them to the demands of the current ideological climate.