

Oroszország rövid története

Az új szovjet ember születése és bukása Szergej Loznyica dokumentumfilmjeiben

„utat a filmökölnék”

Pécs, 2022.10.07.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés
2. Filmek bemutatása
3. A szovjet dokumentumfilm és a propaganda
4. Technofób paranoia
5. Tömegek és kommunikáció
5. Konklúzió

Bevezetés

1991. január 17-én a szovjet állami TV leadott egy szatirikus riportot, melyben a zenész és színész Szergej Kurjohin azt állította, hogy Vlagyimir Iljics Lenin egy gomba volt.¹ A tizenhat perces riport alatt nemzetközi szaktekintélyekre hivatkozva elmagyarázta, hogy miként lett a rendszeres varázsgomba fogyasztó Vlagyimir Iljics Uljanov maga is gombává, valamint azt, hogy miként babonázta meg az orosz népet a varázsgombák rádióhullámai segítségével. A legenda szerint az addig különösen konzervatív TV csatorna hasonlóan konzervatív nézőinek jelentős hányada névértéken vette az interjút. Egy regionális pártvezetőnek nyilvánosan meg kellett cáfolnia a riportban tett állításokat. Később ugyanebben az évben egy sikertelen puccskísérlet után a Szovjetunió végleg bomlásnak indult, Szergej Loznyica pedig megkezdte tanulmányait a Gerasimov Filmintézetben, Moszkvában.

Ez a tanulmány Szergej Loznyica a 20. század orosz történelmével foglalkozó dokumentumfilmjeit vizsgálja, nevezetesen *A per* (Процесс, 2018), a *Blokád* (Блокада, 2005), az *Állami temetés* (Государственные похороны, 2019), a *Revü* (Представление, 2008) és *Az esemény* (Событие, 2015) című filmeket. Ahelyett, hogy bemutatásuk időrendi sorrendjében tárgyalnám ezeket a filmeket – a rendező *művészi fejlődésének* bemutatása végett – a Szovjetunió sematikus története lesz dolgozatom szervezőelve.

Ebben a dolgozatban azt igyekszem bemutatni, hogy ezek a filmek elsősorban nem az ábrázolt konkrét eseményekkel vagy azok politikai, társadalmi vagy történelmi jelentőségével foglalkoznak, hanem sokkal inkább azokkal a mögöttük meghúzódó mechanizmusokkal, amelyek segítségével a Szovjetunió vezetése megkísérelte a tömegek kollektív tudatát formálni. A fentebb említett filmek tehát a tömegpolitika pszichológiai tanulmányaiként funkcionálnak, bemutatva az ideális szovjet polgár kategóriájának kialakulását és felbomlását. A tárgyalást a szóban forgó filmek rövid ismertetésével kezdem, kiemelve bizonyos vonásokat, amelyeket később bővebben elemzek. Ezt követően a szovjet dokumentumfilm-hagyományt és annak politikai jelentőségét fogom tárgyalni, valamint bemutatom azokat a propagandaelméleteket, amelyek a szovjet vezetés törekvéseit magyarázzák. Végül bemutatom az ábrázolt események pszichoanalitikus értelmezését, valamint azokat a sajátos fókuszpontokat, amelyeket Loznyica filmjeiben kiemel. Ebben a részben elsősorban Gilles Deleuze és Felix Guattari francia filozófusok munkáira fogok támaszkodni. A tanulmányom végkövetkeztetése szerint Loznyica filmjei az „új szovjet ember,” mint identitás és politikai szubjektum létrejöttének és megszűnésének sematikus történeteként értelmezhetők.

Filmek bemutatása

A per a Prompartiia (Iparpárt), a forradalom elárulásával vádolt tudósok, mérnökök és közgazdászok 1930-as perét dokumentálja. Az ügyészség beszédeit, a kihallgatásokat és

¹ Yurchak, Alexei: A Parasite From Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom. *Slavic Review*, 2011, Volume 70 No 2; Cambridge University Press; 307. o.

vallomásokat a nyilvánosság reakciói szakítják meg periodikusan. Talán nem meglepő, hogy a vádak teljesen hamisak, bár Loznyica ezt a film végéig nem teszi egyértelművé. A végrehajtott ítéletek feliratokon jelennek meg, először a vádlottaké, majd az ügyet lebonyolító ügyészeké és bíráké, akik közül néhányat később vád alá helyeztek a nagy tisztogatás során. A közönség a tárgyalóteremben komoly és fegyelmezett, míg a lakosság az utcákon kommunista dalokat énekelve parádézik az összes vádlott kivégzését követelve.

A *Blokád* Leningrád csaknem 900 napos ostromának dokumentumaival foglalkozik. A német blokádtól távol eső belváros utcáiról készült felvételek a központhoz lassan közeledő ostromot és az ennek következtében fokozatosan kiürülő polgári tereket mutatják be, ahogy helyet adnak a katonai infrastruktúrának. A filmben látható németek mind hadifoglyok, akikkel a védők egyes jelenetekben az utcán masíroznak. Az ostrom csak az értelmetlen pusztításon – a tűzérési lövedékek és bombatámadások következményein – és a polgári élettől kiüresedett tereket elfoglaló védekező hadsereg jelenlétén keresztül mutatkozik meg. Még az ostrom feloldását is lövöldözéssel ünneplik. Az utolsó jelenetben, a német hadifoglyok tömeges kivégzésénél, majdnem egy évvel az ostrom feloldása után a lakosság továbbra is nyugtalanul figyeli a történéseket.

Az *Állami temetésben* a Szovjetunió megtorpan Joszif Visszarionovics Sztálin elhunytának hírére. Az anyag ezúttal is teljes egészében az állami filmarchívum filmhíradóiból származik. Először bejelentik Sztálin halálhírét, majd külföldi méltóságok érkeznek tiszteletüket tenni, beszédek és tömeges gyászmeneteket tartanak, végül örök nyugalomra helyezik a főtitkárt Lenin mauzóleumában. A gyászünnep minden egyes szegmense többször, egymás után, különböző helyszíneken jelenik meg. A film különös figyelmet fordít a tömegkommunikáció eszközeire: a városi polgárok, olajfűrótoronyokon dolgozó munkások, szibériai nomádok hangszóró tornyok körül gyülekezve hallgatják a közleményeket, egy hosszú részletben nyüzsgő tömegek rohamozzák meg az újságáros bódékat, a beszédek olcsó rádiókészülékek jellegzetes torzításain keresztül hallhatók.

A *Revü* kilóg a többi általam tárgyalt film közül. Míg a többi mind diszkrét, jól elkülöníthető eseményeket dokumentál, ez a Sztálin utáni kulturális állapotot jeleníti meg általánosságban. A Leningrádi Dokumentumfilmstúdió filmhíradóiból válogat szegmenseket, amelyek az újságokhoz hasonlóan épültek fel: fontosabb politikai eseményeket dokumentáltak, valamint mindennapi életből, kulturális és sporteseményekből vettek jeleneteket.² Loznyica csak az utóbbi kulturális riportok közül válogat, szédületes összeállítást állítva össze az átlagos szovjet munkások idilli történeteiből, valamint professzionális és amatőr kulturális eseményekből. A híradók narratív kötőszövetét létrehozó eredeti kommentárt időnként meghagyja, de többnyire ezek hiányoznak.

Az utolsó itt tárgyalt film, *Az esemény* annak a befolyásoló-gépezetnek a végső összeomlását mutatja be, amelyet Loznyica többi filmje működés közben mutatott be. Az 1991-es sikertelen

² Padunov, Vladimir: Re-Viewing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa's "Revue" (2008). *The Russian Review*, 2009, Vol. 68, No. 4, 684-687 o.

puccsról, az azt kísérő tüntetésekről és az ellenzéki vezetők beszédeiről állít össze hírfelvételeket. Az itt tárgyalt filmek közül messze ez a legmozgalmasabb: látjuk ahogy felszínre tör a többiben a felszín alatt meglapuló elidegenedés a szovjet projektől. Az eseményeket az a töretlen spontaneitás és lelkesedés jellemzi, amelyet korábban mindig megszakított az ebben a filmben lebomló társadalmi formáció kényszerítő erejének felismerése.

Fontos, hogy Loznyica nem kommentálja a felvételeit, kivéve a fent említett feliratokat, és nem hagyja érintetlenül az eredeti filmhíradók hangját sem.³ Az eredeti filmtekercsek, melyekkel Loznyica dolgozott némák. A kompilációs dokumentumfilmjeiben felhasznált jelenetek többségénél⁴ naturalisztikusan rekonstruálja a jelenetek hangját. A képeket Sztálint dicsőítő beszédek, zene, és ahogy fent említettem Loznyica által rekonstruált zajok – léptek és közlekedési eszközök hangjai, tömegmorajlás, újságok zörgése, stb. – kíséri. A beillesztett beszédek is diegetikus hatást keltenek. Mindet úgy halljuk, mintha a megjelenített tereken kihelyezett hangszórókból szólnának. A film helyenként fel is hívja a figyelmet ezekre a hangszórókra. A nyitó jelenetekben Sztálin halálának bejelentését nyilvános helyeken kihelyezett hangszórók köré gyűlő tömegek hallgatják. Ezekben a képsorokban közeli felvételeket is láthatunk a hangszóróról. Egy későbbi jelenetben egy gyárban tartott ünnepség során láthatunk egy közeli képet egy beszédet mondó munkásról, itt a hangját torzítás nélkül halljuk, mikor viszont az őt hallgató munkásokat látjuk, visszhangozva, és a régi hangszórók jellegzetes torzításán keresztül szólal meg.

A film végén olvasható feliratok mellett a hang ilyen használatában látom a filmciklus legszemléletesebb kritikai mozzanatát. A képsorok felépítésükben nem különböznek a forrásukként szolgáló propagandafilmekről, nem mutatnak föl semmi kontrasztot a felhasznált anyagok intenciója és Loznyica filmjének üzenete között.⁵ A tömegkommunikációs eszközöknek szentelt figyelem csak az utómunka alatt létrehozott hanganyag segítségével válik igazán feltűnővé. *Az esemény* hasonlóan használ rádiókból szóló beszédeket, ellentétbe állítva azokat az utcákon gyülekező tüntetők beszél-getéseivel, *A per*-ben pedig a tárgyaláson elhangzott beszédek és az utcákon vonuló, éneklő demonstrációk keltenek hasonló hatást. A Szovjetunió Kommunista Pártjának hatalma nem közvetlen elnyomó erőként, hanem mediatizált meggyőző erőként jelenik meg, a szovjet nép pedig már-már megbabonázottként.

Ezen a módon az általam vizsgált öt film egy ezen mediatizált hatalom által megkonstruált

³ Kommentár alatt itt explicit, szöveges (írott vagy hangos) értelmező tartalmat értek. A szerkesztés egyes aspektusaival, kitétetett módon a hangszerkesztéssel Loznyica módosít anyagai jelentésén, implicit módon kommentálja azokat.

⁴ Bár a tárgyaláson belüli felvételeken nem, itt az eredeti hangfelvételekkel dolgozik.

⁵ Jaimie Baron a *The Archive Effect* című munkájában különbséget tesz a talált filmes anyagok *temporális és intencionális különbség* hatását keltő felhasználásától. Loznyica filmjei nem keltik temporális különbség hatását, vagyis nem hívják föl a figyelmet különböző időkben készült felvételek kontrasztjára (pl. Stone: *Interactive Film Comparison: Market Street 1905-2005*, melyben egyazon utca három azonos felvétele látható 1905-ből, 1906-ból és 2005-ből; 34. o). Az archív hatást teljes egészében az eltulajdonított anyagok eredeti jelentésének vagy vélhető szándékának és a filmciklus jelentésének kontrasztja, az intencionális különbség hatása éri el. Jaimie Baron: *The Archive Effect – Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.

kollektív szubjektum, az „új szovjet ember” kialakulását és felbomlását mutatja be. A propaganda felvételeken keresztül bemutatott eseményektől való elidegenedés fokozatosan, egyre erősebben jelenik meg ahogy a filmciklus halad előre a szovjet történelemben. *A per* és a *Blokád* mutatja be a legnagyobb társadalmi kohéziót, mindkét esetben egy vélt vagy valós a szubjektumot érő támadás terhe alatt, a *Revü* és *Az esemény* pedig a szubjektummal való azonosulás hanyatlását és mélypontját szemlélteti. Az *Állami temetés* átmenetet jelent a két állapot között. Itt jelennek meg először azok a bizonytalan pillantások és mesterkéltnek tűnő gesztusok a publikum részéről, amikre Loznyica a *Revü*-ben hívja föl különösen a figyelmet, és amiket a szovjet propaganda gépezettel szembeni egyet nem értés első nyomaiként értelmez, de még nyoma sincs az azzal való nyílt, spontán szembefordulásnak, ami *Az esemény*-ben látható. *A per* nyitójelenetében tisztviselők autóval érkeznek a bíróság épületébe: ezekhez a felvételekhez motorzajok, lépések és távoli morajok teremtik meg a kora reggeli utcazaj illúzióját. A tárgyalást ünneplő tömeg hangja is kétség kívül az utómunka eredménye, mely a nép és az állam közti egyetértést hivatott közvetíteni.

A szovjet dokumentumfilm és a propaganda

Az összes általam tárgyalt film a kompilációs dokumentumfilm kategóriájába sorolható. Ennek a műfajnak úttörője Esfir Shub szovjet filmcenzor, aki *A Romanov-ház bukását* (1927) teljes egészében archív felvételekből – filmhíradókból és II. Miklós cár házi filmjeiből – állította össze.⁶ Bár az orosz forradalom korai éveinek filmiparát lelkes kísérletezés jellemezte, beleértve a dokumentumfilm-készítést is, Vlagyimir Padunov Loznyica *Revüjéről* írt kritikájában megjegyzi, hogy a szovjet dokumentumfilm a sztálini évek alatt gyorsan veszített erejéből és sem formai, sem tartalmi szempontból nem tett jelentős előrelépéseket.⁷ Még a glasznoszty korszak⁸ filmjei is, amelyek tartalmi újításai (a szovjet állam nyílt kritikája és marginalizált emberek középpontba állítása⁹) miatt jelentősek, nagyrészt megfelelnek az ekkorra hosszan stagnáló szovjet dokumentumfilm esztétikai konvencióinak.

Loznyica e halott dokumentumfilm-stílus maradványainak – filmhíradók az Orosz Állami Film- és Fotóarchívumból – szerkesztésével szakít ezekkel a konvenciókkal. Noha forrásai nyíltan ideologikusak (ezeket olyan elkötelezettségek jellemzik, melyekkel Loznyica nem osztozik), alkalmaz néhány feltűnően kifinomult fogást, hogy rábírja a felhasznált anyagot arra, hogy megkérdőjelezzék magukat és önmaguk ellen forduljanak. Persze ebben segíti őt témájának, a Szovjetunió hagyatékának reflexív elutasítása a várható közönsége többsége által.

A szovjet dokumentumfilmről tudomásom szerint nincs átfogó magyar nyelven is elérhető szakmunka. A második világháború előtti szovjet filmművészet vizsgálatakor a hazai és a nemzetközi szaktudományos figyelem egyaránt elsősorban a korai időszak néhány szerzőjére összpontosult, köztük különösen Dziga Vertovra és Szergej Mihajlovics Eisensteinre. A mainstream filmtörténet az ő és sok kortársuk kezdeti sikereit és a későbbi bukásukat egy látnoki avantgárd és egy politikai igények által vezérelt, idővel egyre centralizáltabb kulturális ipar összezsugorodásaként beszéli el. Ez a nézet, bár az események alapvázlatában lényegében helyes, figyelmen kívül hagyja a szereplők közötti feszültség forrását, valamint azokat a kérdéseket, amelyekben e kettő összhangban volt. A következőkben megpróbálom a kultúrpolitika ezt a látszólagos elmozdulását perspektívába helyezni, és megmutatni, hogy a szovjet film, és különösen a dokumentumfilm a kezdetektől fogva menthetetlenül kapcsolódott az akkori politikai kérdésekhez, mind a kultúrpolitika adminisztrátorai részéről, mind a művészek részéről.

⁶ Thompson, Kristin & Bordwell, David: *Film History: an Introduction*. McGraw-Hill, New York, 2003.

⁷ Padunov: i. m. 684 o.

⁸ A glasznoszty korszak politikai átalakulásáról lásd: Mason, David S.: *Glasnost, Perestroika and Eastern Europe*. International Affairs, 1988, Vol. 64, No. 3, Oxford University Press, Oxford, 431-448 o. A glasznoszty filmes újításairól lásd: Brashinsky, Michael & Horton, Andrew: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton University Press, 1992 és Brashinsky, Michael & Horton, Andrew (ed.): *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge University Press, New York, 1994.

⁹ Horton, Andrew & Brashinsky, Michael: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*; Princeton University Press, Princeton, 1992 127 o.

A korai szovjet avantgárd heterogenitása miatt nehéz röviden összefoglalni ennek a csoportnak a filmhez mint médiumhoz való általános attitűdjét. Két versengő modell, Eisenstein filmökle¹⁰ és Vertov filmszeme¹¹ egyaránt a politikai harcban bevethető eszközként képzei el azt. Vertov a film lehetőségeivel foglalkozó legkorábbi elméleti munkákra támaszkodva olyan technológiaként látta, amely egyedülállóan alkalmas az igazság feltárására: a filmet arra kell használni, hogy leleplezze az osztályviszonyokat, és megmutassa a szovjet kísérlet által megkövetelt széles körű társadalmi együttműködés lehetőségét. Eisenstein úgy tekintett rá, mint a „fejek felszántásának” eszközére, ami a munkásosztály az osztályharc felé való pszichológiai orientálását lehetővé teszi. Mindkét esetben a filmet a régi világ elleni ideológiai háború fegyverének tekintették. A korai szovjet államapparátus osztotta és támogatta ezt a nézetet. A forradalom első éveiben nagyszabású program indult filmek létrehozására és terjesztésére. Vonatkocsikban és gőzhajókban mozgó filmstúdiókat és színházakat állítottak fel, amelyek feladata a munkafolyamatok dokumentálása a Szovjetunióban, és a munkások munkája gyümölcsének bemutatása távoli gyárakban, farmokon és városokban, valamint a fegyveres forradalmi harc híradóinak terjesztése.

A kultúrpolitikusok és a művészek közötti nézeteltérések abból a kérdésből származtak, hogy ennek a munkának milyen konkrét formákat kell öltenie. Richard Taylor a szovjet filmipar 1930-as évekbeli átalakulásáról szóló tanulmányában rámutat arra, hogy a párt a korai forradalmi időszak művészeit obskurantizmussal vádolták.¹² Azt állították, hogy az olyan filmesek filmjei mint Vertov és Eisenstein túlságosan áthatolhatatlanok a munkásság számára, akiket nevelniük és agitálniuk kellett. A javasolt megoldás tehát az volt, hogy eleinte olyan alkotások létrehozására összpontosítsanak, amelyeket az emberek szívesen néznek és megértenek, majd ezekbe oltsák bele a politikailag releváns tartalmat, szemben az avantgárd azon törekvésével, hogy az alapoktól kezdve egyedileg a tervezett üzenet kézbesítésére alkalmas – a korábbi filmhagyománytól radikálisan különböző – filmnyelvet konstruáljon.

Senkit sem lephet meg az az állítás, hogy Loznyica anyagai, szovjet hírtékercsek ideológikusak, propagandisztikus jellegűek. A szovjet mozirol alkotott általános vélekedés szerint a forradalmat követően ideológiailag elkötelezett szerzők heves művészi kísérletezésének kezdeti időszaka után az orosz filmgyártást megtisztították minden olyan elemről, amelyet a pártfunkcionáriusok burzsoának tartottak, és az ipart teljesen alárendelték propaganda funkciójának. Az ilyen „tisztá” filmesek nyugati fogadtatása – mint például Eisenstein és Vertov, akik Sztálin uralma alatt kiestek a

¹⁰ A filmöklől koncepcióról lásd: Eisenstein, Sergei: *The Problem of the Materialist Approach to Form*. Ford. Taylor, Richard. In *Selected Works. Volume 1: Writings, 1922-34*. British Film Institute, London, 1988. 59-65. Eisenstein filmesztétikájáról tágabban lásd: Polan, Dana B.: *Eisenstein as Theorist*. *Cinema Journal*, 1977. Vol. 17. No. 1, University of Texas Press, Austin.

¹¹ A filmszem koncepcióról lásd: Vertov, Dziga: *Kino-Eye*. Ford. O'Brien, Kevin. In *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley, 1984. 60-79.

¹² Taylor, Richard: *Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s*. In *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge, New York, 1991. 193-217.

párt kegyéből – megerősíti ezt a feltételezést. Ez a nézet alapvetően nem téves, ezek a kiutasítások határozott elmozdulást jelentettek a Szovjetunió arról való gondolkodásában, hogy miként lehet a filmet politikai célokra felhasználni, de emellett a filmkészítés politikájának leegyszerűsített fekete-fehér felfogására is támaszkodik, amely szembeállítja a tiszta, politikai megfontolásoktól mentes művészetet az alapvetően művészettelen politikai üzenetküldésnek tekintett propagandával szemben. A szovjet mozi átalakítása körüli érvek egészen másképpen működtek. Ezért érdemes hosszabban tárgyalni azt a módot, ahogyan a propagandáról teoretikusok és propagandisták gondolkodtak általában mielőtt a fogalom teljesen elvesztette hitelét.

Ahogy Peter Kenez történész érvel, a propaganda széles körű és hatékony alkalmazása ellenére a bolsevikok csekély mértékben járultak hozzá a gyakorlat elméletéhez.¹³ Részben az orosz polgárháború utáni népszerűségük, majd később a lakosság külföldi propagandától való hatékony elszigetelése miatt nem volt azonnali szükségük átfogó elméletre a témában.¹⁴ Ezzel szemben a nemzetiszocialista Németországban, ahol a terjesztendő eszmék komoly ellenállásba ütköztek, és az Egyesült Államokban, ahol a propaganda apparátusnak az uralkodó osztályok egymással versengő frakcióinak sokféle nézetet kellett terjesztenie, ez sokkal nagyobb figyelmet kapott.

Georgij Plekhanov szovjet marxista teoretikus egyik hozzájárulása a propaganda és az agitáció közötti különbségtétel.¹⁵ Míg a propagandista sok összetett ötletet kevés embernek ad fel, addig az agitátornak egyetlen gondolatot kell bemutatnia sokaknak szemléltető példákon keresztül. A szovjet szóhasználatban tehát a propagandista az értelmiség része volt, míg az ő munkájának gyümölcsének terjesztése – ami a nyugati szóhasználatban a propagandista munkája – az agitátorra hárult. Mindkét feladatot a politikai nevelés, a szocializmus tanításának kérdésének tekintették. Ennek megfelelően a következő részben az amerikai teoretikusok propagandával kapcsolatos írásaira fogok összpontosítani, amelyek válaszul az Egyesült Államok politikai rendszerének a huszadik század második felében tapasztalt sajátos kihívásaira sokkal nagyobb figyelmet szenteltek a témának.

„A tömegek szervezett szokásainak és vélekedéseinek tudatos és értelmes manipulációja fontos eleme a demokratikus társadalomnak. Azok akik a társadalom ezen észrevétlen mechanizmusát befolyásolják egy láthatatlan kormányt alkotnak, amely a hazánk valódi legfensőbb hatalma [ruling power].”¹⁶ Így kezdődik Edward Bernays lelkes traktátusa a propaganda erejéről és lehetőségeiről. Bár Bernays könyvének megjelenése óta a fogalom baljósabb színezetet kapott a közvéleményben, a propaganda gondolatának első megfogalmazásakor a gyakorlói és szószólói nélkülözhetetlen fegyvernek tekintették egy szabad társadalom eszköztárában. „A propaganda, a viselkedés jelentéssel rendelkező szimbólumok befolyásolása általi kontrollálásának technikájaként elgondolva

¹³ Kenez, Peter: *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilisation, 1917-1929*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985. 6.

¹⁴ Uo. 4.

¹⁵ Uo. 7.

¹⁶ Bernays, Edward: *Propaganda*, Liveright, New York, 1936. 9 o.

semmivel nem morálisabb vagy kevésbé morális mint egy pumpafogantyú.”¹⁷

A propaganda alapötlete, amiként Bernays bemutatta, a következő: a mindennapi élet egyre összetettebbé válásával a politika, a gazdaság és más aggodalmak messze túlnőttek azon, amit az átlagpolgártól elvárható lenne, hogy intuitív módon megértse. Mivel a releváns kérdések racionális mérlegelése elengedhetetlen a demokrácia egészséges működéséhez, ez problémát jelent. Bár elegendő idővel és erőfeszítéssel lehetséges a társadalmi életet élénkítő komplex mechanizmusok megértése, a munkamegosztás gyakorlatilag megakadályozza a polgárok jelentős részét az ilyen megértés elérésétől. Ezért két lehetőség kínálkozik: vagy az igazi demokrácia elérhetetlen (mivel a társadalom érdekében a politikai ügyekbe való beleszólásukban nem megbízható embereket teljesen ki kell zárni a politikai folyamatokból), vagy egy professzionális osztálynak meg kell találnia a módját, hogy hatékonyan terjessze a politikai tudatot azoknak az embereknek, akik egyébként nem tudnának felelős döntéseket hozni. Az ezen a területen elért siker senkinek nem sértené a politikai kérdésekben való önálló gondolkodási képességét, sokkal inkább lehetővé tenné, hogy azok is részt vehessenek a döntéshozatali folyamatban, akik erre nem képesek vagy nem hajlandók.

A propaganda a látásmódok – a kifinomult fogalmi apparátusok a világ megértésére és befolyásolására – elterjesztésének eszköze. Lényegében nem különbözik a modernista tudomány- és filozófiafelfogástól, csak módszereiben tér el. A propagandában ezeknek a látásmódoknak a csatornája a tömegmédia, amelynek célja, hogy minél több embert elérjen és meggyőzzön. Ez némi kompromisszumot igényel. Az üzenetet bizonyos mértékig le kell egyszerűsíteni, mivel a propaganda azokat célozza meg, akiknek nincs kapacitásuk a meggyőzés hagyományos módszereinek megértésére. A legnagyobb hatékonyságot a racionális érveléstől eltérő módszerekre támaszkodva érhetjük el: az érzelmi felhívások összetett racionális érveket tartalmazhatnak, amelyeket az üzenet befogadója könnyen dekódolhat. Egy kellően kifinomult propagandarendszer reprodukálhatja és megerősítheti a társadalom világnézetét, miközben nagyon keveset mond direkt módon. Az emberek világról alkotott érzelmi tapasztalatainak gondos ellenőrzése a világ rendkívül specifikus, teljesen racionális megértése felé terelheti őket.

A kritikai elmélet általánosan elfogadott tézise, hogy minden médium bizonyos mértékig kommunikál értékeket, gyakran kimondatlanul. Ezért tartom helyénvalónak a kommunikáció propaganda funkciójáról beszélni, nem pedig a propagandáról, mint olyanról, amely különbözik a kommunikáció más típusaitól. Természetesen lehet különbséget tenni. Elmondható, hogy a kommunikáció bizonyos fajtáit tudatosan propagandaként alkalmazzák, így a propaganda funkció dominál, míg mások valóságfelfogásunk társadalmi konstrukciójának megkerülhetetlen következményeként csak mellékesen töltik be ezt a funkciót. Az effajta definíció használatakor az alkotói szándék gyakran eldönthetetlen kérdésébe ütközünk, ezért helyesebbnek tartom a befogadó

¹⁷ Lasswell, Harold D.: *Psychopathology and Politics in The Political Writings of Harold D. Lasswell*, The Free Press, Clencoe, 1951. 264 o.

és a mű propaganda funkciójának felismerése szempontjából lehatárolni a propagandát. Ahelyett, hogy szétválasztjuk a propagandát a nem-propagandától, meg kell fontolnunk, hogy a közönség mikor ismerhet fel propagandának egy művet, és miért.

Ennek a megközelítésnek megvan az az előnye, hogy a közönség reakciói arra, amit propagandának tekintenek, sokkal könnyebben elérhetők, mint az állítólagos propagandisták egyértelmű szándéknyilatkozatai. A propaganda szinte egyetemes ellenérzést váltott ki a laikusokból mióta először tudomást szereztek a propagandaintézmények létezéséről. Az is igaz, hogy az emberek általában sokkal könnyebben alkalmazzák a kifejezést a sajátjuktól eltérő gondolatokat közvetítő művekre: minél jobban illeszkednek a művet működtető fogalmak a sajátjukhoz, annál nehezebben észlelhetők. A mögöttes feltevés az, hogy a propaganda alapvetően megtévesztő, hogy a valóság valóság-hű reprodukálása valami egészen más. A „jószándékú” propagandisták pontosan ezt akarják tenni – a valóságot hűen reprodukálni, annak érdekében, hogy a közönséget tájékoztassák és oktassák.

Két példával szemléltethetjük a Szergej Kurjohin anekdota aktualitását. *A perben* a tömegek elborzasztó, paradox lelkesedése a politikai elnyomás iránt szemben áll Leningrád lakosságának áldozati képével a *Blokádban*. Valójában, bár szinte teljesen komolytalan volt, a *Lenin egy gomba volt* adás azért találhatott visszhangra¹⁸ a nézők körében, mivel a 20. század során sokak tartós félelmének adott hangot: a tömegek elméjének technológiai manipulációjától, a *befolyásoló-gépektől* való félelemnek. Kezdhethetjük hasonló fényben látni Loznyica filmjeit: *A per* tömegét megigézettnek, a *Blokád* hadianyagát a pszichológiai kontroll eszközének tekinthetjük. További bizonyítékokat fogunk látni erre az értelmezésre a következő filmekben.

¹⁸ Yurchak: i. m. 332. o. „Egy néző szavaival 'nevettünk, de egyszerre egymásra néztünk: mi van, ha ez igaz?'. Egy másik számára az adás „egyrészt vicces, másrészt viszont felkavaró volt. Fizikailag felkavaró.”

Technofób paranoia

Ez a tömegkommunikációs eszközökön való fixáció alapeleme annak, amit pszichoanalitikus Viktor Tausk¹⁹ a skizofrén betegeknek a *befolyásoló-gép* téveszméjeként azonosított. Tausk alanya, valamint a korábbi dokumentált esetek arról számoltak be, hogy valamilyen kifürkészhetetlen berendezés áldozatai voltak, amely képeket vetített eléjük, gondolatokat idézett elő vagy „csapolt le” és testi betegségeket okozott.²⁰ A betegek megpróbálták megérteni ennek a gépnek a működését tudományos ismereteik segítségével, de soha nem tudták teljesen megmagyarázni. Tausk hangsúlyozza a betegek hallucinációi ok-okozati magyarázatának fontosságát: míg egyes szenvedők egyszerűen csak hallanak vagy látnak dolgokat, és nem próbálják semmilyen módon megmagyarázni rendellenes észlelésüket, az általa felfedezett típusnak valamilyen rosszindulatú ágensnek *kellett* tulajdonítania őket: ezek rendszerint orvosok voltak, de meglehetősen gyakran lehettek politikusok is, mint James Tilly Matthews esetében, aki feltűnően hasonló tüneteket mutatott.²¹ Ennek a téveszmének az eredetét egy általában a változásra való maladaptív reakcióban azonosítja, amely a páciens *elidegeníti* önmagától.

Nem szándékozom azt sugallni, hogy a szovjet lakosság egésze vagy Loznyica olyan súlyos tévképzetekben szenvedett volna, mint amit Tausk leír, de ezek a filmek minden bizonnyal az ábrázolt eseményektől és az általuk képviselt vagy képviselni vélt értékektől való elidegenedés dokumentumai. Loznyica filmjeinek visszatérő témája, az a kényelmetlen, dezorientált tekintet, amelyet alanyaik a kamerák felé mutatnak. Az *Állami temetésben* a felvonulások ismétlődésén keresztül a néző elkezd észrevenni egy különös esetlenséget, amellyel az emberek mozogni kezdenek, ahogy a temetés napokig elhúzódik. Még *A perben* látott tömegek is, bár lelkesebbnek tűnnek, részben a hangszerkesztésnek, részben pedig a keményvonalasok által cipelt plakátok és kartonpapír tankok közelebbi felvételeinek köszönhetően, nagyrészt csak zavartan csoszognak a felvonulások mellett. Ezekben a gesztusokban az eredeti híradók szándékolt üzenete (ami még Loznyica szerkesztésében is látszik) ütközik a filmek kritikai perspektívájával. A bajtársiasság és a nemzeti összetartozás érzését állítják szembe a tömegbe keveredett elidegenedett egyénnel.

Loznyica egy interjúban hangsúlyozza az alanyok kamerához való viszonyának alakulását. Rámutat, hogy egészen az 1950-es évekig bizonyos naivitást lehetett látni a szovjet híradókon megörökített emberekben. Némi érdeklődéssel, de egyben zavartan közelednek a kamerához. Ez a naivitás a *Revü* által lefedett időszakban Loznyica szerint eltűnik, és átadja helyét a hamisságnak. Míg a korábbi filmhíradókban az emberek úgy viselkednek, mintha "először találkoztak volna kamerával", addig ekkorra a lefilmezett személyek nagy része hazudik a kamerának, "csak állnak és

¹⁹ 1879-1919, neurológus és pszichoanalitikus, Freud tanítványa.

²⁰ Tausk, Viktor: *On the Origin of the „Influencing Machine” in Schizophrenia*. Journal of Psychotherapy Practice and Research, 1992, Volume 1 Number 2; American Psychiatric Press, Washington, DC, 186 o.

²¹ Haslam, John: *Illustrations of Madness*; Routledge, London, 1998. 29 o.

kiejtik a szükséges szöveget". Bár ezt a változást nagyrészt a híradók professzionalizálódása és a kommunikációs technikák finomodása okozta, lélektani hatását nem becsülhetjük alá. A *Revü* előadásai a pszichológiai uralom eszközei, akárcsak az előző filmekben látott apparátusok.

A közös politikai projekt és az egyén elidegenedettsége közötti disszonancia ebben a munkában a legszembetűnőbb. Míg a többi filmet a felülről lefelé irányított tömegmegmozdulások valós spontaneitása jellemzi – a polgári élet jelenetei a *Blokádban* és a menetek többsége *A perben* és az *Állami temetésben* –, amelyet megszakítanak a disszenzus rövid, megrázó felvillanásai, a Leningrádi Dokumentumfilmstúdió filmjeinek merev esetlensége teljesen leleplezi a szovjet nép egységének műviségét.

Loznyica ezt a kulturális pillanatot azonosítja az új szovjet ember végének kezdeteként. A *Revü* által felölelt időszak második fele egybeesik a késő keleti blokkra jellemző ironia egy sajátos formájának, a "stio"-nak vagyis a *túlazonosulásnak* a megjelenésével, ugyanaz a módszer, amelyet Kurjohin a *Lenin egy gomba volt* adásban alkalmazott. Alekszej Yurchak ezt a módszert úgy írja le, mint "hamis állítások abszolút őszinte légkörben való megfogalmazását", átvéve "a formális felépítést, a retorikai stílust és az előadás konvencióit a domináns autoratív diskurzusból".²² Kurjohin a peresztrojka a szovjet történelem addig ismeretlen tényeinek feltárására irányuló tendenciájával azonosult, Loznyica pedig a propaganda nyílt kritika nélküli, de olyan formákban való bemutatásával teszi, amelyek nyilvánvalóvá teszik az elidegenedést, melyet a forrásai megszüntetni vagy elfedni hivatottak.

Hiba volna azonban ezt a filmet *A per* éneklő tömegének naivitásával kezelni. Kétségtelen, hogy a tömegkommunikáció szuggesztív ereje itt is érvényesül, különböző, még rejtélyesebb mechanizmusokon keresztül. Loznyica generációja számára a régi rezsimek jelei már meggyengültnek tűntek, ellentétben azokkal a generációkkal, amelyek hatalomra juttatták. Az a felismerés, hogy az észlelt szuggesztiók kívülről jönnek, e kollektív tudat gyengülésének szükségszerű következménye volt, de az új rendszer kudarcai idővel föl fogják fedni a spontánitás minden formája mögött meghúzódó felügyelő apparátust.

²² Yurchak: i. m. 320 o.

Tömegek és kommunikáció

Állításom szerint a fent felsorolt és röviden ismertetett filmek jól példázzák Gilles Deleuze és Felix Guattari tömegpszichológiai elméletét,²³ az „új szovjet ember” mint kollektív szubjektum létrehozásának és hanyatlásának illusztrációiként értelmezhetők. Az elemzésbe bevonhatók lennének és további érdekes szempontot adhatnának a rendező más filmjei is, azonban az dolgozatom keretében elégségesnek gondolom ezeket megvizsgálni.

Röviden, Deleuze és Guattari szerint az egyén alapvető szubjektivitása nem teljesen a külső, anyagi erőkben keresendő, amelyek által az egyén kölcsönhatásba lép a világgal, ahogy azt a marxizmus egyes értelmezései állítják, sem pedig a belső, mentális erőkben, mint a freudizmus szerint. A szubjektumot úgy kell felfognunk, mint a külső világ és az azt értelmező mentális mechanizmus közötti határt. Lényegében tehát a szubjektum kétszeresen bizonytalan, két különálló (a szubjektum szempontjából) alapvető erő között közvetít, amelyektől egyaránt részben elszigetelt, és amelyek egyidejűleg befolyásolják. Ez az általam elemzett filmek szempontjából releváns példával azt jelenti, hogy osztálytudat hiányában nem tudunk értelmesen különbséget tenni osztályok, proletárok és burzsoák között. Egy szubjektumot a társadalomhoz (és tágabb értelemben a világhoz) való bizonyos viszony, valamint tudattalan passzív szintéziseihez, nem-fogalmi nyers tapasztalatokból fogalmakat és fogalomcsoportokat alkotó értelmező munkához való viszony határozza meg. Nincs erős korrespondencia sem a külvilág tárgyai és a szubjektum fogalmai között, sem a szubjektumot alkotó tudattalan tevékenység és annak fogalmai között, mivel mind a külvilág, mind a tudattalan nem-fogalmi.

Szemléltetésképpen veszem figyelembe Loznyica filmjeinek szereplőit. A *Revü* és *A per* egyes részeit leszámítva tömegeket látunk: *A per* menetelő tömegekkel szakítja meg a tárgyalás menetét, a *Blokádban* katonák és civilek egyre mélyebbre húzódnak a belváros felé, ahogy a német ostrom előrenyomul, az Állami temetésen a nagy Sztálinról megemlékező nyilvános eseményeket látunk, az Eseményben pedig az 1991-es puccs elleni tüntetések felvételeit. Mindezekben az esetekben egyértelműen megmutatkoznak a tömegek mozgását alakító külső erők: legközvetlenebbül az őket irányító katonák és rendőrök, a blokádban a civil terek lerombolása és militarizálása, és a legszembetűnőbb, hogy Loznyica szakadatlanul felhívja a figyelmet a tömegkommunikációs rendszerekre, az újságokra, rádiókra, és a filmek forrásanyagára, a filmhíradókra.

Ez leginkább az *Állami temetésben* figyelhető meg, ahol a fő cselekményt, a különféle nyilvános szertartásokat időszakonként megszakítják Sztálin emlékének mediális megjelenítései az újságokban, a rádióban, a televíziós beszédekben. E beékelések tartalma, Sztálin személyi kultuszának leleplezése végső soron kevésbé fontos, mint az, hogy határozottan rámutatnak ezekre a kommunikációs rendszerekre, mint a személyiségkultuszt létrehozó eszközökre. Hatékonyságukat a

²³ Lásd: Deleuze, Gilles & Felix Guattari: Introduction to Schizoanalysis. Ford. Hurley, Robert & Seem, Mark In Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia Vol. 1. Penguin Books, London, 2009. 273-383

filmek szintén kiemelik, a legegységelműbben *A perben*, amelyben Loznyica kommunista dalokat vág a koncepció perspert ünnepelő tömegekről készült felvételekhez, mintha tökéletes egyetértést sugallna az ideológia, az állam és népe között. Valamennyi filmről elmondható, hogy egyszerre próbálnak megmutatni valódi, spontán, mélyen átélt érzelmek által motivált cselekvéseket, és olyan kifinomult pszichológiai kontrollrendszereket, amelyek alakítják és korlátozzák ezeket a cselekvéseket. Ezek a cselekvések abban az értelemben korlátozottak, hogy a motiváló érzelmeket – amik aztán az érintetteket bizonyos megnyilvánulásokra hajlamosítják – is ezek a rendszerek generálják.

Tehát ezek a filmek – *A per*, a *Blokád* és az *Állami temetés* – olyan rendszerekkel foglalkoznak, amelyek kollektív szubjektivitást generálnak. A Revü és az Esemény ezeknek a rendszereknek és a szubjektivitásnak kudarcát és részleges szétesését jeleníti meg. A „Revü” különféle kulturális riportokból áll, amelyek változtatások nélkül, bár kontextusuk hiányában jelennek meg. Bizonyos szempontból technikailag ezek a felvételek kifinomultabbak, mint a korábbi három filmet alkotók. A felvett előadásokat gondosan megrendezik és szerkesztik, és az előadók sokkal jobban tudatában vannak a kamera jelenlétének, mint a korábbi utcai felvételek alanyai. Noha ezeket a tömeges rendezvényeket is sajátos hatást szem előtt tartva tervezték, forgatták és szerkesztették, a tömegben minden egyén csak mellékes, így individuális szerepe kevésbé korlátozott. Pszichológiai kontroll érvényesül, de a szubjektum reakciója rá spontánabb és szabadabb a szubjektum nézőpontjától, még akkor is, ha megfelel a tervezők által neki szánt szerepnek. A tömeg egyes tagjai sírhatnak Sztálin temetésén vagy nem, ünnepelhetik a koncepció perspert vagy nem, akárhogy is, a társadalmi rituálé elérési célját, kollektív szubjektivitás jön létre, és pszichológiai nyomást gyakorol minden érintettre. A *Revü* kifinomultabb, vagyis alaposabban megtervezett felvételei éppen ellenkező hatást váltanak ki: az előadások merevnek, hamisnak tűnnek; ahelyett, hogy olyan hatást hoznának létre, amely minden egyént a kívánt hatás elérésére képes befolyásolni a saját befolyásolhatóságuk szerint, a hatás kifejezése – az individuális előadás – közvetlenül szabályozott, akár elégséges az affektus, akár nem.

Az eredmény, melyet *Az esemény* mutat be, egy kiábrándult közösség a forradalom küszöbén. A Szovjetunió végének kezdetét jelentő 1991-es puccs elleni tiltakozásokról készült felvételekből áll, alanyai ismét spontánok, elkötelezettek, ezáltal annak sugalmazása nélkül, hogy ez az állapot paradoxikus lenne. A filmciklus összefoglalható lenne úgy, mint egy kollektív szubjektivitás megalkotásának és az emberek ettől való elidegenedésének reprezentációja. Az egyetlen átfogó irányítási rendszertől való elidegenedés nem általában az irányítástól való szabadság, hanem inkább egy másik rendszer alá kerülés, más szubjektummá válás. Hogy egyértelműbbé tegyük a Deleuze-höz és Guattarihoz való kapcsolódást, ezt a kettős deterritorializációs és reterritorializációs folyamatot, az egyik szubjektivitástól való elidegenedést és egy másik létrehozását a helyén, az

egyik fogalmi séma felbomlását és új asszociációk kialakulását nevezik skizofrénilizációnak. Véleményük szerint ez a pszichológiai és társadalmi változások alapvető motorja, a tudattalan elemi struktúrája. Loznyiica ennek a folyamatnak arra a sajátos részére összpontosít, ahol a szubjektum elszakad az őt befolyásoló affektusoktól, ahol felismeri magát valami magán kívülálló termékeként.

Konklúzió

Ahogy az a fentiekben megpróbáltam bemutatni, egy szubjektum fenntartása nem múlhat teljesen annak mint fogalmi sémának a külső megerősítésén. Egy adott szubjektivitás egy fogalmi struktúra, amely nem-fogalmi affektusokból jön létre, és nincs szoros korrespondencia a két sík között. A nyers affektus állandó modulációja szükségképpen destabilizálja és újrakonfigurálja a fogalmat. Ez a moduláció nem csak a fogadott affektusban következik be, hanem az érzéki tapasztalatok dekódolásának és fogalmakká történő rögzítésének folyamatában is. Összetett affektusok leegyszerűsödnek oly módon, hogy a rögzített fogalmaknak nincs közvetlen referenciájuk az érzéki tapasztalatban: a fogalmak instabil multiplicitásokat jelölnek. Beismerem, Loznyica filmjei itt kudarcot vallhatnak, mint illusztrációs eszközök, de úgy vélem tekinthetnénk tömegjelenetekre, különösen azokra, ahol a különböző egyének arcáról sokféle érzélem olvasható le, mégis egységes tömegként nyilvánulnak meg ennek szemléltetéseként.

Egyértelműen fogalmazva, bár az egyén határait, szubjektivitását a külvilághoz, elsősorban a társadalomhoz való viszonya határozza meg, és ennek következtében szükségszerűen interszubjektív, ezek a viszonyok mégis áthaladnak egy tisztán szubjektív, elszigetelt értelmező struktúrán, amely veszteségmentesen rögzíti a kapott információt, ami elkerülhetetlenül minőségi változásokat produkál fogalmi szinten, ahogy az információ emberről emberre, struktúráról struktúrára adódik. Loznyica filmjeit ennek a dinamikának a szemléltetéseként elemeztem. Véleményem szerint ezek mindenekelőtt azokkal a rendszerekkel foglalkoznak, amelyek egy bizonyos fogalmi sémát hivatottak bevésni az alanyaiba. Bemutatják ezeket a leghatékonyabb állapotukban, amikor sikeresen reprodukálják az uralkodó ideológiát az alanyaikban, és hanyatlóban, amikor elidegenítik azokat, alapvető működésükben való lényeges változtatás nélkül. A megjelenített állapotok monokauzálisként való bemutatásával, a történeti kontextus majdnem teljes kiiktatásával azt próbálják megmutatni, hogy az egyes szubjektivitások továbbörökítése önmagában is instabil. Ugyanazok a pszichológiai mechanizmusok, amelyek lehetővé teszik a közösségek, kollektív szubjektivitások kialakulását, azt is szükségessé teszi, hogy ezek állandó változásban legyenek.

Filmográfia

A per (Процесс, Szergej Loznyica, 2018)

A Romanov ház bukása (Падение династии Романовых, Esfir Shub, 1927)

Az esemény (Событие, Szergej Loznyica, 2015)

Állami temetés (Государственные похороны, Szergej Loznyica, 2019)

Blokád (Блокада, Szergej Loznyica, 2005)

Revü (Представление, Szergej Loznyica, 2008)

Bibliográfia

- Bernays, Edward: *Propaganda*. Liveright, New York, 1936
- Brashinsky, Michael & Horton, Andrew (ed.): *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. Cambridge University Press, New York, 1994
- Brashinsky, Michael & Horton, Andrew: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton University Press, 1992
- Vertov, Dziga: Kino-Eye. Ford. O'Brien, Kevin. In *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley
- Eisenstein, Sergei: The Problem of the Materialist Approach to Form. Ford. Taylor, Richard. In *Selected Works. Volume 1: Writings, 1922-34*. British Film Institute, London, 1988
- Haslam, John: *Illustrations of Madness*. Routledge, London, 1998
- Horton, Andrew & Brashinsky, Michael: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton University Press, Princeton, 1992
- Kenez, Peter: *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilisation, 1917-1929*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985
- Lasswell, Harold D.: Psychopathology and Politics. In *The Political Writings of Harold D. Lasswell*. The Free Press, Clencoe, 1951
- Polan, Dana B.: Eisenstein as Theorist. In *Cinema Journal*, 1977. Vol. 17. No. 1, University of Texas Press, Austin
- Tausk, Viktor: On the Origin of the „Influencing Machine” in Schizophrenia. In *Journal of Psychotherapy Practice and Research Volume 1 Number 2*. American Psychiatric Press, Washington, DC, 1992
- Taylor, Richard & Christie, Ian (ed.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge, London, 2005
- Taylor, Richard: *The Politics of Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge University Press, New York, 1979
- Thompson, Kristin & Bordwell, David: *Film History: an Introduction*; McGraw-Hill. New York, 2003
- Yurchak, Alexei: A Parasite From Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom. In *Slavic Review Volume 70 No 2*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011

Felhasznált kritikák:

Bidlack, Richard: [Untitled, Blockade 2006]

<https://www.jstor.org/stable/20060384>

Padunov, Vladimir: *Re-Viewing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa's "Revue" (2008)*;

<https://www.jstor.org/stable/20621116>

Paehler, Katrin: [Untitled, Blockade 2006]

<https://www.jstor.org/stable/4138350>

Youngblood, Denise J.: *A Chronicle for Our Time: Sergei Loznitsa's "The Blockade" (2006)*;

<https://www.jstor.org/stable/20620638>