

Az angazsált film – Želimir Žilnik szerint

„... *A rejtett kamera átverés. Hasznos dolog félénk állatokról szóló filmekben, de ott, ahol emberek is megjelennek, nincs helye. Én a kamerát nem rejtem el. Nem rejtem el a magnetofont sem. Nem rejtem el azon emberek elől, akikről a filmet forgatom. Ellenkezőleg! Segíték nekik, hogy felismerjék saját helyzetüket, hogy hatékonyabban kifejezésre juttathassák viszonyaikat, ők pedig segítenek nekem, hogy minél jobb filmet készítek róluk. Filmforgatáskor tisztában vagyok azzal, hogy valamilyen módon elárulom a »nyers valóságot«. A karakterekkel való foglalkozás egyfajta színészkedésre ad alkalmat. Ezek az emberek saját magukat adják. Tisztában vannak azzal, érdekkel bennünket a személyiségük, és olyan tulajdonságaikat mutatják meg, melyek a film számára ékesszólóak.»¹*

„*Miért kellene elrejtteni azt a tényt, hogy a megfigyelés befolyásolja a megfigyeltet? Miért ne úgy nyilatkozzonak az emberek, ahogy szeretnének, olyan eseményekről, melyeket fontosnak, mások számára hasznosnak tartanak, miért ne szerepelhetnének, ha szerepelni akarnak, miért ne színészkednének, miért ne léphetnének be a képkockába, ha úgy tetszik nekik, miért ne káromkodhatnának, ha úgy vélik, hogy az valakit megbánthat vagy szórakoztathat? Miért ne dokumentálhatnánk az emberek ezen próbálkozásait, a próbálkozást, hogy egy dokumentumfilm forgatásakor hatással legyenek a közvéleményben önmagukról és a világukról kialakult képre?»²*

(Želimir Žilnik)

Želimir Žilnik (1942) több szempontból is kivételes szerző. A jugoszláv újhullám, az úgynevezett *fekete film* generációjához tartozik, és egyike azon kevés szerb szerzőknek abból a korszakból, aki még mindig alkot. A *fekete film* ugyanolyan fontos volt, mint a többi európai újhullámos irány-

¹ Vladislav Urban: *Moji filmovi su optimistički*. Dnevnik, Újvidék, 1968. 4. 14.

² Mirosljub Stojanović (szerk.): Želimir Žilnik: *Iznad crvene prašine – Above the Red Dust*. Filmintézet, Belgrád, 2003. 55.

zat³, különösen az alternatív filmes kifejezések keresésében, a film saját lehetőségeit vizsgálva, és figyelembe véve a társadalmi angazsáltságot az akkori jugoszláv rendszer viszonylataiban. Ez a három pont képezi Žilnik életművének a gerincét. Peter Jončić ezt az életművet úgy elemzi, mint a film, a filmes kísérletezés és a társadalmi kritika ellenpontozását.

Összhang és folytonosság

Žilnik életműve saját strukturái felfedezésének keretében fejlődik, azok a néző előtti felépítésében és a film tartalmához való viszonyában, melyben sajátos módon egyesíti az individuális emberi sorsokat a környezetükkel. Žilnik műve annyira konzisztens, hogy akár egységként is szemlélhetjük, melynek különálló részei újfajta módon gazdagítják a film alapját, és az aktuális társadalmi viszonyokkal összefüggésben meg is változtatják. Žilnik filmjeiben a szociális és a politikai nézőpont alkotja az emberi sorsok fő egzisztenciális momentumát. Megvilágítja a témát, amelynek Žilniknél kontinuitása van: az ideológia viszonya és annak következményei az ember életére. Žilnik kritikusan szemléli nem csak a jugoszláv kommunizmust, de ezt a viszonyt megtartja a németországi represszív rendszer irányában is, ahol élt és dolgozott a múlt század hetvenes éveiben; az országba való visszaérkezésekor anticipálja és megőrökíti a dramatikusan változó Jugoszláviában a nyolcvanas évek második felében.

Távolság

A módszer, ahogyan felépíti az egyén és társadalom közötti viszonyt, Žilnik filmjeiben nem mindennapi: a cselekményt teljességgel meghatározza az állandó kapcsolat és összefüggés a társadalom és a konkrét emberi sorsok között. Ez a viszony egy formális mozaikusságból építkezik, plurális strukturákból, így mutatva be a különböző nézőpontokat, összekötve – az első pillanatra – lényegtelen részleteket, elmélyítve az emberi sors és társadalom egymásrautaltságának üzenetét. A volt kommunista országok illegális emigránsainak helyzetét bemutató 2001-es *Európa erődítmény*-ben például váltakozva exponál a menekültek és rendőrök álláspontjára. Ugyanígy féldokumentarista epizódokat dolgoz fel az emigránsok életéből, így tágítva a film kontextusát, egy időben megszüntetve az elsődleges

³ A jugoszláv új hullámról mint legradikálisabb filmművészetről beszéltek az akkori Kelet-Európában. A francia kritikus Marcell Martin azt írja például: Angazsáltabb a csehszlováknál, agresszívebb a magyarnál, politikailag talán a jugoszláv film a leghatározottabb és legegységesebb a szocialista filmművészetben. (*Les Lettres Francaises*, 1969. 2. 9.)

politikusságukat. Ugyanez a technika figyelhető meg első dokumentumfilmjeiben is, melyekkel a jugoszláv filmművészetben megjelent.

A szocialista Jugoszlávia társadalmi problémáiról szóló angazsált dokumentumfilmek mindig elfojtották a pátoszt, melyeket a téma önmagában hordozott. Az 1968-as *Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo k'o zelena trava* (idézet egy pionírdalból) – című film az utcagyerekek vallomásaiból áll össze. Ők a kamera előtt nyíltan beszélnek a szenvedéseik és nyomorúságuk tapasztalatairól, de vallomásaikban érezhető az utca öröme is. Žilnik mindezt a cirkuszi fellépésekkel keretezi, ahol ugyanezek a gyerekek ugyanúgy szórakoznak, mint a „normálisak”. Minderre bekapcsolja egy anya sirárait is, aki nem tud mit kezdeni a rengeteg nevetlen gyerekével. Miközben a dokumentumfilm egyszerű gyerekként mutatja be őket, vallomásaik cseppet sem gyengülnek, mi több, a kontraszt felerősíti őket. Szavaik, melyeket a gyerekkor radikális kétkedése övez, mintha csak félvállról lennének kimondva. „A dokumentumfilm lényege, hogy ne sérüljenek az emberi karakterek, melyek a filmben megjelennek. Ez azt jelenti, hogy nem lenne jó, ha egy szerencsétlen gyereket úgy mutatunk be a filmben, mint a kiskorúak képviselőjét. De ha mi a hajléktalant és a munkanélkülit pont olyannak mutatjuk be, amilyen, akkor azt hiszem, használni tudunk bizonyos filmes eszközöket, hogy ezt minél hitelesebben tegyük. Amikor elkezdjük forgatni a filmet, mi már bizonyos módon meghamisítottuk a valóságot.”⁴ Hasonló a helyzet az 1968-os *Munkanélküliek* című filmben, ahol Žilnik a szereplőit kérdezetgi, de azok gyorsan egyik témáról a másikra ugranak, gyakran megkerülve a konkrét válaszokat. A filmben végül csak momentumokat mutat be a problémából, de a vágással mégis globális problémaként állítja be a munkanélküliséget a volt Jugoszláviában.

Filmjeiben Žilnik nem „életjegyzeteket” mutat be, valójában tagadja ezt a fellépést, és a valóságot konstruktívan fogja fel. Ha a film a kezdettől fogva kiábrándítja a valóságot, nem is kell a valóság illúzióját keltenie, a film eszközeit a művészi kifejezés lényegének és sokrétűségének rendelheti alá. Miközben Žilnik művészetére a *cinéma vérité* hatott, saját álláspontját tapasztalataiból adódóan kritikusan átalakítja. Ragaszkodik mindenesetre a főszereplők autentikus vallomásaihoz, de nem ez filmjeinek fő témája. Az autentikus vallomásokat különböző eszközökkel és műfajokkal keveri. Esszéista kifejezésmódja Godard hatásáról árulkodik.

Žilnik már karrierje legelején definiálja vizsgálódásának fő témáját: az ideológia és a társadalom viszonyát. Hősei mindig társadalmilag

⁴J. A. *Filmski protest*. Filmski svet, Belgrád, 1968. 4. 25.

marginalizált emberek (kilátástalan helyzetben lévő gyerekek, munkanélküliek, munkások, hajléktalanok, vendégmunkások, transzvesztiták, illegális emigránsok, romák), akik a legfőként áldozatai a rendszer hibáinak, vagy életükkel rámutatnak ezekre a hibákra. Így válnak a társadalmi rendszer precíz tükreivé. Saját egzisztenciájukkal mutatnak rá a társadalom értékrendszerére, ami ezeket a csoportokat definiálja (az 1955-ös *Marble Ass* című filmben, mely a kilencvenes évek belgrádi transzvesztitáiról szól, az ő „különös” viselkedésük normálisnak mutatkozik a háborús militarizmustól átítatott környezetben).

Žilnik szerzői távolságtartásával és a mozaik formális struktúrájával megfosztja témáit és hőseit a pátosztól és a szentimentalizmustól, gyakran pedig a provokáció elemeivel, polemikával és humorral – ami első látásra banálissá változtatja az adott szituációt –, hidegen átértelmezi, végleges formájában pedig megerősíti valóságosságukat. Feltárja bonyolultságukat. Állandó gyanakvással és megerősítésekkel, a kérdés körülményével újabb és újabb komolyságot biztosít a film kiindulópontjának és a nehéz egzisztenciális helyzeteknek, melyek a film fókuszában állnak.

Mindezek tetejében ez a kritikus magatartás, mely megnyílik a főszereplők felé, átragad a nézőkre is. A nézők nem azonosulnak a történetekkel és a főszereplőkkel, hanem állandóan utat keresnek feléjük. A film narratív struktúrája nyitott, ezért állandóan tagadja önmagát, a nézőknek lehetlenné teszi, hogy előrelássák további irányát. A néző így a film részesévé válik, bekapcsolódik a folytatásába. Amint Branislav Miltojević észrevette, a nyolcvanas években, televíziós korszakában, Jan Russhoz hasonlóan Žilnik kifejleszti a természetes televízió és a filmes fikció egyesített változatát, egy az egyben lehetővé téve a nézőnek, hogy „részt vegyen” a keletkezés folyamatában, még hozzá dokumentum-tévédráma formájában.⁵ A néző elbizonytalanodik a filmbéli emberekkel és meséikkel kapcsolatban. Žilnik így szimulálja (nem rejtve el a szimulációt) a valódi élet kisajátítását. A filmet az érdeklődő pozíciójából forgatja, az állandóan meglepődő szemlélődő pozíciójából, ugyanezt a nézőpontot felkínálva a nézőknek is (a nyolcvanas években a dokumentarista tévédrámák korszakában praktisan forgatókönyv nélkül forgatott).

Žilnik korai dokumentumfilmjeinek legfontosabb alkotása, önmaga szerzői pozíciójának keresése értelmében, kétségtelenül a *Fekete film* 1971-ből. A rendező hajléktalanokat gyűjt össze, saját házába viszi őket, hogy feltárja problémáikat, de elsősorban, hogy filmet forgasson. Žilnik először lesz filmjeinek egyik szereplője. Mások szenvedését felhasználva, kifigu-

6 ⁵ Branislav Miltojević: *Rani radovi Želimira Žilnika*. Sirius, Niš, 1992. 169.

rázza saját szerzőségét, és később angazsáltsággal igazolja önmagát. A bevezetőben a szereplőválogatásokat parodizálva minden hajléktalan bemutatkozik, így Žilnik is (Žilnik a többiektől eltérően saját lakásában azt mondja, hogy lehetőségeihez képest, jól él). Később oda vezeti őket, ahol saját felesége és gyereke is alszik, majd két napra szállást biztosít a számukra. Az utcán embereket és a felelős intézmények képviselőit kérdezzeti arról, hogyan oldja meg új lakói problémáját (mindeközben az „ő” problémáikat saját szemszögéből próbálja megoldani, próbálja meggyőzni az embereket arról, hogy a hajléktalanok bűdösek, és hogy nem maradhatnak a házában). Mivel nem találja a megoldást, a hajléktalanokat faggatja, nekik van-e valamilyen ötletük, majd szélnek ereszti őket, mert a forgatás a végéhez közeledik. A film megoldás nélkül végződik. „Žilnik ezzel a művével azt kérdezi, hogy korai kísérletei a világ megváltoztatására hogyan változtatták meg saját életét és viszonyát ehhez a világhoz. Megjeleníti az akkori absztrakt humanizmus összes kínját, a kritikai apparátusét, melynek, mint a lehetséges kritika tárgya, nem része a szerző élete. A film utolsó kockáját – ahol Žilnik hat hajléktalannak, akiket rövid időre azért engedett a saját életébe, hogy megoldja problémájukat, azt magyarázza, nincs több filmszalag, ezért el kell egymástól válniuk –, úgy is értelmezhetjük, mint a demagógia és érzéketlenség tényét, ugyanakkor kellemetlen leszámolás-ként is önmagával és saját mesterségével.”⁶ Az állandó gyanakvás a dokumentumfilm értelmében tartósan megmarad Žilnik életművében.

A szereplő – a nép fia

A szokatlan tér (melyet a bevezető idézetben említettünk), melyben Žilnik hőseit elhelyezi, egyúttal a keresés folyamata a filmes média jelenlétében – a hős hozzászokik, eszközként használja az önkereséshez, mások megismeréséhez. Žilnik előre megrendezett találkozások közben gyakran valós személyeket ismertet össze, drámát *teremtve* a dokumentum és a fikció határán. A narráció állandó szaggatottságát, mely stílusának egyik jellegzetessége, nem csak a történet váratlan menete okozza. Művészetének valószínűleg legeredetibb korszakában, amikor Németországból hazatérve az Újvidéki Televízióban kezdett el dolgozni, a dokumentumdráma speciális műfaját fejlesztette ki. A dokumentumfilm esszészzerűségéhez, a filmes eszközök szabad használatához még egy egyenrangú hozzáállás társul: a filmkészítés közben, ahogyan munkásságának kezdetétől mindig is, Žilnik amatőr színészeket alkalmaz, de ezúttal a film az ő éle-

⁶ Petar Jončić: *Filmski jeziki Želimira Žilnika*. SKC, Belgrád, 2002. 58.

tükre és sorsukra koncentrálnak. A többség szemszögéből nézve gyakran dolgozik outsidersokkal, akiknek határozott meggyőződésük és élettörténetük van, melyeken keresztül önmagukat reprezentálják. A természetesség szokatlan bekapcsolása konstans Žilnik művészetében. Saját meséjükkel valamely szociális problémára mutatnak rá, mely gyakran összefüggésben van a bürokráciával, mint például a *Vera és Erzsike* című filmben 1981-ből. A film egy textil munkásnőt mutat be, aki nem mehet el nyugdíjba a törvény miatt, mely a munkaéveket csak a tizenötödik életévtől számolja. A törvény előírásai így befolyásolják az életét, ezért arra kényszerül, hogy megalázó munkákat vállaljon, a „hiányzó” munkaévek pótlására. Filmjeiben megjelennek azok az emberek is, akik furcsa képességeik miatt társadalmi elismerés nélkül maradnak – a könyv nélküli író (*Bore Joksimović komédiája és tragédiája*), az üveget evő ember (*Forró fizetések*), a kislány, aki tökéletesen utánozza Jerry Lewist (*Második generáció*), vagy egyszerűen olyan emberek, akik a film témájának környezetét mutatják be (a vendégmunkások gyerekei – *Második generáció*, *Pavel Hromiš első három hónapja*, egy montenegrói falu lakói – *Brooklyn-Gusinje*). Saját színészeit nem kényszeríti arra, hogy professzionális színészekként mutatkozzanak, ellenkezőleg, engedi őket, hogy lépésenként éljék bele magukat saját személyükbe, vagy valaki személyébe a környezetükből (ebben Žilnik kétségtelenül Andy Warholra hasonlít). Žilnik spontán hibákat hagy filmjeiben – ilyen például a más szereplők által kimondott replikák ismételtetése, vagy figyelmen kívül hagyása. A filmek fontos eleme az eredeti humor is. Bebizonyosodott az is, hogy Žilnik azon módszere, hogy szereplőit a kamera előtt hagyja, elmozdítja az ábrázolás határait (a kellemetlenség pillanatait, az ironia, mások kicsúfolása), de ez soha nem a hős kárára történik, így egyes filmjei a tragikomédiák határát súrolják.

Hősei érintettség és komplexitása biztosítja következetességüket. A történet mindig a biográfia és a fikció határán mozog, és ebben a sávban különleges módon derül fény a főhősök mentalitására. A dokumentarista- és játékfilmelemek keveredése új minőséget ad a szereplőknek, újabb kulcsot teremt megteremtésükhöz. A hősök, akiket dokumentarista módszerekkel (ankétal, interjúval) közelít meg, szubjektív filozofikus mesékbe kezdenek, ami a film alapirányává változik.⁷

Ahogy Petar Jončić írja, a narratív struktúrát felváltja az egyszerű emberek életrajza, ellentétben az első angazsált dokumentumfilmek módszerével, ahol a szociális kérdésekre számtalan szereplő kérdésével és interjúvolásával mutattak rá. Ugyanígy eltűnik a kamera mozgásán, rit-

⁷ Petar Jončić itt mutat rá Žilnik dokumentumdrámáinak és E. Rohmer filmjeinek hasonlóságára. Lásd: Jončić, Petar: CD, 88.

musán, kompozícióján alapuló korai filmnyelv, helyébe főszereplők dialógusai és a forgatáskor keletkező közvetlen dráma lép.⁸

A cselekmény konstruálásakor kifejezésre jut a hős közvetlensége, friss, eredeti véleménye, miközben Žilnik természetes módon kapcsolja be a szereplők környezetét is. A *Buda Brakus betegsége és felépülése* (1980) című film az első világháborús veterán főhős meséjének köszönhetően tudományos-történelmi jelleget ölt, a szubjektív interpretáció új kontextusba helyezi a szerb történelmet. Žilnik a *Jaszikai felkelés* című rövid dokumentumfilmben is foglalkozott a szerb történelemmel, itt idős emberek emlékeznek vissza a kommunista felkelésre saját falujukban. De ebben a filmben a történelem teljesen más karaktert nyer. A falusiak háborús tapasztalataikat újra átéli a kamera előtt. Történetmesélésük a háború kommunista interpretációjának társadalmiból individuálissá való válásáról tanúskodik. Ők, akik személyesen is átélték a háborút, nem tudnak a hivatalos, illuzórikus karakternél többet adni saját történetüknek.⁹ A film egyúttal a partizánmozgalom háború utáni mitikus megteremtéséről is tanúskodik. A mű a szerző egyik bizonyítéka is arra, hogy az ideológia nemcsak hat az emberekre, hanem teremtődik is általuk. A *Brooklyn-Gusinje* etnológiai elemeket is tartalmaz. A film Montenegróban játszódik, egy montenegrói–albán faluban, ahol a főhős, egy szerb nő, részese lesz az albán kultúrával és hagyományokkal való ismerkedésnek. Az aktuális politikai kontextus az *Öreg szerkezetben* is jelen van (1989), ahol a szlovákiai rock dj közvetlen módon kommunikál az első szerb nacionalista demonstrációk résztvevőivel. Žilnik saját dokumentumdrámáiban specifikus kommunikációt teremt az ideológia és az individuális élet között – az egyén sorsa közvetlenül és frontálisan találkozik a rendszerrel, így gyakran megmutatja annak funkciótlanságát, működésének destruktív következményeit (a jugoszláv szocialista öngazgatás abszurditását – *Vera és Erzsike*; a vendégmunkások gyerekeinek bekapcsolódását a jugoszláv iskolarendszerbe – *Második generáció*; a hatóságok részvételét a nacionalista demonstrációk szervezésében – *Öreg szerkezet*). Néha Žilnik a film témáját szándékosan kontrasztba állítja a társadalmi történésekkel. A *Brooklyn-Gusinje* például az albánokkal szembeni gyűlöletkeltés és előítéletek időszakában mutat rá helyzetükre a jugoszláv társadalomban, az

⁸ Ibid, 84.

⁹ Slavenska Drakulić neves horvát íróő *Oni ne bi ni mrava zgazili* (Samizdat, B92, 2004) című könyvében rámutat a háború hivatalos interpretációjának jelentőségére, mely történelmileg soha nem volt igazolt, a kilencvenes évektől pedig emocionálisan kezelték, manipulálva az emberek félelmével, hogy megismétlődik a második világháború.

eredeti albán kultúrát és szellemi identitást hangsúlyozva – szembehe-lyezkedve a sztereotípiákkal.¹⁰ Amíg az angazsált dokumentumfilmek első korszakában a kritika nem jutott tovább a rendszer egyes elemeinél, ennek a rendszernek a paradox felbomlása közben Žilnik felfedezi annak tartha-tatlanságát és öndestrukciónak. Így analizálja az átmenetet a kommunista rendszer értékrendszeréből a nacionalistáéba, rámutatva a degenerálódott bürokratikus apparátus átalakulásának kulisszatitkaira.

Kérdésfeltevés

Dokumentumdrámáiban Žilnik továbbra is azokat a módszereket al-kalmazza, melyek jellemzik filmes esszéit.¹¹ *Öreg szerkezet* című filmjében több műfaj is keveredik: riportfilm, road movie, útleírás. Az *Öreg szerkezet* és a *Brooklyn-Gusinje* második harmadában egy törés található, mintha az addigi komolyságot egy váltással szeretné megtörni, a műfajt melodramá-vá változtatni. Sőt, mindkét film váratlan véget ér. A főszereplők el akarják hagyni azt az országot, ahol nem lehet normálisan élni. Az *Öreg szerkezet* főhőse egy ljubljana-i rocker, motorral megy el Görögországba. Ő mondja: „a háború még nem tört ki, de mindenre fel kell készülni”. Személye jól ábrázolja a nyolcvanas években uralkodó anarcholiberalis szellemisé- get, és egyben egy korszak végét is jelzi. Az ilyen elhatárolódás, mintha a mozaikosságot cserélné fel, a módszert, amelyet addig a rendező az elbi-zonytalanításhoz használt. Žilnik mintha azt mondaná: bemutatathatom a montenegrói életet úgy, ahogy van, a szokásokat, az albánok integrálását, kultúráját, a szerbekkel való viszonyukat, és ezen tények ismeretében be-mutatathatom egy szerb–albán szerelmi történet kialakulását. De megjele-nítem az albánellenes tüntetéseket, a gyűlöletbeszédet, az értelmetlenül üres euforikus hangulatot, a más nemzetiségűek becsmérlését, a tüntetése-ken érezhető szervezett uszításokat. Azt hiszem, ez a háború kezdete, az ország felbomlása, de hagyom hőseimet, hogy éljék saját életüket.

Az ideológia – az élet szerves része

Žilnik dokumentumdrámáinak utolsó korszakát a kilencvenes évek há-borús káoszának bemutatása jellemzi. Žilnik 1992-ben, amikor előretört a nacionalizmus, lemond az Újvidéki Televízió kulturális és művészeti mű-sorok fő- és felelős szerkesztői pozíciójáról. 1993 tavaszán saját produkciós

¹⁰ Hasonló módon próbálja bizonyítani az albán kisebbség autentikusságát a szerb társadalomban S. Karanović filmje is (*Do sada bez dobrog naslova*, 1988).

¹¹ B. Miltojević Žilniket így jellemzi: független elbeszélés, idézetek és párbeszéddek dramaturgiai szövedéke, nyitott-szubjektív szerzőiség jelei, a bemutatás előtérbe helyezése, és nem a rendezői szándék erőltetése a filmes feladatok és dilemmák megoldása közben. Lásd: Branislav Miltojević: CD, 173.

irodát alapít Budapesten, videó és digitális technológiát alkalmazva koprodukciós projektumokban dolgozik, a szerbiai ellenzéki médiával működik együtt (B92). Bizonyos mértékig visszatér a kezdetekhez – ismét rövid dokumentumfilmeket forgat. Ugyanakkor felhasználja a dokumentumdrámában szerzett tapasztalatait is. Így készült el 1994-ben a *Tito másodszor a szerbek között* című alkotása. A belgrádi utcára visszatér Tito, hogy megnézzé, hogyan élnek az emberek nélküle. Tito hasonmása Belgrád utcáin sétál, és sosem látott reakciókat vált ki. Összegyűlnek körülötte az emberek, megszólítják, és késztetést éreznek, hogy elmeséljék sorsukat.¹² Žilnik a legnagyobb hangsúlyt a véleménynyilvánításra helyezi. A szerb társadalom keresztmetszetét láthatjuk, bemutatja az emberek viszonyát a múlthoz és az aktuális kormányhoz. A pluralizmussal átszőtt attitűdökkel és hangulatokkal Žilnik komplex képet mutat be, és a gyakran komikus jelenetekkel, a boszniai menekültekkel, a frontról hazatérő katonákkal való beszélgetésekkel egy tragikus légkört teremt. Tito alakja egyfajta környezetkatalizátorként működik, teret adva az emberek önkifejezésének (egyes emberek többször is megjelennek). A legnagyobb infláció idején (1993), a legnagyobb gazdasági válságban, a háború következményei közepette, melyben a hivatalos álláspont szerint Szerbia nem is vett részt, a nacionalizmus tetőpontján, a kommunista múlt elítélése idején – élén Titoval – egyfajta szürreális találkozással kerül sor a múlttal. Az emberek tudatában ideológiai zűrzavar keletkezik: együtt éltek az egyik ideológiával, megszokták a nacionalista retorikát, hisznek az összeesküvés-elméletekben, melyeket a médiumok sugároznak („a háborúért Európa és Amerika a felelős, semmiféleképpen sem Szerbia”), de lehetőségük van saját helyzetük racionális megfigyelésére is („ez a háború sosem ér véget, azoknak a kezében van a hatalom még mindig, akik elkezdtek... azért harcolnak, kié az a hegy, és még ezt eldöntik, nem marad élő ember, azt vesszük el, ami nem a miénk”) talán ezért nem lepődik meg senki, hogy Tito feltámadt. Az emberek saját maguk is szürreális világban élnek. Az egyik nő így szól: „Sírtam, mikor elhunyt, azután bűnbánatot éreztem, most újra Önre szavaznék, de csak álnév alatt.” Ez a mondat megmutatja, hogy az emberek megszokták a szabadság hiányát, megszokták a vezért, a gyorsan változó ideológiák miatt nincs idejük arra, hogy saját hozzáállásukat racionalizálják. „És akkor, amikor a vezér eltűnik, kibeszéljük. A múlt egyszerre eltűnik, soha nem értékeljük racionálisan. Egy fekete lyuk marad

¹² Mićkónak és az egész stábnak az volt a legfurcsább, hogy mennyire közvetlenül fordulnak az emberek Titóhoz. Semmi bevezetés, hogy például: „Tudom, nem te vagy Tito, de...”, mondja Žilnik. Lásd: Zorica Pašić: *Razgovor sa sopstvenom prošlošću*. TV Novosti, Belgrád, 1994. 5. 18.

utána, tabu, űr a személyiségünkben. A tabuk vezettek el az elnyomásig, a boszniai brutalitásig.”¹³

Žilnik jelentős hatást vált ki a kiválasztott referenciatengellyel – keresi a Tito-rezsim értékeit („testvériség–egység”), de az emberi vallomásokkal a rendszer problémáira is rámutat („külföldi hitelekből éltünk, mégis jól; most is a kormányzati bürokráciád uralkodik”). „A polgárok reakcióiból, akikkel az ál-Tito beszélget, megérthetjük, hogy a titoizmus sem politikailag, sem érzelmileg nem elnyűtt dolog, továbbra is a jugoszláv valóság része. Ha Jugoszláviával foglalkozunk, akkor nem beszélhetünk egyszerű kaméleonátalakulásról, a kommunista, nacionalista űr cseréjéről (Josip Broz Tito – Slobodan Milošević), hanem egy sokkal összetettebb helyzetről, egy ideológiai zűrzavarról, egy ideológiai és szemantikai többletről, mely növekvő társadalmi feszültséghez, zavargásokhoz vezet.”¹⁴ Žilnik művészetében legerőteljesebben az emberek és ideológiák közötti közvetlen kapcsolat érzékelhető, mely tudat alatt meghatározza a valósághoz való viszonyukat.

A rendszer kritikája

Žilnik már első filmjében, *A korai munkákban* (1969) megalapozta a rendszer kritikáját, és egyben a legnagyobb sikerét is aratta (Arany Medve díj a Berliini Filmfesztiválon). A film részben önéletrajzi tapasztalatokra épül (Žilnik tizennyolc éves korában lett tagja a Jugoszláv Kommunista Szövetségnek), három forradalmár hős, egy fiatal nő vezetésével, elhatározza, hogy a szerb falvakban a kommunista forradalom eszméit népszerűsítik. A film hősei különböző élet- és politikai helyzeteket vizsgálnak: gyárban dolgoznak, mezőgazdasági termelőknek tartanak előadásokat, a szabad szerelem lehetőségeit tárják fel, foglalkoznak a politikai propagandával, a háborúval és a halállal is. A film végén a férfiak megölik a nőt, kiirtják az anarchista magot, majd visszatérnek kispolgári életükbe. A film idealizálva mutatja be a hatvanas évekbeli baloldali mozgalmakat, visszatér a gyökerekhez, a marxizmushoz: a forgatókönyv Marx *Korai munkáiból* kiválasztott idézetekre épül (Marx a filmben társszerzőként is fel van tüntetve). A politikai dogmatizmus szembekerül a valós élettel, melyet nem tud megváltoztatni. Žilnik a marxista idézeteket hőseivel mondatja ki, „ezzel is rámutatva a bizzar forradalmi illúziókra, melyek jellemzik az egyetemisták 1968-as lázadását”.¹⁵ A film elsősorban egy állapotról szól,

¹³ Želimir Žilniket idézi Roger Cohen: *Tito Lives Again but Like Ex-Nation Is Bewildered*. New York Times, 1994. 4. 30.

¹⁴ P. Jončić idézi Dejan Sretenovićot, l. CD, 128.

¹⁵ Ibid, 42.

a forradalmárok tehetetlenségéről, hogy megváltsák a társadalmat, megváltani sem azt, sem magukat nem tudják. „A film a szocializmusban létező vallási mítoszokat próbálja érthetővé tenni” – nyilatkozta Žilnik. A film szerkezete egyfajta kollázs: szabadon elkezdett és befejezett epizódok, néha játékfilmes, néha dokumentumfilmes elemekkel, vizuális provokációkkal. A narráció sem képez egységet, állandóan új ötletek, új narratív irányok jelennek meg.

„A szavak cselekvéssé változnak, és ahogyan Hrvoje Turković alaposan megfigyelte – a kinyilatkoztatásba, az idézetekbe való belefeledkezés, a szerző ideológiáról valló nézeteit tükrözi. [...] Cenzúrázott politikai gondolatokat használ, betiltott vicceket, elhallgattatott véleményeket mondat el hőseivel [...] egy magasabb szintre helyezi őket, kanonikként állítja élénk szereplőit, akik egy hivatalos ideológiát, kultúrát képviselnek.”¹⁶

A politikai és erkölcsi játékok, a társadalmi valóság egyidejűleg a cselekvés keretét képezik – a főszereplők érdeklődési köre a politika, a politikai jelképeket naponta használják, a szex is egy társadalmi-politikai aktus. Egyfajta szabad játékot játszanak a „komoly” kommunista ideológiával, ez képezi a film vizualitását. A kültéri jeleneteket totálban mutatja¹⁷, a tárgyak, emberek a távolban jelennek meg – az individuális szereplőket deperszonalizálja, „azt a benyomást kelti, hogy az ember alapvető személyiségének kell szembenéznie Marx elképzeléseivel és a falvak valóságával”.¹⁸

A forradalmi ideológiában való kételkedés mellett, a filmben megjelenik a jugoszláv kommunizmus részleges kritikája is. A helyszín, ahol a hősök katonát játszanak, menetelnek, lövöldöznek egymásra, egyfajta célzás a Tito-rezsimben játszódó partizánfilmek népszerűségére. Ez a motívum is arról tanúskodik, hogy Žilnik folyamatosan bírálta a rendszert. A Milošević-rezsim harciassága és patriarchialitása a kilencvenes években, ugyancsak Žilnik kritikájának középpontjába kerültek (*Marble Ass*, 1995). Új és régi filmjei is pontosan rögzítik a rendszerek hibáját.

Žilnik a nyolcvanas évek végén tért vissza az ideológia közvetlen bírálatához *Így edzették az acélt* (1988) című játékfilmjével. A kritika, mintha húsz év után újra ismétlődne, azzal a különbséggel, hogy most érdeklődése a szocialista társadalom második fordulópontja irányába fordul. A szatirikus komédia egy proletár környezetben, egy vasműben játszódik, főszereplői hivatásos színészek. Žilnik a szocializmus alkonyát véleményezi.

¹⁶ B. Miltojević, CD, 174.

¹⁷ Ibid, 171.

¹⁸ Petar Volk: *Savremeni jugoslovenski film*. Univerzitet umetnosti, Institut za film, Belgrád, 1994. 290.

Kigúnyolja a letűnt szimbólumokat, melyek a való világban még mindig használatosak. A szimbólumoknak továbbra is, bár már más helyzetben, nagyobb szerepük van, mint az életnek. A főszereplőnek modellt kellene állnia egy szoborhoz, a szocreál művészet új ikonjához, de amikor elvállja a felkérést, a külföldiek megvásárolják a gyárban lévő elavult gépeket. A filmben lévő szocialista szimbólumok átalakulnak szürrealista szimbólumokká, melyek a szocializmus végét jelképezik. Az élet elrugaszkodik a valóságtól, az értékeket kétségbe vonják. A kommunista szlogenek nevetőségessé válnak, mindenki lop, szórakozik, élösködik, és egy másik életet él külföldön. A film a rosszul működő társadalmat parodizálja, ahol az értékrendszer széthullása a normális. Žilnik párhuzamosan mutatja be a munkások és főnökeik etikátlan viselkedését, különbség csak a hatalom-megosztásban van. Rávilágít a társadalom működésének tartós abszurditására, az ellenőrizetlen gazdasági összeomlásra, mely előrevetíti a kilencvenes évek bomlását.

A *Marble Ass* (1995) a kilencvenes évek katasztrófáját ábrázolja a társadalom peremén élő belgrádi egyének szemszögéből. A főszereplők, Merlin és Sanela transzvesztiták, akik a háborús rombolás légkörében, a mindenhol jelen levő erőszakhullám közepette, „ügyfeleiket” kielégítik, miközben női identitásukat hangsúlyozzák. Konfliktusba keverednek a harctérről hazatérő Johnnyval és barátnőjével, akik a háború hatására csak erőszakosan tudnak viselkedni. A film bemutatja az elfajzott, korcs háborús állapotokat, amikor a macsó férfiakból gyilkológépek lesznek. Žilnik ezzel kiterjeszti a férfi és női világ értelmezését, mert a szerelem oltárára a transzvesztitákat helyezi, míg Johnny barátnőjének viselkedése az erőszakot hirdeti. A film a kilencvenes évek szerb társadalmának apokaliptikus víziója, „az ország felbomlásának legradikálisabb metaforája”.¹⁹ A társadalom peremét olyan helynek tekinti, ahol még van remény. Merlin és Sanela nemcsak hogy nem szeretnének semmiféle kapcsolatot a depressziós „férfi” világgal, hanem aktívan ellenük is fordulnak. Társadalmilag nem fogadják el őket, mégis Sanela és Merlin sokkal normálisabbnak tűnnek, mint azok, akik kirekesztik őket. A film leszámol a szerb patriarchális társadalommal is, ahol a másságot veszélyként ítélik meg. A transzvesztiták karakterén keresztül Žilnik újra kiáll a „sokszínűségért”, munkássága egyik központi témájáért. „Žilnik megmutatja, hogy a transzvesztiták és a homoszexuálisok ugyanolyan női fortélyokkal élnek, mint azok az énekesnők, akiket az állampárti televízió napi szinten bemutat, ezáltal egy korszak ikonjává formálva őket. A lelki egyensúly felbomlásának ábrázolása a giccs és a ka-

tonai hatalom időszakában a testi szürrealizmus népszerűsítésében jelenik meg (paródia), annak fizikai valósággá való átalakításában (Sanela férjhez megy egy testépítőhöz), mivel az országban jelen levő gazdasági válság a társadalmi degeneráció minden formáját (emberölés, lopás, lövöldözés az utcán, kábítószer-élvezés) elfogadhatóvá tette.²⁰ A film nem egy hagyományos környezetben játszódik, pontosan azért, hogy még láthatóbbá tegye a rendszer kritikáját. Žilnik abban az időben választotta filmjei főszereplőivé a transzvesztitákat, amikor a hagyományos értékrend szerint a katonák és hazafik számítottak hősöknek. „1994 nyara. A balkáni vágóhíd teljes mellbedobással üzemel. Hogy működni tudjon, az állami propagandagépezet sztereotípiákkal telített. Az igazi szerb, igazi macsó férfi részegre issza magát, mint a disznó, fúvások húzzák a fülébe, és pincérnőket erőszakol a bárpulton. Eszébe jutnak a régi filmsikerek szereplői, története, melyekbe az állam milliókat fektetett be. Dollárban. És a nyugati filmesek is gond nélkül segítenek. A tévéhíradóban is kocsmahangulatot közvetítenek, részeg, hétvégi katonák duhajkodását mutatják... Ma, tíz évvel később, mindenki számára világos, hogy az állami gépezetnek ez a hülyítése eszköz volt, mivel ugyanabban az időben milliós rablások, házelkobzások történtek. Az állami vezetők, a párt, a félkatonai csapatok parancsnokai csempészettel, fegyverés emberkereskedelemmel foglalkoztak. A háború olyan sötét felhő volt, mely megteremtette a posztjugoszláv uralkodó osztályt.”²¹

A menekülés motívuma mint az egzisztencia metaforája

Žilnik életművén végigvonul a migráció, az utazás motívuma. Már a szocialista Jugoszlávia idejében is foglalkozik a vendégmunkások témájával, amikor jugoszláv állampolgárok milliói mentek külföldre dolgozni, hozzájárulva így a társadalom gazdasági felemelkedéséhez. Žilnik a vendégmunkás-létet nem gazdasági, hanem kulturális és szociális jelenségeként kezeli. Ez a motívum számos filmjében szerepel a kezdetektől a nyolcvanas évek végéig, mivel az a jugoszláv társadalom egyik karakterisztikus jellemzőjévé vált. A *Nők érkeznek* (1972) című filmben például a vendégmunkás nőket és specifikus problémáikat ábrázolja. Németországi tartózkodása alatt, ahova a *fekete hullámot* ért támadások elől menekült a hetvenes évek elején, a külföldi munkások életével foglalkozik (például az 1974-es *Inventur* és *Kérvény* című filmekben). Törvényszerűen e téma felé fordult jugoszláviai visszatérése után is a *Második generáció* (1983) című filmben, mely egy fiúról szól, akinek a szülei Németországban dolgoznak,

²⁰ P. Jončić, CD, 132.

²¹ Mirosljub Stojanović (szerk.): CD, 80.

őt pedig hazaküldik Jugoszláviába, hogy „itthon” tanuljon. A főhős kulturális és nyelvi megosztottsága, a két nép között feszülő identitása megnehezíti bekapcsolódását a társadalomba. Schol nem érzi otthon magát, először visszamenekül Németországba, de ez sem jelent megoldást, valójában számára nem is létezik megoldás. Visszatérő gyerekekkel próbál barátságot kötni, nem érti a jugoszláv rendszert, a marxizmuson alapuló oktatást, és állandóan összeütközésbe kerül a törvénnyel. Vladimir Sink igaz történetét Žilnik fiktíven fejezi be – a fiú a filmben menedéket talál a rendőriskolában, az egyetlen biztosságot jelentő fészekben a rendszer működésében. Žilnik a film kezdetétől rámutat a probléma egzisztenciális lényegére, a saját identitás megtalálásának lehetetlenségére. Megmutatkozik az ideológia és az élet radikális különbözősége. Žilniket az egzisztenciának az a pillanata érdekli, mely mintha megállt volna az időben, mert úgy tűnik, megoldás nem létezik. Ez a téma Žilnik későbbi filmjeiben is jelen van. Az *Európa erődítmény* (2001) azokról a kelet-európai illegális bevándorlókról szól, akiket a Nyugat nem akar befogadni. A *Kenedi hazatér* (2003) dokumentumfilm a romákról, akik a kilencvenes évek háborúi elől Németországba menekülnek, majd tíz év után akarataik ellenére visszatoloncolják őket Szerbiába. Sajátos kollázsán keresztül Žilnik váltakozva mutatja be az emigránsok és az uralkodó ideológia álláspontját, mely ezúttal a gazdagok és szegények között húzódó határként alakult ki, gyakran rasszista alapú mértékeket alkalmazva annak meghatározására, mely népek mehetnek és melyek nem Európába. Az emberi jogok mellett kardoskodik és filmet készít azok védelmében.

Hőseihez fűződő viszonyában Žilnik nem tagadja, hogy az ő oldalukon áll, de soha nem úgy mutatja be őket, mint szájalomra méltó embereket. Nem akar nyíltan objektív lenni, az ideológiát az emberekkel való kapcsolatán keresztül szemléli, így legitimálva kérdésének jogosságát. Egyszerű eljárásokat használ, hogy bemutassa hőseit, és követi őket a probléma megoldásának útján. Gyakran alkalmaz kollektív jeleneteket (menekültek gyülekezete Belgrádban és Budapesten), ahol tapasztalatcserére kerül sor. Az *Európa erődítmény*ben például az orosz menekült, akinek a lánya és felesége Olaszországba távozott, Budapesten kerül összetűzésbe a szerbiai menekültekkel: ők azt tanácsolják számára, ne térjen vissza, folytassa útját tovább, együtt kell maradnia a lányával, hogy biztosítsa a jövőjét. A szerbek elmesélik tapasztalataikat a magyarországi menekültelettel kapcsolatban: „Tíz évig harcoltunk egy rendszer ellen, most pedig abba a helyzetbe kerültünk, hogy ugyanennek a rendszernek a nevében kellene harcolnunk, így egyszerűen távoznunk kellett.” A tapasztalatcsere jelenetei, a másik sorsába való behelyezkedés, ezeket a részleteket az emberi közösség és szolidaritás példáivá változtatja.

Žilnik filmjeinek erőssége, hogy reflektálnak az emberi egzisztenciák drámáira. Hőseinek közvetlenségéhez Žilnik is hozzájárul: egyrészt bemutatja őket nehéz egzisztenciális helyzetükben, ugyanakkor rámutat lehetőségeikre is – a családjukhoz, a munkához, tradíciókhoz való viszonyukra. A vendégmunkások, emigránsok, romák saját életükért küzdenek, mely gyanússá vált a politikai rendszer miatt, miközben szembesülnek az újrakezdés nehézségeivel. Žilnik hőseivel együtt életük képeit építi.

Forrás

Prejdová, D.: Angažovaný film podle Želimira Žilnika. In: DO III revue pro dokumentární film, č.3/2005, ed.: Slováková, A., 231–245.

