

A társadalom peremén élő emberek a balkáni élet hajtóelemei

Želimir Žilnikkel Dominika Prejdová beszélget

Molnár Márta fordítása

Amikor az Ön munkásságáról beszélnek, gyakran szóba kerül a New York-i iskola, felmerül Godard és Warhol neve, a cinéma vérité, de azt hiszem, Branislav Miltojevićnak van igaza, amikor azt állítja, hogy Ön ironizálja ezeket a módszereket, ugyanúgy, ahogy a filmhez való közeledést is. Ez a fajta irónia munkájának az alapja?

– A 60-as éveket az említett szerzők jellemezték. Az, hogy megpróbáltam közelebb kerülni nyílt struktúráikhoz, egyfajta kilépést jelentett az individuális sorsokból és „esetek”-ből, mert egy olyan társadalomban éltünk, amely az „én”-ből a „mi”-be való átalakulást hirdette. De természetes, hogy a „kollektív” mint egyéniség, melynek érzései és álmai vannak, kérdéseket, kételkedést, iróniát és bizalmatlanságot okoz.

Ön jogot tanult, filmezni amatőrként kezdett. Mennyire fontos az a tény, hogy a saját útját járta? Milyen hatással volt ez a munkásságára?

– A gimnázium után csatlakoztam az akkori filmklubokhoz, melyek fontos állomásai voltak az új jugoszláv filmnek. A belgrádi Filmklubban forgatta első filmjét Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Kokan Rakonjac, Splitben Lordan Zafranović és Ivan Martinac, míg Karpo Godina és Nasko Kriznar Ljubljánában alapított egy klubot és így tovább. A professzionális filmművészet a hatvanas évek második felében fordult az amatőr film felé, és a filmklubokban több rendező alkotását mutatták be. Azért választottam a jogi tanulmányokat, mert Újvidéken nem volt szociológia, ez egyébként a későbbiekben sokkal hasznosabbnak bizonyult, mint gondoltam volna.

Amikor 1968-ban elhagytam a pártot a *Korai munkák (Rani radovi)* című filmem bírósági ügyei miatt, majd később még pár film jogi problémái miatt (a bíróság betiltotta a *Neoplanta* című filmet, ezzel párhuzamo-

san eljárás indult Bulajić *A nagy szállítás (Veliki transport)* alkotása miatt – ahol azzal vádoltak, hogy ellenséges a hozzáállásom a partizánfilmekhez stb.), tisztában voltam a bírósági eljárással, jogszabályokkal, meg tudtam védeni magam.

Mely ötletek és módszerek fontosak Önnek a fekete hullám időszakából?

– Az 1964 és 1972 közötti nyolc évben az akkori Jugoszláviában több mint tíz „új, szabad” film készült, melyek mentesek voltak a didaktikától, a szocrealizmustól és a párt propagandájától. A filmek az „érett titoizmus” korszakában készültek, amikor a jugoszláv modell nyitottabb, sikereesebb és kommunikatívabb volt, mint az államszocializmus többi modellje. De az „új filmnek” gyakran így is marginális szerepe volt, a látványos partizánfilmekhez és a Nyugattal készült megakooportukciókhoz képest, melyek Zágrábban a Jadran, Belgrádban az Avala filmstúdióiban készültek. Ugyanakkor Aleksandar Petrović, Pavlović, Makavejev, Hladnik, Krsto Papić, Puriša Đorđević és mások is nagy sikert értek el mind a hazai és külföldi kritikusoknál, mind a közönségnél. Ha ma a hatvanas évek filmjeire gondolunk, rögtön eszünkbe jut a fekete hullám. Honnan ez az elnevezés? Az anarcholiberalizmus ideológiájának kritikájából eredt, aminek ezek a filmek 1968 után, a resztálinizáció offenzívájában ki voltak téve, amibe a kormány a vörös burzsoázia elleni egyetemista tüntetések okozta „földrengések” után kezdett, amihez persze közrejátszott Csehszlovákia megszállása és különösen a dubčeki modell eltüntetése 1968 augusztusában.

Az Ön Fekete filmje (Crni film) az addigi dokumentumfilmek önironikus rekapitulációjának tűnik. Hogyan értékeli ma ezt az alkotást?

– *A Fekete film*et 1971 elején forgattam, amikor az új hullám elleni ideológiai kampány elérte a csúcát. Ezzel a dokumentumfilmmel – amire talán az esszé a jobb szó – a saját véleményem szerettem volna kifejezni a film hisztérikus misztifikációja és társadalmi kritikája ellen. A mai körülmények között szinte lehetetlen megérteni az akkori ideológiai kampány nagyságát és súlyát. Az egész párt-, állam- és rendőrségi apparátus, mintegy tízezer ember azért volt mozgósítva, hogy kirekessze, kövesse, „kritizálja” és ellehetetlenítse azokat az embereket és fogalmakat, melyek „ideológiai ellenségként” voltak megjelölve. Az államszocializmusban ezek az irányított akciók fontos fegyverei voltak a „fegyelemnek”. Érdekes, hogy Jugoszláviában, ahol mindenféleképpen egy nyitottabb rendszer, egy meghatározatlan gyakorlatú öngazgatás és szabad utazás volt érvényben, a párt nem zárta ki a kampányokat, a „tisztogatásokat”, melyek a sztálini modellre jellemzőek. Az új hullám likvidációja, átkeresztelése *fekete hul-*

lámra nyilvánvaló példája egy nagy, hatékony és önpusztító intézkedésnek. A hazai film legkreatívabb fázisát állították meg. Olyan rendezők, mint Makavejev, Petrović, Pavlović és mások nem forgathattak többet. Lazar Stojanovićot két év börtönbüntetésre ítélték *Plasztikjézus (Plastični Isus)* című filmje miatt. Minden korábban felvett filmemet betiltották: öt dokumentumfilmet és a *Korai munkákat* is. A még vágóasztalon lévő filmemet *A szabadság vagy képregényt (Sloboda ili strip)* nem fejezhettem be. Emlékszem, értesítést kaptam a társadalombiztosítótól, hogy elvesztettem a film-munkási státust, ami alapján a biztosítást kaptam, mert filmjeimet nem mutatják be nyilvánosan. Szóval, ezek nagyon hatékony adminisztratív intézkedések voltak. Amikor a legizgalmasabb és nemzetközileg elismert szerzők külföldre mentek, filmnyelvük megváltozott, és gyakorlatilag soha többé nem készítettek olyan típusú filmeket, mint korábban. Akkoriban én még mindig fiatal voltam, még a harmincat sem töltöttem be, és elhatároztam, nem engedem meg, hogy ezek a paraziták megtörjenek.

A „német korszakáról” kérdezném: mely tapasztalatok változtatták meg az Ön viszonyát az eredeti környezetéhez, különös tekintettel az ideológiához képest, melyek munkájának fő meghatározói? És hogyan változott meg Németországban e filmek befogadása?

– Saját döntésem volt, hogy Németországba megyek. Akkoriban már több százezer jugoszláv vendégmunkás dolgozott kint, és folyamatosan érkeztek az újak is. Úgy éreztem, egy vagyok közülük, úgyhogy forgattam pár dokumentumfilmet róluk: így született az *Antrag*, a *Hausordnung*, az *Abschied*, az *Inventur*. Másodsorban, ami talán még érdekesebb, kíváncsi-vá tett egy német jelenség: az önpusztítás. Ez az erős kultúra, művészet, gazdaság képes volt arra, hogy harminc év alatt kétszer is elpusztítsa saját magát.

Önmagát változtatta hamuvá, miközben az uralkodó osztály önbizalmat szerzett magának. Nem hasonlít ez az államszocializmusban élő magas tisztviselők narcisztikus önbecsüléséhez, miközben saját sírjukat ássák? Ráadásul Németország mindig is rendkívül érdekes intellektuális környezet volt: a marxizmus és a fasizmus a legtermékenyebb talajra ebben az országban talált, és „Európa amerikanizálódása” is Németországban kezdődött. A hetvenes évek elején, amikor Németországba mentem, a filmesek egy csoportot hoztak létre: Fassbinder, Herzog, Wenders, Kluge, Reitz, Zibeberg stb. Forgattam és vágtam is filmeket a *Filmverlag der Autoren*ban, amit ők a mi „önigazgató filmes közösségünk” mintájára alapítottak. Münchenben néhány nagyon provokatív filmet is készítettem (*Öffentliche Hinrichtung* [1974], *Paradies* [1976]). A filmeket egy sajátos cenzúra, az úgynevezett „Freiwillige Selbstkontrolle” (önkéntes önkontroll)

alapján tiltották be. Emiatt 1976 második felében elhagytam Németországot. Ma ezeket a filmeket úgy mutatják be Németországban, mint az első reakciókat a vasfüggönyre, mellyel azokban az években szembesültek, valamint összefüggésben a Vörös Brigádok Frakció okozta feszültséggel.

Egyszer azt nyilatkozta, hogy az Ön számára a legfontosabb az egyéni sors és a társadalom közötti kapcsolat. Filmjeinek hőseit gyakran a társadalom pereméről választja. A társadalmilag elfogadottak és kirekesztettek összekapcsolása szemlélteti az alapvető kapcsolatot? Milyen eszközökkel sikerül megőrizni filmjeiben e két pólus közötti egyensúlyt?

– A dramaturgiát és narrációt mindig úgy építem fel, hogy a közönség számára érthető legyen. Amikor visszatértem Németországból, nem volt lehetőségem arra, hogy támogatást találjak a filmes alapoknál és a filmes cégeknél. De találtam teret a televízióban. Akkoriban még csak két televíziós csatorna létezett, melynek műsorait húszmillió jugoszláv nézte. Amikor az ember olyan tévéfilmet készít, amely este nyolckor kerül adásba, és azt nyolcmillió ember fogja megnézni, akkor olyan helyzetbe kerül, hogy el kell gondolkodjon: a saját történetét meséli el saját hősökkel, de úgy kell elmondania, hogy azt megértsék a földművesek, a munkás emberek és az idősebbek is. A tizenhárom egész estét betöltő tévéfilmmet, melyeket a nyolcvanas években forgattam, filmes munkásságom legkonzisztensebb alkotásainak tartom.

A Korai munkákban gondolatait egy csoport falusi ember szemszögéből mutatja be, megmutatva a forradalom abszurditását. Az Öreg gép (Stara mašina) című filmjében a főhős közvetlenül bekapcsolódik az antibürokratikus tüntetésekre, rámutatva a nacionalizmus abszurditására. Az Így edzették az acélt (Tako se kalio čelik) című filmben a szocializmus alkonyát mutatja be a szocialista realizmus üres szimbólumain keresztül, bemutatva az akkori élet szürrealizmusát. Ezekben a filmekben rámutat az ideológia és a társadalom közötti szakadékra, ugyanakkor ezzel egy időben az ideológiát a mindennapi valósághoz közelíti, olyan helyzeteket teremt, amikor ez a kapcsolat egyértelművé válik...

– Medvedkin, De Sica, Glauber Rocha – a legfontosabb leckéket tőlük tanultam, ők főhőseiket „viharos történelmi eseményekbe” helyezték.

A jelenről beszél, a társadalom jelenlegi helyzetéről, az emberi lét milyenségéről. Az ideológiával szemben foglal állást. Az ideológia a szükséges rossz, vagy szükséges, hogy gonosszá váljék?

– Az uralkodó ideológia abban az időben, amelyben éltünk, csupán illúzió volt. Az ideológia elrejtette vagy racionalizálta a társadalmi igazságtalanságokat. Az uralkodó osztály manipulációja volt, hogy tudattalan-ságban tartsa az embereket.

Hogyan jellemezné a kilencvenes évek nacionalista ideológiáját, a kommunizmussal összehasonlítva?

– A jugoszláv esetnek vannak kivételei. A hetvenes évek elején, ahogy azt már korábban említettem, a Tito-rezsim a resztalinizáció felé haladt, felhergelve a „vörös burzsoázia” elleni tiltakozások és Dubček eltávolítása miatt. A resztalinizációs folyamatot nehezen lehetett keresztülvinni az öngazgatás fejlett rendszerében, és egy olyan országban, ahol a határok nyitottak voltak. Így elsősorban a párt ideológiáját érintette, míg a másik oldalon ösztönözte a köztársasági elitek bezárkózását „saját országukba”. Így a nyolcvanas évek második felére a rendszer Jugoszláviában egyfajta „regionális szocializmussá” alakult. „Az elhatárolódott köztársasági hatalom” úgy állította be magát, mint saját polgárai érdekeinek védelmezőjét a többi köztársaság „kizsákmányolói” ellen. Jugoszlávia feudalizációjának folyamatában található meg a későbbi „nyílt szocializmus” alapjai. És amikor 1990-ben a teljes kommunista hatalom összeomlott, ennek az ideológiának a helyettesítésére a nacionalizmust használták. A primitív nacionalizmus propagálói főleg az előző rendszer és a rendőrség vezető párttisztviselői voltak. Frusztrált értelmiségiek, többnyire valamikori fiatal „avantgárd kommunisták” öntötték az olajat a tűzre. A nacionalizmus hatalmának technológiája sok szempontból identikus a sztálinizmussal: csak a továbbiakban már nem az volt a kérdés, hogy jó párttag, hanem hogy jó szerb vagy horvát vagy-e.

Hősei gyakran áldozatai az ideológiának, de ha leegyszerűsíthetem, akik részesei az ideológiának, nem is olyan ártatlanok... Úgy gondolom, az ideológiával telített élet legjobban a Tito másodszer a szerbek között (Tito po drugi put među Srbima) című filmjében látható. Mit gondol a hétköznapi emberek szerepéről a jugoszláv társadalomban az elmúlt években?

– A hétköznapi ember a Balkánon a XX. század kezdete óta másodrangú állampolgárként él, hiszen ezt a területet megszállták a törökök, az Osztrák–Magyar Monarchia, Olaszország. Majd jött a felszabadulás. Egy-két generáció alatt jelentősebb változás következett be a térségben. Fejlődnek a városok, az ipar, az oktatási intézmények. A két világháború között megteremtődnek a vadkapitalizmus alapjai; a második világháborúban a fasiszmus brutális változatai jelennek meg, a német hadvezetés azon parancsával egyetemben, hogy minden megölt német katona után száz szerbet kell megölni; a háború után jött a kommunizmus a maga nyersségével, a földet elvették a parasztoktól, Tito ellenfeleit koncentrációs táborokba hurcolták stb. A pénzügyi helyzet javulása, a rengeteg munkahely teremtése a balkáni emberek számára nem jelentett személyes sikert, szorgalmat vagy tehetséget. A *Tito másodszer a szerbek között* című filmmel azt szerettem volna bemutatni, hogy a hivatalos propaganda és ideológia hogyan bolon-

dította meg az embereket a médián keresztül. És ez jól látható a filmben. Az uralkodó osztály legnagyobb hibáját abban látom, hogy képes nyomást gyakorolni saját népére egészen a megsemmisülésig.

A legutóbbi alkotásaiban, dokumentumfilmjeiben, drámáiban azonnal reagált a kilencvenes évek Jugoszláviájában előállt politikai helyzetre. Melyik időszak nyitott legtöbb lehetőséget a filmezésre?

– Két módszer különösen kihívást jelentett számomra, ami megmagyarázza, miért akartam őket egy módszerben egyesíteni. A munka egy előre megírt szöveggel, szereplőkkel lehetővé teszi, hogy pontosan megfogalmazzam a történetet, az érzelmeket, a szereplőkkel való kapcsolatot; a dokumentumfilm lehetőséget ad, hogy az „élet tükröcserepeit” egy új egészbe rakjam össze. A két módszer ötvözése tízszer hatékonyabb filmkészítést tesz lehetővé, gazdaságosabb, közvetlenebb, mintha csak „tisztán” forgatnánk. Azt hiszem, hogy ezt a *Marble Ass*, a *Tvrđava Evropa*, a *Kenedi se vraća kući* filmekben sikerült legjobban bemutatnom.

Az Ön munkájára jellemző a dokumentumfilm és a játékfilm ötvözése. Mikor használ dokumentum- és mikor játékfilmes módszereket?

– Dokumentumfilm forgatásakor vannak korlátok: nem lehet előtérbe helyezni a magánéletet, még akkor sem, ha a résztvevő ebbe beleegyezik. Fennáll a felelősség kérdése, nehogy a szereplő vagy családja emiatt kellemetlenségnek legyen kitéve. De nem kellene, hogy akadályba ütközzünk azon a forgatáson, ahol a téma a közélet vagy a társadalmi szféra. Tehetőséges színészekkel a játékfilm struktúrája az érzelmek újraértelmezéséhez teremt lehetőséget.

Szokatlan helyzetbe kerül filmjeinek nézője, amikor érzelmi szinten kíván azonosulni a szereplőkkel, a cselekménnyel: gyakran kritikus hozzáállást kénytelen felvenni. De azt hiszem, a nézőben ugyanakkor erős reakciókat vált ki a karakterek közvetlensége, egzisztenciális drámája. Milyen szinten keresi közönységével az identifikációt?

– Számomra mindig kihívás a forgatási és vágási munkálatok demisztifikációja, amely mindig egy konstrukció, de egy időben a film hatalma is, hogy a finom érzelmekre, hangulatokra, kapcsolatokra helyezze a hangsúlyt, ahogyan az emberek közötti kommunikációnak és beszélgetéseknek is sokkal nagyobb az individualizmusa, mint annak, ami a színpadon hangzik el vagy egy regényben olvasható.

Filmjei gyakran mutatnak be „elidegenítő effektusokat”: karikatúrát, unalmat, komoly történeteket, váratlan befejezéseket, narratív digressziókat. Ez az Ön bizonytalanságát jelenti a filmek által felkínált lehetőségekkel kapcsolatban? Kérdéseket tehet fel, véleményét nyilváníthat, de választ nem adhat?

– Egy jó film, ha jól van megcsinálva, úgy hat, mint az „élet része”. Egy párhuzamos szubjektuma lehet az általunk rögzített valóságnak. És az élet, mint tapasztalatainkból tudjuk, váratlanul megváltozhat, megállhat, véget érhet.

Filmjeiben jelentős szerepet kapnak a hétköznapi emberek. Ők gyakran a társadalom perifériájáról érkeznek, saját magukat játsszák. Érdekes, milyen sok teret ad a résztvevőknek, és ahogyan ők részt vesznek a film végleges formájának a megteremtésében. Hogyan válnak ők a filmkészítés elemeivé?

– A módszer, amit használok, egyfajta kerülőút a történet szokásos szerkezetéhez képest. Egy másik forgatókönyvíró dicsekedne azzal, hogy talált egy „érdekes esetet”, különös sorsot, eseményt. Ez adna neki ihletet, írna egy történetet, melyet megpróbálna közelíteni a valósághoz. Aztán pénzügyileg és gyártásilag is elkezdené szervezni a projektet, a végén meg leforgatná a filmet. Ez a ciklus általában egytől három évig tart. Az én módszerem: az emberek, események, melyek engem érdekelnek, a készülő film alapját képezik, és attól a pillanattól kezdve, ahogy döntést hoztam a film történetéről, a végős megvalósításig kevesebb mint hat hónap telik el.

Számomra a legerősebb pillanatok a „kollektív jelenetek”, ahol az emberek kifejezik és megosztják véleményüket, álláspontjukat, gyakran a másokkal való azonosulásuk alapján. Hogyan alakultak ki ezek a jelenetek?

– Ez hasonló mint a játékfilmekben, ott is konfliktusokat alakítanak ki, párbeszédet indítanak különböző tapasztalatokkal, szociális háttérrel rendelkező emberek között.

Munkájának fontos témája a vendégmunkások, bevándorlók helyzete, nem csupán mint kulturális és társadalmi jelenség, ők ugyanúgy tanúskodnak azok egzisztenciális gondjairól is, akik nem szeretnék tovább saját környezetükben élni. Miért mutatja be ilyen gyakran ezeknek az embereknek a történeteit?

– Ezek azok az élmények az életemből, melyek foglalkoztatnak. Korai éveimben elutasítottak és kiutasítottak. Huszonnégy éves voltam. Azzal a meggyőződéssel kezdtem, hogy egy érdekes, sikeres, független szocialista országban élek. Ezzel a meggyőződéssel forgattam első filmjeimet, melyek kritikusak és provokatívak voltak. Meg sem fordult a fejemben, hogy az egész szerkezet rothadt. És akkor eljöttek a kijózanodás pillanatai. Amikor több kollégával együtt ellenségként tekintettek ránk. És akkor, a személyes tapasztalataim alapján a vendégmunkásokról, az ember tapasztalatával a határhelyzetekről, a Milošević-korszak konkrét ellenfeleként, megtanultam, hogy az élet esszenciája, a túlélési és kulturális reflexek a Balkánon nem az establishmentekben, hanem a társadalom peremén vannak. Az establishmentet továbbra is a csalók, ideológusok és bűnözők képezik.