

ETO: 778.5(497.1)(091)

Balogh István

A SZERB(IAI) FILM ÉS KINEMATOGRAFIA RÖVID TÖRTÉNETE

The short history of film and cinematography in Serbia

Az első filmvetítésre Szerbiában 1896. június 6-án került sor a belgrádi Mérleg utcában (Terazije), Az aranykereszthez címzett vendéglőben, méghozzá mindössze fél évvel a párizsi mozgóképek bemutatása után (1895. december 28.). A vetítés szervezője André Carre, a Lumière fivérek balkáni képviselője volt. Ezen az előadáson, a korabeli sajtó tanúsága szerint, a belgrádi közönségnek bemutatták A munkaidő vége, Egy fal ledöntése, A kisbaba reggelije, A kovács, Az ács, A vonat érkezése és A cica reggelije című alkotásokat. André Carre 1897. áprilisában újra Belgrádba látogatott, és Szerbia történetében ekkor készültek az első filmfelvételek.

A zaječari illetőségű Stojan Nanić volt a tulajdonosa az Első Szerb Kinematográfának, amely 1900-tól kezdődően Belgrádban is és Szerbia-szerte rendszeresen mutatott be mozgóképeket. Az első világháború megszakította a szerb filmezés dinamikus fejlődését. Azt követően lombosodott ki a hazai, szerbiai filmgyártás, amely a két háború közötti időszakban már néhány komolyabb alkotással dicsekedhetett. 1932-ben készült a két világháború közötti legambiciózusabb, legsikeresebb szerb játékfilm, még mindig némafilm, a Sa verom u Boga (Istenbe vetett hittel), melynek alkotója Mihajlo Popović volt. A második világháború után lendületes fejlődésnek indult a szerbiai kinematográfia, s fontos tény, hogy Vajdaság nagy szerepet játszott annak történetében.

Kulcsszavak: szerbiai kinematográfia, filmtörténet, mozik

1.

Az első filmvetítésre Szerbiában, egyben a Balkán-félszigeten is 1896. június 6-án került sor. Az eseményre a belgrádi Mérleg utcában (Terazije) működő Az aranykereszthez címzett vendéglőben került sor. Ez fél évvel a párizsi mozgóképek bemutatása után (1895. december 28.) történt. Szervezője pedig André Carre, a Lumière fivérek balkáni képviselője volt. Ezen az előadáson, a korabeli sajtó tanúsága szerint, a belgrádi közönségnek bemutatták A munkaidő vége, Egy fal ledöntése, A kisbaba reggelije, A kovács, Az ács, A vonat érkezése és A cica reggelije című alkotásokat. A korabeli beszámoló szerint „még más számos mozgókép is bemutatásra került. A belgrádi közönség nagy tetszéssel fogadta a technika vívmányainak eme csodáját”. A filmvetítések kb. egy hónapon át tartottak, s az egyik előadáson megjelent öfelsége Alexandar Obrenović, Szerbia királya (1903-ban merénylet áldozata lett) és Natalija anyakirályné is.

A sajtó beszámolt arról is, hogy ezek a filmek bemutatása azzal hatott igazán a közönségre, hogy valóságos jelenetek, valóságos élethelyzetek elevenedtek meg előttük, és minden mozgott.

Tehát mozgásukban láthatták a jelenségek valóságos képét. Nincs szó e tudósításokban arról, hogy a közönség megijedt volna az érkező vonat miatt, mint azt oly híven ecsetelte Párizsból Makszim Gorkij.

André Carre 1897 áprilisában újra Belgrádba látogatott, és Szerbia történetében ekkor készültek az első filmfelvételek. Carre fővárosi felvételeiről is tudunk, hiszen ezeket is bemutatta a lelkes fővárosi közönségnek. Ezek a felvételek voltak az első filmek, amelyekben a belgrádiak viszontláthatták saját városukat. A korabeli sajtó szerint a következő felvételeket láthatták a mozgókép rajongói: Kalimegdáni séta, A Mérleg utcai villamosmegálló, A dohánygyári munkásnök kijövele a gyárból. A címek alapján megállapíthatjuk, hogy lumière-i ihletésű felvételek készültek. Az alkotások nem maradtak az utókorra, eltűntek vagy megsemmisültek az idők folyamán. Az eltűnések idejét sem tudhatjuk, hiszen soha többé nem fordul elő olyan említésük sem a sajtóban, sem filmtörténeti anyagokban, amely arról tanúskodna, hogy valameddig meglették volna valahol ezek a filmek. Viszont említés történik A Mérleg utcai villamosmegálló című filmről. Két jelenetet láthatunk. Az első jelenet egy távolabbi kép, amelyen a teljes Mérleg utcát láthatjuk, s a villamossín meg a két ház sor párhuzamos vonalként a végtelemben fut, találkozásában fókuszál, s középre gyűjti a néző figyelmét. És a távolban, ebben a fókuszban meg is jelenik a villamos. A második jelenet a villamosmegálló mellett készült, ahol ekkor már utasok is állnak, s a villamos begördülése a megállóhelyre hasonló a lumière-i vonat érkezéséhez.

E vázlatos leírás elemzésekor megállapíthatjuk, hogy egyetlen álló kamerával dolgoztak, a mozgást a villamos végezte. Azonban az üres utca és az üres megálló képe arra enged következtetni, hogy második felvétel is volt: a megállóban már emberek vannak, akik az érkező villamosra várnak, s a villamos meg is érkezik az állomásra. A rendező valószínűleg ügyelt a plánok összehangolására, reméljük, feltételezésünk igaz, hogy újra a távoli villamost mutatja, amely a népes megállóhoz közelít, és meg is érkezik. Mert csak így lehet a nézőben teljes a jelenet megszakíthatatlanságának benyomása. Nincs szó a két jelenet közötti vágásról, ám ez sem lehetetlen, mert a várakozók esetleges közeli képe erre módot adhatott.

Rendszeresebbé váltak a belgrádi mozgókép-bemutatók a századforduló éveiben, főképp magyarországi közvetítéssel szinte naponta hódolhatott a helyi közönség a filmeknek. Belgrád mellett az ország más helységeibe is elkerültek a filmek, számos utazó kinematográfus járta az országot és mutatta be a főképp Lumière műhelyéből kikerülő alkotásokat.

Az utazó kinematográfusok némelyike helybeli felvételeket is készített, s ezeket be is mutatta a helyi közönségnek, nagy sikerrel. A közönség zajos reak-

cióval, kitörő lelkesedéssel fogadta ezeket a felvételeket, legalábbis a korabeli sajtótudósítások szerint. Viszont az ebben a korban készült felvételekből nem maradt fenn mutatóban egy sem.

A zaječari illetőségű Stojan Nanić volt a tulajdonosa az Első Szerb Kinematográfának, amely 1900-tól kezdődően Belgrádban is és Szerbia-szerte rendszeresen mutatott be mozgóképeket. Tevékenységével kapcsolatosan a sajtó megjegyzi, hogy „a mozgókép-előadások a széles népréteg kedvenc szórakozásává váltak”.

A Szerbia területén készült legrégebb, máig megőrzött film, az angol A. M. Wlisonnak köszönhető, aki tiszteletbeli szerb konzul volt Sheffield-ben, s aki Frank Mauttershaw barátjával szerbiai körutat tett. E körútjuk alkalmával a barát 1904 szeptemberében filmre vette I. Petar Karađorđević király koronázását, felvételeket készített Kraljevo és Novi Pazar városról valamint Žiža kolostoráról. Ezek a filmek lumière-i jegyeket mutatnak, vágás nincs rajtuk, egyetlen jelenetből állnak.

1909-ben a belgrádi Párizs Hotelben megnyílt az Első Állandó Kinematográf, s ettől kezdődően szaporodtak az állandó mozgókép-bemutató helyek, a mozik ősei. Ilyen ősmozik nemcsak a fővárosban, hanem a nagyobb szerbiai városokban is működtek. Az első világháborúig mintegy 30 állandó mozi üzemelt az országban. Vándorfilmesek még mindig sokan voltak, ezek alapján megállapíthatjuk, hogy az ország minden tájára eljutott a film. A mozik repertoárját a francia Pathé és Gaumont filmjei uralták. A tízes évek elején a kópiák nagy része már nem magyar közvetítéssel, hanem közvetlenül jutott el Belgrádba. Legtöbbször két-három héttel a párizsi bemutatók után már a szerbiai közönség is láthatta a legújabb filmeket.

A mozikat működtető szerb polgárok közül kerültek ki az első szerbiai producerek is. Svetozar Botorić, a belgrádi Párizs mozi tulajdonosa 1911-ben szerződtette Louis de Berry francia filmrendezőt és operatőrt, s e filmes Belgrádba érkezésével megkezdődött a szerbiai híradófilmek gyártása. Elsősorban a királyi udvar eseményeit örökítették meg (A régi zászlók ünnepélyes átadása és az újak átvétele, A trónörökös és Jelena hercegnő elutazása Szentpétervárra).

Az első szerb játékfilmet (Karađorđe) is De Berry fényképezte. Erre 1911 őszén került sor. Az alkotás az 1804 és 1813 között lezajlott első szerb felkelésről és annak vezetőjéről szólt, aki egyben megalapítója is a korabeli szerb uralkodóháznak. A török elleni felkelésről szóló alkotást Ilija Stamenić színész és rendező vitte filmre, a szerepeket pedig a Szerb Nemzeti Színház tagjai játszották. Az alkotás magán viseli a korabeli francia filmezés jellemzőit, hosszú, színpadias jeleneteket, az események természetes egymásutániságát láthatta a korabeli néző, tehát plasztikus kompozíciójú alkotásról beszélhetünk. A jeleneteket színházi körülmények között realizálták, így a mesterséges megvilágítás kapott fontos szerepet. A filmnek nagy sikere volt, hiszen még a harmincas évek elején is vetítették, igaz, leginkább a még mindig egzisztáló vándormozikban.

Botorić producere volt több játékfilmnek, dokumentumfilmnek, sajnos ezek nagy része elpusztult az első világháború zivataraiiban. Játékfilmjei közül egy sem maradt fenn. A Karadorđe leírásokban azonban többször szerepel, így felidézése, bár az emlékezés szintjén, talán lehetséges.

Botorićtal egy időben filmgyártással kezdtek foglalkozni a belgrádi Modern bioszkop (Modern mozi) tulajdonosai, a Savić testvérek is. Felvételkedészítőjük Karl Fraund volt, aki később híres német, még később pedig még híresebb hollywoodi filmes lett, Oscar-díjat is kapott.

A Savić testvérek is híradófilmeket készítettek, elsősorban fővárosi, de vidéki témákkal is. Első játékfilmjük, a *Jadna majka* (1912, *A szerencsétlen anya*) egy melodráma, s a főszerepet a Szerb Nemzeti Színház tragikája, Emilija Popović játszotta.

Harmadik belgrádi producerként a Kaszinó mozi tulajdonosát, Đoka Bogdanovićot említjük. Tevékenységét igazán az 1913-as második balkáni háborúk idején fejt ki. Felvételkedészítője az orosz Szamszon Csernov volt. Értékes felvételeket készítettek harctéri viszonyok között is, beszámolóikat autentikuskak tartják ma is, hiszen munkájuk nagyobb része megmaradt. 1913–14-ben Belgrád mindennapjairól is készítettek számos felvételt, ezek is értékes darabjai a Belgrádi Filmmúzeumnak.

De Berry és Fraund segédoperatőreként dolgozott a szerb Slavko Jovanović. Ő sajátította el legelőször a filmzés művészetét és szakmáját, s hamarosan önállóan is készített híradófilmeket Botorić és a Savić testvérek mozijai számára.

Az első világháború megszakitotta a szerb filmzés dinamikus fejlődését. A háború elején Bogdanović és Csernov készítettek még felvételeket a szerémségi hadműveletekről, ezeket be is mutatták a szerb mozikban. Így láthatott a közönség (és ma mi is) tudósításokat Zimony szerb megszállásáról (1914), de a háború alakulása, amely Szerbiára nézve igen tragikus volt ekkor, félbeszakította Bogdanović és Csernov ebbéli tevékenységét.

Az 1915–16-os háborús eseményekről elvétve akad filmes tudósítás, viszont ezeket külföldi filmek készítették.

Vajdaság, amely ekkor még Magyarország része, nagy szerepet játszott a szerb kinematográfia kialakulásának történetében. Vajdaság lakóinak mintegy 40 százaléka szerb nemzetiségű volt ekkor, s így szoros politikai, kulturális és gazdasági kapcsolatok alakultak ki az anyaország és a vajdasági szerbek között. Az első vándormozisok Vajdaságból érkeztek Szerbiába.

Noha a vajdasági első filmek, a zombori Bosnyák Ernő és a szabadkai Lifka Sándor magyar nemzetiségűek, első alkotásaik a magyar kinematográfia történetének darabjai, de alkotói opusuk egy része már a szerb filmtörténet tartozéka. Az újvidéki, szerb nemzetiségű Vladimir Totović komoly filmes ambíciókkal indult, két játékfilmet is rendezett, a *Spasilac* (*A megmentő*) és a *Detektiv kao lopov* (*A detektív mint tolvaj*) címűt. Filmjeiről csak újságokból

tudunk, de hogy mi volt a meséjük, arra csak a címekből következtethetünk. Totović osztrák–magyar katonaként halt hősi halált 1917-ben Gorizia közelében, az olasz fronton.

Az első világháborúban, 1916-ban a központi hatalmak Korfu szigetére és Tuniszba szorították ki a szerb katonaságot. A francia haditengerészet szervezte meg a katonák evakuálását. Az albániai kivonulásról és a tengeri evakuációról a francia katonaság filmesei készítettek dokumentumokat, és ezeket a híradásokat láthatta is az európai közönség egy része. E filmek a Francia Filmmúzeumban meg is vannak.

Korfu szigetén újjászervezték a szerb katonaságot. Francia példára a szerb hadsereg korfui főhadiszállásán megalakították a Filmügyi Osztályt, azzal a feladattal, hogy a katonáknak filmbemutatókat szervezzen. A bemutatott filmeket a szövetségesek, főleg a franciák szállították Korfura.

A Filmügyi Osztály parancsnoka, megszervezője és mindenese Mihailo Mihailović volt, s a háború után a Jugoszláv Királyság egyik vezető filmesévé lett. A Filmügyi Osztály francia szakemberek segítségével operatőröket képezett ki, s francia felszerelésekkel számos felvételt készítettek az első világháború befejező küzdelmeiről (1917–18). E filmek nagy része most is megvan.

2.

A Szerb–Horvát–Szlovén Királyság, 1929-től kezdve pedig a Jugoszláv Királyság legjelentősebb filmipari székhelye a főváros, Belgrád. A népegészségügyi minisztérium keretében alakították meg az Országos Filmműhelyt, ahol oktató- és dokumentumfilmeket készítettek. Megrázó erejű és nagy hatású volt a *Tragedija naše dece* (1922, *Gyerekeink tragédiája*) című dokumentumfilm, amely az alkoholizmus problémáit taglalta.

Ugyanebben az évben Bosnyák Ernő vállalatában a Boer filmben elkészült egy hasonló tematikájú, dokumentum- és játékfilmes elemeket is tartalmazó alkotás, a *Laži radi mene* (*Hazudj miattam*).

A húszas években Belgrádban sorra alakulnak a filmgyártó cégek: Novaković film (Kosta Novaković), Artistik film (Andrija Glišić és Zarije Đokić), Adrija Nacional (Ranko Jovanović és Milutin Ignjačević), Mačva film (Slavko Jovanović), Pobeda film (Josip Novak). E filmes megszállottak rengeteg pénzt és fáradságot áldoztak szenvedélyükre, sok-sok híradó- és dokumentumfilmet forgattak, sőt néhány játékfilmet is, ezek közül némelyekkel az utókor is megismerkedhet.

A játékfilmek közül megmaradt a Pobeda film két produkciója, mindkettő 1926-ból. Egyik a *Sve radi osmeha* (*Minden a mosoly miatt*), másik a *Rudareva sreća* (*A bányász szerencséje*). Mindkettő stúdiófilm, plasztikus kompozíciójú.

Kosta Novaković fellelhető játékfilmjei a *Kralj čarlstona* (1927, *A charleston királya*) és a *Grešnica bez greha* (1929, *Az ártatlan bűnös lány*). Elsőként

említett filmje némaként is a zenét kívánta érzékeltetni, s ezt a rendező sok vágással, gyors váltásokkal, a plánok sűrű cseréjével érte el. Mindenképpen montázskompozíciójú.

Ranko Jovanović és Milutin Ignjačević játékfilmje a romantikus és tragikus meséjű *Kroz buru i ogranj* (1930, *Viharon és tűzön át*).

Ezek az alkotók, különösen a két utóbbi, producereiknek komoly veszteségeket okoztak, nem is tudtak versenyezni a külföldi produkciókkal, így a forgalmazók saját filmekkel nem tudták fönntartani a hazai piacot. Noha ez a piac még bővült is az első világháború előtti országéhoz viszonyítva, a filmgyártás nem tudott élni lehetőségével. Ekkortájt a jugoszláv, így a szerb mozikat is az amerikai, a német és a francia filmek uralták. A szerb és a hazai filmgyártás védelme érdekében 1931-ben meghozták az első filmtörvényt (*Zakon o uređenju prometa filmova – A filmforgalmazás rendezéséről szóló törvény*), amely arra kötelezte a forgalmazókat, hogy bemutatott filmjeik 25 százaléka hazai gyártású film legyen. A forgalmazók, akiknek a hollywoodi filmek nagyobb bevételeket hoztak, mint a szerbiai alkotások, azzal teljesítették a törvényes előírásokat, hogy hazai készítésű híradófilmeket vetítettek. Ám a törvény mégis meglendítette a szerb filmgyártást, mert csak 1932-ben, tehát egyetlen év alatt több film készült, mint az ország megalakulásától a törvény meghozataláig. Ebben az is közrejátszott, hogy állami támogatással megalakult a Jugoslovenski prosvetni film (Jugoszláv Ismeretterjesztő Film), így állami megrendelésekre került sor, s az ország széthullásáig, 1941 tavaszáig ebben a stúdióban számos ismeretterjesztő és más dokumentumjellegű film készült, ezeknek nagy része napjainkban is fellelhető. Fontos még ez a műhely azért is, mert műszakilag jól felszerelt volt, és sokan sajátították el itt a filmkészítés különféle fortélyait.

1932-ben készült a két világháború közötti legambiciózusabb, legsikeresebb szerb játékfilm, még mindig némafilm, a *Sa verom u Boga* (*Istenbe vetett hitel*), melynek alkotója Mihajlo Popović. Ez a film nagy szakmai tudással készült, alkotója behatóan ismerte és alkalmazta is a film kifejezőeszközeit és formanyelvét, különösen Eisenstein montázskompozíciós hatásait ismerhetjük fel alkotásában, a képi beállításai viszont nagyon egyediek. Különös és sikeres fényhatásokat alkalmazott a rendező, jeleneteit nagy precizitással állította be.

1933-ban visszavonták a filmtörvényt, s ezzel megtorpant a szerb filmgyártás is. Főleg híradó- és dokumentumfilmek készülnek, s közülük csak kettő az említésre méltó. Mindkettő az Artistik film produkciója. Egyiket, a *Put džinova* (1939, *A dzsinnek útja*) Mihailo Ivanjikov készítette. Ez az alkotás a szerbiai kerékpáros körversenyről szól. Számos vágással, plánok váltogatásával érte el a rendező, hogy ne pusztán beszámolót lássunk, hanem tényleg az emberi test és lélek küzdelmét is. Noha inkább montázskompozíciójú a film, mégis szerepet kap benne a hang is, elsősorban az emberi küzdelem hangjai, a sóhajtások, zihálások, nyögések, erőlködések, sőt ezeket a hangeffektusokat még inkább kifejező zene is.

A másikat a *Priča jednog dana* (1941, *Egy nap története*) Maks Kalmić rendezte, operatőre pedig Mihailo Ivanjikov volt. A kép és a zene együttes hatását bemutatójakor példaértékűnek tartották.

3.

A második világháború alatt (1941–45) felélénkült a szerbiai filmgyártás és -bemutatás is. Futószalagon készültek a német hatóságok által finanszírozott híradó- és dokumentumfilmek, s ezek elárasztották a szerbiai mozikat. Elsősorban német, olasz és magyar filmeket vetítettek, ezért maradhatott fenn oly sok magyar filmkópia a Szerb Filmmúzeumban. Amikor a hetvenes évek közepén Živojin Pavlović tévésorozatot készített Oskar Davičo *Költemény* című regényéből, amelynek cselekménye a németek által megszállt Belgrádban játszódik, ezekből a német háborús dokumentumokból is válogatott. Az akkori propagandisták azonnal támadásba lendültek, hogy Pavlović hazug filmekkel valótlán képet fest a megszállt Belgrád lakosságáról, mert nem volt annyi megszállóval együttműködő, amennyi a német filmekből látszik. Pavlovićnak tanúkkal kellett igazolnia, hogy a német felvételek egyáltalán nem retusáltak, igazak a látható képek, leginkább igazak a kimondott állítások is.

Sikeres játékfilmet forgatott a megszállás alatt Dragoljub Aleksić: *Nevinost bez zaštite* (*Ártatlanság támasz nélkül*). Ezt a filmet 1945 után nem forgalmazták.

A népfelzabadító hadsereg szerbiai főparancsnoksága keretében 1944-ben megalakult a Filmügyi Osztály, amelynek élén Radoš Novaković állt, majd később jelentős alakja lett a háború utáni szerb filmgyártásnak. A Filmügyi Osztály nemcsak a katonákat szolgálta mozgó mozikban tevékenykedett, hanem a felszabadt országrészekben megszervezte a civil mozik működését is. Elsősorban szovjet filmeket vetítettek, nemcsak a legújabbakat, hanem a két háború között készültet is. Általában háborús tematikájú filmek voltak ezek, Eisenstein filmjei főképpen, amelyek politikai célzatossággal kerültek a katonák és a lakosság elé.

A második világháború utáni Jugoszlávia filmes fővárosa is Belgrád maradt, különösen az első években. Az ötvenes évek közepén azonban megerősödtek a szlovén és a horvát filmesek is, többször sikeresebb produkcióik voltak, mit a belgrádiaknak. Végül Szarajevó is ismert filmes központ lett, elsősorban Emir Kusturicának köszönhetően.

A szerbiai filmgyártás 1945 után nagy lendületet kapott. Az állami dotáció megtette hatását, készültek a filmek, elsősorban híradó- és dokumentumfilmek.

Az első játékfilmet Radoš Jovanović jegyezte. Alkotása a *Nova zemlja* (1946, *Új föld*). Mondhatnánk talán Új honfoglalásnak is a címet, hiszen a lumière-i és eisensteini jegyekkel készített alkotás, amely a dokumentum- és játékfilm mezsgyéjén egyensúlyoz, arról szól, hogyan telepítik be az elűzött német és magyar lakosság helyére a passzív területek szerb családait.

A belgrádi Avala film első játékfilmje a *Slavica* (1947), melynek rendezője Vjekoslav Afrić. Ezen a filmen a két háború közötti filmgyártás jegyeit fedezhetjük fel. Elsősorban műteremben készült, hosszú jelenetek, lassú plánváltások, kevés vágás jellemzi.

Az első háborús, partizán témájú filmet Vojislav Nanović készítette. Címe *Besmrtna mladost* (1948, *Halhatatlan ifjúság*). Az alkotás magán hordozza a szovjet háborús filmek minden sematizmusát.

Az első jelenkori tematikájú alkotás Gustav Gavrina filmje a *Život je naš* (1948, *Miénk az élet*). Szintén szovjet sematizmusokkal, erősen propagandisztikus tartalommal, viszont fő mondanivalója már nem a szovjet típusú szocializmus dicsérete, hanem a titói Jugoszláviáé.

A harmadik e sorban Radoš Novaković alkotása a, *Nečista krv* (1948, *Szilaj vér*). Bora Stanković szerb realista író a XIX. század végén írt, nagysikerű regényének filmadaptációja ez. A film is nagysikerű lett, az egyetlen alkotás ebből a korból, amelyet néha még ma is műsorra tűz valamely tévéállomás. Témája a századvégi szerb patriarchális élet, cselekménye pedig a családba bekerült menyecske iszonyatos tragédiája.

1948 meghozta a szerb filmgyártás első nemzetközi sikerét is: Ljubiša és Vera Jocić bábfilmje, a *Pionir i devojka* (*A pionír és a lány*) a Velencei Filmfesztiválon különdíjban részesült.

4.

1951-ben megszűnt az állami központosított filmfelügyelet és finanszírozás. A filmgyártóktól rentábilisebb produkciónkat vártak. Az intézkedések fellendítették a filmgyártást, ekkor és ezért erősödött meg a ljubljanoi és a zágrábi filmgyártás is. Ennek oka az volt, hogy komoly művészeti és gyártási konkurenciaharc kezdődött a filmközpontok és a filmgyárak között. Az alkotók anyagilag is függték filmjeik sikerétől. Ez új gyártói szemléletet generált, kiszorultak a sablonfilmek, a szocialista realizmus, elvetették a szovjet hatásokat, és kutatni kezdtek más filmes formákat. Több rendező nyugati ösztöndíjat kaphatott.

Az 1951–62-es időszakot a szerb filmtörténészek közül legtöbben a filmkészítés mestersége elsajátításának korszakaként tartják számon. Kézzelfogható lett az olasz neorealizmus hatása.

Radoš Jovanović filmje, a *Daleko je sunce* (1953, *Majd megvirrad már*) Dobrica Ćosić regényének adaptációja, háborús, partizán témájú. Jovanović ügyesen kerülte ki a szovjet sémák aknáit, élvezetes alkotást készített, amely első lett a külföldön is ismert jugoszláv háborús filmek sorában. Jovanović könnyed filmje a mindennapokról szóló *Pesma sa Kunbare* (1955, *Kunbarai dal*). Belgrádi szerelmes mese, amelyből elmaradt az ideológiai töltet. Elvakult ideológusok szóvá is tették ezt, támadták is az alkotást, amely viszont a közönségnél nagy sikert aratott. Olasz rendezők hatása még mindig tetten érhető.

Különös művészi ízléssel készültek Vladimir Pogačić filmjei, mert alkotójuk átszűrte magán az olasz és a francia rendezők hatásait, s egyéni módon beszéli a film formanyelvét. Háborús filmjeiben embereket látunk, nem pedig eposzhősöket. Legsikeresebb háborús filmje a *Veliki i mali* (1956, *Nagyok és kicsinyek*). A rendezésért Karlovy Varyban első díjat kapott.

Sikeres háborús filmje a *Sam* (1959, *Egyedül*). Ez az alkotás megteremtette az új partizánhős típusát. A mese egy alakulatától elszakadt partizán üldözéséről szól, aki nehezen teremthet kapcsolatot civilekkel, mert megijednek tőle. Az eddigi partizánt a civil lakosság örömmel várta és segítette. Pogačić hőse karsztos vidéken szokik üldözői elől, kételyek gyötrik, jól tette-e, hogy harcolni kezdett, hogy fegyvert fogott, s visszhangzik lelkében a bibliai mondás, aki fegyvert fog, fegyver által vész el. Először láthatta a közönség, hogy a partizánhős túl akarja élni a háborút, hogy rettenetes halálfélelem gyötri, hogy nem szívesen áldozná fel életét a szabadságért. Ez a hős tényleg nem eposzi alkat, hanem hús-vér ismeretlen, mindennapi ember, akit a politika nem nevez majd ki néphősnek, mert nem cselekszi meg azt a tettet, amelyet esetleg még az istenek is megcsodálnának. Neve mindig is ismeretlen marad. S a vége is eltérő a partizánfilmek sablonjától, mert itt az üldözők utolérik áldozatukat, lelövik, diadalmas arcukat látjuk az esendő, megsemmisült ember maradványai felett. A film hatását különösen erősítették a gyors váltások, fényhatások és különleges hangeffektusok, amelyek hullámzóak, hol elhalkulók, elmosódók, hol megfelerősödők voltak, néha kikezdve a néző idegeit is monotonitásukkal. Zene alig volt néha érzékelhető.

A film komoly politikai vitákat indukált, nem sok hiányzott betiltásához. Bűnéül azt hozták fel az ideológusok és a harcosszervezetek héjái, hogy letöri az embereket a szabadságvágyat, az önfeláldozás készségét, a haza szabadságáért mindent megadó lelket. Ilyen gyarló és félénk emberek nem voltak a háborúban, sorainkban – hangoztatták. Azonban a fiatal kritikusok megvédték a filmet, szembeállítva az eposzi hős alakjának a háború sok mentális áldozatát. A közönség is szavazott, mert a filmet tömegesen megtekintette.

Pogačić indította el a szerb omnibuszfilmek sorát is, ezt is olasz mintára. Munkája, a *Subotom uveče* (1957, *Szombaton este*), három édes kis történet a korabeli belgrádi emberekről. A film világa egyszerű, a színhely maga a város, a felvételek túlnyomó része Belgrád utcáin, lakótelepein készült. Ekkor kezdenek épülni a zsúfolt, sokemeletes házakból álló lakótelepek, ekkor özönlik a falusi lakosság a fővárosban. Az édes történetecskék mögül képi megjelenítésként éppen ez a zsúfoltság, a majdani lakóhelyi sivárság kandikál ki. Akkor még főnyereménynek számított a lakáskiutalás, de Pogačić filmjének nagypapája az új lakásról azonnal kimondja, nem jönne ide soha lakni, mert itt nem lehet ember módjára élni. A fiatalok megmosolyogják a vénséget. A plánok játszanak, arcokat látunk, alakokat, mindenkit, végül csak a nagypapa összeszűkülő sze-

mét. A fiatalok nevetnek, de a nagypapa kimondja, szeretnélek benneteket látni 20–30–40 év múlva, akkor is mosolyogtok-e rajtam, s tetszeni fog-e még akkor is nektek a lakás. Pogačić eretnek kérdését az idő megválaszolta, a nagypapának lett igaza. Aki teheti, ma már menekül a zsúfoltságából, ki a falura, a perem- és kertvárosokba.

Živorad Mitrović háborús filmjeiben is megváltoznak a partizánszereplők. Mitrović amerikai mintát követ, így a hősök az eposzi alkat helyett kalandorokhoz állnak legközelebb. Egész sor izgalmas kalandfilmet készített, melyekből legnagyobb sikert az *Ešalon doktora M.* (1955, *Dr. M. százada*), a *Kapetan Leši* (1958, *Leshi kapitány*) és a *Signali nad gradom* (1960, *Jeladás a város felett*) aratták.

Soja Jovanović a rendezője az első szerb színes filmnek, a *Pop Ćira i pop Spira* (1957, *Papháború*) című vígjátéknak, amely Stevan Sremac zentai születésű, szerb realista író regényének filmváltozata. Igazi, vérbő vígjáték, hatalmas közönségsiker.

A hatvanas évek legelején két első filmes rendező jelentkezett: Marjan Vajda és Aleksandar Petrović. Sokan számítják színrelépésüktől a szerb film megújulását, következő korszakának kezdetét. Mi nem tesszük ezt, azokkal tartunk, akik azt mondják, hogy a két fiatal az ötvenes évek legvége moziját reformálja, s csak a következő lépésben változik meg munkájuk, művészetük által a szerb film arculata. Mindenképpen vízválasztó az a két film, amelyet elkészítettek, s mindenképpen előrevetítenek egy új filmes szemléletet, amely végül világhírűvé teszi a szerb filmgyártást.

A sort Marjan Vajda nyitotta, filmje a *Zajednički stan* (1960, *Közös lakás*). Olasz hatású, könnyed omnibuszkomédia, a tömegkultúrát is megcélzó filmek első darabja. Pogačić nyomdokain haladt Vajda, ám tematikája urbánus, kimondottan a lakótelepek problémakörét tárgyalta, az emberi együttélés lepusztulásához vezető utat vetítette közönsége elé. Szarkazmusa, iróniája kétirányú: egyrészt a közönséget megnyerni, megnevetetni akaró, másrészt gúnyolja azokat a szólamokat, amelyek az emberi létezés kellemes állapotának mondják a szocializmus egyik leghumánusabbnak emlegetett vívmányát, az égbe szökő, sokemeletes lakóházakat. Hősei az öngazgatói szocializmus elkötelezettjei közösségi síkon, csak a lakásban, a privát szférában egészen mások, és egészen másképp szeretnének élni, mint ahogy élniük adatott. A közös lakás elviselhetlensége döbbsenti rá őket, hogy életüket nem is önállóan irányítják, valahol valakik elrendelik további életútjukat. S mindez történik abban a pillanatban, amikor elfogadják a lakótelepi életformát. Kafkai szituáció, és sokan Vajda lakótelepét Jugoszlávia öngazgatói szocialista társadalmával azonosították. Persze történt mindez vagy 30 évvel a film bemutatója után. A bemutató idején mindenki csak a nagyközönségnek készült alkotásról beszélt, Vajda gegjeiről, s a szereplők egy részéről, akik sztárokká lettek Vajda filmje okán.

Aleksandar Petrović filmje a *Dvoje* (1961, *Ketten*) szintén az emberi kapcsolatok alakulásáról szól, s ő is láttatja azt, hogy a létező társadalom beleszól két ember viszonyának minőségébe, alakulásába.

A következő korszak, az 1962–91 közötti időszak, a szerb filmgyártás emelkedésének időszaka. A három évtized alatt csaknem 300 játékfilm készült a szerbiai stúdiókban, köztük sok olyan, amely meghódította a közönséget, s eredményesen konkuráltak a külföldi filmekkel, sokszor még a hollywoodi produkciókat is lekörözték. Az európai filmek szinte kiszorultak a szerb mozikból, csak a jelentőseket, díjazottakat vagy közönségsikereket arató filmeket láthatta a közönség, művészfilmeket igen ritkán.

Új alkotók jelentkeztek játékfilmjeikkel, akik más irányokat szabtak az addig eléggé egységes úton járó szerb filmezésnek. Tulajdonképpen igazán ez lett az az időszak, amikor az alkotók alkotásaikban saját habitusukat tükrözik, s egyáltalán nem az a cél, hogy valamiféle társadalmi kritikákat mondjanak. Előtérbe lép az ember ábrázolása, amely sokszor független a társadalmi szituációktól.

Puriša Đorđević specifikus poézist ötvözőtt háborús filmjeiben. A *Devojka* (1965, *Lány*) az érzékeny nő, a nélkülözésektől és a borzalmaktól megrettenő fiatal lány alakját idézi, akinek lénye sehogyan sem illik a háborús helyzetekbe, terepekre.

Dušan Makavejev jelenkori problémákat taglaló alkotásaiban az abszurd felé közelített, különössége, egzisztencializmusa, formanyelve ismertté tette őt a világban is. Az ember perifériára való sodródása áll érdeklődésének középpontjában. Filmjei: *Čovek nije tica* (1965, *Az ember nem madár*), *Ljubavni slučaj službenice PTT* (1967, *A postáskisasszony szerelmi esete*), *W. R. ili misterije organizma* (1967, *W. R. avagy a szervezet misztériumai*). Utóbbi filmjét ma is szívesen felújítják világszerte különböző filmes retrospektív fesztiválokon. Ez egy feketehumorú komédia, amelyről nehéz megállapítani, hogy groteszk tudományos-fantasztikus mű-e vagy dokumentumfilm, esetleg pop-kvíz műsor, vagy filozófiai esszé, esetleg politikai cirkusz, vagy az egész egyszerűen a rendező szexről szóló magánkollekcója. Banális meséje ellenére világsikert aratott: a szép kozmetikuslány beleszeret a műkorcsolyázás világbajnokába, s e szerelem miatt jelképesen és valóságosan is elveszti a fejét.

Vladan Slijepčević lírai realizmussal fordult a jelenkor hétköznapi témái felé. Filmjei: *Medaljon sa tri srca* (1962, *A háromszíves medália*), *Štićenik* (1966, *Védenc*).

Živojin Pavlović olasz és francia eredményeket transzponálva dolgozza ki sötét kontúrokkal ható naturális formanyelvét, megteremtve ezzel egyfajta szerb neonaturalizmust. Két filmet is jegyez ebből az időszakból, mindkettő felborzolta a korabeli kedélyeket, s mindkettő díjazott is lett, a filmes szakma bel- és külföldön egyaránt ünnepelte. A nézők sokan kimenekültek a teremből, nem várták végig a filmet, nem bírták elviselni az illúziórombolást, hiszen Pavlović az emberi lét poklának legalsó bugyraiba szállt, s oda hívta magával néző-

jét. Filmjei: *Buđenje pacova* (1967, *Patkányok ébresztése*) és *Kad budem mrtav i beo* (1968, *Amikor majd halott leszek és fehér*). Előbbi filmjéért a jugoszláv filmek fesztiválján Pulában megkapta a rendezői Aranyarénát és Berlinben az Ezüstmedvét, utóbbiért pedig szintén a rendezésért a pulai Nagy Aranyarénát, Karlovy Varyban pedig a legjobb filmért járó díjat.

A hatvanas évek szerb filmjei legnagyobb nemzetközi elismerését Aleksandar Petrović szerezte meg, alkotásáért megkapta a cannes-i fődíjat. Filmje a *Skupljači perja* (1967, *Tollszedők, Találkoztam boldog cigányokkal is*) cannes-i szenzáció volt. Cigányok különös társadalmáról szól a film, megrázó emberi viszonyokat ábrázol. A világváros szomszédságában álló lepusztult putrivilág tárul a néző szeme elé, megdöbbentő tárgyilagossággal. A helyszín, amely valószínűleg cigánytelepülés, és dokumentáris közelítésmódja, amatőr cigányszereplői mind az ábrázolás hitelességét támogatják. Lumière örült volna, ha láthatta volna ezt a filmet.

6.

A hetvenes években újabb rendezők lépnek színre, az úgynevezett prágai rendezők vagy prágai csoport. Ők valamennyien Prágában végeztek filmrendezői szakon, s hazatérve a jugoszláv és a szerb hagyományokat ötvözték a prágai iskola ismérveivel. Szinte elvetették az addigi szerb film eredményeit, formanyelvét, alaposan átértékeltek mindent. Ez az a generáció, amelyik számtalan elismerést gyűjtött be.

Srđan Karanović 2000 decemberében azt vallotta ugyan, hogy a „prágai iskola nem létezik, és nem is létezett soha, s ez a meghatározás már az emberek és isten könyökén jön ki. Nem tagadom, hogy Prágában tanultam, és ott sokat meg is tanultam, de nem mindent. Azt sem tagadom, hogy barátkoztam az ott tanulókkal, azokkal is, akik Szerbiából érkeztek. De mégis azt hiszem, mi mindannyian nagyon különbözőek vagyunk és voltunk már annak idején is, filmjeinkben meg csak imitt-amott észlelhető valamicske cseh hatás, az is csak az első műveinkben. Mi mindannyian tiszteljük egymást, de legjobb lenne, ha műveink, nem pedig iskoláztatásunk révén ítélnének meg bennünket, mert mindig különböztünk.”

Karanovićnak igaza van, mert a „prágaiak” soha nem léptek fel együtt, soha nem jelentkeztek közös esztétikai kiáltvánnyal.

Karanović hangsúlyozta, hogy Prágába úgy juthatott az ember, ha már hazai viszonylatokban filmes nevet szerzett magának, akár amatőr filmsként, akár valamely filmgyárban. Legtöbbször néhány szemesztert le is hallgattak előbb a Belgrádi Egyetem Filmművészeti Karán, aztán úgy jutottak Prágába. „Viszont Prágában igen aprólékosan megtanulhattuk a filmkészítés mesterségét.”

Goran Paskaljević alkotásaiban az abszurd keveredik a fanyar látásmóddal, egyszerre sír és nevet nézője. Filmjei: *Čuvar plaže u zimskom periodu* (1976,

A strandór télen), *Pas koji je voleo vozove* (1977, *A kutya, amelyik szerette a vonatokat*).

Srdan Karanović napjainkig hetvennél is több dokumentum-, rövid- és játékfilmet rendezett. Nála a kisember van a középpontban, olyan alak, aki felett hatalmas erők tornyosulnak, amelyek akár el is pusztíthatják őt, de a maga esetlen módján mindig kikerüli az akadályokat. A rendező sokszor épít a helyzet- és a jellemkomikumra. Filmjei: *Društvena igra* (1972, *Társadalmi játék*), *Pogledaj me, nevernice* (1974, *Nézz rám, hűtlenem!*), *Miris poljskog cveća* (1978, *A mezei virág illata*), *Petrijin venac* (1980, *Petrija koszorúja*), *Nešto između* (1983, *Valami közötté*).

Dejan Karaklajićot a fővárosi kisember problémája foglalkoztatja. A jellemkomikum fontos tartozéka filmjeinek. Alkotása: *Ljubavni život Budimira Trajkovića* (1977, *Budimir Trajković szerelmi élete*).

Slobodan Šijan emberábrázolása közelít leginkább a cseh filmek kisembereihez. Filmje, a *Ko to tamo peva?* (1980, *Ki énekel ott?*) nagy siker volt, a kritika is, a közönség is elismeréssel fogadta.

Darko Bajić közelítette meg leginkább a dokumentumfilmet. Alkotása, a *Direktan prenos* (1982, *Élő közvetítés*) az emberi viselkedés pillanatnyi változásaira összpontosít, s rávezeti a nézőt az emberi gondolkodás és az ebből fakadó cselekvések manipulálhatóságára.

1991-ben széthullott a titói Jugoszlávia. Ezzel megszűnt a délszláv kineamatográfia nagy együttese. Viszont épp ez a széthullás, az ország területi és politikai átrendeződése lett témája a szerb filmnek is, sőt annak igazán, mert Szerbiában, illetve a szerbekkel történtek meg a legnagyobb változások.

7.

A kilencvenes években igen kevés filmet forgattak, a tíz esztendő alatt nem készült száz alkotás.

A középgeneráció tagjai mind háborús tematikával léptek közönség elé. Srdan Karanović: *Virdžina* (1991, *Virginia*), Dragan Kresoje: *Original falsifikata* (1991, *A hamisítvány eredetije*), Goran Paskaljević: *Tango argentino* (1992), Goran Marković: *Tito i ja* (1992, *Tito és én*), Živojin Pavlović: *Dezerter* (1992, *Szökevény*).

A fiatal generáció tagja, a prágaiak tanítványa, Srdan Dragojević első filmje, a *Mi nismo anđeli* (1992, *Nem vagyunk mi angyalok*) az év legjobb filmje volt Szerbiában.

1992-ben csatlakozik a belgrádiakhoz és a szerb kinematográfiához Emir Kusturica, aki előbb Szarajevóban, aztán az Egyesült Államokban filmezett, s alkotása, az *Underground* bejárta az egész világot, mindenütt osztatlan elismerést aratott.

Kusturica az *Underground* első felvételeit 1993-ban a prágai Barandov Stúdióban kezdte, s a filmet 1995-ben fejezte be Belgrádban. Maga az alkotás a rendező drámai reakciója arra, ami a titói Jugoszláviában történt.

A történet vázát Dušan Kovačević drámájában találja meg. Kovačević munkája vagy húsz évvel előbb készült, nem is volt igazán sikeres. De épp arról szól, amiről a film is: egy ember más embereket tart bezárva, s elhitheti velük, hogy még mindig tart a háború...

Kusturica és Kovačević együtt írták meg a szövegkönyvet, s az eredeti drámából nem is vettek át mást, mint az alapszituációt, minden más elem új lett. Kovačević szerint céljuk az volt, hogy megmutassák az embereknek, akik általánosságban is tekintve, keveset tudnak Jugoszláviáról, arról, hogyan éltek itt az emberek, és miért kellett bekövetkeznie annak a szörnyűséges háborúnak.

Az Underground megvalósításakor Kusturica összehozza szinte minden előbbi munkatársát, színészeket, zeneszerzőt, felvételezőket stb. A legnagyobb és legteljesebb alkotói közösségének nevezte az Underground gárdáját.

Maga a film egy elbeszélő költemény: tévedésekről, allúziókról, illúziókról.

A történet partizáncsaládkról szól, akik 1941-ben Belgrád bombázásakor és német megszállásakor pincékbe bújtak, s ott kezdték meg, különös körülmények között, élni a további életüket. Segítették tiszta szívvel az ellenállást, amely a felszabadítás érdekében folyt, még fegyvereket is gyártottak, a konkrét segítség ilyen formáját gyakorolták. Ám kalandor vezetőjük, aki egyedül tartja a kapcsolatot a külvilággal, a háború befejeztével, a felszabadítás bekövetkeztével elhitheti a föld alatt élőkkel, hogy minden folytatódik tovább, semmi változás nem következett be. Azok a föld alatt továbbra is szorgalmasan fegyvereket gyártanak, amiket vezetőjük csempészeknek ad el, s jókora vagyont gyűjt, amelynek csak egy részét költi a föld alatti világ fenntartására.

Húszévnyi föld alatti élet után véletlenül kikerülnek vakondsorsukból a pincebeliek, s el sem hiszik, hogy már 1961-et írnak, meg azt sem, hogy a háborúnak vége, hiszen éppen egy filmes stáb területére tévednek, akik háborús témájú filmet forgatnak.

Lewis Carrol és Franz Kafka nevét emlegetik szerte a világban az Underground szövegkönyve kapcsán, én hozzátenném Örkény István nevét is.

A film kulcsmondataként egy dialógusban elhangzó „olyan szépen hazudsz” mondatot tenném. S ezt igazán akkor érthetjük meg, ha áttekintjük a szereplők alakjait.

Az Underground négy ember életét köti össze. Markóét, aki költő és kalandor, feleségéét, Natalijáét, Marko legjobb barátjáét, Crniét, aki az ellenállás magasztos hőse, és testvéréét, Ivanét, aki dadog és az állatkert öre, s aki egyedül ártatlan a kicsi és a nagy hazugságok világában, amelyek a film tanúsága szerint is fél évszázadon át folytak a nyugtalan Balkánon.

Kusturica a teremtőatyja e négy alaknak, s vallomásában mintegy válaszol is a film kulcsmondatára, bizonyosságát is adja, hogy megállapításom igaz: Te olyan szépen hazudsz, s ők mindnyájan hazugok, csak Ivan nem az.

A történet a Balkán fél évszázadának történelmét meséli, eleveníti fel. Bizonyoságát adja annak, hogy alakjai egyike sem, tehát a balkániaknak egyike sem volt képes ez alatt az idő alatt megtanulni egyetlen hasznos tanulságot sem.

Pokoli álmod elevenít meg a film, mintha Hieronimus Bosch lenne a rendezője, operatőre meg Francis Bacon. A történet ideje meghatározhatatlan, s még a kicsorduló könnyeknek sem hihetünk.

Tulajdonképpen mindez Kusturica mágikus allegóriája, amelyben szinte bebizonyítja, hogy jelenünk legkifejezőbb művészi formája a film. A háborúellenes filmek hagyományait építi be művébe, de ki is lép e sorból, mert átütő erejű szarkazmusa és szatírája azt is bizonyítja, hogy még az ördög is szereti a humort.

Predrag Antonijević: *Spasitelj* (1998, *Megmentő*) című alkotása megrázó történet a háborúról. A műre nagy hatással volt a Szakaszc című film.

Živojin Pavlović *Država mrtvih* (2002, *Holtak országa*) című filmjének alapszituációja az ógörög tragédiák családi, rokoni, vérségi kötődéseit idézi. A történet a szlovén nemzetiségű katonatisztról, Janez Kranjecről szól, aki az ország széthullásának kezdetén annak ellenére, hogy nemzettársai századosi rangot kínálnak neki az alakuló szlovén hadseregben, elhagyja kis hazáját, mert csak a nagyban hisz, és visszavonul a jugoszláv néphadsereggel. Családjával Belgrádban csak egy garniszállóban tud elhelyezkedni. Felesége macedón nő, aki a múlt nosztalgizása miatt bakteriofobikussá válik, húszéves fia bűnözők életét kezdi élni, tízéves ikerlányai magukba zárkoznak, s késve megérkező asszony lánya, aki egy boszniai szerb katona felesége, gyereket vár. Kranjec családja a jugoszláviai nemzeti összefonódásokat is szimbolizálja. A család szétesik, csak a szobácska tartja össze őket, mert esténként mindannyian mindig hazatalálnak. Végül a szomorú Janez Kranjec felvidulhat, sikerült munkát találnia, ajtónálló lesz egy fényes vendéglő előtt. Egyenruhája van, ajtókat nyitogathat, és szorgalmasan tarthatja markát a borralalóért.

Eme utolsó képek kegyetlen kritikával kiáltanak az országot széjjelhúzó bűneiről, ám azonnal bizonyosságot is adnak, mert minden elrendeltetett, és már semmi sem változik.

8.

Szóljunk néhány szót a szerbiai multietnikus filmekről is! Multietnikusságon azt értem, hogy az alkotó többnemzetiségű környezetet kíván bemutatni, hangsúlyozván az együttélés módját, lehetőségeit, megvalósulását, az egymásvaló utaltságot és hatást, barátságokat, összeütközéseket.

Szerbia többnemzetiségű közösség, területének nagyobb részén egymással együtt vagy egymás mellett élnek különböző nemzetiségű, vallású, kultúrájú emberek. Ezt a világot filmen kevesen mutatták be, pedig talán fontos lett

volna, mert az együttélés alapvető kívánalma, hogy az együtt élők ismerjék is egymást.

Először ez Živorad Mitrovićnak sikerülhetett volna a *Kapetan Leši* (1958, *Leshi kapitány*) című filmjében. A cselekmény a felszabadító háború idején Kosovóban játszódik, albán, török, cigány és szerb környezetben. A lehetőség a kalandos cselekmény mögött marad, mert csak a háttérben láthatjuk az albán családok hétköznapijait, házait, épületbelsőit, érintőleg szólnak a szokásokról, említik az akkor még élő vérbosszút. Egyedül azt mutatják be, hogyan békül ki két család, s hogyan mondanak le a vérbosszúról, hogy összefogván erősebb ellenállást fejtsenek ki a megszálló ellen. A szereplők ruhái stilizált népviseletek, s beszédük szerb nyelvű.

Az első igazán sikeres multietnikus filmet Aleksandar Petrović jegyzi az 1967-ben készült *Skupljači perja* (*Tollszedők, Találkoztam boldog cigányokkal is*) című filmjével. Cannes-ban is amiatt lett igazán ünnepezt, mert olyan világ képét vetítette ki, amilyent Európa sem ismert addig. A cselekmény cigány környezetben játszódik, valódi cigánytelepülésen, valódi putrikban. S a főbb szerepek kivételével cigányok is jelenítik meg valójában a saját élethelyzeteiket. Nagyon vigyáztak arra, hogy realista-naturalista képek szülessenek, így a végeredmény az lett, hogy a dél-bánáti soknemzetiségű terület lakosságának cigányokkal való viszonyait dokumentálhatták. Többnyelvű beszéd hangzik a filmben: szerb, cigány, szlovák, román, magyar, s a cigányszereplők némelyikének szájából egy iszonyatos keveréknyelv a felsorolt nyelvekből.

A film hiteles pontossággal ábrázol szellemi és tárgyi néprajzot is, és nem csak a cigányokét, hanem minden helyszín a maga valóságában jelenítődik meg.

A szerb film fenegyereke Želimir Žilnik. Rövidfilmekkel jelentkezik, de már ezekben az alkotásokban is fő motívuma az alászállás. Nem elégedik meg a fonák ábrázolásával, a lét és a lélek mélyére hatol, s meg is találja leginkább a pokolbéli világokat. Vitákat gerjesztő alkotások ezek, legtöbbször borotvaélen táncolás, hiszen az aktuális hatalom nem szemlélheti tétlenül az olyan megnyilatkozásokat, amelyek az öngazgatói szocializmus hangoztatott jótéteményei bemutatása helyett egyszerű eszközökkel tudatosítják a pokol felé vezető utat. *Žurnal o omladini na selu, u zimi* (*Híradó a falusi ifjúságról, télen*, 1967), *Nezaposleni ljudi* (*Munkanélküli emberek*, 1968), *Pioniri maleni, mi smo vojska prava* (*Kis pionírok, mi vagyunk az igazi hadsereg*, 1968), *Lipanjka gibanja* (*Júniusi ringatás*, 1968), *Crni film* (*Fekete film*, 1971).) A rövidfilmek mind díjazottak lettek a különböző hazai és külföldi fesztiválokon, így megnyitották az utat egy olyan alkotói habitus előtt, amelyről azt mondhatjuk, az öngazgatói szocializmos hiperaktív neonaturalista átlényegítése. Első nagyjátékfilmje, a *Rani radovi* (*Korai munkák*, 1969) központi kérdése, hogyan alakíthatja az ember a saját sorsát. A kapott válasz sokkoló, hiszen benzinnel öntik le a hősnőt, és máglyájából az égbe repül. Az önpusztítás egyedüli szabadsága/lehetősége

sokkolta a nézőket és a hivatalos kritikát is, viszont a film nagy hatást gyakorolt a későbbi teljes jugoszláv filmművészetre. Következő filmje, a *Druga generacija* (*Második generáció*, 1983) olyan társadalmi problémát dolgoz fel, amelyről nem akar tudni a hivatalos társadalom. Egy gyermek talajvesztéséről szól, aki kisgyermek kora óta Németországban nevelkedik, vendégmunkás szüleivel végül hazatér, de nem találja helyét Újvidéken, sem az iskolában sem a szerelemben. A *Lijepa žene prolaze kroz grad* (*Szép asszonyok átsétálnak a városban*, 1986) komédia, a jövőben játszódó történet. 2041-ben Belgrád rom és szemét, s ebben a városban a jugoszláv tradíciók szellemében nevelik lányukat az apák. Akkor a szeméten és a romokon döbbsent meg a közönség és a kritika egy része is, ma azt mondhatjuk, Žilnik váteszi filmje ez, hiszen a század utolsó esztendejében bekövetkezett a ruinálódás, és elborított mindent a valóságos és a szellemi szemét. Talán fölfedezi ezt a filmet az utókor is, hiszen manapság a jelentések ártértékelődtek. A *Tako se kalio čelik* (*Így edzették meg az acélt*, 1988) központi motívuma a szétesés, a fölbomlás. Egy nehézipari téma kapcsán szól Žilnik az öngazgatói szocializmus csődjéről. A főhős eladósodott, agyontámogatott vállalata és családja is széthullik, fölbomlik, összeütközésbe kerül mindenki mindenkivel. A makro- és mikrotársadalom underground képe ez, amelyet később Kusturica formáz majd meg zseniálisan. A *Marble Ass* (1995) a harmadik balkáni háború vesztes fiatal résztvevőinek tragédiáját helyezi középpontjába, a *Kud plovi ovaj brod?* (*Hova tart ez a hajó?*, 1999) pedig a huszadik század idős utasának az életét mondja el, a Monarchiától a Szovjetunió és Jugoszlávia széthullásáig. Fölvillan az első és a második világháború képe, a fasiszmus, a vendégmunkássors, a legerősebbnek hitt államok eróziója. A főhős hajóutazása egy imagináris államon keresztül vezet, Triesztben kezdődik, aztán Budapesten, Szabadkán, Újvidéken folytatódik, majd Cetinjében, Nikola király testvéri udvarában, hogy az anabázis végén Trieszt lehessen a végállomás. Útközben barátokra lel, tragikus szerelembe esik, csak a végcél marad a ködökben.

Miroslav Antić filmje, a *Doručak sa đavolom* (1971, *Reggeli az ördöggel*) a vajdasági falu pusztulásáról szól. A cselekmény ideje 1947, amikor Dél-Bánátban nagy árvíz-belvíz pusztított, s pusztultak a házak, az emberek, az emberi kapcsolatok. Szerb, román és szlovák környezetek tűnnek fel, épületek, életmód és az a közösségi tragédia, amely mindenkit arra ösztökél, hogy elhagyja szülőföldjét. Nyelvhasználatában is háromnyelvű, de a szerbek csak szerbül beszélnek, míg a szlovákok anyanyelvükön és szerbül, s ugyanígy a románok is. Szlovák–román nyelvváltás nincs.

A multietnikus filmkészítés szorosan kapcsolódik a vajdasági, szerbiai magyar filmgyártáshoz is. Egyetlen filmrendezőről, Vicsek Károlyról szólhatunk, aki filmjeiben a délvidéki magyarság életkörülményeiről beszél, s ezzel képet ad nemcsak az ottani magyarságról, hanem arról a multietnikus közegről is, amelyben élnek.

Vicsek első filmje az 1974-ben készült *Parlog (Parlag)*. A pusztuló bánsági falu képét mutatja be, különösen nagy hangsúlyt helyez a magyar lakosság gyorsított elvándorlására. Az elvándorlás igen tragikus irányú. A fiatalság nem a városokba vagy a magyar tömbökbe vándorol, hanem Nyugat-Európába, jelen esetben az NSZK-ba. Ott vendégmunkásként élik életüket, s próbálnak maguknak egzisztenciát teremteni. Történetünkben a vendégmunkás fiú váratlanul hazatér falujába, hatalmas, drága motorkerékpárral jön, „amelyik drágább, mint az autó”, s élete ecsetelésekor apja, aki a faluban maradt, s nem is kíván mozdulni onnan, felteszi a kérdést: ha ti mindannyian elmentek, ki marad meg ezen a földön, amely ősidők óta a miénk, magyaroké? A fiú német igazságaként azt hozza fel, hogy kisebbségiként él ott ugyan, de legalább jól megfizetik a munkáját. Sokat keresnek rajta, azért megbecsülik. Az apa fölteszi azt a kérdést, hogy mi az örök, az egyetlen igazság. Ennek megválaszolása a cselekedetekkel történik: az apa felel, aki apái földjén megmarad, a fiú viszont felakasztja magát. A film záróképe egy gémeskút, amelynek ostorfája egyik felén a fiú teteme lóg, másik felén a különleges motorkerékpár. Vicsek filmje napjainkban új értelmezést is kaphatna, ha lenne, aki bemutatná.

A Parlagban magyar–szerb közösséget látunk. Néprajzi törekvések nincsenek, a nyelvhasználat az egyedüli, amely multietnikusságra utal. A szerbek közül egy-két szereplő néhány szót magyarul is szól, míg a magyarok szerbekkel kommunikálva szerbül beszélnek, egymás között meg magyarul.

Vicsek más filmjeiben is előfordul a szerb és a magyar beszéd, pl. *Trofej (1979, Trófea)*, amely Pólában nagydíjat hozott rendezőjének a jugoszláviai filmek seregszemlájén, de a filmnek nincsen multietnikus jellege e jelzésen túl.

Vicsek rendezte meg az első vajdasági magyar filmet is, amelyben ugyan elvéve akad szerb beszéd is, de témája kimondottan magyar, az 1956-os magyar forradalom vajdasági történéseiről szól. A Bolygótűz (2002) című alkotást láthatta a 2003. évi Magyar Filmszemle közönsége is.

Emir Kusturica is rendezett két cigánytémájú filmet, még Szarajevóban, a *Dom za vešanje (1988, Cigányok ideje)* címűt, amelyet most nem tárgyalunk, mert nem a szerb kinematográfia része. Másik a *Crna mačka, beli mačor (1998, Macskakaj)*. Kusturica szívéhez közel állnak a cigányok. Vallomása szerint gyerekkorában Szarajevónak abban a részében nevelkedett, ahol a cigányok is éltek. Számára akkor a cigányok rendkívül érdekesek és különbözőek voltak, beszédjükben is és zenéjükben is. Kinézetükben meg viselkedésükben pedig fantasztikusak – mondja vallomásában Kusturica Balázs Attilának. – És ez nagyon korán megragadta a figyelmemet. Átkozottnak éreztem magam, hogy nekem suliba kell mennem, nekik meg nem. Remek, ahogy az öreg cigányasszonyok pipáznak, ahogy a kucepek járnak-kelnek a vásárban, ahogy villogtatják aranyfogukat. Még a cigány prostituált is más, mindenképp több az ordenáré repedsarkúnál.

Ugyanakkor Kusturica azt is bejelenti, hogy nem a cigány néprajz érdekli, mert a filmjeiben szereplő cigányság bármelyik déli nép lehet, amely folyóparton él, vagy folyóparton vándorol, újabb kiüzetési trendektől alig érintetten. Vagyis épphogy érintetten, bizonyítja ezt a Macskajaj, ami elképesztő vagy legalábbis megnevettető groteszkségeket tud eredményezni. Fényévre élnek az ipari társadalomtól, mégis övék a folyami csempészet meg a szeméttelep és a környéke, amelyen szigorú törvényeik szerint osztozkodnak. Olyan törvénykezés ez, amelynek megvannak a maga szankciói. Általa él és virul századok óta élete és muzsikája a cigányságnak.

Sokan nincsenek tisztában a Balkán néprajzával – mondja Kusturica. És ami különösképpen a szerbséget illeti, a negatív konnotáció erősebb. Ugyanakkor a cigányok sem szeretik, ha szerbeknek látják őket. „Az én filmjeim középpontjában csak az az emberi csoport létezik, amelyikről éppen filmet forgatok, plusz pár kacsa, liba meg hal. Ennyi.”

Kusturica Fellinitől tudja, hogy a filmhez legközelebb a zene áll, s ehhez is tartja magát. Hogy milyen filmjeinek a zenéje? Hát főképp Kusturica-filmzene, balkáni folk-rock egyveleg, pittbull-techno és a többi, szöges ellentétben a jelenleg dívó turbo-folkkal, amely nem más, mint a végtelenségig felturbózott münépdal, illetve minden, amire a megtorpedózott és léket kapott ész ebben a műfajban képes hidrogénszöke énekesnőivel. Ez viszont uncaca-muzsika – mondja a *Super 8 Stories* (2001) című filmben a fején szalmakalapot viselő basszusgitáros: Kusturica. Uncaca a Macskajajból meg a többiből.

Talán a *Super 8 Stories* című Kusturica-filmet is itt említhetjük, mert zenei anyaga kimondottan multietnikus, viszont ez a film egy dokumentumjellegű alkotás, Kusturica és zenekara a *Zabranjeno pušenje* (Tilos a dohányzás, de: Tilos a szivatás) 1999-es európai turnéjáról szól. Kusturica kihasználta a fellépések nyújtotta alkalmakat, és titokban, a díszletek mögül digitális kamerájával megörökítette a fellépéseket. Különös tekintettel volt a fellépőkre és a Jugoszláviában történt eseményekre. A film néhány jelenetét Győrben forgatták.

Egyetlen multietnikus tematikájú film sem utal nemzetiségi ellentétekre, nacionalizmusra, sovinizmusra, ami a titói Jugoszláviát is, jobbadán rejtve, az azt követő időszakot pedig igen nyíltan jellemzi. Nem mertek foglalkozni ezzel a témával az alkotók, talán azért, mert letiltott filmeket gyártottak volna, vagy mert a politika vette volna át az elemzést a kritikusok helyett.

Az ötvenes és a hatvanas évek partizánfilmjeiben előtűnnek ugyan a csetnik (akik mindig szerbek), az usztasák (akik mindig horvátok), de ez politikai, fasisztoid elhatárolódás, ők az abszolút rosszak, árulók, akik ellen a jók, partizánok harcolnak. Tehát multietnikussága ennek a megközelítésnek nincs.

Nem tárgyaljuk itt sajnos Pavlović filmjét, a *Država mrtvih* címűt, amely 2002-ben készült, előbb már szóltunk róla. Nem tárgyalhatjuk azért, mert a politikum felől közelít, s elkanyarodik a másság felé. Pavlović főhőse, a szlovén Janez Kranjec, aki családjával a multietnikus titói Jugoszláviát testesítené meg, tulaj-

donképpen mellékesen lép át néha multietnikus környezetbe, jobbadán a rendező meglepszik az abszurd megoldással, hogy a katonatiszt kilép elemeire szétesett hazája és családjá világából, s boldog lesz, mert újra uniformist húzhat magára ajtónállóként egy étterem előtt. Pavlović előtt nagy lehetőség volt, de nem erről szólt: hiszen a titói Jugoszlávia sokakban feloldotta a nemzeti korlátokat, és rengeteg vegyes házasság kötött, még több vegyes származású utóddal. Az ő tragédiájuk lett elsősorban a szétesett ország, mert jugoszlávságuk helyett új identitást kellett maguknak keresniük, kreálniuk. Ezt futólagosan érinti csak a film. Kár.

IRODALOM

Balázs Attila: Emlékszel-e Dolly Bellre?
www.zetna.org.yu

Baráczius Zoltán: Álmodott szavak és képek
Beszélgetés Deák Ferenc íróval, filmről, irodalomról, világunkról
7 Nap, Szabadka. 2004. április 14.

Crnjanski Vladimir: Destrukcija zaborava (A feledés destrukciója)
Interjú Želimir Žilnik filmrendezővel
Dnevnik, Újvidék. 2002. március 3.

Komuna: www.komuna.com

Kosanović Dejan: Film i kinematografija (Film és kinematográfia)
www.rastko.yu

Kostić Slobodan: Ne pripadamo istoj fijoci (Nem tartozunk egy kalap alá)
Interjú Slobodan Karanovićtyal
www.vreme.com

Kusturica Emir. www.kustu.com

Paskaljević Goran: www.paskaljevic.com

Pócsik Andrea: Kamerával a törvénytörések ellen. Beszélgetés Želimir Žilnik szerb filmrendezővel. Filmkultúra, 2005. (Az interjú 2005 májusában készült.)

THE SHORT HISTORY OF FILM AND CINEMATOGRAPHY IN SERBIA

In Serbia, the first film projection took place in the To the Golden Cross inn in Belgrade's Terazije Street on 6th June 1896. This was only half a year after the premiere of the moving pictures in Paris (28th December 1895). The organiser of the Belgrade event was André Carre, the Lumière brothers' representative for the Balkan countries. According to the then press sources, the audience in Belgrade saw *The End of Operating Hours*, *The Pulling down of a Wall*, *A Baby's Breakfast*, *The Blacksmith*, *The Carpenter*, *The Arrival of a Train* and *A Cat's Breakfast* films. André Carre visited Belgrade in 1897 again, and it was then that the first film shots in Serbia's history were made.

Stojan Nanić from Zaječar owned the first Serbian cinematograph, which showed moving pictures on a regular basis both in Belgrade and all over Serbia from 1900. The First World War interrupted the dynamic development of Serbian filmmaking. It was after the war that Serbian filmmaking developed, and it produced a few significant works between the two world wars. The most ambitious and successful Serbian feature film between the two wars was finished in 1932. It was still a silent film, carried the title *With Faith in God* and the author was Mihajlo Popović. Serbian cinematography developed at a great pace after the second world war, and it is important that Vojvodina has played an important part in its history.

Key words: Serbian cinematography, film history, cinemas