

## Medusa-metszetek

Ha ne adj' isten valaki felmérést végezne kis pátriánkban, mondjuk csak a Vajdaság északi részén abból a célból, hogy választ kapjon arra a kérdésre: létezik-e vajdasági – pláne magyar – film, gondolom, elég lehangoló eredményt kapna kézhez a vállalkozó. Elképzelhető ugyan, hogy egyesekben itt-ott még felmerülne Lifka vagy épp Bosnyák, esetleg Vicsék neve, de a vajdasági magyar film jelenéről vagy közelmúltjáról biztos nem rajzolódna ki éles kép. Természetesen a fikcionált negatív eredménynek sok-sok politikai, anyagi vetületű és más egyéb háttere van. Ez tény.

Pedig a vajdasági magyar filmnek, ha nem is intenzív kontúrokkal, de körvonalazódik egyfajta kvázi jelene. Sőt, az elmúlt hónapokban Szabadkán egyre inkább a figyelem középpontjába került a vajdasági magyar film mint olyan. Egyrészt a tekintetben, hogy a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem film- és médiaszakos tanárai, hallgatói jártak Szabadkán a vajdasági magyar mozgóképek napja alkalmából, ráadásul saját készítésű filmekkel érkeztek. Másrészt múlt év novembere és decembere között a Medusa Filmnapok repertoárja is ráirányította a figyelmet a vajdasági filmzés élénk megnyilvánulásaira, pillanataira.

Személy szerint a filmnapok első napján értesültem az eseményről, amelyről alig esett szó a helyi médiában, pedig – és ez még véletlenül sem elhanyagolható körülmény – a rendezvényen olyan filmnek is szemtanúja lehettem, amit korábban Szerbiában sohasem mutattak be.

Az első napon csak páran jelentek meg az Art Moziban Tolnai Szabolcs *Arccal a földnek* című filmjén, másnap azonban már szinte telt házzal ment a *Nyári mozi* című alkotás. A többi vetítés is az első napihoz hasonló gyér számú embert ültetett a vászon elé, pedig egy igen jelentős vállalkozásba fogott a Vajdasági Magyar Film- és Mozgóképparchívum: a fent említett műveken kívül még több mint tíz kisjátékfilm, dokumentumfilm, táncfilm, szójáték-videogyakorlat, műtéti szimuláció stb. válogatását él-

vezhettük. Fontos megjegyezni, hogy a repertoár közel húsz évet fogott át, hisz a *Kanyaró* 1992-ben született, a legfrissebb alkotások, a *MŰtét* és az *Ilan Eldad* 2010-ből valók.

A fenti műfajokat tematikus horizontok fogták egybe, így reprezentálva a vajdasági filmgyártás tendenciáit. És ami még ennél is fontosabb, az egyes tematikus egységek utáni beszélgetések során sikerült egyfajta koherenciát kialakítani a művek együttlát(tat)ásában. Végre tehát szó esett a vajdasági filmről: az alkotójáról, a szereplőjéről, a megvalósításáról és megvalósíthatóságáról. Nem árt tehát részletesen beszámolnunk a Medusáról, és felvázolnunk néhány „tematikus egységét”.

(*Hazatérés-problémák*) A filmválogatás egyik tematikus metszete egyértelműen a hazatérés, a jelen-létbe való megérkezés köré csoportosuló gondolatkör volt. Ezen a gondolati síkon „imbolyog” a Tolnai Szabolcs rendezte *Arccal a földnek* (2001) és a *Nyári mozi* (1998). Utóbbi alkotással kapcsolatban nem szabad nem megemlíteni azt, hogy Szerbiában először került a nagyközönség elé! Ha úgy tetszik, a film elkészülése után tizenkét évvel premiernek lehettünk tanúi... A *Nyári mozi* tere tulajdonképpen a Kapitány-tó környéke, Palics, a tó, de a konkrét térkoordináták behatárolása lényegtelen: valahol itt. Ugyanez a megállapítás vonatkozik az *Arccal a földnek* helyszíneire is: vagy az egykori Népszínház lerobbant(ott) udvarán, díszlettárában, a romokban heverő egykori nagyteremben, vagy épp az ócskapiacon folyik a cselekmény. Egy a lényeg: itt, itt és itt. Ide, ebbe a jelen-létbe, ebbe az élettérbe kerül vissza Kornél (Nyitrai Illés), az *Arccal a földnek* és Ernő (Sagmeister Ernő), a *Nyári mozi* főhőse. Ernő filmet szeretne csinálni, össze is fut haverjával, és úgy tűnik, hozzáfognak a nagy projekthez. Induláskor mindent felkapnak, van náluk fénymérő, fényképezőgép. Egy félig működőképes kombiszerű tragaccsal és persze Gombóc kutyával indulnak el ihletet, témát meríteni. A kamerára nincs szükség. Otthon is marad. Ernő komikus monológgal adja elő barátjának nagy tervét, a tulajdonképpeni forgatókönyvet, amelynek szüzséje a realitásból szép lassan az irreális világába csap át: a nagyvilágba kikerülő fiatal barátok hazatérnek, bejárják a korábban megismert közös helyeket, s végül szirénekkal kerülnek mitikus kapcsolatba. A fokozatosan beinduló cselekmény aztán megragad egy szinten, és visszafogott tempóban épül tovább, mígnem a kronotoposz passzivitásba nem torkollik. Ez a passzivitás pedig nagyon is az itt-lét reprezentánsa. Ezt még intenzívebben fokozza a szereplők nyelvi úzusa, mondhatni couleur locale – nyelvjárásféle – jellege.

A kis tragaccsal állandóan úton vannak valahol a *tengerpuszta semmi*-ben, az ötvenfokos melegben – készül a road movie... (Valahol biztos.)

Összefutnak Lajkó Félixszel, többször is lubickolnak egy hűsítő vályúban, bumerángoznak a kietlen mezőn egy félhülye fickóval, majd a bumerángot görögdinnyére cseréli Ernő. Újra a vályú, újra a mitikusnak ható csobbanás, a megtisztulás. Végezetül aztán a nagy terv háttérbe szorul, csak a jelen marad meg, csak a haverok. Addig furikáznak, míg végül egy tóhoz érnek, ahol szirének hangjára lesznek figyelmesek. Nem is kell több, beugranak a vízbe, és a hang után kapva örömmámorban mintegy kiúsznak a vászonzól... A szirének énekét persze mi is halljuk...

Úgy gondolom, hogy a bumeráng, a tikkasztó hőségben mindig friss, hideg vízzel csobogó vályú vagy a tolatásképtelen tragacs a film nagyon masszív motívumai. Nem árt hozzátenni, hogy ez utóbbi – a tragacs – egyfajta odüsszeuzsi „járműként” is értelmezhető, felfogható – erre a rendező is figyelmeztet bennünket. Egy ironizált eposznak lehetünk tehát tanúi, az evickélés azonban az itt-lét „homoktengerében” zajlik, sőt a jelenetek sorrendje is teljesen irreleváns. Egyszerűen elvannak. A végki-fejlet váratlan, és ebben a pillanatban a korábban még a tervként „lebegő” forgatókönyv összerosódik a jelennel, Rezsőék világával. Végül is azonosulnak saját „forgatókönyvükkel”. Ez a mozzanat mintha azt sugallná, hogy ebben a passzív nagy semmiben azért megbújik valahol a csoda, a „helyi” csoda, a mesei, a mitikus lehetősége. Csak meg kell találni a hozzá vezető utat.

Az *Arccal a földnek* főhősének azonban már közel sem ilyen „könnyű” a helyzete. Ő is hazatér, úgy tűnik, a háborúból, mégpedig *vonattal*. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy mindkét Tolnai-alkotás az idegen-ségérzet megtestesítője, kulcskérdésük: vajon hogyan kerül vissza a főhős természetes állapotába? Míg Rezső feloldódik, azonosul szerepével, a színházi kellékes Kornéllal már más a helyzet. Mindenesetre megérkezik valahová: a képekből egyértelműen kiderül, hogy Szabadkára, de itt sem lényeges a pontos helymeghatározás.

Noha nem pufognak a fegyverek, valami mégis azt sugallja, hogy nincs vége a háborúnak. Nyomasztóan él tovább az emléke az épületekben, az arcokban, a környezetben. Kornél családtagjai, de színházi kollégái is – úgy tűnik – mind valamilyen pszichés zavarral küzdenek, de hogy ez a háború egyenes következménye lenne, az egyáltalán nem biztos. Erre a film végén sem adható egyértelmű válasz, mert Tolnainak most sem elég a „vászon zártsága”, kerete. Mint ahogy Rezsőék, Kornél is áthágja ezt a „gátat”. A sínbusz egyszerűen kifut vele az itt is statikus látóterünkéből. Valami olyan imaginárius utat folytat tovább, ami a „vásznon kívüli” létbe vezet. A vásznon kívüliség pedig már se a reális, se az irreális, sem pedig a fikció számára nem ragadható meg.

A Kornélt körülvevő emberek két csoportra oszthatók: az egykori kolégákra és a családtagokra. A színházi alkalmazottak egyértelmű „attribútuma” a szereplés, a szerep-kényszer. A családtagok esetében markánsabban körvonalazódnak a pszichés zavarok: a nagynéni szentképpel rohangál a városban, a nagymama korábbi színházi szerepeit hallgatja felvételről, és időnként az ablakon beszűrődő fénysugarak között egy kínai táncosnő alakja jelenik meg előtte, az apa Kornél, a fia előtt öngyilkosságot kísérel meg... Vagyis ők is szerep-kényszerben szenvednek, de ennek oka egyértelműen valamilyen pszichés *kisiklás*. Kétfajta szkizoid tömeg között imbolyog tehát Kornél, de így is egyszerűen csak zajlanak az események. Még egy egykori szerelem is képbe kerül, ám ez is csak balul sülni lehet el, mivel Zsuzsát, a kellékes lányt Tibi – Kornél legjobb barátja – hódította meg. Szóval azt mondhatjuk, hogy zajlik az élet, szinte semmi nem történik, a nyomasztó itt-lét azonban minden egyes filmkockából sugárzik. Aztán egyik pillanatban bekövetkezik a már említett „elhagyás” aktusa, a vászonáttörés...

(13 + 6 percnyi *obductio materialis*) Egy teljesen más dimenziót nyit meg a Kozma Andrea és Takács Borza Ákos által rendezett *Műtét* (2010) – ahol a „mű” nagybetűs – és az Antal Szilárd rendezte *Life* (2008). Noha „kényszerből”, a helyesírási szabályoknak „engedelmeskedve” kellett nagy kezdőbetűvel írnom a címet, azt mindenképp hozzá kell tennem, hogy a filmcím az alkotás végén jelenik meg, mintegy summázva a tartalmat, s végig kisbetűs, a végén ponttal. Valahogy így: l i f e. Ez utóbbi filmre egy felhívás vonatkozik – a *Műtét*re ugyanis nem hinném –, amely a programajánlót idézve így szól: „a filmeket 18 év alattiaknak nem ajánljuk, felnőttek is csak saját felelősségre tekinthetik meg!”. Számomra azonban nem világos, hogy az előző napi telt ház után a „kötelező” közönségen kívül most e miatt a felhívás miatt vagy más miatt, de csak öten-hatan voltunk jelen, vagyis mi „fizetősök” jóval kevesebben. A létszám az Antal-film harmadik percében ráadásul két fővel csökkent.

Antal Szilárd műve – a Tolnai-filmekhez képest – keretes, jól körülhatárolt alkotás. A keretet sírköveken szereplő arcképsorozatok alkotják, mind tehát a film elején, mind pedig a végén. A keret által körbefogott pár perc színhelye a boncterem. És itt el is kezdődik a vizualizált csáthiság, de ennél még nyersebben, „tizennyolcaskarikás” tálalásban. A kezdő képekből már sejthető a színhely: fogók, szikék, csontvágó körfűrész stb. Egy fiatal, szőke, fonott hajú lány kerül a boncaszatra. Előbb fonott haját vágják szét, helyet csinálva a koponya körbefürészeléséhez, hogy hozzáférheszenek az agyához. (Ebben a pillanatban csökkent a nézőszám...) Ezután

a nyaktól lefelé következik a „feltárás”, majd a bordákat körbefűrészelve kiemelik a szegycsontot, a szívet, a tüdőt, ezután a monumentális májat, merőkanállal nemsokára ki is kerül a mellkasban felgyülemlett alvadtt vér. Egy pillanatra a kifestett körmöket látjuk, de a következő képsoron már valamilyen szervdarab csúszik szép lassan a boncasztaletjtőjén egészen a véres lefolyóig. Amikor minden megvan, ügyes keresztöltésekkel összevarrják a hatalmas vágást, a fej vattatömést kap, és néhány jól sikerült öltéssel az is „egybeáll”. Majd a mosás következik, aztán pár egymásra vetett hulla képe, és újra a keret: a temetői arcképek. Egyiken kisgyerek, a másikon egy fiatal, a harmadikon egy idősebb arc, valamelyik jól kivehető képet ábrázol, a másik viszont törött. Végül egy szó: life.

Az Antal Szilárddal folytatott beszélgetés közben felmerült a kérdés, hogy vajon miért pont angol a felirat. Antal azt a választ adta, hogy az internacionalitás miatt. Bennem azonban más asszociáció körvonalazódott: én elsősorban a szó szemantikai horizontjának egyetemes jellegét éreztem adekvátnak. A szó szerinti fordítás ’élet’-et „jelent”, és az ehhez fűződő egyetemesség már mindenképp afelé tereli a percepciót, hogy esetleg ne ocsmány brutalitásként fogja fel a pár percnyi látottakat, hanem nagyon is az élet természetes velejárájaként építse magába. Az „internationalitás” szerintem nem képes lefedni ezt a jelentésmezőt. Természetesen a keret-képek is likvidálják tudatunkból azt, hogy amit a vásznon láttunk, sértő, durva volna. Persze ez csak a film megtekintése után adódik, mert azért mégiscsak megdöbbenve ülünk a filmkockák előtt. A katarzis jócskán később következik be, és talán az sem kizárt, hogy élethossznyi élményt jelent...

A megjelenő sírkőportrék a tizenhárom percnyi rövidfilmet a boncolásjelenettel együtt totalizálják: emberek képeit látjuk tehát, amelyek egy-egy élettörténetnek a vizuális manifesztációi, mindannyian valahová, valakihez tartoztak, valaki várt rájuk, valakit szerettek vagy gyűöltek, éltek valamikor. Így, az élet és a halál egyetemességének ütköztetésével együtt pedig olyan dimenziókat tárnak fel tudatunkban, amelyekre korábban gondolni sem mertünk, vagy ha igen, biztos nem ilyen tartalommal. Jó „lecke” tehát ezen „anatómiai mozi” ebben a korban, amikor a halállal alig találkozunk, amikor a halál folyamatosan a tabu ködfátylába lép át. Pedig nem biztos, hogy a haláltudattal való azonosulás a kárunkra van. Mindenesetre legalább egyszer el kell rajta gondolkodnunk.

Antal szerint alkotása dokumentumfilm. És ez a fentiek tudatában igaz is. Hozzátette, hogy minden egyes pillanatát konstruáltnak tartja, és igyekezett arra, hogy a boncasztaletn látottak még véletlenül se csapjanak át pszichopatológiába. A fiatal test látványa azonban talán pont a „pszichopatologikusság” határait feszegeti, ugyanis nem „várjuk

el” a halál tényét és elfogadását egy fiatal test láttán, hisz a halál valami miatt mindig az öregség attribútuma. Ez talán egy természetes énvédő mechanizmus következménye, amelynek a rendező általi „kikezdése” a normális és az abnormális hajszálvékony határvonalán még éppen a normális keretén belül képes maradni. Ebben is rejlik a film zsenialitása, valamint azokban a kérdésekben, amelyeket Antal fel is tesz: hogy lehet, hogy ott van a boncasztalon egy teljes test, és nem él? Hogyhogy az élet nem állítható elő laborokban? Hol van az élet és a halál közti határ? És a többi...

Szép lassan körvonalazódik tehát bennünk, hogy a film még véletlenül sem provokáció, szó sincs szó szoros értelemben vett boncolásról: a problémafelvetés is egyszerű, mégis nagyon mély tartalmú az anyagjáték. *Élet Ennyi Pont*

A Takács Borza–Kozma-produkció, a *MŰtét* hat perce is anyagjáték, az anyaggal való foglalkozás. Szikék, fogók, csipeszek működnek az asztalon, és babrálnak valamilyen ételnek tűnő anyaggal. Egy műtéti szimulációnak lehetünk tehát tanúi, ahol az anyagmanipuláció mint műalkotás van jelen, amely valamiféle körülhatárolatlan színmámorba torkollik. A cél a színek megragadása recsegő-ropogó háttérzajjal ötvözve. Aszalt meggy, spagetti vagy ehhez hasonló ételek válnak az elemzés tárgyává.

(*Helyzetközzvetítés, dokumentarizmus, portré*) A Csubrilo Zoltán rendezte két alkotás a *Getto sor* (2009) és a „*Még oda nem ér az idő*” (2008) közös vonása, hogy a filmek hétköznapi emberekről szólnak, és mindennapjaik ábrázolásán keresztül szép lassan kirajzolódik gondolkodásmódjuk, gondolati horizontjuk. Így az előző alkotásokhoz képest egy újabb dimenzió feltárói. A főszereplők kezdetben szűknek percepiált személyisége, de egyben személyes léttére, olyan mély életfilozófiákat rejtenek magukban, hogy az ebből építkező folyamatos kontraszthatás olykor megdöbbenő. Magyarán: a jól behatárolt, szűk „tériség”, amelyet olykor a tanya mellett elrobogó sínbusz képe tágít egy pillanatra „fizikailag” is nagygyá, tulajdonképpen „nagy” embereket ábrázol. Hozzájuk, a „*Még oda nem ér az idő*” Ilonka néniéhez (Bellér Ilona) és a *Getto sor* Lukácsához (Dimović Lukács) és családjához mert odamenni Csubrilo. Róluk szólnak a rövidfilmek.

Ilonka néni élettere a tanyai kisház, társai az állatok, de olykor megjelenik az unoka, vagy épp egy ismerős. Minden napnak meghatározott menete van, minden szép lassan zajlik. De éppen elég lassúsággal, hogy a külvilágot kizárhassa magából olyan szinten, hogy a *Magyar Szó* is csak gyűjtősnak jó. Ha rádión keresztül beszüremlik is valami, akkor az fel-

tehetőleg csak a Jász-Nagykun-Szolnok megyei útinform hírei lehetnek, vagy épp a Fogj egy sétapálcát gyúrásra kiválóan alkalmas dala. Így él hát Ilonka néni: tesz-vesz, kukoricát morzsol, kalácsot süt, s közben életbölcsesek sorozatait „mondja bele” a kamerába. Ennek a steril autonóm tartománynak az integritását csak valamilyen magasabb szintű „probléma” sértheti meg, például a betegsegélyző iránti váratlan 50 000 dinár feletti tartozás... Ilonka néni „kivonul”, a hivatalban aztán sikerül mindent elrendezni, s ha már a kisvárosban van, ellátogat a piacra.

A kompozíció egyáltalán nem érezhető azonban lassúnak, vontatottnak, nincs olyan asszociációnk, hogy nem történik semmi. Igenis halad minden a maga útján. Az élet napi ritmusa, a bölcsességek, az őszinteség igazi egyéniséggé formálják a végtelen semmi egy pontját, az agyondolgozott kezek tulajdonosát: Ilonka nénit, aki jól tudja, az a dinamika, amelyben ő él, elvezet Valahová. Csak ki kell várni, „még oda nem ér az idő”.

Önvallomások teljes repertoárja a *Getto sor*, ahol már generációs különbségek is egymásnak feszülnek, de még véletlenül sem írják felül egymást, nincs is erre szükség. Míg Lukács, az öreg zenész cigány, aki akár egy szerb asztaltársaságnak is eljátssza az Aranyesőt – kizárólag ének nélkül – önvallomásában fájdalmasan kijelenti: megöregedett, és ez számára egyértelműen nyomasztó, addig az unoka – a rapzene világának él. Egy cigány napon látjuk őket közösen, ahol az unoka rapszerelésben lép fel és „alkot”, nagyapja pedig kóvályog a sorok között, s lesi az új „tendenciát”. De mielőtt azt hinnénk, hogy „cigány-zenéjének” hagyományozódása ebben a pillanatban megfeneklik, felmerülnek az unoka emóció: ő ugyanis ebbe a zenébe és szövegbe tudja beleírni magát. Életbölcsesek egész sorát hallhatjuk a fiútól (is), aki például 50 Cent egyértelmű sikerét abban látja, zenéjét azért tartja jónak, mert az életből merít, az általa átélteket viszi bele a rapzenébe. Itt egy pillanatra az az érzésünk támad, hogy míg Lukács művészete egyfajta továbbhagyományozódott automatizmus, addig az unoka már érzelmi komponensek „felhasználásával” maga is képes az alkotásra. Azaz, a már jól berögződött, a kívülről tudott cigányzenében, a mulatókban nem képes önmaga megtalálására. Csak hát valamiből meg kell élnie a családnak, és ez úgymond Lukács malmára hajtja a vizet.

A film emlékezetes pillanata Lukács és unokája horgászjelenete. Olyanfajta keveréknyelven beszélnek egymással, amely egészében jellemzi a vajdasági nyelvhasználatot, pláne egy olyan multikulturális térben, amelyben ők élnek (Magyarkanizsa és környéke). A pár perces jelenet ismét egy zseniális nyelvi vonatkozású couleur locale...

Viszont jó kérdés, hogy a film milyen kérdésre keres választ? Talán arra, hogy a kétfajta tendencia, az outsider-létű Lukács – aki egyébként pont úgy illik bele a városképbe, mint Koncz István és Dobó Tihamér szobra – és az emóciókkal teli unoka generációs különfejlődéséből végül is ki kerül ki „győztesként”? Vagy esetleg teljesen más a problematikája? Sőt, az is elképzelhető, hogy semmilyen kérdés nem merül fel, hanem pusztán egy helyzetközvetítésnek lehetünk szemtanúi. Ha így percepiáljuk a filmet, akkor borzasztó erővel tör ki belőle a „valahol itt”-ség...

\*

Mint az a fentiekből többször kiderült, az egyes „tematikus egységek” után beszélgetésekre került sor. Az általam elemzett első témafeldolgozás a *Generációs ténférégek* címet kapta, az alkotókkal pedig Bencsik Orsolya beszélgetett. Orcsik Roland *Valóságoperáció – egy kis boncolás* címmel diskurált Antal Szilárdval és Takács Borza Ákossal. A Csubrilo Zoltánnal készült „beszélgetés” pedig *A kisvilág filmjei* témamegjelölést kapta. Ez utóbbi interakciót a közönségben ülők tették izgalmassá. Több kérdést is kapott a rendező, például olyanokat, hogy: te vajdasági filmeket csinálsz?, te vajdasági magyar filmes vagy?, miért nem jelenik meg a te alkotásod, vagy akármelyik itt látott produkció a vajdasági televíziók műsorán?, érdekel-e itt valakit a vajdasági magyar film? – hogy csak párat említek. Mondanom sem kell, hogy igazából sem a rendező, de még a közönség sem tudott kielégítő, sőt, megnyugtató választ adni a röpké vitapillanatok alatt. Persze ezek a kérdések olyan problémaköröket is indukáltak, hogy mi tesz egy filmet vajdaságivá? Az, hogy itt készült?, hogy magyarul beszélnek benne?, hogy itt élő emberek mindennapjait tárja elénk?, egyáltalán, a külföldi – még akár braziliai – bemutatókon, fesztiválokon felfogják, hogy mit jelent az, hogy a Vajdaság vagy vajdasági?, hogy az sem véletlen, hogy itt is beszélnek (még) magyarul? és még sorolhatnánk. (Mindenesetre olyan *típusú* kérdések ezek, amelyekre az itteni irodalom már nagyjából megtalálta a választ...) A kérdések egyben a „medúzaságot” is körvonalazzák: nem valamilyen mitológiai többletjelentést hordoz ez a fogalom, hanem pusztán az állapot életterére vonatkozik. Ha ebből a térből kikerül, abban a pillanatban megszűnik létezni...

Mindenképp lényeges, hogy a fent említett diskurzusok olyanok, amelyek egyedülállóak és határozottan kellenek. Olyanok, amelyek eddig hiányoztak. Úgy gondolom, hogy ez a fajta aktivizmus határozottan jót tesz a vajdasági filmnek. Már csak azért is, mert nem árt tisztában lennünk helyzetünkkel, mivel remélhetőleg mihamarabb centenáriumi ünnepségnek nézünk elébe: Lifka Szabadkán száz évvel ezelőtt adott otthont az első



állandó mozinak. Így a Medusa Filmnapok ennek a kiváló alkalomnak egyértelműen – és tegyük hozzá: méltán – egyfajta pozitív „előszövegként” is felfogható. Az oly sokszor hallható „nemzeti filmgyártás” nüansznyi pillanatai voltak a látott produkciók. Bízom benne, hogy – a megfelelő anyagi háttérrel is társulva – megindítanak egy olyan folyamatot, amelyre sokan régóta várakozunk itt, a Vajdaságban.

