

A vajdasági magyar mozgókép történeti áttekintése

Első rész

Október 13. a vajdasági magyar mozgókép napja. Az idén 19. alkalommal ünnepelt emléknap előzményeit Siflis Zoltán Balázs Béla-díjas filmrendező 2016-ban készült dokumentumfilmjében foglalta össze. A nagy akarásokkal övezett pionírmunkát vállaló alkotók kinematográfiai álmai sajnos derékba törtek, ám alapot teremtettek a vajdasági magyar filmezés későbbi fénykorához, és – hadd bocsássam előre – erre építhettek mai filmeseink is, akik magyarországi támogatás nélkül ugyancsak a filmpionírok sorsára jutottak volna a mai Szerbiában.

Dokumentumfilm a kinematográfia délvidéki úttörőinek történetéről

A 19. és a 20. század fordulója számos újdonságot hozott a kor emberének életébe, a társadalom átalakulása, a technika fejlődése, az ízlés formálódása, a művészi kifejezés iránti tekintetében egyaránt. A villamosítás, a hírközlő eszközök, a telefon, a távíró, majd az autók és a tömegközlekedési eszközök elszaporodása lerövidítették a távolságokat, fölgyorsították a kommunikációt, ezzel egyetemben az újdonságok gyors megismerését is lehetővé tették. Nem csupán a tudományos elméletek és a műszaki eredmények jutottak el gyorsabban egyik helyről a másikra, hanem a művészet is könnyebben hatotta át a polgáriasodó társadalmat, meghatározóvá terebélyesedett az art nouveau szellemi pezsgése, a belőle kisarjadó szecesszió építészeti és képzőművészeti látványvilága, és vele együtt a kor egyéb vívmányai is szinte észrevétlenül átittatták a társadalmi életet. Így például a

színházak mellett, vagy ahogy Nemeskürty István fogalmaz Siflis Zoltán dokumentumfilmjében, inkább *helyettük*, megjelenik a mozi, a mozgókép vetítése. A Lumière fivérek, Auguste és Louis fotografiai fejlesztéseik mentén haladva, a laterna magica (varázsdoboz) elvére alapozva kidolgozták a mozgóképek vetítésére és sokszorosítására egyaránt alkalmas kinematográf elnevezésű masinát, és első filmjeiket 1895. december 28-án mutatták be. A művelődéstörténészek szerint ez volt az első *kereskedelmi célú* vetítés. A rendezvénynek 33 nézője volt, 10 rövidfilmet vetítettek, amelyek hossza egyenként nem haladta meg az egy percet. A közönségnek 1 frankos belépőjegy kellett váltania. Ezen az első napi vetítésen nem szerepelt a köztudatban első mozifilmként ismert, *A vonat érkezése* című alkotás, amely valójában nem az első mozifölvétel, és csak később került repertoárra. Ezek a Franciaországban forgatott első rövidfilmek, leginkább a mindennapi élet jeleneteit megörökítő képsorok voltaképpen lavinát indítottak el. Egyfelől megteremtették az események hiteles dokumentálásának lehetőségét, hiszen a kamera a valós történésekről készített fölvétel, nem hagyatkozott az emberi emlékezetre vagy történelemírói szándéokra. Másfelől a mozgókép kiterjesztette igényét az ember alkotói kreativitására, és ezzel egy új művészeti ágat hozott létre. Ebből az előbb vizuális, majd audiovizuális műfajból óriási, emberek sokaságát és pénzek tömegét mozgató birodalom nőtt ki magát, a filmipar. Ez utóbbi hamarosan házasságra lépett a reklámparral, és ma is együtt ontják a különböző termékeket népszerűsítő képsorokat.

A 19. század végén a filmezésnek még nem voltak művészi ambíciói, sokkal inkább technikai-

technológiai eljárásként, dokumentációs lehetőségként kezelték, ám már a Lumière fivérek is ráéreztek a benne rejlő kommerciális potenciálra. A két testvér népszerűsítésének köszönhetően a Monarchiában is fölkeltette az érdeklődést az új médium. Érdekes módon nem a nagyvárosokban, hanem inkább a peremvidéken, így a délvidéki Szabadkán és Zomborban. A kinematográfia délvidéki pionírjairól, Lifka Sándorról és Bosnyák Ernőről, a derékba tört álmok álmodói-ról szól Siflis Zoltán dokumentumfilmje.



Siflis Zoltán: A kamerás emberek (kép a filmről)

Lifka Sándor (1880–1952) ugyan nem Szabadka szülötte, de a sors két ízben is ebbe az észak-bácskai városba vezérelte, és másodsorra ott is ragadt. Családja Csehországban, Prága közelében élt, szülei vándormúzeumot üzemeltettek, így ő a romániai Brassóban látta meg a napvilágot. A szülők ismeretterjesztő-népszerűsítő vállalkozása kétséget kizáróan meghatározó volt Sándor későbbi terveiben. Miután Bécsben kitanulta a villamossági szakmát, Párizsba utazott, hogy egyebek közt ott ismerkedjen az új médiummal, a filmmel. Vásárolt egy kamerát, és Karl testvérével belevágott a mozizásba. Atyai örökségükből filmszínházat kívántak működtetni, ám kész mozit nem lehetett kapni, így a fivérek kénytelenek voltak számos szakmát elsajátítva maguk megépíteni a 460 férőhelyes, mobil mozijukat a teljes berendezéssel és felszereléssel, Triesztben, a Monarchia legnagyobb kikötővárosban. Rövidesen a két testvér külön útvonalakat járva a birodalom számos nagyvárosában csalogatta a közönséget a vasúton szállított, a helyszínen összeszerelt filmszínházába, amit tudományos-ismeretterjesztés szándékával vagy

inkább jelszavával népszerűsítettek. Sándor utazásai során a helyszíneken is forgatott, és ezeket a filmeket közönségcsalogatóként le is vetítette, létrehozván a filmhíradó elődjét. Művészi hajlamát nem igazán a filmezés területén bontakoztatta ki, hanem zongorára és hegedűre írt szerzeményeket kísérőzeneként, amelyből hamarosan egy egész műfaj sarjadt ki.

Végleges szabadkai letelepedése után már épületben működtette moziját, a forgalmazóktól beszerzett filmek előtt rendszeresen híradót vetített, és árkedvezményt vezetett be a lakosság különböző kategóriái számára. A filmszínház elképesztő népszerűsége tett szert, ám az impériumváltás végül tönkretette a vállalkozást. A Szerb–Horvát–Szlovén Királyság hatósága betiltotta a némafilmek magyar nyelvű feliratozását, a közönség elmarad a moziból, a vállalkozás csődbe ment. Lifkát politikai vonalon többször meghurcolták, filmjei közül a legtöbb megsemmisült, akire rábízta őket, ragasztóanyagot gyártott belőlük.



Lifka Sándor mozija

Nem járt jobban a zombori Bosnyák Ernő (1876–1963) filmes hagyatéka sem, azzal a különbséggel, hogy nincstelenségében maga kényszerült a tekercsek eladására, azokból a drogériákban körömlakkot készítettek. Lifka és Bosnyák élete, sorsa számos hasonlóságot mutat. Bosnyák is külföldre utazott, miután kitanulta a nyomdászszakmát, 14 évet töltött Európában, legtöbbször Párizsban időzött. Ő is magába szívta a kor szakmai újításait, és vett egy filmvetítő gépet, kamerát is vásárolt.

Zomborban ő alapította meg az első állandó mozit, híradójellegű összeállításokat vetített.



Bosnyák Ernő

Létrehozta a BOER filmvállalatot, azzal az elképzeléssel, hogy az hamarosan a régió legnagyobb filmgyárává válhat. Terveihez megtalálta a mecénásokat, ám a városvezetőség akadékoskodása miatt elveszítette külföldi pártfogóit, a franciaországi Pathé Frères filmvállalatot, közben kitört a Nagy Háború, így végül az óhajtott Duna menti Hollywoodból nem lett semmi, csupán jóval később egy dráma, Gobby Fehér Gyula tollából. A sors fintora, hogy az ebből készült újvidéki előadás televíziós fölvétele is megsemmisült, csupán az adásba került előadás VHS-minőségű fölvétele maradt az utókorra. Bosnyák nyomdát működtetett, kérszéletű lapokat szerkesztett és jelentetett meg, pecsétmetszéssel kereste kenyerét, de művészi ambícióiról nem tett le, filmeket forgatott, amelyekben felesége is szerepelt. Sőt, egy műszaki újítás is – majdnem – a nevéhez fűződik. 1912-ben, II. Rákóczi Ferenc zombori emlékműve leleplezésének felvételekor egy síneken mozgatható, a jobbra-balra haladás mellett le-föl is irányítható kamerakocsit alkalmazott, ám a találmányát nem védte le, így a filmtörténet mást jegyez helyette az ilyen, pásztázó kameramozgás kiötlőjeként. A háború után, filmvállalatának bejegyzését követően tárgyalt a kaliforniai Metro-Goldwyn-Mayer filmgyárral is korábbi tervéről, de az pusztán álom maradt, egyik filmjét (*Hazudj a kedvemért*) pedig munkatársai egyenesen ellopták tőle, és Bécsben vetítették.

Bosnyák a kreatív álmodozás mellett egész életében dolgozott, vállalkozott, mégis szűkölködött. Dokumentumai elvesztése folytán képtelen volt igazolni munkáit, csak 80 éves kora táján kapott szülővárosától művésznagydíjat, és ekkortájt érkezett számára a filmes szakma elismerése is.

A dokumentumfilm megalkotása során Siffis Zoltánnak nem volt egyszerű dolga. Nem azért, mert Lifka és Bosnyák életéről kevés adat, dokumentum, eredeti alkotás maradt fenn. Kevés, de van, jószerével fölkeresett, részben földolgozott. A keményebb diónak az bizonyult, hogy az 50 perces dokumentumfilmben a két alkotónak (velük együtt két szerb ajkú kollégájuknak) a kétszer 25 percen nem csupán az életét, munkásságát, filmográfiáját kellett összefoglalnia, hanem a századforduló miliójét, a polgárosodás folyamatát, az ízlés alakulását, vagyis egy olyan háttérrel kellett alakítania, amely előtt szemlélve megérthetővé válik a két filmpionír eltökéltsége, küzdelme, a munkájuk iránti visszajelzések, el egészen a múlt század 60-as éveig! Meg kellett mutatnia a szecessziós Szabadka, a neoklasszicizmus és a parasztbarokk között ívelő Zombor, a Szerb Athén, vagyis Újvidék múlt és jelen ölelésében szervesen működő létformáját, Trieszt hangulatát. Mégpedig nem csupán a századfordulóról marad dokumentumok, hanem mai fölvételek által. Ügyesen sáfárkodott a rendező a rendelkezésére álló anyaggal, még korábbi filminterjúk részleteit is fölvillantotta, így a fekete-fehér és színes, az egykori és mai képsorok váltakozása lendületes dinamikával vezet végig a filmen. Amíg az operatőri munkát dicsérő, leginkább mozgásban lévő kamera a pásztázás, közelítés-távolítás mellett felvétel közben is pozíciót váltva, mintegy sétálva közvetíti a városok mai hangulatát, amely mögül átsüt a hajdani polgári világ kimértsége és lezsersége, a képsorokat folyamatos narráció kíséri. A látvány és a beszéd kiválóan ötvöződik egymással, és a harmadik tényezővel, a zenével. Olyannyira, hogy a néző a film kezdetén még regisztrálja az aláfestést, ám a későbbiekben már nem foglalkozik vele, mert a muzsika nem ad rá alkalmat, nem botlik meg a dinamikája, nem akar a kép és a szöveg fölé kerülni, hanem valóban aláfesti a filmet.

Szerencsés találkozás *A kamerás emberek*, amikor filmes készített filmet filmesekről.

Egy korszak vége

A vajdasági magyar és egyáltalán a kisebbségi filmgyártás fénykorát a jugoszláv államformáció idején élte, és a Vicsek–Deák szerzőpáros alkotásaiban csúcsonódott ki. Az állam kulturális-művészeti-szellemi koncepciója támogatta a filmgyártást, az alkotások fesztiválokon szerepeltek, bemutatták őket a tagköztársaságok nézőinek. Azokat is, amelyek bírálóan ábrázolták a társadalmi jelenségeket.

Vicsek Károly rendező tucatszámú filmje és Deák Ferenc író másfél tucatszámú megfilmesített forgatókönyve közül számos nagyjátékfilm közös alkotás, így pl. a *Parlag*¹ (1974), a *Trófea* (1979), a *Fajkutyák ideje* (1983), a *Bolygóút* (2002). A Vicsek–Deák kettős minden alkotása provokálta a rendszert, mindkettőjüknek meg kellett küzdenie a cenzúrával. A *Trófeát* a közismerten cinefil Tito elnök bekérte előzetes megtekintésre, végül engedélyezte bemutatását a pulai filmfesztiválon, de Deákot elküldte afrikai nagykövetnek, mondván, jobb, ha az ilyen kritikus szellemiségű művész néhány évet eltölt valamelyik el nem kötelezett országban. A film viszont megnyerte a Nagy Arany Arénát, a fesztivál nagydíját.

Jugoszlávia szétesésével jelentősen megcsappant a filmművészet támogatása, a kisebbségi alkotók a perifériára szorultak. Magyar filmeink a magyarországi támogatásnak köszönhetően alkothatnak szülőföldjükön, az idősebbek és a középkorúak. A fiataloknak eszük ágában sincs szembenézniük a szerbiai filmművészeti mizériával, Magyarországon tanulnak, és ott kezdik filmes karrierjüket. Az itthon maradtak és az anyaországban tanuló, kétlakiságban élő és dolgozó filmeseink évente 5–6 új dokumentumfilmet, 2–3 kisjátékfilmet, jó esetben háromévente 1 nagyjátékfilmet készítenek. Századunk első két évtizedében ennek ellenére többen bizonyították a vajdasági filmkészítés iránti elkötelezettségüket, egyebek közt Antal Attila, Antal Szilárd, Bicskei Zoltán, Csubrilo Zoltán, Iván Attila, Farkas Miklós, Fejős Csilla, Goretity Péter, Hoffman Artúr, K. Kovács Ákos, Kovács István, Rácz-Marionka Etelka, Szász Csongor, Tolnai Szabolcs, Vicsek Károly, Zámbozszi Ákos, a zentai Tehetséggon-

dozó Gimnázium Bolyai Filmműhely tagjai, Póth Imre és Horváth Mihály filmpedagógusok, valamint Siflis Zoltán.

A Vajdasági Szociográfiai Filmműhely

A vajdasági magyar filmek jelentős része szociográfiai témák köré szerveződik. A szociográfiai filmműhely megalakítását még 1981-ben kezdeményezte Siflis Zoltán, Dudás Károly, Kasziba István, Hoffman Artúr, Póth Imre és Kiss Gábor, akik a '60-as és '70-es évek magyarországi dokumentumfilm hulláma nyomán készítették el programjukat, amely csak 1986-tól vált közösségileg megvalósíthatóvá a Topolyán létrehozott videótábor keretében.

A kezdet nem volt egyszerű. Siflis és Kasziba még 8 mm-es, hangcsíkos technikával, 4 perces filmtekercsre készített dokumentumfilmet egy szabadkai családról, az interjúkat filmcsere miatt 4 percenként meg kellett szakítani.

Lendületes volt az 1986-os munkakezdés. Több mint kétórás dokumentumfilm készült az 1946 és 1952 közti beszolgáltatásokról Észak-Bácskában (r. Siflis, Hoffman, Póth), az egykori uradalmi cselédekről (r. Szemerédi Magda, Hoffman), a szemmel verésről és annak hiedelemvilágáról (r. Csorba Béla, Hoffman), egy tanyasi juhászemberről (r. Siflis, Dudás), a világtól elzárt tanyasi emberekről (r. Makai József).

A folytatásban is igen fölkavaró alkotások készültek a műhelyben, *Ez egy inkvizíció* címmel az 1981-es kanizsai orgonaügyben meghurcolt magyar ajkú tanárokról (r. Csorba, Siflis), a hosszú ideig jegelt *Gádorlakók* (r. Siflis, Dudás), az anyanyelvi oktatásról lemondó szülőkről (r. Szemerédi, Póth, Hoffman). A műhely legnagyobb horderejű vállalkozása a Siflis szerkesztette *Temetetlen holtjaink* című kétrészes dokumentumfilm volt. Ebben Csorba Béla, Dudás Károly, Blaskó Márta és Matuska Márton közreműködésével 1990-ben 40 órányi nyersanyagot forgatott a csoport az 1944–45-ös, a partizánok által elkövetett magyarellenes megtorlásokról, ami a vérengzések első filmes dokumentálása. Meg kell említeni a *Nézünk egymásra?* című remek dokumentumfil-

¹ Ez volt az első vajdasági magyar játékfilm, előtte a belgrádi Vuk Babić rendezett magyarul is megszólaló filmet 1970-ben, *Teher* címmel, ugyancsak Deák forgatókönyve alapján.

met is, amelyet Siflis, Komáromi Ákos és Póth az egykori földbirtokos Wámoscher családról és hajdani cselédjükről forgatott.

A szociográfiai tényfeltárás ugyanolyan szubverzív tevékenységnek számított a hatalom szemében, mint korábban a problematikus nagyjátékfilmek. A topolyai videótábor alkotói által beszerzett felszerelést 1992-ben elkobozta.

„A szociofilm legkényesebb kérdése – a műfajelméleti, esztétikai stb. problémákon túl –, hogy élő, eleven személyiségek kölcsönzik a filmhez képmásukat, hangjukat, az élettényeiket, teljes habitusukat, adott szituációban való viselkedésüket. Ugyanis a film hatására a szereplőket köznapi létüknél önkéntelenül is magasabb mércével méri a környezet, illetve a közönség. Ebből adódóan kettős szorítás alakul ki, melynek során a film készítőjének tisztessége is mérlegre kerül, hogy kit mennyire szolgáltat ki, és hogyan garantálja a védelmet, amit mi szerkesztéskor természetesen minden esetben igyekeztünk következetesen figyelembe venni” – fogalmazta meg Siflis Zoltán az 1995-ös Kanizsai Írótaáborban.

Itt talán említést tehetünk a portréfilmekről is. Vicsek Károly, aki például összeállítást készített a zombori filmesekről, kezdve Bosnyáktól Illésig, interjút forgatott az ugyancsak zombori Herceg János akadémikus íróval (és ugyanő filmesítette meg Herceg *Szikkadó földeken* című regényét 1987-ben), ennek részleteit fölhasználva Siflis Zoltán készített portréfilmet Hercegről, és ő forgatott portrét Deák Ferenc íróról, aki forgatókönyvei révén ugyancsak szorosan kötődött a filmművészethez.

Noha Bicskei Zoltán inkább az elvontabb, etűdszerű alkotások híve, remek portréfilmet készített Kunkovács Lászlóról (*Rövid utazás Kunkovács Lászlóval*, 2013). Portréfilmje annyiban sajátos, hogy alanyát, Kunkovács László fotóművészt és etnográfust senki sem kérdezi, sőt, ő kérdez mást a népi világról. Miként tette élete során, szenvedélyes érdeklődéssel a paraszti létforma, a népi hitvilág, a szokások iránt, amiket párját ritkító fotókon örökített meg – ezekből bőséggel láthatunk a filmben, valamint tudományos publicisztikájában is feldolgozott. A portréalany 7000 év történetét idézi meg mindössze 50 perc alatt, beszél a kunbabákról, sámánokról,

táltosokról, pásztorokról, a puritán életvitelről, az ázsiai nomádság koráról, a rendező pedig a témákat szemléltető és egyben bámulatos képsorokkal kíséri. Látványos beállításai során leginkább a vízparton és a vízen otthonos, a film káprázatos és lenyűgöző vizuális világa a vízen forgatott részekben csúcsosodik ki. Akár vizuális antológiának is nevezhetnénk, ami egyszerre mutatja meg alanya művészi és tudományos munkáját, sokirányú érdeklődését.

Ha már a víznél tartunk, meg kell említeni Fejős Csilla² dokumentumfilmjét (*Kútfúrás, avagy kincskeresés másképp*, 2013), amely nem egy ember, hanem egy mesterség portréja. A filmben víz van, minden mennyiségben. Artézi kút, iszapfürdő, horgászás tóban vagy folyóvízben, ám a frissen fűrt kútból előtörő, kristálytisztá víz az igazi, pompázatos dolog, aminek elővarázslásához az emberi tudás és gyakorlat mellett némi sáros, iszapos, homokkal keveredő munka is szükséges. A film címéből kiderül, a kútfúró mesterségről lesz szó, aztán meg az is, hogy jóval többről beszél az alkotás. Ami elsőként mellbe vág, az a kamera (Ótos András és Csubrilo Zoltán munkája). Elképesztő beállításokból felvételez, közelképei káprázatosak, a széles látószöveget ugyancsak kifejezően kezeli, aztán Csendir Viktor dinamikus vágása tovább fokozza az élmény intenzitását, miként a filmbe „belopott” dekoratív, szuggesztív és jelképes értelmezésre lehetőséget nyújtó állóképek, vagyis fotók, illetve a remek zene.

Ezt a filmet évszakokon átívelve, több színhelyen forgatták. Ez mindenképpen erénye. Az is, hogy a szereplők – akik név szerint jelen vannak a stáblistán – azok az emberek és családtagjaik, akik kútfúrásból élnek. Büszkén vallják, vagy vállalják, mesterségük hivatás. Viszont azt is látjuk a spontán párbeszédre és vallomásokra épített történetből, hogy a kétkezi munka dicsérete mögött szegényes szociális háttér, olykor családi törések, asszimilációs erózió, nyelvi igénytelenség és a többségi nemzet gesztusainak kisajátítása húzódik meg. Vagy termelődnek ki. A film voltaképpen szókimondó szociográfiai alkotás, amely szakít a dokumentarizmus kliséivel, és gazdag vizualitás révén mutatja meg az alapvetően boldognak tűnő kútfúró mesterek életét.

² Portréfilmek sorát készítette jeles vajdasági magyar alkotókról.

Két tabufilm Gádorlakók

A vajdasági magyar dokumentumfilmmezés mértékadó alkotása, súlyát mi sem jelzi jobban, mint hogy elkészülte után több mint két évtizeddel a film forgatásának helyén betiltották a vetítését, ugyanis sok helyen bemutatták már az alkotást, csak éppen Vörösmarton nem. Végül ott is megnézhatték a megrendítő művet, csak nem az eredetileg meghirdetett helyen.

A film egy gádorlakó vörösmarti család tagjait szólaltatja meg, akik konokul ragaszkodnak a löszfalba vájt lakásukhoz, ahol villany és egyéb közművek nélkül tengődnek, háziállataikkal osztoznak a pince előtti területen, a szabad ég alatt főznek, és téblábolnak, alkalmi munkát végeznek, és orvhalászatból tartják fenn magukat. A falu szerint képtelenek sorsukon javítani, nem is tudnának visszailleszkeszteni a közösségbe, erősen alkoholizálnak, és mindössze annyit dolgoznak, hogy kenyér- és italszükségletüket fedezzék. A gádorlakók közül egyetlen fiú fogalmazza meg a jobb élet lehetőségét, de maga is megvalósíthatatlannak tartja, mert a testvérek nem tartanak össze, anélkül pedig nem lehet előbbre lépni. Ennek ellenére nem letargikusak, természetes létmódjuknak tekintik szegénységüket és magányukat. Beszűkült szókincsük, szavakat kereső, csapongva repkedő tekintetük a családon belüli némaságba merevedett nyomorról árulkodik.



Siflis Zoltán: Gádorlakók

A riporter kérdez, az alanyok válaszolnak, az anya beszéd közben végzi a házimunkát, a fiúk lebénulnak, kényszeres mozdulatokat tesznek, az idősebb fiú, aki szemtanúja volt, hogy egy vadkan széttépte édesapját, teljesen érzelemmentesen számol be a tragédiáról, mint akinek minden mindegy. A riporter mindegyikkel próbálkozik, igyekszik rávezetni őket, hogy a löszfal bármikor rájuk omolhat, és mindannyian odavesznek, de ezt a veszélyt egyikük se hajlandó tudomásul venni. Pedig tudnak róla, hogy másokkal előfordult.

Kíméletlen film, a nagyköznelbe hozott arcok, verdeső tekintetek, kicsorbult fogsorok, az átszellemülten (részegen) nyilatkozó riportalany zavartsága nyomatékossá teszi a tárgyi, anyagi nyomort, amit Siflis Zoltán kamerája gyakori ráközelítésekkel tudatosít. A rendező-operatőr dinamikus kameramozgással ellensúlyozza a statikus, riporter + alany felállást, amit a vágás is aktívan dinamizál.

Megrendítő film. Autentikus ábrázolása nyomán a riportalanyok feszültsége kisugárzik a nézőre, aki előbb feszeng, majd szorong, nem tudja, milyen mélységig áshatnak még le ebben a nyers életanyagban a szerzők.

Ez egy inkvizíció

Az egykori tabufilm, a kanizsai tanárok kálváriáját megjelenítő *Ez egy inkvizíció* csupán a digitalizálás lehetőségének hála maradhatott fenn, anélkül az idő múlásával elveszett volna az anyag. Pedig életünk során szükségünk van olyan morális útjelző táblákra, amelyek figyelmeztetnek a múltban elkövetett bűnök súlyára, és ezeket a figyelmeztetéseket a művészet fogalmazza meg hathatósan.

Az eset lényege, hogy néhány Kanizsán dolgozó tanár 1981. április 11-én a horgosi templomban meghallgatta egyik tanítványuk orgonakoncertjét. Ezt megelőzően az iskola munkástanácsa és a Kommunista Szövetség alapszervezete is tárgyalt róla, ildomos-e a pedagógusoknak elmenni a templomba, és olyan határozat született, hogy saját felelősségére mindenki megteheti, a koncert után viszont kirúgták őket a Kommunista Szövetségből és munkahelyükről egyaránt, meg-

alázással teli, hosszú kálváriát akasztván a művészetbarát tanárok nyakába.

Siflis Zoltán az események után fél évtizeddel szólaltatta meg az ügyben érintetteket, akik egymást váltva beszélnek el, immár emlékezetből az akkori történéseket. Úgy tűnik, öt esztendő hosszú idő, sok minden kihull az emlékezetből. Döbbenetes azonban, hogy a megszólalók egybevágoan, szó szerint idézik az ellenük lefolytatott boszorkányüldözés során elhangzottakat, mind a vád, mind a védelem szavait, megidézik saját lelki- és idegállapotukat, az emlékezetükbe égett részleteket. Tanúsítván, hogy az ártatlan, legfeljebb megrovással végződhető történet egyszerűen „inkvizíciós” perbe csapott át, ahol előre ki voltak osztva a szerepek és az ítéletek, és hogy mindezt a kirúgott tanárok a legmélyebb morális, ideológiai és egzisztenciális vesszőfutásként élték meg.

A film voltaképpen azoknak az értelmiségieknek állít mementót, akik valamilyen szinten kritikai véleményt fogalmaztak meg az egykori Jugoszlávia titói kisebbségpolitikájával szemben – ezt a bevezető képsorok és a narrátor szövege nyomatékosítja. Csakhogy egyetlen eseményen kivetítve, ami magyarázatot is ad az ideológiai túlkapásokra: a kis közösség megfélemlíettségében sokkal érzékenyebben reagál a helyi történésekre, mint az, amelyik távolabbról szemléli az eseményeket.

A felidézett korszakban az elvtársi éberség volt a félelem fokmérője. És a párt volt mindennek a meghatározója. Az iskolában arról vitáztak, hogy a párttagok és pedagógusok részt vehetnek-e egy művészeti eseményen, amelyet történetesen egy templomban rendeznek meg. Sőt, pedig 1981-et írtak akkor, az is fölmerült, hogy bármilyen egyházi eseményen, így, mondjuk, temetésen megjelenhetnek-e! Az ördögi kör innét kerekedett ki: a koncert a fegyelmi eljárásban ürüggyé silányult, mintha a munkahelyükről eltávolítottak és ellehetetlenítettek a maguk védekezésére találták volna ki a „bűnüket”, de voltaképpen egyéb munkahelyi mulasztásaik miatt kerültek volna lapátra. A filmben a vád oldalát képviselő dolyfős képmutatása a jelenből szemlélve karikatúrális megnyilvánulásnak tűnik, ám ez a tragikus kutyakomédia a mikroközösségen belüli hatalmi metodológiát kivetíti a társa-

dalom egészére. A cinikus demagógia közvetlen megjelenítése a film csúcspontja. A film készítőinek bátorságát mutatja, hogy az alkotás a joghurtforradalom esztendejében készült el, és ekkor következett a miloševići éra.

Dokumentumfilmek

Elveszettek a történelemben. A Duna menti svábok elleni megtorlások a II. világháború után

A Vajdaságból eltűnt egy nép. A második világháborúig több mint félmillió német élt a tartományban, ma ötezren sincsenek, itteni népességük 1% alá csökkent! Közülük sokan odavesztek az orosz fronton, de a fogyatkozásukat valójában a harcok után uralomra jutott néphatalom központi vezénylés mellett idézte elő, elűzéssel, internálással, megfélemlítéssel. Az áldozatok zömmel a támasz nélkül maradt időszerűak, nők és gyerekek közül kerültek ki, akiknek kezéhez nem tapadt semmilyen bűn. Ennek az elűzött népcsoportnak állít mementót Rácz-Maronka Etelka filmje.

A svábság a Vajdaság gazdasági fellendülésének motorja volt, javakat teremtett, kultúráját összehétközítette az egyéb nemzetekével, és szorgalmasan dolgozott, gyarapodott. A proletariátusra esküvő néphatalom viszont a népet Hitler hadseregével azonosította, és minden eszközzel elűzésükre és megsemmisítésükre törekedett, kellett a birtok, a munkahely a helyükbe telepítendőknél, akik kész házakba, felszerelt gazdaságokba költözhetek be, és élvezhették az előttük megteremtett javakat. Az internálótáborok voltaképpen a megsemmisítést előkészítő táborok voltak, mondja a filmben a háborút követő atrocitások egyik kutatója.

A Zombor melletti, egykoron két és fél ezer német ajkú polgárt számláló Gádorba 1945-ben több mint 15 000 német nemzetiségű öreget, gyermekes anyát és gyereket hurcoltak, közülük legalább 7500-an tömegsírokban nyugszanak. Kezdetben hármassával-négyessel kaparták el az éhezés, a higiéniai feltételek hiánya és betegség következtében elhaltakat, később 400–600 tetemet földeltek tömegsírokba. Nem temették az áldozatokat, csupán betemették tetemüket, ritkán jutott valakinek egy krumpoliszák szem-

fedőnek és koporsó helyett. Járekon 12 000–20 000-re teszik a fogva tartott németek számát, akik a túlélés érdekében megették a falu macskáit és kutyáit is. Mégis éhhalát haltak legalább 7500-an, köztük 1000 gyermek. A megaláztatás eme megrázó bugyrait idézi meg a film, túlélők, a volt táborokat felkereső egykori internáltak történeteinek révén. Hoffman Artúr vágói munkája nyomán arányos ritmusban szövődik egymásba a jelen idejű emlékezés, a kutató tényfeltáró megszólaltatása, a képi dokumentumok és az elbeszéltek hangulatára épített kísérőzene. A megrázó vallomások operatőrként poétikus képsorokkal ellenpontozza, de ezek a felvételek a készbe betelepültek által birtokba vett tájegységek szépségét emelik ki, míg a gádori emlékhely képi megjelenítése – épülettörmelékekkel vegyes szeméttel, lerombolt templom és ledől, szétdőlt kőkeresztek – a pusztulás és a pusztítás mementójaként magasodik ki a film révén.

A rendező remek érzékkel épít be a narratív anyagba egy, az áldozatok és a hóhérok leszarmazottai között szövődött, sorsszerű szerelmi történetet, amely egyértelműen fogalmazza meg a film alapkérdését: MIÉRT? Ugyanígy megnyitja annak kérdését is, hogy mikor lesz már nevesítve a vajdasági sváb áldozatok mindegyike, ha egyébként nem, bár kegyeleti okok miatt, és mikor kerül sor az egykori tettesek elszámoltatására. A filmben nyilatkozó szakértő szerint mindkettő még bizonyára jócskán várat magára.

A sajkáslaki kereszt

Két különböző filmnyelv szólal meg Póth Imre filmjében, a dokumentarista és a poétikus. Nem egymásba áthatolva, hanem egyetlen hirtelen vágással elkülönítve. Talán éppen ez, a dokumentumra mintegy rázúduló, költőien komponált, vizuális és hangzó, indulatokat elszabadító kóda oldja a fél évszázadon át elhallgatott igazság nyomán feltüremelő érzelmeket.

A film dokumentáris szintje azt örökíti meg, hogy miként állít vaskeresztet Pásztor Antal fémsztergályos mester a mártírhalált halt édesapja feltételezett sírjára. A kamera szenvedélymentes, követi a mestert a műhelybe, aki vasprofilokat helyezget egymás mellé, majd összehegeszti

őket, köznapi munka, mondhatnánk, ha nem halanánk a baljóslatú zenei aláfestést. Ki is derül, egy természetes vaskereszt készül a mester keze alatt. A forgatókönyvíró a későbbiekben is él a rávezetéssel – amikor a mester csak ennyit fest a keresztre erősített táblára: 1944 –, illetve a meglepetéssel, a váratlan záró képsorok esetében.

A film – egyetlen példán keresztül – az 1944-ben a „felszabadítók” áldozatául esett 32 sajkáslaki magyar emberről szól. Leginkább képi eszközökkel, annál is inkább, mert a történeteket évtizedeken át félelemből elhallgatták a helybeliek, Pásztor Antal sem mesél sokat sem apjáról, sem a többi áldozatról, konok elszántsággal készíti a vaskeresztet, mert a korábban fából állítottat a községi előljáróság eltávolította. Matuska Márton, a magyarellenes megtorlások kutatója sem említi egyetlen részletet sem az eseményekkel kapcsolatosan a kereszt felszentelésekor tett beszédében. Ez a film nem arról szól, hanem a megfélemlítés alóli felszabadulás katarziséjáról, a lehető legminimálisabb, de hatásos eszközzel. Találó rendezői megoldás, hogy a keresztnek a helyszínre szállításakor, majd a szenteléskor oda tartók is traktor pótkocsiján ülnek, és a traktor motorjának zúgása minden egyéb hangot elnyom. Monoton és hangos dübörgése rákényszerít annak végiggondolására, hogy a majdani jelöletlen sírjuk felé tartó sajkáslaki magyaroknak ugyanerre vezetett utolsó útjuk, s mi minden fordulhatott meg fejükben a vesztőhelyükig. A némaság mementója.

Néhány másodpercre azonban zavaróvá válik a motordübörgés, mert mögé bekúszik a zene, miközben távolról felvett beszéd is megszólal.

Ha már a beszédnél tartunk: a rendező hagyta beszélni Pásztor Antalt, aki a legtermészetesebb vajdasági magyar makaróninyelven szólal meg, jelezvén, ez van, én így beszélek, mi így beszélünk, vagyis ez a jelenlegi nyelvállapotunk, s ugyanez tapasztalható a plébános mondatain is. Mindezen viszont jelképszerűen túlmutat, hogy a keresztet állító mester a neki segédkezőkhöz szerbül szól. Nyilvánvalóan azért, mert bár egyikőjük nem érti a magyar szót. Mégis segít az emlékéllítésben.

A záró képsorok derült égből villámcsapásként lobbannak a képernyőre: döbbenetesen energikus és bénító zene mellett lángra kap a ke-

reszt körüli száraz talajnövényzet, s egyre közelít a hervadt koszorút még el nem ejtett kereszthez. Kérdéseket generáló, poétikus rendezői-operatőri munka.

„Még oda nem ér az idő”

Megkapó Csubrilo Zoltán operatőri munkája, rendezőként, operatorként egyszerre gondolkodik mozgó- és állóképekben egyaránt. Filmjének bevezető képe máris jelzi, itt vagy nagyon tapasztalt filmesektől tanult alkotó munkájával szembesülünk, vagy olyan rendező vizuális világával, aki kimerevített látványként is képes narratívát megfogalmazni. Eldönteni nem tudom, de hiszem, eredményes ötvözetként működőképes filmnyelvet kreál magának. Bravúros, kimerevítésként ható képsorai szinte fotóként égetik be a látványt a nézőbe. Méltatóként áttévedvén a képzőművészetek statikus terepére, úgy érzem, a látvány megragadására adott tehetsége még nagyon sokra előjegyzi a szerzőt. Formanyelve áthatol a kreatív vizualitás és a dokumentaritás olykor nem is olyan szűk mezsgyéjén, és önelvű alkotássá kristályosodik. Ebben remek partnerei a 78 éves Bellér Ilona és családja. Ők egyszerűen vannak. Rurális paraszti életet élnek, csupán mindennapjaik vannak, de olyan hétköznapjaik, amelyeket a néző közvetlen tapasztalatból nem ismer. A központi szereplő idős, egyedülálló, családja külön lakik. Nem nagy ügy. Megvannak a napi gondjai a közigazgatással, de kinek nincsenek. Magányos, ám ki nem az? Nem is beszél erről, de a kamera kedvéért egy áttetsző műanyag zacskóba helyezve egy szögre tűzi saját és megboldogult párja fotóját, mondván, mennyire más így. Ám nyomban a képet rögzítő szög csavarja a rádió zsinórját, a rádióból hamarosan egy hajdani sláger hangzik fel, és a hímzett faliszőnyegek, az ágytakaró alatt kelesztett diós kifli környezetében természetesen hangzik a lenejlo-nozott fotókra utalása: mégiscsak más ez így.

Más. És ennek a másságnak a megjelenítésre vállalkozott Csubrilo Zoltán. Nagyon jó, hogy képen, nem pedig szövegben gondolkodott. Mennyire izgalmas pl. a jelenet, ahol a néni satnya kukoricát morzsol kézzel – aki még látott ilyet: csutka a kukoricacsőre –, miközben egy meg-

termett macska ül ölében, és minden mozdulatot simogatásként él meg. De hasonlóan szívbe markoló jelenet, amikor az idős háziasszony akadályok zömén kénytelen átvergődni, csak hogy összeszedje a húsz tyúk tojta tojásokat. Történetet mesélnek ezek a fölvételek, szavak nélkül jelenítenek meg sorsot, létet, olyan bravúros fölvételek által, amelyeken látszik a munka kézbe ivódott lenyomata, a tengeritörés és -morzsolás automatizmusa, a szalonnafalatozás rítusa, a kelt tészta készítésének meg-megújuló öröme vagy éppen a rövid láncon tartott kutya boldogsága az elébe tett étel láttán.

Kedves, hogy a rendező-operatőr helyet hagyott a spontaneitásnak, a nénihez érkező, kukoricadarát vásárló fiatalasszony őszintén rácsodálkozott a forgató kamerára, a háziasszony őszinteségi rohamát követően maga kérte a forgatás leállítását – ez a leállítás benne is maradt az alkotásban –, az unoka pedig éppen annyira „volt színész”, hogy majdnem beleilleszkedett ebbe a spontaneitásba. Mindezek közepette Csubrilo Zoltán autentikus filmvilágot épített Bellér Ilona (nem élettörténete, hanem) jelene köré, aki szerint elevenen nem bújhat a föld alá senki, várnia kell, még oda nem ér az idő. Döcögő sibusz, sínen melegedő macska, röppenő tyúkok, láncon tartott kutyák környezetében egy hengerrel pingált otthonban, ahol a kaput nem azért zárják, hogy ne jöjjön be rajta idegen, hanem hogy a szél ki ne fújja.

Gettósor

A filmről alkotott véleményem kialakulásához fontos tényezőként járult hozzá, hogy képtelen voltam elkülöníteni a korábbi és a mostani alkotást, másfelől pedig, hogy első látásra nem éreztem kellően „filmese” munkának. Egyoldalúan dokumentáris, ráadásul mintha terjengős lett volna – erről már a második „vetítés” után meggyőződtem, valójában nem terjengős –, ellenben továbbra is úgy vélem, nem jó, az élményt le-lombozó, hogy a rendező a film elején elmondja, hogyan készült, miről szól a filmje. Megtudjuk, felismerjük, rájövünk erre magunk is. A film végén, ahol már a megszületett gyermeket tartja kezében az anya, aki harmadik hónapjában lévő

terhesként jelent meg a film elején, utal az elvégzett munka időbeli kiterjedésére és a ráfordított energiára. A fiatal apa pedig feloldja a film egyik üzenetét, amikor a mellőzött és kiközösített pózából mondja, hogy immár a (gyermek születését követően) van értelme az életnek, mert ha magad vagy, létednek nincs semmi értelme.

Innét kell fejben visszapergetni a képsorokat: hiszen ezt a film során a nagypapa is valami módon kimondta, a nagymama úgyszintén.

A gettósor nem putri, de a helyszínhez, Magyarokanizsához képest elkülönülő terep, az unoka nem szívesen él ott, életérzését rapszövegek írásában oldja fel. Nagyapja muzsikos, utcai tamburás. Romák. Megrekedtek egy, a többség számára már élehetetlennek tűnő világban, ám élnek, ünnepelnek, nem a boldogulást, hanem a boldogságot keresik az adott lehetőségek között. A tamburás nagypapa igazi ikonikus alak, szikár, öltönyös-nyakkendő, kalapos, láncdohányos figurája mintha az egykori spagettiwesternekből lépett volna ki, azzal, hogy esze ágában sincs revolvert forgatni, hanem muzsikál annak, aki megengedi, és hajlandó fizetni érte. Három nyelven beszél és énekel, a film egyik csúcspontjában egy roma dalból bluesra vált, mint aki ráérezett, hogy az egyetemes nyomorúság dalához nincs szükség szövegre.

Úgy tűnik, az operatőr-rendező ráhagyatkozott a történetmondás narratív vonalára, nem keresett hozzá innovatív képi megoldásokat, hozta azt, amit előbb taglalt filmjében mutatott, sőt, annál kevesebbet. Visszafogottabb, ám meglehet, hogy így, a nemzedékeken átívelő történet megjelenítésének látszólagos eszköztelensége során nyer hangsúlyt a három generáció közül a középső hiánya. Valóban, hol vannak a szülők? Egy kitörölt nemzedék csupán a hiányával szerepel a filmben. A másik kettő létét – és talán ez a rendező nyomatékosított szándéka – fétistárgyak szimbolikájával határolja körül. A nagypapa a már leírt szerelésben, hegyes orrú, magas sarkú cipőjében, a nagymama az ősmatriarcha mindenről gondot viselő szerepében, az unoka a folyton fülében lógó fülhallgatóval, a testdíszek rituális viseletével, zenelejátszóival, CD-lemezeivel, az új anya töretlen szótlanságával jelképszerűen összetett alakokként mutatkoznak meg.

A keserűdes filmtörténetnek számomra ez a bújtatott szimbolika az igazi hozadéka. A vajdasági magyarság jelenlegi problémáival foglalkozó, tényfeltáró dokumentumfilmek készítéséhez források, támogatások is kellenek a nagy akarással. Ezért tartom heroikusnak alkotóink elkötelezettségét, amely újabb és újabb alkotásokban ölt testet.



Simon Miklós: Az Ember