

SZÁSZ CSONGOR

A vajdasági magyar szociografikus film

A magyar dokumentumfilm-iskola

Az 1959-ben megalakuló, világviszonylatban is egyedülállóan szabad szellemiségű, kísérleti filmlabor, a Balázs Béla Stúdió (a továbbiakban: BBS) jelentette az intézményi és szervezeti keretet a Magyarországon a hetvenes években kialakuló dokumentumfilm-készítő stílusnak és a dokumentarista stílusirányzatoknak. Sára Sándor 1962-ben készített lírai dokumentumfilmje, a *Cigányok* kitérte a társadalmi nyilvánosság kereteit és ezzel a szociografikus dokumentumfilm előmenetelét is biztosította. Szemben azonban a hatvanas évek illúziórealizmusának távolságtartó, intellektuális, kérdező és cselekvő filmjeivel, a hetvenes években sokkal inkább a szociológiai pontosságú mélyelemzésre, az egyén belső folyamatainak láttatására, a leíró részletekre került a hangsúly. A valóság megváltoztatása és a kötelező morális konzekvencia levonása helyett a valóság feltárása és részletekbe menő, tudományos alaposágú bemutatása vált jelentőssé. „Az »antropológiai« dokumentarizmus számára a lényeg a felszínen ragadható meg, a látható és a hallható dolgok világában, amelyek a maguk összetettségében és egyszerűségében, heurisztikus módon állítják eléink az egyént és a társadalmat. Nem a tettek vagy a szavak beszélnek a korszakról, hanem a korszak cselekszik és beszél az embereken” (GELENCSÉR 2001; 24). A politikai helyzet konszolidálódott, és a nyugati szellemi áramlatok internacionalista felhangjai következtében az egyén és a társadalom közt érezhetővé vált a távoldás. A „változó társadalom” képzetkörében „a legfontosabb hajtóerő az új

gazdasági mechanizmus és a hozzá köthető reformszellem megjelenése volt” (HAVASRÉTI 2009; 31). Ez a zűrzavaros időszak új, aktuális társadalmi és szociális konfliktusokat hozott a felszínre. A feszültségek feloldására a magyar filmesek a szociografikus, valóságfeltáró szemléletben látták a megoldást.

A hatvanas években megerősödő művészetfelfogás szerint a művészet elsődleges eszköze a megismerés, nem pedig az önkifejezés. „A film-művészet és a társadalomtudomány között erőteljes közeledés történt. E két kulturális praxis egyaránt a társadalmi valóság hűséges leírását, működésének megértését, normatív értékelését és (alkalmanként) megváltoztatását tűzte ki célul” (HAMMER 2009; 237). Hammer Ferenc kijelentéseit kiegészíti és direkter politikai motivációval ruházza fel – a BBS-ben a hetvenes években követendő példává vált – a német új film ideológusának, Alexander Klugének szintén a hatvanas években megszülető realizmus-konceptiója. De mivel Kluge elméletének lényegét a valóság objektív tényeinek felismeréséből megszülető „tiltakozásban”¹ (KOVÁCS 2009; 10) látta, a BBS kényszerű politikai semlegességet hirdető álláspontja miatt az alkotók ezt nem tudták maradéktalanul megvalósítani. Kialakult egy újfajta politikai szerepvállalás is, de a „tiltakozást” a hatvanas évek eleji cseh új hullám mintájára a fanyar, ironikus humor mögé bújtatott kritikus hang tudta a leginkább árnyalni. A politikai áthallásokat tehát az esztétikai motiváció leplezte.

1969-ben megszületett a BBS második filmes generációjának a kiáltványa: *Szociológiai filmcsoportot!* A megfogalmazott célok közt szerepelt a tudományos alaposságú anyaggyűjtés és -feldolgozás, valamint a szociológiai gondolkodásmódot kinematografikus eszközökkel megvalósító stilisztikai alakzat felépítése. „Így született meg a filmszociográfia, amelyet műfajként elsősorban nem a közös témák, hanem az egységes témafelvetési érzékenység határoz meg. A Balázs Béla Stúdió Közművelődési Csoportjának létrejötté jelöli a fejlődés következő szakaszát, amikor kidolgozásra kerül a társadalmi forgalmazás koncepciója, vagyis olyan fórumok létesítése, ahol a filmkészítők és a közönség demokratikus vitát folytathatnak egymással” (GYŐRI 2013). A nézők, a filmszociográfia kitartó megfigyelő és leíró pozíciójának is köszönhetően, öntu-

datosodási folyamatként élhették meg a vetítéseken látottakat és az azt követő beszélgetéseket, ahol kritikusan szemlélhették és elemezhatték hétköznapi valóságukat. A klugei ideológia tehát több szempontból is sikeresen valósult meg a politikailag reflexív, megfigyelő és résztvevő ábrázolásmódban készült BBS-dokumentumfilmek esetében. Az irodalmi szociográfiákkal szoros kölcsönhatásban álló hosszú dokumentumfilmekben kialakult a filmes szociográfiai látásmód és elemzőképesség. Viszont a BBS-ben meghirdetett tudományt és művészetet egyesíteni próbáló, tisztán tudományos alaposságú filmet nem sikerült készíteni, ezek a kísérletek csupán „a szociológia vagy a statisztika reprezentációi” (HAVASRÉTI 2009; 31) lehettek. A korszak- és szemléletváltó kiáltvány így inkább csak iránymutatásnak tekinthető.

Ember Judit és Gazdag Gyula *Határozat* című, tudományos alaposságra törekvő, megfigyelésen alapuló filmjében csak az arcokra koncentrál a kamera, a térélmény megszűnik. Ez a sajátosság Siflis Zoltán több filmjében is dominál (*Ez egy inkvizíció, Temetetlen holtjaink, Örvényben*). „A politikai motivációra dolgozó szerzők jellemzően nem magányos alkotók, hanem csoportok vagy szerzőpárosok voltak” (KOVÁCS 2009; 10). Ilyen alkotói közegeben készült a *Kisamerika* című interjúfilm is. Azért forgatták Ózdon, mert Kozák Gyula forgatókönyvíró ott folytatott szociológiai kutatásokat. A filmet 2000-ben újra kellett szerkeszteni, és kerültek bele friss felvételek az azóta is változatlan ózdi állapotokról. A *Kisamerika* példája jól illusztrálja, hogy a szociográfákat a szerzők többször újraszereztek vagy az évekig tartó témafeldolgozás, vagy a társadalmi-politikai változások miatt. Ez jellemzi Siflis Zoltán és Vicsek Károly alkotótevékenységét is. Dobai Péter *Archaikus torzók* című portréfilmje ötvözi a frontális dokumentumfilmes magatartást a játékfilmes szubjektív gondolkodásmóddal: a rendezés szembeszáll a realitással. A magát öntudatosan építő riportalany a film forgatása alatt, annak hatására ismeri fel személyes drámáját. A dokumentumanyag stilizálása tehát számos magyar szociográfának különleges dramaturgiai ívet adott. Ez a spontaneitás hatására szerveződő, kreatív szerkesztési elv fokozottan igaz Vicsek Károly elképzeléseire. Vicseknek a jugoszláv *fekete hullám* ideje alatt készített rövid dokumentumfilmjei a kritikát (*Kereszt és csillag*, 1971) és a filmnyelvi gon-

dolgozásmódot (*Kubikusok*, 1973) sem nélkülözték, a valóság bemutatása azonban mindkét esetben együtt járt a valóság megváltoztatásának igényével és a stilizációval. Siflis Zoltán etnografikusabb, ténszerűsége törekvő alkotói módszere inkább a Gulyás testvérek munkásságához hasonlatos. „Mi is ott a helyszínen, a forgatás során igyekszünk megérteni a problémákat, embereket. Így minden interjúnak, helyzetnek, gesztusnak megvan az a frissessége, eredetisége, ettől lesz a film hitelesebb. Ezért látszik forgatási szituáció valamennyi filmünkben. [...] Szerintünk a szociofilm legkényesebb kérdése az, hogy élő, eleven személyiségek »kölcsonzik« a filmhez hangjukat és képmásukat, teljes habitusukat, adott szituációban való viselkedésüket” (KOLTAI 1980; 10).

1973-tól a BBS-ben a fikciós dokumentumfilmek kerültek előtérbe a dokumentarista szemléleten belül. A *Budapesti iskola* azzal kísérletezett, hogyan lehet a valóságos életesemények tagolatlan folyamatából egy dramaturgiailag megszerkeszthető egységet kiragadni. A stílus újításainak epicentrumában a közérzet atmoszférájának a kifejezésre juttatása állt. A korabeli magyar fikciós filmszociográfiákhoz nagyon hasonló stílusban és ideológiák mentén készültek Vicsek Károly dokumentarista játékfilmjei is. „A dokumentumfilmszerű láttatás nálam nem csak gyakorlat, hanem mindenekelőtt szemlélet kérdése. Az igazi fikció a dokumentum erejével hat, a dokumentum viszont rengeteg általános vonást tartalmaz. A dokumentum számomra nem más, mint a jelennel folytatott párbeszéd szituációjában élni” (JUHÁSZ 1973; 20). A dokumentarista stílusú *Parlagot*, ami poétikusságáért elnyerte a belgrádi Drámai Művészetek Akadémiájának Kokan Rakonjac-díját – ami a magyar Balázs Béla-díjhoz mérhető elismerés –, sokan a valóság közvetlen, művészi áttétel nélküli másolatának tartották. Vicsek szerint ez arra is utal, a nyugatról importált filmek jugoszláv dömpingje okán, hogy a közönség a filmhez nem volt képes műalkotásként viszonyulni. „Nemigen volt még alkalma arra, hogy a maga valóságának műalkotássá transzponált mását láthatta volna filmen. Nem véletlen, hogy álomnak, egzotikumnak tekinti a filmet” (JUHÁSZ 1973; 20).



A dokumentumfilmek – főleg a nyolcvanas évek második felétől – a történelmi félmúlt és a politikai jelen feltárásával a nemzet lelkiismeretévé váltak. „A rettegésbe burkolózó múlt eseményei felé törtek utat, művészi tevékenységük politikai kockázatvállalással párosult, sokszor az utolsó pillanatban rögzítették az élők emlékezetét. A képi kifejezés esztétikai megformáltságát ezekben a filmekben a mozgókép hitele biztosította” (GELENCSÉR 1995; 38). A társadalmi konfliktusok láttatásán túl elterjedt a magyar történelem elhallgatott történéseinek a feltárására vállalkozó disznarratív stílusú, tabudöntögető, hosszú történelmi dokumentumfilm. Ezek az alkotások az aktivista, történelemvizsgáló, közéleti szerepvállaláson túl a megőrzés archeológiai szándékával készültek. Ilyen Siflis Zoltán dokumentumfilmje, a *Temetetlen holtjaink* is. Ezek a filmek különböztek a tettenérés, leleplezés antropológiai megközelítésétől, és visszatértek az emberi archoz, ahol az arcon tükröződő sors vált lényegessé. „Az igaz film belül pereg. Nincs az a beállítás, amely felvehetné a versenyt a belső képpel, amelyet a külső, a film által létrehozott megidézés képes. Ez a filmművészet igazsága, s ez a »beszélő fejek« igazsága is” (TÓTH 2010).

A vajdasági magyar filmművészet kialakulása

Vajdaságban a filmkészítés elterjedése egyidős a 19. század végén született filmmel. Az Osztrák–Magyar Monarchia déli részén, Bácskában élt a kinematográfia két első közép-európai magyar úttörője, Lifka Sándor és Bosnyák Ernő. Előbbi mutatványos szerelvényével filmhíradókat is vetített és ismeretterjesztő előadásokat tartott, továbbá ő mutatott be elsőként filmet a mai Vajdaság területén, és létrehozta a Délvidék első mozgókép-vállalatát, a *Lifka Bioskopot* Szabadkán. Utóbbi 1912-ben megörökítette II. Rákóczi Ferenc emlékművének leleplezését szülővárosában, Zomborban: „Erre az alkalomra Bosnyák készített egy olyan kerekeken guruló kameraállványt, amellyel vízszintesen és függőlegesen is mozgathatta a kamerát. Ez a megoldás filmtörténeti pillanat volt” (FEKETE J. 2017). Kameramozgatás terén elért újításával Bosnyák Ernő megelőzte D. W. Griffith-t, akinek a filmtörténet a svenkelés találmányát

tulajdonítja. 1923-ban megalapította a zombori Boer Film vállalatot, rendezői karrierje viszont sikertelen maradt. A Szerb–Horvát–Szlovén Királyságban forgatott első játékfilmjét, a párizsi Pathéval koprodukcióban készülő, *Bölcsőhelyem hazugságai, avagy hazudj a kedvemért* című némafilmet elkészülte után ellopták. A Belgrádi Filmarchívum 1963-ban életműdíjjal tüntette ki, szülővárosában pedig 2013-ban szobrot avattak a tiszteletére. Megvalósíthatatlan álmáról, hogy Zomborból Duna menti Hollywoodot csináljon, csupán az életéről készített, Gobby Fehér Gyula által írt musical tanúskodik, amit Vicsek Károly állított színpadra Újvidéken. Siflis Zoltán 2018-ban ismeretterjesztő dokumentumfilmet készített a két filmes úttörő életéről *A kamerás emberek* címen.

Az 1930-as évek végétől nem volt képviselője Vajdaságban a magyar filmművészetnek, magyar vonatkozású filmgyártásról egészen a hatvanas évek közepéig nem beszélhetünk. 1966-ban a tartományi székvárosban állami támogatással megalakult a Neoplanta Filmvállalat, mely kezdetben kiszolgálta a kultúrpolitika elvárásait, és dokumentarista mozgóképekben, rövidfilmekben mesélt a térség kultúrájáról, múltjáról és fejlődéséről. „Magyar témájú munkák is születtek, amelyek közül feltétlenül említést érdemel a jeles vajdasági naiv festőről, Fejes Imréről szóló portréfilm (*Emerik Feješ*, 1967 – Stevan Stanić), valamint az 1942-es megtorlást a megbékülés jegyében felidéző *Emlékmű (Spomenik*, 1967 – Miroslav Antić)” (FORGÁCS 2014; 45–47). A hatvanas évek végére a Neoplantában alkotó művészek, a stúdió periferiális helyzetének köszönhetően, nagyobb szabadsággal alkothattak és jelentős szerepet vállalhattak a társadalomkritikusabb és modernebb *Crni film (fekete hullám)* filmművészeti tevékenységében. Želimir Žilnik újvidéki rendező társadalomkritikus dokumentumfilmjeivel tűnt fel, nyíltan kiállt az 1968-as diákmegmozdulások mellett, majd elkészítette a jugoszláv filmtörténet botrányfilmjét, a *Korai munkákat (Rani radovi*, 1969) és ezzel a vajdasági filmstúdió a jugoszláv *fekete hullám* egyik központjává vált. Közben több rendező emigrált az országból, de akadtak, akik éppen a vajdasági stúdió segítségével jutottak filmkészítési lehetőséghez. Itt alkotta meg *W. R. Misterije organizma* című korszakos művét Dušan Makavejev 1971-ben. Ezek az alkotások pedig Vajdaságra irányították a kultúrpolitika fi-

gyelmét. Az évtized végétől a politikai illúziók kezdtek szertefoszlni. Az országban a filmek hangvétele jóval személyesebbé vált, a kisember élete és nézőpontja felértékelődött, és – hasonlóan Magyarországhoz – a cseh film mintájára itt is megjelent a sajátos humor.

1967-ben Fejős Istvánt „azzal bízták meg, hogy hozza létre a Belgrádi Televízió Újvidéki Fiókszerkesztőségét, amely magyar nyelvű műsorokat készít a jövőben” (KARTAG 2003). A műsorsugárzást saját adón keresztül 1975. november 26-án kezdték meg, de a műfaji kiteljesedést csupán 1981-ben sikerült elérni. A később öt nyelven sugárzó csatornán a filmek és tévéjátékok készítéséért a drámaszerkesztőség felelt, ami évente hét-nyolc tévéjáték rendezésére, kilenc színházi közvetítésre és egy sorozat gyártására lett kapacitálva. Itt összegyűlt a vajdasági irodalmi élet színe-java, köztük Saffer Pál, Végel László, Deák Ferenc, Gobby Fehér Gyula, akik dokumentumfilmeket, játékfilmeket, portréfilmeket készítettek többek között Tolnai Ottóról, Domonkos Istvánról, Dudás Károlyról és Bori Imréről. A drámák és sorozatok országszerte sikert arattak: „1969 és 1990 között az Újvidéki Televízió Magyar Szerkesztőségében és a Neoplantában több mint 130 magyar tematikájú és délvidéki magyar szerzők által készített dokumentumfilmet gyártottak” (SIFLIS 2011; 161).

Kezdetben a Neoplantában a nemzetiségi problematika el volt nyomva, a magyar filmesek nem tudtak érvényesülni. Az első, magyarul is megszólaló játékfilmet a belgrádi Vuk Babić rendezte 1969-ben Deák Ferenc *Teher* című forgatókönyve alapján, ami a *Tor* című drámakötetében jelent meg. Deák műve a más nemzetekkel együtt élő, bánáti magyar faluközösségek szemléletes körképét jeleníti meg. Babić a fekete háromszögben végigsöprő öngyilkossági hullám okait kereste kevés sikerrel, az öngyilkosságok nyilvánvaló okát ugyanis „nem Trianonban akarta megtalálni”, vélte Deák Ferenc Siflis Zoltán *Édentől keletre* című, 2005-ös portréfilmjében.

Vicsek Károly korai munkái

A hatvanas évek végére a Neoplanta a BBS-hez hasonló kísérleti műhelylyé vált. 1971-ben elkészült az első vajdasági magyar rövidfilm, a *Kereszt*

és *csillag* című filmszociográfia, 1973-ban a második rövid dokumentumfilm, a *Kubikusok*, 1974-ben pedig az első játékfilm, a *Parlag*. Mind-egyiket Vicsek Károly újvidéki filmrendező készítette, aki bölcsészdiplomával a zsebében, az újvidéki *Képes Ifjúság* filmrovatának vezetőjeként kezdte pályáját. „Filmrendezőként is elsődleges feladatának tekintette, hogy az együtt élő nemzetiségekhez, különböző kultúrákhoz tartozó nézőihez mindannyiuk számára érthető módon szóljon” (HERZUM 1979; 64). Operatőre, Dušan Ninkov például nagy gonddal tanulmányozta a magyar díszítőművészet képi megteremtésének lehetőségét.

A *Kereszt és csillag* című, tizenegy perces alkotás a *fekete hullámon* belül egyértelműen rendszerkritikus hangvételt ütött meg. Vicsek ebben a filmben is a vajdasági kultúra elsorvasztását tartotta a hatalom egyik legnagyobb bűnének. „Mindannyian meg voltak győződve arról, hogy igenis bele lehet szólni, bele lehet pofázni, beavatkozni a hatalom ügyeibe. Nem elégedtek meg azzal, hogy csupán tükröt mutassanak a világnak, hogy ilyenek vagytok ti, hanem művészi eszközök felhasználásával rúgni szerettek volna egyet, bírálni, figyelmeztetni a társadalmat a leendő veszélyekre, anomáliákra” (VICSEK 2012).

A dokumentumfilm alapját Podolszki József *Időtöltés* című szinopszisa képezte. Az alkotóknak az volt a terve, hogy tizenöt–húsz percben bemutassák a vajdasági református fiatalok szórakozási szokásait, azok ugyanis minden évben Feketicsen gyülekeztek katekizációra. Vicsekék interjúkat akartak készíteni, hogy felmérjék, mi a véleménye a vallásos fiataloknak istenről, életről, hazáról, de végül megszólaltatták azokat is, akik szabadidejüket az egyháztól függetlenül szervezték meg, mondhatni céltalanul. Ők inkább a fennálló politikai rendet kritizálták. „Amikor megnéztük a leforgatott anyagot, kiderült, nemcsak az időtöltésről, a szórakozásról, az unalomról van szó, hanem az identitás nélküli fiatalságról, olyan fiatalokról, akik nem tudják megkülönböztetni a keresztet az ötágú vörös csillagtól” (VICSEK 1993; 9).

A filmben a megfigyelő és résztvevő módszert kombináló kamera sohasem statikus, hiszen a kézben tartott felvevőgép arról a szubjektumról is árulkodik, aki ezeket a szerb és magyar fiatalokat kíváncsian, de távolságtartóan megfigyeli, valamint akikkel az interjúk során a riporter

bizalmasabb párbeszédet folytat. Az interjúkat a tartalmuk mentén tematizáló szerkesztés feszes, lényegre törő és kellően szemléletes. A kép- és hanganyagot ily módon összemontírozó, az elhangzott véleményeket vágóképekkel megerősítő vagy ellenpontosító filmes építkezésmód formailag és tartalmilag is közel áll a tévés magazinműsorok közérdekű, hírtérkékel bíró, mesélőbb formájához. De ahogyan peregnék a filmpercek, egyre jobban eltér az ellenpontoszó montázssal építkező film a tévéből már jól ismert, didaktikusabb, politikailag leplezettebb zsánerétől. A jól artikulált, általánosabb alapinformációkat közlő interjúkból a film előrehaladtával egyre személyesebb felszólalások, köznapi nyelvezettel kimondott vallomások lesznek. Ütköztetett történetek, miliók, karakterek, kereszt és csillag. A dinamikus, olykor egészen közelről rögzített, olykor távolról felvett leselkedő képrögzítés keveredése, majd az egyre asszociatívabb, önreflexív és iróniát sem nélkülöző kijelentések okán („Is-tenem! Csoda, hogy valaki a magyarok közül tagja akar lenni a kommunista pártnak” – idézi szerbül egy magyar párttag szerb fiatalok hozzá intézett szavait) a politikailag reflexív ábrázolásmódot is magán viseli az alkotás.

Vicsek filmszerkezetének íve a megfigyelő módszer képeivel operáló, résztvevő ábrázolásmódból a reflexívbe való átmenet bemutatásáig tart, szerkesztésmódja az iskolapéldáját adja a három stílusirányzat egymás melletti érvényességének. A realitás új perspektívába helyezésével a rendező szerint ezek a filmek alkalmat teremtenek a társadalmi és szociális változások felgyorsítására. A szerző kiáll a fiatalok nyitott, realista szemlélete és toleráns magatartása mellett. A film közepétől már nemcsak az interjúalanyokkal kommunikál, hanem bizonyos értelemben aktív részvételt vár el a nézőtől is, feltűnően sok ugyanis a mozgó kezekről készített közeli képkivágás. Ezzel a mindenki számára jól ismert cselekvés motívuma jelenik meg, ami a reflexív dokumentumfilmes stílusirányzat meghatározó vonása. A szubjektumok mögött álló cselekvő kezek ily módon nyomatékossítják a társadalmi erőt és a mögötte álló, azt képviselő személyeket. Vicsek szerint ugyanis valamilyen módon az alkotó ideológiájának is benne kell lennie a filmekben. Ez ebben az esetben is érezhető, mikor a párttal szemben inkább a keresztény nevel-

tetés mellett teszi le a voksát, de ezt sem fenntartás nélkül teszi. A pap beszédét hallgatók tekintetén végigpásztázó kézi kamera képeit nézve érezhetővé válik a fiatalok vallásostól eltérő attitűdje, amit a velük készült interjúk és ellenpontosító képsorok támasztanak alá, de nem velük folytat polémiát a film. Azt már a befogadóval teszi meg, benne szándékozik kételyeket ébreszteni. A megkérdézettek által kifejezett viselkedés- és gondolkodásmód túllép az istenbe vagy a pártba vetett elvakult hiten, és az emberbe vetett bizalomban nyeri el fő jelentését. A film végén, a dramaturgiai csúcsponton a kamera mozgása felgyorsul, a száguldó körsvenkből, a gyorsuló vágásokból és a gyors zoomokból szédületes látvány kerekedik, aminek a végén felgyullad a leköpött kommunista szimbólum, de elhalványul és a film textúrájában háttérbe szorul a csillag ellenpontjaként látható kereszt is. Ezzel pedig érzékletes vizuális nyelven válik kifejezővé a nézők előtt a szereplők, vagyis a keresztet vagy csillagot, esetleg mindkettőt vagy éppen egyiket sem viselő fiatal felnőttek kettős szorításban, értékválságban megélt állapota.

A rövidfilmet a Tartományi Filmnéző Bizottság Tanácsa 1972-ben betiltotta, és csak 1993-ban mutathatták be hivatalosan, az időközben kivá-



gott részekkel együtt. De mi is volt az, ami miatt betiltották a filmet? A válaszon nem kell sokáig gondolkozni, hiszen azzal, hogy Vicsek a filmben meggyújt és eléget egy gyufaszálakból összeállított ötágú csillagot, amit előtte még le is köpnek, direkt módon elkövetett szimbólumgyalázást hajt végre. Ezt teszi abban a kivágatott jelenetben is, amelyben az egyik interjú során a megszólaltatottat, akit a pártba való felvételéről kérdez, egy olyan tábla elé állít be, amin a WC felirat alatti nyíl mutatja a helyes útírányt. A korabeli jugoszláv társadalom állapotát tükrözi az a cikk, amit Milutin Čolić, a *Politika* című szerb újság kritikusa írt: „Ha egy filmben a Kommunista Szövetségbe való felvételről egy olyan tábla előtt beszélgetnek, amelyen a WC felé mutató nyíl van, akkor azt a filmet be kell tiltani” (TIRNANIĆ 1972). A Neoplanta igazgatója, Svetozar Udovički a film védelmére kelt, és a fiatalok nyitott szemléletét és ideológiailag összetett magatartását hangsúlyozta. A Neoplanta fellebbezése után a bizottság behívatta Vicseket és Udovičkit. A rendező elmondása szerint a testület arrogánsan kioktatta őket szocialista etikából, vitának nem volt helye. Az eset után a belgrádi sajtóorgánumok is védeni kezdték a filmet, provincializmussal és sztálinizmussal vádolták a cenzorokat. Vicsek addig nem készíthetett új filmet, amíg a *Kereszt és csillag* betiltott státuszban volt, ezért több jelenetet is kivágott, így a bizottság végül legitímálta, az oberhauseni filmfesztiválra való kijutását azonban megtiltották.

Vicsek Károly második dokumentumfilmje, a *Kubikusok* is a *fekete hullám* alkotásai közé sorolható, de ebben a némafilmben lecsupaszított formanyelven, a vizualitást hangsúlyozva ábrázolja a temerini öntözőcsatorna építését végző munkások sorsát. Az operatőr észrevétlen gépmozgással, közeli beállításokban követi le a végtagok mozdulatait. A cselekvő kéz motívuma itt materiálisabb képi megfogalmazásban van jelen és dramaturgiailag kitüntetett jelentést kap. Az epikus szociográfia a kommunizmus valós emberképét mutatja be egy költői hangvételű, tizenegy perces filmetűd keretében. A film stílusa a korabeli szerb dokumentumalkotásokhoz köthető, nem a beszélő fejes magyar filmformához. Nincs benne interjú vagy beszélgetés, illetve narrátor által megfogalmazott kommentár vagy magyarázat, csupán egy tömör, prózai szerb felirat az expozíció elején: „Temerinben valamikor fizikai munkások

csoportja élt – kubikusok, akik a modern Vajdaság kiépítéséért feleltek. Ma csak ketten vannak. A film nekik állít emléket.”

Az asszociatív, közeli képsorok mögül felsejlik a rögválóság, melyben a gyötrelmes fizikai munka, a verítékes homlok, a serény karok és a sebzett, megduzzadt kézfejek játsszák a főszerepet. „És mégis, a legszebb képsorok láttán egyszeriben úgy érezzük majd, hogy e Vicsek-film nemcsak az általános, közhelyszerű igazságokról szól, hanem balladás tömörséggel: a prométheuszi láng óta, a századok óta küzdő-építkező, felfelé törő ember sorsáról is” (SZŰCS 1974; 10). Vicsek története tágabb kontextusban is értelmet nyer, hiszen a kommunizmus agitátorai világszerte idealizálták a fizikai munkát. Szemléletesen mutatja be a film azt az állapotrajzot, amely a kubikus lét velejárója, de a munkások társadalmának nevezett szocialista Jugoszláviáról kiderül, hogy ebben az ideológiai környezetben a politika semmit sem tett a saját munkásaiért: „A film tulajdonképpen azt mutatja be, hogyan tudja a munka tönkre tenni az embert és a mondanivaló szintjén ezt közvetítettük a nézők felé” (MATIJEVIĆ 2011; 171). A statikus premier plánban arcunkba csapódó profilok fiziognómiája, a tekintetek mögött megbúvó vád, a sárban csúszkáló emberek, a természet nyers erőivel megállás nélkül dacoló cselekvők és még a zablát elutasító igásló szájközeli képe is mind azt sugallják: itt az elmúlt évtizedekben velük senki sem törődött. „A kubikus réteg az, amely 1945 után sem talált és találhatott magára, és ennek nemzetiségi okai is lehettek, hisz a temerini kubikusok zömében magyarok voltak, s tudjuk, a vajdasági magyarok ezen rétege előtt nem különösebben nyíltak meg a mobilizáció útjai, és még huszonöt évvel ama »felszabadulás« után is ugyanabban a ruhában, ugyanazon ásóval és fatalyigával lapátolták-hordták a sarat” (SZERBHORVÁTH 2011; 121).

A szöveg nélküli filmben a szociális háló peremén élő emberekről és mindennapi rutinjukról (bőrkabát begombolása; fagyott föld csáklázása; állva, kézből ebédelés) készített közeli felvételek a legbeszédesebbek, de a hatalom felé irányuló vád a film utolsó képkockáin válik igazán jelentőssé, amikor perspektívát vált az ábrázolásmód. A néző szerepe újraértelmeződik, mikor a filmből kimutató, a nézők felé felmutatott munkáskéz közelképe leleplezi a leselkedő nézői pozíciót. A felmutatott tenyér nemcsak

a résztvevő filmesnek szól, aki ezidáig következetesen háttérben, megfigyelő pozícióban maradt, hanem a kéz mögött álló személy a felvételek nézőjére is reflektál. Ezt éles vágással a tenyeret és az ujjakat beborító bőrredők szuper közelijén végigpásztázó premier plán megerősítése követi. Ezzel a szubjektíváló, szokatlanul közeli plánnal az imént lebuktatott nézői tekintet előtt nyomatékosítja Vicsek az eddig látottak jelentését.

A film hangsávján a képeknek alárendelt, nondiegetikus zaj- és komolyzene ütköztetve szólal meg. A magas kultúrát képviselő komolyzene és ellentétpárja, a munkásléthez kapcsolódó folyamatos géphang – egyfajta súrlódás hangja – segíti Vicseket a sajátosan elemelt valóság atmoszférájának megteremtésében és a filmdramaturgia ívének érzékeltetésében. Ebben a miliőben a mesterségesen behelyezett zenék és zajok mögül áthallatszó, valóságosnak gondolható atmoszférhangok, mint az ekhós szekeret húzó lovak patájának a hangja, disszonánsan, elidegenítően hatnak. A film drámai csúcspontján, az utolsó képeken az eddig ütköztetett két hangminőség együttesen, egymást erősítve hallható, ami jelentésében az új perspektívát hivatott kifejezni, melyben a nézőt (kezet és ujjait) is megszólítja és beemeli a diskurzusba az asszociatív képmontázs.

Első szociografikus játékfilmjében, a *Parlag*ban Vicsek egy pusztuló bányászati falut mutat be, nagy hangsúlyt helyezve a magyar lakosság sürgett elvándorlására. Ebben az alkotásban alapozták meg évtizedekig tartó együttműködésüket Deák Ferencsel. Vicsek 1976-ban elkészítette *Máté István, a halász* című dokumentumfilmjét, majd három évvel később a *Trófea* című játékfilmet. A Deákkal közös *Trófea* elnyerte a Pulai Nemzeti Filmfesztivál fődíját. A játékfilm a Vajdaságban is sok áldozatot követelő Vagyon Eredetét Kivizsgáló Bizottságok munkáját igazságtalan, elfogult és hibás tevékenységként mutatta be. Szerbhorváth György a Deák Ferencben lappangó szerializmust okolja a rendező több filmjének kidolgozatlanóságáért, napi szintű, a rendszert egészében elfogadó publicisztikusságáért. „Kívülről nézve, igazságtalannak tűnik ez a megállapítás” – véli Forgács Iván tanulmánya, aki szerint „két, közössége iránt elkötelezett, közéleti művészről van szó. Munkásságuk tökéletesen illik a kelet-európai film társadalomkritikai vonulatába, párhuzamba állítható Kovács András, Bacsó Péter vagy a lengyel »erkölcsi nyugtalanság mozijának« törekvései-

vel. Elszántan döntöttek tabukat, foglalkoztak a háború utáni, magyarokat ért retorziókkal (*A határ*, 1990 – Zoran Maširević rendezte Deák forgatókönyve alapján), 1956-tal (*Bolygóúz*, 2002), a délszláv háborúval (*Ha nem lenne szerelem, a világ sem lenne*, 2004). [...] Igaz, hogy általában szellemi, politikai trendeket követtek, a közvetlen társadalomkritikáról időben, a rendszerváltás közben tették át a hangsúlyt a nemzetiségi problémákra, de mindezt nem szolgálai módon tették” (FORGÁCS 2014; 45–47). Vicsek képeiből kirajzolódik a lázadó figurája, mikor az aktuális társadalmi mozgásokat bírálja. A vendégmunkáslét, a nyugati kapitalista szemlélet megjelenése és elterjedése, az otthon maradt, szociális helyzetével és sorsával megbékélt idősödő és a fiatalabb generáció konfliktusai, a helyi ügyeskedők ténykedésének szerteágazó hatásai és az ország öngazgatási gyakorlatában bekövetkező fordulatok, mind olyan témák, amelyek a jugoszláv egzisztenciális jobblét időszakában kerültek napvilágra a filmjeiben. Ezek a vizuális történetek minden esetben a valóságot tekintve érvényes problémákat tártak fel szociográfiai ábrázolásmódban. „Vicsek alkotótevékenységének egyik állandó jellemzője a dogma holt gondolatainak következetes szétszedése” (SEBÍC 2011; 98). Filmjeiben a hitelesség az adott munka szerkezetére épül, az új forma pedig kiragadja a nézőt a demagógia vagy az önkényes, szubjektív tudat nyújtotta téves értelmezési keretből. A történelmi szubjektumot mutatja meg, filmje „a szerzői montázs nyelvén szóval meg, és az elbeszélő alany előjogát testesíti meg” (ČURČIĆ 2011; 109).

Siflis Zoltán és a topolyai alkotótábor

A Neoplanta a hetvenes évek második felétől már nem számított igazi szellemi műhelynek, és 1985-ben megszűnt. Utódja, a *Terra film* lehetőségei szerényebbek voltak, a helyi filmgyártás az Újvidéki Televízió és Belgrád támogatására szorult. Kisebb stúdiók is alakultak, mint Pancsován a *Panfilm* vagy Szabadkán a *Suboticafilm*. A rendszerváltás után a regionális filmgyártás ellehetetlenült. A nyolcvanas években többen is a magyarországi támogatási lehetőségek felé fordultak. Először Siflis Zoltán, a mai vajdasági magyar film egyik legaktívabb alakja, közel harminc dokumentumfilm alkotója használta ki sikeresen ezt a lehetőséget. „Fil-

mes műhelyeket alapított, vezető szerepet vállalt a vajdasági magyarság szervezeteiben, dolgozott a Duna Televízióknak. Tevékenységével, rendezvényeivel, színvonalas dokumentumfilmjeivel szilárdnak tűnő érintkezési pontokat épített ki az anyaországi és a vajdasági magyar filmkultúra között” (FORGÁCS 2014; 45–47).

Siflis Zoltán a filmezés alapjait a szabadkai *Lifka Sándor Filmklubban* sajátította el. A magyarországi filmes folyóiratok révén támadt fel érdeklődése a szociográfiai műfaj iránt és a BBS-hez hasonló filmes alkotói közösséget akart létrehozni a Vajdaságban. A lelkes fiatal tanár sikeresen tudta maga köré szervezni a korabeli vajdasági értelmiségiek társadalmilag elhivatott tábort. „A szociográfiai filmműhely megalakítását még 1981-ben kezdeményezte Siflis Zoltán, Dudás Károly, Kasziba István, Hoffmann Artúr, Póth Imre és Kiss Gábor, akik a hatvanas és hetvenes évek magyarországi dokumentumfilmes hulláma nyomán készítették el programjukat” (FEKETE J. 2017). „A Szociográfiai Filmcsoport megalakítását azok az új alkotói törekvések tették szükségessé, amelyek igényeikben és filmes felkészültségükben meghaladják az amatőrizmus kereteit, de nélkülözik a hivatásos filmművészet pozitív lehetőségeit: a nyilvánosságot, a közönséget és a társadalmi támogatást. Elégtelennek érezzük mind az öntevékeny, mind a hivatásos filmművészetünk valóság felé fordulását. A Szociográfiai Filmcsoport ezért elhatározza, hogy szerény anyagi és műszaki lehetőségeivel hozzájárul időszerű kérdéseink megvilágításához” (SIFLIS 1981). Az alkotók a filmek tartalmi irányvételének megfelelően formai szempontból is lényegláttatásra törekedtek. A dokumentumfilmet – különösen pedig az e műfaj tematikájára is utaló szociofilmeket – az oknyomozó, összefüggéseket kereső, valós társadalmi és etikai értékeket affirmáló, felelős alkotómunka egyik sajátos lehetőségének és érvényesítési formájának tartották. „Az alkotóműhely programjában ezért első helyre kerültek a videóra vagy filmre forgatandó dokumentumok, illetve szociográfiai-dokumentumfilmes eszközökkel készülő művek, amelyek Vajdaság történelmi, politikai, szociális és néprajzi folyamatainak rögzítésére és feldolgozására vállalkoztak” (SIFLIS GORDÁN 2008; 35).

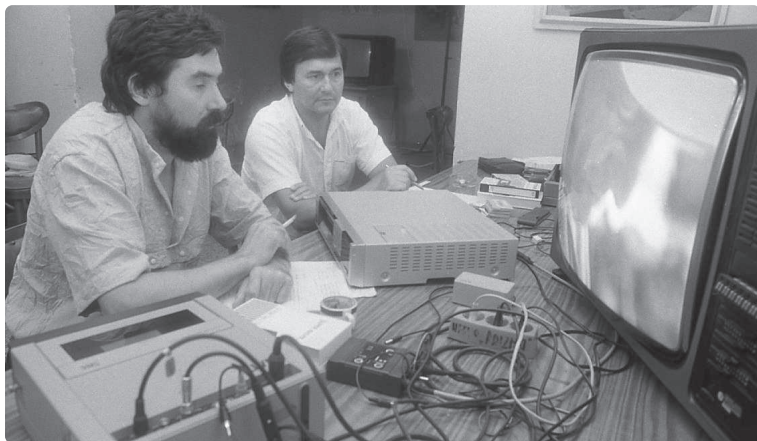
Siflis, aki 1981-ben Kasziba Istvánnal elkészítette első szociográfiáját, még csak ismerkedett a formanyelvvél, de már láthatóvá váltak később-

bi stílusjegyei. A *Vázlat egy családról* egy munkáscsalád esetleges és rutinszerű hétköznapi pillanatait mutatja be. „A kezdet nem volt egyszerű. Siflis és Kasziba még 8 mm-es, hangcsíkos technikával, négyperces filmtekercsre készített dokumentumfilmet egy szabadkai családról, az interjúkat filmcsere végett négypercenként meg kellett szakítani”



(FEKETE J. 2017). Bár a közösségi filmlabor már 1985-ben megalakult, az érdemi munka csak 1986-ban kezdődött meg, amikor létrehozták a Topolyai Film és Videó Alkotótábort. Megalapításának okait, a nemzetközi tudományos és művészeti hatások szabad beáramlásán túl a meglévő intézményi keretek elégtelen és zárt mivoltában, valamint a filmes műhelyek hiányában találhatjuk meg. „Úgy gondolták, megpróbálkoznak egy új médiummal, a videóval utat törni, hiszen a videó elterjedésével hozzáférhetővé vált a szerzői filmezés is. Az volt az elsődleges szándékuk, hogy a vajdasági magyarság közelmúltját, jelenét feldolgozzák. Viszonylagosan független filmműhely létrehozására vállalkoztak, távol álltak az akkori televíziótól csakúgy, mint a Terra Filmvállalattól” (a Terra Filmvállalat archívumából, 1986). A szervezők igyekeztek a közösség és önmaguk számára is magasra állítani a mércét, de a magyarországi filmgyártáshoz viszonyítva is megállni a helyüket. A nyári alkotótáborba az állandó tagokon kívül azok nyertek bebocsá-

tást, akik kész pályamunkákkal, megvalósítható filintervekkel jelentkeztek a meghirdetett pályázati felhívásra. „A műhely alkotói elsősorban olyan témákat dolgoztak fel – a kisebbségi sorba kényszerített délvidéki magyarság kollektív vagy egyéni meghurcoltatásait és megaláztatásait – melyek korábban tabunak számítottak. Tabutémák sorát tárták fel



az ott készült dokumentumfilmek. 1991-ig, amikor is megszűnt az alkotótábor, nyolc hosszú filmszociográfia és hat néprajzi, kísérleti, rajz- és kis-játékfilm is készült” (SIFLIS 2011; 161).

Az így tevékenykedő független szellemi műhely viszont mindenféle cenzúra és külső nyomás nélkül forgathatta filmjeit. „Szervezője és patrónusa, a topolyai és a tartományi művelődési öngazgatási érdekközösség anyagi támogatásával, a topolyai Oktatási, Művelődési és Tájékoztatási Központ és a Népi Technika helyi szervezete, minimális anyagi támogatást, szállást és étkeztetést biztosítva az alkotóknak. A szerzők zöme saját zsebből is jelentős összeggel járult hozzá az alkotások elkészítéséhez” (SIFLIS GORDÁN 2008; 38). Az alkotók az érintett települések közösségi színterein is levetítették az elkészült filmeket, a vetítést pedig általában többórás beszélgetés követte. Siflis Zoltán két film elkészítésében is részt vett 1986-ban: a kevésbé ismert *Szabadka* című városszociográfia, valamint a Póth Imrével és Hoffmann Artúrral forgatott *Nehéz*



idők című tényfilm megrendezésével. Ez a meghatározó alkotás a vajdasági terménybeszolgáltatások 1946 és 1952 közötti időszakát interjúfilm formájában tárja fel. „Alapvető célom és szándékom, hogy levonjuk a tanulságot. [...] A földművesek gondjaihoz hozzátartoznak az akkori megpróbáltatások is. A dokumentumfilmek társadalmi diagnózisok, s ha ezt komolyan vesszük, akkor a film a maga eszközeivel részt vehet a politikában” (a Terra Filmvállalat archívumából, 1986) – nyilatkozta Siflis. Az óriási áldozatokat hozó földművesek és állattartók a film elkészültéig semmilyen kompenzációban nem részesültek, az ellenük elkövetett törvényesített lopásokat tabuként kezelte a hatalom. Az alkotással kapcsolatban megfigyelhető a filmben szereplő riportalanyok és a filmről vitázó polgárok öntudatosodási folyamata. Siflis a teljesség érdekében az egykori funkcionáriust is megszólaltatta filmjében. „Ő maga leplezi le nem első ízben számos, egyenes, őszinte és világos válaszában a túlzásokat” (TOROK 1987; 24). Csík Ferenc bevallja, hogy a vajdasági beszolgáltatások koordinátoraként egy ponton rádöbrent tettének súlyára. A film bemutatója után, „a vita hallgatása közben meggyőződhattünk arról, hogy a fiatalság lát, de hinni is akar, s a »nagyanyám azt mesélte, és a tankönyv ezt írta« között valamelyest eligazításként szolgálhat a film, mert legalább tudatosítja a szocialista erkölcs deformálódásának következményeit, amit napjainkban is látunk, érzünk” (FI. 1987).

1987-ben készült az *Ebben a puszta világban* című Siflis-film, melyben a rendező kezelte a videokamerát is. A témát felfedező, a szociográfia iránt érdeklődő prózaíró, Dudás Károly volt a film riportere és narrátora. A Kispiacon élő juhászember, a csodabogárnak tartott Oláj Márkó (eredeti nevén: Marko Krstić) portréját elnyújtva mutatta be a képleírás. Siflis Zoltán második, Hoffmann Artúrral és Póth Imrével közösen készített, 1987-es szociografikus dokumentumfilmje, a *Nézünk egymásra?* a hatalom által kifosztott földbirtokos Wámoscher egykori, és cselédje, Suhanó összefonódó családtörténeteiről mesél párhuzamos montázsban. A film a két főszereplő találkozásával kezdődik, és ugyanezzel a képsorral ér véget. Ezzel Siflis filmje azt a társadalomtudományi tézist erősíti meg, miszerint a Vajdaságban élő, egymástól távol elhelyezkedő társadalmi rétegek az elnyomó hatalommal szemben, sorsukban – mentális és fi-

zikai értelemben – közelebb kerülnek egymáshoz a történelem során, mint az anyaország többségi magyarjai. A minden társadalmi réteget sújtó kisebbségi sorsközösség pedig a megértés egy magasabb szintjének elérésére teremt lehetőséget az egymástól távol álló osztályok között.

A századforduló éveitől induló, ötven év történelmét mélyinterjúkkal elbeszélő szociográfia másik párhuzamba állított oldalán, a múlt értelmezésére alkalmas 1987-es állapotok is kirajzolódnak. A megkopott Wámoscher kúriabelső snittjei és a löszfal tövében álló parasztudvar állatainak látványa, vagy a szereplők időződő figuráinak kézi kamerával körbefilmezett fizionómiája mind a múltra reflektáló jelen állapotrajzáról tanúskodnak. A dokumentumfilm két ember sorsának elbeszélése mentén taglalja a földek újraelosztásának erőszakolt és igaztalan voltát. „A földbirtokostól mindent elvettek, de nem emelték fel a bérest sem: megmaradt egykori élethelyzetében” (DUDÁS 1991a; 54). A gazda és bérese életútjának párhuzamos montázzsal összeszerkesztett, történetcentrikus megközelítésében kirajzolódik a hűbéri idők világképe. Az egykori monostorszegi nagybirtokos, Wámoscher Ervin, miután többszörösen is kifosztották családja birtokait, államosították hektárjait és elvették jószágai javát, idővel feltalálta magát, és ha szerényebb körülmények között is, de biztosítani tudta gyermekei taníttatását. „Semmi prosperitás nem volt akkor, csak a túlélés volt, évtizedeken keresztül csak túlélni.” Wámoscher, elterülve bőrfoteljében, főleg a családi vagyon eredetéről és elvesztésének körülményeiről, majd az interjúfilm végén egy idealizált jövőképről beszél. Ezzel szemben a parasztház előtti kispadon, a feleségével és unokájával ülő Suhankó István sokkal intimebb történeteket mesél az urakkal való családias és igazságos együttélésekről. Arról az életről, amit később önszántából adott fel, hogy a bajsai löszdombok között kezdhesse új életet feleségével. A mesébe illő, megszépített emlékekből összeáll Suhankó és Wámoscher gyerekkoruktól a negyvenes évekig tartó kapcsolatának rajza.

Közeli beállításokkal indul a film első képsora, a keretes szerkezet képmontázsa. Már itt világossá válik, ez az alkotás a nicholsi tipológia értelmében a résztvevő ábrázolásmódú dokumentumfilmek közé sorolan-

dó, ugyanis a riporter és alanya párbeszédet folytatnak, így a kérdező a filmképen kívüli tér potenciális részévé válik. Majd a löszfal tövében elterülő falu háztetőin nagytotálból indítva pásztázik át a kamera Suhankóék kertjébe, madárperspektívából filmezve. Utána közelebbi gépállásból, a háztól a kerti asztaltársaságig svenkel jobbra a kamera, ahol a ház totál képkivágásából indul a snitt, és folyamatos zoomolással az asztaltársaság totáljáig mozog a képkeret. Innentől leszáll a kamera a földre és az asztal körül ülők, a riporter és Suhankóék közös képkeretben láthatóak. A környezetrajz bemutatása tehát a külső, általánostól, a tágabb kontextusból indul ki és tart az egyedi felé. A helyszín, a milió bemutatása kintről, az alkotói *ittléttől* tart befelé, a keretjelenet viszont leleplezi az *ottlét* elsődleges szerzői pozícióját. A riporter első elhangzó kérdésére, hogy megbánta-e Suhankó, hogy otthagya a földbirtokos családot, a válaszadás aszinkronban folytatódik, mialatt a parasztház szobabelső vágóképeit láthatjuk, majd visszatérünk a szájszinkronhoz. Az asztalnál helyet foglaló család félközeliikben, premier plánokban és portré képkivágásokban fényképezett látványához, ami aztán a film vé-





gégig jellemzi a tényfilm párhuzamos interjúszálainak elemi képbeállításait. Az operatőri munka szabálytalan, szaggatott, mondhatni csúnyán kitarított kameramozgással, olykor pontatlan élességállítással közelít rá a film alanyaira, és folyamatos spontán mozgásélményt nyújt az állandó beállításváltásokkal. Ez a fajta, videóművészetre jellemző képrögzítés a jól megkomponált látvány helyett a helyszínen zajló eseményekkel sodródik, és minden pillanatban arra emlékezteti a nézőt, hogy az operatőr részese a történéseknek. A roncsolt kép és a spontán, részletekre kiterjedő vizualitás a dokumentumfilmekben a fikciós, celluloidra forgatott alkotásokhoz hasonlóan a forgatókönyv kidolgozottságának a hatását tudja nyújtani. Vagyis az eredeti alanyokat oly mértékben tudja bemutatni és hitelesíteni a videó esetlegessége, ahogyan azt az író és a dramaturg fáradtságos munkája a játékfilmekben. A videóforma tehát azzal, hogy nem korlátozza a nyersanyag szűkre szabott forgatási lehetősége, a dokumentumszerűség direkter láttatását eredményezi és ezzel az élet hitelesebb analizisét képes lehetővé tenni. Ez a film is, mint Vicsék dokumentumfilm-alkotásai, érdekes szerkezeti struktúráját mutatja a megfigyelő és résztvevő ábrázolásmódok polivalenciájának. Az esetlegességet és a megfigyelő módszer jelenlétét erősítik a rendszertelen, spontán képasszociációk, mikor külső vágóképek keverednek belsőben rögzített felvételekkel. A Wámoscher-kúria ablakrácsai kívülről és belülről megmutatva, az elhangzottakkal együtt dramaturgiai funkciót nyer. Majd az operatőr még tovább megy, elszabadul a belső térben, hátulról vagy oldalról rögzíti a beszélő Wámoscher portréját, elszakadva az elhangzó mondatok vizuális kontextualizálásának igényétől. Ezzel szemben, mikor Suhankó a portájáról mesél, a kamera leköveti a bemutatott épületeket, ezzel erősítve az alkotói, megfigyelő *ittlé*tet. Mikor a feleség kezd el mesélni tyúkjaival folytatott társalgásáról, egyfajta intermezzót láthatunk, hirtelen kiszakadva a konkrét témából, ami a megfigyelő módszerre jellemző jelenlét sajátosságaiból származtatható – természetesen nem megfelelve a résztvevő ábrázolásmód alkotói *ottlé*tet és a résztvevő *ottlé*tet folyamatosan váltogató módszeréről. Suhankó és a riporter között érezhetően kisebb a távolság, a megszólaltatott többször belenéz a kamerába, nem úgy, mint Wámoscher, akit inkább megfigyel

a folyamatosan izgó-mozgó képszerkesztő, aki mintha nem találná a helyét, a megfelelő beállítást, a kevésbé kiszolgáltatót, „védettebb” egykori nagybirtokos ábrázolhatóságának szempontjait. Ez a kameramozgás talán akkor ruházná fel az alkotást plusz jelentéssel, ha konzekvensebben kitartana Wámoscher ilyen módszerrel való fényképezésénél, ami arra utalna, hogy a gazdag (a szegénnyel szemben) ténylegesen védett. Amit ugyanis az elhangzottakból megtudunk, az az, hogy ennek éppen az ellenkezője igaz.

A film tetőpontja a két ember sok év utáni találkozása egy vízparti horgász helyen, melyet a filmalkotók által mesterségesen megteremtett jelenet tesz lehetővé. Wámoscher, aki nincs beavatva, és váratlanul éri a találkozás, felismeri Suhankót, majd összevetnek. Itt az alkotók átveszik a két sors felett az irányítást, ami a résztvevő ábrázolásmód sajátossága. A rendező szándékosan nem avatja be az egykori nagybirtokost a részletekbe, míg a valamikori szolga és felesége a stáb cinkosai. Ezzel a visszatartott, de a közönség előtt a film első snittjében leleplezett információval teremt Siflis feszültséget a dokumentumfilm párhuzamosan futó szálai közt. Wámoscher jól láthatóan nem tud mit kezdeni a váratlan találkozás aktusával, Suhankó ellenben otthonosan mozog beállított szerepében. Az, hogy a valóságban a szereplők spontán összetalálkozása és beszédbe elegyedése mennyire lehet jellemző, pontosan nem tudhatjuk meg, de a film pillanatait átélve a nézők mégis egy olyan helyzettel szembesülhetnek, amely társadalomtudományi aspektusból nézve, szociográfiailag példaértékűnek tekinthető. A két sors újbóli keresztezése szép metaforája a Vajdaságban élő magyar közösség egybefonódásának. Az újratalálkozás megerősíti a film üzenetét, miszerint ezek között az emberek között jól működő, jövedelmező kapcsolat dominált. Ezzel a kerettel pedig a jelen állapotrajza is legitimitást, aktualitást és nyomatékot kap.

1988-ban Siflis Zoltán és Dudás Károly dokumentumfilmet forgattak a vörösmarti magyaroknak egy társadalom peremén élő csoportjáról, akik a történelem viharai elől az omladozó gádorokba menekültek. Ugyancsak 1988-ban készült az *Ez egy inkvizíció* című, tabutémát fel-

táró tényfilm, melyben Siflis Zoltán és Csorba Béla az egyik legismeretesebb vajdasági koncepció per áldozatait meséltetik az „orgona-afférról”. A film témájául szolgáló eset 1981-ben történt Magyaránizsán. Sárkány Anna, egy tehetséges helyi orgonista, egyeztetve tanáraival, hangversenyt adott a horgosi templomban. „Ezt megelőzően a munkástanács és a KSZ alapszervezetei is tárgyaltak róla, ildomos-e pedagógusoknak elmenni a templomba és olyan határozat született, hogy saját felelősségre mindenki megetheti” (FEKETE J. 2012; 13–14). A „saját felelősségre” kijelentés azonban komoly következményekkel, igazi meghurcoltatással járt. „Azokkal a tanárokkal, akik részt vettek a hangversenyen vagy nem vettek részt rajta, de arra szavaztak, hogy a pedagógusok meghallgathatják a hangversenyt, a legdrasztikusabb módon leszámoltak: kizárták őket a pártból, elbocsátották őket az állásukból, a kitűnő tanuló diákányt a saját bevallása szerint ettől kezdve hátrányos megkülönböztetésben részesítették” (DUDÁS 1989). Hét évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy az orgonaügyet fel lehessen tární, hiszen még a média munkatársait is megrendszabályozták, és kirúgással fenyegették az eset után.

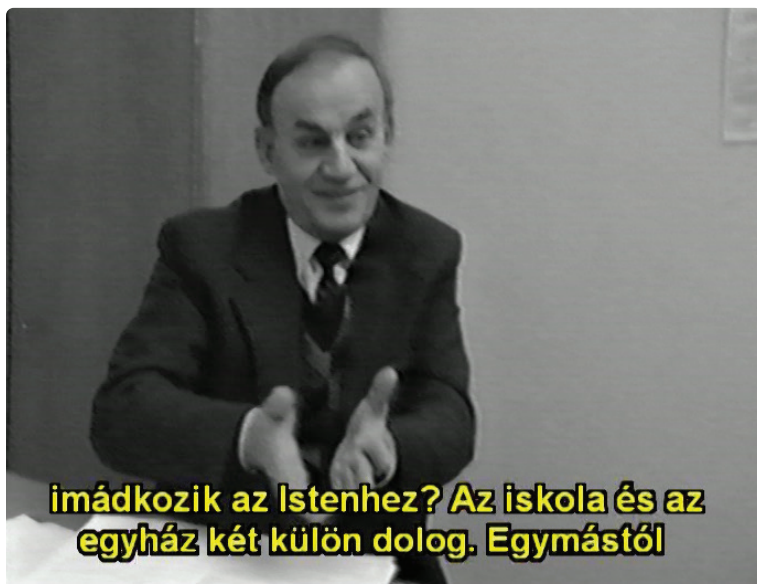
A dokumentumfilm egyik legnagyobb erénye, hogy Siflisnek sikerült őszinte vallomásra bírnia a vádlók egyik képviselőjét. „Koncepció per volt ez a javából, amelyben az orgonahangverseny csupán ürügyként szolgált ahhoz, hogy koholt vádakkal tartósan félretegyenek néhány szellemileg izgága fiatalembert, s ahol az ítéletet a tényektől és a kihallgatások eredményétől teljesen függetlenül már jó előre meghozták. Legnagyobb hibájuk az volt: arra vetemedtek, hogy függetlenséget és szabadságot igényeltek maguknak, teljesen szabadon akartak élni” – jellemzi a vádlótakat a derűsen mosolygó, elégedetten nevetgélő Svetozar Liljak, akit a per után előléptettek igazgatónak, majd községi tanfelügyelőnek. A riportalany önelégült magabiztossággal még azt is elmondja, hogy a film forgatásának ideje alatt is egy hasonló ügyön dolgozik: egy kezdő tanárnőt akar meghurcolni azért, mert párttag létére templomi esküvőt tervez. Az antagonistá megszólaltatásával a diktatúra egy újabb tulajdonsága vált felismerhetővé. A film az infantilizmusban tobzódó, felelőtlen és zsarnoki hatalom rejtve maradó gyermekég emberképét leplezte le Liljak szemé-



**követelheti sajátjának a tiszteletét.
Kérdezem! Milyen az az ember, aki**



**marxizmusra nevel és tudománnyal
foglalkozik, közben templomba jár és**



lyében. Ezt a sokoldalú témafeltárást csak ritkán sikerül a tabudöntő szociografikus dokumentumfilmeknek teljesítenie. Erre utalnak Siflis szavai is: „olyan társadalmi kontextusra, légkörre van szükség, amelyben a szereplők, bármely oldalon álljanak is, vállalják a kamera előtti nyilvános szereplést. Ezt – saját tapasztalatból mondom – nagyon nehezen lehet elérni. Általában csak az egyik oldal, csak az egyik fél vállalja a nyilvános szereplést. Ezzel azonban máris ellehetetlenül a dokumentumfilm elkészítése. Nem lehet teljes képet adni, ütköztetni, ha nincs lehetőség a személyes élet, a vélemény által hitelesített történetek rögzítésére” (SZERDA 2016). A filmben a fő vádlott, Antóci Mária pedagógus így emlékezik a történetekre: „A szövetségi pártfórum kihallgatási bizottsága előtt kerített végleg hatalmába az érzés, hogy ez egy inkvizíció. Ordítóztak rám, nem engedtek szóhoz jutni. Tehetetlennek éreztem magam, mint egy hangya, amelyet rögtön eltaposnak.” Mária szigorú kijelentéseiben, testtartásában és arckifejezésében érezhetőek meghurcoltatásának máig tartó következményei. Megvádolását követően elveszítette egzisztenciáját, végül gyári munkás lett.

Az S-VHS videotechnikával készült film első képsorain ünnepélyes non-diegetikus rézfúvószene hallható, mialatt asszonyok virágcsokorral, hímzéssel, kézrázással köszöntik a vonatablakban álló Titót. A narrátor, Németh János körülrja a film témáját, közben az archív filmrészletek és fotók Titóra összpontosítanak: csokorral a kezében, tárgyalóasztal mögött ülve, feleségével sétálva, katonák társaságában vagy a pápával találkozáva. Majd a bevezető szöveg végén 1987-es felvételek jelennek meg a magyarkanizsai templomról és a vele szemben álló iskola épületéről, belső tereiről. A film fekete-fehérben folytatódik (utalva a téma múltbeliségére és a színek feleslegességére, a fekete-fehér kép lényegkiemelő attitűdjére) az interjúkkal, vágóképekkel az iskoláról, a templomról és az orgonán játszó Sárkány Annáról. A rendező/operatőr/riporter, Siflis Zoltán eleinte állványra állított videokamerával, statikus beállításokban rögzíti az interjúkat. A beszélő fejeket elsősorban premier plán, second, illetve ülő félközeli képkivágásban filmezi a kamera, de már sokkal harmonikusabb, következetesebb kamerakezeléssel, mint a *Nézünk egymásra?* című tényfilmben. A vágó, Farkas Miklós ebben az alkotásban a képet alárendeli a szövegnek, és gyakran használ egy jellegzetes, korabeli VHS-vágási sablont (képcsúsztatás, képeltolás) éles vágás helyett. A riporter arca végig láthatatlan marad (spontán módon többször belóg a képhatáron a mikrofont tartó keze plánváltáskor), kérdései csupán a film dramaturgiailag emelkedettebb pontjain hallhatóak. A szociográfia utolsó egyharmadában Antóci Mária a szüleivel közös jelenetben látható, ahol a beszélgetés során a kamera lekerül az állványról, mozgásba jön, és a család tagjainak arcára összpontosítva, belső vágással közelít egyik tekintetről a másikra. Kevés, de elégséges vágó- és takaróképet használ az alkotás, köztük található olyan beállítás is, ami az iskola ablakából, a templomtornyot mutatva indul, és az osztályterem falán végigpásztázva Johann Sebastian Bach zeneszerző táblára felírt nevénél áll meg, hiszen az ő darabját játszotta Sárkány Anna a botrány kirobbanásakor. A videóra jellemző amatőrizmus csupán a képi komponálásban érezhető, de a tényeket szem előtt tartó építkezésmód és a résztvevők igazságot hirdető szavait diszkrétén kezelő riporter magatartás következetesen van felépítve. Az operatőr olykor csúnyán keretez, több üres teret

is hagyva a képen belül, gyakran következtlenül lendül mozgásba, az aranymetszés szabályát rendszerint figyelmen kívül hagyva, közép-re komponálja a beszélő fejeket. Spontán kizoomol, illetve bevariózik, függetlenül az elhangzottak tartalmától és a képen látható alany mozdulataitól, munkáját a térélményt elvető puritán síkszerűség és a háttér prózai komponálatlansága jellemzi. A film felénél szólal fel az iskolai rendőr, akit szintén hosszú percekig hagy beszélni a riporter, az elhangzottakat hallgatva a néző tekintete odaszegeződik a képernyőre. Nem hat unalmasnak a hosszú interjúrészletekből felépített montázs, mert minden kimondott gondolatnak egyformán, együttesen van jelentősége a filmszociográfia szempontjából. A dokumentumfilm alapvetően a televíziós interjúfilm formáját viseli, ábrázolása elsősorban résztvevő, de a magyarázó, a megfigyelő és a reflexív módszert is alkalmazza. A reflexív vonások – mint Vicseknél, itt is – csak idővel válnak láthatóvá, mikor a témát már objektíven bemutatta az alkotás, mikor a nézői figyelem a megváltozott, intimebb kamerakezelés és a párbeszédet kezdő riporter direkttebb megjelenésével a film készítőire, a rendezői reflexióra terelődik. A formai reflexivitás mellett a politikai is kifejezésre jut, ebben a politikailag determinált tabutémát feltáró alkotásban a filmet befogadók is több ízben válnak cselekvőkké. A film dramaturgiailag legsúlyosabb részei azok a pillanatok, amikor a legfőbb sértett, Antóci Mária a családjával látható. Itt a kép Mária arcáról készített premier plán kivágásban marad, hosszú percekig keresztül. Leleplező, megfigyelő ábrázolásban megleshetjük az alany egyre komolyodó tekintetét. Itt mesél Mária meghurcoltatásának személyes és zavarba ejtő szegmenseiről és idegösszeomlásáról. A szülőknél feltett kérdések is az individuum lelki állapotrajzára koncentrálnak: az apa úgy érzi, veszettek, mert az erőszaktevők igaza lett hangosabb, a nagy nyomás hatására a pártból sem mert kilépni, néjével szemben, akinek a történet után nem volt maradása. A film végén az igazgató szólal meg ismét, aki hét év távlatából összefoglalja a levonható következtetéseket és úgy érzi, hibát követett el, mikor figyelmenlensége és könnyelműsége okán nem figyelmeztette tanártársait, valamint szomorúan konstatálja, hogy akkor „ezeket a dolgokat nyíltan nem lehetett megvitatni egyszer sem”. Majd egy második összegzést is szerkeszt a

film utolsó, ismét színes videóra forgatott perceire a rendező. A narrátor magyarázó ábrázolásmódban a film szereplőinek utóéletét mutatja be rövid, tömör megfogalmazásban.

Szemerédi Magda, az Újvidéki Televízió akkori munkatársa Póth Imrével és Hoffmann Artúrral 1989/90-ben készített interjúfilmjében, a *Pirosban* az anyanyelvi oktatásról lemondó pirosi szülőket faggatja arról, hogy miért kell ezt a megdöbbentő döntést meghozniuk. Nyilvánvaló, hogy az iskola mint a társadalmi különbségek növelésének egyik forrása itt ketts jelentésben is értelmet nyer, hiszen a vajdasági oktatás intézményi infrastruktúrája sok településen már el is tűnt, a meglévő intézmények pedig a szegregációs folyamatokat növelik. „Tragédiájuk nemcsak abban van, hogy többé nem lehetnek magyarok, hanem abban is, hogy fogalmi szegénységükből és szellemi artikulátlanságukból kifolyólag (ami az anyanyelvhasználat hiányából ered) akarategyengévé válnak” (MIRNICS 2002; 263). A megaláztatás és a megtűrtség állapotától való félelmükben a kisebbségi szülők úgy vélik, a kisebbik rosszat választják, mikor önként feláldozzák vajdasági magyar identitásukat. „Itt mindenki félelemben él. Mert nagyon sok rosszat megéltünk” – mondja az egyik anyuka, és „a fenséges zsoldárt végérvényesen elnyomja a »novokomponovana narodna pesma«. A filmen és a valóságban” (DUDÁS 1991b). A tóparti videotábor legnagyobb vállalkozása a *Temetetlen holtjaink* című kétrészes dokumentumfilm volt, amit Siflis Zoltán szerkesztett. „Csorba Béla, Dudás Károly, Blaskó Márta és Matuska Márton közreműködésével 1990-ben negyven órányi nyersanyagot forgatott a csoport az 1944/45-ös, partizánok által elkövetett magyarellenes megtorlásokról, ami a vérengzések első filmes dokumentálása” (FEKETE J. 2017). A *Temetetlen holtjaink* első része sok helyszínen és különböző miliókben készült hosszú interjúkból lett összeszerkesztve, a második rész pedig Csúrogy és Zsabya magyar nemzetiségű lakosainak golgotáját mutatja be. Bezdán, Újvidék, Bajmok, Temerin, Kaból, Beodra, Kanizsa, Isterbác mind olyan helyszínek, ahol az ott élőkben a film forgatásának idején még élesen élt 1944 sokkhatása. A megszólaló nők és férfiak otthonukban vagy a tett helyszínein mesélnek tapasztalásaikról, vallatásról, kínzásról, gyilkolásról. A partizánok az 1942-es tömeges kivégzésekkel járó razzíát szándékoz-

ták megbosszulni egy intézményesített tisztogatási akció keretében, a holttesteket pedig jelöletlen tömegsírokba rejtették. A megszólaltatott családtagok, barátok vagy szomszédok sokkoló visszaemlékezései, mint a *Nehéz idők* című dokumentumfilmben, itt is nélkülöznek mindenmű vádaskodást vagy megbélyegzést. „Siflis nem mutat ujjal senkire vagy semmire, mindössze tárgyilagosan rekonstruálni próbál egy kort, egy időszakot, nem oly régmúltunkból. Felvázolja, elének tárja az akkori időket, a terror időszakát, amikor az emberi élet egy fabatkád sem ért” (MOLESZ 2002). De ebben a tényfilmben nemcsak szuggesztív erejű, hosszú verbális leírásokról van szó, melyek szinte teljesen kizárják a vizuális nyelvi megoldások szükségességét, itt a szemtanúknak a történetekkel kapcsolatban szervesült gondolatok és az emlékek felkutatásában erőteljes szerepet játszó emóciók is kifejezésre jutnak. Ezek dramatizálják, feszültségben tartják és az arc mögött megbúvó történetek hitelével ruházzák fel a nézői képzeletre erőteljesen ható elbeszéléseket. Az intim helyzetbe hozott beszélő fejek fiziognómiájának képi megragadása a *Temetetlen holtjaink* leghatásosabb vizuális igazsága.

A résztvevő ábrázolásmódban készült dokumentumfilm első képkockáin Siflis Zoltán rendező-riportert láthatjuk, aki egy bezdáni szemtanúval ellátogat a tömegmészárlás helyszínére. A határban egy akácfa tövénél álló fakereszthez sétálnak, mert az jelzi csupán, hogy ott található az egyik legnagyobb 44-es vajdasági tömegsír. Ez a képsor vezet be a film expozícióját. A füves parlagon, a nyughely felé sétálva mindenki számára kiderül, hogy az itt meggyilkoltakat a mai napig nem rehabilitálta a hatalom, az érintettek számára csak a fakereszten szereplő dátum utal az egykor történetekre. Az operatőr a külső helyszínen forgatott jelenetben kézből rögzíti a párbeszédet folytató riportert és alanyát, több ízben is egy keretbe komponálva a két személyt. Vágóképekkel bemutatja a helyszínt, békaperspektívából látjuk a vajdasági földet, ami szinte belelóg a képbe, olyan közelről válik láthatóvá. Majd ahogyan azt Siflis alkotásaiban már korábban láttuk, egy képmontázzsal folytatódik a bevezetés. Az 1944/45-ös Vajdaság korhű szimbólumai és relikviái tárulnak elénk: emlékmű, archív fotók, dokumentumok, újságcikk-kiemelések, továbbá Cseres Tibor *Hideg napok* című regénye és egy részlet a belőle készült

játékfilmből. Majd a sűrűsödő lövéshangokat bús komolyzene váltja, mi-
kor magyarázó ábrázolásmódban a narrátor aktualizálja a film témáját
és megerősíti, amit a film első képei is bizonyítanak: a mindenkori szerb
igazgatás a partizán mézszárlás tényét évtizedekig elhallgatta, ezért az
ügy feltáratlan maradt a film készítésének idejéig. Tehát a narrátor té-



nyekkel egészíti ki azt, amit a film bizonyító erejű képsorai mutatnak: a
fakereszt szegényes jelzéseként funkcionál, és a helyszín csak gumicsiz-
mában közelíthető meg, mert semmilyen út vagy emléktábla nem jelzi
a létezését. A narrátor bevezetője után, a folytatódó képmontázsban
zenei kíséretben különböző temetőket láthatunk, sírokon vagy a feltúrt
földön gyűjtött gyertyákkal és az emblematikussá vált „1944. nov. 3.” sír-
feliratokkal.

Ebben a szociográfiában az arcról készült közelképre fókuszáló, majd-
nem teljesen statikus, érzékenyen megvilágított fényképezés végig

meghatározó. A beszédre összpontosító, azt gondolatcsokrokba szerkesztő montírozás is az arckifejezések erejét hangsúlyozza. A pillanatnyi időre kimerevített tekintetek áttűnnek a következő képbe. Megrendítő pillanata a filmnek, mikor a riporter megkéri alanyát, hogy mutassa meg a testén a szúrt sebek helyét, és a riporter megérinti a férfi hegeit, ezzel hozva még közelebb a résztvevő dokumentumfilmés ábrázolásmód filmigazságát, a nézői fizikai azonosulás magasabb befogadási szintjét. A történelmi tényfilm végén egy szerb partizánvezér is megerősíti az elhangzottakat, valamint mesél helytállásáról, mikor megmentett egy csapat magyart a haláltól, majd börtönben raboskodott évekig. Az utolsó képsorokon a szabadkai tömegsír áldozatainak ezidáig feltárt névsorát és a rájuk emlékezőket láthatjuk, halk zenei aláfestéssel. A *Napló*nak 1991-ben adott interjújában Siflis Zoltán elmondta, hogy kutatásaik során számos esetben azzal szembesültek, hogy az emberek csupán pár száz partizánok által kivégzett háborús bűnösről tudtak. „A magyarság nagy része a hallgatás falain belül volt. [...] A hallgatás és





a félelem csendje, a 44-es megtorlás olyan súllyal nehezedett ránk, hogy úgy éreztük, nem is szabad megszólalni” (N. N. 1991; 16). A film médiuma segítségével előhívott, lélektanilag felszabadító kibeszélés pedig alapvető fontosságú minden elnyomásban élő közösség számára. „Erkölcsei kötelesség volt a filmet megcsinálni. Ennek a kis vajdasági közösségnek meg kell találnia a módot, hogy megfogalmazza traumáit, és hangosan kibeszélje őket, tisztázva magát a vélt bűnöktől” (NAPLÓ 1991; 16). A filmet és témáját a sajtó továbbra is tabuként kezelte, mivel 1991-ben már dörögtek a fegyverek, és a délszláv háború miatt az alkotást az Újvidéki Televízió nem vetíthette le. A filmet, bár a hatalom megpróbálta ellehetetleníteni, mégis sikerült Vajdaság-szerte vetíteni. A bemutatókat pedig minden esetben közös gondolkodás és több órás beszélgetés követte, ahol újabb családtörténetek hangzottak el.

1991 nyarán – a tábor ideje alatt készített interjúban – Siflis Zoltán és Dudás Károly még bizakodóan nyilatkoztak az alkotóműhely jövőjét illetően, és bejelentették a videotábor nagykorúvá válását. „Az alkotóműhely

most már teljesen önálló jogi státussal rendelkezik. Bejegyzésére éppen ezekben a napokban, a táborozás ideje alatt került sor” (DUDÁS 1991b). Hangsúlyozták továbbá videotechnikájuk minőségi javulását és a Tartományi Művelődési Községtől kapott több mint 200 000 dináros támogatás nagyságát, ami többszöröse volt az azt megelőző táborok költségvetésének. Ennek ellenére a tábor működése megszakadt, a tényfeltáró filmkészítés pedig nemkívánatos tevékenységgé vált a hatalom számára, és a topolyai videotábor által beszerzett felszerelést 1993-ban elkobozták. Ebben az időben lépett politikai színtérre Siflis Zoltán: „Ez az időszak egybeesett a történelmi VMDK megalakulásának az idejével, ami nem lehetett véletlen. A megszólalás eszközeül művészetüket használó alkotók rádöbbenek arra, hogy alkotói igyekezetükkel nem válthatják meg a világot, érdemleges előrelépés csakis politikai eszközökkel érhető el” (F. CIRKL 2006). A következő években kevesebb film készült, de voltak, akik folytatták a tabutémák dokumentálását és a szórványban kibeszéltetlen történetek feltárását.

A hőskor után Siflis Zoltán a feleségével, a szintén szakmabeli Siflis Gordán Klárával közösen készített filmeket. A *Veszendő végeken* című, 2001-es dokumentumfilm Észak-Bánát elnéptelenedő falvainak mementóját nyújtja. „Ami most történik a bánági magyarokkal, a szerémségiekkel már megtörtént három-négy évtizeddel korábban. Amióta megszűntették a magyar tannyelvű általános oktatást, azóta a szerémségi magyarokból nem került ki egyetlen végzettségű, de középiskolát végzett szakember is csupán elvétve, egy-kettő. Hiába volt, állítólag lehetőségük a szerb tannyelvű középfokú továbbtanuláshoz, együttvéve és egymásból következően nem volt bátorságuk a felvételi vizsgákhoz a szakiskolákban és a gimnáziumokban, de az is igaz, hogy e követelményeknek nem tudtak volna eleget tenni (hiányzott náluk az absztrakt fogalomalkotás és gondolkodás szintje)” (MIRNICS 2002; 263). A politikai, gazdasági, társadalmi, de legfőképp kisebbségi egzisztenciális problémák minden egyes nap egyre elviselhetlenebbül törnek a felszínre, kiutat pedig vagy az elvándorlás, vagy a beolvadás jelenthetnek csupán. A fő helyszín Oroszlámos a magyar–szerb–román hármashatárnál, de a munkájuk miatt érintett értelmiségiek révén górcső alá kerülnek a kör-

nyékbeli települések is, mint Rábé, Majdán, Feketető, Kanizsamonostor és Egyházaskér. Ebben az apokaliptikus világban csupán a papok és a tanárok maradtak, akik birtokosai még a tudásnak, a múlt időbe tett kulturális értékeknek, és akik képesek még életben tartani néhány emberben és némely széttépett közösségekben a szellem lángját. „A szürke, egyhangú hétköznapok kilátástalansága súlyos kórként telepedik rá a szellemségre itt, azonban vannak emberek, akik képtelenek beletörődni abba az agóniába, amelyben ezek a települések vergődnek, és misszióként vállalták fel e falvak magyarságának szellemi és fizikai megmentését is” (HORVÁTH 2001). A faluszociográfia témájának vezérszála Bogdán József plébános portrészerrű bemutatása, de a szomszédos falu tanárnőjének, Molnár Rózsának is meghatározó szerep jut a tényfeltárásban és a drámai helyzet lélektani hatásainak ábrázolásában. A közösségi színterek az iskola, a templom és a kocsmá, ott, ahol ezek a hajdani társadalmi fórumoknak helyt adó atomnyi intézmények még elérhetőek egyáltalán. Bogdán József a közösség egy olyan szellemileg megállapodott – illetve még mindig hanyatló – helyzetét tárja elénk, melyben a legalapvetőbb kulturális hagyományainkat meghatározó szertartások szellemi kómába kerültek. A szórványban még létező, legegységesebb, kis számú családi mikroközösség csupán – az értékorientáció felől nézve, pedagógiai kétes felhasználhatóságú – televízióból juthat friss és folyamatosan előremutató kulturális mintákhoz. Ezek az önmagukban elégtelen információs csatornák viszont a szórvány élettelen környezetében nem is funkcionálhatnak megfelelően.

A film kezdő képsorain a papot hallgathatjuk, aki falujáról mond verset az üres templomban. A távoli nagytóállal kezdődő képsor halk orgonakísérettel bemutatja a település elnéptelenedett, sáros utcáit, kopott és düledező házait. A gondolatébresztő költemény után elkezdődnek az interjúk. A faluszociográfiára a tévéből ismerhető tájegységi ismeretterjesztő műsorok magyarázó-résztvevő ábrázolásmódja jellemző, azzal a különbséggel, hogy itt lélekrajzokat, egzisztenciális útkereséseket és az ebből fakadó tevékenységeket mutatja be az alkotás. Láthatóvá válnak azok az individuális megoldások, melyek mentén az ott lakók felépítették a fizikai és szellemi túléléshez szükséges stratégiájukat. A vágóképek-

ben bemutatott települések számos szemszögből megvilágítást nyernek. Lassú körsvenkek, kitarított totál és nagytotál képkivágások követik egymást, melyek áttűnéssel kapcsolódnak a téma vezérelte tényfilmhez. A főszereplők beszélő fejeit sok esetben a településről készült felvételek váltják fel, melyek alatt vagy közben a falvak lakóinak otthonukban rögzített elbeszélései hallhatóak. Kiderül az is, hogy az elszegényedéshez és migrációhoz a térségben található, lezárt hármashatár is jelentősen hozzájárult. A magyarázó forma narrátorhangjához hasonlóan, a képek mögött hangzik el az informatív verbális dimenzió, elszakadva a beszélő láttatásától, az arcok fiziognómiája keveredik itt a táj fizikai látványával. A főszereplők viszont a képhatár alá néznek, mintha meg lennének szegyenülve, a lefelé néző tekinteteket látva az interjúk képi ereje így felértékelődik. Felvetődik a kérdés, ez tudatos rendezői utasítás, az alanyokkal előre leegyeztetett taktika eredménye, vagy a spontán beállított interjúk során az azonos lelkület tette kifejezővé az interjúknak ezt a látványelemét. „Leszögezhetjük, hogy ezek az egyének múlt és jelen közé szorultan tengetik életüket. Szellemük szenvedése egy idő után az érzelmi fájdalmak megszűnését hozza magával, amely egyfajta szükségyszerű fennkölttséghez is vezet, de amely kényszerű fennköltségből semmiképpen sem fakadhat belső béke, hanem csakis önfegyelem” (SIRBIK 2011; 152). Siflis aktuális helyzetjelentése a pusztuló szórványról végső soron arra világít rá dokumentumfilmес módon, eltérve a televízió műsorpolitikailag merevebb formájától, hogy az elmagányosodás mögött, az eldugott falvak mélyén milyen súlyos lelkiállapot-rajzok fejlődtek ki. Milyen érzés, amikor az ember csak önmagával tud párbeszédet folytatni. A film epilógusa előtti, utolsó szekvenciában, Edekon keresztelőjén például kiragad a tömegeből a kamera egy öregasszonyt, akinek a figyelő, töprengő tekintetét látva eszünkbe juthat, hogy talán ez a néni most éppen az utolsó, az ötven évvel ezelőtti keresztelőre gondol. Talán az elmúlt ötven évben mindvégig ez lehetett a vágya, melynek beteljesülése most megbékélést hozott a közösség számára. Majd a záróképen Bogdán József reménykedő gondolatát támasztja alá a látvány, ami egy üresen álló gólyafészket mutatva figyelmeztet arra, hogy ezt a vidéket ugyan elhagyták, de talán visszatérnek.

IRODALOM

- ČURČIĆ, Branka (2011): A történelmi anyag szövegösszefüggés-keresése/-értelmezése Vicsek Károly dokumentumfilmjeiben. In *Fajkutyák ideje. Vicsek Károly művészi munkásságának elemzése és rendszerezése – Vreme rasnih pasa. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Karolja Vičeka*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 109.
- DUDÁS Károly (1989): A kanizsai orgonaügy. *Hét Nap*, március 31.
- DUDÁS Károly (1991a): Alkotások és alkotók. *Hét Nap*, XLVI. évf., 34. szám, augusztus 23.
- DUDÁS Károly (1991b): Nézőnk egymásra? *Hét Nap*, március 1., 54.
- F. CIRKL Zsuzsa (2006): Megtört a hallgatás fala. *Dunatáj*, VIII. (XXXII.) évfolyam, 400. szám, december 6.
- FEKETE J. József (2012): A vajdasági mozgókép napja. *Magyar Szó*, október 13–14.
- FEKETE J. József (2017): A vajdasági magyar mozgókép történeti áttekintése. *Filmtett* <https://www.filmtett.ro/cikk/4677/a-vajdasagi-magyar-mozgokep-torteneti-attekintese> (2018. 03. 01.)
- FI. (1987): Nehéz idők. *Magyar Szó – Tiszavidék*, november 27. – Siflis Zoltán archívumából származó dokumentumtöredék
- FORGÁCS Iván (2014): A Neoplantától Budapestig. *Filmvilág*, 11., 45–47.
- GELENCSÉR Gábor (1995): A kezdet vége – Közelítések a nyolcvanas-kilencvenes évek magyar filmművészetéhez. *Filmkultúra*, 4., 38.
- GELENCSÉR Gábor (2001): Belföldi magyarok – A Kádár-kor emberképe. *Filmvilág*, 11., 24.
- GYŐRI Zsolt (2013): Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban. *Apertúra*, tavasz http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gyori_diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/ (2018. 05. 09.)
- HAMMER Ferenc (2009): A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái – Szocio-doku a BBS-ben. In GELENCSÉR Gábor (szerk.): *BBS50 – A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Műcsarnok–Balázs Béla Stúdió, Budapest, 237.
- HAVASRÉTI József (2009): „És mindig csak képeket hagyunk magunk után...” In GELENCSÉR Gábor (szerk.): *BBS50 – A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Műcsarnok–Balázs Béla Stúdió, Budapest, 31.
- HERZUM Péter (1979): Akik Pulában a nagydíjat nyerték. *Filmvilág*, 12., 64.
- HORVÁTH Zsolt (2001): Filmek amelyek rólunk szólnak. *Képes Ifjúság*, 57. évf., 2221–2222. szám, december 19.
- JUHÁSZ Erzsébet (1973): Kubikostenyér és európaiság – Interjú Vicsek Károllyal. *Képes Ifjúság*, 20.
- KARTAG Nándor (2003): *35 éve együtt. A jugoszláviai magyar televíziózás története*. Forum Könyvkiadó, Újvidék
- KOLTAI Ágnes (1980): A filmszociográfia vonzásában. *Filmvilág*, 9., 10.
- KOVÁCS András Bálint (2009): *A szabadság szigete*. In GELENCSÉR Gábor (szerk.): *BBS50 – A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Műcsarnok–Balázs Béla Stúdió, Budapest, 9.
- MATIJEVIĆ, Sarita (2011): Beszélgetése Vicsek Károllyal. In *Fajkutyák ideje. Vicsek Károly művészi munkásságának elemzése és rendszerezése – Vreme rasnih pasa. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Karolja Vičeka*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 171.
- MIRNICS Károly (2002): Menekülő önzonosság-tudat a Vajdaságban. *Kisebbségkutatás*, 2., 263.
- MOLESZ (2002): A megtorlás anatómiája. *Képes ifjúság*, február 13.
- N. N. (1991): Emléklül gyermekeinknek. *Napló – Szabadelvű hetilap*, 68. szám., augusztus 21., 16. https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Naplo_1991/?pg=1183&layout=s (2018. 04. 04.)
- SEBIĆ, Mirko (2011): Bevezető. In *Fajkutyák ideje. Vicsek Károly művészi munkásságának elem-*

zése és rendszerezése – *Vreme rasnih pasa. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Karolja Vičeka*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 98.

SIFLIS GORDÁN Klára (2008): *Vajdasági Hollywood – A fehér foltok feltárói*. MA/MSc, Szegedi Tudományegyetem, 35–38. A szerző archívumából

SIFLIS Zoltán (1981): A Vajdasági Szociográfiai Filmműhely Programja, Topolya. Siflis Zoltán archívumából

SIFLIS Zoltán (2011): Filmművészet, filmgyártás. In LOVAS Ildikó (szerk.): *Vajdasági Magyar Kulturális Stratégia 2012–2018*. MNT Közigazgatási Hivatal, 161. http://www.mnt.org.rs/sites/default/files/attachments/vajdasagi_magyar_kulturalis_strategia_2012-2018.pdf (2018. 03. 01)

SIRBIK Attila (2011): Isprazneni prostori kao esencije prisustva propadanja i nedostatka. In *Fajkutyák ideje. Vicsek Károly művészi munkásságának elemzése és rendszerezése – Vreme rasnih pasa. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Karolja Vičeka*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 152.

SZERBHORVÁTH György (2011): Az osztályharctól az etnikai konfliktusokig. In *Fajkutyák ideje. Vicsek Károly művészi munkásságának elemzése és rendszerezése – Vreme rasnih pasa. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Karolja Vičeka*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 121.

SZERDA Zsófi (2016): Örvenylés Berlinben és Párizsban. *Hét Nap*, június 27. <https://hetnap.rs/cikk/Orvenyles-Berlinben-es-Parizsban-22760.html> (2018. 03. 02.)

SZŰCS Imre (1974): Az emberi sors Vicsek Károly filmjében. *Magyar Szó*, október 5., 10.

TIRNANIĆ, Bogdan (1972): Kobajagi, hrabrost. *NIN*, április 2.

TOROK Csaba (1987): Nehéz időkben is. *Dolgozók*, XL. évf. 39. szám, szeptember 24., 24.

TÓTH Péter Pál (2010): Dokumentumfilm és kreativitás – A képmutatás kora. *Filmvilág*, 7. https://filmvilag.blog.hu/2010/06/30/dokumentumfilm_es_kreativitas_a_kepmutatas_kora (2018. 03. 01.)

VICSEK Károly (1993): Kereszt csillaggal. *Magyar Szó*, április 3., 9.

VICSEK Károly (2012): A film az elit játékszere lett. *SzegedMa*, szeptember 2. <http://szeged-ma.hu/hir/szeged/2012/09/vicsek-karoly-a-film-az-elit-jatekszere-lett.html> (2018. 03. 01.)

A fotókon látható felvételek a Terra Filmvállalat és a szerző saját archívumából származnak.

JEGYZETEK

¹ „A realizmus célja nem a valóság megerősítése, hanem a tiltakozás.” Idézi: Hyun Soon Cheon (2007): *Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge*. Königshausen & Neumann, 47.