
a jugoszláviai magyar nemzetiség dokumentarista filmművészete és a magyarországi közönség

HERZUM PÉTER

Annak a filmművészetnek, melyet a jugoszláviai magyar nemzetiség magáénak vall, egyelőre alig beszélhetünk magyarországi visszhangjáról. Első pillantásra megállhatnánk már annál a filmográfiai ténynél is, hogy e filmalkotások közül csupán Vicsek Károly: „Kubikosok” című filmjét mutatták be Magyarországon, és azt is igen szerencsétlen körülmények között. A közönség nem moziban láthatta Dušan Ninkov operatőr nagyszerű színes képeit, hanem csak fekete-fehér változatát a Magyar Televízió képernyőjén, 1974. október 12-én; mert úgynevezett „tartalék anyagként” sugározták a tervezettnél rövidebbre sikerült aznapi „Telesport” adás által felszabadult műsoridő kitöltéseként. Sem a nyomtatásban megjelenő tv-műsorok nem tüntethették fel, sem a következő hét tv-programját ismertető vasárnapi műsor nem szólt róla. Nem is szólhatott, hiszen a „tartalék anyagok” vetítését néha csak előző nap tudják, néha csak közvetlenül az eredeti tervhez képest „felborult” műsor előtt. A „Kubikosok” első konferálása az adásnapot megelőző, esti műsorismertetésben történt, melyet megismételtek közvetlenül a film előtt, de a bemondó számára szerkesztett szöveg mindkét esetben csak a film címét ismertette, azt is a jugoszláviai magyar címváltozattól eltérően: „A kubikos” alakban.

Ez minden, amit a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetének első és egyszeri magyarországi bemutatkozásáról a filmográfiai adatok alapján elmondhatunk! Ez pedig a kevésnél is kevesebb.

Mégis azt kell, hogy mondjam, — már csak a várható változás reményében is — hogy, nem csaphatjuk be magunkat e látszólag mindent megmagyarázó filmográfiai körülmény által, hanem alaposabb vizsgálat alá kell vennünk olyan filmművészeti körülményeket, melyek Magyarországon és a jugoszláviai magyar nemzetiség között *alapvetően különböznek*. Mindjárt annak a ténynek bevallásával kell kezdenem, hogy Magyarországon Jugoszlávia filmművészetének egészét sem ismerik úgy, mint más, távolabbi országokét, amit talán az is indokol, hogy Jugoszlá-

via túl közel van Magyarországhoz, hogy a lényeges különbségeket tudomásul vehessék e két ország filmművészete között.¹ Ezeknek magyarázatát ugyanis a két ország filmtörténetei között levő különbségekben látom.

A filmtörténeti különbségek vizsgálatához nagyon tanulságos forrásmunkának tartom Duško Kečkemet: „Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji” című könyvét (Izdanje Muzeja Grada Splita, Split 1969.), mely „Domaći snimatelji — Josip Kraman” címen egy teljes fejezetet szentel a délszláv filmművészet elfeledett nagy úttörőjének, Josip Karamannak.² Művéből azt a részt idézem, ahol Karaman működésének kezdetét ismerteti, mert a későbbiekben érdekes következtetéseket vonhatunk le belőle. Ugyanakkor érdemes megfigyelnünk, hogy Karaman első filmjeinél budapesti szakemberek közreműködéséről szól, mely a magyarországi és a délszláv filmtörténetek felületes vizsgálóiban a különbségek elemzésének feleslegességét fogalmazhatja meg. Duško Kečkemet ugyanis így ír Karaman első filmjeiről:

„Josip Karaman 1910-ben kezdett filmkamerával dolgozni, (természetesen normál filmszalaggal) és ebben az évben, augusztus 21-én vette fel ‚Sokolski slet u Splitu’ című filmjét, melyet Budapestre küldött előhívni és kopíroztatni.³

Ugyancsak 1910 augusztusában készítette Josip Karaman Cetinjében a ‚Svečanosti proglašenja Crne Gore kraljevinom’ című filmjét, melyet szintén egy budapesti filmlaboratóriumba küldött előhívatni. Első és második filmjét szeptember 7-én, 8-án és 9-én mutatták be⁴ a spliti közönségnek saját mozijában.”⁵ (Id. mű: 132. old.)

Világos, hogy Karaman és a budapesti szakemberek kapcsolata kizárólag filmttechnikai térre szorítkozott (kár, hogy nem mindegyik filmtörténeti forrás fogalmaz ilyen pontosan), de világos az is, és természetes is, hogy Karaman tevékenysége kizárólag híradó filmes, azaz eseményrög-zítő, vagy, hogy pontosabban fogalmazzak: olyan korai dokumentarista volt. Ez egyébként Karaman délszláv kollégáit és kortársait általánosán jellemezte. Figyeljünk azonban az évszámra! Magyarországon két évvel korábban, tehát 1908-ban már játékfilmek készültek, igaz, olyan „játékfilmek”, melyek mai fogalmaink szerint igen vitathatóan számítanak annak. E magyarországi „játékfilmek” ugyanis szándékuk szerint ugyanolyan híradó filmeknek készültek, mint Karaman igazi és vitathatatlan híradófilmjei, csupán megvalósítási módszereik vizsgálatakor bukkannak elő a játékfilmes módszerek. Nemeskürty István „A mozgóképtől a filmművészetig” című könyvében (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1961) így számol be e filmek vizsgálatáról:

„»A kóbor cigányok élete. A dánosi rablógyilkosok«⁶ Az ürügyet tehát egy falusi rablógyilkosság szolgáltatta: álhíradó. Látjuk a gazdát, amint hortyog, miközben lovát elkötik; feljelentés a csendőrsőn; »hegyen, völgyön, vízen keresztül folyik az üldözés«; és csak ezek után látjuk a dánosi rablógyilkost, Kolompár Balog Tutát a főtárgyaláson. Jól megfigyelhetjük az alkotói módszert: pár perces felvételt a kamerába bámuló rablóról; ehhez történetet kell kerekíteni . . .” (Id. mű: 12. old.)

Ugyanitt Nemeskürty így folytatja:

„Visszatérve a Projectograph 1908/09-es sorozatára, egyet érdekes még közelebbről megvizsgálunk. S ez »A sakkjáték örültje«.⁸ »Előadják a Modern Színpad tagjai Nagy Endre⁹ vezetése alatt«. Ez a film a következőről szól: valaki szenvedélyesen sakkozik a kávéházban. Annyira beleéli magát a játékba, hogy távozás után, az utcán is mindent a sakktábla lépéslehetőségei szerint értékeli. Így közlekedik, így nézi a piacon kirakott árukat, melyek a kofákkal együtt áttűnéssel sakkszerűvé válnak: lóugrás szerint száll fel az omnibuszra; hazatér; »amint villáját a sültbe akarja szúrni, eltűnik, és egy sakklova talál a helyén«; felesége, mint királynő, haragosan fogadja és — megmattolja. Látható: a film pontosan ismeri a kor filmtechnikai eredményeit, és tudatosan, ügyesen, szellemesen, alkalmazza azokat.” (Id. mű: uo.)

És a fenti idézetek elolvasása után észre kell vennünk, hogy az alig néhány évtizedes filmtörténet fura fintort vágott. Ugyanis, amíg a maga korában fejlettebb magyarországi filmgyártás játékfilmjei számunkra már csak a kor filmművészeti látásmódjáról és színészi játékfeldolgozásáról vallanak (igaz, kortörténeti vallomások ezek is, de kultúrtörténeti adalékként), addig az akkor „csak híradó filmes” Karaman művei közvetlen vallomások lettek a kor eseményeiről; így a mai néző számára sajátosságbeli különbséggé vált az egykori és múltó értékrendi különbség.

Ugyanezt látjuk, ha Bosnyák Ernő (1876—1963) esetét nézzük! Hiába volt egykor a magyarországi filmművészet úttörőinek is egyike,¹⁰ de mert a — Vicsek Károly által „krónikus nyomorúság”-nak nevezett¹¹ — körülmények megfosztották attól, hogy befejezett játékfilmet hagyjon utókorára, az egykori jelző, hogy „csak híradó filmeket” készíthetett, értékes dokumentumfilm örökséggé változott az idők átértékelést hozó múlásával. Tudomásul kell venni, hogy sokkal inkább jelkép, mintsem sajnálni való tény, hogy Mr. Janja Šakić és Branko Milošević „Filmski katalog Vojvodine” című filmográfiai munkájában (Televizija Novi Sad Programski Sektor kiadása, Újvidék, 1973), a „Filmski žurnali” fejezetben az egyes számmal jelölt film: híradó film, mely Bosnyák Ernő munkája. Ott ez olvasható róla:

„Otkrivanje spomenika Ferencu Rakociju u Somboru.” (Rákóczi Ferenc emlékművének leleplezése Zomborban.) Hosszúság: 205 m, 35 mm-es, néma, feliratos, fekete-fehér. Gyártó: Boer film. Készítési év: 1911. Író-rendező: Bosnyák Ernő. Tartalom: „Rákóczi Ferenc zombori emlékművének leleplezése. Ebben a filmben látható először a svenk.”

Az utolsó mondat természetesen úgy értendő, hogy Bosnyák Ernő ebben a filmjében alkalmazta először azt a „svenk”-nek nevezett kameramozgatási módszert, mely azt jelenti, hogy a kamera egy ponton marad, csupán elfordul, és így mutatja be a felvételre szánt teret. Vajon ki győzné feldolgozni, hogy hány, Bosnyákkal egykorú vagy későbbi játékfilm rendezőjének az alkotásain több filmkilométert kitevő hosszúságban egyetlenegyszer sem látható sem ez, sem más filmművészeti forma-

nyelvi fordulat! Játékfilmek filmkilométereit nézhetjük, és fényképezett színházat látunk. Bosnyák alig háromperces filmje pedig a filmművészeti kifejezési eszközökkel folytatott birkózásról tanúskodik.

Ha mármost nem akarunk elveszni a filmtörténeti részletekben, fogadjuk el azt, hogy Bosnyák és Karaman példájával egy sajátos filmművészet történetének kezdetét példázhatjuk: a jugoszláv filmtörténetét, mely igen hosszú ideig és döntő többségében a híradó és dokumentumfilmek során keresztül vezetett. Elég kézbe vennünk a „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” című kötetet (Institut za film, Belgrád, 1970), és azt láthatjuk, hogy a felszabadulás utáni első jugoszláv játékfilmet, a „Slavicá”-t¹² is 46 híradó, dokumentum- és riportfilm előzte meg a felszabadulást követően is. Ami pedig igen nagy szám, tekintve, hogy a „Slavica” bemutatója 1947. április 29-én volt, tehát — a háborútól még közvetlenül terhelt 1945-ös évet nem számítva — az említett 46 rövidfilm többségének elkészítése egyetlen évre, az 1946-osra tehető.

Természetes ezek után, hogy a felszabadult Jugoszlávia filmművészetének első magyar nemzetiségi ábrázolását is a döntő többséget képező híradó és dokumentumfilmek között kell keresnünk, és természetes az is, hogy ez az első magyar nemzetiségi ábrázolás döntően befolyásolta — és az összjugoszláv filmművészettel azonos módon befolyásolta — a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetét.

A filmográfia ezt a gondolatmenetet igazolja. A „Slavicá,-t követően, további 98 filmalkotást sorol fel a jugoszláv filmográfia, melyek alig két kivételtől eltekintve mind dokumentum- és híradó filmek, hogy a felszabadulás utáni 144. filmprodukciónban, mely szintén dokumentumfilm, ott láthassuk a magyar nemzetiség filmművészeti feldolgozását. A már idézett „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” című munka a 144. pontjában így ír erről a filmről:

„Mađari u Jugoslaviji” (Magyarok Jugoszláviában) Gyártó: Avala film; forgatókönyv: Svetolik Mitić; rendező: Mihajlo Čagić; operatőr: Jirži Štaud; hosszúság: 706 m; 35 mm-es; fekete-fehér. Bemutató: 1949. január 3. Tartalom: „Az egyenrangúvá lett magyar nemzetiség élete Jugoszláviában.”

Nem kell filmtörténésznek lenni ahhoz, hogy megértsük: ha a filmográfiai tartalomismertetés nem jelöl meg konkrétabb témát annál, mint valakiknek az „élete”. ugyanakkor látjuk a hat perc körül mozgó vetítési idő méterszámát, a film tény dokumentál, jelen esetben a magyar nemzetiség egyenrangúságának tényét. Ilyen rövid vetítési időben legfeljebb egy konkrét témában lehet elmélyedni, nem pedig egy nemzetiség életét jelentő teljes témakörben. Márpedig a ténydokumentáció, tehát a későbbi témák előfutárjaként tekinthető témakör-kijelölés, minden ország dokumentarizmusának alapja, és ez meg is felelt annak, hogy a felszabadult Jugoszlávia ezekben az években teremtette meg új film-dokumentarizmusának alapjait.

Tisztázni kell azonban azt is, hogy e film szerbhorvát nyelvű kísérrészvegenek ténye senkiben ne hasson zavaróan a magyar nemzetiségről szóló témaválasztás mellett!

A filmművészet ugyanis — még nemzetiségi filmművészet esetében is — nem a verbalitás művészete; bármely verbalitási tényező, így a

filmszöveg nyelve is, csak a filmdramaturgia tényezőjeként jöhet számításba.¹³ A szerbhorvát kísérőszöveg pedig dramaturgiai funkciót töltött be, ugyanis a délszláv közönség számára érthető verbalitási tényező volt a magyar nemzetiség bemutatását végző filmben; tehát elmondhatjuk, hogy e film a magyar nemzetiségről szolt Jugoszlávia többi nemzetei és nemzetiségei számára.

A kérdés csupán az, hogy hitelesen (autentikusan) szolt-e, avagy nem. Ha hiteles volt (és az volt), akkor a magyar nemzetiség magára ismert benne, *azaz sajátjának ismerte el*, a nem magyar nézők meg hiteles magyarság-képet kaptak belőle. Ugyanitt tisztázhatjuk azt is, hogy a hitelesség kritériuma szempontjából érdektelen az a kérdés is, hogy e film alkotói délszláv nemzetiségűek voltak. E kérdésben a dokumentumfilmekre épülő jugoszláv filmművészet körébe tartozó magyar nemzetiségi filmművészet itt is lényegi különbséget mutathat fel a magyarországiétól, *mert filmjeink hovatarozását a hitelesség dönti el*, míg jól nézne ki a magyarországi filmográfia, ha kihúzná lapjairól mindazt, ami az 1920-as évektől kezdve nem volt hiteles alkotás.¹⁴

Persze itt nem arról van szó, mintha a dokumentumfilm, illetve a dokumentumfilmes út hitelesebb lenne a játékfilmnél vagy a játékfilm-centrikus filmművészetnél. A kérdést nem lehet így leegyszerűsíteni, ugyanis ha a filmművészet lényegét eizensteini értelemben fogalmazom meg, és abból indulok ki, hogy e művészeti ág a montázs-elemeinek¹⁵ tárgyi játéka, akkor a dokumentumfilm a valóság fényképezett elemei játékanak tekinthető, a játékfilm pedig a felidézett elemek játékaként fogadható el. *Közös bennük a montázs-játék hitelességi igénye*, mely nem tévesztendő össze a dokumentumfilmre vonatkozó iménti fogalmozásban említett valóságselemek fényképezési hitelességével!

A fentiekhez bátran hozzátéhetjük: tipikusan jugoszláviai filmművészet-esztétikai megnyilatkozás volt Vicsek Károly: „A dokumentum igazsága” című cikke (*Képes Ifjúság*, 1970. január 14-i sz. 28—29. old.), melyben ezt írta:

„A vadkacsákat inkubátorban keltetik ki, azután beidomítják őket arra, hogy egy jelre arra a helyre repüljenek, ahol eledelt kapnak. Száz és száz kacsza repül az erdei út felett. Milyen jó az ember! Szép látvány. Igazság. A természetben is így repülnek a kacsák, erről meggyőződhet a néző. Nem csapták be. A kép látszólag naiv, nem szimbólum, a szerző alázatosan csak a valóságot ábrázolja. Valami mégis kimaradt. Az erdei úton, ahol az operatőr ült, pocokan olasz és német turisták szoktak ülni, a kacsák az acélhangra a fejük felett repülnek el, kényelmesen lövik őket. Ha nem találnek, a rezervátum embere megismétli a játékot. A vadászok azután összeszedik a madarakat, fizetnek, és mennek. Ez is igazság. Vadászokat és lehulló madarakat nem látni a filmben, így örömmel tapsolhatunk az Embernek, aki, lám, még az állatokról is gondoskodik.”

Mindez igen világos vallomás a fényképezett valóságselemekkel történő montázs-játék műalkotási folyamatának természetrajzáról! Vicsek ezután így folytatja írását:

„A filmnél (dokumentum- és tévéfilmnél egyaránt) az alkotóval állok szemben, annak primitívségét vagy ügyességét, romlottságát, vagy becületességét szemlélem az elem tárt valóságmozaikban, megjelenik tehát, a »harmadik világ«, amely nem valóság, nem is a tiszta szubjektum, hanem a szerző viszonya egy bizonyos jelenséghez. Nem a tárgyat, dokumentumot kapjuk, hanem azt, amit a szerző »reflektáló értelme« csinált a tárgyból (Schiller). Tehát alkotást. A szerző látszólag csupán a tárgy természetét tárja fel, közben becsempészi legsajátosabb gondolatait. Dokumentummal álcázza magatartását.”

Ami e tipikusan jugoszláviai filmművészeti megnyilatkozáshoz hozzáteszi a tipikusan jugoszláviai magyar filmművészeti megnyilatkozást, az ennek az elméletnek filmalkotásbeli megfogalmazása: a „Kubikosok” volt. Evvel a filmjével Vicsek azt az utat folytatta, melyet a jugoszláv híradó és dokumentumfilmek sorában a „Mađari u Jugoslaviji” tanulmányok szolgáltattak. „Igazi vajdasági film ez, egyaránt szól a magyarokról a többi nemzetnek és nemzetiségnek, de a magyarokkal együtt dolgozó többi nemzetről, nemzetiségről a magyaroknak is” — írtam róla 1974-ben „A jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészete” című tanulmányomban,¹⁶ de egy évvel később „A nemzetiségi kultúrák kölcsönhatása” („Magyar film, magyar filmesek Jugoszláviában”) címmel írt cikkemben¹⁷ sem tudtam más megközelítésből méltatni:

„Ez az 1972-ben készült alkotás volt Vicsek első, nem televíziós filmjeinek egyike, a kisfilmet tehát úgy kellett elkészítenie, hogy Jugoszlávia bármely nyelvterületén, bármely játékfilm előtt kísérőműsorként vetíthessék a mozik. Majdnem filmtörténeti értelemben vett klasszikus némafilmet rendezett, és csupán zene, illetve helyszíni hangeffektusok kíséretében állított emléket a vajdasági *Temerin* öntözőcsatornáin dolgozó kubikosoknak. Vicsek filmje szinte gépmozgás nélküli beállításokra épül: hol egy fáradt arcot, hol egy ásót markoló kezét, hol a kupacba hányt földre dobott újabb ásónyi sár fröccsenését látjuk, és e motívumokból áll össze a (nagybetűvel bátran írható) *Temerini Kubikos képe*, vagy talán inkább már fogalma.”

Most sem tudtam volna mást írni e filmről, így az olvasó elnézését kell kérnem, hogy önmagam idézésére kényszerültem.

A filmtörténet játéka viszont annyiban segítségemre volt, hogy egy hasonló témakörű filmet a magyarországi filmográfiában is találtam, így az egybevetés lényege érhetőbbé válik. Olyan különbségek elhanyagolhatók, hogy amaz nem a *temerini* csatornák munkásairól, hanem a *Tiszalöki Vízlépcső* és a hortobágyi Keleti Főcsatorna építéséről szól; sokkal figyelemreméltóbb azonban az a körülmény, hogy e film nem más munkája, mint az azóta komoly hírnevet szerzett Jancsó Miklóisé. Talán csak a film címe hangzik kissé didaktikusan: „Éltető Tiszavíz”,¹⁸ valamint a kísérőszöveg hangneme, de mindezt megmagyarázza a gyártási dátum: 1954. E korai alkotás is „ízig-vérig Jancsó-film”, az alkotóra olyannyira jellemző felvétel-beállítási „koreográfiával”. Íme egy jelenet leírása a filmből (mely egyetlen gépállásban készült), csikósok hajtják a

hortobágyi ménest, a ménes azonban megtorpan, a lovak összebújnak, gépzúgás hallatszik a paták elhalkuló dobogása után, majd lánctalpas földgyalúk jönnek a képbe, melyeknek majdnem nekiszalad a ménes. Most a gépek fékeznek úgy, mint imént a lovak. Pillanatokig áll a ménes, állnak a lánctalpas gépek, kapálnak a lovak, üresjáratban zümmögnek a motorok, majd észbe kapnak a pörge kalapos csikósok, és óvatosan lépésben megindítják a lovakat. A ménes tompa patkódobogással, tartózkodó sunyítással lép el a várakozó gépek előtt.

Ennyiből is látható, (a példa egyébként az egész filmre jellemző), hogy Jancsó *felidézett elemeket* foglal a montázs-játékba. A felidézésben ott van a magyarországi játékfilmes filmlátás még akkor is, ha Jancsó nem erőltet színészkedést a csikósokra, gépvezetőkre és csak annyit kért tőlük, hogy majdnem azt ismételjék el, amit máskor is tesznek: hajtsák a lovakat, vezessék a lánctalpasokat, de mindezt játék céllal és *e játék célból történő játékfilmi változtatásokkal*, hiszen a valóságban ilyen koreografált találkozás nem történik. (Szíhatta a fogát a film szakértője, hogy „úristen, miért nem messzebb állították le azokat a gépeket, még megvadulnak a lovak!”) Ugyanakkor Vicsek esetében azt kell látnunk, hogy nála játékteremtés csak a montázsszerkesztésben van, *a valóság-elemek nem változtat*, legfeljebb *a montázsszerkesztéssel megteremtett képe lesz más — szerzői mondanója érdekében —, mint amelynek részleteit a valóságban felvette.*

E két film összehasonlítása azért érdekes, mert Vicseké jellemző a jugoszláviai magyarság dokumentumfilm-művészetére, míg Jancsó régi filmje a magyarországira; és ha e példák nem is a „jellemző átlagból”, hanem a „befolyást teremtő élvonalakból” származnak, a példák érvényességét az igazolja, hogy annak a magyarországi útnak elején, melyen ma Jancsó tekinthető a „befolyást teremtő élvonal” tagjának, azt a Projectograph produkciót¹⁹ láthattuk, mely legalább úgy különbözött Karaman spliti vagy Bosnyák zombori produkcióitól, mint a Karaman és Bosnyák útját ma folytató és azon ma „befolyást teremtő élvonal”-nak számító Vicsek munkássága Jancsóétól. Remélem, fogalmazásom elég világos ahhoz, hogy itt nem Jancsó és Vicsek személyének rangsorolásáról van szó, mert ez nem áll szándékomban, hiszen jelentőségük a maguk filmművészeti területeiken teljesen azonos.

Nem lenne teljes a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetében oly nagy jelentőséggel bíró dokumentumfilm-művészet tárgyalása, ha nem vizsgálnánk kapcsolatát a játékfilmmel, még akkor is, ha számszerűségét nézve az itteni játékfilmek messze a dokumentumfilmek alatt maradnak.²⁰ Ezt a kérdést legszívesebben úgy vizsgálom, hogy elmondom: miként találkoztam a jugoszláv dokumentarizmusra jellemző alkotói magatartással, a „Teher” című tv-filmet rendező Vuk Babić munkásságában.

Először Deák Ferencnek, e játékfilm írójának egy interjúján keresztül fogtam gyanút, mely így hangzott:

„Forgatókönyvem a Belgrádi Rádió és Televízió belső pályázatára készült. Magyar nyelven írtam, s a bizottság a szerbre fordított szöveget értékelte. A Televízió szerkesztőségét semmi sem kötelezte arra, hogy magyar nyelvű filmet készítsen a forgatókönyv alapján. Hogy a film párbeszédeinek nagy része és a színészek több-

sége is magyar, az elsősorban *Vuk Babić rendező érdeme, aki ragaszkodott a téma hitelességéhez.* (Kiemelés: HP.) (Podolszki József: „A táncot filmezik”. *Képes Ifjúság* 1971. november 24-i sz. 13. old.)

E nyilatkozattal kapcsolatban gyanúm alapja az volt, hogy — Deák igen pontos fogalmazásának megfelelően — Babić valóban a *téma hitelességéhez és nem csak a forgatókönyvéhez* ragaszkodott, hiszen ha kézbe vesszük a nyomtatásban is megjelent szöveggönyvet,²¹ azt látjuk, hogy a szereplők többségének magyar nevein és egyetlen magyar zenei motívumra történő utaláson kívül,²² más konkrét szerzői instrukció sehol nem határozza meg a szereplők nemzetiségi hovatartozását. Ha tehát Babić csak a forgatókönyvhöz ragaszkodott volna, és Vajdaságon kívüli szerb létére csak a forgatókönyvön keresztül ismerte volna meg a vajdasági témát, akkor természetesen a meglevő ismeret- és élményanyagain keresztül alakította volna ki Vajdaság-képét, és a számára otthonosabb szerbhorvát nyelvi közegben vezette volna a dialóg-játékot.²³ Sajnos, Vuk Babićtal nem sikerült találkoznom, és így nem áll rendelkezésemre a leghitelesebb forrás: a rendező válasza kérdésemre; de átnézve a vonatkozó filmográfiai adatokat, Babić pályafutásában sikerült olyan művet találnom, melyben *dokumentumfilmes feldolgozásban már foglalkozott magyar nemzetiségű riportanyagokkal.* Ez a film mindjárt harmadik önálló alkotása,²⁴ a már idézett „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” című kötetben a 2.791-es nyilvántartási sorszám alatt található, és a szűkszavú ismertetés ennyit ír róla:

„Hleb” (Kenyér). Eredetileg tervezett cím: „Prozor prema bašti” (Kertre néző ablak). Gyártó: Dunav film. Írók: Dejan Đurković és Vuk Babić. Rendezők: Vuk Babić és Dejan Đurković. Operatőr: Branko Perak. Dokumentumfilm. Hosszúsága: 358 m, 35 mm-es, fekete-fehér. Bemutató: 1964. december 29. Tartalom: „A hegyoldalak és a termékeny szlavóniai, valamint baranyai rónák mezőgazdasági munkásait mutatja be ez a film.”

Ezzel megint visszajutottunk a dokumentarizmushoz, hiszen magyar nemzetiségű emberek itt voltak részesei Babić egy filmtémájának, tehát a jugoszláviai magyar nemzetiség itt lett számára nem idegen, vagy éppen ismert filmtéma, mely ismeret- és élményanyagok lett egyenes vagy áttételes következménye, hogy közel nyolc évvel később a magyar nemzetiségnek szóló tv-játékba mert fogni. A jugoszláv játékfilmre ható dokumentumfilm Babić pályájában is jelen van, ami a jugoszláv filmalkotók döntő többségére jellemző, ellentétben a magyarországiakéval, ahol — mint azt Jancsó jellemző példáján keresztül láttuk — pontosan a fordítottja igaz: ott a játékfilm hat a dokumentumfilmre!

Nem akarom megbántani sem a nagy múltú magyarországi filmkritikát, sem a dicsőregetően eleven vajdaságit, de a forrásmunkák mint kérelhetetlen tények nem bizonyítanak mást, mint azt, hogy sem jugoszláviai magyar, sem a magyarországi filmkritika máig sem „tette helyre” Vuk Babić nagyszerű játékfilmjét, a „Teher”-t. A jugoszláviai

magyar filmkritika dolga lett volna, hogy foglalkozzon a dokumentarizmus megnyilvánulásával egy olyan játékfilmrendező esetében, akit sem születése, sem munkássága nem kötött a Vajdasághoz, mégis eljött ide és vállalkozott az itteni emberek játékfilmi megjelenítésére, ráadásul úgy, hogy szinte „belülről”, szinte vajdaságiként — egy vajdasági nemzetiségi nyelven vezetett játékkal — megdöbbentő hitelességre törekedett. A jugoszláviai magyar filmkritika e mulasztása újabb mulasztást szült Magyarországon. Az az egyetlen tudósítás, ami a „Teher” pulai szerepléséről Magyarországon megjelent,²⁵ még csak utalást sem tesz Babić múltjára, így nem is vizsgálja Babić dokumentarista jellemzőit, sem a dokumentarizmusa és játékfilmje közötti kapcsolatot. Érthető, hogy e magyarországi kritika nem is tudta megközelíteni Babić magyarságábrázolásának lényegét.²⁶ Nem akarom menteni e cikk íróját, Fenyves Györgyöt, hiszen a magyarországi filmpublicisztika nagy tapasztalattal bíró egyénisége, és nem szorul a mentegetésemre, de nem várhattunk tőle mást, mint azt, hogy a budapesti játékfilm-szemlélettel mérje a „Teher”-t (mely mérce pedig filmtörténeti gyökereitől kezdve más, mint jugoszláviai, tehát rá alkalmazni nem lehet), akkor, amikor a jugoszláviai magyar filmkritika sem segítette hozzá a helyes mérce megismeréséhez.²⁷

Írásomat avval kezdtem, hogy a „várható változás reményében” fel kell mérni a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetének és a magyarországinak lényegi különbségeit. Ehhez azt tehetem hozzá, hogy az említett „változás”, azaz a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetének megjelenése a magyarországi mozivásznakon vagy a Magyar Televízió képernyőjén nem lesz szerencsés, ha nem számolunk evvel a különbséggel és nem készítjük fel rá a közönséget.²⁸ Hozzátehetném azt is, hogy minderre a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetének önmagára ismerése szempontjából is nagy jelentősége lenne, azonban hadd maradjak még a vajdasági filmeknek Jugoszlávia határain kívüli forgalmazási lehetőségénél, ugyanis írásomban nem érintettem egy lényeges kérdéskört. Ez pedig az, hogy a vajdasági filmművészetnek csak része a magyar nemzetiség filmművészete, és nemcsak a „Teher” az olyan filmalkotás, melyben a vajdasági nyelvek aránya lehetővé teszi, hogy — a délszláv nézőkön kívül — a többi vajdasági nyelven beszélő néző is magáénak érezze egyazon filmalkotást, tehát „vajdasági szlovák filmként” nézze a pozsonyi, „vajdasági magyar filmként” a budapesti, „vajdasági román filmként” a bukaresti és „vajdasági ruszin (ukrán) filmként” a kijevei néző. (Talán joggal folytathatnám is e sort!) A vajdasági filmművészet tehát az együtt élő kultúrák filmművészete, ahol az együttélés lehet különböző filmalkotások kölcsönhatása, de lehet egyazon filmalkotásbeli megnyilvánulás. Jelen cikkem azonban a jugoszláviai dokumentarizmussal foglalkozott, a nemzetiségi együttélés filmművészeti megnyilvánulását meg inkább filmdramaturgiai kérdésnek látom, e két kérdés együttes tárgyalását a felületes zsúfoltság veszélye nélkül nem tudtam megoldani, így az utóbbit egy későbbi írásom témájául fogom választani.

JEGYZETEK:

¹ Megdöbbenő bibliográfiai adat árulkodik erről! Magyarországon hazai szerzőtől könyv alakban (tehát a külföldi fordításokat és a folyóirat-publikációkat nem számítva) *mindössze egyetlen olyan mű jelent meg*, mely Jugoszlávia filmművészetével is foglalkozik: Nemes Károly: „Valóság és illúzió” („Az európai népi demokráciák filmművészetének fejlődése”) című könyve. (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1971.) Vonatkozó részletének címe: „A jugoszláv filmművészet.” Id. mű: 297—365. old. A magyarországi folyóirat-publikációkból azonban mindössze kettőt tartott érdemesnek Nemes Károly, hogy értékes művében idézzon belőlük. Az első: Fenyves György interjúja Dušan Vukotićtyal, megjelent: a budapesti *Filmvilág* 1966. 4. számában (Nemes a cikk címét nem közli, könyvének irodalomjegyzékében sem tünteti fel, csupán a 314. old. 14. sz. jegyzetében hivatkozik rá); második: Fenyves György: „Modern filmirányzatok Jugoszláviában”, megjelent: a budapesti *Filmvilág* 1964. 3. számában. (Ez utóbbi megtalálható Nemes könyvének irodalomjegyzékében.) Nemes Károly munkásságáról megjegyzem, hogy az itt felvetett kérdés szempontjából gondolatmenetem kiindulópontját is észrevételei továbbfejlesztéséből alakítottam ki. Egyfelől megállapítja, hogy a magyarországi filmművészetben a játékfilm hat a dokumentumfilmre, azaz a magyarországi filmművészeti törekvések számára a játékfilm az alkalmasabb: „(a dokumentumfilm) nem volt képes arra, hogy a boldogság, a boldogulás olyan rejtett elmentmondásait hozza felszínre, mint a francia Cinéma Vérité alkotásai. (...) Erre a játékfilm eszközei voltak alkalmasabbak.” (Nemes K.: „Miért jók a magyar filmek?” Magvető Kiadó, Budapest, 1968. Id. mű: 171—172. old.) Másfelől elemzés alá veszi a jugoszláv filmművészetnek a magyarországi eltérő természetrajzát: „a jugoszláv dokumentumfilmek (...) hatottak a játékfilmekre, sőt, eredményeik, (...) hogy a játékfilmek némelyike maga próbálta készített részleteket olvasztott magába.” (Nemes K. „Valóság és illúzió” c. említett műve, 318. old.).

² Josip Karaman (1864—1921) fényképész és mozitulajdonos, majd saját mozija számára filmeket is készítő filmoperatőr életrajzát részletesen közli Duško Kečkemet említett műve, 92—93. old.

³ Az esemény forrásául D. Kečkemet id. műve 377. sz. jegyzete (132. old.) az egykori, spliti *Sloboda* 1910. augusztus 2-i számát jelöli meg, a hivatkozott cikk pontos adatai nélkül.

⁴ A filmbemutatók időpontjára vonatkozó forrásként D. Kečkemet id. műve 378. sz. jegyezte (132. old.) az ugyancsak spliti *Naše jedinstvo* 1910. szeptember 1-i számát jelöli meg, a hivatkozott cikk pontos adatai nélkül.

⁵ D. Kečkemet id. műve egy korábbi helyén (93. old.) leírja, hogy Karaman Splitben házat vásárolt az Ulica Marmontován, melynek tágas udvara volt, és itt nyitotta meg szabadtéri moziját. Eredetileg kézi hajtású vetítógépét itt biztonsággal szerelhette össze egy benzinmotorral (kisebb lett a zaj, illetve a korabeli filmszalagok kizárólag robbanásveszélyes nitrocellulóz anyagból készültek), itt mutatta be filmjeit. Természetesen elsősorban mozitulajdonos volt, filmjeinek csak kisebb hányadát tették ki saját művei. Mivel kizárólag hirdató filmeket forgatott, filmfelvételre alkalmas műtermet nem tartott fenn.

⁶ E filmről, Nemeskürtü István id. művének „Magyar némafilmek időrendben” című bekezdésében (345. old.) az egykori, budapesti *Mozihét* 1908. 7. számára való hivatkozással (a hivatkozott cikk pontos megjelölése nélkül) az alábbi adatokat közli: gyártó: Projectograph Mozifénykép és Gépgyár Részvénytársaság (Rt.), Budapest, 1908, hosszúság: 135 m (természetesen néma, fekete-fehér, alkotóinak névsora ismeretlen). Az idézet érthetősége miatt megjegyzem, hogy a többszörös gyilkos, Kolompár Balog Tuta valós személy volt, hírhedt alakja a magyarországi kriminalisztika-történetnek. E főtárgya-

lás után kivégezték. A főtárgyalásról eredeti felvételek készültek, itt tehát a valódi bíróság és a valódi rabló látszik. E film többi részében viszont a rablóhoz maszkírozott színész alakítja a játékfilmes eszközökkel készült jeleneteket.

⁷ Vö.: az előző jegyzetben ismertetett film gyártási adataiban már előfordult a Projectograph Mozifénykép és Gépgyár Rt. neve, erre a filmgyártó vállalkozásra utal itt Nemeskürty. Könyvében ismerteti e filmvállalat történetét, melyet itt csak kivonatossan ismertetek. A legelső magyarországi szervezett filmkölcsönző, gyártó és terjesztő vállalat, 1898-ban alapította Neumann József addigi artista és Ungerleider Mór addigi kávéháztulajdonos. 1914-ben Janovics Jenő Kolozsvári Filmvállalatával fuzionált Proja néven. (Régi cég-nevek első szótagjainak „pro”+„ja” összevonásából alakult név. Janovics egyébként azonos a magyar színháztörténet ismert rendezőjével és a romániai magyar nemzetiségi színművészet megteremtőjével.) 1917-től a cég neve Phönix Filmvállalatra változik, állandó rendezője: Kertész Mihály, (később Michael Curtis néven lett ismert Amerikában), a cég műterme a budapesti Pannónia utca (ma: Rajk László utca) és Sziget utca (ma: Radnóti Miklós utca) sarkán volt. Nemeskürty id. mű, „A filmvállalatok vázlatos története” fejezet. 371. és 374. old.

⁸ Onmagában az a tény, hogy ez a film a korabeli kabaré színészeit alkalmazta, még nem lett volna baj, hiszen, mint Nemeskürty értékeléséből látható, eredményesen alkalmazza a filmművészet formanyelvének korabeli eredményeit. A baj az volt, hogy a tehetségtelen utánpótlás kezében megszorodott a filmszerűtlen fényképezett kabaré, sőt fényképezett operettfilmek száma. Szalay Károly: „A geg nyomában” (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973.) című művében erről a következőket jegyzi meg: „De fölbukkan az operett-szemlélet és operett-téma is a korai magyar filmgyártásban. Ami azért figyelemreméltó, mert a némafilm korszakában válnak az operettek filmtémává! Tehát nem a zene, hanem a szemlélet vonzó. Ez pedig (...) hamis társadalomszemlélettel jelent egyet.” (Id. mű: 179. old.)

⁹ Nagy Endre (1877—1938) rövid életrajzát az „Új Magyar Lexikon” (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961) 5. köt. 93. old. így ismerteti: kiváló konferan-szié, a kabaréirodalom megteremtője Magyarországon. Leleplező szatirikus vígjátékok is írt „Miniszterelnök” címmel. „A kabaré regénye” c. munkájában a műfaj születésének történetét írta meg. Posztumusz önéletrajzi gyűjteménye: „Várad—Pest—Párizs”. (1958)

¹⁰ Az írásom egyik alapvető forrásmunkájaként választott „Filmski katalog Vojvodine” című munka (szerkesztői Mr. Janja Šakić és Branko Milošević, Televizija Novi Sad Programski Sektor kiadás, Újvidék, 1973) végén egyszerű tanulmányt közöl Stevan Jovičić (stručni saradnik jug. kinoteke) tollából, címe: „Vojvođani — pioniri jugoslovenske kinematografije”. (Id. kötet: 215. old.) Ime első mondata: „A jugoszláv film Vajdaság vérkeringéséből fejlődött ki, a mi földünk első filmközpontja Zomborban volt, ahol Bosnyák Ernő folytatta alig két évtizedes tevékenységét.” Jovičić ezután a magyarországi filmtörténet számára is meglepő részletességgel elemzi Bosnyák és korai munkatársa: Lifka Sándor (1880—1952) munkásságát. Bosnyák nevét magyar és szerbhorvát alakban írja, Lifkáét összevonva: „Aleksandar — Sándor — Lifka” alakban. Ugyancsak szerbhorvát és magyar nyelven említi címét annak az 1910-ben készült játékfilmnek, melyről csak Lifka operatőri munkássága a biztos (Bosnyák közreműködése viszont kézenfekvő feltételezés): „Veličanstva novca” — „Öfelsége a pénz”. Pekár Gyula regényéből készült. (Jovičić magyaros szórenddel, de szerbhorvát fonetikával írja nevét: Pekar Đula.) Ugyancsak két nyelven írja címét rövid életű filmhíradójuknak: „Lifka novosti” — „Lifka híradó”. (Lifka volt ugyanis a mozitulajdonos.) Stevan Jovičić azonban hiába törekszik, hogy Bosnyák és Lifka magyar vonatkozásait tudományos hűséggel megemlítsé, mert — bár majdnem minden magyarországi film-

lexikon megemlíti Bosnyákot — munkássága annyira nincs a filmtörténeti köztudatban, hogy jeles magyarországi kutatók is elszaladnak olyan részletek felett, ahol a továbblépés csak Bosnyák ismeretében lenne lehetséges. Íme egy jellemző példa! Nemeskürty id. művében „A filmszakirodalom kezdetei, szaksajtó” c. fejezetben (17. old.) így ír az összes példányában elveszett „Kinematográf” c. első magyar filmfolyóiratról: „Tartalmáról fogalmunk sincs. Annyi tény, hogy olcsó papíron, 150 példányban, 8 oldalon jelent meg, és egy zombori nyomdában állították elő, ahová a szerkesztő kéthetenként leutazott. (...) És mindent el kell követnünk előkerítésére.” Hogy ez csak a Bosnyák-hagyatékon keresztül lehetséges, azt nem kell magyaráznom. A „zombori nyomda” azonban Nemeskürty számára nem mondhatott semmit, hiszen hihetetlen lelkiismeretességgel szerkesztett könyvéből kiderül, hogy a Jugoszlávia megalakulása előtti időkből e terület magyar nyelvű filmirodalmából a fiumei (rijekai) „Cinéma”-ról álltak rendelkezésre forrásmunkák. (Id. mű: 344. old.) nem tesz említést, ez azonban nem az ő hibája, hanem jellemző e kérdésterület felderítetlenségére és a magyarországi források hiányára.

¹¹ Utalás Vicsek Károly „Bosnyák Ernő és a krónikus nyomorúság” c. cikkére. *Új Symposion*. A cikkről készült fotokópia mely birtokomban van, a megjelenési dátumot nem tünteti fel. A szövegben előforduló legkésőbbi dátum: 1963. A kiadás így csak ezutáni lehet.

¹² Az említett filmográfiai munkában e film sorszáma: 47. Főbb adatai: gyártó: Avala film; író-rendező: Vjekoslav Afrić; zene: Silvio Bombardelli; operatőr: Jozo Janda; vágó: Maja Ribar (Lazarov). 35 mm-es, fekete-fehér, 2740 m. (Bemutatósi dátumot lásd a szövegben.) Szereplők: Irena Kolesar, Dubravko Dujšin, Marijan Lavšič, Carka Jovanović, Ljubiša Jovanović, Jozo Laurenčić, Boža Nikolić, Ivka Rulić, Dejan Dubajić.

¹³ E kérdésről — méghozzá a jugoszláviai magyar televíziós műsorok konkrét példáján keresztül — kiváló forrásmunka Juhász Erzsébet „Fény és takarás” című írása. *Képes Ifjúság* 1973. június 6-i szám, 26. old. Rovatcím: „Tévéhorizont”.

¹⁴ E megállapításommal nem szeretném, ha bárki és bármely módon is visszaélné: hiszen egy nemzet, vagy nemzetiség filmművészetének a tévedéseket is vállalnia kell, és nem varrhatja más nyakába.

¹⁵ A montázs kérdése Eisenstein életművének alapját képezte. Így a magyar nyelven megjelent legjobb Eisenstein-kötet egészére tudok hivatkozni itt: „A filmrendezés művészete” (Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1963.)

¹⁶ A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum (Budapest) Kézirat-tárának házi sokszorosításában. 1974. Nyilvántartási száma: KÉ-252-1. Idézet melyre: 49—50. old.

¹⁷ Megjelent a *Napjaink* c. észak-magyarországi irodalmi folyóirat (Miskolc) 1975 márciusi számában, 11. old.

¹⁸ A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum (Budapest) ME—178. sz. nyilvántartási anyaga szerint, az „Éltető Tiszavíz” főbb adatai a következők: gyártó: Híradó és Dokumentumfilmgyár, 1954; író-rendező: Jancsó Miklós; operatőrök: Mestyán Tibor, Nagy József, Török Vidor; 35 mm-es, 600 m, színes.

¹⁹ Vö.: 7. sz. jegyzet.

²⁰ Az írásomban sokszor idézett „Filmski katalog Vojvodine” például egyetlen játékfilmet sem vett fel nyilvántartásába. Igaz, a kötet utószavát író dr. Draško Redep, az újvidéki Neoplanta film igazgatója megjegyzi, hogy a vajdasági téma filmművészeti ábrázolásai távolról sem nyertek teljes feldolgozást. (d. mű: 229. old.)

²¹ Megjelent: Deák Ferenc „Tor” című gyűjteményes kötetében. (Drámai művek. Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1972.) „Teher” id. kötet: 217. old. A Vuk Babić rendezésében készült tévéfilm főbb adatai az id. kötet 372. old. Lásd ott!

²² Az említett magyar népzenei motívumra való utalás a nyomtatásban megjelent szöveggönyv (lásd előző jegyzet) 247. old. szerzői instrukciójában olvasható: „Bah és Kazi el. Korom és Koncz a tekézőkhöz pártol. Csend. A kocsmában hol magyar kesergő nóta, hol Crna Gora-i hősi dal váltogatja egymást. Dulics közelebb húzza székét a fiúhoz.”

²³ Babić vállalkozásának igazi értékét — annak ellenére, hogy jelen írásomban pont a dokumentarista Babićot vettem vizsgálat alá — mégiscsak a „Teher” dramaturgiai elemzésével együtt kell felmérni. A dramaturgiai kérdéseket egy későbbi írásomban, külön szándékozom vizsgálat alá venni. Erről lásd a szövegben levő indoklást.

²⁴ A „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” szerint Vuk Babić első filmje: „Dr” (egyetlen, amelyet Magyarországon tőle bemutattak a Magyar Televízióban, magyar címváltozata: „A filozófia doktora”; az adás pontos időpontjáról megbízható forrás nem áll rendelkezésemre), a filmográfiai kötetben belüli sorszáma: 2.239. Gyártó: Avala film. Branislav Nušić azonos című komédiájából írták és rendezték: Vuk Babić és Dejan Đurković. Operatőr: Nenad Jovičić. Zene: Borivoje Simić, Vojislav Simić. Vágó: Milanka Nanović. Szereplők: Milivoje Zivanović, Katarina Ignjatović, Velimir (Bata) Živojinović, Desanka (Beba) Lončar, Mija Aleksić, Petar Slovenski, Marisa Mell, Hans Nielsen, Ljubinka Bobić. Játékfilm. 35 mm-es, fekete-fehér, hosszúsága: 2374 m. A film bemutatásának dátuma: 1962. április 16. — Ugyanezen kötet szerint Babić második filmje: „19 000 000”, filmográfiai sorszáma: 2.595. Gyártó: Dunav film. Írók: Vuk Babić és Dejan Đurković, rendezők: Dejan Đurković és Vuk Babić. Operatőr: Branko Perak. Dokumentum-propagandafilm. 35 mm-es, fekete-fehér, hossza: 348 m. Bemutató: 1963. december 31. Tart.: Művészi kísérlet a Jugoszláv Szövetségi Szocialista Köztársaság alkotmányában lefektetett azon alapelv megjelenítésére, mely az öngazgatási rendszer „Íranyítsd a termelést!” — jelszavában fogalmazódik meg.

²⁵ Fenyves György írása, mely a budapesti *Filmvilág* 1972. szeptember 12-i számában jelent meg (21—22. old.), „Meglepetés Pulában” címmel.

²⁶ Fenyves látható jó szándékkal ezt írja: „...ez a jelentőség részben fel is menti a magyarul nem tudó rendezőt a magyarul értő néző kifogásai alól. A hetszeges szabadkai művészek, akik teljes mélységében felfogták a drámát, szinte shakespeare-i hangvétellel játsszák szerepüket, s ez sokat ront a mai májához való alkotói közeledésének ismeretében azonban e fogalmazás — minden látható jó szándéka ellenére — diszsonánsan hat, és ez nem szorul tovább magyarázatra.

²⁷ Fenyves említett cikkét átvette az újvidéki *Magyar Szó* 1972. szeptember 30-i száma, tehát alig tizenhét nappal a budapesti publikáció után. Az átvétel nem tünteti fel Fenyves nevét, és az átvett cím alá „A budapesti Filmvilág a Teher című filmről” alcímet illeszti. (Id. napilapszám: 10. old.) Az előző jegyzetponton idézett diszsonáns mondatához az átvető szerkesztőnek semmi megjegyezni valója nem akadt, így Fenyves — joggal — utólagosan is igazoltnak láthatta megállapítását.

²⁸ Hogy a magyarországi nézők és szakmabeliek tájékoztatásáért a jugoszláviai magyar, sőt valamennyi vajdasági film érdekében tenni kell, arra aggasztóan ismétlődő jelek hívják fel a figyelmet! Még le sem zártam jelen írásom kéziratát, amikor ugyancsak a budapesti *Filmvilág*ban olyan tudósítás jelent meg Vicsek Károly „Parlag” című játékfilmjéről, mely egyenesen a magyarországi filmművészet „fél alkotás”-ának, tehát amolyan oldalhajtásának méltatja. (Id. folyóirat: 1975. április 15-i szám, 21—25. old. Gyertyán Ervin: „Egy féloldalas fesztivál. — San Remó-i elégia.”) A belőle idézett szövegen csak annyit változtatok, hogy a „Parlag” rendezőjének nevét visszajavítom „Vicsek Károly” alakra, ugyanis a cikk szerzőjét nyilván megkísértette néhai Vilček Annának, a budapesti *Magyar Nemzet* nemrég elhunyt tv-kritikusának emléke, és következetesen „Vilček Károly”-t írt. Íme tehát a „Par-

lag"-ról adott tudósítása: „Másfél magyar film is részt vett a fesztiválon. Azért másfél, mert Mihályfi Imre „Pókháló”-ján kívül, magyar rendező — az újvidéki Vicsek Károly — felerészben magyarul beszélő filmjével (Solti Bertalannal az egyik főszerepben) neveztek be a fesztiválra a jugoszlávok is. A két film közös vonása, hogy mindkettő napjainkban játszódik és mind a kettő paraszti tematikájú. Közös továbbá, hogy mind a kettő nagy sikert aratott — bár nem azonos erényeivel. Mihályfi filmje elsősorban (...) a tárgyalt társadalmi probléma kendőzetlen, (...) haladó szellemű elemzésével keltett őszinte elismerést. (...) Vicsek Károly filmje — a „Parlag” — viszont a bánáti falu elnéptelenedésének, az elöregedésnek szuggesztív, hangulatos rajzával tűnt ki, a filmrendezői-operatőri erényeket azonban a forgatókönyv elnagyoltsága némileg lerontotta. A film vitájában és sajtójában egyesek a magyar film és mindenekelőtt Gaál István lírai hangvételének folytatóját vélték felismerni Vicsek stílusában.” (Id. folyóir.: 23—24. old. Az utolsó mondatban az én kiemelésem: HP.) Meggyőződésem, hogy aki ismeri a vajdasági filmművészetet, annak nem kell bizonyítani, hogy ez a fogalmazás így nem helytálló, különösen a kiemelt mondatrész nem, de jelen írásomban nem zsúfolható vitázás helyett helyesebbnek tartom felhívni minderre a Magyarországon legjobban ismert *Képes Ifjúság* című folyóirat filmkritikusainak figyelmét, hogy legyenek tekintettel magyarországi olvasóikra is, és az ilyen méltatások elkerülése végett foglalkozzanak többet a vajdasági filmművészet „belülről történő” megismerését és helyes elemzését lehetővé tevő ismeretanyagok publikálásával.