

SZERBHORVÁTH GYÖRGY

AZ OSZTÁLYHARCTÓL AZ ETNIKAI KONFLIKTUSOKIG

VAJDASÁGI, MAGYAR, FILM –
VICSEK KÁROLY RENDEZŐ ÉLETMŰVÉRŐL

„A marxisták Marxot csak különbözőképpen értelmezték; a feladat az, hogy gondolkozzunk.”¹
(Vicsek Károly, 1967)

Létezik-e vajdasági magyar film? A kérdésről az irodalom kapcsán folyó örök vita jut eszünkbe: egységes-e a magyar irodalom, beszélhetünk-e jól lehatárolható kisebbségi magyar irodalomról, irodalmakról? Mára általánosan elfogadott az álláspont: igen, egységes a magyar irodalom, és beszélhetünk példának okáért vajdasági magyar irodalomról is, meghatározható, mely alkotók, művek tartoznak ama (vajdasági, erdélyi stb.) korpuszba, de mindez a magyar irodalom része.

A filmről is meditálhatunk ekképpen, de még kevésbé jutunk messzire, hisz az komplexebb művészeti ág. Ha pedig vajdasági magyar filmről akarunk beszélni, még inkább zsákutcába kerülnénk. Akadnak *vajdasági magyar* rendezők, rásüthetjük a VM bélyeget pár filmre, de mit érünk el vele? Vizsgálhatjuk nemcsak esztétikai, hanem *vajdasági magyar* szempontból is (jelentesen ez bármit) Tolnai Szabolcs, Siflis Zoltán, Vicsek Károly és mások filmjeit – és?

Vicsek Károly életműve azonban már csak volumene miatt is kiemelhető, azon kívül, hogy filmjei sok tekintetben kifejezetten és vállaltan vajdasági és magyar vonatkozásúak is. A pusztán esztétikai mérlegelésen túl a lokális és etnikai vonatkozások kiemelésére tehát jó okunk van, ráadásul a hatvanas években, illetve első filmjeinek elkészültekor, a hetvenes évek elejének Jugoszláviájában, egészen másképpen gondolkodtak a filmről, mint ma.

Az 1941-ben született Vicsek Károly Belgrádban tanult filozófiát, majd az újvidéki *Új Symposion* köréhez tartozott. Kétségtelen, hogy az akkor szocializálódó, egyetemista ifjak nemcsak úgy érezhették, hogy szabadabb világban élnek, de más szocialista országokhoz képest ez több kritérium tekintetében így is volt – szabadabban írhattak, alkothattak, mint budapesti, bukaresti, krakkói stb. társaik. Ám ez nem jelenti azt, hogy a cenzurális viszonyok ne lettek volna markánsak (Vicsek első filmjét rögtön betiltják), hogy a jugoszláv szocialista ideológiát, a titói diktatúrát kiszolgáló Kommunista Szövetség emberei, a titkosszolgálatok ne örködték volna éberén és a nemzetiségek (ki-

sebségek) esetében túlbuzgóan is éppen az adott nemzetiség tagjai révén (bár az archívumok máig zártak, s csak egy példa: egyetlen egy ügynökbortány sem tört ki még). Ma könnyebb okosnak lenni. Az akkori viszonyokról, elsősorban nemzetközi összehasonlításban, illetve a korabeli hiedelmek, majd a később is ápolts mítoszok nyomán sokan illuzórikus képet ápolnak, elfeledve, hogy a titói Jugoszláviában a cenzúrának milyen szofisztikált rendszere működött, s hogy még művészeti alkotásokért is börtönbüntetéseket szabtak ki – míg a keleti blokkban némiképp enyhült az ellenőrzés, itt éppenséggel egyre fokozódott.² Azaz paradox módon a rendszer egyre szigorúbbá vált, különösen 1972 után, amikor úgy Horvátországban, mint Szerbiában, majd ennek nyomán más köztársaságokban és a tartományokban is a legfelsőbb, titói pártvezetés leszámolt a helyi liberális, illetve nacionalista pártvezetőkkel. A betiltások, illetve bebörtönzések divatja Tito halála, 1980 után csak megerősödött. S értelemszerűen egyfajta hierarchia létezett a művészeti alkotások cenzúrázása során: ami mehetett a kis példányszámú irodalmi lapokban, nem mehetett a színházban, ami ott igen, nem a filmen, s ami a mozikban vetített filmekben még elment, semmiképpen sem mehetett a televízióban.

Ám a hetvenes évek „ólomidejével” szemben a hatvanas éveket egyfajta hurraóptimizmus jellemezte – épül-szépül a saját jugoszláv szocialista öngazgatás, Tito elvtárs és a párt vezetésével. Az értelmiség fürdött a vitakultúrában, s ez is a szabadság illúzióját éltette. Elsősorban balról előzték a pártot, azaz a kritika főleg arra vonatkozott, hogy míg Tito és élcsapata éjt napallá téve önzetlenül dolgozik, a helyi pártvezetés nem elég baloldali, túl bürokratikus, visszaélnék hatalmukkal, gazdagszanak, korruptak. Egyes vajdasági magyar írók, értelmiségiek (későbbi magyar pártok vezetői is) odáig mentek, hogy egy önálló, jugoszláviai magyar nemzetről kezdtek el vizionálni, amelynek már csak azért sincs sok köze a magyarországi magyar nemzethez, mert az nem eléggé s igazán szocialista, mint a titói jugoszláv verzió. Többen szerbül kezdtek el írni – így Deák Ferenc első verseskötetét szerbül írta; személye most azért kiemelendő, mert Vicsek Károly legtöbb fontos játékfilmjének is ő írta a forgatókönyvét.

A titói rendszer legitimációjához hozzátartozott, hogy nem a totális represszióra épült, hanem sokkal finomabb technikákra is. Mivel százezreket engedtek el nyugatra dolgozni vendégmunkásként, hisz otthon nem akadt munka, az ellenőrzés eleve nem lehetett volna totális. Rövidre fogva: Tito nagy filmkedvelő volt, állítólag minden este megnézett egyet, kedvence az amerikai western volt. Ideológiai akadálya nem akadt annak, hogy a nép is szórakozhasson, sőt, éppen ez volt a cél – amíg szórakozik, addig se politizál. Egy helyi fölmérés szerint az időszak végén, 1969-ben, a szinte szintiszta magyar, 6500 lakosú bácskai Kishegyesen, szülőfalumban például a mozi-
ban 146 filmet mutattak be, ebből 60 amerikai, 22 francia, 19 olasz, 17 angol,

12 magyar, 4 német, 3 spanyol, két-két jugoszláv (!) és japán, egy-egy görög, svéd, dán, szovjet és lengyel gyártmányút. Leggyakrabban, harmincszor, bűnügyi filmet, illetve huszonnyolcszor westernfilmet adtak.³ Feltűnő, hogy alig akad szocialista gyártmányú film. A film tehát ekkoriban nem elsősorban az ideológiai nevelés eszköze volt, Titóék inkább ventilátor szerepet szántak neki, ahogyan az ötvenes évek elejétől fogva a bulvársajtónak is. Tito már kezdetben is épített a nyilvánosság elaltatására, s nem csak a propagandára, sőt, előbbi egyre inkább hangsúlyosabbá vált. A jugoszláv partizánfilmek konjunktúrája is ekkor kezdődik el, egyfelől szórakoztatnak, másfelől a rendszer ideológiai alapjait erősítik. Hatalmas pénzeket ölnek e szuperprodukciókba, gyakran amerikai színészeket hívnak meg (Richard Burton játssza például Titót a *Sutjeska* című monumentális partizánfilmben). E filmek a jó és a rossz klasszikus csatájáról szólnak, alapjáraton a westernfilmekre hasonlítanak, és az akciójeleneteken sem spóroltak. Mi sem jellemzőbb, hogy miközben a kilencvenes években úgy a Milošević, mint a Tudjman által ellenőrzött szerb, illetve horvát állami média levette műsorról az új „hagyományba” nem illeszkedő partizánfilmeket, addig ma reneszánszukat élik, s a nagy „klasszikusok” (*Neretva*, *Sutjeska*, *Valter védi Szarajevót*, a *Leírtak* című sorozat) mindenkori nézettségi rekordokat döntögetnek az exjugoszláv országokban. Antun Vrdoljak rendező Titóról készített doku-játékfilmsorozata pedig minden idők legjobb nézettségét érte el a horvát állami televízióban (bár a kritikák szerint elég zavarosra sikeredett), ami jelzi, hogy a (közel)múlt eseményei iránt milyen nagy az érdeklődés. Ez számunkra azért is fontos, mert Vicsek Károly két utolsó nagyjátékfilmje, de mondhatjuk, egész életműve is, társadalmi és múltbéli kérdésekhez kapcsolódik.

„Angazsált film” – ez az a famózus fogalom, ami ma már nehezen érthető. A film mint elsőfokú társadalmi-politikai beavatkozás, társadalmilag és politikailag angazsált művészet. A hatvanas évek jugoszláviai rendezőinek egy része úgy definiálta magát, mint aki teljes erővel részt vesz a társadalmi viszonyok alakításában a maga eszközeivel, azaz angazsálja magát a szocialista társadalom építésében, kritikailag is, s nem az elefántcsonttoronyban él. Az eszmék azonban importáltak – a társadalomtudományos és filozófiai gondolatok zöme az európai újbaloldaltól származnak (Frankfurti Iskola stb.), így a kritizált jelenségek köre is a leginkább megegyezik (kivéve a szocialista burzsoáziát, amelynek kritikai hagyományát „az új osztály” fogalom bevezetésével az ötvenes évek elején még éppen a jugoszláviai Milovan Djilas vezette be, aki kezdetben Tito legszűkebb köréhez tartozott). Adott esetben azonban ez elég vicces szituációkhoz is vezetett, így például a vajdasági magyar szerzők – éppen a Frankfurti Iskola fogyasztói kapitalizmus kritikája nyomán – a vajdasági magyarokat ostromozták, mert számukra az eszme helyett fontosabb a fogyasztás. Csakhogy mégsem az egykori NSZK-ban jártunk, a gazdasági csoda országában, hanem az elmaradott Jugoszláviában,

az életszínvonalak közt ég és föld a különbség. Az ifjú Vicsek is ezen a nyomon halad, s egyik első írásában Fromm nyomán a fogyasztó embert bírálta: „A homo consumers ünnepe a fogyasztás. Nászutazását elcseréli egy fridzsiderért. Nincsenek ünnepek.”⁴

A korszak filmművészetének dokumentarista és „angazsált” része azonban nem pusztán kortörténetileg érdekes. Számos alkotó munkássága marandónak bizonyult (Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Živojin Pavlović, Lazar Stojanović stb.), mert kritikájuk hitelesnek bizonyult, és az alávetettek, kizsákmányoltak helyzetének tematizációja sem maradt üres politikai futam. Filmművészetük semmiben sem maradt el a nyugat- és kelet-európaítól. Később „fekete hullámként” bélyegezte meg őket a hatalom, a francia új hullám nevét facsarva ki. Ugyanakkor jellemző e generációra, de általában is a színtéren jelenlévő értelmiségi-művészi közegre, hogy a rendszert, annak egészét mint olyant sosem kérdőjelezték meg, és ha például szocializmus-ellenességgel vádolta őket a cenzúra, a párt, azaz az uralkodó, idősebb és ortodoxabb kommunista elit képviselői, mindig azzal vágtak vissza, hogy nem, ők abszolút szocialisták, kommunisták, rendszerhűek és éppen azokat a jelenségeket pellengérezik ki, amelyek nem azok, de amelyeket annak állítanak be a fafejű apparatcsikok, a bürokraták. A korszak leghíresebb, legnagyobb botrányt kavarázó filmje *Makavejev W. R., avagy az organizmus misztériuma* című filmje, s mi sem jellemzőbb, hogy pár évtizeddel később maga a rendező egy interjúban⁵ úgy emlékezett vissza (hacsak nem ironikusan), hogy a film nem volt rendszerellenes, inkább hidat képezett a jóléti társadalom és a szocializmus között.

Am 1971-re, amikor elkészült Vicsek Károly első rövidfilmje, addigra a politikai életben fordulat következett be, ráadásul a Vajdaságban egyedülálló módon megmaradt a cenzúra hivatalos intézménye. Így 1972. február 27-én a „A tartományi filmnéző bizottság tanácsa” olyan határozatot hozott, hogy a *Kereszt csillaggal* című film nem vetíthető nyilvánosan: „A tanács úgy találta, hogy az egész filmen keresztül elfogadhatatlan politikai álláspontok vannak végig, melyek különösen kifejezettek azokban a képsorokban, amikor egy fiatal a WC előtt beszél a Pártba való felvételéről, és amikor a kávéházi asztalnál a gyufából kialakított ötágú csillagot köpdösik.” A bizottságnak egyébként olyan ifjú, huszonéves aktivisták is a tagjai voltak, mint Mile Isakov, a későbbi neves újságíró és ellenzéki pártvezér, aki ma az úgynevezett demokratikus hatalom részeseként Szerbia izraeli nagykövete.

Vicsek, mint később elmondta, a filmben azt a kérdést feszegette, mi újat hozott a fiataloknak az új szocialista ideológia, avagy még mindig a vallás van-e jelen az életükben? Az egyébként verziótól függően 7–11 perces munka ma ártalmatlannak tűnik, nem rendszerellenes, de még csak nem is rendszerkritikus, egyszerűen bemutatja azt, hogy a falusi fiatalok közül sokan vallásosak, az egyházban találják meg a közösségi életet. Egyes fiatal interjúalanyok

pedig a pártot kritizálják, mivel hiába léptek be, nem érznek semmi különbséget, a döntéseket ugyanaz a pár ember hozza meg. Érdekes, hogy az újvidéki, azaz központi tartományi bizottság már akkor döntött a film „bunkerbe” helyezéséről, mielőtt az érintett település (így Feketics, illetve Kishegyes község) illetékesei, túlbuzgó pártaktivistái tiltakoztak volna. Ám a tanács ajánlatokat is megfogalmazott, így Vicsek, saját bevallása szerint, bizonyos jeleneteket kidobott, hogy folytathassa a karrierjét, mert filmet nem forgathatott az, akinek végképpen cenzúrázottként került a műve dobozba.

Mai fogalmainkkal élve a *Kereszt csillaggal* pártatlan, kiegyensúlyozott helyzetkép. Ígéretes kezdetnek mondható, s még inkább igaz ez következő rövidfilmjére, a *Kubikusokra* (1973). A rövid, szöveg nélküli filmetűd az embertelen körülmények között csatornát, árkot ásó, sarat lapátoló munkásokról szól, akik a pusztá közepén fogyasztják el hideg ebédjüket, a kenyeret, szalonnát, vöröshagymát, majd a nap végeztével pocsolyavízzel próbálják magukról lemosni a sarat. Temerinben ekkor már csak két kubikuscsoport volt, de a főképpen idősebb, szegény munkásokról szóló képsorok akár hangtalan társadalomkritikának is beillenek, hisz jelzik: a lumpenproletariátus, azaz a nincstelen, kétkezi munkások rétege még mindig ugyanúgy él, mint harminc éve; szocializmus ide vagy oda, itt semmi sem változott.

Az 1976-os húszperces dokumentumfilm, a szerb nyelvű *Teszt* is precízen, hidegen, érzelemmentesen ábrázolja a Sremska Mitrovica-i börtönbéli életet, ahol a rabok dolgozhatnak, tanulnak, szakmát-diplomát szerezhetnek; ugyanakkor egy elítélt azt is elmondja, sose fog megjavulni, egy másik fogoly pedig, akit korábban halálra ítélték, majd kegyelmet kapott, dilemmáiról számol be.

Ezek a rövidfilmek tehát ideológiamentesek, amennyiben nem magyaráznak, és a nézőnek tágabb teret hagynak, több értelmezési lehetőség kínálkozik, miközben a hatalom, a cenzúra sem állíthatja azt, hogy hamisan ábrázolnák a valóságot, rosszindulatúan kritizálnának, ne adj isten a rendszerben magában vélnék felfedezni a hibákat. De az sem állítható, hogy a rendszer apológiájáról lenne szó.

Mindez kevésbé igaz Vicsek Károly későbbi munkásságára, különösen egyes játékfilmjeire. Első filmjével, a *Parlaggal* (1974) kezdődik az együttműködése Deák Ferencsel, aki játékfilmjei többségének forgatókönyvét írta. A *Parlag* esetében a tartományi bizottság nyolc helyen javasolta a film megvágását, amely végül így nem került „bunkerba”. A film, ahogyan maga a rendező mondja, arról szólt, hogy ha a rezsím bezárat egy vállalatot, gyárat, egyáltalán nem törődik a kisemberekkel: „úgy mutattuk be a filmben, hogy a szocializmus a saját munkásait áldozza fel”. Az alaphelyzet: az apa falun él, a fia viszont diplomát szerez, elszakad környezetétől, de mégis visszatér, s becsukatja a kendergyárat (ami miatt „a kis Csordás” öngyilkos lesz). A konfliktus tehát az apa-fiú vonalon jelenik meg, ami átmegegy ügymond szociális

konfliktusba is: a technokratává-bürokratává váló fiú már nem érti a falut, nem tisztel már semmit, de az alapvető probléma, hogy a munkásosztályt nem tiszteli. Az egyik jelenetben az apa szidja a fiát:

Apa: Nagy kutya vagy, mi?

Egy női hang: Ő egy likvidátor [ti. felszámoló].

Fiú: Tanácsadó vagyok, ez a beosztásom.

Apa: Szegény munkásemberek kenyerét veszed el. Ezért tanítottalak?

A vajdasági magyar, de a szerb, illetve a jugoszláv sajtóban is azon vitáztak, mennyire felelnek meg az ábrázoltak a valóságnak (ti. hogy mennyi föld fekszik parlagon, azaz megműveletlenül; hogyan sorvad el így az élet a vajdasági falvakban; vagy hogy hányan lesznek öngyilkosok a Vajdaságban), azaz a film létező problémákra hívta fel a figyelmet. De a *Parlag* mint filmalkotás is erős kritikákat kapott (rossz a vágás, elvont a történet, túl sok a szimbólum stb.). A film mindazonáltal jó indulásnak mondható, mai szemmel nézve persze túlideologizált, de nem különösebben, mint a korszak filmjei, irodalma. Tehát még e játékfilm is jó belépőnek tekinthető, nem beszélve a következő kettőről, a hetvenes évekből. Erre az időszakra Vicsek úgy emlékezett vissza, hogy: „Engem mindig az érdekelt, hogy a kisember, aki konfliktusba kerül a környezetével, a rendszerrel, egy egyszerű ember vagy egy értelmiségi hogyan tud ellenállni egy értelmetlen rezsimnek, vagy egyáltalában, a kisember hogyan állhat helyt a történelemben”, továbbá, hogy „egy német kritikus azt írta akkor rólam, hogy a szocialista inkvizíciót mutatom be, amely nemcsak ölni tud, hanem az egész népen átgázol ... hogy ez nem az új szocializmus, ha nem is a sztálini vagy kádári szocializmus...”

És ebben van is valami, noha Vicsek Károly korántsem megy el olyan messzire, mint a kortárs jugoszláviai filmrendezők némelyike. De már a *Parlag* kapcsán is feltűnik, hogy az mennyire didaktikus, helyenként szájbarágós rövidfilmjeihez, a kis dokumentumfilmekhez képest. Mert ugyan még a *Parlag* is provokatív, újat is mond egyes problémák előtérbe helyezésével, már-már tabutémákhoz nyúl, de a *Kubikusok*hoz viszonyítva más szintű a szociális érzékenysége. Utóbbit a bemutatás hidegsége, kimértsége teszi hitelessé, a *Parlagot* pedig éppen például az öreg paraszt szájába adott mondatok hiteltelenné. A kubikusok rétege az a szegényparaszti réteg (uradalmi cselédek, napszámosok, földnélküliek), 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 25 évvel ama „felszabadulás” után is ugyanabban a ruhában, ugyanazon ásóval és fatalyigával lapátolták-hordták a sarat. Ugyanakkor nehezen hihető, hogy éppen a fiával vitatkozó idősebb magyar parasztgazda az, aki a munkásosztályra hivatko-

zik. A baloldali eszmékre, már ha egyáltalán, inkább lehetett s volt vevő a kubikusok nincstelen rétege, mint egy gazda, aki előtt világos, milyen a rendszer. Hisz 1945 után csakis retorziók érhatték, már csak társadalmi helyzete okán is, magyarként, magyar gazdaként pedig szintén nem lehetett a rendszer kedvezményezettje.

Minden egyes művét nincs módunk elemezni, de a kiemeltekkel jelezhetjük a sarok- és fordulópontokat Vicsek Károly életművében. Az 1977-es *Fekete glóbusz* cíművel, amelyet tévéfilmként jegyeznek, például azt, hogy a hetvenes évek Jugoszláviájában elkerülhetetlen volt, hogy Vicsek emlékművet ne emeljen egy helyi kommunista ikonnak, Cseh Károlynak (Gobby Fehér Gyula saját drámájából írta a forgatókönyvet). A film arról az adai kommunistáról szól, aki az első pártszervezetet alapította a városkában (ismeretes, itt született Rákosi Mátyás, de a településsel később semmilyen kapcsolatot nem ápolt). Oroszországból tér vissza a királyi Jugoszláviába, tanító lesz (oroszlányos is megérkezik), de a királyi jugoszláv csendőrség hamar ráta-lál, s feleségével zsarolják. A film fölöttébb vonalas, tele teatrális jelenetekkel: a pap felkeresi Cseh-t, hogy ők, a magyarok tartsanak össze, s Cseh induljon képviselőjelöltként, ők támogatnák. Cseh elutasítja, s kijelenti: „én úgy vagyok jó magyar, ha a magyar proletárok érdekeit nézem”. A téglagyári munkások pedig a téglákra vésik rá Lenin nevét és azt, hogy „Buzsujok – pédere-ek” (azaz buzik); a földrajzot tanító plébánost kiröhögik a diákok, míg Cseh Károlyt nem, sőt, vele együtt szavalják József Attila *A hetedik* című versét, amikor a csendőrök elviszik az osztályteremből. Enyhén szólva a történelmi hitelesség kérdését veti fel az is, hogy az egyébként szinte színmagyar Adán akkoriban, a két világháború közti Jugoszláv Királyságban hogyan lehetett magyar nemzetiségű a csendőrkapitány (jugoszláv királyi tiszt), magyar a nyomozó és a gyakornok, de még a szimpla csendőr is. Ez nyilvánvaló torzítás, ám jól beleillik a hetvenes években már oly ismert klisébe: hogyan is nézhetne ki az, ha egy filmen a magyar kommunistát szerb tiszt vállalja, szerb nyomozó kínozza, szerb csendőr kíséretet? Az elnyomónak és az elnyomott-nak a testvériség-egység jegyében ugyanazon nemzetiséghez kell tartoznia, nehogy felmerülhessen a nemzeti egyenjogúság, illetve az egyenjogúság hiányának kérdése.

De hogy Vicsek tehetsége előtt nyitva állt az út és ő bizonyítani is tudott, azt az 1978-as *Apa, avagy a magány* mutatja, amely szerb nyelvű. Az egyórás tévéfilm az özvegy apa és fia viszonyát mutatja be – az apa magányos, pecázgat, vacsorát süt, fia a városból jár haza szombatonként, ha teheti, ahol laboránsként tengeti az életét. Ugyan kiderül, hogy az apa jövevény, Hercegovinából érkezett, s azon lamentál, mit kaptak itt, mi volt ott, de végig életszerű, s nem *rendszer-specifikus* – alapdilemmák jelennek meg: mi lesz a szülői házzal, mivé lett az élet, mire (nem) jó a magány. Végül az apa meghal, miközben a fiú kezd magára találni... A forgatókönyvet az a Mirko Kovač írta,

aki ma az egyik, ha nem a legelismertebb ex-jugoszláviai író (szándékosan nem írunk nemzetiséget, a hercegovinai származású Kovač élt Belgrádban is, dolgozott szerte az egykori Jugoszláviában, végül a horvátországi Rovinjba emigrált, ott él ma is, s közismert antinacionalizmusáról). Kovačtól akkor is távol állt az ideologizálás, s így Vicsek előtt is nyitva maradt az út.

Ám ez később egyre inkább beszűkült, s talán nem túlzunk, mindez sokban annak számlájára írható, hogy Deák Ferenc lett legtöbb filmjének forgatókönyvírója – 1990 előtt s után is. Bár mindennek van egy látszólagosan paradox íve: minél inkább dől össze az ország, a szocializmus, annál inkább rendszer-apologetikusabbak Vicsek filmjei is, legalábbis amelyeknek forgatókönyvét Deák Ferenc írta.

Az *Apa, avagy a magánynál* sokkal „angazsáltabb” a *Trófea* (1979), ennek forgatókönyvét Vicsek Deákkal közösen jegyzi. A szintén szerb nyelvű film kisvárosi történet: bizottságot hoznak létre, mely a gyanúsán megtollasodott vagyonának eredetét vizsgálja. Két főhőse a végül meghasonló munkás és a bizottságot vezető fővadász, akik így szembesülnek az „új osztállyal” – s az igazságért folytatott harc elbukik. A filmben megörökített történet nem nélkülöz minden alapot, sőt, a legtöbb városban az újonnan épült, emeletes házakból álló részeket „tam-tam” negyedeknek nevezték a lakosok (lop-tam, csal-tam), a Djilas által „új osztály”-nak nevezett bürokraták, technokraták, párttitkárok, vállalatvezetők, vagyis az új, fogyasztásban középosztályinak mondható réteg kritikája legitimnek számított. Mint láthattuk, a filmben is a párttól, „fentről” származik az ötlet, onnan jön a parancs, hogy ki kell vizsgálni a vagyonok eredetét. A számon kért személyek pökhendiek, magabiztosak, minden egyes vonásuk negatív. De a *Trófea* is csak odáig megy, hogy megállapítja: az új elitet nem érdekli az eszme, a szocializmus építése, a közérdek. Csupán saját meggazdagodásukkal, saját érdekeikkel törődnek, s hatalmukat is dőzsölésre használják fel: esznek, isznak, mulatoznak, vadásznak. Ők az új vörös grófok, a korruptak, akik a néptől, a munkásosztálytól veszik el jogos jussát, ők fölözik le a hasznot. A film végén a vadőr is azt mondja a helyi, vadászó kiskirálynak: „Itt minden trófea a tiétek...”

Csakhogy amíg ezen új, vörös arisztokrácia megléte szociológiailag is igazolható, ahogyan hatalmuk átmentése a későbbiekben, a filmben is az tükröződik, ami általában jellemző volt a titói Jugoszláviára: a legfelsőbb vezetőség érinthetlensége mellett lehet és kell kritizálni a funkcionáriusok, pártvezetők alsóbb, középvezetői szintjét, s minden lehetséges bajért őket kárhoztatni. Magyarán: a rendszer egésze nem kritizálható, az anomáliák nem a rendszerbe magába kódoltak, hanem eseti hibák, amelyért konkrét emberek, emberek egy tipikus csoportja tehető felelőssé. Akik tehát jól felismerhetők, néven nevezhetők, ábrázolhatók. Akik vadásznak. De hogy Titónak magának minden köztársaságban külön vadászkastélyt, óriási vadászterületeket tartottak fenn, ahogyan az egy szocialista diktátorhoz illik, arról szó sem es-

hetett, legfeljebb az áhítat hangján (Tito elvtárs megérdemelt pihenését tölti, Tito vendégeket fogad...). Innentől kezdve tehát a *Trófea* is fals, hisz a legfőbb trófeákat maga Tito ejtette el, de az ő kultusza ekkor még kikezdehetetlen volt.

Az 1982-es *Naplementének* a forgatókönyvét Eva Ras és Vicsek Károly jegyzi Gion Nándor *Testvérem, Joáb* című regénye alapján. A történet egy fikatív vajdasági kisvárosban játszódik, a főszereplők már-már ismertek a *Trófeá*-ból: a korrupt hatalom, akikkel egy fiatal, lelkiismeretes építész száll szembe: öntudatos szakemberként vitatkozik azzal, hogy bármit önkényesen átépítsenek, nem hajlandó korrumpálódni, legalábbis kezdetben. Néhány motívum ma is aktuális, örök: az önkormányzati tisztviselők, vezetők korrumpálódása, akik akár azt is megengedik, hogy a hazatérő vendégmunkás, csak azért, mert devizát hoz a városba (s mert megveszi őket), bármit megteheszen, így a városházán is olyan kávéházat nyithasson, ahol meztelen pincérnők szolgálnak fel, a vén városatyák pedig pornófilmeket nézhetnek.

A *Naplemente* képileg frissebb, markánsabb Vicsek több korabeli művéhez képest, kevésbé átideologizált, helyenként nem is akar valóságként látszani, játékosan túlzó, és a színészi munka is minőségesebb, hitelesebb, aminek részben bizonyosan az az oka, hogy szerb profik játszanak elsősorban, s nem amatőr magyar színészek. Ugyanakkor annak, aki ismeri az eredeti regényt, amely megnyerte az 1968-as vajdasági magyar regénypályázatot, feltűnik néhány jelentős különbség. Az egyik a regény „magyartalanítása”: a regény egyes, magyar és szerb környezetben játszódik, és noha itt is ez lenne a szándék, hisz olykor magyarul is beszélnek benne, de a filmben érthetetlen módon a néha magyarul elkezdett beszélgetést szerbül folytatják, vagy például nem is világos, hogy a magyar nevű főhős, Gyarmati Tamás az apjával miért beszél szerbül. A regény egyes magyar szereplői megtartják ugyan magyar nevüket, de a filmben csak szerbül beszélnek. És ami a legfontosabb: a regényben Gion több tabutémát feszeget, épp a magyar–szerb viszonylatban, így az 1944–1945-ben a magyarok ellen elkövetett vérbosszút. Ami kortörténetileg is jelentős, mivel utal Gion bátrabb tollára, de azt is meg kell említeni, hogy a regény csak cenzúrázva jelenhetett meg 1969-ben, épp politikai felhangjai miatt. Az eredeti kézirat nem maradt meg, Gion pedig nem tudott vagy nem akart arra pontosan visszaemlékezni, milyen részeket kellett kihúzni, de azt mégis látjuk a megmaradt elemekből is, hogy a szerző több helyen foglalkozott a magyar–szerb együttélés problematikus időszakával, a regény cselekménye pedig 1968 nyarán-őszén játszódott, amikor a Varsói Szerződés tagállamai bevonultak Csehszlovákiába. Mindebből azonban semmi sem maradt a filmben, ahogyan a főhős, Tamás, az építész életútja is más irányt vesz: a regényhez képest nem válik teljesen a korrupt rendszer részévé, sőt, idegbeteg barátinjét is feleségül veszi. Hovatovább a film zárójelente, a mező határában lezajló magyar lakodalom szeretkezéssel dúsítva annyira túlzó, teátrális (mondani sem kell, semennyire nem hasonlít egy ma-

gyar lakodalomra, annak zenéjére is csak nyomokban), hogy leginkább a Borat ábrázolta Kazahsztán jut eszünkbe... Annál is inkább, mert a naplementében látható, végül autójával együtt felrobbantott vendégmunkás, Fehér Ló utolsó mondata is az: „Provinciálisok ... Én mindig mondtam, hogy a Balkán egy darab Ázsia Európában”.

A nyolcvanas évek első felét Vicsek filmművészetében még két tévéfilm fémjelzi, a *Fajkuttyák ideje* (1984) és a *Késdobálók* (1985). A két film közti különbségben is tetten érhető az, hogy Vicsek filmjeinek ideologikussága mennyire függött a forgatókönyvírótól: ha Deák írja, van kőkemény ideológiai üzenet, mindenütt ott a vörös farok, ha más, sokkal kevésbé vagy egyáltalán nem érhető tetten. A *Késdobálók* forgatókönyvét Gion Nándor műve alapján Dömölky János írta, s ismét jellemzően gioni világgal állunk szemben: különös figurák vonulnak fel a híd építkezésénél, akad köztük földműves, illetve az artista karrierről ábrándozó késdobáló, aki az idős kocsmáros fiatal feleségével szűri össze a levét. Ők ketten elvágódnak e sivár világból, ahol esténként csak az ivászat marad, s Deli bég produkcióira lehet vigadni, aki fogadásból elveszti a szeme világát is. A késdobáló barátja, Deli bég kórházi kezelésre gyűjtene, a szolidaritásra apellál, de erre senki sem vevő, s ettől válik dühössé, úgymond társadalomkritikussá: „Mindenki csal, a parasztok is. Attól olyan kövérek... Egyszer elbánok a parasztokkal. Megkopasztom őket.” A filmbe persze itt-ott becsúszik némi, ma már fölöttébb nehezen felfogható társadalombírálat, a parasztoké, akik a késdobáló szerint idejönnek hidat építeni, aztán meg hazarohannak földet túrni, és csak a szalonnát zabálják. „Még ha igazi munkások lennének” – fejtegeti, s odáig jut, a hídepítő paraszttal az a baj, hogy csak a fizetésért hajlandóak dolgozni... Ma már viccesen visszakerdezhetünk: miért, ingyen, idealizmusból kellett volna dolgozniuk az építkezéseken?

A film atmoszférája miatt ma is élvezhető, inkább, mint a *Fajkuttyák ideje* című, melynek forgatókönyvét ismét csak Deák Ferenc jegyzi. Kőkemény „angazsált” film ez, többszörösen sulykolt ideológiai mondanivalóval, de az esztétikai élvezetet más is zavarja, például a túlzásba vitt tájszólás egyes szereplők részéről. A film negatív főhőse Tamás, a felvásárló, a csirkepucoló-üzemes, aki kezében tartja az egész falut. Egész Jugoszláviával bizniszel, új üzleteken töri a fejét, külföldi befektetőkkel nutria és fajkuttyák tenyésztésén (mindez negatív módon ábrázolódik), olcsón felvásárolja a kukoricát, amit másutt tetemes haszonnal ad el, emiatt kukoricahiány lép fel. Mindezért a pozitív hős, Dániel Pista nem tudja etetni a teheneket... Az alapkonfliktus tehát az, hogy a szülőfalujába visszatérő vállalkozó semmibe veszi a közösségi érdekeket, csak a saját hasznát nézi, átgázol saját családtagjain, a munkásokon, a paraszton, mindenkin: „No, végre az elvtársak is belátják, hogy a pénz beszél, kutya ugat”. A paraszton ugyan összefognak, hogy segítsenek Dániel Pistának, de az semmire sem elég. Dániel végül lelövöldözi a tehene-

ket, majd felakasztja magát. Másik szintű konfliktusként jelenik meg, hogy mi történt a múltban: Tamás, a vállalkozó berúgva azt magyarázza apjának, hogy a Novák nevezetű egykori kommunista helyi főnök tönkretette őket, ő éppen azért nem mehetett akkor egyetemre, mert kulákgyerekké nyilvánították. Az apja azonban védi (!) Novákot, aki most békés nyugdíjas életét éli a faluban. Azt a Novákot, aki többek között az ő padlásukat is lesöpörte, részt vett a bajusztépésben: „muszáj volt azt tenni abban a világban”. A film tehát nem áll ott meg, hogy a közösség és mások érdekeit semmibe vevő újjgazdag vállalkozó kritikáját nyújtja (ami alkalmasint ma is aktuális lehet), de éppen az 1945 utáni repressziót veszi védelmébe, úgy és akkor, a nyolcvanas évek Jugoszláviájában, amikor az már nemhogy sehol sem dívott, de a művészetekben is irónia tárgya volt. Ekkor már Goli otok⁶ témáját is erősen feszegettek, számtalan tabut törtek fel a napisajtóban is. Azt is nehéz elhinni, hogy egy volt kulák, mint Tamás apja, egy vajdasági magyar falu paraszti közösségében védelmébe vette volna az egykori padlássöpörőt – ezek az emberek aligha éltek megbecsülésben a nyolcvanas években, sőt. Személyes gyerekkori emlékeim ugyan nem reprezentatívak, de falunkban épp a mi utcánkban élt két ilyen, 1945 után kiemelt fiatal kommunista *káder*. Egyikük 1990-ben a templombúcsú napján halt meg mulatás közben a vendéglőben, s kárörvendve kommentálták az emberek, hogy az úristen igazságot szolgáltatott, mert egykoron ő volt az, aki szétzavarta a búcsú napi tömeget.

Vicsek Károly következő filmje még inkább túlmegy a jugoszláv szocializmus apológiáját tekintve. A *Szikkadó végeken* (1987) alapját Herceg János műve képezte, Saffer Pál alkalmazta televízióra. A történet 1944 őszén zajlik egy bácskai nagybirtokon, miután a magyar hadsereg helyére a partizánok vonultak be, akik arra biztatják a nagybirtokon dolgozókat, válasszanak maguk közül vezetőt. Csonka Miklós, a szocialista agitátor gépész kerül a birtok élére, amelynek kastélyát közben kifosztja a nép. A testvériség-egység, a nemzetek és nemzetiségek egyenjogúságára maga a magyarul kiválóan beszélő partizánfőnök ügyel, aki Csonkát kérdi, hogy az uradalmi munkások java magyar-e. Az igenlő válasza felhívja a figyelmet, hogy akkor ám nem szabad megengedni, hogy másodrendű polgárokként érezzék magukat. Közben a hadifogságból hazaérkezik az egykori jugoszláv királyi katona, a szerb Dušan, aki földet akar magának. A magyarok pedig lelkesen és önkéntesen bevonulnak a Petőfi brigádba, bár felmerül a kérdés: magyarok harcoljanak most a magyarok ellen, ti. a magyar hadsereg ellen? A válasz didaktikus: nem, a fasiszták ellen fognak harcolni. Később az immár szocialista birtokon mindenki lelkesen hallgatja a rádiót, örülnek a bezdáni áttörésnek (ahol valójában a brigád jó részét felszerelés, fegyver nélkül küldték harcba, egyenesen a németek géppuskái elé). Kamocsai, a magyar ügyvéd eközben Csonkával próbál beszélni a magyarok ellen elkövetett igazságtalanságokról, de a szocialista öntudattól buzgó Csonka inkább elrohan, amikor jó a hír, hogy a

király már Triesztben van, oda menekült (ami ismét csak a fantázia műve, a jugoszláv-szerb király még 1941-ben elmenekült). Közben zajlik a lassan idilli élet a birtokon: az egyik magára maradt családanyából gyorsan traktoristát faragnak (e szerepben a neoavantgárd performansz-művész és költőnő, Ladi Katalint látjuk viszont, ami pikánssá teszi a jelenetet). Fizetésosztáskor Csonka agitációs beszédet tart: ezentúl maguknak dolgoznak, többé már senki nem parancsol nekik, s lesz ingyen iskola, orvos, öregkorukra sem maradnak magukra. Elkezdődik a földosztás is – miközben zajlik az évészetivászat-mulatozás. Némi öröm vegyül az örömbé: Csonkát feljelentik, hogy a magyar ügyvéddel beszélgetett, ezért aztán majd elküldik Újvidékre, az erőműbe dolgozni; őt a brigádból visszatérő hős partizán váltja a posztján. A földet kapott parasztok pedig körbetáncolják a kastélyt...

Ha ez a film az ötvenes években készül, mindent értünk. A hatvanas évek jugoszláviai művészetében már kissé nehezebben „csúszott” volna el, hiszen a szocreálnak már az ötvenes évek elején hadat üzentek (a jugoszláv-szovjet konfliktus melléktermékeként), s egy kissé „haladóbb” filmfesztiválon kinevették volna. A hetvenes években is. Hogy 1987-ben mit jelentett ez a film, azt már csak azért sem tudjuk, mert akkor az effajta filmek már senkit sem érdekeltek, Jugoszlávia forrongott. Imitt-amott egy-két megkésett jugoszláv partizánfilm-produkciót még befejeztek, talán így történt ez a *Szikkadó végeken*nel is: mire évek alatt kész lett minden, a régi rendszer megroppant, s az új egészen más legitimációs alapokra kezdett el épülni, és a partizánmitológiára már éppen semmi szükség nem volt, sőt. Korábban ugyanis a titói rendszer legitimációjának lényeges eleme volt a kulturális-művészeti téren a partizánmitológia ápolása, a szent és sérthetetlen hősök mítosza, különösen a partizánfilmek révén: a jugoszláv szocializmust az antifasiszta, véres harc során vívták ki a partizánok a kommunisták vezetésével, minden elismerés az övék. E kérdés tabunak számított Tito haláláig, de 1981-től már irodalmi művek sora kezdte el feszegetni a második világháborúban történeteket (így az egymás közti, partizán-csetnik-usztasa-muzulmán leszámolásokat is). A film mint műfaj ehhez túlságosan lassú volt, s miután 1987 szeptemberében Slobodan Milošević a Szerb Kommunista Szövetség élére került, a nacionalista húrok pengetése jött divatba.

Vicsek Károly egyes filmjeit tehát 1987-ig, a *Szikkadó végeken*nel befejezőleg, a szocialista rendszer iránti hűség jellemezte, az egyes társadalmi jelenségek baloldali kritikájával kiegészítve. A konfliktusok mindig szociális konfliktusok, társadalmi rétegek konfliktusai – avagy a korabeli terminológiával élve osztálykonfliktusok, azaz osztályharc folyik (a jó párttag, a közösség oszlopos konfliktusa a helyi kiskirályokkal, újjgazdagokkal, vállalkozókkal), a filmekben pedig sosincs nemzeti konfliktus, legfeljebb utalás arra, hogy egykoron voltak. S előljáróban itt megelőlegezhetjük a kijelentést: 1990 után Vicsek Károly játékfilmjeiből alapvetően eltűnnek az effajta konfliktusok, s

szinte csak etnikai konfliktusok jelennek meg. Ahogyan a róla készült dokumentumfilm⁷ narrátora fogalmaz: Vicsek a nyolcvanas években a szerb–magyar nemzeti viszonyok huszadik századi története felé fordul, és filmjei már felhívják a figyelmet arra, hogy mivé fajul az extrém nacionalizmus. Ez azonban sajnos nem igaz: a fordulat a kilencvenes években következik be, s előtte Vicsek éppenséggel igen korszerűtlenül szocreál filmeket forgatott.

A kontraszt a későbbiekben forgatott két nagyjátékfilm révén erősödik fel és figyelhető meg. A háborús időszakban természetesen Vicsek sem forgathatót már szerb állami pénzen, az újvidéki televízió mint megrendelő lelépett a színről. A háborús időkben, a kilencvenes évek elején forgatott dokumentumfilmek a baranyaiak, a kórógyi magyarok kálváriájáról, meneküléséről viszont felvillantják, hogy Vicsek visszatalált a régi útra, dokumentarista hangja újra szól, és elkerüli azt a patetikus hozzáállást, amelyet a háború kapcsán oly sok rendező magáévá tett. Az exjugoszláv filmrendezők 1991 után elkezdi ontani a háborús filmeket, máig tartó konjunktúrája van ennek. A háború óriási téma, de hogy feldolgozása milyen csapdákat rejt magában, azt éppen Vicseknek a NATO-bombázásokról szóló filmje, az *Égőáldozat* (*Ha szerelem nem lenne*) című alkotása bizonyítja.

A háborús filmek egy része természetesen mozgósító szándékkal is készül, s megerősíti az etnikai sztereotípiákat. Mintegy klisészerűen gyakran felvillantják, hogy egykoron a szerbek, horvátok, bosnyákok békében éltek egymás mellett, bár elhallgatták a második világháború alatti kegyetlenkedéseket, noha nem feledték; továbbá felvillantják, hogy a kisemberek, a szomszédok a mindennapokban megértik egymást, s az egész háborút valahol ott fenn, a politikusok találták ki. A nevesebb rendezők persze nem kizárólag, sőt, nem is belső használatra forgattak, hanem a világ számára igyekeztek megmagyarázni az érthetlent. A leghíresebb ilyen munka a korai időszakból Emir Kusturica *Underground* című műve, amely amellett, hogy az összes klisé felvonultatja, visszanyúl a múltba is, s a háborús válság olyan értelmezését kínálja, amely antiértelmezés: a Balkán, a délszláv háborúk irracionálisak, hisz az embereket ösztöneik vezetik, a balkáni ember öntörvényű, kiszámíthatatlan, eszik-iszik-mulatozik-káromkodik-szeretkezik és időnként háborúzik. Ésszel ezt felfogni nem lehet, a Nyugat ne is akarja megérteni.⁸

Az 1999-es NATO-bombázások, illetve az azt kiváltó koszovói konfliktus, a népirtás, a menekültek milliós tömege kálváriájának megfilmesítése azonban nem indított el konjunktúrát a szerb művészetekben, így film is alig született – ráadásul ez a nyugati közönséget sem igen érdekelte (egy-két hollywoodi produkció készült, de látványosan megbuktak). Vicsek Károly azonban bátran hozzányúlt a témához – és a magasra tett lécet véleményem szerint leverte, de ezért nem kevésbé okolható a forgatókönyvíró Deák Ferenc is. Az *Égőáldozatok* (szerb címe: *Da nije ljubavi, ne bi svita bilo – Ha nem volna szerelem*, 2004) Magyarittabén, egy kis vajdasági faluban játszódik, nem melle-

leg Deák szülőfalujában. A bombázások elől ide, a nagyszülői családi házba költözik a Fodor család Újvidékről, ahová egyébként már korábban a család másik része is menekült Krajínából, Horvátországból. A szerb nemzetiségű részeges vej álló nap a fegyvereit dédelgeti, gyűlöli a magyarokat.

A film hitelességéről kicsit később – mert alapvető problémák adódnak már a film legelején. Az általában jellemző Vicsek filmjeire, hogy humor nincs bennük, de a probléma inkább az, hogy túl komoly, patetikus, túljátzott sok minden, így e filmben is. A mellékszereplők ritkán hitelesek, egyszerűen rossz színészek (gyakran amatőrök), de a Deák által papírra vetett párbeszédekkel egy profi sem menne semmire: azok sterilek, műviék, túl „tiszták”, a szereplők mindig szépen megvárják, míg a másik befejezi a mondandóját. Vagy éppenséggel a nyelvjárást játssza túl a színész itt is úgy, mint például a bánáti magyar ö-ző (szegedies) tájszólást a *Szikkadó földeken*-ben a partizánból végül birtokigazgatóvá váló hithű mozgalmár. Egy példa: a falura menekülő fiatal, aki a filmben is színészt alakít, a busznál az anyjával beszélget. Végig mozdulatlanul állva szólnak egymáshoz, a fiú vigyázzállásban, mindkét kezét maga mellett tartja, s metakommunikáció sincs:

- Apa?
- A katonakórházban van, begipszelték a lábát.
- És most le fogják szerelni?
- Nem, valami új beosztást kapott.
- Anya...
- Tartsd magad. Nekem sem könnyű.
- És ott Ittabén? Majd várnak bennünket, ugye?
- Dávid, ne kötekedj!
- Jó, csak tudod, hogy utálok a falusi idillt.
- Majd megszokod. Nyomás befelé!

Amire a fiú nem válaszol, katonásan elfordul és felszáll a buszra. A filmet átszövik az ifjú szerelmesek jelenetei, de van itt minden más: öngyilkosság, családi viszály, magvas gondolatok Istenről és Indiáról, teátrális megállapítás: „Háború van.” A giccses jeleneteket, akárha musicalről lenne szó, dalbetétek váltják: vallásos ének és elmaradhatatlanul a jellegzetes vajdasági zene, amely mintegy a multikulturalizmust szimbolizálja... A film nagyon nagyot akar markolni, és megkockáztatom, hogy mintha valami vajdasági magyar Kusturica-filmmel állnánk szemben, amiben minden túlzásba van vite, de nem iróniával, a karikírozás nem tudatos. Olyan nagyjelenetekre kerül sor, amelyek szürreálisak, bár sejtésünk szerint éppenséggel valóság-hűek akartak lenni – de a NATO-bombázás alatt ugyan hol ültek ki az emberek egy falusi kézilabdapályára asztalok mellett (!) dallikázni (öreges,

fiatalok egyaránt!), ráadásul reflektorfényben – amikor áram is csak órákra volt...

Kapunk bőséggel etnikai sztereotípiákat is: a szerb fiú természetesen jobban kosárlabdázik, mint a magyar, de véleményét is precízen kifejti, nehogy ne értse a néző, miről van szó: „Ej, kosárlabdában ti, pannon tengerészek egy nagy nullák vagytok ...” Majd magyarul hozzát teszi: „Nulla vagytok... er tesz?” Újabb sztereotípa, hogy a tengerről a Vajdaságba menekülők nem bírják a klímát, a síkságot, visszakíváncoznak szeretett Adriájukra – noha egy interjúban Vicsek azt mondja világosan, Krajinából menekült ez a szerb család Ittabéra, márpedig Krajinának sosem volt tengere. Milan, az egyik szerb unoka végig ezen gyötrődik, sőt, magyar anyját vádolja, mert hol is az ő Adriája, az otthona? Halat akar enni, rendes tengeri halat, nem pedig bűdös folyamit: „ott a tenger volt a családom, itt senki és semmi vagyok”, s sorolja a tengerparti településeket (hogy biztosan megértsük a jelenetet): Biograd és környéke, Pakostane, Crvena luka... De anyjával megbékél, sírnak-nevetnek, végül egymásra kenik a tésztát. A probléma azonban az, hogy a jelenet lehet ugyan a fantázia műve, de hiteltelen: ugyanis a szerbek nem Dalmácia tengerpartján éltek tömbben, hanem éppen a Krajinában, a belső hegyvidéken. A filmbeli családot 1995-ben üldözték el – csakhogy a tengerparton élő egyes családokat nem úgy és akkor üldözték, vagyis a történet e pontja sem hiteles. Ahogyan az sem, hogy valaki, mint az ittabéi családfő, a magyar parasztgazda a Vajdaságban 1993-ban visszakapta a családi kastélyt és száz hektár földet. Vagy hogy egy szerb doktornót a vajdasági faluban szerb katonák ragadnak el és erőszakolnak meg a NATO-bombázás alatt.

Az Adria-híányban szenvedő Milan végül egy fán ülve öngyilkos lesz: egy légpuskaszerű fegyverrel öli meg magát, bizony, egy fán. Az apja pedig, a részeges csetnik (milyen legyen egy csetnik, ha nem részeges és szakállas, szedett-vedett katonai terepruhában?), aki egyszerre imádja Miloševićét és Šešeljt vajdát (képeiket odaülteti az asztalhoz a családi ebédnél), végig terrorizálja a családot. A dolgos magyar nagyapa az egyik unokájával vakolgatja egy állásról a falat (miközben menni alig bír), a vejkó viszont felháborodva kilő egy sorozatot rájuk a Kalasnyikovból... A rossz tehát a menekült, részeges szerb, a jó a dolgos magyar nagyapa... Aki alighanem megbocsátó is, hiszen a következő musical-jelenetben (csellóval) már mindnyájan együtt ülnek békésen, mintha semmi sem történt volna. Később is békésen-boldogan gyűjt rá mindenki a *Da nije ljubavi, ne bi svita bio* (*Ha nem lenne szerelem, a világ sem lenne*) című nótára.

A film vége is patetikus, s ismét ellentmond mindannak, amit eddig 1999-ről tudtunk: szerb katonák jönnek (véltetően tartalékos katonákat mozgósítanának), ám a parasztok és a család elzárja az utat traktorokkal, vadászpuskákkal felfegyverkezve. Egy katona a levegőbe lő, ám az egész család karonfogva odavonul, a nagyapa előremegy, zakóján érdemrendek, talán a máso-

dik világháborúból, s mintha színpadon volna, elszavalja, hogy elég volt, lőjék le őt, de a gyerekeket nem adják... Erre a fél szakasznyi katona meghát-rál. Ők pedig vadászpuskából lődöznek, örömnapp kezdődik. Mondanom sem kell, a NATO-bombázások alatti effajta lázadásról, fegyveres ellenállás-ról sehol senki nem hallott még (1991–1992-ben voltak háborúellenes meg-mozdulások, de akkor sem útlezárásokkal és nem fegyverekkel felszerelkez-ve – ilyesmi éppen Krajnában történt 1990-ben az úgynevezett rönkforrada-lom idején), és az sem világos, mi lenne a jelenet üzenete. Persze, a film értel-mezhető a szerelem, a béke, a hit-remény-szeretet balladájaként – de sajnos giccses elemekkel telített, klisék sora jelenik meg, banális etnikai sztereotípi-ák, a történelmi tényeket pedig fantáziával helyettesítik.

Etnikai sztereotípiák megjelennek Vicsek másik korszakbeli nagyjáték-filmjében is. Mint láthattuk, az *Égőáldozatok – Ha szerelem nem lenne* című film-ben a konfliktusok alapvetően etnikai jellegűek – szociális konfliktus pedig nincs is: van a nyugodt, dolgos, békeszerető magyar család, és van az agresz-szívebb szerb része, a fegyverimádók és részegesek, az Adria után sóhajtozó öngyilkos, az irracionális és kiszámíthatatlan népség, össze-vissza lövöldöz-nek, és egyszerre imádják Miloševićet és Šešeljt (valljuk be, a Krajnából el-menekült szerbek végül nemigen istenítették Miloševićet – inkább Šešeljt, a későbbiekben is –, hisz úgy érezték, ma már tudjuk: teljes joggal, elárulta, s nem védte meg őket a horvátokkal szemben).

A Vicsek filmjeiben bekövetkező ideológiai fordulat tehát leginkább Deák Ferenchez köthető. Róla azt kell tudni, hogy íróként indulva különböző fon-tos politikai posztokon kötött ki, a nyolcvanas években pedig Jugoszlávia nagykövete is lett (akadt rá példa, hogy ezt úgy mutatták be, mintha bünte-tés lett volna). Helyezkedésére mi sem jellemzőbb, hogy 1988 őszén, miután Milošević megbuktatta a vajdasági autonomista vezetőket, ő maga abba a pártvezetésbe került be, amely a diktátort kiszolgálva felszámolta Vajdaság autonómiáját. Igaz, nem sokáig volt ott, s meghasonulva vonult vissza a po-litikától, hogy ma már arról beszéljen, annak idején kisebbségiként három-szor nehezebb volt érvényesülnie.⁹ Ez azonban rá aligha volt igaz, hisz nem-csak politikusként futott be igen fényes pályát (a nagykövetségi cím mégis-csak egyfajta csúcs, ha Afrikába is küldték), s rajta kívül más vajdasági ma-gyar író aligha élhette ki forgatókönyvírói ambícióit ilyen szinten, tudniillik, hogy sorra nagyjátékfilmek készültek belőle, épp Vicsek révén. Ahogyan a rendező visszaemlékezett: „Deák Ferencsel a hetvenes években kezdtünk fil-meket forgatni, és akkor még az egész jugoszláv filmgyártás nagyon átpoli-tizált volt. Akkor mi még hittünk abban, hogy a játékfilm, a művészet meg tudja változtatni a világot. Nem menekültünk, vállaltuk, hogy nagyon kemé-nyen politizálunk ebben a számtalan határ szabdalta kis országban. Beleszó-lunk azokba a társadalmi folyamatokba, amik velünk történnek. Ez nagyon jellemző az egész kelet-európai művészetre. Amit nem tudott a politika meg-

oldani, arra a művészek vállalkoztak. Jellemző volt ez a magyar művészet-re is, már Petőfitől kezdve. Hogy ébren tartsák a nemzettudatot, védtek és ápták a nemzeti büszkeséget.”¹⁰ A kissé naiv művészetfelfogás mögött van némi igazság, már ami az átpolitizáltságot illeti, de Vicsek jobban járt volna, ha nem Deák, a forgatókönyvíró mellé szegődik, akinek egész munkásságára rányomta a bélyegét a Deákkal, a politikussal való vívódás. Már a korabeli kritikus, Juhász Erzsébet megállapította ezt első közös produkciójuk, a *Parlag* kapcsán (s tegyük hozzá, a vajdasági magyar irodalomtörténet, a kritikusok Deákot még az ottani viszonyok között sem tartják az első sorba illőnek...): „Vicsek Deák Ferenc forgatókönyvének köszönhetően helyzeti hátrányokkal indult. [...] A *Parlag* eredeti forgatókönyve nem más, mint egy falusi kirándulás néhány helyzetképeinek igénytelen felsorakoztatása.”¹¹

A magyar-szerb koprodukcióban készült *Bolygóútz* a 2000-es évek elején készült (hol 2002-es, hol 2003-as filmként jegyzik), Deák forgatókönyve alapján. 1956 novemberében járunk, egy Szabadka környéki tanyán, a jugoszláv-magyar határ közelében. Az ott élő bunyevác családon belül is számos konfliktus akad (elsőre nehéz megérteni, ki kicsoda, ki kinek a kije): az apa Goli otokot járta meg – most vallási csoportokba beépülve jelent fia, a rendőrkapitány beosztottjának. A tanya gazdájának, Tumbász Sztipánnak volt feleségéről kiderül, korábban a magyar katonák kurvája volt, most viszont Sztipán egy kb. hatvanéves nőtől vár gyereket, aki egyébként épp a rendőrkapitány, Rudics Viktor anyja. Ide menekül egy bizonyos Kovács, az AVH-s tiszt, akiről később kiderül – innen ismeri a tanya gazdáját, Sztipánt –, hogy a második világháború alatt magyar csendőrként vett részt a vérengzésekben. A törzsőrmester éppen Sztipán szerelmét, Ágicát dugta a magyarok kuplerájában, de a filmen végigvonulnak az efféle hihetetlen véletlenek, amelyekből gyakran egy is sok. A film ugyan nem torkollik mágikus realizmusba (bár ilyen képsorokkal indít, s ez a motívum végig is vonul a filmen minden cél nélkül: a Kopár Szigetet megjárt egykori rab most is követ tör, s egy dézsába fekszik, majd követ öntenek rá, így érzi jól magát), de az, hogy ez a történelmi eseményeket megörökíteni szándékozó film helyenként erősen hiteltelen történelmileg, tönkre is teszi.

Az egyik ilyen jelenet, amikor a kocsmában mulatoznak. Ott van a rendőr Rudics Viktor is embereivel, esznek-isznak, s arra biztatják a leitatott Kovácsot, a volt csendőrt és volt AVH-st, énekeljen irredenta nótákat. Felzeng az *Ott, ahol zúg az a négy folyó*, majd a parasztok eldalolják, hogy:

Ferenc József csatorna, vissza lett az csatolva.
Visszatért már a Délvidék!
Zombor, Zenta, Szabadka:
Hazavágyó magyarja, ezt akarta megélni még!
Piros-fehér-zöldben ragyog ma már,

Duna-Tisza köz: a magyar határ!
Ferenc József csatorna, vissza lett az csatolva.
Visszatért már a Délvidék!

Aztán meg szavalgatnak, fel-felállva mondanak el egy-egy sort, mintha csak valami színdarabban lennének, nem egy kocsmában:

Járt itt már a török, tatár, mégis ez a magyar határ!

Majd az asztaltól felkel egy öreg, vigyázzállásban szavalja, egy nő pedig vele együtt mondja:

Honvédsereg, rajta hát, nincs Trianon már,
Bácska, Bánát, Baranya, a magyaroknak visszajár!

Majd egy újabb szavaló áll fel, s a *Magyar Hiszekegy* elejét mondja el. Végül Rudics Viktor a plafonba lő, s a zenekarral eljátszatja a *Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország* – mondván, forradalom idején mindent lehet. Egy filmen természetesen a valóságghűséget teljes mértékben fölösleges számon kérni, de ha a filmből az érzékelhető, hogy a valóságábrázolás, egy igaz történet elmesélése a cél (ahogyan Vicsekék elmondták, megtörtént eseményeket dolgoztak fel), mégiscsak elcsodálkozhatunk. Egyfelől az egész mesterséges, beállított, a parasztok nem szoktak felállni, szavalni, majd visszatülni egy kocsmai asztalhoz, s nehéz elképzelni, hogy – még ha egy bunyevác rendőrfőnök parancsára is – 1956-ban irredenta nótákat mertek volna énekelni egy vajdasági kocsmákban, felülve a provokációnak.

De különösen a film vége veti fel akár még a történelemhamisítás kérdését is. A cinikus bunyevác rendőr a palicsi fürdő strandján (?!), miközben a vonószeneakar nótákat játszik (?!), ugyanis teherautóra rakatja az összegyűlt menekülteket (Kovácsot már nem, őt egy teátrális tűzgyújtós jelenet során megölik, minden további következmény nélkül, hisz „olyan időket élünk”), lett légyen szó férfiakról, nőkről, fiatalokról és öregekről. Beosztottja, Tomovity, a másik rendőr erre azt mondja: „Megalázó. Azt hiszik, hogy kirándulni mennek” – de Rudics erre is csak cinikusan válaszol, majd a menekülteket a jugoszláv–magyar határon annak rendje s módja szerint, hivatalosan átadják az ott várakozó bőrkabátosoknak, illetve pufajkás magyar (vagy orosz?) katonáknak. Tomovity felveti Rudicsnak, hogy legalább a fotós fiút megmenthették volna, de Rudics egy rendeletre hivatkozik...

A jelenetek ismét csak kusturicások, teátrálisak... De ez lenne a kisebbik gond. A kérdés, Deák és Vicsek mit akart azzal mondani, hogy magyar menekülteket toloncoltatnak vissza a jugoszláv-szerb hatóságokkal, ha ilyesmi ebben a formában tudomásunk szerint nem történt meg? Ugyan

1957 áprilisáig a regisztrált majdnem 19 ezer Jugoszláviába menekültből 2133 „települt vissza Magyarországra”, ezek egy része nyilván meggondolta magát, s gyerekeket, fiatakorúakat is küldtek vissza családgyesítés céljából, ám effajta szervezett és nem önkéntes visszatoloncolásról nem tud a történettudomány. Hogy nem önkéntesen szálltak fel a teherautóra a magyar menekültek, az már abból is világossá válik, hogy az egyik szereplő, a zsidó származású fiatal fotós elszökik, mielőtt a magyar hatóságok elvezethetnék.

A túlzó jelenet mintegy jól szimbolizálja Vicsek Károly filmművészetét, illetve Deák Ferenc forgatókönyveit. Ahogyan mondani szokás: egy picit kevesebb több lett volna. Azzal a triviális mottóval, melyet Vicsek magáénak vall, hogy a régióban mindig is „főszereplő a politika”, ugyan nagyjából egyet lehet érteni, ám munkái egy részére rátelepednek az éppen divatos eszmék és témák. Kezdetben a társadalmi konfliktusok mint az osztályok közötti konfliktusok témája, a szocialista ideológia, később, a kilencvenes évektől kezdve pedig szinte mindent az etnikai prizmán át akarnak láttatni. 2000 után pedig két olyan hatalmas témához nyúlt hozzá, a magyar szabadságharchoz, 1956-hoz, illetve az 1999-es NATO-bombázásokhoz, melyeknek megfilmesítésébe egyfelől az ötvenedik évfordulót, másfelől általában a délszláv válságot feldolgozó filmeket figyelembe véve úgy a szerb, mint a magyar filmesek bicskája (vágóollója) beletörött.

Jegyzetek

- ¹ VICSEK Károly: Hipotézisek Marxról, *Új Symposion*, 23. sz. (1967).
- ² A témának hatalmas irodalma van, a vajdasági viszonyokról jómagam is írtam, L.: SZERBHORVÁTH György: *Vajdasági lakoma – az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005.
- ³ VIRÁG Gábor: A kultúra anyagi alapja és lehetőségei a kishegyesi kommunában, *Új Symposion*, 66. sz. (1970. október).
- ⁴ VICSEK Károly: Üresség, unalom, menekülés, *Új Symposion*, 24–25. sz. (1967. május).
- ⁵ L.: *Beszélgetés Dušan Makavejevel*, MTV – m1, 2003. október 8.
- ⁶ Goli otok, azaz a Kopár-sziget a horvát tengerpart északi részén fekszik, 1949-től 1956-ig itt őrizték embertelen körülmények között a titói Jugoszlávia politikai foglyait.
- ⁷ *Portal Multietnik*, Playground produkciója, szerk. Dragan Gmizić, Újvidék, 2010. január.
- ⁸ A jugoszláv film történetéről, a Jugoszlávia felbomlásáról, a háborúkról szóló filmekről L.: LEVI, Pavle: *Raspad Jugoslavije na filmu – Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2009. Angolul: *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford University Press, 2007.

- ⁹ Deák Ferenc 1988-tól a Vajdasági Kommunista Szövetség elnökségének tagja volt. A Hódi-féle *Ki kicsoda*ban, melyben az adatokat maguk szállítják az oda bekerülők, Deák így ír az ezutáni periódusról: „Politikai tevékenységét a kínos tapasztalatok után egészében megtagadta.” L.: <<http://hodis.vmmi.org/delivegeken/KiKi/KiKicsoda.htm>> (letöltve: 2010. 10. 16.)
- ¹⁰ Főszereplő a politika. Interjú Vicsek Károllyal, *Magyar Szó*, 2002. december 30.
- ¹¹ JUHÁSZ Erzsébet: A parlag motívumairól, *Új Symposion*, 116. sz. (1974. december).