
a dramaturgia tanúságtétele a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetének útjáról és a vajdasági közösség vonzási köréről

HERZUM PÉTER

DOKUMENTARIZMUS ÉS DRAMATURGIA

Most, hogy a *Híd*, lapjain másodszer foglalkozhatok a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetével¹ és e témát a dokumentarizmus, illetve a dramaturgia kérdésein keresztül tárgyalhatom, ezen írásomat egy olyan félreértés elosztatásával kell kezdenem, miszerint: dramaturgiája csak a játékfilmeknek lenne, míg a dokumentumfilmeknek nincs. A félreértés egyik oka a „játékfilm” („igrani film”) nemzetközileg elterjedt megjelölésének zavaró fogalmazása, mert azt a látszatot kelti (sokszor még filmalkotókban is), hogy csak a játékfilmben van jelen a játék művészete, holott *játékművészet minden képszerszerkesztés a filmművészetben, függetlenül attól, hogy színészekkel játszatott jelenetről készült az egyes képfelvétel vagy a valóságos környezet egy részletéről dokumentarista igényű választással.* A játékművészeti tényezők játékon belüli szerepének elemzése a dramaturgia. Ideális esetben a filmalkotás mondanivalója kizárólag a játszó elemek ellentmondásának összetevője által a nézőből kiváltott benyomásban jelenik meg — tehát a dramaturgia törvényeinek eredményeként —, és nem egyik vagy másik szereplő vagy riportalany által megfogalmazva. *A filmdramaturgia olyan fogalmazás művészete, illetve tudománya (utóbbi a filmzsurnalisztika, filmi ismeretterjesztés, tudományos kutatófilm stb.), amely a világon minden létező szerepeltetésével fogalmaz, csak szavakkal nem; bár a minden létező között a szavak is szerepet kaphatnak, de ilyenkor is csupán szerepükkel és nem jelentésükkel fogalmaznak.*²

Az elmondottak után hadd idézzem az olvasó emlékezetébe az általam már ismertetett „Magyarok Jugoszláviában” („Mađari u Jugoslaviji”) című film³ tartalmi kivonatát, mely így szól:

„Az egyenrangúvá lett magyar nemzetiség élete Jugoszláviában.”

Ezen egyetlen mondatos ismertetés után még a film dátumát mellékelem, mely (bemutató napja) 1949. január 3. Hadd idézzek tovább még

két olyan filmográfiai ismertetést, melyekben szintén a magyarság témájával foglalkozó alkotásokról van szó:

„*Magyar fesztivál*” („*Mađarski festival*”) Dokumentum-riport film, Gyártó: Centralni studio filmskih novosti; 35 mm-es; hosszúság: 372 m; fekete-fehér. Író: Majtényi Mihály; rendező: Živan (Žika) Čukulić; operatőr: Šimon Racković. Bemutató: 1952. szeptember 16.⁴ Tartalom: „A vajdasági magyarság nemzeti, kulturális és művészeti megnyilatkozásaként, a szabadkai fesztivál részleteiről készült felvételeken népművészetről, költészetről, magyar nyelvű könyvkiadásról és színelőadásról láthatunk bemutatót.”

„*Fejes Imre*” („*Emerik Feješ*”) Dokumentumfilm. Gyártó: Neoplanta film; 35 mm-es; hosszúság: 290 m; színes. Forgatókönyv: Stevan Stanić; rendező: Branislav Obradović; operatőr: Nikola Majdek. Készítési dátum: 1966.⁵ Tartalom: „Fejes Imre festőművész, aki a naivokhoz, ehhez a mai jugoszláviai művészeti csoportosuláshoz tartozik, művészi céljának megfelelően azon fáradozik, hogy ismét visszaálljon az elveszett összhang az emberek és a városi élet tárgyai között.”

Bármily rövidek is ezek a filmográfiai ismertetések, arra megfelelőek, hogy e művek dramaturgiai alapállására (alapvető dramaturgiai mondanivalójára) következtetni lehessen.

Az első film (melynek csak tartalmi kivonatát idéztem) a felszabadult jugoszláviai nemzetek és nemzetiségek eszmélésének idejével avval, hogy a magyarokról — akár csak életkép szintű — képsort szerepeltetett e szerepeltetéssel emlékeztetett mindenkit arra a tényre, hogy e nemzetek és nemzetiségek soraiban ott vannak a magyarok is. (Függetlenül attól, hogy közben jó szöveget mondott-e a bemondó, szép-e avagy bombasztikusat.)

A második film ama bizonyos „ostromlott erőd” éveiben készült, amikor a magyar nemzetiség az ostromlott határ túloldaláról semmi jót, főleg kulturális impulzust nem kapott, így avval, hogy — *Majtényi Mihály egyetlen forgatókönyve* alapján készült — film a magyar nemzetiségi alkotásokról és azok közönségsikereiről akár csak kivonatoló képsort is szerepeltetett, e szerepeltetéssel rációfolt a kulturális magára maradt-ság kétségeire.

A harmadik filmben már a technikai fejlődés korának Vajdasága és Fejes képein látható naiv világ együtt szerepel, de az alkotó szándék szerinti oly egybevetésben, hogy e szerepeltetéssel arányokat kereső közös vélemény kialakítására készítse a nézőt.

Figyeljük meg, minden esetben kiemelhettem, hogy az alkotók a film képanyagának szerepeltetésével juttatták el mondanivalójukat a nézőhöz (hol „emlékeztették”, hol „rációfoltatták” valamire, hol két dolog arányos „egybevetésére” készítették), és így bemutathattam, hogy a filmek mondanivalóit milyen dramaturgiai eszközökkel fejezik ki. Dramaturgiáról beszélhettem tehát itt is, holott a példaként idézett filmalkotások egytől egyig dokumentumfilmek voltak! Nagyon érdekes eredményre vezet, ha ezeknek a magyar témájú filmeknek dramaturgiai elemzését egybevetjük a többi vajdasági filmekével és az így kapott filmművészeti Vajdaság-képben, ugyancsak a dramaturgiai elemzés módszerével, megkeressük — mert megkereshetjük — a magyar, délszláv, román, ruszin, szlovák filmművészet további közös lehetőségeit.

VAJDASÁG-KÉP A VAJDASÁGI FILMEKBEN

1973-ban, Belgrádban megrendezték a Vajdasági Kultúrák Napjai címet viselő szemlét, melynek keretében vajdasági filmestre is sor került. A *Magyar Szó* akkori tudósítása⁶ így adott hírt az együtt szereplő magyar és nem magyar témájú filmek vetítéséről:

„... a nyolc-tíz év távlatából előszedett »tegnap filmjei« egyre inkább »a ma dokumentumaivá« válnak. Mint ahogy ezt, a többi közt, az *Emerik Feješről*⁷ és a románoknál szokásos korai házasság-

ról szóló dokumentumfilm (*A hintán*)⁸ is bizonyította. Ez a két film és a *Bocsánat, nászasszony*⁹ valamint az újabb keletű *Pannón hegyilakók*,¹⁰ *A világ első naiv faluja*¹¹ és a *Kubikosok*¹² című alkotás valóban rólunk szól, hozzánk szól. Mindenekelőtt pedig az életörömet, az értelmes életet, a testvériséget és a munkát emeli piedesztálra. (...) Mindent egybevetve: a Vajdaságot bemutató belgrádi filmest tartalmi és élményrétegei szerint is több volt egyszerű »mozis« szórakozásnál. Hogy pontosan mi volt? Alkotói felzárkózás a filmgyártás területén is.”

Első olvasásra is igencsak szembeszökő, hogy e cikk íróját a bemutatott filmek azonos Vajdaság-képe fogta meg (és az, hogy e filmek egységes Vajdaság-képet állítottak össze az egymás utáni vetítés alatt), olyannyira, hogy a jugoszláv filmgyártás egyik gyökerét képező vajdasági filmgyártást újdonságnak érezte,¹³ és jóformán alig részletezte, hogy melyik film melyik nemzeti vagy nemzetiségi kultúrából merített, ami — mint látni fogjuk — hiába volt a Fejes Imréről készült film esetében, de általában helyénvaló a többiekénél. Ellenőrizzük tehát az elmondottakat a cikkben említett további két alkotás filmográfiai leírásával:

„*Panonski gorštaci* („*Pannón hegyilakók*”) Dokumentumfilm. Gyártó: Neoplanta film; 35 mm-es; hosszúság: 400 m; fekete-fehér. Forgatókönyvrő és rendező: Radomir Subotić; operatőr: Petar Latinović. Készítési dátum: 1967.¹⁴ Tartalom: „Ez a film azokról a telepésekről szól, akik Jugoszlávia e határvidékén, Vajdaságban telepedtek le az első, illetve a második világháború után.”

„*Rumunska svadba*” („*Román menyegző*”) Címváltozat (csak magyar nyelven): „*A hintán*”. Dokumentumfilm. Gyártó: Pan film; 16 mm-es; hosszúság: 130 m; színes. Író és rendező: Miloš Nikolić; operatőr: Dragan Mančić. Készítési dátum: 1971.¹⁵ Tartalom: „A film feldolgozza és bemutatja a Bánátban élő román menyegzői szokásokat.”

Újra az iménti módszerrel elemezve e filmeket, az elsőről azt látjuk, hogy a pannón síkságon is otthonosan élő, egykori hegyilakókról készült — szinte csak életkép színvonalú — képsor szerepeltetésével kiváltják a nézőben azt a hatást, hogy a bemutatottak is százszázalékos vajdaságiak lettek. Néha (sajnos csak néha, és nem mindig) a filmalkotó egyéniségének sajátos nyomai is külön dramaturgiai tényezőt képezhetnek. Itt például, e megtelepedett hegyilakókat ugyanaz a Petar Latinović fényképezte a vajdasági tájba, aki Vuk Babić „*Teher*” című játékfilmjében a magyar falu szereplőivel tette ugyanezt. A „*Teher*” kritikáinak néme-

lyike joggal vette észre, hogy Latinović kiváló érzékkel fényképezi e sík táját,¹⁸ képeinek vajdasági íze tehát hangsúlyozottabb dramaturgiai tényezővé válik, hiszen szinte figyelmeztetnek, hogy ezek és ezek az emberek *itt, ebben a tájban* élnek.

A második film (a filmográfiák szerint: első olyan, amelyik a jugoszláviai román nemzetiséget ábrázolja) avval, hogy a soknemzetiségű Bánátról egy román esküvő zavartalanságát, sőt, még az olyan túlhaladott szokásoknak is, mint a korai házasság, zavartalan továbbélését *szerepelteti, kiváltja* a nézőben a román nemzetiség háborítatlan életének vélemény-érzését.

Ha a most bemutatott filmek elemzését összegezzük, és az összegezést egybevetjük az előbb elemzett, magyar témájú filmek összegezésével (emlékezzünk, a magyar témáknál kiemeltük: „ők is ott vannak a vajdasági népek sorában”, hogy az „ő kultúrájuk is képes fenntartani magát” stb; itt kiemeltük: „ők is vajdaságiak lettek”, hogy az „ő kultúrájuk is fennmarad”), akkor mindenekelőtt *félelmes azonosságban vagy talán már a dramaturgiai motívumok ismétlésével látjuk a vajdasági filmeket, hogy a különböző vajdasági nemzeti és nemzetiségi kultúrák létezéséről alapfokon tudósítják a nézőket!* Pontosabban: a soknemzetiségű *Vajdaság filmművészete a vajdasági önismeret alapfogalmainak ábrázolásánál tart, bár sok jel mutat arra, hogy a filmalkotóknak sokkal tágabb, színesebb a Vajdaság-képe, vajdasági önismerete az itt látottnál, de mert a közönség Vajdaság-képe valóban az alapfogalmaknál tart, a filmalkotók — ha nem akarják, hogy közönségük ne értse őket — az alapfogalmak filmi ismeretterjesztését kénytelenek művelni.*

Nem akarok messzemenő következtetéseket levonni abból, hogy az alapfogalmakat túllépő, Fejes Imre-portréfilm esetében találkozhattunk egy olyan filmkritikusi tévedéssel, mely nem ismerte fel a film egyik dramaturgiai tényezőjét, holott ez a fel nem ismerés is a Vajdaság-kép bizonytalansága felé mutat. Így tehát nem az idézett újságcikk szövegét feszegetem tovább, amiért nem tüntették fel Fejes magyar nemzetiségét, hanem a vajdasági köztudatot, melybe csupán a híres, belgrádi műtörténész, Oto Bihalji-Merin írásai vitték bele, hogy élt egy tehetséges és halála után hírnevet szerző naiv festő Újvidéken, a magyar Fejes Imre.¹⁷ Sajnos, a *Magyar Szó* cikkében említett *A világ első naiv faluja* című film adatai nem állanak rendelkezésemre (erről vö.: 11. sz. jegyzet magyarázatát), így pótolására Oto és Lise Bihalji-Merin „Jugoszlávia” című könyvéhez¹⁸ fordulok (itt szándékosan nem írtam, hogy „kénytelen voltam fordulni”), melyből jó képet kapunk Fejesről, az újvidéki gombkötőről és naiv festőről. Megtudjuk, hogy a házából soha ki nem mozduló, a magyar mezővárosok kisembereire jellemző életet élő ember volt, aki — e mezővárosokban oly becsben tartott színezett levelezőlapok és képes újságok alapján — festékebe mártott gyufaszállakkal alkotta képeit. (Azt is Bihalji-Merin fedezi fel, hogy Újvidék mennyire sokarcú város. A Telepet egy magyar mezővárosi település-szigethez hasonlítja.) Az a bizonyos „naiv falu” már azután alakult, hogy Fejes meghalt, és a műtörténész házaspár leír egy találkozást ebben a faluban, találkozást egy jámbor szerb munkással és ugyancsak naiv festővel, akinek festészete szintén saját világában, nevezetesen gyermekkori hittanóráinak ikonjainban gyökerezik, és aki Fejes Imrere emlékezik:¹⁹

„A vajdasági síkságon, Törökbecsén (Novi Bečej) Selo (falu) néven létrejött egy parasztokból és iparosokból álló laikus csoport. Dragiša Dunjovački, az emberszerető munkás, mázoló és filozófus gyűjtötte egybe őket. Gyermeki mosollyal hozza legújabb képeit, amelyeken Fejes Imrét és Henri Rousseau-t,²⁰ a vámost ábrázolja agyalszerű glóriával ékesítve, bűnös földünk fölött lebegve...”

Ebben a különös, naiv ikonban ott van Vajdaság csodája, pontosabban a vajdasági kisemberek varázsa. A naivok faluját bemutató film ismeretetének hiányában nem tudom, hogy ez a kép szerepelt-e abban, de ha igen, akkor féltő, hogy a vajdasági közönség sem értékelhette a vajdasági csoda eme szentképét. Hiszen ha nem tudják, ki volt Fejes, akkor nem is értékelhették, hogy az egyszerű emberek egymástól különböző világokból induló alkotó tevékenységei miként találtak egymásra. *Minél felmérhetőbbek nagy ilyen filmben a kisemberek zárt világainak különbözőségei, annál nagyobb dramaturgiai hatást ér el e különbséget legyőző egymásra találás ábrázolása.* Vajdaság soknemzetiségű vidék, a vajdasági filmművészetet tehát állandóan kell, hogy kísértse a kultúrák egymásra találásának, szintéziskeresésének ábrázolási kényszere, de — mint azt a Bunjovački festette Fejes-ikon példázza és az idézett filmográfiai részletek bizonyítják — *ennek mindaddig nem tud dramaturgiailag eleget tenni, amíg a szintézis dramaturgiai tényezőit, azaz: az egyes nemzeti és nemzetiségi kultúrákat csak alapfokon tudja ábrázolni.*

Ez a körülmény magyarul látszik, hogy Vicsek Károly „Parlag” című játékfilmjének Vajdaság-képét se a vajdasági közönség, de a kritika sem tudta kellőképpen értékelni, hiszen Vicsek e kép megrajzolásában konkrét filmművészeti utalásokat tett a vajdasági dokumentumfilmek olyan témáira, mint a Fejes-portréfilm és a naivokról szóló film. A film forgatása alatt még sajtótudósítás is megjelent arról, hogy a film egyes jeleneteit Florica Puia román gazdasszony és naiv festő házában veszik fel, akit pedig a Bihalji-Merin házaspár könyve is megemlít, Fejessel és Bunjovačkival egyetemben. E tudósítás írója, a belgrádi Nevenka Opačić interjújt is készített Florica Puiával,²¹ melyben az előbbi Fejes-ikon világához illő szép fogalmazással mondotta el, hogy mennyire megérti azt, amikor a filmesek a naiv festményeket szülő parasztház világában akarják ábrázolni az ő világukat. Túl a filmművészeti utalásokon, Vicsek a „Parlag” erős dokumentarista jellegével is folytatta a vajdasági dokumentumfilmek hagyományait, bár ezt a törekvését — mint azt Miodrag Kujundžićnak az újvidéki *Dnevnik*-ben megjelent kritikája tanúsítja — a vajdasági filmkritika észrevette, sőt a „Kubikosok”-kal megkezdett törekvés folytatását is értékelte.²² Az összefüggések elemzésében Kujundžić ment a legmesszebb, de odáig ő sem jutott el, mint Csuka Zoltán, akinek írása²³ Szűcs Imre idézett cikkéből az elfogadható hangvétellel vethető egybe, nevezetesen, hogy Vicsek filmjében ugyanúgy megjelennek a vajdasági kultúrák, mint a dokumentumfilmek összességében:

„Nos, ez a film most a filmművészet terén teszi ezt az elvet (azaz a lenini elvet) gyakorlattá, mert a film nemcsak egynyelvű, hanem több, és a magyar szó éppen úgy érvényesül benne, mint akár a szerb, avagy időnként a szlovák, vagy román is. Vicsek éles szemmel tudja kiemelni a bánáti táj olykor megdöbbentő szépségeit és a bánáti magyar község református világából a „Perelj, Uram, perljóimmal” kezdetű zsoltár éppúgy megszólal benne, mint a kis fa-

lusi temetőben a román siratóéneke, vagy szerb népdal. Vajdasági film ez a mű, de ennél sokkal több: nemzetközi . . .”

Nem akarom bántani a „Parlag”-ot, amikor azt mondom: Csuka Zoltánnak igaza van, ebben a filmben a vajdasági kultúrák „érvényesül”-nek, de ez a fogalmazás az előbbi filmográfiai idézetek után újra eszünkbe juttatja, hogy ebben a filmben is „jelen vannak” a nemzetiségi kultúrák, de megmarad a kérdés: dramaturgiailag mi történik e jelenléttel? A történebeli szerep nélkül a filmművészet Vajdaság-képe csonka!

A VAJDASÁG-KÉP ELSŐ NYOMAI A TÖRTÉNÉSÁBRÁZOLÁSBAN

Deák Ferenc irodalmi forgatókönyvében találtam egy rövidke részletet, melyben játszik a soknyelvűséggel:²⁴

29. jelenet. *Olinka konyhájában. (Hol szerbül, hol szlovákul, hol magyarul²⁵ beszélgetnek.)*

(1) MÁTÉ: Maga micsoda?

(2) OLINKA: Pszichológus. Ipari pszichológiát végeztem Prágában, két évig dolgoztam Mlade Boleslavban . . . hazajöttem, itthon meg nincs helyem . . .

(3) MÁTÉ: Majd ha én befejezem a munkámat, akkor magán a sor?

(4) OLINKA: Mit mond?

(5) LACI: Nagy ember az öcsém. Szaktekintély a rosszul működő üzemek felszámolásában. Politikailag és közgazdaságilag híresség!

(6) MÁTÉ: Azt is mondd meg neki, hogy géniusz vagyok! Ja sam genije!

Ez a jelenet azért vált el a forgatókönyv többi részétől, mert ebben a soknyelvűség játékbeli funkciót kap, és rendezőjének tisztáznia kell, hogy melyik szereplő milyen nyelven ért és milyenen nem, mert nemcsak dokumentarista igény miatt beszélnek több vajdasági nyelven, hanem evvel emberábrázolás történik. Szerbhorvátul mindenki tud, Máté és Laci magyarul is, de Lacinak szlovákul is tudnia kell, mert így izgalmasabb lesz a játék. Olinka szlovákul tud, magyarul nem.

Az 1. és 2. számú dialógusváltás szerbhorvátul történik, ezt ugyanis minden szereplőnek értenie kell.

A 3. számú szövegrészlet már nem ilyen egyértelmű. Ha ezt a kérdést Máté szintén szerbhorvátul teszi fel, hogy Olinka is értse, akkor nyíltan gúnyolódik, sőt, szemtelenkedik. Olinka arcába mondja, hogy talán még az ő munkáját is folytatná, melyet pedig igencsak átkoznak a környéken, de szemtől szembe vágott mondatának olyan mellékcsengése is van, hogy feltételezi Olinkáról: alig várja, hogy bármily mocskos állás megürüljön, hiszen lám, még Mátééra is sóvárog. Ha tehát a 3. számú kérdés szerbhorvátul hangzott, akkor Olinka (4. számú) visszakerdezése, Máté váratlan és leplezetlen szemtelensége által kiváltott reakció.

Ha viszont a 3. számú szövegrészlet magyarul szól, amit Olinka nem ért, akkor megváltozik a játék. Ebben az esetben Máté hiába fogalmaz úgy, mintha Olinkának mondaná változatlanul gúnyos értelmű kérdését, hiszen ő is tudja, hogy Olinka egy szót sem ért belőle. Ebben az esetben nincs másról szó, mint arról, hogy Máté Laci előtt kicsúfolja Olinkát. (Laci az egyetlen, aki itt, Mátén kívül magyarul ért.) Ez a csúfolódás —

az előbbi nyílt szemtelenséggel szemben — itt gyáva színezetet kap, hiszen Máté nem meri úgy mondani, hogy Olinka is értse, és Olinka nyelvtudásbeli hiányát használja ki. Ebben az esetben Olinka kérdése (a 4. számú szövegrészlet) gyanakvásának ad hangot.

Igen ám, de az sem mindegy, hogy Olinka milyen nyelven teszi fel ezt a 4. számú kérdést. Ha szerbhorvátul kérdez, hogy Máté is értse, akkor felcsattan, amiért Máté egyszerre magyar nyelven szólalt meg, melyet ő nem ért, és valójában számon kéri ezt a nyelv-változást. Ha viszont szlovákul kérdez, amit rajta kívül csak Laci ért, akkor a csak két ember által beszélt nyelv intimitását akarja megteremteni önmaga és Laci között, ellensúlyozva a Máté és Laci között a csak kettejük által beszélt magyar nyelv intimitását, mert Olinka érzi Máté gúnyolódását (ezt hangsúlyból is érezheti), és ezzel Laci védelmét keresi.

Az 5. számú dialógrészlet is igen érdekes variációs lehetőségeket nyújt. Ha ezt Laci magyarul mondja, akkor Olinka nem érti, így „hangos gondolkodásként” lehet játszani, melyben azonban Laci igenis számol avval, hogy Máté is meghallja. Ez a „hangos gondolkodás” válasz Máté előző szemtelenkedésére (3. számú dialógrészlet), és maliciózus hangon arra céloz, hogy „szörnyű, mivé lett az öcsém”.

Szinte homlokegyenesen más lesz Laci játékbeli jelleme, ha ezt az 5. számú dialógrészletet szerbhorvátul mondja, tehát úgy, hogy Máté is és Olinka is értse. Ebben az esetben Laci jelleme valamerre polarizálódik — legalább kétféle játéklehetőség van —, de mindkettő szélsőséges játék-reakció! Laci vagy szembefordul Mátéval, (ugyanúgy, mint az előző variációban, amikor magyar nyelvű „hangos gondolkodást” képzelünk el), de mert szembefordulását Olinka is érti, a szembefordulás nyílt megszegyenítés is egyben; vagy gyávan meghunyászkodik Máté előtt, de olyan szélsőségesen, hogy Olinka előtt szemtől szembe dicséri öccsét.

Az 5. számú dialógrészletnél olyan lehetőség is van, hogy Laci ezt szlovákul mondja, mert ebben az esetben Laci és Olinka felé a csak kettejük által beszélt nyelv intimitási lehetőségével, és jóindulatúan figyelmezteti Olinkát Máté veszedelmes hatalmára.

A 6. számú dialógrészlet nem sok variációs lehetőséget nyújt. Kézenfekvő, hogy a mondat magyarul hangzik el, csupán a vége szerbhorvátul, mert Máté gyáva, és nem meri magát dicsérni Olinka előtt, de hiúsága készteti, hogy Lacit provokálja, dicsérje ő Olinka előtt. Bátorságából csak a tréfa mezébe bújtatott, valójában nagyon komolyan gondolt néhány szerb szóra futja.

Ennyi szövegelemzés is elég ahhoz, hogy észrevegyük, Deák ebben a rövid jelenetben eltér a „Teher” és a „Parlag” többi részének azon módszerétől, hogy a vajdasági nyelvek jelenlétét dokumentaristán megjelenítse, azaz attól, hogy a vajdasági soknyelvűséget csupán témaként (a dokumentálás témájaként) kezelje, mert ebben a jelenetben a soknyelvűség a játék szituációjának alapját képezi. Erre az alapra pedig a szereplők azonos nyelvű szavai megértésének kapcsolatával, illetve az azonos nyelv üres frázisai nyomán támadó taszítás szembenállásával vagy éppen a közös nyelv hiányán is átütő érzelmi kapcsolattal épül fel a játék dramaturgiai rendszere. Visszaidézve a Bunjovački festette Fejesikonról elmondottakat, azt kell látnunk, hogy a soknyelvűség fent ismertetett dramaturgiai játéka nem okvetlenül csak a nyelvtani értelemben

vett nyelvekkel lehetséges, hanem a nemzeti-népi festészetek „nyelvei”-vel is, de elképzelhetünk olyan filmalkotást is, melyben a népi táncok, „nyelvei” vagy éppen a népzene „nyelvei” szerepelnek, azaz mindazon kifejezési módok, melyeknek nemzeti vagy nemzetiségi variációi létezhetnek.

Vajdaság — mint azt Vuk Babić „Teher”, illetve Vicsek Károly „Parlag” című játékfilmjei bizonyítják — az ilyen típusú dramaturgiai szerkezetre épülő játékfilmek alkotása felé halad, melynek első konkrét jelentkezését a forgatókönyv egészétől elütő, különös természetrajzú jelenetben már láthattuk is Deák Ferenc írásában. Az ilyen típusú dramaturgiai szerkezetre épülő játékfilmeknél felmerül azonban egy olyan — és csak látszólag kultúrföldrajzi, valójában dramaturgiai — következmény, hogy nem lévén olyan vajdasági nyelv, melyet csak itt használnak (értsük akár konkrét nyelvtani értelemben vagy az előzőek áttételezésében), a vajdasági nyelvek egyikével azonos nyelven beszélnek — természetesen Jugoszlávia egészén kívül — Csehszlovákiában, Magyarországon, Romániában és a Szovjetunió két köztársaságában: Ukrajnában és Moldvában (utóbbiban a moldován—román nyelv és kultúra révén). Ha azonban úgy nézzük a vajdasági nyelveket, hogy egy-egy vajdasági témában melyik ábrázolható helyi hitelességgel, akkor nem tekinthető teljesnek az eddigi felsorolás, mert, például, a vajdasági bolgár földművesek vagy az ide költözött albán, netán török dolgozók nyelve és kultúrája révén Bulgáriát, Törökországot és Albániát is e sorhoz illeszthetjük. A pozsonyi vagy akár a prágai mozinéző számára nem kell tolmácsfelirat a vetítővászon aljára arra az időre, míg egy „Olinka” jelenete következik, hiszen jelenetével az a nyelv szól a vászonnról, melyet ott a jegyszédőtől a nézőtéri percesig mindenki használ. Budapesten másik jelenetben, „Máté” vagy „Laci” jelenetében válik feleslegessé a felirat, mert az ilyen „máték” vagy „lacik” jelenetében szereplő nyelv azonos a magyar filmek nyelvével. A bukaresti nézőtereken, akár Kisinyov moldován—román nemzetiségi mozijaiban, a vajdasági román siratóénekek, vagy Florica Puia házának román népművészeti miliője feledteti a film külföldiségét. Ha viszont ruszin szereplő következik, vagy — riportfilm esetében — ruszin riportalany nyilatkozik, újabb száz és száz kilométerrel távolabb, Kijev mozijaiban hagyja abba a néző a felirat olvasását. Újabb száz és száz kilométerrel távolabb meg a szófia néző érti az otthonival azonos nyelvet, ha vajdasági bolgár jelenik meg a filmen, akár csak tiranai nézőtársa, ha egy jelenetben éppen újvidéki albán mester sütődéjében folytatódik a történet, de miért ne tenne ugyanígy az ankarai mozinéző is, ha éppen Prištinából Vajdaságba települt török cukrász szerepel az újvidéki vagy pancsovai filmstúdiókban készült alkotásokon. (Nem véletlenül beszéltem mindvégig a feliratozás lehetőségéről, hiszen — véleményem szerint — az eredetileg soknyelvű játéknak egyetlen nyelvre történő szinkronizálása egyenesen érthetőségi zavarokat is okozna, valamint megfosztaná a nézőt a soknyelvűség hangeffektusától.²⁶

E dramaturgiai tényezőként kezelt kultúrföldrajzi összefüggés ismertetésében vizsgálva a vajdasági film perspektíváit, mintha határait látnánk a játékfilmi dokumentarizmusnak, hiszen ha a soknyelvűség, pontosabban: a sokkultúrájúság csupán téma a filmben, akkor minden — az előbb felsoroltak közé tartozó — ország nézője, már csak érthetőségi okokból is a vele azonos kultúra filmbeli megnyilvánulását (tehát: azonos nem-

zetiségű szereplőt, azonos nemzetiségi alkotású műtárgyat, zenei motívumot stb.) tekinti közelállónak, a többi tényezőt meg csak tudomásul veszi, ugyanavval a dokumentaristán szenvtelen korrektséggel, ahogy azt a dokumentarizmus ábrázolta. Magyarán: a soknemzetiségű filmalkotás szétesik a szemében egy darab sajátta és sok közömbösen idegenné! Így hovatovább funkcióját vesztené a soknemzetiségű, azaz sokkultúrájú filmgyártás vajdasági törekvése. Merőben más perspektíva látszik arra az esetre, ha magát a sokkultúrájúságot játékkeremtés alapjává teszik, hiszen *a jól teremtett játék rendszere szétbonthatatlan, azaz: saját világot teremt magának; így az előbb felsorolt országok bármelyikének mozginézője hiába törekszik arra, hogy csak a vele azonos nemzeti kultúra filmbeli megnyilvánulásával lép érzelmi kontaktusba, de mert ez a megnyilvánulás egy megbonthatatlan játérendszer szereplője, rajta keresztül a néző az egész filmalkotás sokkultúráján megbonthatatlan rendszerébe jut be!* Nemcsak az történik, hogy a budapesti néző ugyanazon film egy bizonyos jelenetét érzi hazainak, mint amely filmben egy másik jelenetet a kijevi néző; hanem a játék egyik tényezőjén keresztül a budapesti néző részese lesz *ugyanannak a játéknak*, melynek — más-más tényezőkn keresztül — ugyanilyen részese lett a tőle sok-sok kilométerre levő kijevi, belgrádi vagy akár ankarai nézőtársa is.²⁷

Vajdaság túl sok nyelvet kapott ahhoz, hogy filmművészete egy-egy nyelv verbalitására sikerrel támaszkodhasson, de ahhoz eleget, hogy nyelvei és kulturái szerepeltetésével egy óriási dél-, közép- és kelet-európai térségnyi nézőtérnek a közös játék megtisztító érzését: a szavakban sokszor csak sután megfogalmazható *katarziszt* nyújtsa.

Egy forgatókönyvi részlet még nem kész alkotás, és ha jól emlékszem az áttanulmányozott vajdasági szövegekönyvekre, a nemzeti kultúrák hasonló játékaival még nem találkoztam. Várat még magára mindaz, amit az ilyen játék következményeként felvázoltam, de — logikusan várat magára! Mihelyt a történésképzésben is megjelenik a sokkultúrájúság, mihelyt a filmművészeti játékban szerepelnek (és nemcsak „jelen vannak”) a vajdasági kultúrák, és a jugoszláv filmdokumentarizmus hagyományából merítve igaz játékot teremtenek e kultúrákkal, a vajdasági filmművészet a játékművészet dramaturgiai logikája által megszabott utat fogja járni.

Amit leírtam, az nem filmtörténeti jóslás és nem filmtudományi fantazmagória! Nem is akarom elhinni, hogy Vajdaság filmstúdióiban nem akadt alkotó, aki nem játszadozott volna az egymás mellé rakott térképekkel: egy vajdasági néprajzi térképpel és egy Európa-térképpel, és ezen utóbbin nem karikázta volna be a vajdasági néprajzi térképpel azonos színtereket. Nem hiszem, mert egyszerű játék ez! Igaz persze az is, hogy kegyetlenül felelősségteljes játék, mert ahány karika a térképen, annyi ország közönségének kell felelni attól a pillanattól kezdve, hogy a nézőtereken kioltották a lámpákat...

DRAMATURGIA, KULTÚRTÖRTÉNET, FILMTÖRTÉNET

Nem okvetlenül szükséges jövőbeli feltételezésekre hagyatkoznunk, hiszen ha a Deák Ferenc-féle forgatókönyv előbb idézett jelenete változatlan alakban bekerül a filmváltozatba, a figyelmes néző itt is feltett vol-

na egy kérdést: így értik egymást, illetve így értik félre egymást a soknyelvűség közepette, de miért van így a soknyelvűség?

E kérdés lehetősége komoly! Sőt, valahány vajdasági film játszik a jövőben a soknyelvűséggel, illetve sokkultúrájúsággal, minden esetben várható ez a nézői kérdés. Miért is ne? A kötelező dramaturgia rendszerre épülő játék külön világot teremt, melyben mindennek külön oka van! A néző nem mindig elégszik meg olyan válasszal, hogy azért, mert a valóságban is így van. Ő játékokra kérdezett, a választ is onnan várja.

A vajdasági alkotóknak művenként kell válaszolni, de válaszuk alapját már a forgatás előttről, más országok alkotóinál magasabb színvonalú kultúrtörténeti ismereteik közül kell a stúdióba hozniok. Minden film esetében az ábrázolt és szerepeltetett sokkultúrájúságon keresztül, más és más módon kell megfogalmazniok, hogy a nemzeti kultúrák együttélésében miként gazdagodik mindegyik a többi által és miként gazdagítja ő a többit. Ha erre a kérdésre nem tud válaszolni az éppen feldolgozás alá vett filmtémában, akkor a sokkultúrájúság vajdasági tényezője csak kényszeredett teher lesz számára.²⁸ És nemcsak a sokkultúrájúság! Olyan különleges esetekben, mint soknemzetiségű vidék egy-egy nemzetiségi televíziója, feltűnik, hogy saját kultúrája is idegen vagy közömbös a számára.²⁹

A Bihalji-Merin házaspár — elhunyt barátjukra — Veljko Petrovićra hivatkozva írja le a bizánciból barokkba váltó, vajdasági szerb kultúra „drámáját”,³⁰ melyet nem írhattak volna meg, ha nem ismerik a szerb kultúrára ható többi tényezőt. Könyvüket végigkíséri az a gondolat, melyet Fejes Imre és Dragiša Bunjovački „jelenetében” is megfogalmaztak. Ugyanezt látjuk, ha fellapozzuk a jugoszláv filmográfiát³¹ és ott Bihalji-Merin egyetlen filmjét nézzük: a délszláv népek függetlenségi harcaitól olyannyira terhelt XIX. és XX. századairól műtörténeti filmet alkotott, a harcok nyomain is átsütő szintézisek művészettörténeti nyomairól.³² Sajnálom, hogy nem láthattam e filmet, mert a száraz filmtörténeti leírásokon keresztül is „vérbeli” dráma sejlik, hibátlan dramaturgiára épülő játékteremtés.

A vajdasági magyar filmalkotók játékteremtésének is előképe!

JEGYZETEK:

¹ Ezzel az írással azonos témakörbe sorolhatom a *Híd* 1975/4. számában „A jugoszláviai magyar nemzetiség dokumentarista filmművészete és a magyarországi közönség” címmel megjelent tanulmányomat. A témakör azonosságát a jugoszláviai magyarság filmművészete helykeresése szempontjából értem, mert amíg itt — a dramaturgia alapkérdésein keresztül — a jugoszláviai magyarság és többi jugoszláviai kultúra filmművészeti kapcsolataiból adódó lehetőségeket mérlegelem, addig előző írásomban a jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészetének az általános magyar filmkultúrán belüli hatását vizsgáltam. Rögtön itt meg kell jegyezniem, hogy ebben az összefüggésben előző írásom címe félreérthetőnek tűnik, tartalma pedig hiányosnak. Ha ugyanis a televíziós bemutatásra készült filmeket is elismerjük filmalkotásoknak — márpedig el kell ismernünk —, akkor okvetlenül viszonyítanom kellett volna a jugoszláviai magyarság és a romániai magyarok filmművészeit is. A Bukaresti Televízió ugyanis rendszeres magyar műsort sugároz, melynek döntő

többsége film. E kérdés tárgyalását azonban elhagytam, mert ismeretlensége miatt az érthetlenségig sok magyarázatot igényelt volna. Tárgyalása csak hosszabb írás keretében lehetséges.

² E kérdéssel előző írásomban is foglalkoztam. Itt csupán hivatkozni akarok arra, hogy a dokumentumfilmben is jelenlevő játékkeremtés kérdéséről kiváló jugoszláviai magyar forrásmunka Vicsek Károly „A dokumentum igazsága és hazugsága” című írása. Megjelent: *Képes Ifjúság*, 1970. január 14-i sz. 28—29. old. Előző írásomban idéztem. A játékkeremtés általános és filmművészeti kérdéseivel magam is foglalkoztam jelen folyóiratban. Vö.: Herzum P.: „Kínai tanulságok a játékokról és a színjátékról.” *Híd*, 1973/10. sz. 923. old. Jelen írásomban a filmművészeti játékkeremtés meghatározását erre a régebbi tanulmányomra való hivatkozással fogalmazom meg. Ott ugyanis olyan konkrét — és a jugoszláviai közönséghez közel álló — megnyilvánulásokon keresztül tárgyaltam a kérdést, mint a belgrádi Ivo Lola-Ribar együttes pekingi kritikái, illetve az ázsiai játékfelfogásnak a magyar népi hiedelemvilágban megőrzött nyomai.

³ A felszabadulás után a jugoszláviai magyarságról készült első híradófilm teljes filmográfiáját és méltatását idéztem: „A jugoszláviai magyar nemzetiség dokumentarista filmművészete és a magyarországi közönség” c. írásomban. *Híd*, 1975/4. sz. Idézet forrása: „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” 144. nyilv. pont. Institut za film. Belgrád, 1970.

⁴ Filmográfiai forrás: „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” 441. nyilv. pont. (Vö.: 3. sz. jegyz.)

⁵ Filmográfiai forrás: Mr Janja Šakić és Branko Milošević, „Filmski katalog Vojvodine” (Televizija Novi Sad Programski Sektor, Újvidék, 1973), fejezet-cím: „Filmovi o Vojvodini i filmovi snimljeni u Vojvodini”, nyilv. pont: 90. E filmográfiai munkában a filmek nyilvántartás száma fejezetenként értendő. A számozás minden fejezetben ismétlődik.

⁶ Szűcs Imre: „A tegnap filmjei a ma dokumentumai. Vajdasági filmet Belgrádban”. *Magyar Szó*, 1973. október 13-i szám.

⁷ Azonos az előbb ismertetett filmmel, filmográfiai adatairól lásd az 5. sz. jegyzetet.

⁸ A film a szöveg későbbi részén ismertetésre kerül, filmográfiai adatairól lásd a 15. sz. jegyzetet.

⁹ „Filmski katalog Vojvodine” c. munka „Filmovi o Vojvodini i filmovi snimljeni u Vojvodini” fejezetében, 128. nyilv. pont alatt a következőként ismerteti:

„*Pardon prijao*” („*Bocsánat, nászasszony*”) Dokumentumfilm. Gyártó: Neoplanta film; 35 mm-es; hosszúság: 420 m; fekete-fehér. Író: Zoran Petrović; rendező: Stevan Stanić; operatőr: Slavuj Hadžić. Készítési dátum: 1968. Tartalom: A dokumentumfilm azokról a makacs szokásokról szól, melyek még a fiatalok menyegzőiben is élnek Dél-Bánátban... (A filmográfiai forrásról vö.: 5. sz. jegyzet.)

¹⁰ A film a szöveg későbbi részén ismertetésre kerül, filmográfiai adatairól lásd a 14. sz. jegyzetet.

¹¹ A vajdasági filmek kutatásában nehézséget jelent, hogy a két legmegbízhatóbb forrásmunka, a „Filmski katalog Vojvodine” (vö.: 5. sz. jegyzet), illetve a „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” (vö.: 3. sz. jegyzet), 1970 illetve 1965 utáni filmekkel nem foglalkozik. A nem filmtudományi források elfogadásának veszélyét jól példázza, hogy azok egymástól eltérő adatait néha a filmográfiai kiadványok szerkesztői sem egyeztetették, mint az Oto Bihalji-Merin filmjével is történt; lásd: 32. sz. jegyzet.

¹² A Vajdaságban egyébként közismert filmalkotás adatait a fenti okokból nem mellékelhetem. (Vö.: 11. sz. jegyzet.)

¹³ „A jugoszláviai magyar nemzetiség dokumentarista filmművészete és a magyarországi közönség” c. tanulmányom 10. sz. jegyzetében Stevan Jovičić-

tól, a jugoszláv kintóteka tudományos munkatársától idéztem — a filmtörténeti igazságnak teljesen megfelelő azon mondatát —, hogy Vajdaság volt a jugoszláv filmművészet szülőföldje. Igencsak meglephette a vajdasági filmet, a *Magyar Szó* tudósítóját, hogy e hosszú filmtörténettel bíró vidék filmjeit újdonságként fogadta.

¹⁴ Filmográfiai forrás: „Filmski katalog Vojvodine”, fejezetcím: „Filmovi o Vojvodini i filmovi snimljeni u Vojvodini” 112. nyilv. pont. (Forrásról vö.: 5. sz. jegyzet.)

¹⁵ Filmográfiai forrás: „Filmski katalog Vojvodine”, fejezetcím: „Filmovi o Vojvodini i filmovi snimljeni u Vojvodini” 167. nyilv. pont. (Forrásról vö.: 5. sz. jegyzet.)

¹⁶ Az operatóri munka dicsérete főleg a „Teher” fesztiválszereplései alkalmával volt gyakori a sajtóban. E cikk pontos bibliográfiai gyűjtése nem egy ilyen tanulmány feladata. Itt csak példát idézek a kritikák fogalmazására jellemző egyik cikkből: „... (a film) operatóri munkáját Petar Latinović végezte, aki fölényes tudásával poetikus rajzot tudott készíteni a pannón rónáról még a 16 mm-es színes filmanyagna is.” Id. helye: *Slobodna Dalmacija*, 1972. augusztus 1-i sz. 4. old. Cím: „Kritičari traže ostavku žirija.” Szerzői szignó: I. Bešker.

¹⁷ Oto és Lise Bihalji-Merin „Jugoszlávia” című könyvükben (erről lásd: 18. sz. jegyzet) ezt írják Fejes Imréről: „Fejes Imre — a világotatózó gombkötő és naiv festő, aki alig hagyta el szobáját, és képeslapok segítségével élte át a messzeséget — városképei képzeletének ünneppajjai. Fejes megszámlolta a világ tetőcserepeit, amelyeket olcsó képes újságok szegényes lenyomataiból hordott össze. Ott voltak körülötte kamrájában, melyben élt és dolgozott.” Id. mű: 54—55. old.

¹⁸ A Herder-díjas művészettörténész házaspár könyve eredetileg a külföldi közönség számára íródott, de az egykori, belgrádi Nolit kiadó szellemi körének örököse, minden bizonnyal a jugoszláviai olvasó számára is újdonságként ható művet alkotott. A magyar fordítás alapja: Oto und Lise Bihalji-Merin: „Jugoslawien”. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln. Fordító: Rátkai Ferenc. Gondolat Könyvkiadó (Budapest) — Forum (Újvidék) 1974. (Közös kiadás.)

¹⁹ Idézet helye: „Jugoszlávia” (vö.: 18. sz. jegyz.) 58. old.

²⁰ Henri Rousseau, akit sokan a naiv festészet atyjának neveznek, sokan a korai avantgarde-hoz sorolnak, élt: 1844—1910.

²¹ Oto és Lise Bihalji-Merin „Jugoszlávia” c. könyvük (lásd: 18. sz. jegyzet) 203. oldalán a következőket írják Florica Puiáról: „... Florica Puia is körtáncot fest: hímzett fehér ruhába öltözött férfiak és gömbölyded nők fogják egymás kezét, és bémészokók gyűrűjében, körben, kék ég alatt járják a kolót, ügyes, finom mozdulatokkal.”

Nevenka Opačić hivatkozott a „TV Radio Revija” c. (cirillbetűs) belgrádi folyóirat 1973. december 7-i számában jelent meg (58. old.) Cím: „Balada o vojvodanskoj zemlji.” A riport ilyen fogalmazásban szóltatja meg Florica Puiát arról, hogy Vicsek forgatócsoportja pontosan az ő házat választotta a felvételek helyszínéül: „Megértem a művészeket — mondja Florica —, hogy miért éppen az én házat választották ki, filmjük számára. Hiszen rólunk csinálják a filmet. Miért is ne itt forgatnák, itt, meg a mi falunkban?”

²² Miodrag Kujundžić a *Dnevnik* 1974. július 27-i számában a következőket írta a „Parlag”-ról: „Vicsek a ‚Parlag’-ban bizonyos fokig folytatja a ‚Kubikosok’-ban megkezdett dokumentumgyűjtését. Vicsek ugyanis ezeken a dokumentumokon keresztül meséli el az utolsó temerini földmunkás magányát és mozdulatlanlanságát. A ‚Parlag’ rendezője most újra e mozdulatlan faluban időzik. Vicsek dokumentaristán felmérte az öregember lelkiállapotát, majd valahonnan a Vajdaságból származtatva elemzi a vidék természetét, de ugyanak-

kor összegzést is ad.” (A Neoplanta film sajtógyűjteményéből. Ezen a cikk címe, ill. oldalszám nincs feltüntetve.)

²³ Csuka Zoltán: „Jugoszláviai körkép”. *Jelenkor*. Irodalmi és művészeti folyóirat. Pécs. 1975/4—5. sz. 428. old. A „Parlag”-ra vonatkozó és a szövegben mellékelt idézete teljes megértéséhez hivatkozni kívánok Csuka Zoltán írásának első bekezdésére is, melynek részletét itt mellékelem: „...a magyar átlagolvasó még mindig nem látja tisztán (tudniillik: a jugoszláviai irodalom azon kérdését, hogy) — voltaképp nem egy-, hanem legalább négy nyelvű irodalmat kell figyelemmel kísérni: a szerb, horvát, szlovén és makedón nemzet irodalmát, azonkívül még két köztársaság: Crna Gora és Bosznia-Hercegovina irodalmi életét is, sőt olyan autonóm területek irodalmait, mint Kosovo-Metóhiya (itt jelentős albán irodalom virágzott fel) és a Vajdaság több nyelvű, tehát magyar, román, szlovák és ruszin irodalmi műveit, Isztriában pedig még az olaszt is.” Amint Csuka irodalmi vonatkozásban mond, annak dramaturgiai megfelelőjét próbálom megfogalmazni Vajdaság filmművészete kapcsán.

²⁴ Deák Ferenc „Parlag” című irodalmi filmforgatókönyve (irodalmi forgatókönyv = mely csak az írói gondolatokat tartalmazza, a rendezőiét még nem, utóbbi a technikai forgatókönyv), nyomtatásban megjelent: *Napjaink*, északmagyarországi irodalmi és művészeti folyóirat, Miskolc, 1974/II. sz. 3. old. Az idézett jelenet az ott megjelent szövegből való. A végleges filmalkotásból kimaradt.

²⁵ A magyarországi folyóirat szerkesztősége nyilván feleslegesnek vélte, hogy a nyelvi megjelölések sorában a természetesen értendő magyar nyelvet is kitegye, így az ott megjelent szövegből ez hiányzik. A jugoszláviai olvasók kedvéért tettem vissza a szövegbe. Ugyancsak ebben az idézetben szerepelnek a dialógusváltások előtti számozások, melyek célja a későbbi szövegelemzés megkönnyítése.

²⁶ Dramaturgiai követelmény, hogy a szövegben körülhatárolt dél-, közép- és kelet-európai területeken, a vajdasági filmművészet potenciális vonzásterületén nem lehet „külföldi” filmként szinkronizálni a vajdasági alkotásokat. Ha csak a Deák Ferenc forgatókönyvéből előbb idézett részlet példájánál is maradunk, akkor a különböző nyelvek értésére és meg nem értésére épülő dialógok egyenesen értelmetlenné válnak az egynyelvű szinkron összemosisában. A játékokomikumba fulladna: ha két azonos nyelvű szereplő nem érti egymást, a néző vagy arra asszociál, hogy süketek, vagy arra, hogy teljes dekoncentrációjukat akarja ábrázolni a rendező.

²⁷ A klasszikus filmtörténeti iskola hívei itt azonnal megjegyyezhetik, hogy a fénykorát élő Hollywood például jóval nagyobb területen, majdnem az egész világon teremtett azonos játékot a nézők számára. E megjegyzés csak számszerű igazságot tartalmaz: az említett hollywoodi filmek mindenhol a „meszsi Hollywood” filmjei voltak a néző szemében, míg a vajdasági filmek említett vonzásterületükön „hazainak” tűnnek. Csupán e vonzásterületen kívül lehet beszélni a vajdasági filmek „külföldiségéről”, az hatásukat ezen a körön kívül lehet egybevétetni ennek vagy annak a filmiskolának külföldi hatásával.

²⁸ Teher, még hozzá több szempontból is. Egyfelől ott kísérti a kérdés, hogy miért kell egyik szereplőjét ilyen nyelven beszéltetnie, a másikat meg olyanon, és képtelen kilépni abból a szemléleti körből, hogy a kultúrák együttélése nem azt jelenti, pontosabban: nem merülhet ki abban, hogy az egyik ember ilyen nyelven kéri a krumplit és babot az üzletben, a másik meg más nyelven, hanem ennél jóval többet jelent. Teher azonban abból a szempontból is, hogy az együttélő kultúrák kérdését megkerülni szándékozó alkotót váratlanul társadalmi kérdések megválaszolási kényszere elé is állítja. Ha ugyanis a filmvászonon megjelenő szereplők — az alkotó jóvoltából — csak annyit tudnak saját kultúrájukból, hogy kellő hangsúllyal anyanyelveiken kéri az üzletben az előbbi példázatbeli krumplit és babot, akkor — akár az alkotói szándék ellenére is — a film arról fog tanúskodni, hogy mennyire veszélyes a délszláv

kultúrára, ha magyar ember jelszóvá vulgarizálja saját kultúráját, vagy fordítva, azaz mennyire internacionális veszély az emberi butaság! Aki nem ismeri saját kultúráját annyira, hogy avval a vele együtt élő másokat gazdagítani tudja, az a többiét is csupán nyúvi, de nem gazdagodhat vele. Juhász Géza „Könyvek országútján” c. kötetében (Forum Könyvkiadó, 1973) a *Kultúra* 1972/17. száma alapján (hiv. folyóir. 89. old.) idézi Stevan Majstorović „Narodnosti i međunarodna kulturna saradnja” című írásának alábbi részletét: „Ha a jugoszláv kulturális közvélemény nem ismeri meg kellőképpen a magyar nemzetiség kulturális eredményeit, s ha ez az eredeti kulturális folyamat nem szövődik bele szervesen a jugoszláv kulturális folyamatokba, akkor ennek nem a magyar nemzetiség kultúrája vallja kárát, hanem a jugoszláv kultúra egész területe, amely szegényebb lesz egy impulzussal, és elmulasztja a lehetőséget, hogy ezt beiktassa a saját nemzeti kifejezési formái közé és bekapcsolja azok eleven keringésébe.” (Juhász id. műve: 72–83. old.) Majstorović megállapítása csak az impulzus átvételi kérdését feszegeti, meg kell azonban jegyezni, hogy filmművészeti aktualitással ez a magyar nemzetiségi kultúrának is szól, hiszen a jugoszláv kultúrát gazdagító impulzus kérdése nemcsak az átvételtől függ, hanem attól is, hogy legyen mit átvenni! A magyar kulturális impulzusra tehetetlen filmművész a jugoszláv filmművészetet nyúvi!

²⁹ Ezt a kérdést most közelítem meg először a dramaturgia felől. Eddig minden esetben a bemutatási fórum, azaz a film forgalmazása felőli magyarázatban tettem. „Magyar film, magyar filmek Jugoszláviában” c. tanulmányomban (a már említett *Napjaink* c. miskolci folyóirat, 1975/III. sz. 11. old.) így foglaltam össze: „A televíziós filmek egy adott nemzethez, vagy nemzetiséghez szólnak (hiszen televíziós szempontból egy nemzet vagy nemzetiség egyfajta közönségrétegnek is felfogható, a neki szóló adás meg „rétegműsor-nak”), az adásokban tehát bátran alkalmazható (az egyetlen) nemzeti vagy nemzetiségi nyelv, mert így, ezek a tv-adások a nemzetek és nemzetiségek önismeretét segítik elő. Az önismeretre nagy szükség van a szintézis szempontjából! Addig, amíg a televízió adhat „rétegműsort” (ilyenkor a többi néző a neki megfelelő csatornát nézi), a moziforgalmazású filmnek mindenkihez kell szólnia, egyrészt csak így kifizetődő, másrészt a mozi élménye mindig kollektívabb a televízióénál, így ha egy mozifilm egy nemzetről vagy nemzetiségről is szól, úgy kell ezt tennie, hogy a többi számára is szóljon! A mozi-film tehát a többi nemzetnek vagy nemzetiségnek átadja azt a tapasztalatot, melyet a tv-filmek felhalmoztak.” Lényegében azonos magyarázatot fejtettem ki „A jugoszláviai magyar nemzetiség filmművészete” c. tanulmányom „A jugoszláv televízió, illetve magyar nyelvű tv-híradó, mint a híradó és dokumentumfilmgyártás örököse” c. fejezetében. (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, KÉ—252-1 sz. házi sokszorosításában. Budapest, 1974. Id. fejezet helye: 19. old.)

³⁰ Oto és Lise Bihalji-Merin „Jugoszlávia” c. könyve (vö.: 18. sz. jegyzet) idézi Veljko Petrović „A mi Karlovcink” című írását, (eredeti cím nélkül), melynek néhány mondatára itt is tanulságos odafigyelnünk: „...Karlovcin kezdte építeni a hidat a szerb pravoszlávság és a nyugati-latin felvilágosodás között. Akkori, kizárólagos kolostori-cirill nevelésünkben még szakadék volt (tulajdonképpen szerbiai) testvéreink és közöttünk (vajdasági) pravoszláv szerbek között, és így közöttünk és a Nyugat között is. Karlovci latinizálta „egyházi” iskoláinkat, ezzel áthidalta a szakadékot, és lényeges szerepe volt népi és állami orientálódásunkban. Különösen kifejeződik ez irodalmunkban és művészetünkben, Karlovci a nyugati barokk hatás öntudatlan balkáni befogadásából egy világos programot fejlesztett ki: összebékítette a két stílust, átvette a nyugat-európai kifejezési eszközöket.” (Bihalji-Merin id. kötete: 48–49. old.)

³¹ „Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965” (vö.: 3. sz. jegyz.).

³² A hivatkozott filmográfiai munka 115. nyilv. pontjában ismerteti Oto Bihalji-Merin filmjét, de a film adatait fikciónak tekinti, mindegyiket jelzettel

látja el. A forrásmunkák összegezhetetlenségei miatt, adatról adatra külön ismertet minden forrás szerinti variációt. Íme a filmográfiai munka leírása:

„*Umetnost naroda Jugoslavije XIX i XX veka*”* Gyártó: Avala film. Író: Oto Bihalji-Merin és Grga Gamulin;** rendező: Oto Bihalji-Merin;*** operatőr: Vladeta Lukić;**** 35 mm-es, fekete-fehér, hosszúság: 850 m.***** Bemutató dátum: 1948. szeptember 30.*****

A forrásonként különböző adatok. (Rövidítéseiket lásd lent.)

* cím: SK: „*Slikarstvo (umetnost naroda Jugoslavije XIX i XX veka)*”

FD és JF: „*Umetnost naroda Jugoslavije.*”

FK I 1950: „*Slikarstvo XIX i XX veka.*”

** író: JF, FD, FK I 1950: csak Oto Bihalji-Merin.

***rendező: UFPJ: Grga Gamulinnal együtt.

**** operatőr: FK I 1950: Milan Kumarral együtt.

***** hosszúság: SK: 1258 m.

***** dátum: SK: 1947. augusztus 26-án elfogadás, ahol a filmet 820 m hosszúságra rövidítették.

UFPJ: bemutatás 1948. szeptember 3.

Források rövidítései: FD = „Film danas”. Jugoszláv film-almanach. Szerk.: Stevo Ostojić, Mira Boglić. Kiadó: Kultura, Zágráb. 1957. FK I 1950. = „Filmska kultura” 1950/I. szám. JF = „Jugoslavija film” (további ismertetés nélkül). SK = Savezna komisija za pregled filmova. UFPJ = „Informativni bilten” 1—14. sz. (1956. okt. 25—1960. márc. 25.) rövidítés a kiadó nevéből: Udruženje filmskih proizvođača Jugoslavije i Savez filmskih radnika Jugoslavije.