

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

**Mérleg és egyensúly**

A realizmuskérdés Szóts István életművében

Doktori disszertáció

Készítette: Kovács Ákos

Témavezető: Dr. Gelencsér Gábor, habilitált egyetemi docens

**2012**

## Tartalomjegyzék

<b>1. A realizmustól a modern film-realizmusig</b> .....	3
1.1 A realizmus fogalmáról.....	3
1.2. A realizmusfogalom modern és posztmodern kitágítása.....	21
1.3. Dialektikus tapasztalatfogalom .....	33
1.4. A mozifilm realizmusát övező korai viták .....	51
1.5. A filmes realizmus pszichológiai megközelítése .....	68
1.6. A francia lírai realizmus.....	87
1.7. Az olasz neorealizmus.....	101
<b>2. A szötsi életmű realizmusa</b> .....	113
2.1. Élet – valóság .....	113
2.2. Költői realizmus (Emberek a havason, Kádár Kata).....	122
2.3 A költőiségtől a lírai realizmusig ( <i>Ének a búzamezőkről</i> ) .....	136
2.4. Valóság-mentés (Néprajzi filmek, <i>Kövek, várak, emberek</i> ).....	151
2.5. Halálközeli valóság (A Melyiket a kilenc közül?-től a Hallstadti balladáig) .....	173
2.6 A művészet valósága (A művészfilmek és a meg nem született művek).....	183
<b>3. A Szöts filmek realizmusa</b> .....	197
3.1. Előzetes megfontolások.....	197
3.2. Művészi valóságértelmezés.....	205
3.3. A hagyományok jelentősége .....	218
3.4. A tapasztalat valósága .....	220
3.5. Filmvalóság .....	222
3.6. Álomvalóság.....	225
3.7-8. A lírai és a neorealizmus között.....	229
3.9. Epilógus.....	234
<b>Köszönetnyilvánítás</b> .....	237
<b>Bibliográfia</b> .....	238

# 1. A realizmustól a modern film-realizmusig

## 1.1 A realizmus fogalmáról

„Fantázia a reális dolgok igazsága iránt”

Goethe

Dolgozatunkban a Szóts István életművével kapcsolatos realizmuskérdést tárgyaljuk. A következők során a legalapvetőbb tényekre szorítókozó áttekintést próbálunk adni a realizmus fogalmának fontosabb történeti fejleményeiről, a fogalomnak egyrészt szűkebb értelemben vett esztétikai (azaz művészetelméleti), azon belül is főként irodalmi, másrészt tágabb értelemben vett filozófiai, főként ismeretelméleti és metafizikai konnotációit áttekintve. Mivel a film-modern előtti klasszikus realista filmművészet későbbiek során áttekintett elméleti háttere nem érthető a realizmus fogalmához kapcsolódó történeti viták számbavétele nélkül, jó reményünk van arra, hogy vázlatos áttekintésünk nemcsak a (Szóts esetében különösen is fontos) lírai realista, neorealista problematika megközelítéséhez készíti elő a talajt, de magához a szótsi életmű mögöttes elméleti összefüggéseinek világához is közvetlen kulcsot tud nyújtani. Például az ismeretelméleti problematika esetében ez az összefüggés már első pillantásra is magától értetődő: a filmalkotó valóságértelmezésének kérdése ez – mindaz, ami az alkotás tárgyát képezi és mindaz, amivel ezt a tárgyat kifejezhetjük, ábrázolhatjuk. (Ehhez a szűk határok között mozgó történeti tabló megrajzolásához természetesen alapvető támaszt nyújtottak a realizmus kérdésével foglalkozó összefoglaló munkák, amelyeknek adataiból nemegyszer merítünk.<sup>1</sup>)

Mielőtt azonban rátérnénk a realizmus és egyrészt általában véve a képiség, másrészt szorosabban a filmművészet (a lírai realizmus és a neorealizmus) között megállapítható összefüggések taglalására, érdemes egészen röviden szót ejtenünk azokról a realizmus fogalmának történeti fejlődésén belül jelentkező mozzanatokról, amelyek látszólag nem kötődnek közvetlenül a művészet területéhez: a realizmus szűkebb értelemben vett filozófiai dimenzióiról. A realizmus e közvetlen esztétikai relevanciával nem rendelkező jelentésrétegének azért érdemes helyet kapnia ennek a vázlatos áttekintésnek a keretében, mert egyrészt az ismeretelméleti és metafizikai kérdések

---

<sup>1</sup> A realizmussal foglalkozó esztétikai és ismeretelméleti/metafizikai szakirodalom áttekinthetetlenül bőséges kínálatából főként a következő – számunkra hozzáférhető – tételekre támaszkodtunk: M. Grabmann: *Geschichte der scholastischen Methode*. 1–2. kötet. Freiburg, 1909; J. K. Feibleman: *The Revival of Realism*. Chapel Hill, N. C., 1946; J. Thyssen: *Realismus und moderne Philosophie*. Bonn, 1959; S. Kohl: *Realismus. Theorie und Geschichte*. München, 1977; W. J. Courtenay: *Nominales and nominalism in the 12<sup>th</sup> century*. In J. Jolivet – Z. Kaluza – A. de Libera (szerk.): *Lectionum varietas*. Paris, 1991, 11–48.; art. Realismus. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 148–178.

folyamatosan felfedezhetők a művészi realizmus formái körül folyó vitákban, másrészt Szöts István életművének is vannak ismeretelméleti vonatkozásai, amelyek talán jobban érthetők a – természetesen csak elnagyoltan bemutatható – történeti előzmények fényében.

A realizmus problémája elsőként az úgynevezett érett skolasztika korszakában, a 12. századtól merült fel kifejezett formában Európában. A filozófiatörténet általánosan bevett eljárása az úgynevezett univerzália-vitához kapcsolja a kérdést:<sup>2</sup> az ismeretelméleti/metafizikai realizmus álláspontja szerint az általánosan predikálható tényezők (az univerzálék) reálisan jelen vannak a dolgokban, az ezzel ellentétes álláspontot képviselő nominalizmus viszont csak az egyedi és konkrét dolgok realitását fogadja el.<sup>3</sup> A kérdésnek természetesen szerves részét képezik a logikai (a középkor terminológiájával: „dialektikai”) problémák, amelyek összefoglalásául egészen a skolasztikus vita „16. század végi lecsengéséig Ioannes Saresberiensis *Metalogicon*ja számított”.<sup>4</sup> A vita recepciójára nem volt hatás nélkül, hogy Salisbury János elmarasztaló hangsúllyal mutatja be a nominalista pozíciót: „Van aki azt tanítja, hogy az univerzálék hangok, jóllehet ez a tanítás Roscellinusszal együtt már szinte teljesen feledésbe merült. Más úgy vélekedik, hogy az univerzálék a szófogalmak, s erre értelmezi, bármit is e témáról írtak. [...] Úgy vélik, hogy szörnyőség dologról állítani egy dolgot, jóllehet Arisztotelész a szerzője ennek a szörnyőségnek. [...] Azoknak pedig, akik a dolgokhoz tapadnak,<sup>5</sup> sokféle és eltérő a véleményük.”<sup>6</sup> A 12. századi realista vélemények számbavétele helyett itt elegendő annyit megjegyeznünk, hogy Ioannes szerint a *secta nominalium* képviselőinek eljárásával ellentétben a valódi filozófusoknak realistáknak kell lenniük, s magukat a dolgokat kell vizsgálniuk.<sup>7</sup>

A 13. században a realista és a nominalista megnevezés már egészen konkrétan az inkább hagyományos és az inkább újító szándékú gondolati iskolára vonatkozott. A

---

<sup>2</sup> A legalapvetőbb összefoglalással a mai napig talán Martin Grabmann szolgál, lásd M. Grabmann: *Geschichte der scholastischen Methode*. 1–2. kötet. Freiburg, 1909. A következőkhöz a történeti áttekintéseken kívül egyébként eredeti bölcseleti eredményekre is jutó Grabmann fő műve szolgált vezérfonalul.

<sup>3</sup> Vö. W. J. Courtenay: *Nominales and nominalism in the 12<sup>th</sup> century*. In J. Jolivet – Z. Kaluza – A. de Libera (szerk.): *Lectionum varietas*. Paris, 1991, 11–48.

<sup>4</sup> T. Trappe: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 150.

<sup>5</sup> Ők a realisták.

<sup>6</sup> Ioannes Saresberiensis (Salisbury János): *Metalogicon*. Ford. Adamik Tamás. SZIT, Budapest, 2003, II, 17 (126–130.).

<sup>7</sup> Az már csak filozófiatörténeti érdekesség, hogy itt, a *Metalogicon* II. könyvében szerepel az a mondat, amelyet logikai tárgyú írásaiban Ch. S. Pierce előszeretettel idéz, s azóta gyakran felbukkan a modern jelentéseméletekben: „aliud scilicet esse quod appellativa significant et aliud esse quod nominant; nominantur singularia, sed universalia significantur” (Adamik Tamás fordításában: „tudniillik más az, amit a köznevek jelentenek, és más az, amit megneveznek; megnevezik az egyedi dolgokat, de jelentik a fogalmakat”).

különbség a korban már jelentős mértékben nyelvfilozófiai kérdéseket érintett, „a realisták és a nominalisták klasszikus, az univerzália-problémával összefüggésbe hozott megkülönböztetését azonban Albertus Magnus fektette le: annak függvényében, hogy egy magiszter maguknak a dolgoknak vagy csak az emberi dolgoknak tulajdonítja az univerzáliáknak azt a képességét, hogy sok tényezőben létezni tudnak, realistának vagy nominalistának nevezhető”.<sup>8</sup> Két évszázaddal később, a 15. században már rendkívül éles különbség mutatkozott a realisták és ellenfeleik között: a realizmus már nem csupán meghatározott logikai álláspontra vonatkozott, hanem a filozófiai gondolkodás egész irányultságát jellemezte. A realizmus egészen határozott álláspontot jelenített meg a kategóriákról szóló tanítással, az arisztotelészi fizika értelmezésével, a keletkezés és a pusztulás problematikájával, a lélekről kidolgozott elméleti állásponttal, az intellektus fogalmával és természetesen a transzcendentális léthatározmányok kérdésével kapcsolatban. Egyszóval a realizmus néhány évszázad leforgása alatt megszűnt pusztán logikai vagy az univerzálétan körébe vágó irányzat lenni, s a filozófia művelőinek önértelmezése szerint mindenre kiterjedő, önálló szemléletmódot képviselt (nem meglepő módon ugyanakkor továbbra is elsősorban a – szintén az összes említett területen konkrét elgondolásokkal rendelkező – nominalistákkal szemben).

A 19. és a 20. század perspektivikus áttekintéseinek síkján a realizmus és a nominalizmus elsősorban a realizmus és az idealizmus közötti különbség megelőlegezőjeként jelenik meg. Kiindulási pontul természetesen Immanuel Kant szolgál, s ennek szellemében a realizmus azoknak az elméleti álláspontoknak a közös nevezőjeként jelenik meg, amelyek szerint a ténylegesen adott valóság alapjaként létezik önmagában vett létező, a valódi megismerés feltételét alkotja, s ténylegesen hozzáférhető az ember érzékelési aktusai számára. Egészen egyszerűen fogalmazva: a realizmus a 18. század végétől az emberi tudat és magánvaló létező közötti viszonyal kerül összefüggésbe, s az a meggyőződés kapcsolódik hozzá, hogy metafizikai szempontból a tudat a magánvaló dologtól függ. A kérdés első precíz kifejtése, Kantnak *A tiszta ész kritikájáról* szóló munkájában található: a mű első kiadásában Kant elutasítja azt az általa transzcendentális realizmusnak nevezett elméleti pozíciót, amely szerint a tér és az idő az emberi érzékektől függetlenül, önmagában létezik (a transzcendentális realizmussal szembeállított transzcendentális idealizmus fogalmának a későbbi évtizedekben óriási karrierje volt).

---

<sup>8</sup> F. Hoffmann: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 149.

A német idealizmus eltűnése és az újkantianizmus megjelenése után a filozófiai realizmusnak több formája is megjelent az európai filozófia színterén. A legjelentősebb talán az önmagát neorealizmusnak is nevező pozitivista fenomenalizmus és az arisztotelészi-szenttamási hagyományhoz kapcsolódó újskolasztika volt.<sup>9</sup> (Az utóbbin belül hosszú ideig vita tárgyát képezte az úgynevezett közvetlen és közvetett realizmusnak – a tudat és a lét kapcsolatának mikéntjét érintő – problémája<sup>10</sup>). A 20. század első felének fejleményei közül mindezen kívül elsősorban a husserli transzcendentális fenomenológia idealista irányultságára reagáló realista törekvéseket említhetjük.<sup>11</sup> Ez a realizmus és a realitás fogalmának tisztázására törekedve a metafizikai és ismeretelméleti mozzanatokot gondosan elkülönítő Max Scheler erőfeszítéseire<sup>12</sup> és az idealizmus vs. realizmus egész kérdéskörét merő látszatproblémának minősítő neopozitivisták tudományelméletét érdemes megemlítenünk. Természetesen nem lenne különösebb hozadéka annak, ha az imént csupán villanásszerűen megemlített teoretikus minták részletes elemzésére vállalkoznánk, hiszen a filozófiai problematika nem tartozik szervesen a tárgyunkhoz. Két olyan tényezőt azonban még érdemes megemlítenünk, amely ugyan a realizmus filozófiai (metafizikai és ismeretelméleti) kérdésének megítélésével függ össze, ám szinte közvetlen esztétikai jelentőséggel is rendelkezik, és így számunkra a későbbiekben komoly jelentőséggel bír: az egyik ilyen mozzanat az úgynevezett kritikai realizmus, a másik a naiv realizmus.<sup>13</sup>

A kritikai realizmus fogalmával a 19. század vége óta azokat az ismeretelméleti megközelítéseket szokás jelölni, amelyek előtt ugyan nem ismeretlen a kanti kritika, de annak szemléletét (főként idealista következményeit) nem teszik magukévá. Mindez egyszerűen annyit jelent, hogy a kritikai realizmus a megismerés jellegzetesen újkori problematikájának ismeretében is megpróbálja megközelíteni a magánvalónak tekintett dolgokat. A kritikai szellem jelenléte itt olyan optimizmussal párosul, amely megőrzi a gondolkodás ontológiai igényét, és ilyen ontológiai bizalmat táplál a létezők megismerhetőségével szemben, azzal szemben, hogy ami látszik és látható, az valóban megbízható utalást foglal magában a „létre”.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> W. Halbfass: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 157.

<sup>10</sup> Vö. a korból L. Noel: *Le réalisme immédiat*. Leuven, 1938.

<sup>11</sup> Lásd főként J. Thyssen: *Realismus und moderne Philosophie*. Bonn, 1959, 41–91.; Thyssenről lásd K. Hartmann: *Ein Leben für den philosophischen Realismus*. Nachruf auf Johannes Thyssen. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 25 (1971).

<sup>12</sup> Lásd M. Scheler: *Idealismus–Realismus* (1927). In *Werke* 9 (1976), 182–241.

<sup>13</sup> Csupán azért, mert a későbbiek során még érdekes kérdést fog jelenteni, hogy Szóts István életműve nevezhető-e akármilyen értelemben kritikailag vagy naivan realistának.

<sup>14</sup> A filozófiatörténet ezen kívül szűk értelemben vett kritikai realizmust is számon tart: ez az ismeretelméleti pozíció úgy véli, hogy az érzékelés és a szemlélet összefüggésében nem lehet ugyan szó a tudattól független

A naiv realizmus esetében ennél is egyszerűbb dologról van szó.<sup>15</sup> Azt a tudati beállítottságot szokás ezzel a fogalommal jelölni, amelynek esetében magától értetődő egységet alkot az észlelés tartalma és az észlelt tárgy magánvalósága. Ebben az esetben tehát semmiféle szemléleti formának, ismeretfolyamati feldolgozásnak, a valóság hozzáférhetőségét érintő problémának nincs szerepe a valósághoz fűződő viszonyon belül. A filozófiai tudattal szemben gyakran kritikátlannak és reflexiót nélkülözőnek minősített naiv realista tudatnak azonban másféle formája is van: a 20. századi filozófián belül olyan törekvések is megfigyelhetők ugyanis, amelyek pontosan a reflexió fokozott és következetes munkájától várják a naivnak nevezett pozíció visszanyerését; ebben az esetben tehát visszaszerzett naivitásról van szó, amelynek helyreállása pontosan az intenzív reflexiónak köszönhető (ezzel kapcsolatban a „természetes beállítódás” husserli fogalmára is emlékeztetni szokás).

Ez az egészen rövid filozófiai áttekintés voltaképpen csak a rend kedvéért szerepel a szöpsi életműhöz megközelítési utakat kereső előzetes tájékozódásunkban: ha alkalmazzuk a realizmus fogalmát egy alkotó életművének áttekintésében, illetve annak művészetbölcseleti, filmesztétikai elemzésében, illő jeleznünk, hogy milyen előfordulásai figyelhetők meg a fogalomnak az európai szellemtörténetben. Mindezt annál is inkább, mert bizonyosra vehető, hogy a modern filmművészet kialakulásának és klasszikussá válásában ezeknek a gondolati erőfeszítéseknek mind az alkotók mind a kritikusok oldaláról komoly szerepük lehetett. Hogy milyen értelemben beszélhetünk jellegzetesen szöpsi ismeretelméletről (vagyis arról, hogy van-e nyoma Szöps életművében a valósághoz fűződő viszony problematizálásának), arról a későbbiekben kell majd szót ejtenünk. Annyit azonban már előzetesen leszögezhetünk, hogy az irodalmi realizmusnak a klasszicizmushoz képest megállapítható tartalmi kitágulása és a filozófiai realizmuson belül visszaszerzett természetes beállítódás még szerepet fog játszani Szöps munkásságának esztétikai értelmezésében. A filmes problematika feltárásához azonban a filozófiai háttértől előrelépve a művészetelmélet irányába kell szűkítenünk tárgyalásunk menetét, annak is az irodalommal foglalkozó 18-19- századi kifejtése felé.

Üssük fel bármelyik olyan kézikönyvet, amely a realizmus fogalmát taglalja, az első oldalakon szinte tévedhetetlen valószínűséggel szembekerülünk a terítéken lévő

---

realitás megjelenítéséről, de a nem szemléleti gondolkodás képes a tudattól független, önmagában létező valóság vonásainak megállapítására.

<sup>15</sup> Vö. A. Grote: Über die anthropologische Position des naiven Realismus. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 18 (1964), 450–466.

fogalom „kezelhetetlen rugalmasságával”,<sup>16</sup> vagyis azzal a ténnyel, hogy a realizmus fogalmát alig áttekinthetően sokféle jelentéssel használja a művészetelmélet és a filozófia. Az eddigiekben tárgyaltak új értelemben történő elővezetése helyett, helyesebbnek tűnik, ha – a közelmúlt vitáira korlátozzuk érdeklődésünk körét és a témánk számára releváns történeti tényeknek szenteljük a figyelmünket.

Mivel a 19. közepén mintegy ötven éven keresztül „a meghatározó esztéták és művészek nagy része »realistának« tartotta magát”,<sup>17</sup> a realizmus elméletét alkotó főbb összetevőknek érdemes ebben az időszakban a keresésére indulnunk. Annál is inkább, mert a filmművészeti realizmuselméletek is ezeknek a művészetelméleti, esztétikai iskoláknak az eredményeire építenek.<sup>18</sup> A 19. század tárgyalt időszaka művészetének egyik legszembeötlőbb jegye, hogy a témaválasztást tartalmi elemek viszonylag szűk körére korlátozó klasszicizmussal ellentétben a hétköznapi élet mozzanatai és az alacsonyabb társadalmi rétegek szereplői, azok élethelyzeteinek ábrázolásai is megjelennek a művészi érdeklődés horizontján. A fennálló viszonyok megállapodott plauzibilitásával kiegyezni nem hajlandó realista tudat javarészt pontosan az előzetesen adott társadalmi összefüggések sérthetlenségét vonta kétségbe, azzal a szándékkal, hogy a látszólagos *status quo* valós dimenzióit tegye láthatóvá – és éppen ezért egyenesen forradalmi eltökéltség hajtotta, mindenekelőtt Franciaországban.<sup>19</sup> Alapvető szándéka volt továbbá a realista művészetnek, hogy a látszólag alacsonyban is felmutassa az emelkedettet, a látszólag közönségesben is a nemest, s így jóindulatot ébresszen a társadalom kevésbé vonzó, kaotikusnak tűnő rétegeiben felhalmozott emberiség iránt – mindenekelőtt Angliában, olyan programadó nyilatkozatokkal, amelyek sok tekintetben meglepő közvetlenséggel megelőlegezik a francia és az olasz filmes realizmus világát, sőt kifejezetten Szóts filmpoétikai megközelítését idézik emlékezetünkbe.

Ennek, a dolgozatunk számára is fontos belátásnak egyik markáns megfogalmazását George Eliotnál olvashatjuk:<sup>20</sup> „Ezeket a halandó embertársainkat, mindegyiküket úgy kell elfogadnunk, amint vannak: nem egyenesíthetjük ki sem az orrukat, sem fényesebbre nem csiszolhatjuk az elméjüket, nem módosíthatjuk a hajlamaikat; és ezek az emberek azok, akik közt életünket eltöltjük – akiket

---

<sup>16</sup> D. Grant: *Realism*. London, 1970, 1.

<sup>17</sup> S. Kohl: *Realismus. Theorie und Geschichte*, i. m. 79.

<sup>18</sup> A filmelméleti viták részletes ismertetése a fejezet későbbi részében.

<sup>19</sup> Lásd erről H. Friedrich: *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. Frankfurt, 1973<sup>7</sup>.

<sup>20</sup> Vö. R. Stang: *The Theory of the Novel in England: 1850–1870*. London, 1959, 160–166.

<sup>20</sup> S. Kohl: *Realismus*, i. m. 80.



szükségszerűen el kell viselnünk, akiket szánnunk és szeretnünk kell; ezek a többé-kevésbé rút, ostoba, állhatatlan emberek azok, akiknek a jóra való legapróbb rezzenését meg kell csodálnunk – akiknek kedvéért minden lehető reményt, minden lehető türelmet ápolnunk kell magunkban. [...]”<sup>21</sup> És ha már az országoknál tartunk, a német realizmus egyik legfontosabb vonásaként az említhető, hogy az ideális és a faktikus összhangjának megteremtésén fáradozva (a német idealizmus hatásáról tanúskodó módon) „ideális realitást”<sup>22</sup> igyekezett létrehozni, pontosan azért, mert francia megfelelőjéhez hasonlóan mélységesen elégedetlen volt a tényleges viszonyokkal. Az előbbi idézet szenvedélyes elégedetlensége mögött viszont épp az angol empirizmus belátásai köszönnek vissza, igaz a művész „ismeretelméleti” fejtegetéseiként. Hogyan is folytatódik? „Szemrebbenés nélkül fordulok el a felhőkön lebegő angyaloktól, a prófétáktól, szibilláktól, heroikus harcosoktól egy olyan öregasszony felé, aki a virágcserep fölé hajol vagy magányos ebédjét fogyasztja. [...] Vagy ama falusi esküvő felé fordulok, melyet négy barna fal között tartanak, ahol ügyefogyott vőlegény nyitja meg a táncot egy vállas, széles ábrázatú menyasszonnyal, miközben idősebb és középkorú barátok nézik őket, akiknek orra és szája felettébb szabálytalan [...]. De az istenért, talán az is megérdemli a szeretetünket, ami nem minden tekintetben vonzó, vagy nem? [...] Legyen szabad azt a másik szépséget is szeretnünk, mely nem az arányok, hanem a mélységes emberi együttérzés titkában rejlik. [...] Ne erőszakolj ránk olyan esztétikai szabályokat, amelyek kizárják a művészet köréből azokat az öregasszonyokat, akik répát kaparnak elnyűtt kezükkel, [...] a meggörcsült hátakat és az ásók fölé hajló ostoba, viharvert képeket, azokat az otthonokat, amelyekben ónszerpenyők, barna korsók, hitvány korcsok és hagymakoszorúk találhatóak. [...] Nagyon fontos, hogy emlékezzünk létükre, különben teljesen kihagyjuk őket vallásunkból és filozófiánkból, és olyan fellengzős elméleteket gyártunk, amelyek csak a szélsőségek világát jellemzik.”

Valóban forradalmi felszabadulás ígéretével hatott Franciaországban, hogy a művészet minden területen lerázhatta magáról a klasszicizmus esztétikai szabályrendszerének nyűgét, s úgy nézhetett szembe a világgal, hogy minden egyes dolognak „egyforma esztétikai értéket” tulajdoníthatott.<sup>23</sup> Nem az ábrázolás módjában jelentkező esetleges változások, hanem ez az ábrázolás anyagában és tárgyában megfigyelhető esztétikai „demokratizálódás” jelenti tehát a – filozófiai helyett esztétikai

---

<sup>21</sup> George Eliot: *Adam Bede*, 17. fejezet. Európa, Budapest, 1978, 203–207., Szobotka Tibor fordítása. Vö. R. Stang: *The Theory of the Novel in England: 1850–1870*. London, 1959, 160–166.

<sup>22</sup> S. Kohl: *Realismus*, i. m. 80.

<sup>23</sup> Vö. P. Sager: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*. Köln, 1974<sup>2</sup>, 20.

jelentéssel első ízben az 1820-as években felbukkanó<sup>24</sup> – realizmus alapvető újdonságát – egy répát kaparó öregasszonynak tehát ugyanolyan esztétikai értéke lehet, mint valamely mitológiai hősnek. Pontosan ezzel magyarázható, hogy a korabeli kritika tudatosan és tendenciózusan lebecsülte a realista művészet alkotásait: a társadalmi viszonyok megingásának veszélyét érzékelték ugyanis az esztétika demokratizálódásában. (A realistaellenes francia kritikáról írt klasszikus munkájában Bernard Weinberg részletesen dokumentálja az esztétikai érvekből egyre inkább kifogyó kritikusok egyhangúan moralizáló vádjait, amelyekből pontosan kitűnik a realizmus valódi tétje, a kérdés társadalmi jelentősége<sup>25</sup>). Ez a minden médium új tartalmainál előkerülő „konzervatív dilemma”<sup>26</sup> folyamatosan átszövi a korszak esztétikai harcait: komolyan kell-e venni az újat, vagy jobb ha nem is törődnek vele? Ha nem veszik komolyan, az gyengeségnek értékelhető, ha pedig komolyan törődnek vele, akkor ezzel legitimálják azt. Érthető tehát, hogy sokan szerves összefüggést láttak az általánosságban a „haladás” jelszavát – némi naivitástól nem mentesen – zászlójukra író realista (főként a francia realista) művészet és az 1848-as európai forradalmak között. És nem mellékes az sem, hogy Flaubert például éppen a realizmus demokratikus színezete miatt nem volt hajlandó saját művészi programjával kapcsolatban elfogadni a realizmus fogalmát.

A bennünket foglalkoztató kérdés szempontjából azonban nem a realizmus társadalompolitikai vetülete a leglényegesebb, hanem a realizmus fogalmában egyesülő esztétikai eljárások a fontosak. Abban a realizmus legkevésbé spekulatív pártfogói is egyetértettek, hogy az új típusú művészet feladata nem merülhet ki az empirikus „valóság” lehető leghűségesebb „ábrázolásában”. A szinte szünet nélkül szem előtt tartott erkölcsi célkitűzések megvalósításához a realista irodalomelméleti munkásságot is kifejtő képviselői több – a későbbiekre nézve sem jelentéktelen – technikai eljárást is nélkülözhetetlennek ítélnék. George Meredith például nem csupán konvencionálisnak tűnő eszményeket vázol fel – „a zajos és zavaros jelen” közvetlen ábrázolásával szolgáló irodalom helyett a valóság összetett rétegzettségébe oltott „ritmikus szépséget” kínáló művek „nyugodtabb gondolati régióba” tudják emelni az emberi szellemet. Emellett a társadalmi viszonyok megjelenítéséhez nélkülözhetetlen humorra is felhívja a figyelmet –

---

<sup>24</sup> E. B. O. Borgerhoff: *Réalisme and Kindred Words. Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century. Publications of the Modern Language Association* 53 (1938), 837–843. (idézi S. Kohl: *Realismus*, 83.).

<sup>25</sup> B. Weinberg: *French Realism. The Critical Reaction, 1830–1870*. New York, 1937.

<sup>26</sup> Asa Briggs-Pete Burke: *A média társadalomtörténete*. Napvilág, 2004, 82.

az ábrázolás-technikai humor révén úgy jeleníthetők meg az emberi visszasságok, hogy attól nem csökken a megjelenítettek iránt táplált jóindulat.<sup>27</sup>

Érdekesebb szempontokkal szolgál azonban az önmagát Schillerrel szemben „Stockrealistének” nevező Goethe, akinél a hangsúlyozottan realista igényű technikai eljárások háttérében ott rejlik az a tény, hogy a művész szellemi kozmosza maga is részét képezi annak a világnak, amelyet a művészet megjeleníteni kíván. Ennek a meggyőződésnek a talaján helyezkedik szembe azzal a realizmusról alkotott felszínes felfogással, amelyben nincsen meg „a fantázia a reális dolgok igazsága iránt”.<sup>28</sup> A Goethe szellemes kifejezésében szereplő fantázia háttérében húzódó meggyőződés szerint az emberi szellem és a világban fellelhető dolgok között olyan megfelelés létezik, amely miatt a kettő sosem függetleníthető egymástól. Goethe szavaival: „Mikor a művész megragadja a természet valamely tárgyát, az a tárgy már nem a természeté, sőt akár azt is mondhatnánk, hogy a művész ebben a pillanatban teremti meg a tárgyat, miközben kibontja jelentős, jellegzetes, érdekes elemét, vagy inkább magasabb rendű értéket kölcsönöz a dolognak.”<sup>29</sup> Az emberi szellem tehát pontosan a dolgok „jelentős” és „jellegzetes” elemeit megragadva tesz tanúbizonyság eredendően realista természetéről, hiszen nem erőltet rájuk semmiféle, már eleve megalkotott („idealista”) összefüggést. Schiller ezzel szemben még a realitás idealizálását szabta meg a művészet feladatául, arra hivatkozva, hogy a realizmust önmaguknak még megengedni tudó görögökkel szemben a megváltozott történelmi körülmények között már óhatatlanul csak szürke lehet az – inkább platóni, mintsem arisztotelészi koncepciók nyomán – miméziszsként felfogott realizmus valamennyi formája.<sup>30</sup> A valóban realista műalkotáshoz viszont – az említett megfelelés szellemében – elengedhetetlen a szellem biztosította „idealitás”: „[M]ivégre a realitás önmagában? Örömrünk telik benne, ha ábrázolása igaz, sőt pontosabban meg is ismertethet bizonyos dolgokkal; ám az igazi haszon magasabb valónk számára mégiscsak egyedül abban az eszménységben rejlik, amely a költő szívéből fakad.”<sup>31</sup> Goethének a „művész szubjektivitásán termékeny erővel áthaladó valóságot középpontba állító programja”<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Meredith szavait idézi Stang: *The Theory of the Novel*, i. m. 169. sk.

<sup>28</sup> Eckermann-nak 1825. december 25-én (Eckermann: *Beszélgések Goethével*. Ford. Györffy Miklós. Magyar Helikon, Budapest, 1973, 177.).

<sup>29</sup> Goethe: Propyläen. Ford. Tandori Dezső. In uó: *Irodalmi és művészeti írások*. Európa, Budapest, 355–376., 365.

<sup>30</sup> Lásd erről L. P. Wessell: *The Philosophical Background to Friedrich Schiller's Aesthetics of Living Form*. Frankfurt etc., 1982.

<sup>31</sup> Eckermann-nak 1827. január 18-án (Eckermann: *Beszélgések Goethével*, i. m. 217.).

<sup>32</sup> G. Plumpe: art. Realismus. IV: Literatur und Kunst. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 170.

olyan hatást fejtett ki a későbbi német irodalomra, amely csak egészen korlátozott mértékben engedett teret az „aktualista” francia realizmus igényeinek. Akárhogy is, a realizmus és az idealizmus megítélése körül folyó viták egyértelműen a két fogalomnak a kanti ismeretelméletben szereplő megkülönböztetéséhez kapcsolódnak, még akkor is, ha szóhoz jutnak olyan programszerű szándékok, amelyek a kétféle megközelítésmód valamiféle harmadik tényező révén lehetséges „kibékítését” tartják kívánatosnak (Friedrich Schlegel).

A 19. század közepére „a korabeli környezet Franciaországban megfigyelhető hűvös tudományos elemzésével Németország beható elméleti erőfeszítések nyomát magán viselő realizmuskonceptiót állít szembe, amely pontosan a belső részvételtől mentes »boncolás« mozzanatának nem hajlandó helyet adni. Arra törekszik, hogy a viszonylag valóságközeli ábrázolást kibékítse az idealista filozófia hagyományaival.”<sup>33</sup> A realizmus fogalmát egyébként nem használó hegeli esztétika normatív rangjának egyetlen realista irányzat sem kívánt ugyanis búcsút inteni: Georg Büchner orvostudományi alapú tudományossága esztétikai értelemben – saját korában – teljesen elszigetelt jelenség maradt.

Az idealitás és a realitás közötti feszültségnek ez a sajátosan német realizmusban jelentkező formája elsősorban a fejlődési regényekben vehető szemügyre, amelyek az egész valóságot egy olyan szubjektumra vonatkoztatják, aki a külső tényezőkkel együtt járó kötöttséget az ideális létezéssel összeegyeztetni próbáló életformát igyekszik kialakítani. Erre főként azért érdemes felhívni a figyelmet, mert az idevágó törekvések nyomán olyan program született meg, amelynek elnevezése sajátos filmesztétikai problematikánkhoz vezető szálakat tesz láthatóvá: a „költői realizmusról” van szó. Az irányzat egyik legjelentősebb képviselőjeként számon tartott Wilhelm Raabe műveiben az irodalomtörténet-írás annak a felismerésnek a lenyomatát fedezi fel, mely szerint az ideális és a reális közötti összhang korántsem olyan problémamentes, mint ahogy az idealista esztétikák hatására az irodalom korábban feltételezni volt hajlamos. A „kibékítés” Raabe esztétikájában szinte már csak szubjektív projekció eredménye lehet, s ez a típusú realizmus „nem visszaadja a valóságot, hanem kritikai párbeszédet folytat vele, arra törekedve, hogy a hatalmába kerítse, átjárja és legyőzze”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> S. Kohl: *Realismus*, 109.

<sup>34</sup> E. Beaucamp: *Literatur als Selbstdarstellung. Wilhelm Raabe und die Möglichkeiten eines deutschen Realismus*. Bonn, 1968, 176.; vö. F. Martini: Zur Theorie des Romans im deutschen „Realismus”. In R. Grimm (szerk.): *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Frankfurt, 1968, 142–164.

A német idealizmus örökségének meggyöngülése azonban senki másnál nem figyelhető meg olyan élesen, mint a költői realizmus legnagyobb alakjánál Theodor Fontenénál. Azzal párhuzamosan, hogy egészen határozottan elutasította a hétköznapi élet kendőzetlen ábrázolásának irodalmi programját, a valóság olyan „átszellemítését” tűzte ki célul maga elé, amely bírálói szerint minden értelmi és oksági alap nélkül próbálja élhetőnek és elfogadhatónak feltüntetni a valóságot. Számára az irodalomnak már csak az a feladata, hogy értelmes összefüggésnek láttassa a világot, függetlenül attól, hogy értelmességének alapját már nem tudja felmutatni. Ily módon az idealista örökség a költő realizmusban már csak a világgal kivívott individuális megbékélés formáját öltheti (az individuális relativitás térnyerését az is tükrözi, hogy Fontane előszeretettel ábrázolja egyazon eseménysort többféle szereplő nézőpontjából).<sup>35</sup> Éppen ezért a bírálatok szerint a költői realizmus veszélyesen közel kerül az esztéticizmushoz.<sup>36</sup>

Nem fenyegette ez a veszély azt az irodalmi iskolát, amely szinte a 19. század végéig egyszerűen realistának tekintette magát, bár egyértelműen szakított a „polgári realizmusban” uralkodó idealista esztétikával: a naturalizmust (a realista hagyomány radikalizálódásának másik formájával, az impresszionizmussal e helyütt nem tudunk foglalkozni). Leegyszerűsítő összefoglalásképpen az állítható, hogy a naturalisták mindenekelőtt a társadalmi valóság objektív és valóságghű ábrázolására törekedtek, oly módon, hogy háttérbe szorították a szubjektivitást és lemondtak a metafizika minden formájáról.<sup>37</sup> A természettudományos világkép és a biológista elgondolások térnyerésével párhuzamosan az idealista szemléletmódoknak még mindeddig életképesnek tűnő maradványait is száműzte a színről az a metafizikaellenes empirizmus, amely azzal az ígérettel lépett fel, hogy pontosan fel tudja tárni a valóság törvényszerűségeit. Éppen ezért a realizmus és a naturalizmus közötti – sem a korban, sem azóta nem feltétlenül pontosan megragadható – különbség kritériumaként egyes szerzők pontosan a korabeli természettudományos ismeretekhez fűződő viszonyt jelölik meg: naturalista az, ami közvetlen formában felhasználja a korabeli természettudományos felismeréseket.<sup>38</sup> A naturalista törekvés esztétikai vetülete elsősorban az volt, hogy a naturalista művészet lemondott a hagyományos művészeti kánonokban rögzített formatörvények alkalmazásáról, s ahelyett, hogy előre megszabott esztétikai szabályok szerint mutatta volna be anyagát, a közvetlen és pillanatszerű ábrázolást tekintette feladatának.

<sup>35</sup> Vö. R. Brinkmann: *Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen*. München, 1967.

<sup>36</sup> *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 172.

<sup>37</sup> Uo. 173.

<sup>38</sup> S. Kohl: *Realismus*, 126.

A naturalista program pontosan kifejeződik a Goncourt-testvérek – a tudományos közmegegyezés szerint a naturalizmus kezdeteként felfogható – *Germinie Lacerteux* című regényét<sup>39</sup> bevezető előszóban: a szöveg szerint a mű a szerelemről készített klinikai tanulmányként olvasható, amelyben a bemutatott „eset” determinista erővel meghatározó tényezők hatása figyelhető meg.<sup>40</sup> Természetesen azonban – nemcsak regénytechnikai újításainak, de művészetelméleti írásainak is köszönhetően – Émile Zola volt a megszülető naturalizmus legfőbb képviselője, aki programszerűen is bejelentette azt az igényt, hogy mivel csak elhibázott lehet a valósághoz való bármiféle „poétikai” hozzátoldás, tökéletesen „személytelen módszer” alkalmazására van szükség: a korabeli biológista determinizmus hatását tükrözi a mintegy tudósként eljáró író tollából születő „kísérleti regény” eszménye.<sup>41</sup>

Bármennyire is meghatározta a Zola-recepció a német naturalizmus kibontakozását, a naturalizmus francia és német válfaja között mélyreható különbségek mutatkoznak. A századvég naturalizmusának meghatározó alakjaként számon tartott Conrad Albertinél nemcsak a naturalizmus követőinek egyházalkotó összetartására vonatkozó fejtegetések a meglepőek,<sup>42</sup> de az is, ahogy a művészet naturalista önértelmezését elválaszthatatlannak tartja a művészi megformálás és átalakítás magasabb rendű értékeitől, azzal a meggyőződéssel együtt, hogy „isteni lehelet” járja át a természetet: az örök, változhatatlan természettörvény, aminek következtében „az induktív megismerés talaján mozgó panteizmus a művészi realizmus lényege”.<sup>43</sup>

Angliában a naturalizmus viszonylag későn, csupán néhány évvel a századforduló előtt érezte a hatását: későn születtek meg ugyanis az első Zola-fordítások, amelyek ráadásul olyan erkölcsi és esztétikai ellenállásba ütköztek, hogy Zola angol kiadóját még le is tartóztatták. Az erkölcsi és esztétikai emelkedettség eszménye nem is engedte, hogy akár csak a némethez hasonló naturalista törekvés jelentkezzen Angliában: nyomát sem találni annak, hogy az irodalom leplezetlenül tárgyául választana közönségesnek számító témákat vagy egyértelműen teret engedne az egyén döntési szabadságát felszámoló determinista

---

<sup>39</sup> Paris, 1864.

<sup>40</sup> Lásd erről D. Weir: *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst, 1995, 50. sk.

<sup>41</sup> A mai napig meghatározó F. W. J. Hemmings Zola-monográfiája (Oxford, 1966), amely pontosan dokumentálja a korabeli orvostudomány és a zolai művészetkonceptió párhuzamait, bár egyoldalúsága Hemmingsnek, hogy szinte teljesen értéktelennek tartja Zola művészetelméleti írásait.

<sup>42</sup> C. Alberti: Die zwölf Artikel des Realismus. Ein litterarisches Glaubensbekenntnis. *Gesellschaft* 5 (1889), 2–11.; uő: *Der moderne Realismus in der deutschen Litteratur und die Grenzen seiner Berechtigung*. Hamburg, 1889; uő: *Natur und Kunst. Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses*. Leipzig, 1890; Albertiről lásd *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 172. sk.

<sup>43</sup> Alberti: *Der moderne Realismus in der deutschen Litteratur*, 18., idézi S. Kohl: *Realismus*, 132.

tényezők bemutatásának. Az európai naturalizmusnak másféle hatása volt Anglikában: elsősorban a művészet és a valóság viszonyának problémájára irányította a figyelmet, s azzal az eredménnyel járt, hogy megtört az egységesnek ábrázolt viktoriánus világ fenntartani próbált harmóniája, s megjelent a színen az úgynevezett szubjektív – a valóságot szubjektumok egymástól különböző nézőpontjából láttató – realizmus,<sup>44</sup> amelytől szinte egyenesen vezetett az út a főként a tudattartalmak iránt érdeklődő modern regényhez (például Joyce-hoz).<sup>45</sup>

A realista esztétika tudományos alapjainak helytállóságával szemben azonban radikális kételyt jelentett be Friedrich Nietzsche. Elég csupán *A vidám tudomány* idevágó passzusait emlékezetünkbe idéznünk,<sup>46</sup> amelyekben Nietzsche azt veti az úgynevezett realisták szemére, hogy pusztán mesterséges konstrukciók segítségével hozzák létre azt a hamisan valóságosnak beállított világot, amelynek a megjelenítőiként lépnek fel: valójában nem a valósághoz van közük, hanem csupán saját vonzalmaikat és tetszésüket követve ragadnak meg ezt-azt a körülöttük lévő dolgokból. (Ezt a vádat fejezik ki *A vidám tudomány*nak a realista festőt kifigurázó sorai is.) A bennünket foglalkoztató kérdés szempontjából, a filmesztétika területén jelentkező lírai realizmus és neorealizmus jellegzetességeinek vonatkozásában azonban a realizmus episztemológiai alapjait érő nietzschei bírálatoknál nagyobb figyelmet érdemelnek a 20. század első felében kibontakozó realista viták. Ugyanis ezek azok, amelyek Szóts valóságértelmezését, gondolkodásmódját, írásait és filmművészeti alkotásait az előbbieknél elevenebben befolyásolhatták.

Ezekben belül is mindenekelőtt a baloldali kötődésű esztétikákat érdemes szemügyre vennünk, követve az általános gyakorlatot.<sup>47</sup> Először röviden az úgynevezett szocialista realizmus fogalmáról. A szocialista realizmussal foglalkozó, mérvadó szándékkal összeállított tanulmánykötetek, tan- és kézikönyvek<sup>48</sup> egyik vissza-visszatérő problémája, hogy sem Marx, sem Engels nem dolgozott ki összefüggő esztétikát, s ezért közvetlenül csak csekély mértékű anyagot szolgáltat a realizmus témájának elméleti megalapozásához.

---

<sup>44</sup> Vö. F. W. J. Hemmings (szerk.): *The Age of Realism*. Harmondsworth, 1974 (Pelican Guides to European Literature).

<sup>45</sup> Ezzel szemben az Egyesült Államokban már az 1870-es évektől kibontakozásnak indult a természettudományos alapú és biologista naturalizmus, amelynek ösztönvezérelt és determinista emberképe teljesen ellentmondott a korlátlan lehetőségekkel számoló amerikai eszményeknek (lásd főként Hamlin Garland és Frank Norris műveit).

<sup>46</sup> F. Nietzsche: *A vidám tudomány*. Holnap, 1997. 4.skk.

<sup>47</sup> Vö. F. Casetti: *Filmelméletek. 1945–1990*. Ford. Dabolán Katalin. Osiris, Budapest, 1998, 27–47.; S. Kohl: *Realismus*, 146–172.; *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 174–176.

<sup>48</sup> A következőkhöz alapult szolgált E. Pracht – W. Neubert (szerk.): *Sozialistischer Realismus. Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung*. Berlin, 1970.

Rendszeresen idézik Engelsnek azt az 1888 áprilisában Margaret Harknesshez írt levelét, amelyben felbukkan a fogalom: „Véleményem szerint a részletek terén tanúsított hűségén kívül a realizmus tipikus karakterek tipikus körülmények közötti hű visszaadását jelenti”, s éppen ezért elméleti meggyőződése ellenére Balzac is minden további nélkül realistának tekinthető.<sup>49</sup> Ugyanilyen gyakran szokás hivatkozni Engels három évtizeddel korábban Ferdinand Lassalle-hoz írt egyik levelére, amelyben pontosan azért szól elismerőleg a szerző *Franz von Sickingen* című drámájáról, mert a mű szereplői ténylegesen konkrét osztályokat és irányzatokat képviselnek.

Ezekből és a hasonló szöveghelyekből kiindulva igyekezett kidolgozni a normatív szocialista esztétika a realizmus tipizáló eljárásának és megfelelő perspektivitásának igényét. Hogy miről van szó? Mivel a szocialista művészet teljes egészében a valóság szocialista átalakításának szolgálatában áll, vagyis a világ szocialista átalakításáért folytatott reális harc alkotja a valóság alapját, olyan képet kell alkotnia a jövőről, amely egyrészt kedvező hatással van a konkrét társadalmi gyakorlatra, másrészt nem is szakad el teljesen a társadalmi fejlődés ténylegesen adott szakaszától. Hiába helyes valamely műalkotás ábrázolásmódjának jövőbe mutató tendenciája, azaz hiába rendelkezik helytálló tudományos megalapozással (a szocialista teoretikusok szemében tudvalevőleg tudományosan bizonyítottnak számított a kapitalizmustól a kommunizmushoz vezető folyamat törvényszerűsége), nem lehet több „kispolgári utópizmusnál”,<sup>50</sup> ha nem ábrázolja azokat a konkrét körülményeket, amelyek között a szocializmus megvalósítása éppen zajlik. A szocialista realizmusnak tehát az a feladata, hogy megtalálja és művészi eszközökkel ábrázolja a jelennek azokat az összetevőit, amelyek a jövő felé mutatnak, mégpedig oly módon, hogy a valóságról alkotott képmás (nem szükséges hangsúlyoznunk ugyanis, hogy a szocialista realizmus a miméziszis-típusú esztétikák körébe sorolható) „felvilágosítást adjon az iránypontról, a reális lehetőségekről”.<sup>51</sup>

Ezzel a perspektivitással függ össze, hogy a szocialista realizmus kitüntetett jelentőséget tulajdonít a típusoknak, amelyeken nem a statisztikai előfordulásuk szerint leggyakoribb mozzanatokat érti, hanem a jelennek azokat a tendenciáit és alakjait, amelyekben a legkézzelfoghatóbb módon elővételezik a jövőt a jelenben. Mivel az általános fejlődési szabályszerűségeknek a realista esztétika szellemében egyedi példákön keresztül kell megmutatkozniuk, a tipizálás az általánosítás és az egyediesítés sajátos

---

<sup>49</sup> Lásd Pracht – Neubert (szerk.): *Sozialistischer Realismus*, 79.

<sup>50</sup> Pracht – Neubert (szerk.): *Sozialistischer Realismus*, 61.

<sup>51</sup> Pracht – Neubert (szerk.): *Sozialistischer Realismus*, 65.



elegyeként fogható fel. Ebből következően érdekes paradoxonnal találjuk szembe magunkat e téren: míg ugyanis fentebb már láttuk, hogy éppen a 19. századi realizmus számolta fel a művészi tematikák kiválasztását hierarchizáló esztétikai beállítottságot (a klasszicista esztétika megszabta a művészet ábrázolási körébe sorolható témák palettáját), a szocialista realizmus esetében visszatér a művészet tematikus hierarchizáltsága. Az előzetesen megszabott perspektívitásból fakadóan a szocialista esztétika előre rögzíti az ábrázolható alakok, folyamatok, összefüggések és feszültségek körét, jelentős mértékben csökkentve ezzel a művészet tartalmi lehetőségeit. Ezzel lényegében fordított klasszicizmust hoz létre, amelyből természetesen alakulnak majd ki a különböző természetű (szocialista) sematizmusok. Magától értetődően ezzel függ össze a pozitív hős kitüntetett jelentősége (később majd hasonlóval találkozhatunk a lírai realizmus és a neorealizmus alkotásaiban) is. A műalkotásoknak kedvelt témája lesz annak a hősnek az alakja, akinek a jelenben kifejtett cselekvése már jóval többet megelőlegez a kívánatosnak tartott jövőbeli tudatból, mint ebből a szempontból maradi ellenlábasa. Összefoglalóan megállapítható tehát, hogy „a szocialista realizmus hivatalos tanában különösen figyelemre méltó, hogy a művészet igazságszerűségéről nem esztétikai kategóriák szerint, hanem a »dialektikus«, illetve »történelmi materializmus« talaján, azaz végső soron politikai szempontból dönt. A »szocialista-realista« művészetnek az a funkciója, hogy azonosulást lehetővé tevő módon inszenálja a történelem folyamatát, annak érdekében, hogy a hivatalos politika szellemében kondicionálja a közönséget.»<sup>52</sup>

A kizárólagos párthűség jegyében álló és leegyszerűsítően iskolás elméleti fejtegetések mellett azonban elméleti szempontból komoly védelmezői is voltak a szocialista realizmusnak, mindenekelőtt Lukács György. A merőben naturalista ábrázolást és a ideális utópiánál megrekedő művészetet egyaránt elutasító Lukácsnak a realizmus lényegéről adott híres összefoglalását olyan gyakran idézik irodalom- és filmtörténetek, hogy e helyütt is minden további nélkül idézhetjük teljes terjedelmében: „Minden jelentős realista a maga élményanyagát dolgozza fel – az absztrakció eszközeivel is –, hogy az objektív valóság törvényszerűségeihez, a társadalmi valóság mélyebben fekvő, elrejtett, közvetített, közvetlenül nem észlelhető összefüggéseire eljusson. Mivel ezek az

---

<sup>52</sup> G. Plumpe: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 174–175.; az előzetesen megszabott programból fakadó esztétikai fogyatékoságokat és fogyatékos kritikai potenciált a szocialista realizmus képviselői egyébként különböző érvelési stratégiákkal igyekeztek megvédeni; különösen jellemző a már többször idézett kötetnek a realista művészet nyugtalanító természetére vonatkozó passzusa: „Egyáltalán nem olyan irodalomról van szó, amelynek a megnyugtató lenne a célja. Olyan irodalomról van szó, amely szocialista impulzusokat ad, termékeny nyugtalanságot kíván kiváltani az olvasókban, s a szocializmus felé igyekszik elindítani őket” (Pracht – Neubert [szerk.]: *Sozialistischer Realismus*, 172.).

összefüggések nem fekszenek közvetlenül a felületen, mivel ezek a törvényszerűségek összefonódtak, nagyon egyenetlenül, pusztán tendenciájukban érvényesülnek, azért adódik a jelentős realista számára egy roppant, művészileg és világnézetileg kettős munka: hogy először is gondolatilag feltárja és művészi ábrázolásban megmutassa ezeket az összefüggéseket; másodsor pedig, ettől elválaszthatatlanul, művészileg betakarja az absztrahálási munkát, mely az összefüggéseket felfedte, – megszüntesse az absztrahálást. E kettős munka által új, teremtően közvetített közvetlenség áll elő, az élet művészileg ábrázolt felülete, amely, noha minden mozzanatában világosan átlátszani engedi a lényegét (ami magának az életnek a közvetlenségében nem történik meg), mégis úgy jelenik meg, mint az élet közvetlensége, felülete. És pedig mint az élet egész felülete valamennyi lényeges meghatározottságában – nemcsak mint egy szubjektíve észlelt és absztraháltan felfokozott és izolált mozzanat ennek a totális összefüggésnek egészéből.”<sup>53</sup>

A hosszan idézett szakaszból több mozzanat is figyelmet érdemel. Először is természetesen a közvetített közvetlenség fogalma, amely jól érzékelteti Lukács esztétikai gondolkodásának a hegeli esztétikába nyúló gyökereit. Szintén konvencionális mozzanat Lukácsnál a mély és a felszín („felület”) sémája (másutt a lényeg és a megjelenés kettőssége). A művészi absztrakció kiemelésével Lukács a szubjektivizmus veszélyét véli kivédhetőnek. És végül a totalitás fogalma maga is visszautal a 19. századi polgári realizmushoz, amelynek 20. századi öröksége (például Thomas Mann) mellett szót emelve Lukács csak dichotómiákban tud gondolkodni (helyes és helytelen realizmus).<sup>54</sup> Ezen a ponton, a totalitással kapcsolatban lépett fel kritikával Th. W. Adorno a realizmusról alkotott lukácsi felfogással szemben.<sup>55</sup> Később az *Aesthetische Theorie* lapjain ráadásul Adorno inkább a műalkotás formai, mintsem tartalmi elemeitől várja a társadalmi viszonyok kifejezését, s olyan ideológiamentességet kíván a művésztől, amely révén ellenpozícióba tud helyezkedni a társadalomhoz képest.<sup>56</sup> A realizmusban Adorno szerint mindig megvan annak a veszélye, hogy „hamis megbékéltséggel” (az *Aesthetische*

---

<sup>53</sup> Lukács Gy.: A realizmusról van szó. In uő: *A realizmus problémái*. Ford. Gáspár Endre. Athenaeum, é. n., 285–317., 296–297.

<sup>54</sup> Lásd például Lukács Gy.: Franz Kafka vagy Thomas Mann? Ford. Eörsi István. In uő: *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Szépirodalmi, Budapest, 1985, 63–130. („A modern kapitalizmus világa mint pokol és az ember tehetetlensége az alvilági borzalmakkal szemben – ez Kafka költészetének tartalma”: uo. 110.; Thomas Mann világából hiányzik minden transzcendens vonatkozás: műveiben a hely és idő, minden részlet egy konkrét társadalmi-történelmi szituáció társadalmi-történelmi lényegének kifejezésére összpontosul”: uo. 112.).

<sup>55</sup> *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus*. In uő: *Noten zur Literatur*. Frankfurt, 1961, 2. kötet, 152–187. című bírálatának már a címe is jelzi, mennyire művinek tartja Adorno Lukács totalitásra támasztott igényét.

<sup>56</sup> vö. *Aesthetische Theorie*. Frankfurt, 1970, 335.

Theorie e kifejezése a korábbi Lukács-kritikát idézi) a szabadsághiány felé mutat.<sup>57</sup> Az pedig még a marxista teoretikusok nagy részének szemében is egyenesen kellemetlennek számít, amit az „élet totalitásának” művészi programjából Lukács a műalkotások formájára nézve követelményként levezet: tudniillik azt a zártságot és egységességet teszi meg a realista irodalom kívánalmának, amely a 19. századi regényirodalmat jellemezte.

Mint ismeretes, pontosan ebben a kérdésben indult el Lukács és Brecht híres vitája a realizmus lényegéről és törvényeiről. A vita a *Das Wort* című emigráns folyóirat 1937-ben megjelent kilencedik számában kezdődött, „és azzal az átmeneti eredménnyel végződött, hogy Lukáccsal szemben Brecht elméleti álláspontjának adtak igazat, ugyanakkor – legalábbis ami a regényt illeti – az irodalmi gyakorlat hallgatólagosan inkább Lukácsot vette alapul”.<sup>58</sup> A 19. századi realizmus formavilágát továbbra is mérvadónak és követendőnek tartó lukácsi felfogással szemben Brecht annak a meggyőződésének adott hangot, hogy az új – szocialista – körülmények között jelentkező új problémák csak újfajta formák révén kezelhetők megfelelő módon.<sup>59</sup> A realizmus megítélésének Brecht szerint nem esztétikai, hanem kizárólag politikai, gyakorlati kritériumai vannak. „Az irodalmi formák felől a valósághoz kell tanácsért fordulnunk, nem az esztétikához. [...] Esztétikánkat a harcunk kapcsán felmerülő igényekből vezetjük le. Óvakodunk attól, hogy kizárólag egyetlen meghatározott regényformát nevezünk realistának. A mi realizmus-fogalmunk csak politikai természetű lehet.”<sup>60</sup> A realizmus operatív meghatározottságából egyenesen következik, hogy Brecht szerint a politikai igények bármilyen irodalmi formát legitimálni tudnak, hiszen az esztétikai eljárásokat „kizárólag abból a szempontból kell megítélnünk, hogy mennyiben használhatók fel a politikai és kultúrforradalmi feladat céljaira”.<sup>61</sup> Pontosán ezért nyithat Brecht széles teret „a realista írásmód tágasságának és sokféleségének”,<sup>62</sup> ezért helyezhet nagy hangsúlyt a művész fantáziájára és tekintheti megengedettnek a művészi fantázia legkülönbözőbb megnyilvánulásait. A lényeg és a megjelenés művészi egységének igényét megfogalmazó Lukáccsal szemben Brecht továbbá ennek a 19. századi eszménynek a radikális megkérdőjelezésével vár komoly didaktikai hatást a művészettől. Az elidegenítés művészi technikája olyan realizmust tesz

---

<sup>57</sup> *Aesthetische Theorie*, i. m. 385.

<sup>58</sup> S. Kohl: *Realismus*, 161.

<sup>59</sup> Brecht álláspontjával kapcsolatban lásd írásainak következő gyűjteményét: Bertold Brecht: *Über Realismus*. Leipzig, 1968 (ebben főként: *Volkstümlichkeit und Realismus*, 119–128.; *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*, 140–150.; *Notizen über realistische Schreibweise*, 159–182.; *Das Typische*, 234–235.; *Sozialistischer Realismus auf dem Theater*, 256–257.).

<sup>60</sup> Brecht: *Volkstümlichkeit und Realismus*, i. m. 124.

<sup>61</sup> G. Plumpe: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 175.

<sup>62</sup> Brecht: *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*, i. m.

lehetővé, amely a lényeg és a megjelenés között észlelhető divergencia révén mutat rá a valóság igazi természetére.<sup>63</sup>

A baloldali realizmus-koncepció különös és eredeti formájával találkozunk Ernst Blochnál, akinél egyrészt pontosan tükröződik a szocialista realizmus perspektivikus természete, másrészt a tudományosan prognosztizálható mozzanatoktól eltérő, meglepő jövőbeli tartalmak el is távolítják a realizmusról alkotott felfogást a bevett szocialista determinizmustól. Voltaképpen egyszerű dologról van szó Blochnál: elgondolása szerint a realizmus akkor valósítja meg a lényegét, ha pontosan fel tudja mutatni a valóságban rejlő lehetőségeket, s egy olyan folyamat részeként tudja láttatni a jelen, amelynek kibontakozása még javában tart. Ebben természetesen köszön vissza a valóság történelmileg feltáruló (szocialista) fejlődése és annak munkálása. A valóság ilyen típusú leírása közvetlen bátorítást tud adni a jelen körülmények megváltoztatására törekvő cselekvéshez – és ennyiben a Bloch-féle realizmus természetesen maga sem mentes az operativitástól. A művészetnek egyedülálló lehetősége van arra, hogy felmutassa a valóságban rejlő lehetőségeket, mivel a képek és a szimbólumok pontosabb felvilágosítással tudnak szolgálni, mint a fogalmi gondolkodás. A realizmusban tehát annak a fénye mutatkozik meg elővételezve, ami még nincs jelen, de a lehetőségét már magában rejti a valóság. Más szóval: „Az esztétikai jel nem esztétikai természetű jelentést hordoz, amely még nem tapasztalható meg másként, mint az esztétikai formában.”<sup>64</sup> A legfontosabb ezzel kapcsolatban, hogy Bloch szerint a jelen elemző művészet olyan tudást tud rendelkezésre bocsátani a jövőről, amely a jelenbeli adottságokból közvetlenül nem következő, váratlan és meglepő tartalmakra mutat rá, vagyis álláspontja markánsan különbözik a tudományos módszereknek köszönhetően előzetesen determinálnak tűnő jövőről festett kép megrajzolásával megbízott dogmatikus szocialista realizmus képviselőinek véleményétől. Ez a tudás ennyiben tehát végtelenül nagyobb szabadságot és teret ad akár mind a lukácsi „különös” középpontba helyezésének, mind a brechti elidegenítés művészi megjelenítésének.

---

<sup>63</sup> Vö. Brecht: *Sozialistischer Realismus auf dem Theater*, i. m.

<sup>64</sup> G. Ueding: Blochs Aesthetik des Vor-Scheins. In uó (szerk.): *Ernst Bloch. Aesthetik des Vor-Scheins*. Frankfurt, 1974, 1. kötet, 7–27; 10.

## 1.2. A realizmusfogalom modern és posztmodern kitágítása

Az előbbieket alapján meg kell kísérelnünk Szóts művészi alapállásának megfelelően a realizmusfogalom olyan típusának használatát, amely megfelel Szóts művészi ars poétikájának.<sup>65</sup> Ennek hiányában könnyen „elbeszelnénk” az életmű mellett, nem mintha nem lenne jogunk művészetelméleti (modern, posztmodern, posztindusztrialista, újmodern, vagy más) alapállásunknak megfelelő kérdésekkel vallatóra fogni a műveket, mégis, véleményünk szerint helyesebb, ha először azon az úton indulunk el, amelyen maga a művész haladt. Azonban ez sem magától értetődő kísérlet, így indokoltnak látszik, hogy a szótsi filmkép realizmusának megfelelően, olyan realizmusfogalmat alakítsunk ki, amely párbeszédképes lehet az általa készített műalkotásokkal. Ez a „módszertani visszahátrálás” azért szükséges, mert Szóts klasszikus nézőpontja (a posztmodernből akár ezért még modernnek is tűnhetne) éppen abból az elhatárolódásból<sup>66</sup> fakad, amely minden olyan értelmiségi sajátja, aki nem irányzatokban, ideológiákban gondolkodik (ha úgy tetszik, nem ide-oda pislogva, másokra folyamatosan tekintettel alakul ki), hanem sajátlagos, legbensőbb művészi intuícióit igyekszik műalkotásaiban megfogalmazni azt a belső képet, amely gondolkodásából, világképéből, neveltetéséből, származásából, és természetesen szűkösségeiből, elfogultságaiból alakul azzá ami. Ez az „elsődleges kulturális önazonosság”<sup>67</sup> biztosítéka annak, hogy a filmművész, mint minden más alkotó, képes arra, hogy saját művészi univerzumot hozzon létre. És ennek a belső univerzumnak a megragadására, ábrázolására vállalkozva képes is lesz arra, hogy ezt a Denkbildet, gondolati képet Vorbilddé vagyis leképezéssé tudja transzformálni.<sup>68</sup> Ennek a transzformációnak el kell érnie azt a (művészi) szintet, ami nemcsak az ábrázolásban, hanem a kifejezésben is megmutatkozik. A semmit is ki kell tudni művészileg fejezni, és ehhez meg kell találni az ábrázolásnak azt a formáját, formaeszközeit, amelyek erre képessé teszik a művet. Ebben az értelemben mindegy, hogy Hollókőről, a busójárásról, az emberekről a havason, a pestisről, vagy épp a szép új világról készítünk filmet.

Közhely, hogy a hírközlő médiumok függetlenségébe (gondoljunk csak a filmtörténet elejétől jelenlévő történet- és történelem-manipulációkra) és kritikai szellemébe vetett bizalom mindenütt megrendült (ebben az értelemben maga a film – mint médium - „realizmus” is általános érvényű veszélybe került). Az is magától értetődőnek

---

<sup>65</sup> Bővebben a 3.7–8. alfejezetben.

<sup>66</sup> 2.3. alfejezetben

<sup>67</sup> Uo.

<sup>68</sup> M. G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. Konstanz, 2003. 18–22.

tűnik, hogy (éppen ezért) a médiabeli, így a filmipari hírközlés hagyományos strukturáltsága komoly átalakuláson megy keresztül. Továbbá az is, hogy a professzionális médium-formálók és a filmek befogadói közötti hagyományosan éles különbség egyre inkább elmosódik, mivel a hagyományosan befogadásra szorító közönség (elvárásaival, pénzével, siker-pozíciójában) egyre nagyobb szerepet kap a filmtartalmak létrehozásban (és ezekbe a tevékenységbe a /politikailag, ideológiailag, gazdaságilag/ különböző elvárásokat érvényesíteni kívánó médiacsoportok is igen jelentős összegeket fektetnek be).<sup>69</sup> A médiumok átalakulási folyamatában mindezekkel párhuzamosan a hírközlés, a szórakoztatás, a művészet vizuális dimenziójának egyre nagyobb mértékű térnyerése is komoly szerepet játszik. Kommunikációpszichológusok már régen megállapították, hogy „a kommunikációs folyamaton belül a látás és a hallás egyensúlya egyre inkább a vizualitás irányába mozdul el”.<sup>70</sup> A hatvanas évek közepén az akkoriban újak számító médiatudomány jól ismert mottóját megalkotó Marshall McLuhan kijelentését („The medium is the message”<sup>71</sup>) átalakítva („a kép maga az üzenet”<sup>72</sup>) az újabb keletű vizuális kommunikációtudomány kitüntetett figyelmet fordít a különböző médiumokban és különösképpen a filmekben megjelenő képek közléstartalmaira és hatáskifejtési technikáira. Az idevágó kutatások a (szűkebb értelemben vett) hírekben szereplő képek szerepét és hatásait is vizsgálat tárgyává teszik. Egyre kevesebbet olvasunk és egyre többet látunk.<sup>73</sup> A hír, az adat, a „tartalom” mint olvasható üzenet pusztán főcímmé, vagy képaláírássá változik – viszonyuk megfordult: a szöveges (logosz-szerű) tartalmak sok tekintetben már csak illusztrációi a képek, mozgóképek által megjelenített (kép- vagy eidosz-szerű) valóságseleteknek. Ráadásul az újmédia teljes felülete digitális képekké tesz mindent: még ha látszólag híreket is olvasunk a monitorainkon, már többnyire képszerkesztő programokon előállított képhíreket látunk, amelyek bizony vizuális értelmezés után is kiáltanak. Kijelenthető, hogy a logosz argumentatív (érvelő) logikáját már a tömegmédiá hírközlési struktúrájának<sup>74</sup> teljes vertikumában, így a filmek terében is,

---

<sup>69</sup> Erről például P. Preston: *Making the News: Journalism and News Culture in Europe*. Routledge, 2009, 42skk.

<sup>70</sup> S. Frey: *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*. Bern, 1999, 9.

<sup>71</sup> M. McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Routledge, 1964.

<sup>72</sup> M. G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. i.m. 193.

<sup>73</sup> Robert L. Craig: Visual Communication in the 3rd Millennium. One of the Most Important Skills of Humankind. In *Aviso. Informationen aus der Deutschen Gesellschaft für Publizistik und Kommunikationswissenschaft*. Nr.26. 4skk.

<sup>74</sup> Az adatok, információk akkor válnak (médiá)hírré, ha a tömegmédiá erre szakosodott intézményei (rovatok, szerkesztőségek, stábok, hírügynökségek) nyilvánossá teszik őket.

felváltotta az eidosz (kép) asszociatív logikája. A filmek befogadásával is kapcsolatos vizuális fordulat egész szellemi, értelmezői önképünket érinti.

Ebből az érintettségéből fakadóan érdemes röviden tágabb összefüggésbe helyezni az eddigiekben érintett kérdéseket, s vázlatosan bemutatnunk, milyenek annak a szellemi közegnek és környezetnek az alapvonalai, amelyben a művészet, esetünkben a filmvilág (hatalmi) alrendszere is működik és amelyben (ha nem akarunk anakronisztikus esztétikai, műbölcséleti fogalmakkal operálni) értelmezni kellene a szötsi realizmus-képfordulat jelentőségét. A képek megfogalmazása, megjelenítése, tér- és időbeli kiterjedése és befogadása ugyanis egyáltalán nem független a kor általános „szellemi szituációjától” – ezért lesz meghökkentően egyszerű és magától értetődő Szötsnek az a fordulata, amely a hagyomány újszerű értelmezéséhez kapcsolja filmjeinek világképét és formavilágát. Ha el is fogadjuk, hogy korunk legjobban még mindig posztmodern korként írható le, a hírvilág szempontjából szóba jöhető összetevőinek számbavétele előtt ajánlatos megemlítenünk, hogy maga a korszakolás eleve rendkívül problematikus vállalkozás, amelynek előfeltételei és előzetes döntései csak ritkán kapnak kellő megvilágítást. Hová sorolható Szöts művészi világa, hiszen, ha klasszikusnak tekintjük, akkor ennek a „klasszikusságnak” van jelentősége a modern irányába is. T.S. Eliot szerint a klasszikus annyi, mint értett,<sup>75</sup> vagy egyetemes, a stílusnorma tökélyét is jelenti – egyszóval valami olyant, ami nem feltétlenül korstílus, hanem inkább alkotói attitűd. Ebben az értelemben akár beszélhetünk klasszicitásról a modern, vagy a posztmodern keretein belül is. Szöts stílustörténetileg a modern film első időszakát megelőző klasszikus hagyomány részese. Viszont sem a líra, sem a neorealizmushoz való viszonya nem világos.

Mit jelent egyáltalán egy korszak és korszakokat megállapítva a társadalmi élet mely szféráját próbáljuk korszakolni? A filozófiát, a művészetet, az ipart, a vallást, a politikát, a (nehezen megfogható) kultúrát, vagy esetleg magát az egész emberi társadalmat? És ha regionalizálni (vagyis konkrét tartományokhoz, a művészethez, a politikához) vagy éppen univerzalizálni (az egész társadalmat leírva) tudunk is egy korszakot, még mindig kérdés, hogy milyen topográfiát kapcsolunk hozzá – egyáltalán nem biztos, hogy a posztmodern kor vagy szellem ugyanúgy jelentkezik Európában, mint Dél-Kelet-Ázsiában. Ha a provincializmust (az európai és észak-amerikai perspektívát) vállalva időben elhelyezzük is a posztmodernt (a második világháború utáni szellemiség egyik jelentős szeleteként felfogva), még mindig kérdés, hogy a gondolkodók, a művészek

---

<sup>75</sup> T.S. Eliot: Mit jelent az, hogy klasszikus? In uő: *Káosz a rendben*. Budapest, 1981, 347–370. 349.

teljesítményeiből vagy éppen társadalmi jelenségekből indulunk-e ki, illetve miként határozzuk meg a gondolkodás, a tudomány, a művészet és az általános társadalmi élet viszonyait. Nem is szólva arról, hogy ha térben, időben, szellemileg és kulturális szempontból lokalizálhatónak tartjuk is a posztmodernt, még mindig komoly problémát hoz magával az a tény, hogy relatív, vagyis viszonyra vonatkozó korszakolással van dolgunk. Ez a függőség és önállótlanság végelemzésben ugyanolyan nehézségekkel szembesít, mint a premodern, a posztszekuláris,<sup>76</sup> a posztidealista vagy a prekritikai kor elnevezések, hiszen mindezek a korszakok negatív természetűek: olyanok, amelyekben még nem (pre-) vagy már nem (poszt-) található meg valami. Ez éppen azért okoz számunkra nehézségeket, mert egy olyan valóságfogalom, modern realizmuskép megragadására törekszünk, amely a Szötsi életmű egészére vonatkoztatható. Ez a „vonatkozás”, valóságmegfeleltetés természetesen csak fogalmi lehet, hiszen a filmkép absztrakciója is fogalmi természetű. Nincs (ideológiai) objektivitás, amit érvényesíthetnénk, marad a képek valóságértelmezése, ami maga a műalkotás. Ez a képekbe kódolt lukácsi fogalmi természetű absztrakció, paradox módon tehát nem fogalmilag „kereshető vissza”, hanem konkrét képeken keresztül mutatkozik meg. Szöts és minden eredeti művész sajátlagos, konkrét képekkel beszél arról, amit képpé változtat, amit megragad és megjelenít a valóságból.

Honnan nézzük a Szötsi életművet? Milyen „valóságtartalékot” kereshetünk ahhoz, hogy filmjeivel benne maradjon mindabban, ami nekünk még „világ”. Mennyiben ered Szöts idegensége abból a sajátos valóságértelmezésből, ami ránk, posztmodernekre jellemző? Mindezeknek a nehézségeknek a figyelembe vételével is kijelenthető, hogy a posztmodern megragadható egységesen, egységes és összefüggő korszakként, és ezért leírhatók sajátos vonásai. Lássuk magunkat, mielőtt Szötsöt látnánk! Indokolt lenne, hogy a klasszikus modernitást, az avantgárdot (az expresszionizmussal együtt), a késő modernitást és a posztmodernt egymástól elkülönítő jól bevett felosztást az új évezred fejleményeire tekintettel kiegészítsük egy ötödik elemmel. Ez talán újmodernnek, neokonzervatívnek, neometafizikai kornak vagy posztszekularizmusnak lenne nevezhető, de (mivel valamennyi említett elnevezés mögött túlságosan nagy problémakötegek rejlenek) inkább csak magát a posztmodernt vesszük szemügyre, amelynek tendenciái amúgy is hegemoniával rendelkeznek a különböző médiumok, így a filmvilág szférájában is. Igaz Szöts modernitása értelmezhető újmodern módon, ha találunk világaink között

---

<sup>76</sup> Az új keletű fogalomról lásd H.-J. Höhn: *Postsäkular. Gesellschaft im Umbruch – Religion im Wandel*. Paderborn, 2007 (elsősorban vallásszociológiai és kultúratudományi megközelítésben).



hasonlóságokat, erre a hasonlítottatásra kísérletet is teszünk majd a későbbiekben. Mindazonáltal itt megjegyzendő, hogy az újmodern kifejezés nagyon is „Habermas-os”, vagy a „neometafizikai” jelző Johann Baptist Metz-i alkalmazása lehetővé tenné (és teszi is), hogy bizonyos értelemben „szenvtelenül”, ha úgy tetszik tudományosnak tűnő objektivitással (és kellő módon antipatikus magabiztossággal) határolódjunk el saját tárgyunktól is. Ezzel mintegy lehetővé téve annak fogalmi megragadhatóságát – szert tehetünk olyan nézőpontra (a sajátunkéra), ami (persze csak látszólag) nem tartozik a vizsgált terület tartalmi köréhez.

A posztmodern szerzők előszeretettel hozzák összefüggésbe törekvéseikkel a gyenge jelzót, amely természetesen nem a posztmodern gondolati erejének vagy művészi termékenységének fogyatékosására utal, hanem egyrészt az erősnek elkönyvelt modern struktúrák ellehetetlenülését és vállalhatatlanságát, másrészt a felszabadító erejű pluralitás vélt pozitivitását<sup>77</sup> fejezi ki. Ez az önmagát nyomatékosan gyengének értelmező posztmodern szellem különösen jól megfigyelhető a (a) szubjektum kérdésével, a (b) történelem problematikájával és a (c) szellemi hagyomány megítélésével kapcsolatban, s mindhárom területen pontosan leképződik a művészeti világban, illetve abban a (művészet)kritikai beállítódásban, amely a kor sajátja. Röviden, csak érintőlegesen tekintsük át a kérdést, hiszen Szóts tulajdonképpen, és ezt ne rejtegessük, megelőlegezett, a modern korszakban megszületett posztmodernitásának megragadásához ez a pozicionálás megkerülhetetlennek tűnik.

A klasszikus modernitás már érzékelte a szubjektum (a) szétforgácsolódásának veszélyét, és megpróbálta útját állni. Martin Heidegger még az „emberi” autenticitásra (önazonos hitelességre) hivatkozott a szétfolyó jellegtelenséggel (az akárkivel) szemben (bár Heidegger gondolkodása természetesen nem értelmezhető szubjektumelméleti szempontból). A posztmodern gondolkodók viszont egyenesen fikciónak minősítik az egységes és állandó emberi szubjektumot – örömmel üdvözlük szétesésének és teljes fragmentációjának jelenségét, sőt eleve tagadják, hogy létezne szubjektivitás. Michel Foucault szerint a szubjektum jellegzetesen újkori fikció, a szubjektum „merő mítosz”, nem léteznek szubjektumok, hanem csak „nyelvileg létesülő diskurzusok” vannak.<sup>78</sup> Miután a posztmodern prófétájának tekinthető Nietzsche bejelentette a szubjektum halálát, a posztmodern atyjának tekinthető Foucault a szubjektum halálának ünneplését kezdte

---

<sup>77</sup> A médiumokkal kapcsolatban lásd például a szerkesztők bevezetőjét a következő kötetben: G. Vattimo-W. Welsch (szerk.): *Medien-Welten, Wirklichkeiten*. München, 1998, 7–12.

<sup>78</sup> R. M. Strozier: *Foucault, Subjectivity, and Identity: Historical Constructions of Subject and Self*. Wayne State UP, 2002.

meg. (A neomodern gondolati erőfeszítések viszont gyakran pontosan az eltemetett szubjektum rehabilitálására törekszenek – ezt a gondolati erőfeszítést napjainkban különösen Dieter Henrichnek<sup>79</sup> köszönhetjük meg.<sup>80</sup>) Olcsó eljárás lenne, ha a posztmodern gondolati tendenciákat lefordítanánk a filmek szüzsé- és fabulaszerkezeteire, a különböző narratív stratégiák elemzésére, itt legyen elég annyit megemlítenünk, hogy a filmekben szereplő szubjektumok mintha valóban pusztán a híranyag tér- és időbeli korlátai közé szoruló fragmentumok lennének, amelyek létezését és látszólagos kontinuitását a punktuális hírek, filmesemények, a film narrációjának nyomása alatt születő, véletlenszerű, (ugyanakkor) diszkontinuus módon folyamatos láncolat tartaná fenn.

A történetek minden látszat ellenére a történelem porondján (b) fogalmazódnak meg, anyagukat a történelem élő valóságából merítik. Ha megmaradunk fentebbi korszakolásunknál, azt mondhatjuk, hogy a klasszikus modernitás még szomorúan vette tudomásul a történelemnek értelmet adni próbáló idealista törekvések tagadhatatlan és folytathatatlan kudarcát. (Karl Löwith még rezignálttá vált attól, hogy egy sor történelemfilozófia és -teológia sikertelenségét kellett megállapítania.<sup>81</sup>) A posztmodern történelemszemlélet viszont örömmel és lázas munkára ösztönző tényként állapítja meg, hogy a történelemnek nincs rögzíthető és megfogalmazható értelme, s nem is létezik egységes, összefüggő, leírható és értelmezhető történelmi folyamat. Jean-François Lyotard lépten-nyomon idézett programadó kijelentése szerint nagy elbeszélés már nincsen, csupán kis történetek léteznek. Ugyanehhez a tendenciához köthetők Michel Foucault munkásságának azok a darabjai, amelyekben korábban jelentéktelennek és periférikusnak tekintett történelmi alakok, személyek (bolondok, boszorkányok, stb.) történetét írta meg. Az ilyen jellegű történelmi monográfiákban a történelmi jelentőségű összefüggések megragadása helyett a történetek univerzuma jelentkezik: a jelentéktelenség felértékelése, a marginalitás centralizálása: a periféria centrumba helyezése megy végbe. Az egymástól elkülönülő és egymást gyakran minden belső kohézió nélkül követő események, történések, helyszínek, döntések, szereplői cselekedetek összeállítása és közlése (rendezői-

---

<sup>79</sup> D. Henrich: *Denken und Selbstsein: Vorlesungen über Subjektivität*. Frankfurt a.M., 2007, főként 15–48.

<sup>80</sup> Fontos megjegyeznünk, hogy jelen érvelésünk pusztán ahhoz a kísérlethez kíván adalékokat szolgáltatni, hogy hol és mennyiben tekinthető Szóts életművének bizonyos tendenciája (korszakolását tekintve természetesen megelőlegezett értelemen), ha a posztmodern felől nézzük éppen klasszicitása miatt modernnek. Természetesen filmtörténetileg behatárolható a korszak, de jelezni kívánjuk, és épp ebben a fejezetben, hogy a klasszikus sajátos értelmet kaphat akár napjainkban is.

<sup>81</sup> K. Löwith: *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Ford. Boros Gábor – Miklós Tamás. Atlantisz, Budapest, 1996.

szerzői munka) mögött nemcsak hogy nem állapítható meg összefüggő történelemkép, de a koherencia igénye is régóta idejétmúltak mutatkozik.

A hagyományhoz fűződő viszony (c) szempontjából a legszembeötlőbb jelenség az európai hagyományok összetorlódása: a hagyományrétegek, a korok, a problémák, az érvelési alakzatok, a művészi eljárások, a kommunikációs stratégiák óriási tömegét dolgozza fel a tudományos és művészi ipar, s miután ízekre szedi a hagyományokat, egyedi (gyakran elrejtteni próbált) logika („diskurzív technika”) segítségével illeszti össze a töredékeket. Megjegyezzük, ugyanakkor csak jelezzük, hogy ez a nagyjából a fehér ember kultúrájára (ideértve tehát Európát, Észak Amerikát és többé-kevésbé Ausztráliát) vonatkozatható (személy-, történelem-, hagyomány-) felfogásban megmutatkozó provincialitás<sup>82</sup> eredményezi többek között azt is, hogy a más kultúrákból (Közel és Távolság Kelet Afria) érkező alkotások olyan nagy sikerrel épülnek be a „fehér filmkultúra” diszkontinuumába. Jól jelzi a filmpiac ennek az eltolódásnak a mértékét – a fehér ember posztmodern kultúrája egyre kevésbé népszerű mind határain belül mind határain kívül. A posztmodern „minden egyformán fontos, vagy jelentéktelen” logikája alapján a különböző hagyományok teljesen egyidejűek és egyjelentőségűek lesznek egymással: egy-egy mondaton belül a legkülönbözőbb nyelvi elemek és gondolati alakzatok keresztezhetik egymást; a problémavilágok és gondolati rendszerek szabadon mozgathatók, egymásra csúsztathatók, összefonhatók és egybeépíthetők – konstruálhatóak és dekonstruálhatóak. A hagyományok összetorlódása nyomán előtérbe kerül a pseudo-retorikai extázis: a nyelv és a nyelviség problémája. A nyelv már maga válik témává, a nyelviség önmagában érdekes, de nem úgy, mint a klasszikus modernitásban (például a nyelv eredetét, vagy a retorikát vizsgáló Herdérnél vagy Humboltnál), hanem a folytonos és be nem végezhető önreflexivitás nárcisztikus síkján.<sup>83</sup> Nem az már a kérdés, hogy mit mondunk (hiszen kijelentéseinknek jó esetben is csak helyi referenciája lehet), hanem az, hogy miként is mondjuk. A hagyományok és a diskurzusok nagy számával és decentralizálásával függ össze, hogy a posztmodern magától értetődő és megkérdőjelezhetetlen önértéket tulajdonít a pluralitásnak, az értelmezési szempontok sokféleségének. Ugyanakkor hatalmi, elnyomó, totalitárius igények érvényesítési kísérletét feltételezi minden olyan megközelítéstől, amely nézete szerint „monarchikus”, „egyeduralmi” igényekkel lép fel (monoteizmus, monomitoszok, monokauzalitás, de akár a marxizmus antropológiája, társadalomszemlélete, művészetfilozófiája).

---

<sup>82</sup> Bővebben 2.4. alfejezetben.

<sup>83</sup> Lásd Christofer Lasch: *Az önimádat társadalma*. Budapest, Európa, 1999, 13–92; különösen is 46–70.

A posztmodern rejtett totalitarizmust (elnyomó erőszakot) feltételez az egyetemesség minden formájában (a marxizmus mellett természetesen a klasszikus metafizikában is). Az egységességre és egyetemességre hivatkozó szemléletmódok elutasítása miatt a posztmodern síkján lényegében idejétmúltnak számít az objektivitás (a tárgyiaság, a tárgyi, objektív megismerés, az örök igazságok, de maga a realizmuskérdés felvetése is) bármiféle szempontja, vagy akár szóba hozatala is. Ami korábban objektíve helyesnek tűnt (klasszikus metafizika, vagy akár a marxizmus), vagy szubjektíve megalapozható volt (német idealizmus), az most „erősnek” (hatalmi igényűnek) mutatkozik, s helyette már a „gyenge” gondolkodás (Retorzív érveléssel kimutatható: az csak látszólagos, mintha az /posztmodern/ ne törne igazságigényre – ne kívánna a maga számára elfogadást, vagy helyeslést) lesz kívánatos. Gyenge, mert tudatában van a (minden) gondolkodás esetlegességének (kivéve a sajátjának?) és annak, hogy objektív igazság nincs (csak az övé?), csak értelmezések sokfélesége (Gianni Vattimo).<sup>84</sup> Vonjuk csak le itt is a szándékolatlan, de mégis provokatív végkövetkeztetést: az egyazon eseményről szóló, egymásnak ellentmondó hírek (akár jelentés és jelentőség nélküli) világa, univerzuma jól leképezi az előbb elemzett posztmodern pluralizmust. Újabb kitérőt kikerülve, érdemes csak megjegyezni, hogy ennek a gondolatnak talán egyik legkorábbi, eklatáns és a fehér kultúra provincializmusába jól beilleszthető művészetfilozófiai, filmtörténeti megnyilvánulása a *Türelmetlenség*<sup>85</sup> című film dramaturgiai alakzatait (különböző helyen és időben lévő események kevert, egymásra rakódó párhuzamos bemutatása) sajátos értelemben (egy történet több nézőpontból, több elbeszélésben) újraértelmező *A vihar kapujában*<sup>86</sup> című film. Ebben is már a modernitás utáni megelőlegezett belátás szólal meg: a valóság értelmezéseiről van csak szó, a valóság egésze helyett.<sup>87</sup> Realizmus tolvajnyelvünkre lefordítva az eredményt: a valóság megmentésére, megragadására, ábrázolására és kifejezésére irányuló törekvéseink rendre megghiúsulnak ennek az antropológiai és ontológiai nézőpontnak az axiómáin.

Mindezek után az újmodern Johann Baptist Metz, az új politikai teológia atyja nyomán (akárcsak örökös vitapartnere, a mára a hagyomány értéke és ennek az értésnek a

---

<sup>84</sup> Részletes áttekintést nyújt S. Benso-B. Schroeder: *Between Nihilism and Politics. The Hermeneutics of Gianni Vattimo*. State of New York Univ., 2010, főként 15-32. (Vattimo igazságfogalma) és 79–99. (antihermeneutikai fordulata).

<sup>85</sup> *Türelmetlenség*. ff. USA, 120', 1916, r: David Wark Griffith, fk: Tod Browning, David Wark Griffith, o: Karl Brown, G. W. Bitzer

<sup>86</sup> *A vihar kapujában*. ff. Japán, 83', 1950, r: Kurosawa Akira, fk: Kurosawa Akira, Shinobu Hashimoto, o: Kazuo Miyagawa

<sup>87</sup> Pilinszky szép képével: „Csak tollpíhek az üres ólban, csak csillagok az ég helyett.” ... In Pilinszky János: *Kráter*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. 46.

szükségessége iránt komoly lépéseket meglépő Jürgen Habermas<sup>88</sup> nyomán) említsünk meg néhány, nem titkoltan kritikai szempontot a posztmodernnel kapcsolatban. Metz – bármily régimódinak tűnjék is – főként a megismerés és az erkölcs nézőpontjából fogalmaz meg negatív észrevételeket. Ez nem meglepő, hiszen (a metafizika, a kozmológia és a többi mellett) az ismeretelmélet és az erkölcsfilozófia sem tartozik a kedvenc posztmodern vizsgálati módok közé – legalábbis a főirányok vonatkozásában nem. Metznél a posztmodern pluralitásnak többnyire felmentési funkciója van. A szubjektum szétforgácsolásával, fragmentálásával és kioltásával valójában a szubjektum felelőségének és erkölcsiségének kioltása (ezt nevezi ő új „antropodiceának”) zajlik. Metz szerint: „ahogyan a felvilágosodás korában bizonyos típusú »teodicea« azzal próbálta felmenteni Istent az emberi szenvedéstörténet képviselte vád alól, hogy egészen egyszerűen tagadta Isten létezését, úgy az antropodicea felmentési mechanizmusa legvégül azt eredményezi, hogy teljesen eltűnik a színről az ember, aki a szenvedéstörténettel kapcsolatban felelősséget viselő szubjektum lehetne.”<sup>89</sup> Olcsó lenne és kellőképpen kidolgozatlan ezzel kapcsolatban Szóts valóságképére utalnunk, mégis emlékeztetünk arra, hogy többek között ez az irányulás, művészi éthosz<sup>90</sup> adja majd művész ars poétikájának egyik alapelemét. Az idézetben szereplő „szenvedéstörténet” kifejezés ugyanis azt a metzi programot foglalja össze, mely szerint igenis beszélhetünk egységes történelemről: a történelem ebben az értelemben nem más, mint az emberiség szenvedéstörténete. Ezzel nem szükséges egyetértünk, de ma már hallatlanul „modernkorinak” (vagyis teljesen idejétmúltnak!) számít minden egységes történelemfelfogás, s Metz újmodern ajánlata épp ezért is figyelemre méltó – ha nem akarunk (és nemcsak a szövegben) koordináták nélküli zuhanásban szétszóródni a fragmentált történetek kulisszái között.

A mindenféle „narratíva” lehetőségessége ellenében preferált kis történetek és a lekicsinyített összefüggések iránti érdeklődés (ma már metanarratívának is mondható) elhatalmasodása magával hozza a mítoszok (akár észrevétlen, vagyis reflektálatlan /konkrét ismeretek, tudás, tapasztalatok hiányából fakadó/, ezért aztán kellőképpen ideológiaszerű) újraeledését, hiszen a mítoszok lényegében azért mégiscsak történetek. Miután a nagy monomítosz (a felvilágosodás fejlődésmítosza) elbukott,<sup>91</sup> a mítoszok

---

<sup>88</sup> J. Habermas: Hít, tudás – megnyitás. Ford. Schein Gábor. In *Nagyvilág*. 2001/12. 1913skk.

<sup>89</sup> J. B. Metz: *Memoria passionis. Veszélyes emlékezet a pluralista társadalomban*. Vigilia, Budapest, 2008, 221.

<sup>90</sup> Az éthosz-kérdésről a 2.6. alfejezetben.

<sup>91</sup> Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *A felvilágosodás dialektikája*. Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, 1990, speciálisan is: 147-200.

(ezotéria, zöldmozgalmak, guruk, öko-hitek, megváltást ígérő „balos-jobbos” politikai mozgalmak) pluralitása tetszés szerint belakható életvilágokat kínál az ember számára. A kis történetek iránti rokonszenvenek erkölcsi következményei is vannak, kialakul az, amit Metz<sup>92</sup> „kis erkölcsnek” nevez. Megállapítása szerint „a *kis erkölcs* lekicsinyített és könnyen váltogatható mértékekkel operál; lemond a túlságosan hosszú távú, akár az egész élet során fenntartott lojalitásokról, minden kockázat ellenére fenntartja az önmegvalósítás szabadságát, az elköteleződés minden formájánál ragaszkodik a változtatás jogához, egészen általánosan szólva: olyan erkölcs, amely individuális síkra helyezi az összes konfliktust, közömbös az átfogó konszenzusok iránt, és minden univerzalista fogalmat gyanús szemmel néz. Az európai szellem ma már szemlátomást *kicsiben* szereti.”<sup>93</sup> Mindennek bizonyos kiskorúság, „másodlagos éretlenség” a következménye. Ahogyan a klasszikus történelmi modernitás (főként a felvilágosodás) a gondolkodástól mentes kiskorúság ellen vette fel a harcot, a szétforgácsolódott és önreflexivitással önmagukra záruló posztmodern (kis) diskurzusformák visszavetik az embert oda, ahonnan a történelmi klasszikus modernség ki akarta emelni: a gondolkodástól mentes kiskorúságba.

Ráadásul a posztmodern, másodlagos éretlenséget sokkalta nehezebb levetkőzni, mint azt az elsődleges éretlenséget, amely ellen a felvilágosodás maga is felemelte a szavát, egészen egyszerűen azért, mert a másodlagos éretlenség állapotában létező ember mintha egyáltalán nem is szenvedne saját magának okozott éretlensége miatt: „A katasztrófát elsősorban nem is maga a katasztrófa jelenti, hanem az, hogy már nem tudjuk katasztrófának látni, és fokozatosan saját pusztulásunk szemlélői leszünk.”<sup>94</sup> Annak ellenére, hogy a valóság (legalábbis látszólag) egészként áll előttünk, különböző (persze csak formál logikailag nehezen indokolható érvek alapján) elfogadhatatlannak ítéljük ezt a megmutatkozást. Nem vitás, hogy ez az értelmezésünk igen hasonlít Walter Benjamin, vagy Adorno műveltséggel, kultúrával kapcsolatos kritikájára, de Metz (Habermas által is igencsak becsült újmodern) kritikusként „igazolt egyoldalúsággal”<sup>95</sup> állhat ki akár kritikai ellenlábasai alapbelátásai mellett – megkísérelve, hogy a valóságnak olyan konszenzualitásra igényt tartó alternatív formáit játékba hozza, amelyek a valóság (realitas Ut realitas) másféle értelmezésével is számolnak.

---

<sup>92</sup> Főlesleges hangsúlyoznunk, hogy Metz milyen sokat emel be saját rendszerébe pl. Jan Assmann *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* és mások hasonló irányultságú munkáiból.

<sup>93</sup> J. B. Metz: *Memoria passionis. Veszélyes emlékezet a pluralista társadalomban*. i.m. 96.

<sup>94</sup> Uo. 105.

<sup>95</sup> D. Wiederkehr: Spektrum kirchlicher Existenztypen. In Mysel IV/1, 385.

A kis történetek és a valóság-egész, mint történelmi folyamat, a szubjektum szétesése, vagy integráns és korrelatív komplexitása, és a szellemi hagyomány egysége, vagy széttöredezettsége – ezek a (posztmodern) kérdések vetik fel a szokottnál erősebben a (valóság)tapasztalat érvényességének kérdését. Hogyan lehetséges gondolkodóként, művészként filmesként erre a három, a modernitásban gyökerező alapkérdésre választ adni úgy, hogy mindaz a tapasztalat, amely a sajátunk, értelmes és megnyugtató módon tartsa fenn „a tapasztalat” értékének vonatkozásrendszerét? Nem arról van tehát szó, hogy a tapasztalat belső tartalmának esetenként zavaró, felkavaró, kihívó, vagy botránys jellegét elimináljuk, hanem hogy minden feltárulásnak „megengedjük”, megengedhetjük, hogy a tapasztalat által megmutatkozó valóság „autenticitása” mutatkozhasson meg bennük. Másképpen, a szötsi életmű vonatkozásában: hol és hogyan tehetünk szert olyan nézőpontra, ahol Szóts nagy- és kisjátékfilmes, dokumentumfilmes, művészportré-filmes, vagy néprajzi-filmes tapasztalatai és azok műalkotásokban megtestesülő alakzatai, formái érhetőekké, értelmezhetőekké, esetleg szerethetőkké válhatnak? Hogyan lehet a szötsi valóság „realitását” megragadni, értelmezni és megérteni, különösen abban a termékeny együttállásban, amely Szóts írásban megnyilvánuló és filmekben feltáruló világképének és filmes ars poétikájának erőterében formálódik? Hogyan viszonyuljunk egy tőlünk távol álló, idegenségében mégis vonzó életműhöz? Hogyan kérdezzük, faggassuk, kérdezzük, szólaltassuk meg, hogy valóban azt mondja el nekünk, ami az övé, ami az ő tapasztalata, ami az ő világa – és ne csak a magunkét kérjük rajta számon?

Nem a magunk művészethermeneutikai előfeltevéseit keressük tehát, hanem azt a filmes megmutatkozást, feltárulást, amely egy szuverén alkotó szuverén világfelfogásából fakad. Képesek vagyunk-e arra, hogy „megengedjük” az idegennek, hogy idegenségéről organikus, sajátlagos módon adjon számot? Gyanúsítások helyett, tudunk-e kritikai jóindulattal teret adni az idegenségnek ahhoz, hogy tőlünk idegen módokon, eszközökkel, tartalmakkal, tapasztalatokkal szólítson meg bennünket, kihívva előzetes beidegződésünket, elfogultságainkat – mert vannak olyan kérdések, amire a kérdezett nem tud, vagy nem akar válaszolni úgy, ahogyan azt neki a kérdéseinkkel lehetővé (vagy lehetetlenné) akarjuk tenni.

Az idegenség megszólítása, szólásra bírása és megértése a feladat. Erre teszünk kísérletet a következőkben. Ehhez azonban következő lépésként mégiscsak tudományosan elfogadott művészetfilozófiai előzeteseinket kell érintőlegesen feltárnunk, hogy találhassunk olyan viszonyulási módot, kritikai attitűdöt, amellyel a szötsi életmű vonzása, ugyanakkor kihívó idegensége egyáltalán létjogosultságra tesz szert – saját nyelvén

szólalhat meg. Dolgozatunk tapasztalatfogalmáról van tehát szó, arról a tapasztalatról, ami Szöts életművét vizsgálva a befogadó-újraalkotó számára megmutatkozhat.



### 1.3. Dialektikus tapasztalatfogalom

A következőkben a fizikai világ filmes megmentése Kracaueri<sup>96</sup> programjának megvalósíthatóságához egy kritika modelljét igyekszünk továbbgondolni, annak bemutatásával, hogy a kortárs időszak egyik jelentős filozófiai munkájának tekinthető, *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit*<sup>97</sup> című könyvében Richard Schaeffler miként értelmezte Kant tapasztalatra, különösen az észleléstudományként felfogott esztétikai tapasztalatra vonatkozó kérdésfeltevését.<sup>98</sup> E közel nyolcszáz oldalas munkát egyrészt a kanti programra vonatkozó megjegyzéseinek, másrészt az észleléstudományként felfogott esztétikának az összefüggésében vizsgáljuk.<sup>99</sup> Mindezt annak érdekében tesszük, hogy találjunk olyan filmelméletinek nevezhető viszonyt, kritikai vizsgálódási, értelmezői szempontot, ami alapján egyáltalán értelmezői pozíciónk lehet a szövis életmű idegenségeivel és vonzásával kapcsolatosan.

Schaeffler a rá jellemző már-már kínos szöveg-közeli alaposságával veszi számba a kanti életmű vonatkozó eredményeit, ugyanakkor a megértéstől a továbbgondolás irányába kritikai megjegyzésekkel is tágítja a kanti horizontot.<sup>100</sup> Esetünkben nem indokolatlan a kanti elmélet továbbgondolása, hiszen ezzel talán művészetbölcseletileg belátható lesz, hogy a valóság befogható tágasságának (a Kracaueri materiális, fizikai világának és a szövis vallásának, transzcendentálisnak is) vannak ismeretbölcseleti alapjai – vagyis a műalkotásokban megmutatókozó valóságértelmezés akár dokumentumértékű is lehet. Dokumentum, nem pusztán a látható síkján, hanem a világnézet, a látomás és az indulat világának vonatkozásrendszerében.

Schaeffler kiindulópontja a tapasztalat, vagyis a szubjektív észleletektől megkülönböztetett, objektív érvényességre igényt tartó tartalmak lehetőségi feltételeire vonatkozó kérdés szellemi közegének Kant korához képest bekövetkezett radikális

---

<sup>96</sup> Már idézve: S. Kracauer: *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Ford. Fenyő Imre. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1964. 10

<sup>97</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*. Freiburg, Alber, 1995.

<sup>98</sup> Lázár Kovács Ákos: A tapasztalat – a valósággal folytatott dialógus. Richard Schaeffler a kanti esztétikai észlelésről. in Uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006.108–121. Az idézett szöveg átdolgozása adta ennek a fejezetnek a bölcseleti hátterét.

<sup>99</sup> Jellemző tény, hogy „idegenségénél fogva” a tisztán filozófiai munkának elsősorban fundamentális teológiai, és csak másodsorban filozófiai, illetve esztétikai recepciójával szembesülhetünk; vö. például S. Wiedenhofer: *Religiöse Wahrheit in der Vielheit der Kulturen. Zur theologischen Rezeptionsfähigkeit der transzendenten Erfahrungstheologie Richard Schaefflers*. In T. Trappe (szerk.): *Wahrheit und Erfahrung. Chancen der Transzendentalphilosophie*. Würzburg, Echter, 2004, 37–52.

<sup>100</sup> Magyar nyelven is olvasható a szerző tömör kritikája a kanti programról: R. Schaeffler: *A vallásfilozófia kézikönyve*. Ford. Czákó István – Hankovszky Tamás. Budapest, Osiris, 2003

megváltozásának elemzése.<sup>101</sup> Míg Kant korában a tapasztalati tudományok sikerei révén a tudományos tapasztalás sikeressége és hegemóniája egyértelmű tény volt (és ezért csak megvalósulásának *mikéntje* képezte a filozófiai vizsgálódás tárgyát), addig ma a tapasztalási módok sokféleségével számolunk. Következésképpen: a tapasztalat lehetőségére vonatkozó kérdésünk már nem csupán a tudományos empiria strukturális feltételeire irányul, hanem azt is meg kell vizsgálnia, miként nyitható meg a tapasztalás értelmezésének az a “szcientista szűkössége”, amely annak alanyát vakká teszi a tapasztalás egyéb – erkölcsi, társadalmi, vallási, vagy esztétikai – módjaira.<sup>102</sup> Ennek a tapasztalásmódok sokféleségével számoló új szemléletmódnak a történetén belül Schaeffler több jelentősebb állomást különít el.<sup>103</sup> Mint ismeretes, Kant az empirizmust azzal igyekezett meghaladni, hogy rámutatott: a tapasztalat nem magától értetődő, hanem objektív érvényességének feltételei vannak, amelyeket konkrétan fel is lehet tárni, vagyis: azokat a strukturális törvényeket kutatta, amelyeket a szemléletnek és a gondolkodásnak követnie kell ahhoz, hogy meg tudja alkotni a tapasztalati fenoméneket. Csakhogy a Kant-értelmezés már korán felhívta a figyelmet arra, hogy nem csupán egyetlen olyan struktúra létezik, amely előzetesen lehetővé teszi megismerésünk tárgyainak tapasztalatunk rendezett egészébe történő beágyazódását.<sup>104</sup>

Cassirernek a szimbolikus formákról kidolgozott filozófiája<sup>105</sup> – mint a kultúra elméletének kísérlete – például éppen abból a felismerésből táplálkozott, hogy a tárgykonstitúciónak több, strukturálisan különböző módja van (tudomány, mítosz, művészet, vallás). Vagy: a dialektikus filozófia képviselői az észhasználat különböző *módjait* az ész felépítése *történetének* különböző szakaszaival hozták összefüggésbe (Schelling: a történelem az öntudat korszakokra tagolódó története). Miután a paradox-filozófia<sup>106</sup> (Kierkegaard) élesen kikelt az öntudat egységét esetlegesen megkérdőjelező,

---

<sup>101</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*. i.m. 37–51.

<sup>102</sup> Bővebben a kérdés háttéréről: J. B. Lotz: *Transzendente Erfahrung*. Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1978.

<sup>103</sup> Ugyanezeknek a folyamatoknak a tudományelméleti vetületét felvázolva Schaeffler könyörtelen szigorúságú logikával mutatja ki a kritikai igényű újkori filozófia sajátos „kritikátlanságát és naivitását”: R. Schaeffler: *Glaubensreflexion und Wissenschaftslehre. Thesen zur Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsgeschichte*. Freiburg, Herder, 1980.

<sup>104</sup> J. Hubbert: *Transzendente und empirische Subjektivität in der Erfahrung bei Kant, Cohen, Natorp und Cassirer*. Frankfurt a. M., Lang, 1993. A kérdést Schaeffler tanítványa tanárának alapos, aprólékos megértésre törekvő módszerével, rendkívül részletes áttekintésű műben tárgyalja.

<sup>105</sup> E. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. I–III. kötet. Hamburg, Meiner, 2001–2003.

<sup>106</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*. i.m. 60–66.

negatív mozzanatok is a rendszerbe ágyazni tudó dialektikus gondolkodás (Hegel<sup>107</sup>) ellen, magát a paradoxont jelölte meg a valóság és így sajátosan az észhasználat lényegi mozzanatának. A paradoxont, amely a tapasztalat alanyának egyáltalán feltárja, hogy mi mutatkozik meg számára (azaz nem rögzíthető előzetesen a tapasztalatot lehetővé tevő strukturált egész). A 20. század derekán kialakult, az előzőekben már érintett posztmodern szellemiség pedig már a szemléleti és tájékozódási rendszerek *összemérhetetlenségét* és minden kapcsolódást nélkülöző *heteromorfiáját* hangsúlyozta, amelynek keretében mozogva a heteromorf nyelvjátékok váltogatásával tűnhet fel az a „nem-ábrázolhatóság”, amely a valóságot jellemzi (Lyotard).<sup>108</sup>

Mindennek ellenére, a szemlélet és a gondolkodás formáinak immár megszüntethetetlen és tagadhatatlan pluralitása ellenére, vagy épp ezért (!) Schaeffler filozófiailag mégis arra vállalkozik, hogy a *„tapasztalat logikáját”* dolgozza ki, vagyis a tapasztalatot létrehozó aktusok, a szemlélet és a gondolkodás aktusainak strukturális elemzésére vállalkozik (a strukturális változásokat eredményező tapasztalatokat a tapasztalat logikájának határeseteként értelmezve). Más megfogalmazással: elkerüli azt a naivitást, amely ennek a pluralitásnak a tagadásában rejlene, ugyanakkor megpróbál új utat találni az „igazság” fogalmához, vagyis – a kanti transzcendentálfilozófia nyelvén szólva – ahhoz az önkényes ítéletünktől független, elméleti és gyakorlati ítéletünkre nézve mérvadó módhoz, ahogyan a dolgok szemléletünk és gondolkodásunk számára megmutatkoznak.<sup>109</sup> Nyilván pusztán azért fontos számunkra ennek a kérdéskörnek a kibontása, hogy láthassuk a „szötsi igazság” művészi és gondolkodói mozgatórugóit, észhasználati előzeteseit.

Míg Kant még egyértelműnek tartotta, hogy szemléletünknek és gondolkodásunknak mindig is egyazon (az „én gondolkodom” aktusának egységéből származó) formái előzik meg tapasztalatunk tárgyait (lehetővé téve azokat), Schaeffler alapkérdése éppen az: létezhetnek-e magát a szemlélet és a gondolkodás struktúráját megváltoztató tapasztalatok, azaz léteznek-e olyan tapasztalatok, amelyek először széttörik, szétvetik az „én gondolkodom” aktusának egységét? Olyanok, amelyek „után” csak megváltozott formában állhat helyre a korábbi szemléleti és gondolkodási struktúra?

---

<sup>107</sup> G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai. 1979<sup>3</sup>. különösképpen 47-95.

<sup>108</sup> J.-F. Lyotard: *A posztmodern állapot*. In J. Habermas–J.-F. Lyotard–R. Rorty: *A posztmodern állapot*. Budapest, Századvég – Gond. 1993.

<sup>109</sup> Éppen ezért sajnálatos, hogy a mű recenzensei közül sokan annak a kifogásuknak adtak hangot, hogy Schaeffler kevésbé folytat párbeszédet a 80-as és 90-es évek egyéb transzcendentálfilozófiai kísérleteivel, azaz mintha nem érzékelnék a mű valódi tétjét; lásd például B. J. Hilberath–B. Nitsche: *Recenzió R. Schaeffler „Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit” című könyvéről*. In *Theologische Quartalschrift*. 176, 1996, 163–166.

Ennek a kérdésnek a megválaszolására Schaeffler nem a tárgykonstitúcióról szóló kanti tanítás elvetésével vállalkozik, hanem magukban az elméleti és a gyakorlati ész dialektikájáról kifejtett kanti megfontolásokban keres kapcsolódási pontot a strukturális különbségeket előidéző tapasztalatok törvényeiről kidolgozott elmélete számára (vagyis belülről igyekszik továbbmozdítani a kanti gondolkodást).<sup>110</sup> A szerző szavai szerint: “a tapasztalat logikájának az elsődleges feladata az, hogy feltárja azokat a strukturális feltételeket, amelyek lehetővé teszik az »én gondolkodom« aktusának megrendülését és azt követően szemléleti és gondolkodási formáink megváltozását.”<sup>111</sup> Csakhogy, merül fel bennünk az ellenkezés, a kanti gondolkodás ellent áll egy efféle értelmezésnek, hiszen Kant a “transzcendentális látszatról” kidolgozott tanításában mintha eleve kiküszöbölné azt a lehetőséget, hogy a feladatai elvégzése során az adottnak (és ismertnek) vett értelmet meghatározó formákat veszélyeztető dialektika ténylegesen a szemléleti és gondolati struktúrák megváltozásával járjon. Schaeffler arra tesz kísérletet, hogy bemutassa azokat a többértelműségeket, amelyek mindabban felfedezhetők, amit Kant (a) a gondolkodó szubjektum egységének (lélek), (b) a jelenségek sokrétű feltételei abszolút egységének (világ) és (c) általában a gondolkodás tárgyai abszolút egységének (Isten) követelményéről mond.<sup>112</sup> Ennek keretében pedig szakít ez ekképpen meghatározott három ideát (lélek, világ, Isten) a három ítéletformához (asszertorikus, hipotetikus, diszjunktív) kapcsoló kanti eljárással, és a lélek, a világ és Isten fogalmát a *három legfőbb logikai elvvel* hozza összefüggésbe – ezzel lépve a tapasztalat-logika területére. Tekintsük át röviden e kísérlet ideákra vonatkozó részét, azért, hogy a következőkben majd továbbléphessünk ahhoz a személy, valóság és szellemfogalomhoz, amellyel – feltevéseink és tapasztalataink szerint – Szóts mint művész és mint gondolkodó dolgozhatott.

Schaeffler elsőként a kantiánus bölcselet szempontjából kétségkívül meglepő dologra vállalkozik: a gyakorlati dialektikát megelőzően eleve a teoretikus észhasználat dialektikáját igyekszik kimutatni, és pedig a három ideához (és a három logikai elvhez) kapcsolódva. Ezt joggal teszi, hiszen éppen ezek azok az alapadottságok, amelyekre Kant reflexiói nem, vagy csak részben terjednek ki. A következőkben újdonsága okán ennek szentelünk figyelmet,<sup>113</sup> figyelmen kívül hagyva a gyakorlati észhasználat dialektikájának

---

<sup>110</sup> Tanulságos ezzel kapcsolatban az is, amit Schaeffler az ún. kanti autonómiafikció megalapozatlanságáról mond: vö. R. Schaeffler: A Vigilia beszélgetése Richard Schaefflerrel. In *Vigilia* (68) 2003, 698–706.

<sup>111</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*. i.m. 111.

<sup>112</sup> Uo. 112–163.

<sup>113</sup> Uo. 117–139

(azaz a kanti rendszer alapvető, konstitutív jelentőségű elemének – ami azonban most számunkra nem lényeges) schaeffleri értelmezését.<sup>114</sup>

*A lélek ideájával* (a) kapcsolatban Kant állítása jól ismert: “Az appercepció egysége minden jelenség szükségszerű törvényszerűségének transzcendentális alapja egy tapasztalatban.”<sup>115</sup> Az objektíve érvényes felismerések összekapcsolásának ez a törvényszerűsége (a “lélek” mint transzcendentális feltétel) szavatolja, hogy nem bukunk szubjektív képzetek játékába, azaz a megértés egysége minden tárgykonstitúciónak (és minden szubjektumnak) transzcendentális feltétele. Az “appercepció” (a felfogás, a megértés) azonban csak akkor lehet egységes, ha a szemlélt és az elgondolt dolgok nem kényszerítik a gondolkodást önnön egységének feladására; minthogy pedig a gondolkodás akkor rombolná le magát, ha ellentmondásba keveredne, a lélek eszméje egyben az ellentmondás kizárásának elvét testesíti meg. Eddig Kant.

Ha azonban kizárjuk az ellentmondást, hangsúlyozza Schaeffler, akkor kizárjuk a tanulást is, hiszen ha minden ellentmondásos tény kizárunk gondolkodásunkból, folytonosan egyazon gondolati struktúra keretei között maradunk. Más szóval: a tudat egységét nem tekinthetjük empirikusan adottnak (ahogy egyébiránt Kant sem tekinti annak), hanem *feladatként* kell felfognunk, amely arra szólít, hogy megtaláljuk a módját annak, hogy tudatunkba befogadjuk azokat a tartalmakat is, amelyek megtörik annak eddigi egységét. A “lélek” eszméje tehát ekkor is regulatív eszme (mint Kantnál), csak hogy végtelen feladatot is jelent: az “én gondolkodom” egységét nem tekinthetjük adottnak, hanem folytonosan ki kell küzdenünk. Ennek a feladatnak a kimeríthetlenségét Schaeffler maguknak a *tárgyaknak* a kimeríthetlenségével hozza összefüggésbe: a tárgyak megjelenésével együtt jelentkező ellentmondások (és ezek mindig adódnak, minthogy a dolgokat tapasztalataink során rendre más-más módon látjuk) abból fakadnak, hogy egyazon tárgyat különféle módokon “pillanthatjuk meg” (respectus), minek következtében különböző “arcát” (aspectus) mutatja felénk. Ez pedig azt jelenti, hogy a tárgykonstitúció is új színben jelenik meg: így már “dialektikus megközelítése annak, ami megjelenésmódjainak sokaságában egyszerre megjelenik és megvonja magát.”<sup>116</sup> Az “én gondolkodom” aktusának egységét pedig csak *egész élettörténetünk* elbeszélésével mutathatnánk be, hiszen ez éppen abból áll össze, ahogyan a tapasztalati tárgyak

---

<sup>114</sup> Kapcsolódó szempontjait Schaeffler a 2004-es Kant-évforduló kapcsán újra összefoglalta; vö. R. Schaeffler: Zum 200. Todestag von Immanuel Kant. *Stimmen der Zeit*, 2004/2.

<sup>115</sup> I. Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest, Atlantisz, 2004, 687.

<sup>116</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*. i.m. 119.

megjelenését kísérő és öntudatunk egységének megroppanásával fenyegető ellentmondásosságból kiküzdjük énünk egységét. Ez az „egész élettörténet” Szóts esetében konkrétan egész művészi élettörténetének feladatstruktúráját és annak értelmezését is jelenti, ami nem is pusztán az élettörténet, hanem a műalkotás-történet szintjén lehet fontos majd számunkra.

Kantnál, mint ismeretes, a *világ ideája* (b) szintén nem tapasztalati tárgy, hanem a tapasztalatot lehetővé tevő regulatív eszme, a lélek ideájához hasonlóan végtelen feladatot jelent, éspedig a lélek ideájából következően, minthogy a tudat egysége egyetemes és egyben törvények szerint rendezett összefüggést követel meg. Csakhogy Schaeffler szerint problémát jelent, hogy a feltételek és következmények átfogó összefüggéseként felfogott világot (amelyen belül mindennek kijelölhető és pontos helye van) Kant egyoldalúan – kora tudományeszményének megfelelően – eseményláncok szabályai szerint gondolta el (feltételek és következmények rendszereként, amelyet az okság határoz meg). A világ azonban nem feltételek és következmények lánc, hanem inkább *“háló”*,<sup>117</sup> amelyen belül minden mindennel összefügg (kivált mivel elsősorban szabad cselekvőkről és tetteikről van szó, és nemcsak dologi folyamatokról). Kant azt állította, hogy tudatunk formális egységének azáltal kell igazolódnia, hogy képes funkcionálisan összekapcsolni valamennyi tartalmat; ez természetesen azt jelenti, hogy ezzel az “én gondolkodom” aktusa próbának vetetik alá: ha az érzéki benyomásokkal nem sikerül felépítenünk a világot mint “szisztematikus egységet” (Kant), akkor a transzcendentális appercepció nem éri el célját.

Kant tehát világosan látta, hogy a strukturált egész létrehozása próbát jelent, de azzal *nem* számolt, hogy ez a próba kudarccal is végződhet. Ezért ezt a feladatot – a schaeffleri logika alapján – az “elégséges alap elvével” is összefüggésbe lehet hozni: az egészben ugyanis mindennek a helyét meg kell tudnunk indokolni. Ennek tipikus esete a tudományos személelmód, amely a kauzalitás törvényei szerint hézagtalan összefüggésbe igyekszik ágyazni a jelenségeket. *Csakhogy*, hangsúlyozza Schaeffler, a rész és az egész viszonyának kérdése a teoretikus észhasználaton belül *sem* korlátozódik oksági összefüggések kimutatására. Példának okáért a személyek közötti kapcsolatokban nem oksági, hanem *jelentésbeli összefüggések* dominálnak. Ugyanígy az *esztétikai tapasztalatok* során sem csak oksági összefüggéseket határozunk meg, hanem ezek a tapasztalatok “egy másik világba helyeznek át minket, és ezért »exorbitánsná« tesznek bennünket”.<sup>118</sup> Ezeknek a tapasztalatoknak a lényege éppen az, hogy kiteszítanak a világból, amelyet

---

<sup>117</sup> Uo. 122.

<sup>118</sup> Uo. 124.

azután új módon kell tudnunk helyreállítani. Ez pedig azt a kérdést veti föl: milyen szerkezetű az a világ, amelyben efféle tapasztalatok lehetségesek? Miként változik meg a világról szerzett mindennapos tapasztalatunk, amikor a természetben és a művészetben megtapasztaljuk a szépet? Ezek a tapasztalatok *nem önkényesek*, hiszen a valóság ezekben éppúgy sajátos “mérvadósággal” lép szembe velünk, azaz éppúgy olyan mértékké lesz, amelyhez ítéletünknek alkalmazkodnia kell, mint ahogy az a tudományos tapasztalat esetében történik – egyszóval ezek a tapasztalatok is *objektívek*. És a valóság ezekben a tapasztalatokban is *felhívást* intéz hozzánk, amiért is sajátos appercepciónkat akként a válaszként kell felfognunk, amelyet a valóságnak erre a felhívására adunk, “még ha ez a felszólítás csakis válaszunk visszhangjában válik meghallhatóvá”.<sup>119</sup>

Ez azt jelenti, hogy a tárgykonstitúció kanti modellje nem elégséges: gondolkodásunk és szemléletünk formáinak nemcsak valamiféle amorf anyag van adva, amelyet meg kell formálnunk, hanem a tárgykonstitúció dialogikus folyamat, *akkor is*, ha a „dolgok szava” csak szemléletünk és gondolkodásunk “válaszában” válik meghallhatóvá. Ennek ellenére a tapasztalati világok pluralitását feltételező szemléleten belül is mérvadó Kant figyelmeztetése: az “én gondolkodom” aktus egységének abban kell igazolódnia, hogy a gondolkodás minden tapasztalati tartalmat a (saját) világ rendezett egészévé szervezi egybe. *Csak* hogy nem lehetünk apriori biztosak abban, hogy különböző tapasztalatainkat ténylegesen sikerül is egységes világgá szerveznünk: azaz a teoretikus észhasználatot is kudarc fenyegetheti (Kant számára ez is még elképzelhetetlen volt). Mégsem lehetséges ugyanakkor, hogy Lyotard-hoz hasonlóan a különböző “világok” egymásmellettségével számoljunk: ekkor ugyanis nemcsak az öntudat egységének lehetősége oltódnia ki (az “én gondolkodom”-nak a “próbaköve” éppen az egységes világ létrehozásának képessége), de az egyes tapasztalati tartalmaknak sem tulajdoníthatnánk már objektív érvényességet. A világ ideájának schaeffleri pozitívuma, a világ ideájának mai funkciója tehát: a tájékozódási rendszerek hierarchiájának *meghaladása*. Ennek a meghaladásnak, az ebben rejlő (ön)transzcendentáló képességnek a kibontakozásában figyelhetjük majd meg a szötsi világnak egyik alapmotívumát, azt a tágasságot és nagyvonalúságot, amely nyitott olyan – látszólag egymásnak ellentmondó világok „hálóba

---

<sup>119</sup> Uo. 125.

vonására”, amelyek első pillantásra nemhogy egy közegben, de még egy világhoz tartozóként sem tehetők egymás mellé.<sup>120</sup>

Röviden érintenünk kell azonban a harmadik ideát is, nemcsak a schaeffleri logika alapján, hanem ennek a problematikának a szötsi életművel kapcsolatba hozható vonatkozásai miatt is. Kantnál *Isten ideája* (c) minden elgondolható pozitív predikátum teljessége: *omnitude realitatis*, amelyet, mint ismeretes, Kant maga is összefüggésbe hozott a harmadik kizárásának elvével (egy fogalompár egymást kizáró két eleme közül csak az egyik vonatkoztatható a tárgyra). A tárgykonstitúció (amely elvileg a tárgy *valamennyi* predikátumának egybegyűjtése) szempontjából mindezzel kapcsolatban Schaeffler először is azt emeli ki, hogy minden tárgy úgy adott számunkra, hogy soha fel nem göngyölíthető *feladatot* ad, hiszen mindenkor úgy mutatkozik meg nekünk, hogy nyilvánvaló: még végtelenül több ismeretet tartogat magáról, mint amennyit megragadhatunk belőle. Másfelől kritikával illeti azt a módot, ahogyan Kant a teoretikus észhasználat összefüggésében transzcendentális funkcióval ruházta fel Isten, az *omnitude realitatis* ideáját. Mint ismeretes, Kant Isten ideáját, az értelemhasználat perspektivikus vonalainak “képzeletbeli pontját” eszménnyé alakítja át, vagyis egy olyan individuummá, amelyben együtt vannak az ideában elgondolt jegyek, és pedig azzal, hogy önállósítja és megszemélyesíti ezt az ideát, arra hivatkozva, hogy valamennyi pozitív predikátum egysége csakis egy olyan összekapcsolás eredménye lehet, amelyre csak egy abszolút intelligenciának van módja.<sup>121</sup> Ennél az ismert és nem túl gyümölcsöző fejtegetésnél azonban jóval fontosabb az az újszerű értelmezés, amelyet Schaeffler Isten ideájával kapcsolatban dolgoz ki. Egyetért Isten ideájának megszemélyesítésével,<sup>122</sup> pontosabban: megpróbálja *újszerűen* értelmezni azt a kanti tételt, hogy Isten ideáját az ember önállósítja (hüposztatizálja) és megszemélyesíti. Ennek összefüggésében kiemeli, hogy a személyes létezésen belül az intellektuális aktusokon kívül az akarati aktusoknak is jelentőségük van. Vagyis: míg Kantnál az értelem működését Isten ideája mint transzcendentális idea *értelmi* meghatározottságánál fogva tette lehetővé (Isten mint végtelen intellektus már

---

<sup>120</sup> A kijelentés valódi tétjének elgondolása izgalmas feladat lehetne, azonban a dolgozat tárgyától elvinne ennek további fejtegetése – nekünk elegendő lesz a későbbiekben ennek a belátásnak a szötsi életmű egyes darabjaira és az egész életműre vonatkoztatása.

<sup>121</sup> Schaeffler kiemeli, hogy Kant eszmefuttatása nem túl meggyőző, hiszen nem indokolja meg, miért következik abból, hogy az ember képes elgondolni az összes pozitív predikátum teljességét, az, hogy egy legfőbb intelligencia *már végre is hajtotta* ezt az összekapcsolást.

<sup>122</sup> Hogy miért, azt itt nem mondja meg, de későbbi érveléséből világos, hogy logikailag nem tartja cáfolhatónak azt a tényt, hogy a személyesség megilleti Istent, amennyiben az ember is személyességgel bír. Márpedig a személy közölhetetlenségében kimeríthetetlen titok marad. Ennek továbbgondolásához Martin Heidegger életműve jó pár fogódzóval szolgál.



összekapcsolt minden pozitív határozmányt), a tapasztalatformák pluralitása esetén az ész által kitűzött feladat (egységes világ felépítése) teljesíthetőségében elbizonytalanodó (mert ellentmondásokba és pluralitásba ütköző) embert éppen Isten akarata, vagyis szabadsága *képesíti* reményre. Ha elbizonytalanodunk egy transzcendentális feladatra való képességünket illetően, “egy ideára való irányultságunk egyben azt a reményt is magában foglalja, hogy egy idegen szabadság (akarat) részesít bennünket ebben a képességben.”<sup>123</sup> Más szavakkal: ha a tapasztalati világok pluralitásával (a világ világokká bomlásával) szembesülő embert (a kettő szoros kapcsolata okán) saját énje szétforgácsolódásának veszélye fenyegeti, akkor fenyegetett önazonosságának (identitásának) egységét “már nem abban találja meg, ahogyan önmagáról tud, hanem az abban való bizalomban, hogy egy Másik tud róla.”<sup>124</sup> Lehetséges, hogy az önazonosság tudatának új módja az abba vetett bizalom révén növekszik benne, hogy ennek a Másiknak a szabad jóindulata – önmagáról való tudásának mindig is töredékes módján – önmaga megtalálásának mindig új módjaihoz nyit számára utat.”<sup>125</sup> (Természetesen nem arról van szó, hogy ebből a szubjektív igényből, a szétesést feltartóztató és az egység lehetőségét megteremtő személyes identitás-ajándékozás igényéből levezethetnénk ennek a Másiknak a tényleges létét, de ezt a Másikat, akire mint ideára irányulunk, valóságként kell *posztulálnunk*, és pedig szabad személyként. Vagyis ebben az értelmezésben a *teoretikus észnek is van posztulátuma* – ami természetesen nem bizonyíték, csak posztulátum<sup>126</sup>).

*A tapasztalat dialogikus elméletének* elsajátítása a szerző szerint a tét. Az alapvető kanti elgondolások Schaeffler által (a tapasztalatformák pluralitása tükrében) megkísérelt újraértelmezésének értelmezését követően tehát immár azt vesszük röviden szemügyre, milyen fő elemei vannak a tapasztalat ama dialogikus elméletének, amely sem nem kíván háttérbe fordítani a tapasztalatformák pluralitásáról kialakult modern tapasztalatnak, sem nem kívánja föladni a tapasztalattal együtt járó, objektív érvényességre támasztott igényt, azaz az igazság kérdését. (Valamilyen igazságnak (legalábbis) a keresése minden gondolkodásformánál kimutatható, logikailag egyszerűen a fogalomalkotás általános érvényre törekvésének kísérletéből fakadóan is.) Most Schaeffler vizsgálódásainak főbb eredményeit, alapelveit értelmezzük, kissé részletesebben csupán arról szólnak, amit a

---

<sup>123</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung.* i.m. 132.

<sup>124</sup> A gondolat irányát és tartalmát a dialógikus filozófia vetette fel és dolgozta ki: Franz Rosenzweig: *Nem hang és füst.* Holnap, 1990; Martin Buber: *Én és Te.* Európa, 1991; Karl Barth: *Ember és embertárs.* Európa, 1990.

<sup>125</sup> Uo. 133.

<sup>126</sup> A kérdésnek ez a vonatkozása nem vág ugyan dolgozatunkba: maga Kant sem lát problémát abban, hogy „átmenjen” az isteneszméből az istenposztulátumba.

sajátosan esztétikai tapasztalat számunkra fontos világról mond. Ez az esztétikai tapasztalat lesz az az alapelv, amelynek kibontásával megpróbálunk a szövti realizmus-kérdéshez alkotásközpontú elemzéseket illeszteni, illetve a kracaueri „megmentő” elvárást mű-közeli módon igazolni.

Schaeffler alaptétele: *minden észrevezés rezponzórikus megformálás formáját öltő válasz*. A valóság megszólítására adott válaszuk formájában mutatkozik meg számunkra a körülöttünk lévő világ. “Ennek során észrevesszük, hogy az, amit észreveszünk, nem merül ki abban a módban, ahogyan észrevesszük, mert minden észrevezés magában foglalja jövőbeli felülmúlásának feladatát”,<sup>127</sup> más szóval: az észrevezéshez mindenkor hozzátartozik egy sajátos *anticipáció*, az, hogy a jövőben annál a módnál, ahogyan most észleljük, nagyobb, átfogóbb, mélyebb módon fogjuk észrevenni az előbbi tárgyat. Ha ez az anticipáció eltűnik, azaz ha úgy gondoljuk, már kimerítően megragadtuk a tárgyat, akkor elutasítóvá, süketté és némává válunk a valóság “mindig nagyobb igényére”. Vagyis az újkori tudományeszményhez képest Schaeffler szerint megváltozik, vagy legalábbis meg kellene, hogy változzon a tapasztalatfogalmunk: a tapasztalat immár nem olyan információk egybehordása, amelyeket beágyazhatunk egy modellbe. “Az a tudomány-empíria, amelyet Kant alapul vett, az észleletek tapasztalattá [azaz objektív érvényűvé] alakításának csak az egyik módja”.<sup>128</sup> Vagyis nem arról van szó, hogy ez a természettudományos alapú valóságfelfogás (realitásértelmezés) érvénytelen lenne, hanem arról, hogy az objektív érvényű tapasztalatok kialakíthatóságának csak egyik, nem kitüntetett módja.

Ha a tapasztaláshoz hozzátartozik önnön jövőbeli felülmúlásának anticipációja, éppen azért, mert minden egyes tapasztalat a valóság megragadásának új módját is megnyitja, akkor a tapasztalattal együtt járhat annak a „kontextusnak” a megváltozása is, amelybe a tapasztalatot (a valóság igényére adott kritikai és objektív, azaz nem merőben szubjektív választ) behelyezzük. A tapasztalat (amely egy rendezett összefüggést feltételez, amelyben e tapasztalatnak kijelölhető a helye) folytonosan a tapasztalati struktúrát megváltoztató, transzcendentális tapasztalatba megy át. Ugyanis (a) a tapasztalat nem lehetséges rendezett kontextus nélkül, amelyen belül a tapasztalatot elhelyezzük. Azaz (b) nem lehetséges merő káosz, hiszen abban semminek nincs rögzíthető helye, de (c) ez a rendezett kontextus nem lehet mozdíthatatlan (sem), mert akkor a valóság új és új

---

<sup>127</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*. i.m. 301.

<sup>128</sup> Uo. 309.

igényeire adott új és új kritikai és objektív válaszok (tapasztalatok) nem lennének elhelyezhetőek benne. Vagyis a rendezett kontextusnak olyannak kell lennie, hogy (d) képes legyen az átalakulásra, és ennek az átalakulásnak a során újra tudjon szerveződni.

Összefoglalva: *a tapasztalat a valósággal folytatott, a jövőre nyitott párbeszéd*. Egy olyan dialógus, amelyben a valóság soha nem kimeríthető módon nyilatkozik meg és ez a kimeríthetetlen valóság-igény felszólító erővel bír a gondolkodó alany felé, aki erre az igényre választ, válaszokat fogalmaz meg. Egy olyan perspektíva pedig, amelyre minden gondolkodó szubjektum akarva-akaratlanul törekszik, és amely átfogna minden egyes tapasztalatformát és tapasztalati világot, szándékolt ugyan minden tapasztalatban, de soha nem érhető el. Ez az átfogó perspektíva sem nem idea (hiszen az ész feladatának teljes teljesüléséről nem alakítható ki fogalom), sem nem posztulátum (mert e teljesülés feltételéről sem alakítható ki fogalom), hanem egy *transzcendentális szempontból szükségszerű remény*. Ha ugyanis nem remélhetnénk a tapasztalatomodok végső egységét, azaz megmaradnánk az autonóm és teljességgel heteromorf világoknál, megint csak olyan pluralitásba esnénk, amely nem tudná szavatolni az öntudat egységét. Megjegyezhetjük tehát: a valóság igényére adott válaszok formái (tudomány, erkölcs, vallás, esztétika...) nem önkényesek, hanem magából a megszólításból következnek: a valóság úgy mutatkozik meg (igényére adott válaszuk révén és formájában), hogy ezt és ezt a fajtájú választ *kell* adnunk rá. A tapasztalat dialogikus elméletének keretében a szemlélet különböző aktusai “fokozatai annak a válasznak, amelyet a megismerő szubjektum a valóság igényére, megszólítására ad”.<sup>129</sup> E szerint ez a „fokozatosság”, mintegy Jákon lajtorjájaként emel bennünket egyre magasabb (vagy mélyebb) belátások irányába úgy, hogy a „komplexebb” tapasztalat egyrészt feltételezi, másrészt meg is haladja az előzőeket.

Egy-két évtizeddel ezelőtt még egyértelműnek számított, hogy csak a tudományos empiria közvetíthet objektíve érvényes ismereteket – ma már észleljük, hogy a tapasztalati módok elidegenedése (például a tudomány és az erkölcs, vagy a vallás és a művészet eltávolodása) komoly nehézségekhez vezethet. Schaeffler a szcientista szűkösség (Apel: az érvelés minden formája egy olyan aktust implikál, amely révén az egyén egy olyan kommunikációs közösség [a tudósok közösségének] tagjának tudhatja magát, amelyben mindenki csak azt mondja, amit bárki más is kimondhatna.<sup>130</sup>) és a szkeptikus pluralizmus

---

<sup>129</sup> Uo. 355.

<sup>130</sup> K.-O. Apel: *Transformation der Philosophie. Bd. 2. Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993<sup>5</sup>

(Lyotart<sup>131</sup>) között keres utat. Hangsúlyozza, hogy objektíve érvényes válaszaink (tapasztalataink) pluriformitása *egyazon igény, megszólítás* túlaradó gazdagságából fakad. A valóság burjánzása (Überschuss), a realitás meghökkentő elevensége és gazdagsága válaszaink sokaságát hívja életre, és a tapasztalat alanyát arra indítja, hogy egy tapasztalati perspektívától a másikhöz lendüljön, mert csak így nem fosztja meg a valóságot attól a lehetőségétől, hogy új igényét új módon érvényesítse. (Egyszerűbben: lemarad a valóságtól/-ról/, aki csak /akármilyen öndefinícióval rendelkező/ tudományosan közelít hozzá, mert a valóság megszólítására például gazdasági, politikai, jogi, vagy *ténylegesen* vallási, vagy művészi, akár vallási és művészi választ is lehet adni. Ahogyan Husserl vagy Hans Urs von Balthasar mondaná: aki többet lát, annak nagyobb mértékben van igaza.) Ugyanis a valóság mindig nagyobb: semmiféle individuális és szubjektív szemléleti és megértési mód nem merítheti ki és erre a kimerítő igényű megértési módra formálódó kísérletek folyamatosan és sorozatban vereségre vannak ítélve. Igényünk akár még önmagában jogosnak is tűnhet, ugyanakkor a valóság mindig nagyobb és ez az eleve a valóságban megmutatózó „össze nem mérhetőség” adja azt a mindig termékeny távolságot, ami az adott gondolkodói kísérlet (valóságértelmező mód) és a valóság végtelennek mondható megmutatózósi igénye (felszólítása) mögött feszül.

Szólnunk kell röviden az *esztétikai tapasztalat világának strukturájáról* is, már ahogyan ezt számunkra Shaeffler feltárja – annál is inkább mert az előbbiek pusztán ennek az (film)esztétikai nézőpontnak a megalapozásához és kitágításához voltak szükségesek. Monumentális könyvében Schaeffler az esztétikai, az erkölcsi és a vallási tapasztalat világának szerkezetét vázolja föl, valamint a különböző tapasztalatok interferenciájának elemzését is elvégzi. Mivel Szóts alkotói valóságmunkájának elemzésekor ezeket a területeket külön-külön és összefüggésükben is érintjük, mindebből a következőkben csak az esztétikai tapasztalat világgal kapcsolatos problematika alapkérdéseinek megértésére teszünk röviden kísérletet, annál is inkább, mert dolgozatunk a művészet- és filmelmélet felől közelít tárgyhöz – a vallási, illetve az erkölcsi érvelés itt csak korlátozott jelentőségű. Ahhoz hogy a „pőre” esztétikai kérdéshez egyáltalán eljuthassunk érthető módon szükséges volt az idevezető út érintőleges felvázolása. Az esztétikai tapasztalat szempontjából a kérdés (még mindig a kanti problematika mentén) a következőképpen hangzik: a valóság igényére adott válasz sajátosan esztétikai módja szert tehet-e olyan objektív érvényre, amely révén a tapasztalat (amely mindig objektív, hiszen elhelyezhető

---

<sup>131</sup> Lásd 107. jegyzet.

egy átfogó kontextusban, és nemcsak lebeg valahol) különbözik a merő szubjektív élménytől? Kantnak az esztétikai ítélőerő dialektikáját leíró fejtegetéseit Schaeffler a korábbiakban kifejtett dialogikus szemlélettel próbálja értelmezni és átfogóbbá tenni: ennek alapján az esztétikai észlelést is ebben a (dialogikus) tapasztalat-logikai közegben értelmezi. Ez a tény megelőzi tehát még azt a kísérletet is, hogy a Kant két kritikai műve között vitathatatlanul jelenlévő feszültséget áthelyezzük az esztétikai (az ítélőerői) mezőbe. Ha csak a kanti belső vitára figyelnénk, akkor ezzel az egész tapasztalat-logikai struktúrát leszűkítenénk, ugyanakkor túlterhelnénk az esztétikai tapasztalati terület „valóságképességét”. A schaeffleri dialogikus szemlélet tulajdonképpen a valóság felszólításának és a tapasztalatban létrejövő válasznak tudatosításának dialógusában eleve feloldódik, tulajdonképpen előzetesen kiengesztelődik a két kritika – Kant tapasztalat-fogalmából már (előzetesen) is következő – szembenállása. A kanti eredmény tehát – a buberi alapokon nyugvó schaeffleri dialogikus szemlélet nézőpontjából – nem elégséges, de nem is elégtelen: mint minden tapasztalat, kiegészítésre, továbbfejlesztésre, újabb vonatkozások beépítésére, megnyitásra, újulásra szorul.<sup>132</sup> Schaeffler szerint az előbbi problematika objektiválható próbaköve maga a műalkotás, amely azzal a kérdéssel szembesíti a szemlélőt, hogy vajon ezt a művet a valóság olyan igényére adott válasznak tekintheti-e, amely igény őt is új válaszra szólítja föl. Vagyis a szemlélés és az észreévés aktusainak (*operatio*) művé (*opus*) alakulásaként felfogható műalkotások a valóság igényét közvetítik-e annak, aki találkozik velük? Schaeffler erre a (Kant által nem tematizált) kérdésre adható válasznak jár utána és ez a kérdés, illetve az erre adott válasz vezethetne bennünket tovább ahhoz, hogy releváns (odavágó) filmelméleti és filmtörténeti szempontú elemzésekkel közelíthessünk Szóts parasztjaihoz, zarándoklataihoz, búzaszentelő körmeneteihez és a többi, számunkra sokszor idegennek tűnő témához, formanyelvi megoldáshoz.

*A szemlélés és az észreévés esztétikai formája* a valósággal történő, alkotásokban testet öltő tapasztalatokban mutatkozik meg. A valóságra vetett esztétikai pillantás révén a szemlélő párbeszédet folytatva azzal, ami megmutatkozik neki, tudatára ébred önnön formálóképességeinek, és ez olyan örömet okoz számára, amelynek lényege a meglepetés: afölötti meglepetése, hogy tulajdon képességeinek szabad játékából olyan szemlélhető alak

---

<sup>132</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*, i.m. 358.

áll elő, amely sajátos módon mutatkozik meg: ez a sajátos mód pedig a “szépség”.<sup>133</sup> Az esztétikai szemlélet tartalmai tehát egyben annak a viszonynak az élményét közvetítik, amely a között valósul meg, ami megmutatkozik, és ama szemlélés formáló képessége között, amely választ ad a megjelenő dolog igényére (és ekképpen egyáltalán szemlélhetővé teszi azt). Az esztétikai szemlélés ezért okoz örömet: itt ugyanis sikerül a párbeszéd a szemlélt dolog és az emberi formálóképesség szabadsága között. Az esztétikai észrevevés tartalma, „egy visszafordíthatatlan, ugyanakkor a jövőre nyitott történelem jelenlévő és elért valóságfokának bizonyítékaként lesz megragadható, ami az alany oldaláról mint egy mindig új »hallás- és látástanulásként«, az észrevett oldaláról pedig, mint egy mindig új, »eddig még meg nem teremődött jelentéstartalék megnyilatkozásaként« áll előttünk”.<sup>134</sup> Ennek jelentősége különösen ott tárul fel, amikor számukra eddig „befogadhatatlannak”, vagy „értelmezhetetlennek” tűnő műtárgyak leírása, értelmezése és értéke válik lehetővé – kitágítva ezzel mind a műalkotás, mind a szemlélő valóságvilágát. Itt érdemes megjegyeznünk, hogy az Arnold Gehlen által a műalkotás „belső racionalitásának” modern igénye (szerinte a modern művészet annak az igénynek a racionalizálási /ebben természetesen a pszichológiai adalékok is lényegesek/ és ennek (műalkotásokban) megvalósítási kísérlete, ahogyan a modern művész a valósághoz fordul, illetve, ahogyan az számára megmutatkozik, éppen ennek a schaeffleri igénynek egyik harmónikus kifejeződése.<sup>135</sup> Gehlen ezt a racionalizálódó igényt vizsgálja Picasso, Apollinaire, Klee, Modrian, vagy épp Kandinszkij művészetében és azt bizonyítja, hogy az erősödő absztrakciós igény éppen a mű belső alakjának alakulásából fakadó, követelődző igény, amire a művész szellemi erőfeszítéssel kell, hogy válaszoljon.

*Ezek után azonban az esztétikai tapasztalat lehetőségére* kell a továbbiakban figyelmünket irányítanunk. Magától értetődően merülhet föl ugyanis ezek után a kérdés, miként lehetséges ez az esztétikai *tapasztalat*, ha egyszer az esztétikai élmény (mint fentebb kitűnt) érzéki természetű, ha szemléletes megformálást jelent, és ami pedig nem ragadható meg objektíváló (általános érvényre törő) fogalmakkal. Ennek a Kant által már kidolgozott (és végső soron a *sensus communis* fogalmával csak részben kezelhető) dilemmának a feloldására Schaeffler tapasztalat-logikája *a fogalom funkciójának differenciálásával* vállalkozik. Az esztétika területén a fogalom ugyanis nem *felváltja* (követi) az érzéki szemléletességet, hanem ezen az érzéki szemléletességen belül az egyik

---

<sup>133</sup> Hogy magában a művekre vonatkozó kritikában mennyiben lelhető fel ugyanezen öröm jelenléte; ezzel a szerző csak érintőlegesen foglalkozik – nem célja kritika-esztétikai vizsgálódások lefolytatása.

<sup>134</sup> Uo. 364.

<sup>135</sup> Arnold Gehlen: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Gondolat, 1987, 109–150.

észlelésmódtól a másikig lendülő önkritikus fejlődést teszi lehetővé.<sup>136</sup> A fogalomalkotásnak ugyanis két feladata van: (a) azt kell lehetővé tennie, hogy minden észlelet esetében egy azonos viszonyt ismerjünk föl: a valóság “mindig nagyobb” igénye és az erre adott – mindig felülmúlható – válaszuk közötti viszonyt; (b) ennek a visszatérő viszonynak a nyomán segítenie kell abban, hogy felismerjük az észlelt tartalmak jelentőségét és összefüggését egymással. Ez pedig a kanti esztétikai ítélőerő dialektikájának megfelelően az esztétika területén is áll, ugyanis a valóság mindig nagyobb igényét csak akkor tudjuk követni, ha az optikai és az akusztikai (és a többi) észlelési mezőben meg tudjuk határozni az egyes tartalmakat és az azok közötti kölcsönös viszonyt (csak így azonosíthatunk tárgyakat megjelenésmódjaik váltakozása közepette is). Ehhez pedig a *viszony kategóriáira* van szükség. Ezek nem a látott, hallott valóság fogalmi megragadását, “kimerítését” szolgálják, hanem általuk arra teszünk kísérletet, hogy a szemlélés és az észlelés új módjaira váljunk képessé. A fogalom tehát maga is egy dinamikus reláció eredményeként alakul, kategorizálódik. “A viszony kategóriái nem fosztják meg az észlelő embert a formáló látás és hallás feladatától, hanem azt a feladatot jelölik ki, amelyet követnie kell ahhoz, hogy szubjektív látásának és hallásának módjain belül utak maradjanak nyitva számára a valóság mindig nagyobb igényének megragadására”.<sup>137</sup> Ebben a viszonyban leszünk tehát képesek esetünkben akár a szötsi megszólító erejű tartalmi, formai idegenség megragadására, szemlélésére, majd kritikai értelmezésére.

Hogyan tehetünk szert azonban a *tájékozódás bizonyosságára (film)esztétikai téren*? Hogyan válik lehetővé ennek a viszonynak a begyakorlása, működtetése? Tapasztalat csak akkor lehetséges, ha adott egy koherens tapasztalati tér (amelybe a tapasztalatok beágyazhatók), amely biztosítja a tapasztalat útjának folyamatosságát. Csakhogy az esztétikai tapasztalat ebből a szempontból rendkívül problematikus, hiszen az esztétikai tapasztalat mintegy az „egész szépet” megragadhatóvá teszi alanya számára – az esztétikai tapasztalat mintha nem lenne “kiegészíthető” más tapasztalatokkal, elégnek tűnik önmagának, önmagában. Alanya számára az esztétikai tapasztalat nem csupán egy folyamat egyik szakasza, hanem általában a valóság esztétikai igényét és megszólítását teszi észlelhetővé (amelyre a művész válaszolt, és most válaszolnia kell a „szemlélőnek”, a

---

<sup>136</sup> Utalunk a filozófiai antropológia azon belátására, hogy az érzékelő ember, nem pusztán érzékelőként, hanem gondolkodó érzékelőként is jelen van. Ha pedig gondolkodó módon képes érzékelni, akkor észlelővé válik.

<sup>137</sup> Uo. 366.

„hallgatónak”, az „utána-alkotónak”is).<sup>138</sup> Ezzel függ össze az esztétikai tapasztalat “exorbitanciája”, az, hogy kitép bennünket eddigi útjainkról (*orbita*), hogy megragad, megrendít, felháborít, vagy épp kihív, felszólít bennünket. Ezzel viszont veszély is jár együtt: minden eddigi tapasztalat és élmény semmivé lényegtelenedhet, elveszítheti jelentőségét ehhez a felforgatóan újszerű tapasztalathoz képest. Az esztétikai tapasztalat tehát akár abszolúttá is válhatna, ami pedig kritikátlan rajongást eredményezhetne. Ez a kritikátlan rajongás a művekre és a művekre vonatkozó reflexió feletti rajongásra is vonatkozna. Az esztétikai rajongás tehát önmaga fölötti rajongással (mintegy önmagával megelégedve, önmagát elégségesnek felfogva) takarhatná el a valóság felől érkező felszólításokat (akár az újabb esztétikai jellegűeket is). Rajongásába zárulna, amennyiben megmaradna, vagy ragaszkodna előzetes orbitanciájához (valamelyik élményéhez, vagy esztétikai horizontjához), ami pedig maga is csak állomás a valósággal folytatott dialógusában, abban az exorbitanciában, ami folytonos kihívó feladat az eddigi utak átfogalmazására, felülvizsgálatára. Az észlelésben érzékileg és fogalmilag megmutatkozó felszólítások válaszokat eredményeznek, olyan válaszokat, amelyek műalkotásokként állnak előttünk. Mi a helyzet akkor a tapasztalat – eddig emlegetett – folyamatszerűségével? Megbukna itt a tapasztalat dialogikus elmélete, amely szerint minden tapasztalati tárgy csak egy szakasz azon az úton, amelyen az ember megtanulja a valóság mindig-nagyobb igényét új és új módokon érzékelni (új és új válaszokat adva rá, azaz új és új módon végrehajtva a tárgykonstitúciót)?

Schaeffler szerint az esztétikai tapasztalat (és tudat) eredményezte rajongás szintén csak a *fogalom funkciójának* (már ismert) *differenciálásával* kerülhető el: az előbb már értelmezett *viszony* kategóriáinak segítségével minden élménynek ki kell tudnunk jelölni a helyét a tapasztalati összefüggés egészén belül, egyben megkülönböztetvén így a valóság általi megszólítotttságot és az ehhez kapcsolódó szubjektív élvezetünket is. Schaeffler a tapasztalat dialogikus elméletének felvázolása keretében kísérletet tesz arra, hogy kidolgozza az érzéki tapasztalattal viszonyban lévő szemlélet (az empirikusra irányuló és maga is empirikussá váló empirikus gondolkodás – mint esztétika) alapposztulátumát; eszerint – negatív megközelítésben – egyetlen tapasztalat sem tesz fölöslegessé és nem foszt meg jelentőségétől korábbi tapasztalatokat. Az esztétikai tapasztalat síkján ez azt is jelenti, hogy minden egyes esztétikai tapasztalattal kapcsolatban biztosak lehetünk abban,

---

<sup>138</sup> Ez – Schaeffler szerint – a természeti képződmények szemlélésére, a világ, vagy Isten szavának hallgatására is áll.



hogy egyetlen jövőbeli tapasztalat sem fogja megfosztani azt az “egészhez való közvetlen viszonytól”, hanem a valóság (hálószerű) igénye minden későbbi tapasztalat révén csak annál világosabban mutatkozik majd meg. Ugyanez az alappozitívum pozitív megfogalmazásban: minden egyes tapasztalattal kapcsolatban biztosak lehetünk abban, hogy új tapasztalatok szerzésének és a régiek újszerű megértésének sajátos lehetőségeit nyitja meg számunkra. Esztétikai vonatkozásban: minden egyes esztétikai (vagyis észlelésben nyert) tapasztalat révén olyan sajátos (egész-szerű) tekintetet nyerünk a világ egész valóságára, amelyet a későbbi esztétikai tapasztalatok sem fognak fölöslegessé tenni. Épp ellenkezőleg: új esztétikai tapasztalás perspektíváját nyitja meg számunkra.

Az eddigiek (a realizmus-fogalom történelmileg alakuló értelmezései) által jelzett (film)realizmus problematika alapkérdésével (a valóság tapasztalatával) igyekeztünk most módszertanilag is megragadható módon szembenézni. A valóság megmutatkozására, a tapasztalat dialogikus szemléletének kialakíthatóságára vonatkozó fejtegetéseink éppen azt hivatottak majd szolgálni, hogy az eddig számunkra kidolgozott és rendelkezésre álló fogalmak, belátások segítségével eljuthassunk egy tőlünk sok tekintetben idegen valóságképhez: Szöts István művészetéhez. Mielőtt azonban továbblépnénk, tegyünk fel egy újabb elméleti kérdést: Milyen általánosnak tekinthető esztétikai tanulságai lehetnek tehát a tapasztalat általunk felvázolt (schaeffleri) dialektikus elméletének? Itt csak egy példát említenénk (épp egy olyant, amelynek majd jelentősége lesz Szöts életművének korszakolási, illetve stílustörténeti megragadhatóságára, besorolására vonatkozóan): a művészet-, illetve filmtörténet által előtérbe helyezett korstílusok, formatörténeti korszakok problémáját.

Ha a filmművészeti stílusokat a valóság esztétikai felszólítására adott különböző válaszoknak tekintjük, akkor megjegyezhetjük, hogy egyik stílus, irányzat sem oltja ki, teszi lényegtelenné a másikat, hanem az új stílusok a valóság mindig-nagyobb igényére adott olyan válaszok, amelyek túlléptek a megelőző válaszon azzal, hogy a (más) valóság (más) megszólítására másként feleltek, ezzel lebontva és újjáépítve az előző korszakra jellemző stílus tapasztalati világának szerkezetét, hálóját. Egyik stílus sem merítheti ki tehát az esztétikai valóság egészét. Ha a fogalmak funkciójának differenciálásán, a stílusok (a mindig nagyobb és újabb módokon megmutatkozó) valósághoz fűződő viszonyának megragadásán keresztül a horizonton feltűnik ez a kanti eredményeket (reményeket?) továbbgondoló (Schaeffler szerint tapasztalat-logikai szempontból is igazolt) transzcendentális *esztétikai remény*, ami alapján (tapasztalat-logikailag) elgondolható, hogy egyszer talán megvalósulhat majd egy olyan esztétikai észlelésmód, amely átfogja a

tapasztalás ember számára nyitott valamennyi perspektíváját, akkor ez az esztétikai remény képessé teheti a művészt és az értelmezőt a kritikust arra, hogy ne mondjon le az értelmezés teljességének igényéről, ugyanakkor reflexíve tudjon róla, hogy kísérletei soha sem lesznek elégségesek. Kísérletei nem elégtelenek tehát, hanem nem elégségesek ahhoz, hogy a valóság mindig nagyobb megmutatkozását a maguk teljességében felfogja és bemutassa. Ennek az esztétikai reménynek a jegyében fogunk hozzá Szóts filmes életművének tapasztalat-logikai, dialogikus értelmezéséhez – szóhoz engedve annak idegenségét, különböző természetű kihívásait, annál is inkább, mert a szótsi filmes realizmus olyan tapasztalatokra épít, és indul ki, amelyek mai szemmel már/még nem magától értetődőek. A konkrét elemzések előtt ehhez még két témát kell áttekintenünk: egyrészt a Szóts előtti időszak filmelméleti és pszichológiai természetű filmelemzési vitáit, illetve azokat a filmtörténeti periódusokat, amelyek a szótsi életmű tárgyalásával kapcsolatban el nem kerülhetők.

#### 1.4. A mozifilm realizmusát övező korai viták

A realizmuskérdés, amint eddig is látható volt, megragadható bölcséleti, irodalmi, esztétikai, filmesztétikai természetű kérdésként, ugyanakkor számunkra továbbra is a filmelméleti kérdés az elsődleges, úgy, ahogyan egy konkrét szerző – történelmileg is megragadható módon megmutatkozó – műalkotásaival kapcsolatban felvethető. Témánkhoz közelítve a mozgófilm megjelenésével kapcsolatos elméleti vitákba kell beletekintnünk. Mi sem jellemzőbb ugyanis, hogy már a mozifilm megszületésének, pontosabban nyilvános bemutatásának legelső kezdetei körül is olyan körülményekkel találkozunk, amelyek síkján sajátos módon keveredik egymással a fikció és a valóság: a Lumière-testvérek<sup>139</sup> 1895-ben tartott legendás filmbemutatójáról van szó. A december 28-tól Auguste és Louis Lumière által a párizsi Grand Café (Boulevard des Capucines) pincéjében bemutatott rövidfilmek között az egyiken egy vonat szerepel, amint éppen befut a pályaudvarra. Az egy percnél is rövidebb alkotáson látszólag semmi megütköztető nem látható: a távolban feltűnő szerelvény gyors ütemben, egyre nagyobbak tűnve halad a kamera felé, megállása után leszállnak az utasok, majd némi pályaudvari sürgés-forgás után a vége is szakad a filmnek. A látványos és meglepő elemektől mentes, a póre valóságot mindenfajta művészi eljárás nélkül bemutató film körül azonban olyan mítosz szövődött, amely éppen a mozifilm meghökkentő jellegét, valóság-közelségéből adódó erejét hivatott érzékeltetni: a széles körben elterjedt mítosz szerint a kamera felé közeledő gőzös látványa olyan hatással volt a Grand Caféban összegyűlt közönségre, hogy a helyükről rémülten felpattanó nézők ijedt pánikban elhagyták a vetítőhelyiséget.

A mozifilm kezdeteit vizsgáló kutatás mára ugyan egyértelműen tisztázta, hogy a beszámoló nem több – nyilvánvalóan hatásos és eredményes – mítosznál.<sup>140</sup> A bennünket foglalkoztató kérdés (a filmrealizmus) szempontjából azonban rendkívül tanulságos jelenségről van szó: a mozifilm gyakorlatilag megszületésével egy időben jeleníti meg a színen a valóság és annak filmtechnikai ábrázolása közötti viszonyra vonatkozó kérdést, párhuzamosan egyrészt a film realista potenciáljának, másrészt a filmmel való

---

<sup>139</sup> A Lumière-testvérekről lásd Jacques Rittaud-Hutinet: *Les frères Lumières*. Flammarion, Paris, 1993 (a jellegzetesen legendaalkotó és -terjesztő könyv a mítoszképzési eljárások jól ismert vonásainak kiváló példáját jelenti).

<sup>140</sup> M. Loiperdinger: Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. *KINtop* 1996/5, 36–70. (a szerző kritikai igénnyel tekinti át a Lumière-mítosz korai kialakulását, majd meglepően rövid idő leforgása alatt kialakuló siker- és hatástörténetét).

azonosulásnak és a film „csábítási” lehetőségeinek problémájával.<sup>141</sup> A filmművészeti realizmus kérdése tehát már a kezdetek kezdetén összekapcsolódik a film művészi eljárás módjának és befogadói recepciójának lehetséges realista körülményeire vonatkozó reflexióval, s később ez a kérdéskör – kisebb megszakításokkal – rendszeresen visszatért az érdeklődés homlokterébe – éppen ezért a következők során érdemes röviden áttekintenünk néhányat azok közül a pontok közül, amelyeken elméleti igényrel szóba került a mozifilm e két aspektusa. Természetesen nem szükséges hangsúlyoznunk, hogy csupán erőteljesen szelektív vizsgálódásra nyílik módunk, annál is inkább, mert a szötsi életműhöz való eljutás még a vonatkozó filmes tematika (lírai realizmus, neorealizmus) áttekintése után kerülhet csak sorra. Nem szükséges hangsúlyozni azt sem, hogy az elméleti kérdések, még ha csak áttekintő jellegű taglalása is, milyen jelentőséggel bír annak megragadásához, amit majd a szötsi filmrealizmusnak fogunk nevezni. Ez a realizmus azonban nem ragadható meg pusztán sem a lírai, sem az újrealista irányzatok fogalmi repertoárjával – ezért látszik kihagyhatatlannak (az előzőek után) egy olyan jellegű további vizsgálódás elvégzése, ami tekintettel van arra a folyamatra, amelyik a realizmuskérdést olyan szerteágazó problematikává teszi. Mivel Szöts művészete sem a levegőben lóg, fontos, hogy a filmrealizmus kérdését olyan médiaelméleti összefüggésbe is belehelyezzük, amelyik tekintettel van a film sajátlagosságaira. Ezt követően még tárgyalnunk kell a (manapság oly népszerű) pszichológiai, pszichologizáló filmelméleti megközelítések alapjait is, épp azért, hogy láthatóvá váljék az a művészi alapállás és teljesítmény, amellyel Szöts életműve egyértelműen elhatárolódik minden olyan vizsgálati módszertől és paradigmától, amely le kívánna szűkíteni a valóságot akár a belső, akár a külső világ irányában. Ehhez folytassuk tehát a 20. század eleji modernitás filmelméleti vizsgálódásainak témánk szerinti áttekintését. A filmtörténet közmegegyezés természetesen ezt az időt nem nevezi modernnek, de a művészet (irodalom, képzőművészet, zene) eddigre már végrehajtotta saját modern-fordulatát.

A 20. század elejének médiaelméleti diskurzusán belül sajátos médium-vitaként, mozi-vitaként szokás emlegetni azt a napilapokban és folyóiratokban írók, kritikusok, a film ellenségei és barátai által folytatott – jelentős mértékben a realizmus problematikájához kapcsolódó – kritikai párbeszédet, amelyet elsősorban a hetvenes évek végétől fogva övez fokozott érdeklődés. Ekkor jelent meg ugyanis Anton Kaes ezzel a

---

<sup>141</sup> J. Hallam és M. Marshment szerint ez a két tendencia, a film – pozitív – realista potenciáljának kiemelése és a film – negatív irányú – csábítási lehetőségeinek felrovása uralja a filmművészeti realizmust övező diskurzusokat, lásd *Realism and Popular Cinema*. Manchester University Press, Manchester, 2000.

címmel összeállított antológiája a korszak fontosabb írásaiból,<sup>142</sup> amelyek remek bepillantást engednek a mozifilm kiváltotta sokrétű remények és félelmek összetett világába.<sup>143</sup>

A mozi-vita idejére – ahogyan ez lenni szokott – már lényegében lezárult az új művészeti forma úttörő korszaka: a mozifilmek már külön erre a célra kialakított vetítőtermekben láthatók, a bemutatott alkotások között előtérbe kerülnek a fikciós-, a játékfilmek, azaz végbemegy a film narrativizálódása,<sup>144</sup> s éppen ezért egyre nagyobb vetélytársat jelent az irodalom számára.<sup>145</sup> „Ezzel párhuzamosan megnő a kulturális öntudata, társadalmi hatóköre és gazdasági jelentősége. A mozi körül viták kezdenek kibontakozni.”<sup>146</sup> A vitákban figyelemre méltóan keverednek egymással formaesztétikai, recepcióesztétikai, ideológiakritikai és szociológiai szempontok és tendenciák. Pontosan kivehető a szövegekből az a továbblépés, ami a film „gyerekkora” és hetedik művészetté válása között történt. Szóts filmművészete is ennek a folyamatnak a magyarországi történései közepette indult, alakult és fejlődött ki – mindennek háttérében világszerte a film történeti és formanyelvi emancipációja áll, ami lehetővé tette, hogy a film ugyanolyan „formai” szabadságfokkal rendelkezzen és dolgozzon, mint a többi művészeti ág. Hosszú út vezetett a film magától értetődéséhez.

A viták már nyomban az inkább *Berlin, Alexanderplatz* című regényéről, mintsem filmelméleti írásairól ismert Alfred Döblinnél megjelennek,<sup>147</sup> aki szerint az új technika ugyan rendkívüli mértékben alkalmas a fejlődésre, sőt komoly művészi ígéretei vannak, egyelőre azonban a trivialitás területén mozog: túlságosan is a közönség igényeihez alkalmazkodik – a mozifilmeket megtekintő „kisember” azt akarja, „hogy megérintsék,

---

<sup>142</sup> A. Kaes (szerk.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Niemeyer Max Verlag, München–Tübingen, 1978. A korszakról lásd még H. Diederichs (szerk.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Suhrkamp, Frankfurt, 2004., vö. uő: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitációs dolgozat, Frankfurt, 1996 (Diederich értekezése számos olyan szerzővel foglalkozik, akinek e helyütt nem tudunk figyelmet szentelni: Herbert Tannenbaummal [90–100.], Willi Warstattal [176–182.], Hermann Häfkerrel [182–215.] vagy Emilie Altenlohval [217–238.]).

<sup>143</sup> A következőkkel kapcsolatban lásd még Gregor Schweringnek a korabeli tendenciákról nyújtott részletes (az alábbiakban nagymértékben felhasznált) áttekintését: G. Rusch – H. Schanze – G. Schwering: *Theorien der Neuen Medien. Kino–Radio–Fernsehen–Computer*. Fink, München, 2007, 121–275.

<sup>144</sup> Hogy a narrativitás posztmodern utáni visszatérének oly sokat tárgyalt jelensége természetszerűleg összefügg a filmművészettel, arról lásd például R. Audet et al.: *Narrativity: How Visual Arts, Cinema and Literature Are Telling the World Today*. Dis Voir, Paris, 2007.

<sup>145</sup> Lásd erről A. Kaes bevezetőjét a fentebb említett kötetben (*Kino-Debatte*, 1–35.).

<sup>146</sup> G. Schwering: *Kino-Debatten*. In G. Rusch – H. Schanze – G. Schwering: *Theorien der Neuen Medien*, i. m. 121–275., 124.

<sup>147</sup> Lásd A. Döblin: *Das Theater der kleinen Leute*. In Kaes (szerk.): *Kino-Debatte*, i. m. 37. (az 1909-ben keletkezett szövegre ugyanúgy az antológia oldalszámozása alapján hivatkozunk, mint a többi korai esszére).

felizgassák, megrémísszék. És már kész is van számára a legerősebb ajzószer.”<sup>148</sup> Éppen ezért a mozifilm megmarad „szórakoztatási automatának”, amely nem a művészet számára jelent vetélytársat, hanem kizárólag a „kiskocsmáknak”, hiszen „optikai megtévesztéssel” ugyanazt a mámorigényt igyekszik kielégíteni, mint a legbanálisabb vendéglátóhelyek.<sup>149</sup> A művészetszociológiai alapon kifejtett bírálat tehát már a triviális filmművészeti kritikák egyik alapszavával operál: a megtévesztéssel,<sup>150</sup> amelyből különösebben elrugaszkodott következtetéseket nem kell levonnunk a realizmus kérdésével kapcsolatban, de annyit érdemes megjegyeznünk, hogy már tizennégy évvel a Lumière-bemutató után a valóságtól való elhajlás képezi a bírálati alapját az egyik első kritikai hangnak. Nyilván nem új keletű ennek a szempontnak a megjelenése, hiszen Platón óta ennek az „ontologizáló” szempontnak szerves helye van a művészetbölcseleti vitákban.<sup>151</sup> Az Állam II., III., és X. kötete, a Phaidrosz, vagy a Hippiász dialógusok hosszasan értelmezik a probléma kettős gyökerét, egyrészt, hogy a művészet érzécsalódásra épít, illetve hogy ezzel a „csalással” a valóságot torzítja, fedi el. A harmadik kapcsolódó ellenvetés pedagógiai természetű: a művészet rombolja a testőrök képzését, hiszen ellágyítja őket, illetve szétszórja az energiáikat azzal, hogy a mindenség utánzására csábít, holott a testőr is csak egyet tudhat utánozni a tökéletességig: a harc ideálját. Több mindent nem tudunk ugyanolyan fokon csinálni – azt kell gyakorolnunk tehát, amiben a legjobbak vagyunk. A művészet viszont ezzel a mindenre kiterjedő (Platón szerint jól semmihez sem értő) mimetikus érdeklődésével demoralizálja a harcosokat – a művészeket, a nézőket.

Ez a gondolkodásmód kisebb mutációkkal, de továbbél a 20. század elejének művészetfilozófiájában. A manapság főként az expresszionista művészet szószólójaként és a *Die Aktion* című folyóirat megalapítójaként számon tartott Franz Pfemfert<sup>152</sup> a különbségek ellenére, a legkevésbé sem bánik kíméletesebben az új művészettel: ideológiakritikai fenntartásai főként a mozifilm csábítási potenciáljának veszélyeire hívják fel a figyelmet.<sup>153</sup> Nézete szerint a mozi csupán a csúcspontját jelenti annak a kulturális

---

<sup>148</sup> Uo. 37.

<sup>149</sup> Uo. 38.

<sup>150</sup> Hogy a *Täuschung* rendszeresen felbukkanó kifejezése a korai német filmelméleti írásoknak, az egyrészt nem különösebben meglepő, másrészt viszont az „esztétikai illúzióelmélet” síkján az első látszathoz képest komoly felvetésekre is alkalmat ad, például Konrad Langénál, akiről lásd H. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, i. m. 167–176., különösen 171. skk.

<sup>151</sup> Emilio Grassi: *A szépség ókori elmélete*. Tanulmány, Pécs, 1997, 34-46; 74-96.

<sup>152</sup> Pfemfertről lásd L. Exner: *Vergessene Mythen*. Franz Pfemfert und „Die Aktion“. In uő. (szerk.): *Pfemfert. Erinnerungen und Abrechnungen. Texte und Briefe*. Belleville, München, 1999.

<sup>153</sup> F. Pfemfert: *Kino als Erzieher*. In Kaes (szerk.): *Kino-Debatte*, i. m. 59–62.

hanyatlásnak, amely áthatja a nagyvárosok lélektelen gépezetét.<sup>154</sup> A „banalitás orgiáit” nyújtó film összekapcsolja egymással a valóságérzékelést és a fantáziát, s ezért közvetlenül irányítani tudja a nézőt: olyan „veszélyes nevelő”, amely könnyűszerrel felhasználható uralmi célokra. Itt ismét a pedagógiai szándék érvényesítése köszön vissza és ezzel együtt a morális szempontok előtérbe kerülése. Mivel a film csak „gyengén utánozza” a valóságot, valójában a kulturálatlanság és az elbutulás tartományát hozza létre – ennél fogva pedig nem lenne szabad a közönség elé bocsátani.<sup>155</sup>

A szintén expresszionista szerzőként ismert Werner Hasenclever ugyancsak nevelési szempontból közelít a mozifilmhez,<sup>156</sup> de éppen ellentétes álláspontot foglal el a kérdésben. Jóllehet maga is a hipnózissal azonosítja a mozifilm lényegét, meggyőződése, hogy az nem manipulatív szándékkal gyakorolja hatáskeltő esztétikai eljárásait; éppen ellenkezőleg, a mozi a leghitelesebb emberi erényekre nyúl vissza, világérzékelési technikáival pontosan „a szeretet és a képzelőerő” megmentését ígéri, mivel a lehető legtágabbra feszíti az ember autentikus képességeit.<sup>157</sup> Az általa képviselt „anti-platonista” nézőpont szerint a mozi világában elválaszthatatlan és megkülönböztethetetlen egymástól az álom és a valóság: a filmművészet ugyanis ugyanabból a forrásból merít, mint a líra,<sup>158</sup> ugyanolyan mélyre nyúl le a valóság gyökereinek felfejtéséhez. Valóban irodalmi, irodalmi-esszészerű megközelítéssel állunk tehát szemben, de az álom fogalma<sup>159</sup> a korabeli viszonyok legsajátabb területére irányít minket, hiszen általában a kép, majd sajátosan a mozgókép logikáját ugyanúgy felhasználta a neurológiai hisztéria-kutatás (Charcot),<sup>160</sup> mint az álmokkal kapcsolatban a kibontakozásnak induló pszichoanalízis (Freud).<sup>161</sup> Ennek a kérdéskörnek a későbbiekben komolyabb figyelmet szentelünk, hiszen ez a nézőpont történetileg a szötsi alkotói időszak egyik meghatározó filmelméleti megalapozásává vált, olyannyira, hogy a mai vizsgálódások egyik fősodra is ez – viszont a szötsi művészetfelfogást éppen ezzel (is) szemben kívánjuk felfogni, értelmezni és érteni.

---

<sup>154</sup> Mint ismeretes, ebben a korszakban sokat taglalt kérdéskört alkotott a nagyvárosok művészetszociológiai és kulturális tényezőinek világa, lásd például G. Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903). In *Gesamtausgabe*. Hg. v. Ottheim Rammstedt. Suhrkamp, Frankfurt, 7. kötet, 1995, 116–131. (magyarul: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1973, 543–560.).

<sup>155</sup> Pfemfert: *Kino als Erzieher*, 61.

<sup>156</sup> W. Hasenclever: *Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie*. In Kaes (szerk.): *Kini-Debatte*, i. m. 47–49.

<sup>157</sup> Uo. 49.

<sup>158</sup> Uo. 48.

<sup>159</sup> Vö. Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Palatinus, Budapest, 2005, 50. skk. („Álom és látomás”, „Álom és álmódó”, „Az álomanyag”, „Gondolatfényképezés”).

<sup>160</sup> Vö. G. Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Ford. S. Henke. Fink, München, 1997.

<sup>161</sup> Lásd L. Marinelli – A. Mayer (szerk.): *Die Lesbarkeit der Träume. Zur Geschichte von Freuds „Traumdeutung”*. Suhrkamp, Frankfurt, 2000.

És esetünkben, hogy Hasenclever pontosan a mozifilm valóságérzékelési technikáira helyezi a hangsúlyt, nem lesz lényegtelen a bennünket foglalkoztató kérdés szempontjából – a „valóságérzékelés” kérdéskörének fogalmi és filmontológiai kitágítására is a későbbiekben vállalkozunk.

Tovább lépve, a dadaistaként ismert Walter Serner szintén 1913-ban jelentette meg azt az írását, amely látszólag a vetítőteremben kielégülést találó vizuális gyönyörvágy apológiáját nyújtja.<sup>162</sup> Serner véleménye szerint a mozi a vizuális élményt nyújtó rendezvények és események szemlélésére irányuló ősi készítéshez kapcsolódik, és azt adja vissza a közönségnek, amit mindaddig „kulturális erőfeszítések révén megszelídítettek”.<sup>163</sup> Mintha műfajilag a görög tragédiát megelőző „rituális dráma” kerülne ezzel ismét a középpontba,<sup>164</sup> ahol a szemlélés által mindannyian részesei lehettünk az eseménynek – ennek az őstapasztatlatnak a középkoron átnyúló hagyományozásán keresztül aztán számtalan formáját dolgozta ki a modern művészet a különböző akcionalizmusoktól a happening-kultúráig. Ez azonban épp nem jelenti azt, hogy az ember ekkor visszakerülne az ösztönös törekvések és készetések szabad érvényesülésének és kielégülésének szférájába. A régi „rend” felbomlása ugyanis nem kompenzálódik teljesen a vetítőterem világában, mivel a kamera nézőpontjából és megközelítésmódjával a géppel létrehozott „legteljesebb illúzióhiány” a „legteljesebb illúzióvá” alakul.<sup>165</sup> A vetítévászon nem igazi valójában mutatja be a valóságot, hanem újabb illúzióba burkolja azt az illúzióvesztést, amelyet saját magával (művi, technikai, optikai, jellegével) idéz elő: a mozifilm elsősorban elbizonytalanítja a szemlélés vágyát és örömét, mivel nem talál olyan közegre, amelybe be tudna ágyazódni. Egyszóval: pontosan realista ígéretének nem realista felülírása eredményez átmeneti helyzetet a befogadói realizmus igényén belül.<sup>166</sup>

Fölösleges tovább sorjázunk a mozifilmre adott korai esztétikai reakciókat, a legfontosabb tendenciák (tanácstalanság, dühödt elutasítás, pozitív várakozások, józanságra törekvő elemzések) már az imént vázlatosan taglalt szerzőkön keresztül is kellőképpen kikristályosodnak. Ami számunkra a legfontosabb: „megérkezése idején a film nem okoz kollektív traumát, és nem eredményez olyan (tömegpszichotikus) jelenséget, mintha a nézők feloldódnának a képzeletbeli tartományában, hanem egyszerűen zavart támaszt. Ez pedig ekkor egyelőre nem mást jelent, mint hogy az új médium

---

<sup>162</sup> W. Serner: Kino und Schaulust. In Kaes (szerk.): *Kino-Debatte* i. m. 53–58.

<sup>163</sup> Uo. 54.

<sup>164</sup> A rituális drámáról bővebben Moses I. Finley: *Odüsszeusz világa*. Európa, Budapest, 1985, 9–64.

<sup>165</sup> Uo. 55.

<sup>166</sup> Lásd erről Gregor Schwering tömör elemzéseit: *Kino-Debatten* i. m. 126.



alapvetően nem alkot vagy küld egyértelmű üzenetet, mivel – éppen ellenkezőleg – megmarad a jelenvalóság és a távollét küszöbén.”<sup>167</sup> Az eszköztelen realizmustól elszakadó filmképi, gépi realizmusa azonban nemcsak efféle zavart eredményezett és nemcsak „impreszionista” állásfoglalásokra adott módot, hanem szűk másfél évtized alatt átgondoltabb elméleti alakzatok kidolgozására is ösztönzést nyújtott.

A korai filmelméletek két nagyhatású koncepcióját több okból is érdemes áttekintenünk. Egyrészt azért, mert látványosan érintkeznek bennük a realizmussal kapcsolatos korai állásfoglalások alapvető összetevői, másrészt azért, mert a filmelméleti megközelítéseket klasszifikálni próbáló áttekintések rendszerint a realizmus/idealizmus vagy a realizmus/formaközpontúság kategóriái alapján igyekeznek elhelyezni őket a korabeli elméletalkotás mezőjében. Az osztályozásoknak többféle formája alakult ki<sup>168</sup> például annak az André Bazinnek a nyomán, aki szerint az 1920 és 1940 között alkotó rendezők között voltak, akik a képben hittek, és voltak, akik a valóságban.<sup>169</sup> Vagy annak a Truffaut-nak a nyomdokain, aki szerint a mozinak két nagy irányzata van, a realizmus és az esztéticizmus.<sup>170</sup> A sokat emlegetett Dudley Andrew két szakaszra osztja a filmelmélet korai történetét, a formai szempontokra hangsúlyt helyező kialakulási periódusra (*formative period*) és a realista filmelméletek időszakára (*realist film theory*): nézete szerint az első paradigmához tartozik Münsterberg, Arnheim, Eisenstein és Balázs Béla, a realista iskolához Kracauer és Bazin.<sup>171</sup> E helyütt elsősorban két szerző foglalkoztat bennünket, Balázs Béla és Rudolf Arnheim, akiknél – tekintsék bár őket akár realistának, akár „idealistának”<sup>172</sup> – jellegzetes realista szempontú megfontolásokkal találkozunk a korai elméletalkotási erőfeszítések síkján és mindezt a formanyelvi beszédmód keretein belül.

*A látható ember* „egészen egyszerűen kinyilatkoztatásként hatott a kortársakra”, állapítja meg a Balázs-életmű kiadásában jelentős részt vállaló Helmut H. Diederichs.<sup>173</sup> Az 1924-ben megjelent könyv azonban nemcsak saját korában váltott ki hallatlan

---

<sup>167</sup> G. Schwering: *Kino-Debatten* i. m. 126–127.

<sup>168</sup> Vö. H. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, i. m. 6.

<sup>169</sup> A. Bazin: *Die Entwicklung der kinematographischer Sprache*. Köln, 1975.

<sup>170</sup> F. Truffaut: Jean Vigo. In uő: *Die Filme meines Lebens*. Verlag der Autoren, Frankfurt, 1997, 32.

<sup>171</sup> Lásd D. Andrew: *The Major Film Theories*. London–Oxford–New York, 1976 (Andrew persze főként Kracauer megkülönböztetésére alapozza a felosztását, mely szerint „formaadó” és „realista” tendencia fedezhető fel a mozifilm történetében, lásd S. Kracauer: *A film elmélete: a fizikai valóság feltárása I–II*. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1964).

<sup>172</sup> Vö. J. L. Fell: *Film – An Introduction*. New York, 1975, 194–195.

<sup>173</sup> Lásd a *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*hez írt utószavát (Suhrkamp, Frankfurt, 2001, 115–147.).

lelkesültséget, hanem a mai napig megőrizte elméleti és filmtörténeti relevanciáját.<sup>174</sup> Az önértelmezése szerint a „film művészetfilozófiájának első kísérletét” nyújtó könyv<sup>175</sup> kiindulópontja hasonlóképpen kultúrtörténeti jellegű, mint a dadaista Werner Serneré: Balázs Béla szerint ugyanis a század „népművészetévé” válva „a városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák és népmesék töltek be”.<sup>176</sup> És itt igazolódik a tragédiákat megelőző az előzőekben említett rituális drámának mint műfajnak az ereje: a valóság teljességére tart igényt, a szereplők és a nézők liturgikus (ez a nép közös cselekedete) együttműködésére építve a valóság egészére „igényt tart”, azt jeleníti meg, magyarázza, értelmezi, beleértve természetesen mindebbe a láthatót és a láthatatlant.<sup>177</sup> A rituális dráma szövis életműben betöltött szerepéről, jelentőségéről a későbbiekben még szót ejtünk.

A népszerűségére hivatkozó esztétikai lekicsinylésekkel szemben az új művészeti forma autonóm igényeit kidomborító Balázs (a bennünket foglalkoztató további kérdések szempontjából a legkevésbé sem elhanyagolható módon) olyan nyelvkritikát fejt ki, amelyet pontosan a valóság „megmentésének” szándéka vezérel. A nyomtatott szövegek hatására a „látható szellemből” „olvasható szellem” lett, a „vizuális kultúrából” „fogalmi kultúra”: és „ez a változás az élet arculatát teljes egészében megváltoztatta”.<sup>178</sup> Ezzel párhuzamosan „a szó erőszakot tett az emberen. A prokrusztészi fogalmak kényszerítettek bennünket, hogy sok mindent ballasztként kidobjunk hajónkból.”<sup>179</sup> A „fogalmak és szavak alá temetett ember” valósága teljes egészében kiüresedik, s ennek következtében eltűnik a színről az az eleven „fiziognómia” („a tárgyak kifejező arca”),<sup>180</sup> amely saját, igazi, elleplezetlen valójukban illeti meg a dolgokat és az embereket.<sup>181</sup> Komoly tétje van tehát az egyoldalúan verbális és fogalmi kultúra szétfeszítésére irányuló balázi törekvésnek: annak kell eldőlnie, hogy az ember valódi kapcsolatba tud-e kerülni a környezetével, hogy a nyelvi és fogalmi hálón túl észre tudja-e venni a valóság igazi, még a nyelv előtt formálódó „arcát”. Nevezhetnénk-e bármit nagyobb mértékben realista törekvésnek, mint ezt a „művészetfilozófiai” igényt?

---

<sup>174</sup> Lásd például M. Locatelli: *Béla Balázs, die Physiognomik des Films*. Vistas, Berlin, 1999; J. Zsuffa: *Béla Balázs, the man and the artist*. University of California Press, Berkeley, 1987.

<sup>175</sup> Balázs B.: *A látható ember. A film szelleme*. Palatinus, Budapest, 2005, 9.

<sup>176</sup> Uo. 10.

<sup>177</sup> Moses I. Finley: *Odüsszeusz világa*. i.m. 42.skk.

<sup>178</sup> Balázs B.: *A látható ember. A film szelleme* i.m. 15.

<sup>179</sup> Uo. 17.

<sup>180</sup> Uo. 49.

<sup>181</sup> A „tárgyak kifejező arcáról” bővebben majd a későbbiekben Hans Urs von Balthasar művészetelméleti nézeteivel kapcsolatban ejtünk szót. Vö. Hans Urs von Balthasar: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika. I kötet. Az alak felfénylése*. Sik, Budapest, 2004

Balázs Béla attól sem riad vissza, hogy összefüggésbe hozza Goethét a filmmel.<sup>182</sup> A *Lavater fiziognómiai töredékeiből* idézett szavak szerint „nemcsak az emberre hat a környezet, ő maga viszont befolyásolja azt. Miközben a külső világ hatására átalakul, ő maga is formálja, alakítja a körülötte lévő dolgokat.”<sup>183</sup> Az írott szó kultúrájába temetkező ember pontosan ennek a kölcsönös kapcsolatnak a lehetőségét veszítette el, annak a viszonyulásnak az esélyét, amely nem pusztán tárgyként és eszközként kezeli a dolgokat (Max Horkheimer azt mondaná: nem merőben az instrumentális racionalitás mozgatója<sup>184</sup>), hanem olyan élő kapcsolatot tud kialakulni, amelynek a horizontján megmutatkozhat a valóság igazi alakja. Természetesen nem lennének a századforduló szellemi világának (a gyermeket felmagasztaló és autenticitással felruházó Rilke, Kosztolányi vagy Buber látásmódjának) vonzásterében, ha Balázs Béla nem állítaná szembe egymással a világgal kialakított instrumentális viszonyulást és az instrumentalitástól még mentes gyermeki létezésmodot: „A kisgyerek jól ismeri a tárgyak arcát, mert még nem úgy tekint rájuk, mint pusztán eszközre, szerszámmra, mindennapi életünk megszokott használati cikkére, amelyre ügyet sem kell vetni. Minden egyes tárgyban élőlényt fedez fel. Így lát a gyerek és a művész, aki a tárgyat nemcsak használni, hanem ábrázolni is akarja”.<sup>185</sup>

Alighanem túlzás nélkül állítható, hogy ez a fajta látásmód lényegében az igazi realizmus: mert a tárgyak arcára fátylat borító „hagyományos és elvont szemléleti módot” kiiktató (film)művészi tekintet és ábrázolásforma a „tárgyak arcát” mutatja: „Egyetlen művészet sem hivatottabb, mint a film, hogy »a tárgyak arcát« ábrázolja.”<sup>186</sup> A vetítövásznon újra megjelenhet az az „aura”,<sup>187</sup> amelyet a szavak fogalmisága korábban kioltott.<sup>188</sup> Felesleges, bár sok tekintetben mégis igen gyümölcsöző volna nyomon követnünk a balázi koncepció esetleges hegeli ihletését (a film horizontján „az emberi szellem közvetlenül ölt testet”<sup>189</sup>), vagy az emberi arc tiszta megmutatkozására vonatkozó elgondolásait; elegendő annyit leszögeznünk, hogy a valósággal kialakított újfajta viszony

<sup>182</sup> Balázs Béla: *A látható ember* i. m. 32–33.

<sup>183</sup> Uo. 33.

<sup>184</sup> M. Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*. Fischer, Frankfurt, 1967.

<sup>185</sup> Balázs Béla: *A látható ember* i. m. 49.

<sup>186</sup> Uo. 49.

<sup>187</sup> Uo. 54.

<sup>188</sup> Mint ismeretes az aura fogalma később elsősorban Walter Benjamin műalkotás-esszéje nyomán fejtett ki hatást (vö. Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In uó: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1967, 301–334.; a benjamin koncepció aktualitását tanúsítja például L. Patt [szerk.]: *Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura*. The Institute of Cultural Inquiry, 2001; recepciótörténeti szempontból érdemes megjegyeznünk, hogy a benjamin aura-felfogás viszont Adornónak az ötvenes évek elején írt televízióelméleti írásai keltette érdeklődés farvizén kezdett hatást gyakorolni, míg idővel teljesen maga alá temette az adornói televíziókritikát).

<sup>189</sup> Balázs Béla: *A látható ember* i. m. 19.

ígéreténél fogva „alakul ki a világ valamennyi filmvásznán az első nemzetközi nyelv: az arcjáték és a mozdulatok nyelve”.<sup>190</sup>

Ezt a film ígéretét lelkesülten hangoztató esztétikát viszont már a legkevésbé sem tudja követni a korai filmelméletek egy másik kiemelkedő alakja, Rudolf Arnheim.<sup>191</sup> A Helmut Diederichs szerint<sup>192</sup> Willi Warstat észleléslélektani megközelítésmódjának folytatójaként felfogható arnheimi koncepció persze már más művészetszociológiai és kulturális miliőben mozog: ekkor már bevett tényezőnek számít a hangosfilm, s ennek következtében újra megjelennek azok a nemzeti határok és különbségek, amelyek korábbi hiánya még oly nagy lelkesedést váltott ki Balázs Bélából. *A film mint művészet*<sup>193</sup> szerzője szerint a hang, a hangosfilm trivializálja az új médium művészi lehetőségeit (és ehhez a véleményéhez Arnheim még a hetvenes években, a könyv újabb kiadásához írt előszavában is ragaszkodott: „a hangosfilm szerte a világon sok szempontból romboló hatású átalakulást” idézett elő<sup>194</sup>), míg a némafilm egy értékes fejlődési pálya csúcspontját jelenti. Hogyan is fest ez a különösnek ható arnheimi koncepció a realizmus kérdésének szempontjából?

A film erejét „a fotográfia realizmusából” eredeztető és a „filmkép realizmusának” hatásmechanizmusával foglalkozó Arnheim<sup>195</sup> kiindulási pontja az alaklélektan szemléletmódja, amelyet még Wolfgang Köhlernél folytatott tanulmányai során ismert meg.<sup>196</sup> A látási aktust Arnheim olyan szintézisként fogja fel, amely nem a részelemek puszta összeadódása nyomán jön létre, hanem – a sokatmondó módon *Film és valóság* címet viselő szakasz szerint – elengedhetetlen hozzá a szemlélő önálló erőfeszítése és teljesítménye. A valóság filmművészeti megjelenítésének szempontjából komoly következményei vannak ennek a látszólag semmitmondó és egyszerű megfigyelésnek. Ugyanis „leszögezhetjük, hogy azoknak, akik megvetéssel beszélnek a kameráról, mint valamiféle automatikus rögzítő berendezésről, meg kellene érteniük, hogy még egy egyszerű tárgy közönséges fényképi reprodukciójához is egy olyasfajta érzékenység

---

<sup>190</sup> Uo.

<sup>191</sup> Arnheimről átfogóan lásd például C. G. Allesch – O. Neumeier (szerk): *Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung*. WUV Universitätsverlag, Wien, 2004.

<sup>192</sup> Vö. H. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, i. m. 177.

<sup>193</sup> R. Arnheim: *A film mint művészet*. Gondolat, Budapest, 1985 (a könyv recepciótörténetéről lásd Karl Prümmnek a – korabeli recenziókat is közlő – német kiadáshoz írt utószavát: Prümm: *Epiphanie der Form. Rudolf Arnheims „Film als Kunst” im Kontext der zwanziger Jahre*. In R. Arnheim: *Film als Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt, 2002, 275–312.).

<sup>194</sup> R. Arnheim: *Film as Art*. University of California Press, 2006. (A könyv magyar fordítása nem tartalmazza ezt a későbbi előszót.)

<sup>195</sup> Arnheim: *A film mint művészet* i. m. 7.

<sup>196</sup> Lásd erről Prümm: *Epiphanie der Form* i. m. 280.

szükségeltetik az adott tárgy természete iránt, amely jóval többet igényel, mint egyszerű mechanikus műveletet”.<sup>197</sup> Ennek következtében elválík egymástól a valóság képe és a „filmkép” – és Arnheim könyvében szinte teljes egészében ezt az eltérést boncolgatja, lényegében azt az alaptételt kifejtve, hogy a filmművészet nem képezi le pontosan a valóságot, hanem inkább saját törvényei szerint, azaz a kamera nézőpontjából átformálja azt. Ezért szögezheti le átmeneti konklúzióként: „Megvizsgáltuk a filmbeli ábrázolás különböző aspektusait. Azt találtuk, hogy már a legelemibb szinten is lényeges eltérések vannak aközött, ahogyan a kamera alkot képet a valóságról, és ahogyan az emberi szem látja azt. Azt is megállapítottuk, hogy nem csupán léteznek ilyen különbségek, hanem a valóság művészi célú formálására is felhasználhatók. Más szóval, hogy mindaz, amit egyesek a filmtechnika »hiányosságának« tüntetnek fel [...], valójában az alkotó művész eszköze.”<sup>198</sup> A filmművészet tehát pontosan a tényleges valóság és annak megjelenítése közötti különbségek révén tud hatást elérni, és lesz egyáltalán művészet. Ezzel azonban éppen hogy nem elszakad a valóságtól, hanem megérkezik hozzá. Mert míg „a korai filmek vonzereje abban állt, hogy a vásznon mozgó tárgyak pontosan olyanok, mint az életben, és minden ízükben úgy is viselkednek”,<sup>199</sup> látszólagos paradox fordulat révén a film idővel a közvetlen valóságtól való eltérést jelentő eljárások felhasználásával próbált igazi ábrázolásformát<sup>200</sup> kínálni a valóságnak. A fordulat csak látszólag paradox, hiszen – Arnheim pszichológizáló megfigyelései szerint – a valósággal kialakított nem-instrumentális viszony, a „céltalan szemlélődés” „a valóságban igen ritka”,<sup>201</sup> noha éppen a valóság tényleges megismerésének kulcsát jelenti, s beállításai révén a film ezt a „bizonyos mértékig természetellenes” valóságismeretet kínálja fel és biztosítja. Egészen egyszerűen fogalmazva: az instrumentálisan leigázott valósághoz fűződő visszás viszonyt a film a visszásságokat kiigazító visszásságokkal írja át a viszonyt és így a valóságot is autentikussá. Ily módon pedig nem lerombolja, kioltja és eltünteti a bemutatott tárgyak jellegét, hanem felfokozza és a ténylegességében tárja a néző elé. Az ennek biztosítására szolgáló filmművészeti „eszközök [...] megmutatják, hogy többre képesek, mint pusztán reprodukálni a kívánt tárgyat; markánsná teszik azt, stílussal ruházzák fel, kimutatják a sajátos vonásait, plasztikussá és dekoratívvá teszik”.<sup>202</sup>

---

<sup>197</sup> Arnheim: *A film mint művészet* i. m. 19.

<sup>198</sup> Uo. 114.

<sup>199</sup> Uo. 44.

<sup>200</sup> Az ábrázolásforma általános leírásához H. U. von Balthasar korábban idézett művét idézzük majd.

<sup>201</sup> Arnheim: *A film mint művészet* i. m. 45.

<sup>202</sup> Uo. 56.

A film és a valóság tehát nem ténylegesen érintkezik egymással, hanem a film a valóság igazi, egységes, világszerű jellegére utal (ezért gyakorol heves bírálatot Arnheim a montázszerző<sup>203</sup>). A filmnek ezt a valóság-egészt közlő kötelességét nem tudja teljesíteni Arnheim szerint a hangosfilm, mert elvileg „a film mint a realitás realista, ugyanakkor mégis másféle léte /alkotott, montázssal újraserkesztett/ nem távolodhat el túlságosan messze a valóságtól, de nem is kerülhet túlságosan közel a valósághoz”.<sup>204</sup> A hangosfilm ugyanis felszámolja azt az exkluzivitást, amely érvényt szerzett a filmen megjelenített képnek: az éppen látható tartalomtól elütő hallható tartalmak (például a megjelenített tértől eltérő szobából beszűrődő non-diegetikus hangok) szétszórják a film homogén valóságképét.<sup>205</sup> Azt már Arnheim is világosan felismerte, hogy a film jövője elválaszthatatlan a jövő gazdaságától és politikájától. A filmnek ez a külső „realista” vonatkozása más szerzőknél a filmművészet belső elemeként mutatkozik meg: főként Walter Benjaminnál és Siegfried Kracauernél.

Benjamin aura-fogalma<sup>206</sup> természetesen az egész életmű legvitatottabb kifejezései közé tartozik,<sup>207</sup> és messze vezetne, ha recepciójának sokrétű történetét felgöngyölíteni próbálnánk.<sup>208</sup> Nem is az a jól ismert kérdés foglalkoztat bennünket, hogy az aura fogalma miként hozható összefüggésbe a kultikus képekkel vagy a klasszikus művészet ábrázolás- és alkotásmódjával, s miként éri veszteség a technikai reprodukálhatóság következtében, hanem kizárólag a film és a valóság összefüggésének szempontjából ejtünk szót róla. Benjamin szerint egyértelmű, hogy „a mai ember számára a valóság filmbeli ábrázolása azért hasonlíthatatlanul jelentősebb, mert a valóság apparátustól mentes látványát, ami a műalkotásoktól joggal elvárható, éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás

---

<sup>203</sup> A montázs-vita történetével (erről lásd például R. Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2000, 51–94.) kapcsolatban érdekes tény, hogy Arnheim a film egységes valóságképének nevében emeli fel a szavát a montázs ellen: a film valóságszerű homogenitása előbbre való, mint a speciális effektusokkal elérhető hatás (vö. Arnheim: *A film mint művészet* i. m. 101–114. – ennyiben nézőpontja megegyezik André Bazin ontológiai jellegű montázs-kritikájával.).

<sup>204</sup> G. Schwing: *Kino-Debatten* i. m. 131.

<sup>205</sup> Lásd még Arnheim: *A film mint művészet* 198–199. (pl. „a dialógus leszűkíti a film világát”, „a dialógus megbénítja a látható cselekményt”).

<sup>206</sup> Az „aura fogalmát [...] így definiálhatjuk: egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel” (W. Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* i. m. 308. [Barlay László fordítását Kurucz Andrea és Mélyi József új fordításának felhasználásával idézem]). Vö. B. Recki: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1988.

<sup>207</sup> „Nem teljesen világosan tagolt, pontosan meghatározott fogalom, az aura inkább a jelentések csoportja és azok viszonyai, amelyek Benjamin írásaiban variábilis konfigurációknak tűnnek és nem is mindig saját név alatt. Ez a fogalmi meghatározatlanság engedi, hogy az aura Benjámín gondolkodásának csomópontja legyen.”: M. B. Hansen: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. University of California Press, Berkeley, 2011, 106.

<sup>208</sup> Vö. A. Benjamin (szerk.): *Walter Benjamin and Art*. Continuum, London, 2005.

biztosítja”.<sup>209</sup> „Miután Arnheim *A film mint művészet*ét idézi, Benjamin a következőket állítja: „Egyértelmű tehát, hogy más természet tárul fel a kamera illetve a szem előtt. Főként azáltal más, hogy az ember révén a tudattal átszótt tér helyébe egy öntudatlanul átszótt tér lép.”<sup>210</sup>

Ennek ereje részben a nagytotálban és a lassításban manifesztálódik: „A film azáltal, hogy nagytotál-készleteit használja, hogy kiemeli a számunkra szokványos kellékek rejtett részleteit, az objektív zseniális irányításával banális miliókben kutakodik, egyrészt nagyobb bepillantást enged a létezésünket kormányzó kényszerúségek világába, másrészt óriási, eddig nem is sejtett játékeret biztosít számunkra. Kocsmáink és nagyvárosi utcáink, hivatalaink és bútorozott szobáink, gyáraink és pályaudvaraink látszólag reménytelenül zártak körbe bennünket. S ekkor jött a film, és a tizedmásodpercek dinamitjával szétrobbantotta ezt a börtönvilágot. Így a szétszórt romok közt most már bizvást vállalkozhatunk kalandos utazásokra. A nagytotál kitágítja a teret, a lassítás pedig az időt. S ahogy a nagyításnál korántsem az »amúgy is« pontatlanul látható dolgok pusztá magyarázásáról van szó, hanem sokkal inkább az anyag teljesen új szerkezeti képződményei kerülnek előtérbe, úgy a lassítás sem csupán ismert mozgásmotívumokat láttat, hanem a már ismertben valami teljesen ismeretlent tár fel.”<sup>211</sup>

A természetesen Freud felismeréseire támaszkodó Benjamin szemében az a legfontosabb, hogy a filmvásznon megjelenített részletek óriási tömegében a kamera valami teljesen ismeretlent tár fel a már ismertben. Az „optikai tudattalanról” ugyanúgy a filmművészetten keresztül van tudomásunk, mint ahogy az ösztönös tudattalanról a pszichoanalízis révén. Az optikai tudattalan tehát a teljes valóság megismerésének eddig rejtett lehetőségét biztosítja – pontosan a filmek jóvoltából. Mivel pedig a távolság és a közelség „lebegő” dialektikájánál fogva az optikai tudattalan nem iktatja ki a filmbeli valóságból a távolságot, megőríz valamit az aura struktúrájából: a mozi közvetített, „mediális megtörtséggel”<sup>212</sup> aktualizálja a klasszikus aurát.

Jól ismert gondolatmenete szerint ennek az átalakulásnak, a mozi reprezentációs lehetőségei használatának az a következménye, hogy az új médium igazi győztese a sztár és a diktátor lesz.<sup>213</sup> Ennek közvetlen folyománya, hogy a mozifilmmel kialakított viszony a politikum erőterébe kerül, a mozifilm – tág értelemben – politizálódik. A filmtökével és a

---

<sup>209</sup> Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* i. m. 323

<sup>210</sup> Uo. 326.

<sup>211</sup> Uo. 326.

<sup>212</sup> G. Schwering: *Kino-Debatten* i. m. 134.

<sup>213</sup> W. Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* i. m. 20. jegyzet.

fasizmussal egyaránt szembeforduló Benjamin (az esztétikatörténet szerint egyik legmarkánsabban marxista ihletésű esszéje épp a műalkotásról szóló<sup>214</sup>) olyan médiaelmélet kidolgozására tesz kísérletet, amelynek a talaján az aura nem a haszonelvű sztárkultusz formájában tér vissza, de nem is a technika totális „lázasát” támogatja oly módon, hogy teljesen visszavonul, hanem éppúgy elkerüli a filmben megjelenő-megmutatkozó másik (távoli és idegen) számító felhasználását, mint kiiktatását. A moziban folyamatosan meg kell maradnia annak a csodálkozásnak, amelynek tárgya a mediális megjelenítés és a megjelenített világ áttekinthetetlen sokfélesége, mert csak így kerülhető el, hogy a mozi manipulatív és a – mindig távol maradó másokra irányuló – possesszív törekvések áldozatául essen. A politika – fasiszta – „esztétizálásának” ellentétét, a „művészet politizálását”<sup>215</sup> a mozi akkor tudja előmozdítani, ha meg tud maradni a tőke és a politika lezáró, hézagtanul lekerekítő, instrumentális szemléletű, minden nyitottságot bekerítő és elfojtó erőfeszítéseivel szembehelyezkedő nyitottság szűk ösvényén.<sup>216</sup> Iskolásan megfogalmazva: a benjamini „realizmus” a látszólag realitásidegen (mert valami távolit közel hozó) aura megmentésével száll szembe a gazdasági és politikai realitás igényeivel.

Hasonló törekvés mozgatja (de más irányba tereli) Siegfried Kracauert. A frankfurti kollégáinak szemében inkább zsurnaliszta szemléletűnek elkönyvelt, mintsem valódi elméleti feladatok elvégzésére alkalmasnak tartott (és ezért az eredeti tervektől eltérően végül *A felvilágosodás dialektikájának* projektjéből is kihagyott) Kracauer<sup>217</sup> szintén politikai nézőpontból, a tényleges politikai viszonyok felől közelíti meg a filmet – a kézzelfogható realitás és a filmművészet eljárás módja közötti összefüggések megvilágítására a klasszikus elméletek világában aligha találnánk nagyobb mértékben „realista” törekvést. Miről is van szó?

Az amerikai száműzetésben befejezett Caligari-könyv<sup>218</sup> programja a mai napig provokatívnek számít: „Egy nemzet filmjei közvetlenebbül tükrözik annak mentalitását, mint a többi művészet [...]. Ha egy nemzet sajátos mentalitásáról beszélünk, ez semmi

---

<sup>214</sup> Vö. N. Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Reclam, Ditzingen, 2010<sup>5</sup>, 231.

<sup>215</sup> W. Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* i. m. 332.

<sup>216</sup> Erről a nyitottságról, a „nyitva hagyott égről” lásd későbbi fejezetünket.

<sup>217</sup> Vö. H. Schlüpmann: *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*. Stroemfeld, Frankfurt, 1998; T. F. Korta: Siegfried Kracauer (1889–1966). „Long-shots” und „Close-ups” der materialen Wirklichkeit. In M. L. Hoffmann et al. (szerk.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Suhrkamp, Frankfurt, 2006, 31–46.; F. Grunert – D. Kimmich (szerk.): *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*. Fink, München, 2010.

<sup>218</sup> S. Kracauer: *Caligariól Hitlerig. A német film pszichológiai története*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1991.



esetre sem jelenti az állandó nemzeti jellem fogalmát. Az érdeklődés itt kizárólag olyan kollektív hajlamokra vagy tendenciákra irányul, amelyek nemzeten belül fejlődésének egy bizonyos szakaszában dominálnak. [...] A gazdasági változások, társadalmi kényszerhelyzetek és politikai machinációk nyílt története mögött fut egy titkos történet, amely a német nép belső hajlamait érinti. Ezeknek a hajlamoknak felfedése a német filmművészet útján segíthet *megérteni*, hogyan emelkedett fel és került fölénybe Hitler.”<sup>219</sup> Nem a nemzetkarakterológiák<sup>220</sup> területéhez tartozó igénnyel állunk szemben, hanem olyan – ha szabad egyáltalán a vezérfonalul szolgáló fogalmunkra további terheket helyezni – „pszichológiai realista” törekvéssel, amely bizonyos időszak alatt lejátszódó, a felszínen láthatatlan társadalmi folyamatok feltárását a filmen keresztül hasonlóképpen a „mélylélektanhoz”<sup>221</sup> kapcsolja, mint Benjamin (a kétféle szemléletmód minden eltérése ellenére is).

Robert Wiene<sup>222</sup> *Dr. Caligari* című – az expresszionista filmművészet fő alkotásaként ünnevelt – filmjét Kracauer a német filmben alkalmazott képi és elbeszélői eljárások népszerűségének (azaz általános hatásgyakorlási mechanizmusainak) bemutatására használja fel, mégpedig annak megvilágítására, miként sejlik fel *Dr. Caligari* alakjában az a „lelkek manipulációját” végző eljárás, amelyet Hitler valósított meg elsőként tömegméretekben.<sup>223</sup> A film tehát a felszín alatt futó „titkos történetbe” enged betekintést, olyan utat nyit a valósághoz, amelyen minden egyéb művészi eljárásnál pontosabban megfigyelhetők a valós történések.<sup>224</sup>

Alapvető álláspontjának megfelelően Kracauer külön fejezetben foglalkozik Wiene alkotásával: nem meglepő módon a korabeli kontextusra való tekintettel elemzi a filmet. Pszichológiai megközelítésével összhangban arra helyezi a hangsúlyt, hogy „a háború utáni években a legtöbb német buzgón törekedett visszavonulni a durva külvilágból a lélek megfoghatatlan birodalmába”.<sup>225</sup> Ennek a „visszahúzódnak” a tartományában aztán már nem konkrét cselekvést kívánó történéseknek, hanem pszichikai állapotoknak mutatkoznak a történelmi valóságban lejátszódó események (a birodalom széthullása, a Weimari Köztársaság kialakulása). Ezzel a pszichológiai állapottal hozza összefüggésbe Kracauer

---

<sup>219</sup> Uo. 10.13.16.

<sup>220</sup> Vö. Hunyady Gy. (szerk.): *Nemzetkarakterológiák*. Osiris, Budapest, 2003.

<sup>221</sup> Lásd a *Caligari-tól Hitlerig* előszavát.

<sup>222</sup> Wiene hézagosan ismert életrajzáról, fennmaradt és elveszett filmjeiről, a kortársak értékeléséről és a *Dr. Caligari*nak az életműben elfoglalt kitüntetett jelentőségéről lásd U. Jung – W. Schatzberg: *Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur*. Henschel, Berlin, 2000.

<sup>223</sup> Vö. Kracauer: *Caligari-tól Hitlerig. A német film pszichológiai története* i. m. 58–70.

<sup>224</sup> Ennek taglalására a pszichológiai nézőpont bővebb ismertetésekor térünk ki.

<sup>225</sup> Kracauer: *Caligari-tól Hitlerig. A német film pszichológiai története* i. m. 63.

Wiene koncepcióját: míg „az eredeti történet valódi szörnyűségekről számol be, Wiene változata ezt a beszámolót az elmebeteg Francis által kiagyalt és elmesélt rémlátomássá változtatja”.<sup>226</sup> Az „eredeti történet” (ma már tudjuk: Kracauer maga is mítoszt alkot: az eredeti forgatókönyv előkerülése ugyanis nyilvánvalóvá tette, hogy a komoly következtetésekre alkalmat adó változtatások már Janowitz és Mayer eredeti szövegében is jelen voltak) Kracauer szerint azt lenne hivatott példázni, hogy a németek megkérdőjelezzék „a hatalomba vetett hagyományos hitük” létjogosultságát: ezzel összhangban a doktor eredetileg örült lett volna, aki kénytelen lemondani tisztségéről. Ezt a tartalmi meghatározottságot Kracauer szerint azonban érvényteleníti az a kerettörténet, amellyel Wiene felruhazza a filmet: az eredeti szellemi tartalom pontosan az ellenkezőjére fordul annak következtében, hogy nem Caligari, hanem Francis bizonyul örültnek, azaz ahelyett, hogy az eszelős tekintély leleplezését szolgálná,<sup>227</sup> a film végül szabad pályát nyit a hatalomnak: azzal a „vidám hírrel bocsátja el közönségét”, hogy az igazgató (vagyis a tekintély, a hatalom) „gyógyítani”<sup>228</sup> is képes a káoszt.

Az átdolgozást Kracauer a valós társadalmi viszonyokat leképező megoldásként fogja fel: a korabeli Németországban nincs valódi igény a kialakult tekintélyi és hatalmi struktúrák átalakítására. A film kifejezőeszközei is azt próbálják érzékeltetni, hogy milyen „a lélek káosz és zsarnokság közötti ingadozása”,<sup>229</sup> de expresszionista pátosza merő manírrá silányul, s pontosan a valóság pszichikai kiiktatásának szolgálatában áll – a német néplélek visszahúzódásához hasonlóan húzódik vissza a filmkészítési technika a stúdióba.<sup>230</sup> Kracauer, akinek meggyőződése volt, hogy a film különösképpen alkalmas az elleplezetlen valóság megragadására (sőt megmentésére),<sup>231</sup> természetesen éles szavakkal kifogásolja a *Dr. Caligari* valóságelfedő eljárásait, miközben tisztában van azzal, hogy pontosan a valóságelfedő társadalmi vonatkozások a pszichológia következményeinek és leképeződéseinek tekinthetők. Markánsan realista igény találkozik tehát a realizmusellenességet realizmusterelő módon tükröző filmtechnikával! A filmvászonról

---

<sup>226</sup> Uo. 62.

<sup>227</sup> Az eredeti koncepció szerint Caligari „olyan korlátlan uralomra pályázik, amely a hatalmat önmagáért bálványozza, és uralomvágyának kielégítése érdekében irgalmatlanul megsért minden emberi jogot és értéket”: uo. 61.

<sup>228</sup> Uo. 63.

<sup>229</sup> Uo. 68.

<sup>230</sup> „Inkább kívántak uralni egy mesterséges világmindenséget, mint egy kiszámíthatatlan külvilágtól függeni. Visszavonulásuk a stúdióba része volt az általános visszavonulásnak a csigaházba. Mihelyt a németek elhatározták, hogy a lélek belsejében keresnek menedéket, már nem igen engedhették meg a filmnek, hogy feltárja az igazi valóságot, amelyet elhagytak”: uo. 69.

<sup>231</sup> Ebből a szempontból csak sajnálni lehet, hogy *A film elméletének* magyar fordítása az eredeti címben szereplő *redemption* kifejezést „feltárás”-sal adja vissza: Kracauer szerint a film egyenesen a fizikai valóság „megváltására”, „megmentésére” képes.

érkező fenyegetés – a Lumière-legendától Pfemfertten át egészen Kracauerig nyomon követhető – motívuma kilenc évvel a Caligari-könyv megjelenése után Lotte H. Eisner *A démoni filmvászona* című kötetében<sup>232</sup> válik egyeduralkodóvá, mintegy beteljesítve a korai realista hatásvizsgálatok tendenciáit. A mozifilm realizmusát érintő vitákat áttekintő fejezetünk végén már világos, hogy a pszichológiai, pszichologizáló nézőpont történetileg is kimutatható tényerése miatt nem lehet eltekinteni ennek a freudi alapokon nyugvó „valóságértelmezésnek” a feltárásától. Mielőtt tehát közelítenénk az elméleti kérdésfeltevéstől a filmtörténeti vonatkozásig, ahol is körvonalazódik Szóts valóságértelmezésének történelmi közege, a film-lélek-realizmusra vonatkozó reflexió kezdeti kísérleteinek bemutatást végezzük el. Mindezt annak reményében, hogy ezzel az érzékenységgel is végigtekinthetünk azon a koron, melyben Szóts alkotott és amely, ha nem is determinálta, de mindenképpen disponálta emberi attitűdjét, művészi valóságképét, valóságértelmezését.

---

<sup>232</sup> L. H. Eisner: *A démoni filmvászona*. Magyar Filmintézet–Filmvilág–Szellemkép. Budapest, 1994.

## 1.5. A filmes realizmus pszichológiai megközelítése

A filmkép problematikájának megközelítései folyamatosan a valóság és a valóság különböző módozatai „lenyomatainak és kitüremkedéseinek” kérdésével foglalkoznak. Az álmok, a pszichikai jelenségek, a látomások, az emlékek, a szellemi és akarati világunk megjelenései, ezek kereszteződése olyan beszédmódokat, valóságkezeléseket hoznak létre, amelyek eleve kérdésessé teszik a valóságnak tekintett „megállapodástér” belső tartalmi körének megragadhatóságát és kifejezhetőségét – és egyáltalán tartalmát. Szóts életművében is megjelenik a valóság áttetsző, egymást átható struktúráinak számbavétele, gondoljunk most csak (a néprajzi filmekben, vagy az *Ember a havason*, vagy *Az ének a búzamezőkről* álomképein túl) *Az ének a búzamezőkről* látomás-jeleneteire, a léleklátó javasasszony látomásaitól, az asszony éjszakai Mária-jelenéséig. Ennek az összefüggésnek (a valóságnak még akár a pszichológiai rétegzettségén is túlmutató mélységének) a későbbiekben még jelentősége lesz, most azonban maradjunk az elméleti problematika felvetésénél.

Elegendő futó pillantást vetnünk a bevettnek számító és széles körben használatos filmelemzési segédkönyvek,<sup>233</sup> filmelmélet-történeti áttekintések,<sup>234</sup> filmfilozófiai kísérletek<sup>235</sup> vagy szisztematikus filmelméletek<sup>236</sup> anyagára, hogy lássuk, mennyire sokrétű palettája kínálkozik a filmkép és a realizmus összefüggését érintő megközelítési, értelmezési és elemzési stratégiáknak. Ráadásul az sem magától értetődő, hogy az elméleti megközelítések sokrétűen tagolt tartományát milyen felosztási, strukturálási faktorok szerint próbáljuk kezelhető szeletekre osztani. Thomas Elsaesser és Malte Hagener például méltán hívja fel a figyelmet arra, hogy a filmelméleti irányzatok és törekvések kiválóan klasszifikálhatók lennének földrajzi tényezők szerint – ebben az esetben megkülönböztethetnénk például a Jean Epstein, André Bazin és Gilles Deleuze képviselte francia filmelméletet és a Hugo Münsterbergtől Noel Carrollig nyomon követhető angol iskolát. Aztán figyelembe vehetnénk a filmelméleti szempontból meghatározó szerepet játszó intézményeket. (Cinémathèque française, British Film Institute, Museum of Modern Art) Megvizsgálhatnánk éppen a filmelmélet kibontakozásának főbb városait (a 20-as és a 30-as években Berlint, az 50-es és 60-as években Párizst, a 70-es években Londont, majd

---

<sup>233</sup> Lásd például L. Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. UVK, Konstanz, 2008.

<sup>234</sup> Lásd például H. H. Diederichs: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003.

<sup>235</sup> S. Roterberg: *Philosophische Filmtheorie*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2008.

<sup>236</sup> Th. Elsaesser – M. Hagener: *Film Theory. An Introduction through the Senses*. Routledge, New York, 2010.

Birminghamet, Melbourne-t és New Yorkot) és azok egyetemeit (a University of Madisont a neoformalizmus és a University of Chichagót az elméleti igényű filmtörténet szempontjából).<sup>237</sup> És ez még csak természetesen egyetlen szempont különböző aspektusainak áttekintése lenne. A filmművészeti realizmus továbbá éppúgy vizsgálható lenne a bevettnek számító elméleti szerzők áttekintésével,<sup>238</sup> mint abból a szempontból, hogy miként jelentkeznek realista törekvések és elgondolások a különböző filmelméleti irányzatoknál és filmkészítési eljárásoknál (a szemiotikai, technikai, fenomenológiai, pszichoanalitikus, posztstrukturalista vagy feminista elméleti modelleknél).<sup>239</sup> Ezek a tárgyalásmódok tehát az intézménytörténeti elemzésektől a filmműfajok történetének tárgyalásán keresztül az elmélettörténeti, vagy formatörténeti vizsgálódásokig vezethetnének.

Az áttekinthetőség megőrzésének érdekében a következők során azonban csupán egyetlen szempont szerint próbáljuk megvizsgálni a filmkép és a valóság közötti viszony értelmezésének lehetőségét: a pszichoanalízis által kínált fogalmiságon és gondolati struktúrákon keresztül. A látszólag egyoldalú választást több tényező is igazolhatja: többek között egyrészt az a tény, hogy a Szóts István alkotói időszakát megelőző időszakban Európában a meghatározó elméleti tényezők közé tartozott a „filmmunka” és az „álommunka” között vont párhuzam. Fontos továbbá az a kontextuális körülmény is, hogy a nemzetközileg is jelentősnek ítélt filmelméleti írások között előkelő helyet foglalnak el a pszichoanalitikus szempontokat jelentős mértékben integráló – tragikus sorsú – Christian Metz tanulmányai.<sup>240</sup> Harmadsorban az a körülmény is igazolhatja döntésünket, hogy a modern film tárgyalásakor a kortárs filmelméleti diskurzusban kiiktathatatlan szerepet játszanak a pszichoanalitikus gyökerű elméletalkotók (Elisabeth Bronfentől Slavoj Žižekig). Nem utolsósorban pedig az a (bennünket foglalkoztató kérdés szempontjából magától értetődően releváns) összefüggés, amely a korai, majd a későbbi pszichoanalitikus filmelméletekben pontosan a filmkép és a valóság között rajzolódik meg. De nyomban

---

<sup>237</sup> Uo. 1–12. (Introduction).

<sup>238</sup> Ezt a megoldást választja I. Aitken: *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction*. Indiana University Press, Bloomington, 1991, 162–202. („The Redemption of Physical Reality. Theories of Realism in Grierson, Kracauer, Bazin and Lukács”).

<sup>239</sup> Egy efféle vizsgálódáshoz alapot szolgáltathatna például W. Buckland (szerk.): *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Routledge, New York, 2009 (a könyvben amúgy Ian Aitken külön fejezetben is foglalkozik a – szinte valamennyi tanulmányban érintett – realizmus-problematikával: „what is there really in the world?” forms of theory, evidence and truth in fahrenheit 9/11: a philosophical and intuitionist realist approach, 310–330.).

<sup>240</sup> Chr. Metz: *Válogatott tanulmányok*. Ford. Berkes Sándor – Hollós Adrienne. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978; Chr. Metz: *A képzeletbeli jelentő*. Ford. Józsa Péter. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1981.

látni fogjuk, hogy felesleges mindenféle alátámasztási törekvés – hiszen a film születése elválaszthatatlan a pszichiátria realista igényétől – a valóság pszichológiai megragadhatóságától.

Kezdetként érdemes visszahatolnunk egészen a kezdetekig.<sup>241</sup> 1885-ben Sigmund Freud Párizsba utazott, hogy közvetlen közélről figyelje meg a legendásan rossz hírű (gondoljunk csak arra, hogyan nyilatkozik a *Nyomorultak* lapjain az intézményről Victor Hugo) Salpêtrière kórház legendásan híres neuropatológusának, Jean-Martin Charcot-nak a tevékenységét.<sup>242</sup> A hisztériával kapcsolatos kutatásaival egész Európában hírnévre szertevő Charcot munkamódszere különös jelentőséggel bír a bennünket foglalkoztató kérdés szempontjából, a tekintélyes neurológus ugyanis közvetlenül támaszkodik az akkortájt nemrégiben felfedezett fotográfiára: a klinikát fényképeszeti apparátussal felszerelő Charcot képi formában kívánta rögzíteni és így megfigyelhetővé tenni a feltételezett betegségek ténylegesen megjelenő és emiatt rögzíthető valóságát. Így ír erről G. Didi-Huberman: „Ránk maradtak az Iconographie photographique de la Salpêtrière képsorozatai. Minden megtalálható itt: a pózok, a sikolyok, a krízisek, a „szenvedélyes testtartások” („les attitudes passionnelles”), a „keresztre feszülések”, az „eksztázisok”, a delírium megannyi pozitúrája. Mintha mindent összegyűjtöttek volna, a fényképezés szituációja ugyanis eszményi módon kikristályosította a hisztéria fantazmája és a tudás fantazmája közti szövetséget. Kölcsönös vonzás létesült a hisztéria képeire sóvárgó orvosok meg a hisztériások között, akik, orvosaikkal teljes egyetértésben, teatralizálták a tulajdon testüket. Így vált a hisztéria gyógykezelése színjátkká, a hisztéria föltalálásává. Sőt a kezelés titokban valamiféle művészetnek hitte magát, mely egészen közel áll a színházhoz meg a festészethez.”<sup>243</sup>

A fényképész Albert Londe által biztosított technika lehetővé tette egymást követő pillanatfelvételek elkészítését, s ily módon szinte filmszerűen dokumentálhatóvá vált a patológus realitás.<sup>244</sup> Freud beszámolója szerint ezek a már 1883-tól készülő „filmek”

---

<sup>241</sup> A következőkhöz alapvető támpontot nyújtott G. Schwering: *Drähte zur Seele – Schaltungen, Gleichschaltungen, Seelenmassage*. In G. Rusch – H. Schanze – G. Schwering: *Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer*, i. m. 195–240.

<sup>242</sup> Freud és Charcot kapcsolatáról kiváló áttekintést nyújt R. Webster: *Miben tévedett Freud?* Ford. Erős Ferenc. Európa, Budapest, 2002.

<sup>243</sup> G. Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Fink, München, 1997. Magyarul a részletek uő: A hisztéria feltalálása. Ford. Radics Viktória. *Ex-Symposion* 1998/21–22.

<sup>244</sup> Vö. F. A. Kittler: *Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte*. In uő: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, 1993, 81–104. (Londe és az *avant la lettre* filmek).

pontosan az objektív realitás megismerhetőségét voltak hivatva biztosítani.<sup>245</sup> Az első „film” tehát pontosan realista igényből született meg – mégpedig a pszichiátia összefüggésében!<sup>246</sup> Mivel a hisztérikus személyiség mozdulatai, mimikája igen gyors változások alapján „csúszik ki” a szemlélő látószögéből, szükségesnek látszott a mozgások, és egyéb non-verbális kommunikatív jelek összegyűjtéséhez valamiféle rögzítő eljárás használata. Erre mind az orvosoknak, mind a kezelt betegeknek szükségük volt, e nélkül lemaradtak volna a tulajdonképpeni feladatról: a hisztéria bemutatásán keresztül a hisztéria kezeléséről. A sorozatképek alkalmazásának a „hisztérikus aura” (Didi-Huberman) mediális lerombolása a célja: más szóval a „filmnek” a valóság belső magváig kell elhatolnia, lehántva a valóságra ráépülő rétegeket. A képi médium lerántja a hisztériáról az azt leplező külső világot és a képek által feltárt világ megmutatja a tulajdonképpent, a valóság belső magvát.

Éppen ezen a ponton emelte fel a szavát Freud a Párizsban alkalmazott eljárással szemben. Mivel meggyőződése szerint az elkészült képek nem tudják biztosítani a tőlük megkívánt objektivitást, egyszerűen annál a ténynél fogva, hogy egyrészt a kamera nem pusztán reprodukálja a valóságot, hanem részt vesz annak konstruálásában, másrészt a „pszichológiai tárgy” nem elsősorban optikai megközelítést igényel, mert a tudattalan – Freud szerint – mindenekelőtt verbális természetű. Annak ellenére tehát, hogy a pszichoanalízis születésénél az optikai valóságot (Charcot) verbalításra cserélő eljárásnak (Freud) vagyunk tanúi, a későbbiekre nézve alig belátható mértékű jelentősége volt annak, hogy a tudattalant később Freud mégis összefüggésbe hozta a képiséggel, majd a tanítványai kifejezetten a filmmel. Hogy miként, arról most csupán néhány szót. Mint ismeretes, a tudattalan megismerésének és feltárásának *via regiáját* Freud az álmok elemzésében jelöli meg.<sup>247</sup> Ezzel kapcsolatban nem csupán az a lényeges a mi szempontunkból, hogy az álom tartalmát olyan képi nyelvhez tartja hasonlóknak, amelynek a jelei – megfelelő médium megválasztásával – racionális összefüggésbe helyezhetők (hiszen az álom egy nem teljesített, elfojtott vágy teljesedésének feleltethető meg), ennyiben tehát a film mint sajátos értelem-összefüggés saját jeleit (képkockáit) racionális összefüggésbe helyezi és szerkesztettségük révén ezeket egymással viszonyba állítja,

---

<sup>245</sup> Vö. R. Webster: *Miben tévedett Freud* i. m. 79–138. („Hipnózis és hisztéria”, „Charcot tévedése” című fejezetek).

<sup>246</sup> „Korának orvosi tudományosságával szemben Charcot a hisztéria ellentmondásos külső megjelenését, amelynek nincs pontosan meghatározható alapja, hibátlan klinikai portrévá kívánta átalakítani. A kamera szeme bizonyítsa és határozza meg azt, ami az emberi pillantás számára egyébként eltűnne.”: Schwering: *Drähte zur Seele* i. m. 198.

<sup>247</sup> S. Freud: *Álomfejtés*. Ford. Hermann István. Helikon, Budapest, 1985.

összerendezi. És nem is az pusztán a fontos, hogy az álomról adott beszámolók konstruált természeténél fogva az álmok képi nyelvének értelmezése soha nem sikerülhet maradéktalanul és hiánytalanul, hanem főként az, hogy az álom képi nyelve képekre, illetve jelenetekre tagolódó formát ölt, s az egymást követő jelenetek soha nem záródnak össze hézagtalan (valóság)egésszé. Ennek eredménye, hogy az álom nyelve sajátosan a szerkesztettségén: vágásokon és átmeneti ugrásokon keresztül bontakozik ki, ennél fogva pedig – a későbbi pszichoanalitikus médiaelméleti szerzők szerint – „kinematográfiai elv” szerint működőnek tűnik.<sup>248</sup> Tehát az álom nyelve filmszerűségében ragadható meg és rekonstruálható.

Mondanunk sem kell persze, hogy a pszichoanalitikus gyökerű szerzők jelentős részénél nagyfokú szkepszis is megfigyelhető a mozi és az álom közti párhuzammal kapcsolatban. Christian Metz például élesen szembeállítja egymással az álom és a filmnézés állapotában lévő szubjektumot, arra hivatkozva, hogy az álom állapotából a filmnézés állapotába kerülő szubjektumnak csak vesztenivalója van, mégpedig két szempontból is: egyrészt a látott képek nem tőle magától erednek (az idegenség hátránya), másrészt objektív valóságuk ellenére kevésbé hihetőek, mint az álombeli képek (a csekélyebb valóságfok hátránya).<sup>249</sup> Ugyanakkor természetesen maga Freud is beszél arról, hogy a tudattalan „fotográfiai apparátusként” képzelhető el – csak hogy míg a korban újnak számító médiumot Charcot külsőleg igyekszik alkalmazni, Freud a lélek belső viszonyainak megértése érdekében használja fel, és kifejezetten szól arról, hogy a tudatos tevékenységnek a tudattalan tevékenységhez fűződő viszonya sokban emlékeztet a fényképezéshez (először negatívra van szükség a pozitív végeredményhez).<sup>250</sup>

Érdemes itt röviden kitérnünk Aby Warburg hamburgi művészettörténész (1866–1929) hatalmas életművének egyetlen ide vonatkozó szeletére. Az előzőekhez hasonló rögzítési kérdések megoldása mentén próbál elméleti megoldást találni a kép ikonográfiai problematikájához.<sup>251</sup> Esetében a képmás (Abbild) olyan „materializálódott vizuális fenomén”, ami visszavezethető saját gondolati képére (Denkbild). A gondolati kép (Denkbild) tehát megelőzi a leképezett képet (Abbild), a képmást (ami eleve csak materializálódott gondolati kép lehet), ugyanakkor nem minden gondolati képből

---

<sup>248</sup> Vö. Schwering: *Drähte zur Seele* i. m. 201.

<sup>249</sup> Vö. Metz: A fikció-film és nézője (metapszichológiai tanulmány). In *Válogatott tanulmányok* i. m. 115–164.

<sup>250</sup> Freud: Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse (1912). *Gesammelte Werke* 8, 430–439.

<sup>251</sup> Magyarul fellelhetőek részletek Aby M. Warburg: *Válogatott tanulmányok*. Balassi-MOME, Budapest, 1995, illetve Uő: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Helikon, Budapest, 1986.



„materializálódik” leképezett, anyagi kép – sőt, többnyire belső, gondolati képeink nem kerülnek leképezésre, maradnak pusztán a gondolat képei. Képeink tehát többnyire nem anyagiasulnak, hanem gondolati képként maradnak tudatunk tartalmai. Éppen az a (kép)munka lényege, hogy hogyan sikerül a lehető legtöbb belső képet külsőségesíteni, és ezzel ezeket a belső tartalmakat a „szemlélés, vagy önmegértés céljából létrehozott vizuális fenoménekké” alakítani – leképezni. Warburg számára – akit magát is az 1920-as években Hamburgban skizofréniával kezeltek – éppen a képekkel kapcsolatos vizsgálatai révén lett világossá, hogy csak azok a képek lehetnek egyáltalán a vizuális (képileg leképezett) tárgyalásmód tárgyai, amelyek valóban materializálódnak is. Ezért volt tehát többek között fontos Charcotéknak is, hogy a hisztéria tüneteit nemcsak belső képekkel (fogalmakkal, vagy Denkbildekkel), hanem konkrét, materializálódott vizuális fenoménekké írják le, tárják fel – hiszen a valóság képileg megragadható és ábrázolható medialitásához éppen ez kellett. A belső kép médiuma lett a külső kép, a képmás.

Warburg képtörténeti kutatásain belül, ahogyan azt Charcotnál már láttuk, szintén nagy szerepet játszik a testiség fogalma. A festményeken és szobrokon látható testtartások, gesztusok vizsgálatakor Aby Warburg különös testileg is kifejeződő hangoltságokra lett figyelmes. Tovább lépve, a reneszánsz kori festményeken látható testi formákkal kapcsolatban megalkotta a „pátoszformula” fogalmát.<sup>252</sup> Véleménye szerint a képi ábrázolásokban már egészen korán kialakultak az emberi mozdulatnyelv ősformái, a belső szenvedélyek kifejezési formái, amelyeket a nyugati művészet történetileg kimutatható módon a magáévá tett (Ennek a szenvedélynek két típusa a *vita activa* – cselekvő [harcok, munka] és *vita passiva* – merengő, mozdulatlan testtartások köré csoportosítható). Warburg szerint ezek az életből vett életformák, emberi tapasztalat- és magatartásmódok ősformái (pátoszformulák). A pátoszformulák végigvonulnak az emberiség történetén. Fontos, hogy még Warburg számára is bizonyítottnak tűnt, hogy ezek transzkulturálisan és transztemporálisan áthelyezhetők – vagyis nemzetek fölötti jelentőségük és kortalan érvényességük van.<sup>253</sup> A Szóts által készített néprajzi dokumentumfilmek kapcsán majd vissza kell térnünk ennek a transzkulturalitásnak és transztemporalitásnak az elemzésére, annál is inkább mert Szóts vonatkozó filmjei nézetünk szerint továbbfejlesztik a warburgi iskola témánkkal összefüggő belátásait. A vizuális művészetekre vonatkozó gondolkodásformák közül a kései Warburg és Szóts koráig a művészettörténeté volt a

---

<sup>252</sup> Aby M. Warburg: *Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike.* In: Dieter Wuttke, Peter Schmidt: *Aby Warburg und die Ikonologie.* Wiesbaden, 1993.

<sup>253</sup> *Előadás a kígyórítusról.* In: Aby Warburg: *Válogatott tanulmányok.* i.m. 233–252.

meghatározó szerep. A 20. század elején viszont éppen művészettörténeti körökben alakult ki a kép mint kép képtudományi vizsgálata – ezek közül transzdiszciplináris szempontból az ikonográfiai-ikonológiai irányzat a legfontosabb. Ez az ikonológiai irányzat az Aby Warburg által alapított hamburgi székhelyű Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburghoz (KBW) kötődő kutatásokból nőtt ki, ahol is Warburg hatalmas mennyiségű képből álló, kutatható képgyűjteményét alakították ki és fejlesztették tovább.<sup>254</sup> Ebben az összefüggésben kiemelkedően fontos személy a hamburgi művészettörténeti iskola második korszakának vezetője Martin Warnke is,<sup>255</sup> akinek képgyűjteménye szintén a KBW időközben visszaszolgáltató hamburgi épületében található.<sup>256</sup> A hamburgi ikonológiai nézőpont már a Charcot-i kísérletek okán is filmtudományi szempontból azért fontos, mert a képfogalma tágabb, mint a többi művészettudományi megközelítése, így jól kiegészíti a freudi (álom)képfogalom és képhasználat által leírt gondolati konstrukciót – teret enged annak nehezen meghatározható tartalmainak és magyarázatainak.

Természetesen a képi tartalmak tudományaként felfogott ikonográfia története Carl Jacob Christoph Burckhardton keresztül egészen Johann Joachim Winckelmannig nyúlik vissza, de az ikonográfiai elemző-módszert valójában csak Aby M. Warburg dolgozta ki. Teljesítménye azért forradalmi, mert alapvetően kitágította a kép(más), vagyis a leképezés (Abbild) fogalmát (képgyűjteményébe reprodukciókat éppúgy felvett, mint bélyegeket). Nem a képek esztétikai minősége, hanem a kép mondanivalója, motívuma, jelentése volt fontos számára – ezáltal kiszabadította a képet kora művészettörténeti fogságából. A képeket már nem pusztán művészettörténeti, esztétikai fenoménekként, hanem a múltbeli valóság forrásaiként kezelte – ahogyan ezt később a filmes Szöts is tette.<sup>257</sup> Warburgot konkrétan „az ókor továbbélése” foglalkoztatta, s megközelítésének megfelelően tevékenységét nem művészettörténetinek, hanem interdiszciplinárisnak tartotta (a kultúrtudományból így lesz majd átfogó valóságtudomány). Egyes értelmezők szerint az ókor Warburgnál nem is történeti vagy archeológiai anyag, hanem annak az energiának a metaforája, amely ismételten képessé teszi az embert arra, hogy kiszabadítsa magát nyomorából és vakságából.<sup>258</sup> Warnke szerint a francia forradalom után olyannyira

---

<sup>254</sup> A hamincas években ismert okokból szétzilálódott Warburg-iskola a hetvenes évektől újra feléledt, a kilencvenes évektől pedig már második hamburgi művészettörténeti iskoláról beszélhetünk.

<sup>255</sup> Tőle fontos: "Bilderstürme." In: *Die Zerstörung des Kunstwerks*. szerk. Martin Warnke. Frankfurt a.M., Fischer, 1988. 7. skk.

<sup>256</sup> [www.warburg-haus.hamburg.de](http://www.warburg-haus.hamburg.de)

<sup>257</sup> Még korábbról Leo Frobenius: *Die Geheimbünde Afrikas*. Hamburg, 1894.

<sup>258</sup> Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Hamburg, 2006., vagy Thomas Hensel: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde: Aby Warburgs Graphien*. Akademie Verlag, Berlin, 2011.

diverzifikálódik az egységes művészi forma- és jelentéskanon, hogy azóta inkább a művészi tevékenység számos különálló, individuális ikonográfiájával állunk szemben. Ez nem a művészettörténet végét jelenti, hanem éppen ellenkezőleg, éppen azt a „kitágulást”, ami alapján a művészettörténetnek (is) minden képi tartalomra ki kell terjednie. Warnke szerint az idevágó áttörést a *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* című írásával 1920-ban Aby Warburg érte el.<sup>259</sup> Megemlíthető, hogy a kigyótszeteleti szertartásokról (Aby Warburg) készült fényképek elemzése óta hasonló képtudományi igényességgel vizsgálták és vizsgálják a szappanoperákat, a japán kerti kultúra angliai és az angol kerti kultúra japán átvételéről szóló képeket, vagy akár említhetnénk az Ernesto de Martino által elemzett indián táncokról készült felvételeket is.

A kép warburgi ikonográfiai kérdésének és a rá vonatkozó elemző-módszer problematikájának tárgyalása után térjünk vissza a freudi alapkérdéshez, illetve a mozgókép által felvetett képproblematikához. Hiába kerüli ugyanis Freud, hogy a lélek mechanizmusait és annak lefolyását kifejezetten megfeleltesse a mozi működésének, a fényképezésre és a pszichológiai munka összefüggésére tett utalásai kellő alapot szolgáltatnak későbbi szerzőknek ahhoz, hogy a pszichoanalízis felismerései és a mozgókép mechanizmusai között megfeleléseket keresve már a mozgókép hőskorában a későbbi pszichoanalitikus médiaelméleteket megelőlegező elgondolásokat vessenek papírra. Legelsőként épp az *Imago* című analitikus folyóiratot szerkesztő és Freud magántitkáráként dolgozó Otto Rank állt elő ilyen jellegű gondolkísérletekkel.

Elsőként az *Imago*ban megjelent, majd kiegészítésekkel ellátva könyv formájában is közreadott szövegében<sup>260</sup> Rank egyebek mellett Hanns Heinz Ewers és Stellan Rye *Der Student von Prag*<sup>261</sup> című filmjére hivatkozva beszél a *Doppelgänger* jelenségéről (a saját önállósuló tükörképével, illetve annak eladásával szembesülő diák kapcsán). Rank jellegzetesen pszichoanalitikus megközelítéssel viszonyul a filmhez, amennyiben egy banális és hétköznapi mozzanat (egy mozifilm) beható elemzésével próbál a mélyben rejlő, a többség számára elrejtett és messzemenő következtetések levonására alkalmas struktúrák nyomába eredni. Rank kiemeli, hogy a képzelet, a babona és a romantikus fantázia köréből kiemelve a mozi technikája rémisztően realista módon tudja megjeleníteni a *Doppelgänger* jelenségét, s ily módon elháríthatatlan erővel szembesíti az embert a saját énjéhez fűződő

---

<sup>259</sup> Aby M. Warburg: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. i.m.

<sup>260</sup> A művet a következő kiadás szerint idézzük: O. Rank: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien, 1993.

<sup>261</sup> *A prágai diák*. fekete-fehér, némafilm, német filmdráma, 60 perc, 1913. rendező: Hanns Heinz Ewers, Stellan Rye, forgatókönyvíró: Hanns Heinz Ewers, operatőr: Guido Seeber

viszonyának problémájával.<sup>262</sup> Véleménye szerint a mozi sötétjében gátak nélkül, elemi erővel kerül felszínre maga az énproblematika, s mivel a mozgókép ábrázolási technikája nagymértékben hasonlít az álom képjellegű lefolyására, lehetővé teszi annak a freudi alapelvnek az alkalmazását, mely szerint az álom állapotában az ember strukturális szempontból ugyanolyan helyzetben van, mint ébrenlét idején, mivel a tudattalan nem a tudaton kívül helyezkedik el, hanem annak egy másik színterét alkotja.<sup>263</sup> A mozgókép technikája és a pszichoanalízis között természetesen számos más szerző is kapcsolatot talált, elég csak Hanns Sachs Eisenstein-értelmezésére utalnunk,<sup>264</sup> amelyben szintén annak a felismerésnek a kifejtésével találkozunk, mely szerint a film pszichológiai feltárást végez, amennyiben olyan dolgokat mutat meg világosan, amelyek a hétköznapi tekintet elől el vannak rejtve. A témával kapcsolatos legnagyobb hatású koncepciót azonban a már több alkalommal idézett műalkotás-tanulmányában Walter Benjamin dolgozta ki, aki szerint – mint ismeretes – az optikai tudattalannról ugyanúgy csak a filmkamera révén van ismeretünk, ahogyan az ösztönökhöz kapcsolódó tudattalannról csak a pszichoanalízis révén. Benjamin elgondolásai elsősorban azért tudtak hatást kifejteni, mert világosan rámutattak a médium és az észlelés közötti elválaszthatatlan kapcsolatra. Benjamin továbbá általános érvényre igényt tartó elvi álláspontként kiemeli, hogy az észlelés és a médiumok kapcsolatának történelmi változásai időről időre változásokat eredményeznek az emberi észlelésmód szerveződésében.<sup>265</sup>

Érdekes szemügyre vennünk egy másik korabeli megközelítést is, amelyben különös erővel jelentkezik a mozgóképi kép-médium, a realitás és a pszichológia viszonyának kérdése. A 19. század végén a freiburgi egyetemen kísérleti pszichológiai labort létrehozó, majd kutatásait 1897-től a Harvardon folytató, s kutatási eredményeit elsősorban az üzleti élet és az ipar világában kamatoztatni kívánó Hugo Münsterberg – hosszú hallgatás és negligálás után a közelmúltban újra komoly figyelemre méltatott, a munkafolyamatok optimalizását célzó – pszichotechnikája<sup>266</sup> már csak azért is érdekes

---

<sup>262</sup> O. Rank: *Der Doppelgänger* i. m. 7.

<sup>263</sup> Vö. a freudi *Álomfejtés* idevágó megjegyzéseivel. Vö. B. Lindner: Das Optisch-Unbewusste. Zur medientheoretischen Analyse der Reproduzierbarkeit. In G. Chr. Tholen (szerk.): *Übertragung – Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans*. Bielefeld, 2001, 271–289.

<sup>264</sup> Hanns Sachs Eisenstein: Zur Psychologie des Films. In A. Kümmel-Schnur – P. Löffler (szerk.): *Medientheorie 1888–1933*. Szhrkamp, Frankfurt a. M., 2002, 426–431.

<sup>265</sup> Ez az állítás szemben áll Warburgnak azzal a nézetével, miszerint a képek transzkulturálisan és transztemporálisan áthelyezhetők; vagyis nemzetek fölötti jelentőségük és érvényességük van. Vö: 21. lábjegyzet.

<sup>266</sup> Vö. D. Schrage: *Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918–1932*. Fink, München, 2001.

számunkra, mert a realitás befogadásának és létrehozásának kérdését kifejezetten összefüggésbe hozta a mozgófilm médiumával.<sup>267</sup>

A gyakorlati célkitűzéseit egy pillanatra sem véka alá rejtő Münsterberg meggyőződése szerint a film páratlan lehetőséget kínál arra, hogy „széles körökben tudatosuljon a pszichológiai kísérletek jelentősége”, amely a gyakorlati életkérdések területén egyértelműen megmutatkozik.<sup>268</sup> Kiindulási pontja szerint a mozgás észlelése egészen „sajátos jellegű tapasztalat, amely nem korlátozható különböző pozíciók egymásutánjának pusztá látására”, hanem az embernek „sajátos tudattartalmat kell kapcsolnia a vizuális benyomások efféle egymásutánjához”.<sup>269</sup> A mozgás képi észlelésének – a korban előszeretettel taglalt – kérdésében megalkotott korábbi (főként a mentális addícióval, a képeket mentális lenyomataikon keresztül egymás után helyező eljárással kapcsolatos) elméletekkel szembehelyezkedő Münsterberg az alaklélektannal foglalkozó Max Wertheimer kísérleteire hivatkozva a folyamatos mozgássor kialakulásához elengedhetetlen pszichikai aktivitást hangsúlyozza. Ez a tudatban zajló konstruktív folyamat a moziban ülő néző esetében is eleven, akinek egyrészt ugyan magának is egymást követő képek sorozatával van dolga, másrészt a látott homogén mozgást „a saját tudatával kell megalkotnia”.<sup>270</sup> A mozgókép észlelése tehát a legkevésbé sem passzív folyamat, hanem – éppen ellenkezőleg – a moziban ülő néző „belső világa formáihoz, a figyelméhez, az emlékezetéhez, a képzelőerejéhez és az érzelmeihez igazítja a cselekményt”.<sup>271</sup> A médiumon keresztül megvalósuló észlelés aktív vagy passzív jellegét érintő vitákban mellesleg régi keletű filozófiai problematika köszön vissza: ahogyan a szenzualisták passzív befogadról szóló elméletét bírálta Kant, úgy száll szembe Benjamin a médiumot merőben eszközként felfogó szemléletmóddal. E szempontból különösen érdekesek a kanti álláspont fontos előzményének tekinthető rousseai felismerések, amelyek a mediális percepció passzivitásával számoló elképzelésekkel szemben még ma is értékes tanulságokkal szolgálhatnak. Rüdiger Schafranski szerint: „Rousseau az angol szenzualisták ismeretelméleti koncepciója ellen fordul. Ezek, így Rousseau, a megismerő, észlelő embert csupán passzív médiumnak tekintik, akiben valahogy leképződnek az érzéki benyomások. Ezzel szemben Rousseau kifejti a maga

---

<sup>267</sup> Lásd H. Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*. New York–London, 1916.

<sup>268</sup> Az idézetek forrása a *The Photoplay* Jörg Schweinitz fordításában megjelent német kiadása: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Wien, 1996 (az idézett szakasz: 37.)

<sup>269</sup> Uo. 46.

<sup>270</sup> Münsterberg: *Das Lichtspiel* 49.

<sup>271</sup> Uo. 84.

korszakalkotó gondolatait a spontaneitásról, azaz a megismerés és az észlelés aktív oldaláról. Virtuóz módon bontja ki Rousseau az ítélőképesség elemzéséből az én teljesítményét. Merőben szenzitív lény semmiképpen nem tudná megragadni egy tárgy azonosságát, amelyet egyszerre lát és fog az ember, mutat rá Rousseau. Számára a látott és az érintett tárgy két különböző tárggyá esne szét. Az én képes csak összehozni őket. Az én egysége garantálja tehát a külső tárgyak egységét. Rousseau még tovább megy: összehasonlítja az érzetet és a külvilág érzését, és arra a következtetésre jut, hogy ez az utóbbi érzésem csak úgy lehet, ha beleolvad az én-érzetbe; és mivel az érzületek közvetítik nekem a külső létet, az érzületek viszont csak az én-érzet médiumában léteznek, így érzet nélkül nincsen lét. Vagy fordítva: az én-érzet hozza elő a létet”<sup>272</sup>

Hallatlanul nagy távolság választja el tehát a münsterbergi álláspontot a fizikai valóság Kracauer-féle megmentésétől vagy megváltásától: a valóság tényleges megjelenítése helyett nála a psziché folyamataival találkozunk. A szóban forgó „idegi folyamat a hozzá képest másokban, a technikai apparátusban elsődlegesen önmagát helyezi színpadra, azaz közvetlenül beveszi magát a médium adatfolyamába”<sup>273</sup> – mintegy beleépül a mozgókép, mint médium belső világába. Az a tény azonban, hogy ily módon az emberi psziché maga az ágense a jelentéslétrehozásnak, Münsterberg szerint csupán a jéghegy csúcsa – és valójában ettől a ponttól válnak igazán érdekessé és termékenyvé az elgondolásai. A jelentés egyértelmű megalkotásán (Münsterberg kifejezésével: az akaratlagos figyelmen<sup>274</sup>) kívül is vannak folyamatai az emberi tudatnak, a figyelem ugyanis korántsem olyan biztos alapon válogatja meg tárgyait, ahogyan első pillantásra tűnhet: „Minden, ami megszólítja természetes ösztöneinket, ami reményt vagy félelmet, lelkesültséget vagy bármiféle felfokozott érzelmet kelt, hatalomra tesz szert a figyelmünk fölött.”<sup>275</sup> A figyelemnek ez a szférája tehát a legkevésbé sem tekinthető autonómnak, hanem ki van szolgáltatva a hozzá képest másik hatalmának és uralmának. Ezért nevezi a figyelemnek ezt a formáját vagy tartományát Münsterberg akaratlannak (miközben a kettőt /akaratlagos-akaratlan/ természetesen csak analitikus szempontból tartja elkülöníthetőnek, a tényleges életben óhatatlanul összefonódnak egymással, sőt arra a kérdésre is magyarázattal szolgál, hogy miként érvényesülhet egyszerre a tudat konstruktív

---

<sup>272</sup> R. Safranski: *Schopenhauer és a filozófia tomboló évei*. Ford. Györfly Miklós. Európa, Budapest, 1996, 187.

<sup>273</sup> G. Schwering: *Drähte zur Seele* i. m. 213.

<sup>274</sup> „Akaratlagos figyelmünkkel keresni kezdünk valamit, s csupán annyiban fogadjuk el környezetünk ajánlatát, amennyiben azt adja nekünk, amit keresünk.” In Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. i.m. 51.

<sup>275</sup> Uo. 52.

operativitása és a hozzá képest másiktól elszenvedett hatalmi igény). A figyelemnek ezek a vonásai (és az egész könyv ezért válik igazán érdekessé számunkra) márpedig minden másnál jobban megfigyelhetők a mozgókép világában.

Egyedül a mozgókép rendelkezik ugyanis olyan eszközzel, amely egyszerre irányítja a figyelmet és érinti egészen magas fokon a figyelem konstrukciós potenciálját: tudniillik a nagyított felvétellel. Ahogy valami nagyítva jelenik meg a mozivászonon, minden más „szó szerint homályba süllyed”,<sup>276</sup> s miközben az akarattalan figyelmet érzelmileg felzaklatja a roppant nagyságú jelenség, az akaratlagos figyelem teljes mértékben kiiktatja a környezetét, hogy el tudja helyezni a látott képet.<sup>277</sup> Ezzel együtt felfokozott mértékben kapcsolódik össze egymással a pszichikai és a technikai apparátus, hiszen úgy tűnik, mintha a külvilág beleszövődne az emberi tudatba: a moziban a néző a látott tartalmak közvetlen csatolmányává válik. És mivel „akaratlan figyelmének irányítását akaratlagosan ehhez a helyzethez kapcsolja, vagyis a konstrukció folyamán minden egyébről elfeledkezik”,<sup>278</sup> nem a maga tényleges valója szerint ismeri meg azt, ami a vászonról rákényszeríti magát. A film elvégez a néző helyett bizonyos alapvető mentális folyamatokat, s ily módon a képzelő olyan aktivitásaival betöltött észlelési szférába helyezi az embert, amelyben más pályára kerül a tudata, s ezzel eltávolodik a valóságtól.

Nem nehéz kitalálni, hogy ezen a gondolati talajon Münsterberg azután főként a nézőközönség „szuggesztibilitására”<sup>279</sup> helyezi a hangsúlyt. Az viszont már nem ennyire magától értetődő (és ez is Münsterberg eredeti gondolkodásmódját igazolja), hogy a szuggesztibilitással kapcsolatban elsősorban annak pedagógiai potenciálját emeli ki: meggyőződése szerint a mozgókép a szórakoztatás helyett mindenekelőtt az oktatás céljaira lenne felhasználható – ennyiben egyébként Kracauerhez is kapcsolható a megállapítás, természetesen azzal a kitételrel, hogy Kracauer számára a dokumentumfilm képes erre a sajátos oktatói funkcióra, a fikció nem. A moziban megfigyelhető pszichikai mechanizmusok termékeny felhasználását sürgető Münsterberg a kulturális nevelés szempontjaira hivatkozva fest eszményi képet a jövő mozgóképéről, amely nem csupán „pszichológiai laborként” funkcionálhat majd, hanem éppúgy a pszichológiai felismerések alkalmazására is kiváló terepet szolgáltat. Sőt ezt a mozgóképpel összefüggő tudást Münsterberg oly módon is kamatoztatni kívánta, hogy pszichológiai tesztek tartalmazó

---

<sup>276</sup> Uo. 51.

<sup>277</sup> „A megfigyelt részlet hirtelen az ábrázolás teljes tartalmává válik, s hirtelen eltűnik a szemünk elől minden, aminek a tudatunk nem szeretne figyelmet szentelni” (uo. 56.).

<sup>278</sup> Schwering: *Drähte zur Seele* i. m. 215.

<sup>279</sup> Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. i.m. 63.

rövidfilmek forgatókönyveit készítette el, amelyeket azután meg is valósított a Paramount Pictograph.<sup>280</sup> Mindenekelőtt azonban azt a reményt ápolta, hogy a mozgókép segítségével – az akaratlagos és az akaratlan figyelem mediális kölcsönhatásánál fogva – egészen egyedülálló módon értethetők meg a szélesebb közönséggel „politikai és gazdasági, társadalmi és higiéniai, technikai és ipari, esztétikai és tudományos kérdések”.<sup>281</sup> Érdekes kettősségnek lehetünk tehát tanúi a századfordulót követő első két évtizedben: amíg a pszichoanalízis egyrészt meglehetősen kritikusan viszonyul az új médiumhoz, másrészt a gépekkel kapcsolatban is hangsúlyozza a tudattalan érvényesülését, a pszichotechnika hallatlan optimizmussal nyílik meg a mozgókép előtt, amelyet igyekeznek az emberi fejlődés szolgálatába állítani.

Ugyanebben az időszakban az általános pszichológia és a pszichoanalízis kategóriái sok más szerzőnél is jelentkeznek a mozgókép hatásmechanizmusainak megvilágítása során. Már az előzőekben is találkoztunk az új médiumot manipulatív eljárásokkal vádoló elképzelésekkel (gondoljunk csak Franz Pfemfert észrevételeire) – ezért most csupán egyetlen pszichiátert említünk a mozgókép manipulációs veszélyeiről író szerzők közül. Az 1907-től számon tartható „mozireformmozgalom” szellemi köréhez tartozó Robert Gaupp eredendő visszásságot és negativitást fedez fel a mozgóképben:<sup>282</sup> a kizárólag a látásra szorítókozó medialitás, a képek folyamatos váltakozása és az ezzel együtt járó pszichikai megterhelés mélyrehatóan befolyásolja (véleménye szerint természetesen negatív irányban) a pszichikai egészséget, különösen a fiatalság körében.<sup>283</sup> A mozgókép okozta pszichikai „letargia” következtében minden kritikai képességüktől megfosztott nézők szinte magatehetetlenül ki vannak szolgáltatva a médium szuggesztív erejének, amely főként annak a lehetőségnek a veszélyét jeleníti meg a színen, hogy pszichológiai helyzetüknél fogva könnyűszerrel utánozni kezdhetik a filmvásznon látott negatív magatartásformákat.<sup>284</sup> A mozinak efféle megfontolásokból hadat üzenő mozgalom ezért a „nyers tömegösztonökre spekuláló”<sup>285</sup> „méreg” kiküszöbölését tűzte ki célul maga elé.

---

<sup>280</sup> Néhány filmcím: Are you fitted for your job, Testing your mind, Does your mind work quickly, Developing a sense of time, Testing your mind – can you remember names and places, Testing your mind – „juggling” (vö. S. Rieger: Steigerungen. Zum Verhältnis von Mensch, Medium, Moderne. In G. von Graevenitz (szerk.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart–Weimar, 1999, 417–439., idézi Schwering i. m. 216.).

<sup>281</sup> Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. i.m. 37.

<sup>282</sup> R. Gaupp: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In A. Kümmel – P. Löffler (szerk.): *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a. M., 2002, 100–113.

<sup>283</sup> Uo. 104. és 113.

<sup>284</sup> Uo. 110–112.

<sup>285</sup> Uo. 113.



Hogy a „nyilvános higiénia”<sup>286</sup> épségét a mozgóképtől féltő aggodalmak nem voltak teljesen alaptalanok, azt az első világháború során (a másodikról nem is beszélve) sokan igazolódni látták, ebben az időszakban ugyanis a háborúban résztvevő országok kivétel nélkül a saját propagandájuk szolgálatába állították az új médiumot.<sup>287</sup> Efféle tapasztalatok is állhattak a háttérben annak a kíméletlen bírálatnak, amellyel a széles tömegek számára készített filmek pszichológiáját vizsgáló Rudolf Arnheim illetve a tömegek mediális ízlését. *A film mint művészet* – fentebb már bőségesen idézett – lapjain Arnheim hosszasan fejtegeti, miként várják a moziban összegyűlő tömegek nyomorúságos hétköznapi körülményeik kompenzációját a látottaktól. A bennünket foglalkoztató kérdés szempontjából azonban elsősorban nem a hétköznapi világának áttörésére alkalmas mediális hatásmechanizmusok arnheimi elemzése az érdekes, hanem pusztán az a tény, hogy Arnheim rendkívül gyakran alkalmazza a pszichológia és a pszichoanalízis terminológiáját a mozgókép befogadásának és a valóság mediális reprezentációjának összefüggését vizsgálva. Nemcsak arról beszél, hogy amiként a banális álmok betekintést engednek a pszichológusok számára pácienseik lelki életébe, úgy a banális filmtörténetek is feltárják előttünk a hétköznapi ember pszichológiáját, de arról is, hogy a tömegek elégedetlenségét sajátos realitásmegvonással (egy jobb világ álmával) csillapító film a tudatalattiban rejlő „engedelmesség” megszilárdításán munkálkodik.<sup>288</sup>

Efféle kritikai álláspontokat még hosszasan sorolhatnánk a 20. század első feléből. Ehelyett azonban a következők során négy olyan elméleti konstrukció rövid és vázlatos áttekintése tűnik célszerűnek, amely a hetvenes évektől megváltozó médiaelméleti közegben újfajta szempontok szerint igyekszik alkalmazni a pszichoanalízis (gyakran már a pszichoanalízis Lacanhoz kötődő formájának<sup>289</sup>) szemléletmódját és terminológiáját a mozgókép értelmezésével kapcsolatban. A következő – főként Lutz Ellrich összefoglalására<sup>290</sup> támaszkodó – áttekintésben érintett négy elméleti modell a médiumok pszichoanalízisének keresztül kritikai társadalomelmélet felállítására törekszik (Gunther Salje), a médiatartalmak értelmezése révén a kultúrpar terapeutikus lehetőségeire próbál rámutatni (Elisabeth Bronfen), a médiumot a szubjektum konstruálódásának

---

<sup>286</sup> Uo.

<sup>287</sup> Vö. H. H. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie* i. m.

<sup>288</sup> Lásd R. Arnheim: *A film mint művészet* i. m. 173.

<sup>289</sup> Vö. J. Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója. Ford. Erdélyi Ildikó – Füzesséry Éva. *Thalassa* 1993/2 (4), 1993, 5–11. (lásd továbbá a folyóirat e számának teljes további Lacan-anyagát).

<sup>290</sup> Lásd L. Ellrich: Psychoanalytische Medientheorien. In S. Weber (szerk.): *Theorien der Medien*. UVK, Konstanz, 2010<sup>2</sup>, 232–251.

összefüggésében vizsgálja (Christian Metz) illetve a mozgókép által a fantazmák előtt megnyitott tér pszichoanalitikus gyökerű értelmezésére vállalkozik (Slavoj Žižek).

Az első két modell könnyen feldolgozható és erőfeszítés nélkül értelmezhető kategóriákkal és gondolatmenetekkel operál. A társadalomkritikai szempontokat érvényesítő Gunther Salje<sup>291</sup> Adornónak abból a jól ismert elgondolásából indul ki, mely szerint az ösztönkésztetések elfojtására felhasznált pszichikai energiák kezelésének feladatát a modern körülmények között jelentős mértékben a kultúripar intézményei vették át, vagyis a kultúripar meghatározó médiumai, elsősorban is a film veszik át az egyéni psziché energiaháztartásának egyensúlyát biztosítani hivatott funkciók irányítását.<sup>292</sup> Saljét mindenekelőtt ennek a munkamegosztásnak a mechanizmusa foglalkoztatja: az a kérdés tehát, hogy miként tudja a film elfoglalni a felettes én tiltásai és az ösztönén késztetései között egyensúlyt teremteni igyekvő én helyét.

A filmek recepcióját és a bemutatott mediális tartalmakat elemző vizsgálódásai nyomán Salje arra jut, hogy „a médiumok azzal gyakorolnak ösztönháztartási funkciókat, hogy megkerülik a tipikus én-kompetenciák alkalmazását”:<sup>293</sup> a nyelvi alapú és tudatos éncselekvés kiiktatásával arra a korai pszichikai síkra helyezik vissza a befogadót, amelyen a vágykielégítések játszanak meghatározó szerepet. A filmek tehát az észlelés<sup>294</sup> és az örömrészlet infantilis szintjére számúzik a nézőt, és ez a regressziós folyamat a kései modern társadalmak jellegzetes „neuróziselhárító mechanizmusaihoz” illeszkedik.<sup>295</sup> Ugyanis a szexuális szabadosság és az akadálytalan fogyasztás miatt az én pszichikai kényszereinek csekélyebb szerepet engedő társadalmi viszonyok között az ösztönkielégítést gátló külső akadályokból fakadó stresszt az érintettek csak úgy tudják feldolgozni, hogy preödipális szintre visszahelyezkedve (azaz moziban ülve) szerzik meg maguknak a kívánt élvezetet. Ezen az elméleti konstrukción belül tehát realizmusellenességgel vádolja a mozifilmet a pszichoanalízis: azzal, hogy menekülést kínál a tényleges konfliktusok elől. Salje társadalomkritikája abban rejlik, hogy miközben a mozgókép neuróziselhárító funkciójáról értekezik, kiemeli, hogy társadalmi szinten pontosan a neuróziselhárítás általános egyéni stratégiája lesz az uralkodó kollektív neurózis okozója és fenntartója.

Egészen más jellegű megközelítéssel szolgál a Zürichben oktató Elisabeth Bronfen, akit elsősorban a mozifilm terapeutikus lehetőségei foglalkoztatnak (akárcsak egyébként a

---

<sup>291</sup> Vö. G. Salje: *Film, Fernsehen, Psychoanalyse*. Campus, Frankfurt a. M.–New York, 1980.

<sup>292</sup> Lásd *A felvilágosodás dialektikájának* (ford. Bayer József. Atlantisz, Budapest, 2011<sup>2</sup>) a kultúriparról szóló fejezetéin kívül főként Adorno: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1963.

<sup>293</sup> L. Ellrich: *Psychoanalytische Medientheorien* i. m. 239.

<sup>294</sup> Az észlelés kérdését már érintettük, az 1.1. alfejezetben.

<sup>295</sup> Salje: *Film, Fernsehen, Psychoanalyse*. i. m. 68.

Jean Piaget nyomdokain járó, és ennyiben szintén a lélektan eredményeit médiaelméleti belátásokkal ötvöző Sherry Turkle-t<sup>296</sup>). Bronfen valójában meglehetősen egyszerű utat választ: ahogyan már maga Freud is előszeretettel alkalmazta a pszichoanalízis munkamódszereit jeles művészek belső világának feltérképezésére,<sup>297</sup> azaz egyszerűen pszichoanalitikus szemmel tekintett a művészekre és alkotásaikra, úgy Bronfen is pusztán pszichoanalitikai elemzését kínálja meghatározott filmművészeti alkotásoknak. Ez a megközelítésmód „olyan koncepcióval él, amely a médiumban semleges, normális esetben zajt alig tartalmazó vagy zavaró tényezőktől mentes kifejezőhordozót lát, amely alapvetően figyelmen kívül hagyható. [...] Feltételezése szerint a feltárandó vagy megfejtendő értelmet lényegesen nem módosítja, létrehozni pedig végképp nem hozza létre a mediális közvetítés. Jelentősége kizárólag annak van, hogy a vizsgált jelek *kifejezett* jelentése és *látens* értelme között különbség van, s az utóbbi az ösztönökről vagy a konfliktusokról alkotott pszichoanalitikus elmélet segítségével dekódolható.”<sup>298</sup> Más szóval maga a médium az ilyen nézőpontú pszichoanalitikus szerzők szemében nem rendelkezik pszichoanalitikus szempontból releváns státusszal, ugyanolyan neutrális eszköze a tartalomközlésnek, mint Freudnál a festmények és az írásos beszámolók.

Bronfennek a hollywoodi filmeknek a honvágy témáját megjelenítő és kezelő eljárásairól írott könyve<sup>299</sup> jellegzetes darabja az ilyen jellegű elemzéseknek, Bronfen ugyanis mindössze pszichoanalitikus szemmel értelmezi meghatározott filmek képi nyelvét és cselekményét, lényegében nem nyújtva többet az álom és a film között vont klasszikus pszichoanalitikus párhuzamnál. A biztos otthon teljesíthetetlen vágya keltette traumától biztos védelmet nyújtó illúzió – Bronfen szerint lényegében ennyit kínál a hollywoodi filmalkotás illúziójánlata. Konkrét elemzéseivel e helyütt nem érdemes foglalkoznunk, eljárásának érzékeltetésére elég csupán arra utalnunk, hogy az *Óz, a nagy varázsló* forgószéljelenetének viharát például a szülői otthontól való elszakadás elfojtott vágyának konkrét manifesztációjaként értelmezi. A realista problematika tehát Bronfennél is jól felismerhetően visszaköszön, csak éppen pontosan azt szorítja háttérbe a realitástól védelmet nyújtó illúziókról adott elemzése során, ami már olyan korai szerzőknél is egyértelműen megjelent, mint Hugo Münsterberg. Vagyis magának a mozgóképi médiumnak a valóságkonstrukció és a valóságérzékelés szempontjából játszott szerepét.

---

<sup>296</sup> Turkle gondolati fejlődéséről mindent elárul a *The Second Self. Computers and the Human Spirit* (New York, 1984) és a *Life on the Screen* (New York, 1995) között észlelhető elmozdulások tág köre.

<sup>297</sup> Lásd például a Leonardo da Vinciről neveltetése és híres keselyű-álma alapján rajzolt pszichoanalitikai portrét: Leonardo da Vinci egy gyerekkori emléke. In S. Freud: *Esszék*. Gondolat, Budapest, 1982.

<sup>298</sup> L. Ellrich: *Psychoanalytische Medientheorien* i. m. 241–242.

<sup>299</sup> E. Bronfen: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*. Volk und Welt, Berlin, 1999.

Pontosan ezzel az eljárással szemben emeli fel a szavát Christian Metz, aki *A képzeletbeli jelentőben* pontosan a Lacan-féle pszichoanalízis felé tör utat a szemiotika felől, annak a meggyőződésnek a talaján, hogy a történetesen éppen filmekben elbeszélte történetek pszichoanalitikus értelmezését nyújtó (és magának a film médiumának figyelmet nem szentelő) gondolati eljárások lényegileg különböznek attól, amire ő maga tesz kísérletet: a mozgóképek lényegi sajátosságának vizsgálatától. A mozgóképek szóban forgó sajátossága Metz szerint pedig abban áll, hogy általa a képzeletbeli szimbolikussá alakul. A mozi világában a vágyakozás tárgyai folyamatosan változó (perverz, hisztérikus, nárcisztikus) alakot öltenek, de soha nem váltanak ki válságot, mert folyamatosan elfedik azokat a veszteségeket, amelyeket az ember kisgyermek korában szenved el.<sup>300</sup> A mozifilm így módon nem állítja szembe az embert a fennálló renddel, nem mutat rá a valóság különböző jelentésekkel elfedett, de időnként (a vágyakozás okának vizsgálata esetén) megmutató rejtett szeletére, hanem egyetlen zárt ideológiai rendszer része marad.

A lacani pszichoanalízis és a médiumok kínálta traumafeloldó lehetőségek párosítása azonban senkinél sem bontakozik ki annyira átfogóan, mint a szlovén Slavoj Žižeknél.<sup>301</sup> Žižek filmmel kapcsolatos könyvei elsősorban azért tudtak olyan hallatlanul nagyfokú népszerűsége szert tenni, mert lemondanak az álommunka és a filmnézés, a gyermekkori azonosulási folyamatok és a mozinézők azonosulási mechanizmusai között vont hagyományos pszichoanalitikus párhuzamokról, és ehelyett inkább arra mutatnak rá, hogy a mozgóképek látható tartománya olyan üres hellyel áll kapcsolatban, amelyet a néző fantáziaképekkel tölt meg.<sup>302</sup> A fantáziaképekről nyújtott – olykor meglehetősen nehezen követhető és helyenként bonyolult asszociációk során kibontakozó – žižeki elgondolásokból számunkra mindössze talán annyi a lényeges, hogy bár a fantáziaképek valamilyen eredendő emberi hiányra adnak választ (akárcsak természetesen már Freudnál is), de egyidejűleg olyan képződmények is, amelyek egyáltalán megjelenítik, érzékelhetővé teszik magát a szóban forgó hiányt. Más szóval a mediális eredetű fantáziaképek közvetlenül összefüggésben állnak az emberi léthelyzet realitásának megismerhetőségével – a mediális reprezentáció függvénye tehát a pszichikai jelenség megmutatkozása!

---

<sup>300</sup> Vö. Chr. Metz: *A képzeletbeli jelentő*. Ford. Józsa Péter. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1981.

<sup>301</sup> Vö. S. Žižek: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. London, 1992; *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York, 2000<sup>2</sup>; *How to read Lacan*. New York, 2007.

<sup>302</sup> S. Žižek: *The Fright of Real Tears. Kieslowski and the Future*. Bloomington, 2001 ; vö. uő: *The Plague of Fantasy*. London, 1996.

Hogy mennyiben lacaniánus Žižek, arról a fentebb hivatkozott köteteken kívül az általa szerkesztett monumentális kultúraelméleti tanulmánygyűjtemény szinte mindent elárul.<sup>303</sup> (A könyvben a patológikus vágyakozás stigmáját viselő tekintet mediális lelepleződéséről, vagy a valóságnak a szimbolikus tartalmakhoz képest megmutatkozó traumatikus többletéről szóló fejtegetések különösen is érdekesek.) Ami azonban különösen érdekes, az az, hogy Lutz Ellrich szerint az ezredfordulótól megjelenő könyvei mintha már tükröznék Gilles Deleuze és Félix Guattari Lacanon gyakorolt kritikájának<sup>304</sup> hatását. Deleuze ugyanis nem a képzeletbelire és a szimbolikusra helyezi a hangsúlyt (ellentétben Metzcel is), hanem a valóságosra.

Az előbbi négy megközelítés mellett, mindezekén túl nem lenne még haszontalan figyelmet szentelni általában annak a pszichoanalitikus médiafogalomnak, amellyel mások mellett Sybille Krämernél találkozni, már csak azért sem, mert pontosan a valóságról alkotott elképzelések és a realizmus kérdése kapcsán rajzolódik ki.<sup>305</sup> Krämer a tudattalan freudi fogalmát közvetlenül összefüggésbe hozza a médium fogalmával, arra hivatkozva, hogy amint a tudattalan csak az okozói által nem szándékolt, ugyanakkor nagyon is látható nyomokon keresztül mutatkozik meg, a médiumok is értelmezésre szoruló nyomokban nyilvánulnak meg: mindkettő „preszemantikus” utalásokat tartalmaz valami távol lévő jelenlétével kapcsolatban. Ezért „a médium úgy viszonyul az üzenethez, mint a szándékoltalan nyom a szándékosan alkalmazott jelhez. [...]”<sup>306</sup> Tehát nem arról van szó, hogy a médium maga az üzenet, hanem arról, hogy az üzenetben őrződik meg a médium nyoma.<sup>307</sup> Azonban témánk körébe előzetesen itt elegendő ennyi anyagot érinteni, hiszen ezek a belátások csak elemzési szempontunk és az elemzendő tartalom (a realizmus-kérdés a szótsi életműben) összefüggésében nyerik el valóságos jelentőségüket.

Mivel is lenne érdemesebb zárni ezt a rövid és vázlatos pszichológiai „realista” áttekintést, mint Deleuze-nek azzal a pszichoanalitikus filmelmélet szempontjából jelentős szöveghelyével, amely pontosan tanúsítja, hogy Deleuze meggyőződése szerint a *valóságos* belső magva nem valamiféle traumatikus esemény, hanem a tiszta mozgás, amelyet a mozi tesz megtapasztalhatóvá. Deleuze-t idézve: „Jean-Louis Schefer könyvében – ahol is az elmélet költészetté válik – arra mutatott rá, hogy a film átlagnézője, a tulajdonságok nélküli ember a mozgás-képben, mint rendkívüli mozgásban megtalálja a

<sup>303</sup> S. Žižek (szerk.): *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*. 4 kötet. New York, 2003.

<sup>304</sup> G. Deleuze – F. Guattari: *L'Anti-Oedipe*. Paris, 1972.

<sup>305</sup> S. Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In uó (szerk.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998, 73–94.

<sup>306</sup> Uo. 79.

<sup>307</sup> Uo. 90.

hozzá illő dolgot. A mozgás-kép ugyanis nem ábrázolja a világot, hanem létrehoz egy minden központtól megfosztott autonóm világot, tele törésekkel és aránytalanságokkal, s amely egy olyan nézőnek szól, aki már nem középpontja saját észlelésének. [...] »A film az egyetlen olyan tapasztalat, amelyben az idő érzékletként van adva számomra.« Schefer kétségkívül felidézi az eredendő bűnt, amely alapvetően kötődik a filmnek ehhez a helyzetéhez, ahogy Pasolini is felidézte az eredendő halált a másik helyzetben. Ez hódolat a pszichoanalízis előtt, amely csak egyetlen témát adott a filmnek – mindig ugyanazt a nótát fújta –, mégpedig az úgynevezett ősjelenetet. Nincs azonban más bűn, mint maga az idő. A torz mozgás az időt, mint egészet, mint végtelen nyílást, mint a motorikusság által meghatározott minden normális mozgás előttit tárja fel: az időnek meg kell előznie minden szabályozott esemény lefolyását.»<sup>308</sup>

Vizsgálódásuk következő részében ehhez az ősjelenethez hátrálunk, hogy a torz mozgás észlelése által feltáruljon az a belső, normális mozgás, ami csak az idő tapasztalata által tudatosítható és azonosítható. Szóts valóságértelmezése lesz továbbra is kérdésünk tárgya: milyen valóság-felfogással dolgozik Szóts, illetve, hogy majd mennyiben kapcsolható életműve, és alkotói módszere ehhez a pszichológiai természetű realitás-fogalomhoz, illetve mindahhoz, amiről az előbbieken szóltunk. Ehhez további a szótsi filmművészethez közelálló két filmtörténeti korszak valóságértelmezésének áttekintésére lesz szükségünk.

---

<sup>308</sup> G. Deleuze: *Az idő-kép. Film 2.* Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, Budapest, 2008, 48–49.

## 1.6. A francia lírai realizmus

A következők során egészen egyszerű dologra vállalkozunk: egyrészt a lírai (vagy költői) realizmus néven számon tartott francia filmkészítési iskola berkeiből kikerült alkotások esztétikai, illetve a szövis életmű komplexitásait árnyaló történeti alapvonásait próbáljuk számba venni, másrészt néhány jellegzetesnek tekinthető lírai realista filmen keresztül próbáljuk illusztrálni az iskola törekvéseit. Előjáróban érdemes megjegyezni: az illusztráció esetünkben nem mellékes eljárás, mert Szövis munkásságának később tárgyalandó neorealista vonatkozásai, illetve a filmlírai iskola idevágó problematikájának tárgyalása éppen abból az előzetes belátásunkból, hipotézisünkéből fakad, hogy Szövis munkássága mintegy a megkésett francia lírai realista és a korábban jelen-idejű olasz neorealista iskola formaművészetének és filmművészi hagyományának klasszikus ötvözeteként fogható fel. Szövis népi, kozmikus, természetközeli realizmusa véleményünk szerint archaikus formákból és gondolkodásmódból fakad, amelyet a magunk részéről kozmikus realizmusnak<sup>309</sup> nevezünk majd. Előzetes és témánkhoz szervesen kapcsolódó tájékozódásunkhoz nagymértékben támaszkodunk a lírai realizmus talán legnagyobb tekintélyű szakértője, Dudley Andrew<sup>310</sup> vonatkozó munkáira, a konkrét filmekről szólva pedig megpróbálunk több értelmezői iskolához tartozó kutatót is szóhoz juttatni.

Induljunk ki abból a gnmából, amit André Bazin hangsúlyozott, tudniillik abból, hogy a filmművészet területén általában sem választható el egymástól a poézis és a realizmus, mivel pontos valóságábrázolásról soha nem lehet beszélni úgy, hogy figyelmen kívül hagynánk a valóság (környezet, téma, alkotó, néző) poétikai tartalmait, és semmilyen film vagy technika nem tud költői minőséget elérni, ha nem valósítja meg legalább bizonyos mértékét a realizmusnak. Bazint ugyanakkor természetesen nem ez az önmagában nem túlságosan sokatmondó megállapítás foglalkoztatta, hanem a realizmus és a poézis egymáshoz való kikerülhetetlen, egymásra vonatkozó viszonya – az egységükön belül meglévő arányok, amelyek eredményeképpen különböző stílusok és műfajok alakultak ki. Mivel helyesen egyformán szembeszegült a filmművészetet kizárólag a tudományosság igényeihez kapcsolni próbáló szemléletmódokkal (filmológiai), illetve a filmet a képzőművészettel vagy a zenével társítva a „tisza film” mellett lándzsát törő elméletekkel, pontosan azt a közéletet járó filmalkotási módot tekintette helyesnek, amely

---

<sup>309</sup> A fogalomról a 3.7–8. alfejezetben.

<sup>310</sup> A filmelmélet területén is jelentős eredményeket elérő Andrew munkásságáról lásd például F. Casetti: *Filmelméletek. 1945–1990*. Osiris, Budapest, 18. és többször.

végül a lírai realizmus elnevezést kapta,<sup>311</sup> és amelynek eredményei Szóts számára is meghatározó jelentőséggel bírtak. Érdemes megjegyeznünk, hogy Bazin pontosan Marcel Carné *Le Jour se lève*-jében (*Mire megvirrad*) találta meg a társadalmi környezetet bemutatva „poézisre” képes és a társadalmi körülményeket egyenesen „metafizikai” síkra emelő filmművészet mesterpéldáját.

A kézikönyvek lírai (vagy költői) realizmussal foglalkozó fejezeteiben meglehetősen sematikus és egyszerű bemutatásokkal találkozunk. Rendszeresen kiemelik, hogy a vonatkozó filmekben „a cselekmény költői felfogásmódja nem zárja ki a társadalmi realitás pontos megfigyelését. A főszereplők a társadalom kívülállói, akik semmibe veszik a konvenciókat. A filmekben a kép és a hang teljes összhangban van egymással, és a drámai témák megfelelnek a kifejezés ideális formájának.”<sup>312</sup> Az is a bevett leírások visszatérő eleme, hogy a Jean Vigo karcsú (huszonkilenc éves korában bekövetkezett haláláig mindössze négy film rendezését magában foglaló) életművére támaszkodva alkotó Jean Renoir, Julien Duvivier, Marcel Carné és Jean Grémillon, „előszeretettel helyezi el a filmek cselekményét az alsóbb rétegek társadalmi valóságába, s ily módon hoznak szóba problematikus társadalmi szituációkat. Elsősorban a Front populaire-rel kapcsolatos igen kétes eufória közegében és a Front bukásával összefüggésben egy sor olyan játékfilm készült, amely allegorizáló formában válságok áthatotta valóságtapasztalatot, az 1936-os politikai szituációt, de végső soron az »elveszett illúziókat« is modellálja.”

Ez a realizmus azért lírai, „mert egyformán elkerüli az audiovizuális dokumentarizmus és a tézisfilm veszélyét: az elsősorban a hangtechnika lehetőségeinek stilizáló kezelésmódjához köthető filmnyelvi eszközök révén és a megragadó szerelmi történetek formájában a szentimentális összetevőt beépítve a lírai realizmus olyan kreatív teret tudott teremteni magának, amelyben szabadon kibontakozhatnak a hetedik művészet esztétikai és narratív vívmányai”.<sup>313</sup> Ez a látszólag, vagy néhol valóban szentimentálisnak nevezhető megközelítésmód majd Szóts számára is az elsődleges formai választások közé tartozik. Aki rokonszenvvel viseltetik a harsányabb megközelítésmódok iránt, az olyan jellemzésekkel is találkozhat témánk kapcsán, melyek szerint – különösen Ginette Vincendeau elméletére utalva – az expresszionizmus és a *film noir* között hidat verő lírai

---

<sup>311</sup> Minderről, illetve Bazinnek a lírai realizmus körébe sorolható alkotásokról írt munkáiról lásd D. Andrew: *André Bazin*. Oxford University Press, Oxford, 1978.

<sup>312</sup> S. Rotenberg: *Philosophische Filmtheorie*. Königshausen–Neumann Verlag, Würzburg, 2007, 73.

<sup>313</sup> H.-J. Lüsénbrink et al.: *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004, 116–117.



realizmus lényegében a „szenvedés esztétikáját” és a „kín fenomenológiáját” nyújtja.<sup>314</sup> Valóban, a két filmtörténeti korszak individuális szenvedés-erotikája között (a „proliknak” filmemléket állító) egészséges józansággal és társadalmi elkötelezettséggel áll a francia lírai realizmus – nem elvetve a sulykot sem a pszichologizáló német szürrealizmus sem a formai játékok temetőjévé váló angolszász film noir szinte mindenre érvényes általánosságai között.

„A lírai realizmust tanulmányozva azt vizsgáljuk, hogyan valósít meg sajátos esztétikát átláthatatlanul sok kulturális tényező, melyek közül a legszembetűnőbb ugyan az intellektuális, de a legkevésbé sem a legnagyobb hatást kifejtő. A lírai realizmus egész sor olyan filmet és – ami fontosabb – filmek által betöltött funkciót ötvöz, amelynek a gyökerei mélyen lehatolnak a kultúrába. Múltját és lehetséges jövőjét vizsgálva [...] azt próbáljuk megfigyelni, hogyan illeszkedik egy történelmi helyzetek alkotta hálóba.”<sup>315</sup> Szinte nem találni a lírai realizmusról szóló könyvek és tanulmányok között olyat, amely ne pontosan ezzel, a lírai realizmus társadalmi beágyazottságának áttekintésével kezdődne. Természetesen maga a lírai realizmus időbeli keretének meghatározása is társadalmi feltételeket vesz alapul: a Front populaire sikere és bukása szabja meg a filmtörténeti korszak határait, illetve ha kezdetét 1934-től számítjuk is, a végét mindenképpen a Front kudarca és a megszállástól való rettegés előszelének felcsapása jelöli ki. Most még korai lenne Szöts munkáinak míves komplexitásával előhozakodni, mégis érdemes megjegyezni, hogy rendezőnk a „történelmi helyzetek alkotta hálóban” filmkultúránkat épp ezzel a termékeny komplexitással ajándékozta meg, amely ebből a harmincas évek Franciaországában kialakuló több-szemponotú kulturális érzékenységből források.

Szintén a társadalmi meghatározottsággal, vagy legalábbis dispozióval függenek össze a jellegzetesen lírai realistának tekinthető filmek szereplőinek és környezetének sajátos jegyei.<sup>316</sup> Ami az utóbbit illeti, a filmek környezete túlnyomórészt a kül- és elővárosokra, a kikötők és a gyárak világára helyeződik át, megjelennek az elővárosi vonatok, a gyárak közelében terjeszkedő füst, a külvárosi kis kávéházak, mindez ráadásul többnyire tompa megvilágításban. A jellegzetes környezetnél azonban jóval árulkodóbb a szereplők karaktere: feltűnik a színen a népi hős, a munkás, aki rendszerint szembesülni kényszerül tragikus sorsával. Kénytelen belátni, hogy kudarcot vallanak a szerelem

---

<sup>314</sup> Lásd például G. Vincendeau: *Noir is also a French Word. The French Antecedents of Film Noir*. In I. Cannazon (szerk.): *The Movie Book of Film Noir*. Studio Vista, London, 1992, 49–58.

<sup>315</sup> D. Andrew: *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton University Press, 1995, Preface, 15. skk.

<sup>316</sup> Erről összefoglaló jelleggel értekezik például R. F. Lanzoni: *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. Continuum International Publishing Group, 2002, 73–100.

megtalálására, az álmok megvalósítására és a siker elérésére irányuló törekvései és tragikumának következtében végül is áldozattá válik, és a filmek végén gyakran életét is veszti (a filmekben gyakori az öngyilkosság, mint például a *Le Jour se lève*-ben<sup>317</sup> vagy a *Pépé le Mokó*-ban<sup>318</sup>). Az elveszett illúziói között élő munkásosztályra koncentráló, nem ritkán halállal végződő filmes cselekmények olyannyira az új típusú hős alakja köré szerveződnek, és az új típusú hőst oly markánsan egy-egy ikonná emelkedő színész formál meg filmeken és rendezői életműveken átnyúlóan, hogy a korszak filmművészetét színészközpontú filmezésnek, *cinéma d'acteurs*-nek is szokás nevezni.

A témák lehetnek különbözőek, lehet egy selyemfiú megtisztulása a szerelemben, vagy a démonaival küzdő munkásférfi bukása, mégis a témák ugyanazt a terhet teszik a színészre. Akár csodára váró bukott angyalok, gengszterek, betörők, akár menekülő szerelmesek, bennük Bazin szép kifejezésével „nem a sors ölt testet hanem az arc kap sorsot”. Minden arc megváltásra vár. A ködös külváros kisemberei ugyanúgy, mint a bűnözői. A szerelem, mint utolsó, forgatókönyvileg mindenki számára (be)ajánlott megváltás sem hozhat azonban végső sikert: a pozitív hős rendre elbukik, a makula nélküli bukás lehetőségét is megvonja tőlük a rendező, és tegyük hozzá, az élet is.

A jellegzetes társadalmi vonásokkal rendelkező hős első számú megformálója, kvintesszenciája a lírai realizmus korszakában Jean Gabin, még inkább Jean Gabin arca, aki akkor került igazán a közönség érdeklődésének és rajongásának fókuszába, amikor 1934-ben megnyerte magának a rendező Duvivier. Bár a második világháború kitörésekor Hollywoodba távozó Gabin a háború után egészen 1976-ban bekövetkezett haláláig meg tudta tartani kivételes státuszát a mozi világában, a francia kollektív tudatra gyakorolt mérhetetlen hatása vitathatatlanul korai munkás-alakításaihoz kötődik.<sup>319</sup> Az áldozattá váló egyszerű embert megformáló – természetességével, a látványos színészi alakítás fogásaitól való tartózkodásával is kitűnő – Gabin a higgadtságot, megfontoltságot és eltökéltséget tanúsító férfi szerepében az egész korszak számára azonosulási mintát kínált. Ikonszerűségét az is kiválóan példázza, hogy nem csupán természetesen került mindig egy-egy filmes csoport, közösség középpontjába, de jóval több közeli felvétel is készült róla a filmekben, mint bárki másról a harmincas években. A harmincas évek elején még ritkának számító közeli felvétel részben éppen Gabin alakján keresztül vált általános

---

<sup>317</sup> *Mire megvirrad*. ff. francia, 85', 1939, r (rendező): Marcel Carné, fk (forgatókönyvíró): Jacques Prévert, o (operatőr): Philippe Agostini, Curt Courant, André Bac

<sup>318</sup> *Az alvilág királya*. ff. francia, 90', 1937, r: Julien Duvivier, fk: Julien Duvivier, Jacques Constant, Henri Jeanson, o: Marc Fossard, Jules Kruger

<sup>319</sup> Gabinról lásd R. F. Lanzoni: *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. i.m. 76.sk.

eljárás a filmkészítésben<sup>320</sup>. (A kiemelkedő női színészek közül csupán a többnyire Marcel Carnéval együtt dolgozó Arlettyt és a számos rendező filmjeiben nagy sikerrel szereplő, legnagyobb sikerét azonban Jean Renoir *Állat az emberben*<sup>321</sup> című filmjében arató Simone Simont említjük.)

Az már a művészetszociológia területéhez tartozik, és ezért csak futólag hívjuk fel rá a figyelmet, hogy a lírai realista alkotásokban a cselekmény alakulásának menetében is tetten érhetők a társadalmi közegben végbemenő változások: míg az első időszakban, 1934 és 1936 között a filmekben a társadalmi környezet szinte teljesen meghatározta a cselekmény menetét, 1937-től a szereplők fokozatosan önállóbbá válnak, és környezetüktől függetlenedni törekedve próbálják meghozni döntéseiket.<sup>322</sup> Részben ez a mindig reménytelen küszködésük lesz bukásuk egyik okává. Ugyanehhez az összefüggéshez kapcsolhatók azok a lehetséges észrevételek, amelyek a korszakban készült filmek bizonyos eseményeit és beállításait közvetlenül megfeleltetik a korabeli eseményeknek. Minthogy meglehetősen iskolás eljárásról van szó, amelyet gyakorolva nehezen kerülhető el az önkényesség vádja, legyen elég csupán néhány ilyen példát említenünk. Értelmezők felhívják a figyelmet például arra, hogy Carnénál a *Mire megvirradban* az épület előtt összegyűlő, az épületben játszódó eseményeket szorongó kíváncsisággal és aggodalommal figyelő tömeg magatartásában a háború előtt álló Franciaország bizonytalanságát és aggodalmát tükrözi. Renoirnál a *La règle du jeu*<sup>323</sup> vadászjelenete, a nyulak értelmetlen kegyetlenségű lemészárlása szinte a háború borzalmait, az értelmetlen erőszakot vetíti előre; Duvivier filmjeiben a közösségi vállalkozások kudarca a Front populaire kódolt sikertelenségét jósolja meg, ugyanakkor az egyéni sebezhetőség és az egyénekben élő, leküzdhetetlen gyanú a kollektív erőfeszítések céltalanságát sugallja; az *Állat az emberben* félreérthetetlenül pesszimista végkicsengése a *Front populaire*-ben reménykedők reményeit temeti el. A sor tetszés szerint folytatható lenne, de ezek helyett a némileg mesterkéltnek ható próbálkozások helyett próbáljunk szemügyre venni valami mást, valami egzaktabbat – a lírai realizmus kialakulását lehetővé tévő és kibontakozását folyamatosan kísérő alkotástechnikai feltételeket.

A korszak kialakulását megelőzően, az ezerkilencszázhuszas évek végén mindössze hatvan film volt francia készítésű a Franciaországban másorra tűzött négyszáz alkotás közül, és ezeknek a Franciaországban forgatott filmeknek a nyolcvan százaléka is teljes

---

<sup>320</sup> Erről Szóts kapcsán még a későbbiekben.

<sup>321</sup> *Állat az emberben*. ff. francia, 93' 1938, r: Jean Renoir, fk: Jean Renoir, o: Curt Courant

<sup>322</sup> Uo. 82. sk.

<sup>323</sup> *A játékszabály*. ff. francia, 110' 1939, r: Jean Renoir, fk: Henry Cartie, o: Jean Bachelet

mértékben hollywoodi mintát követett. A harmincas évek legelejétől – részben gazdasági szempontokra is tekintettel – ellenintézkedéseket igyekeztek foganatosítani, azzal a céllal, hogy fellendítsék, illetve nyereségesebbé és egyedi arculatúvá tegyék a francia filmkészítést.<sup>324</sup> A szóban forgó intézkedések bizonyos hányada tisztán gazdasági természetű volt: például adókat vetettek ki az országba behozott filmek vetítésére, a mozikban csak meghatározott számú héten lehetett külföldről importált filmeket vetíteni stb.

Sokkal figyelemreméltóbb és sokkal nagyobb következményekkel járók voltak a nem gazdasági jellegű lépések. Mivel mindenki számára nyilvánvaló volt, hogy a Hollywoodban készült filmeket látvány dolgában nem lehet felülmúlni, a filmek másik aspektusánál kerestek kitörési pontot: és azt javarészt a szövegben találták meg. Nem véletlen tehát, hogy a lírai realizmusnak a szellemes, könnyed, de költőiségtől és melankóliától sem tartózkodó szövegalkotás az egyik rendszeresen felemlgetett ismertetőjegye, s ezzel magyarázható, hogy a francia filmművészet legemlékezetesebbként számon tartott forgatókönyvsorai között feltűnően nagy számban hivatkoznak 1934 és 1939 között készült filmek szöveganyagára. A szövegformálással szemben támasztott magas igények alapján érthető, hogy a színházi szerzők (és általában a színház világa) már 1930-tól fokozatosan teret nyertek a filmkészítésben, és 1934-ig jelentősen átalakították a filmkészítés körülményeit, minden erejükkel arra törekedve, hogy kiaknázzák a hangosfilm megjelenése által biztosított új lehetőségeket. A színház világának másik (a képi világba integrálódó része) kiváló ajánlata a film számára ekkoriban épp a díszletépítés jelentésformáló ereje lett. Elég utalnunk Trauner Sándor franciaországi munkásságára, aki Carné filmjeinek monumentális erejű, ugyanakkor takarékos eszközökkel megépített díszleteit tervezte. Bármilyen számottevő változást hozott is magával a színházi emberek térnyerése, a lírai realizmus valóban komoly fordulópontot jelentett ebből a szempontból, mégis, bár bizonyos lírai realista filmek regények alapján készültek, egyetlen olyan jelentősebb filmet sem forgattak 1936 és 1939 között, amely színdarabon alapult volna.

Az Amerikával szemben intézett ellentámadás további összetevőjét alkotta a „minőségi” filmkészítés hangsúlyozása, szemben az Amerikában tapasztalható „mennyiségi” filmgyártással. A minőség kiemelése idővel jellegzetesen francia sajátossággá alakult, magától értetődően nem csekély büszkeséggel vegyülve. A választékos, „művészies” igénynek a filmkészítés technikai és személyi feltételei is

---

<sup>324</sup> Összefoglaló jelleggel lásd erről C. G. Crisp: *Classic French Cinema: 1930–1960*. Indiana University Press, 1993.

pontosan megfeleltek. Amerikával ellentétben Franciaországban nem létezett kiépült stúdiórendszer, ezért minden egyes új filmnek szinte teljesen új vállalkozás keretében kellett nekilátniuk az alkotóknak. Jól jellemzi a helyzetet, hogy a harmincas évek derekán alig volt olyan producer Franciaországban, aki egynél több film elkészítésében szerepet vállalt volna, és egyáltalán nem volt található olyan producer, aki munkássága során hatnál több filmmel foglalkozott volna. Franciaországban a filmek elkészítése elsődlegesen a forgatókönyvíró és a rendező alkotta pároson alapult (a leghíresebb ilyen páros egyébként alighanem Marcel Carné és Jacques Prévert kettőse volt), s együttműködésüket gyakran egészítette ki egyetlen konkrét színész, akivel azután nem ritkán egy-egy operatőr vagy más fontos feladatot ellátó személy érkezett a stábba. Az ily módon kialakuló, többé-kevésbé állandó munkacsoportok projektről projektre vándoroltak, s az esetek nagy részében tagjaik jól ismerték és becsülték egymást. Az elkészült filmek mögött álló csapatot tehát rendszerint a barátság vagy legalábbis a szoros ismeretség tartotta össze, és a munkacsoportok baráti, szabad légköre rendkívül vonzó volt a művészi élet különböző területein tevékenykedő alkotók számára, példának okáért a zeneszerzők számára, akik közül (a legnagyobbakat, például Honeggert is beleértve) sokan előszeretettel dolgoztak együtt az állandósuló munkacsoportokkal. A lírai realizmus alkotásaiban ilyen-olyan módon tükröződik is a filmeket létrehozók baráti kapcsolata, s a könnyeden vagy melankolikusan költői atmoszférát érzékelve ajánlatos ezt a produkciótechnikai összetevőt is az emlékezetünkbe idéznünk.<sup>325</sup>

A lírai realizmus történetével kapcsolatban amúgy érdemes megjegyeznünk, hogy maga kifejezés nem a filmművészetben belül, hanem az irodalom területén született meg.<sup>326</sup> A szópárt először a *La Nouvelle Revue française* munkatársa, Jean Paulhan használta: Marcel Aymé 1929-ben megjelent, *La Rue sans nom* [A név nélküli utca] című regényét írta le vele. Az 1933-ban a regény alapján készült Chenal-filmről nyilatkozva a *Cinéma* kritikusai már szembeállítja a filmben jelentkező „lírai realizmust” a filmművészet addigi „mesterséges realizmusával”, s abban jelöli meg a különbséget, hogy a lírai realizmus elsősorban a társadalmi élet mélyrétegeinek ábrázolását tűzi ki célul, valamiféle egészen egyedi atmoszféra keretében.<sup>327</sup> Ugyanakkor a fogalom egyáltalán nem játszott olyan szerepet a korabeli kulturális és társadalmi életben, mint például a szürrealizmus. Nem

---

<sup>325</sup> Ezzel kapcsolatban Szóts hasonló munkamódszeréről később.

<sup>326</sup> D. Andrew: *Mists of Regret*, i. m. 11.

<sup>327</sup> Éppen azért hosszú időn keresztül a *fantastique social* kifejezés vetélytársa volt a lírai realizmus fogalmának, s nemcsak bizonyos rendezők (például Marcel Carné), de a filmtörténészek bizonyos része is helytállóbbnak tekintette a végül diadalra jutott lírai realizmusnál.

kötődtek hozzá lefektetett művészeti alapelvek, nem voltak elhivatott tolmácsolói, aktivistái, propagandistái, vagy misszionáriusai, semmiféle művészi csoport nem írta a zászlójára, egyszóval nem jelentett olyan programot, amely mögé tudatosan felsorakozhattak volna a művészet különböző ágainak képviselői. A lírai realizmus fogalmának alkalmazása nem lépte át a kritikusok tevékenységének határait, és ez a helyzet lényegében a mai napig nem változott. Természetesen érthető, hogy szükség volt valamilyen jól használható kifejezésre, hiszen amikor a francia filmkészítés önállósodási igényei olyan alkotásokkal párosultak, mint amilyen például a *Le Quai des brumes*<sup>328</sup> volt, a kritikusok nehéz helyzetben találták magukat. A *Le Quai*-nek semmilyen előzményét nem tudták felmutatni, nem találtak olyan hagyományt, amelynek a szerves folytatódását fedezhették volna fel benne, s ezért a csak tanáctalanságukat kifejező jelzők elhalványodása után kapva-kaptak az újszerű (eleve valamiféle belső ellentmondást hordozó, vagyis sokféle jelenség leírására egyformán alkalmas) fogalmon.

A lírai realizmus fogalmát ugyanakkor már viszonylag korán meglehetősen általános értelemben is használni kezdték. Dudley Andrew nyomán példaként említhető Mitry *Histoire du cinéma* című munkája,<sup>329</sup> amelyben a lírai realizmussal foglalkozó részek nemcsak elméleti szempontból, de a korszakolás tekintetében is középponti helyet foglalnak el. A lírai realizmust Mitry szembeállítja a realizmus egyéb formáival, a társadalmi realizmussal és a pszichológiai realizmussal, továbbá a pszichoszociális lírizmussal és a propagandával is. E szembeállítással kapcsolatban arra hivatkozik, hogy az említett egyéb formáktól eltérően a lírai realizmusnak nem a célja, hogy kivezesse a nézőt a mozi világából: mivel nem közvetlenül, hanem analóg módon, tudatosan és reflektáltan filmes eszközökkel jeleníti meg a valóságot, a nézőt egy folyamatosan mélyülő filmes világba invitálja, nem pedig a „mesterségesnek” beállított filmes világból akarja kivezetni a „tényleges valóságba”. A lírai realizmus tehát tiszteli a mozi világot, nem pedig eszközként használja fel valami másra, mint a realizmus egyéb formái, és főként az ismert különböző propaganda-mozgalmak.

Ezt a háttérrel szem előtt tartva kell néznünk egy olyan filmet, amilyen például a *Hôtel du Nord*.<sup>330</sup> A hollywoodi filmkészítési eljárásokhoz hozzászokott nézők a szereplők összesereglése után valami nagyszabású és dinamikus áramlást várnának, amely pozitív vagy negatív végkicsengés felé sodorná a felvonuló alakokat – csakhogy a film egyáltalán

---

<sup>328</sup> *Ködös utak*. ff, francia, 85' 1938, r: Marcel Carné, fk: Marcel Carné, Jacques Prévert, o: Eugen Schüfftan

<sup>329</sup> Lásd még Casetti. uo.

<sup>330</sup> *Külvárosi szálloda*. ff, francia, 95' 1938, r: Marcel Carné, fk: Jean Aurenche, Henri Jeanson, o: Armand Thirard, Louis Née

nem szolgál ilyesmivel. Az *Hôtel* már csak ezért is egészen jellegzetes alkotása a lírai realizmusnak: a cselekményközpontú filmet ugyanis személy- vagy szereplőközpontú megközelítésű filmre cseréli, s ezzel együtt a nyelvre és a környezetre is nagy hangsúlyt helyez.<sup>331</sup> A film látszólag arra invitálja a nézőt, hogy szokványos, egyszerű embereknek a jól ismert párizsi utcákon lejátszódó egyszerű történéseit figyelje meg. De a filmen minden csak látszólag szokványos és egyszerű: a néző valójában idealizált, poetizált, „megemelt” valósággal találkozik, így ez a távlat arra ösztönzi, hogy felmérje a saját – többnyire valóban szokványos és egyszerű – életét, és olyan mozzanatokot keressen hétköznapiságában, amelyeket a film tár elé, pontosan a hétköznapiságot költői erővel átmetszve.

Még egy fontos dolgot figyelembe kell vennünk, ha meg kívánjuk érteni a lírai realizmus világát és hatását (illetve annak majdani jelentőségét a szöpsi életműre): alkotásainak tekintélyes része regényeket adaptál vászonra. Fentebb futólag már említettük, hogy a lírai realista filmek első vonalához tartozó alkotások közül egy sem alapul színpadi művön. Most röviden érdemes kitérnünk arra, hogy miért nem magától értetődő ez a tény. Vegyük először is a statisztikai tényeket.

1933-ban még a következő kép tárul elénk: az ebben az évben készített százötvenöt filmből hatvanhárom népszerű színműveket dolgoz fel, s mindössze huszonhét alkotás alapul regényen vagy kisprózában. Három évvel később viszont már lényegesen átalakulnak az arányok: ebben az évben (illetve a következő év első hónapjaiban) összesen negyvennyolc film vesz alapul színpadi művet, hatvankilenc mozgóképet dolgoz fel regényt, és nem kevesebb, mint hatvannégy film készül eredeti forgatókönyv felhasználásával. Óriási változásról van tehát szó mindössze három év alatt. A színházi darabok háttérbe szorulásának azonban nem csupán az ízlésbeli változások és a minőségi filmkészítés egyre hangsúlyosabbá váló igénye volt az oka. A harmincas évek elején még egyértelműnek számított, hogy egy-egy tekintélyes párizsi színházban futó darab kellő látogatottságot és sikert biztosít a feldolgozását célul kitűző filmek számára. Idővel azonban a filmkészítők felismerték, hogy a vidéki és a külföldi közönség legalább akkora, ha nem nagyobb bevételt tud biztosítani, mint a fővárosi, és természetesen egyik csoportnak sincs módja bejutni a tekintélyes párizsi színházakba, azaz a megfelelő nyereség biztosításához nincs többé szükség a színházi siker által biztosított garanciára.

---

<sup>331</sup> Bár érdekes lenne összehasonlítani a filmet a közvetlenül előtte készült a *Ködös utakkal*, e helyütt ugyanígy nincs módunk erre az egybevetésre, ahogyan például az előszeretettel stúdióban forgató Carné és a szívesen a nyílt terepre kivonuló Renoir technikai eljárásainak összehasonlítására sem.

Ezzel a felismeréssel párhuzamosan tudott teret nyerni az, amit Dudley Andrew regényszerű esztétikának (*novelistic aesthetic*) nevez.<sup>332</sup> A színpadi művek háttérbe szorulásával természetesen megélné az érdeklődés a szépprózai művek és az eredeti forgatókönyvek iránt. Irodalom- és filmtörténeti szempontból nem mellékes tény, hogy bizonyos írók olyan nagy jelentőséget tulajdonítottak az újonnan felbukkanó filmes igényeknek, hogy – nagyrészt André Gide ösztönzésére – tagjai lettek a hangosfilm tanulmányozására és produkcióinak támogatására megalapított egyesületnek (*La Société d'études et de réalisation pour le film parlant*). Egészen tekintélyes írók is kivették a részüket a vállalkozásból (tisztában lévén azzal, hogy a színpadi szerzőkhöz képest rendkívül csekély jártassággal rendelkeznek a filmkészítésben részt vevő szakemberekkel kialakítható viszony terén), Jean Schlumberger-n és Paul Morand-on kívül Roger Martin du Gard, André Maurois és Jules Romain is eleget tett Gide felkérésének.

Más irányból is érkeztek azonban ösztönzések a prózáírók komolyan vételével kapcsolatban. Andrew például kiemeli, hogy a háború előtti francia filmkészítés hallatlan felemelkedésében teljesen középponti szerepet játszó Marcel Carné jelentősége már 1934-ben a *Cinémagazine*-ban *Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue* [Mikor fog végre alászállni a mozi az utcához?] címmel közölt esszéjével megkezdődik. Írásában Carné arra bátorítja a filmrendezőket, hogy figyeljenek föl a korabeli regényírókra, és legyen bátorságuk ahhoz, hogy feldolgozzák a műveiket, hogy hozzányúljanak azokhoz a szemük előtt, a közvetlen környezetükben, az utcákon játszódó emberi drámákhoz, amelyeket ezek a regényírók ábrázolni igyekeznek. „Azt mondjátok, ez populizmus. És akkor mi van? Sem a kifejezés, sem az általa jelölt dolog nem rémiszt meg minket. Ábrázolni az alacsony sorsú emberek egyszerű életét, megragadni a kemény munkát végző emberek életének a légkörét – hát nem szerencsésebb dolog ez, mint mesterségesen kialakítani a táncoló párokkal és lényegében már nem is létező előkelő réteg által megtöltött éjszakai bárók homályos hangulatát, vagyis nem szerencsésebb annál, amivel a filmkészítés folyamatosan foglalkozott, amíg kellő nyereséget hozott?” – kérdezi Carné.<sup>333</sup>

A kezdeti idegenkedést gyorsan elfújta a már említett *Külvárosi szálloda* óriási sikere (a fentebbi szavakat Carné amúgy éppen Dabit legendás regényével kapcsolatban vetette papírra). Ezt követően a rendezők már nem idegenkedtek annyira az utcától, az egyszerűségből is forrászó, kevésbé, pontosabban másként reflektált érzelmesebb légkörtől, és ezzel együtt a hangulatteremtésnek tudatosan jelentőséget tulajdonító

---

<sup>332</sup> D. Andrew: *Mists of Regret*, i. m. 151.

<sup>333</sup> Idézi Dudley: *Mists of Regret*, i. m. 154.



regények is az érdeklődésük homlokterébe kerültek. Nagyrészt Carné nyomán kerültek tehát kapcsolatba a filmkészítéssel olyan regényírók is, mint Mac Orlan, Dabit, Charles-Ferdinand Ramuz, Francis Carco vagy Marcel Aymé.

A kortárs regényírókon kívül azonban több évtizeddel korábban alkotó szerzők művei is gyakran kerültek filmvászonra. Nemcsak Dosztojevszkijre gondolhatunk, aki körül – bizonyos mértékben a Párizsba érkező német és orosz emigránsok hatására<sup>334</sup> – igazi divathullám alakult ki, s akinek *Bűn és bűnhődése* a lírai realizmus egyik legemlékezetesebb darabjának, Pierre Chenal *Crime et châtiment*-jének szolgált az alapjául. Nemcsak a hangulatában eleve egészen különleges világot teremtő Joseph Conradra, akinek *Under Western Eyes*-éből *Sous les yeux d'Occident*<sup>335</sup> címmel Allégret forgatott filmet, hanem elsősorban Zolára, a lírai realizmus – általános meggyőződés szerint – legsikerültebb alkotása alapjául szolgáló regény szerzőjére: a szóban forgó film Jean Renoir *Állat az emberben*-je. A következők során – a számunkra most Szöts miatt fontos lírai realizmus néhány jellegzetes vonásának bemutatása és történelmi, társadalmi, művészetszociológiai hátterének felvázolása után – a témát illetően már csak arra vállalkozunk, hogy kissé részletesebben szemügyre vegyünk két jelentős alkotást, kezdve pontosan az egyik – ha nem a – legnagyobbal, Renoir filmmel.

André Bazin gyakran emlegetett véleménye szerint Jean Renoir volt a harmincas évek legkiforrottabb rendezője, aki meghatározó hatást gyakorolt a következő harminc év francia filmművészetére, s akinél az önálló művészi koncepció egyedülállóan sikeresen ötvöződött az állandó technikai újításokkal. Bazin Renoir művészetének jellegzetes példáját (természetesen a *La grande illusion*<sup>336</sup> mellett) fedezi fel *A játékszabály*-ban, amelynek a közönség körében aratott csekély sikerét azzal magyarázza, hogy szakít a filmes történetmondás addig megszokott szabályaival, és teljesen összekeveri az addig egymástól elkülönülve létezett műfajokat.

Renoir neve azonban *A nagy ábránd* háborús humanizmusán túl elsősorban az *Állat az emberben*-nel fonódott össze. Eddigi eljárásunkhoz hasonlóan most csupán a film keletkezéstörténeti körülményeiről és mögöttes társadalmi valóságáról ejtünk néhány szót, hogy azokat majd összekapcsolhassuk a Szötsi munkákkal. A Zola azonos című regénye alapján készült (a 19. század derekán játszódó cselekményt a harmincas évekbe áthelyező) film több szempontból is eltér az adaptált szövegtől. Az egyik legfontosabb különbség,

---

<sup>334</sup> Az emigráns párizsi filmalkotásról lásd A. Phillips: *City of Darkness: Emigre Filmmakers 1929–1939*. Amsterdam University Press, 2003, 118. skk.

<sup>335</sup> *Sous les yeux d'Occident*. ff, francia, 95' 1936, r: Marc Allégret, fk: Emerich Pressburger,

<sup>336</sup> *A nagy ábránd*. ff, francia, 109' 1937, r: Jean Renoir, fk: Jean Renoir, Charles Spaak, o: Christian Matras

hogy a vasút világa Zolánál inkább csak háttérként szolgál a regény első két egységében, a hangsúlyt azokra a bűnözőkre helyezi, akik bár nem örültek, egy nap állati ösztöntől hajtva gyilkosságot követnek el. Renoir viszont a film elején nyomban magát a mozdonyt állítja előtérbe, s azt olyan szimbólumként használja, amely köré hallatlan elismerést kiváltó filmet tud szervezni Zola többnyire középszerűnek tartott könyvéből, olyan filmet, amely politikai hovatartozástól függetlenül sikert aratott a kritikusok körében.<sup>337</sup> Ennyiben tovább is lép az amúgy fontos és legsikeresebbnek minősített *A nagy ábránd*-ján, ami iskolás dramaturgiájával és megoldásaival ezzel a rétegzett formai érzékenységgel mégsem vetekedhet.

A politikai hovatartozás kiemelése nem önkényes: nemcsak azért, mert későbbi nyilatkozatai szerint Renoirnak Hitler ellen intézett támadás volt a célja a filmmel, de azért is, mert Zolát egyrészt már-már szimbolikus alakként kezelte a Front populaire, és arcképét transzparensen hordozták tömegmegmozdulásokon. Maga Renoir eleve baloldali elkötelezettségű rendezőnek (sőt a harmincas évek rendezői közül egyedülálló módon szerzőnek, *auteur*-nek) volt elkönyvelve, s ténylegesen dolgozott is már a kommunista pártnak (a *La vie est à nous*-val). Akárhogy is, a politikai mix, a Zola, Renoir és Gabin<sup>338</sup> alkotta triász nehéz körülményekkel volt kénytelen szembenézni: az 1938 szeptembere (a forgatás ideje) és decembere (a film vetítésének kezdete) közötti időszakra a kialakulófélben lévő válság keltette óriási szorongás nyomta rá a bélyegét. Ebben a szorongásos légkörben a filmnek részben sikerült kielégítenie a francia közönség körében élő nosztalgiát, s lírai formában jelenített meg számára egy elveszett világot.

A társadalmi és politikai elköteleződésen kívül két további összetevője volt a siker receptjének. Az egyik a szerelem és a sorsszerűség, amely néhány lelkesült kritikus szemében egyenesen a görög tragédiákkal rokonította a filmet (túlásaikban egészen addig elmentek, hogy Gabin akár az Átreidák leszármazottja is lehetne). A másik a már-már dokumentarista igényű realizmus: Renoir például szerette hangsúlyozni, hogy nem csak a regény szövegéhez igyekezett hű maradni, de Zola jegyzeteit is felhasználta a film

---

<sup>337</sup> A következők alapjául a következő áttekintés szolgált: M. Lagny: *The Fleeing Gaze. Jean Renoir's La bête humaine* (1938). In S. Hayward – G. Vincendeau: *French Film: Text and Context*. Routledge, London etc., 2000, 42–59.

<sup>338</sup> A jelek szerint egyébként a film igazi hajtóereje maga Gabin volt, akit Grémillon korábban már felkért arra, hogy főszerepet vállaljon egy *Train d'enfer* címmel szervezett, szintén a vasút világára építő filmben. Miután a forgatókönyv nem nyerte meg a producerek tetszését, a téma megvalósítását Renoirra bízták. Renoirnak amúgy már volt tapasztalata Zola-szövegek adaptációja terén (*Nana*), s Gabin már több ízben is dolgozott együtt Renoirral, a legnagyobb sikert kétségkívül az egy évvel korábban, 1937-ban készült *La Grande Illusion*-ban aratva. 1938-ban Renoir már biztos választásnak számított, hiszen már jókora tekintélyt szerzett – főként baloldali körökben – a *La crime de Monsieur Lange* megrendezésével.

világának megformálásához, ragaszkodott ahhoz, hogy mozdonyvezetők és a vasutas szakszervezet is részt vegyen a munkálatokban, s elvárta Gabintól és Carette-től, hogy elsajátítsa a mozdonyvezetés szakfogásait.

Ugyanakkor paradox módon pontosan ez a társadalmi-politikai igényű dokumentarizmus hártotta a legtöbb kritikát a filmre, már 1945 után (amikor néhány helyen ugyan tiltólistára tették, de azért széles körben vetítették a filmet), de ugyanúgy 1968-ban és utána.<sup>339</sup> A bírálatok sokszor arra hivatkoztak, hogy Renoir elárulta a munkásosztályt érzékenyen ábrázoló Zola valóságosságát, és az *Állat az emberben* egyenesen elárulta a munkásosztályt. A nyolcvanas évek derekától, vagyis a Mitterrand nevével fémjelzett szocialista program időszakában azonban az egész lírai realizmussal együtt az *Állat az emberben* reneszánsza is beköszöntött, s a film végén – immár nem vezető nélkül – elinduló vonatot a korszak szocialista optimizmusához igyekeztek kamatoztatni.

A filmnek ezek természetesen csak részleges, ugyanakkor fontos összetevői – és a szigorúan dokumentarista realisták heves bírálatai nyomán talán csak még inkább előtűnnek a lírai realizmus igazi törekvései és eljárás módjai. Az egész film textuális szövetségét amúgy a tekintetek filmbeli játékán, a tekintetek irányán, a tekintet gyakori megtagadásán és a szembenézésen keresztül felfejtő Michele Lagny részben erre utal, amikor a következőképpen zárja fejtegetéseit: „a tekintetek között kibontakozó játékkal a mindenütt-jelenválóság pozíciójába helyezve a nézőt [...] a film a külső szemlélő szituációját biztosítja számára [...], olyan menedéket kínálva neki, amely lehetővé teszi kritikai kérdések feltevését”.<sup>340</sup>

A filmbeli narrativitás problémájával gyakran foglalkozó Maureen Turim<sup>341</sup> részben pszichoanalitikus megközelítéssel veszi szemügyre Carné *Mire megvirrad*-ját, egyebek mellett a film „pszichoanalitikus narratív ökonómiáját” vizsgálva,<sup>342</sup> amelyet a kerettörténet és a három visszatekintés (flash back) dinamikus összefüggésrendszerében vizsgál. A filmnek amúgy természetesen számos egyéb értelmezési stratégiája alakult ki (egyesek a Front összeomlását követően és a második világháború előtt kialakuló levertséget látják benne, mások Nietzsche filozófiájának francia hódítóútjával hozzák összefüggésbe, s vannak, akik Carné és Prévert amerikai gengszterfilmek iránti

---

<sup>339</sup> Ennek hatásáról és az olasz neorealizmusra, illetve Szóts lírai dokumentarizmusáról a későbbiekben.

<sup>340</sup> M. Lagny: *The Fleeing Gaze*, i. m. 57.

<sup>341</sup> Lásd például M. Turim: *Abstraction in Avant-Garde Films*. UMI Research Press, 1985.

<sup>342</sup> M. Turim: *Poetic Realism as Psychoanalytical and Ideological Operation: Michel Carné's Le jour se lève* (1939). In S. Hayward – G. Vincendeau: *French Film: Text and Context*, i. m. 63–75.

rokonszenvével magyarázzák az elkészültét). A pszichoanalitikus magyarázatra elsősorban befogadás-lélektani szempontja miatt térünk ki: Turim ugyanis finom érzékkel rajzolja meg, mennyire kétértelműbbek a filmben a szereplők és egymással kialakuló viszonyaik, mint a polgári melodramákban, s mennyire új – szubjektívabb színezetű és nagyobb mértékben interszubjektív érzékenységű – narráció jelenik meg Carnénál. A befogadás-lélektani szempont viszonylag egyszerű: a film „a psziché belső működéseivel szemben kialakuló ítéletalkotást problematizálja”. Miközben Gabin elutasítja az épület előtt összeverődő tömeg részvétét és megértését (az ablak alatti munkások egyenesen úgy lépnek fel, mint egy görög kórus: a polgárság megsemmisítő erkölcsi ítéletétől eltérően Gabin cselekvésének okait igyekeznek feltárni és megérteni), „paradox módon részvétet támaszt bennünk azzal, hogy megvilágítja, milyen hihetetlen mértékben kiéleződhet a pszichikai feszültség”.<sup>343</sup>

A film tárgyi szimbolizmusán (például a kitűző, a tükör és a mackó rendre visszavisszatérő szerepén) kívül Turim főként magát Gabin szobáját értelmezi pszichoanalitikus nézőpontból. A szoba nem más, mint a szabadság korlátozódása, amelyre a psziché fokozatos visszahúzóddással felel, olyan beszűküléssel, amely végül a teljes megsemmisítésbe megsemmisülésbe torkolló robbanást eredményez. Idáig vezet a lírai realizmus kísérlete, ami a kibontakozó második háború erőterében pontosan rajzolja meg azokat a belső harcokat, melyeket a külső megjelenésük előtt már a szereplők belső világában, szubjektív és interszubjektív kapcsolatrendszerükben a szereplőknek meg kell élniük. A háború lassan elmosza a poétikai emelkedettség lehetőségét is, és a nemzeti, nemzetközi kegyetlenkedések realitása veszi át egy időre a narratív szálak szövögetését.

---

<sup>343</sup> Uo. 65.

## 1.7. Az olasz neorealizmus

„Ilyet is lehet csinálni, hogy az ember kimegy egy kamerával, és felveszi az életet, a csikó születésétől a juhok egymásba gabalyodásáig.”

Szöts István<sup>344</sup>

Szöts István pályafutása elemzésének következő és egyben utolsó adalékként annak lehetséges olasz neorealizmushoz fűződő viszonyát tárgyaljuk, pontosabban egyelőre magát a neorealizmust. Szöts nem tartozik a külső szemlélő számára termékeny alkotónak. Életműve két részre osztható: az 1957-es 27. Velencei Filmfesztivál előtti és az azt követő időszakra. 1957-ben Szöts a *Melyiket a kilenc közül?* című rövidfilmjével<sup>345</sup> megnyeri a Velencei Filmfesztivál ifjúsági film kategóriájának II. díját. A fesztivál lezárása után Szöts azonban nem tér haza, hanem először Olaszországban, majd nem sokkal később Ausztriában telepszik le. Néha Bécsben és más osztrák, német városok filmiskoláiban tanít, többnyire filmterveket készít, leginkább azonban egyszemélyes stábként félamatőr–félprofi technikával dokumentumfilmeket forgat. Az 1957-ig terjedő első periódusban két játékfilmet, négy rövidfilmet és egy musztert készít, a második alkotói időszak termése kilenc rövidfilm és egy muszter. Ezeken kívül 1957-ig huszonhét a Magyar Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárának Filmgyűjteményében megtalálható néprajzi rövidfilm<sup>346</sup> elkészítésében vesz részt. Filmalkotói munkásságán kívül jelentős, a mintegy 450 oldalt kitevő, *Szilánkok és gyaluforgácsok* címmel 1999-ben megjelent írásainak gyűjteménye.<sup>347</sup> Ezek között található az 1945-ben írt, sokak által a magyar filmszakma filmes kátéjaként emlegetett *Röpirat a magyar filmművészt ügyében* című írása is.<sup>348</sup> A látszólag kicsi, ugyanakkor az 1931-1989-ig terjedő időszak magyar és nemzetközi filmtörténet változásait mégis kiválóan „lekövető” szötsi életmű megfelelő lehetőséget kínál annak feltérképezéséhez; hogyan és milyen filmtörténeti, filmelméleti problémák tárgyalása mentén, milyen film-formaelemzési technikák begyakorlásán keresztül tárható fel egy magyar filmrendező realizmussal kapcsolatos filmszakmai tevékenysége, és hogy miben is

---

<sup>344</sup> Szöts István rendező, 1912, Szentgyörgyválja (Románia, Hunyad megye) – 1998, Bécs

<sup>345</sup> *Melyiket a kilenc közül?* ff, magyar, 47' 1957, r, fk: Szöts István, írta: Jókai Mór, o: Hegyi Barnabás

<sup>346</sup> A filmek listáját összeállította Raffay Anna. in Z. Erdélyi Ágnes – Kovács Mária (szerk.): Szöts István. *Filmtudományi szemle*. Budapest, 1976

<sup>347</sup> Szöts István: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. Szerk: Pintér Judit, Zalán Vince, Osiris, Budapest, 1999.

<sup>348</sup> Balázs Bélának a realizmuskérdés kapcsán vallott nézeteiről már tettünk említést, elég itt annyi, hogy Balázs és Szöts (filmkészítésben is megvalósuló) barátsága filmmel kapcsolatos „realista” nézőpontjuk alapján is érzékelhető. Létrejövő közös szakmai tevékenységeikről írott szövegeik alapján is véleményt formálhatunk.

áll az így vizsgált életmű elméleti és gyakorlati, a filmkészítésre közvetlenül is vonatkozó jelentősége fejezetünkben éppen a neorealizmus összefüggésében.

Szöts István első, nyilvános filmes megszólalása egy rövidfilm,<sup>349</sup> második alkotása viszont már egy nagyjátékfilm: az *Emberek a havason*.<sup>350</sup> Ez a filmje az 1942-ben megrendezett X. Velencei Filmfesztivál elsőfilmes művészeti fődíját kapja – hatása az olasz filmművészetben a mai napig jól kimutatható. A film magyar fogadtatása az első pillanattól kezdve politikai és esztétikai természetű vitákba torkollt, ezekről és a film történeti és művészeti jelentőségéről később ejtünk szót, most pusztán arról az érdeklődésről teszünk említést, amelyet 1942-ben olasz kritikusok mutattak a filmfesztiválon bemutatott alkotás iránt. Aztán a film-neorealizmus kérdését érintjük, ugyanis Szöts életművét a külföldi és a hazai kritika – véleményünk szerint kissé egyoldalúan – leginkább ehhez az Olaszországban 1942-1943-ban elinduló filmtörténeti irányzathoz kapcsolja. A kérdés súlyának megfelelő szintű exponálásához idézzük először az olasz *Cinema* 1942 szeptember 25-i számának szerkesztőségi laudációját, ami a korabeli (Mussolini előtt a lap szerkesztőségébe „emigrált” a kritikus szakma elitje – olyanok mint Luchino Visconti, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, vagy épp a teoretikus Umberto Barbaro.) vélemények összegzéseket fogható fel, illetve a Szöts-fogadtatás első komoly, filmszakmai eseményeként áll előttünk. „Rendkívül jelentős az alig harmincéves fiatal rendező által forgatott *Emberek a havason*-nal méltóképpen és diadalmasan bemutatkozó magyar filmművészet példája. Bizonyosság ez is, hogy a fiataloknak valóban van új mondanivalójuk a filmművészetben... Ha az öreg filmrendezőknek és más kivénhedt film-összeeszkábálóknak nincs már mondanivalójuk, ha az a fajta filmgyártás, amit ők képviseltek, kifáradt, ha rendezői tudományuk nehézkes és hazug, tehát korszerűtlen, rajta, dolgozzunk nélkülük: az addig megkeresett nehéz pénzek nyugodt öregséget fognak biztosítani számukra. Hatoljon be már végre a mi műtermeinkbe is a havasok dala, az a dal, amit a magyar Szöts István zendített meg először, s kergesse el a kivénhedt vén film-előkelőségeket, kalmárokat és kufárokat a velencei fesztiválokról is.”<sup>351</sup>

Az olasz szakmai kritika az első perctől kezdve világosan érzékelt a kérdés súlyát. Az *Il Messaggero* így ír: „Gyönyörű ez a film, egyetlen és utánozhatatlan, egyszerűen és közvetlenül mutatja be a földi lét legköltőibb titkait és csodáit, a hús fájdalmát és

---

<sup>349</sup> *Látogatás Kisfaludy Stróbl Zsigmond műtermében*. ff, magyar, fekete-fehér, 1941, 15 perc, rendezte, forgatókönyv: Szöts István, operatőr: Makay Árpád

<sup>350</sup> *Emberek a Havason*. ff, magyar, 103' 1942, r, fk: Szöts István, írta: Nyíró József, o: Fekete Ferenc

<sup>351</sup> Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Magvető, Budapest, 1983. 597–598

nyomorát... A magyar film ezzel a darabbal bűnbocsánatot tart és bebocsátást nyer a paradicsomnak abba a sarkába, mely a szeplőtelen filmművészetnek van fenntartva.”<sup>352</sup>

A már idézett baloldali Cinema folytatja a dicséretet: „Új stílust jelent ez a film... Az emberi élet és természet misztériumába hatol be. A drámai mesét úgy fogja körül a természet fenséges glóriája, mint egy dallamot a kórusok szólamainak zenéje.” Még erősebben: „A velencei Bábel legnagyobb szenzációja volt ez a film... Bemutatón ekkora kavarodás még nem volt... amikor a főhöst eléri az igazságtalan sorscsapások, a közönség fölhördült. Majdnem nekiugrottak a vászonnak, hogy letépjék.” (Ne felejtsük el, a film jóval a *Roma città aperta*<sup>353</sup> és *Ladri di biciclette*<sup>354</sup> előtt készült.) A kritika tehát a legmagasabb fokon ír a világ szötsi képpé-formálásáról.

Mint ismeretes, a negyvenes évek neorealista filmes mozgalmának, így ennek az 1942-es filmfogadtatásnak is szerves előzménye a francia lírai realizmusnak nevezett filmtörténeti irányzat, amely – utaljunk az előzményekre – a harmincas évek közepétől nagyjából megteremtette a képi beszédmód „fekete poézisét”. Ahogyan jeleztük a lírai realistáknak nevezett francia rendezők, mint Marcel Carné, Jean Renoir, vagy Julien Duvivier saját pályájuk vonatkozásában két egymástól jól elkülöníthető, ugyanakkor nagyhatású filmrendező példáját tekintették mérvadónak: René Clair és Jean Vigo munkássága csírájában és más hangsúlyokkal már tartalmazza filmművészetük jó néhány stíluslemét.<sup>355</sup> Számunkra jelen szakasz vizsgálódásaiban elégséges, ha tudatosítjuk, Szöts István világosan látta, mit is jelentett a francia lírai realizmus korának európai filmművészetében. Önéletírásában egy helyütt meg is jegyzi: „Nagyra értékelem a francia filmeket. René Clair, Duvivier munkáit. Talán a legnagyobb hatást közülük Marcel Carné *Ködös utak* (Quai des brumes) című filmje tette rám.”<sup>356</sup>

Az alábbiak során egészen röviden a második világháború után Olaszországban az úgynevezett filmművészeti neorealizmus kérdése körül kialakult viták történelmi, szociológiai és esztétikai vonatkozásairól ejtünk szót. Választott témánk, illetve a neorealizmus (vagy korabeli polemikus összefüggésben időnként: realizmus) és a

---

<sup>352</sup> Az idézet forrása, illetve a velencei sajtóvisszhangról bőszégesen: Z. Erdélyi Ágnes – Kovács Mária (szerk.): Szöts István. i.m. 54 skk.

<sup>353</sup> *Róma, nyílt város*. olasz, ff, 1946, 96'r: Roberto Rossellini, fk: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, o: Ubaldo Arata

<sup>354</sup> *Biciklitolvajok*. olasz, ff, 90' 1948, r. Vittorio de Sica, fk: Vittorio de Sica, Oreste Biancolli, Suso Cecchi d'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gerardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini, o: Carlo Montuori (A *Biciklitolvajok* filmünkkel történő párhuzamba állításáról később.)

<sup>355</sup> A Jean Vigótól, Jean Renoiron át tartó folyamatról, illetve a Renoir–Visconti (francia-olasz) filmtörténeti együttműködés elemzésére „a francia lírai realizmus, vagy olasz neorealizmus” kérdésével foglalkozó, a szötsi életmű külföldi előzményeit és következményeit taglaló formaelemző részben térünk ki bővebben.

<sup>356</sup> Szöts István: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 23

neorealista filmesztétikai kánon történeti genezisének pontosabb megértése érdekében megközelítési módszerként elsődlegesen a korabeli viták és reflexiók vázlatos áttekintését választjuk. Mindezt abban a reményben, hogy így a neorealizmusnak a modernitás és a posztmodernitás átfogó összefüggésében való árnyaltabb elhelyezésére is biztosabb talaj állhat rendelkezésünkre. Az irányzaton belüli viták most következő, kissé körülményes leírása mintegy körülírja az *Emberek a havason* kapcsán jelentkező összes fontos, elméleti, gyakorlati, filmformanyelvi kérdést.

Mint ismeretes már a második világháború közben, utána pedig még inkább 1946-tól szerte Európában beható viták kezdődtek az értelmiség, kiváltképpen a művészek és a totalitárius hatalomgyakorlás összefonódásának kérdéséről. A viták összefüggésében a kollaboránsok számára nyújtandó esetleges megbocsátás kérdésén kívül<sup>357</sup> a művészek és a nép közötti viszony problematikája is fontos szerepet játszott, különösen Olaszországban, ahol olyan kiemelkedő alkotók emelték fel szavukat a művészet erkölcsi iránymutatásának helyreállítása, a szélesebb néprétegek számára is érthető és közvetlen erkölcsi haszonnal járó művészet szükségessége mellett, mint Alberto Moravia vagy Eugenio Montale. Érdekes jelenség, hogy az olasz irodalom- és filmkritikusok jelentős része pontosan ellentétes viszonyt feltételez az erkölcsi szándékait tekintve nagyfokú elismeréssel övezett amerikai (a második világháború előtt és után színre lépő) neorealista irodalom (Faulkner, Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, Caldwell)<sup>358</sup> és az olasz neorealista irodalmi, illetve filmes törekvések között. Az általános meggyőződés szerint míg az olasz *irodalmi* neorealizmus csupán erőtlenül és mindenfajta eredetiséget nélkülözve másolja az amerikai mintákat, ráadásul közben a társadalomhoz való közelítés érdekében esztétikai szempontból kifogásolható eszközökkel is él, az olasz *filmes* neorealista mozgalom olyannyira eredeti alkotásokat hoz létre, hogy maguk szolgálnak mintául a nem olasz, különösen is az amerikai filmalkotások számára. A korabeli olasz értelmezési kísérletek között tallózva megemlíthetjük még a közelmúltban elhunyt Carlo Bo megjegyzéseit,<sup>359</sup> aki szerint az amerikai irodalmi neorealizmus<sup>360</sup> közvetlen, „fotografikus” munkamódszere – tudniillik az, hogy a jelenségeket közvetlenül önmagukban, magukhoz a jelenségekhez tapadva mutatja be – éppen a mögöttes poétikai szándékok hiánya (szándékos kiüresítése)

---

<sup>357</sup> Franciaországban a legismertebbnek alighanem Mauriac és Camus vitája tekinthető. A kollaboránsok vétkeinek megbocsátását kötelességül előíró Mauriac és az álláspontját előbb hevesen elvető, majd magáévá tevő Camus csörtéiről tájékoztatást ad például: Olivier Todd: *Albert Camus élete*. Európa, Budapest, 2003.

<sup>358</sup> Az amerikai irodalmi neorealizmusról, különböző tendenciáiról, (különösen is a gender-tematikáról) stíluslemeiről, társadalmi összefüggéseiről árnyalt és korszerű képet nyújt Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. Osiris, Budapest, 2005. 874 pp.

<sup>359</sup> C. Bo: La consolazione della fotografia. *Fiera letteraria* 1949. november 27.

<sup>360</sup> A neorealizmusról, mint művészeti ágak fölötti „paradigmatikus megújulásról” (Lizzani) a későbbiekben.



miatt tud „vigaszt” nyújtani egy vigasztalan korban. Messzire vezet, és ezért most rövid utalásnál többet nem engedhetünk annak, hogy az amerikai neorealista irodalmat Carlo Bo visszakapcsolja az általa feltételezett francia előzményeihez, a francia irodalmi realizmushoz (különösen is Flaubert és Maupassant művészetéhez) és a naturalizmushoz (Zola). Írásának is a sok mindent eláruló *A fotográfia vigasztalása* a címe – véleménye szerint az olasz irodalom pontosan ezzel (a fotografikus pontossággal és témaközeliséggel) marad adós, ellentétben az olasz filmművészetrel, amely eleget tud tenni a művészetre háruló efféle (mögöttes poétikai szándékok nélküli) mégis vigasztaló erejű késztetéseknek.

Áttételesen, sőt, bizonyos szempontból közvetlenül szintén a vigasztalás mozzanatát emeli ki az olasz (neo)realista filmművészetéről szóló, rendkívül fontos írásában Gian Luigi Rondi.<sup>361</sup> Ő részben (zsidó-keresztény) világnézeti, részben esztétikai (fenomenológiai) szempontok szerint azt hangsúlyozza (amúgy nem csekély mértékben André Bazin „ontológiai realizmusának”<sup>362</sup> jegyében álló, például az expresszionizmussal szembehelyezkedő esztétikai meggyőződéseire<sup>363</sup> hivatkozva), hogy a neorealista film egységes, a teljesség meghatározta, spirituális létre nyit távlatot. Rondi szerint az olasz neorealizmus célja, hogy absztrakt és szimbolikus megoldások nélkül állítsa helyre az ember és a világ viszonyát, vissza akarja adni az embernek eredendő integritását, a világnak pedig a maga egész voltát. A „minden egész eltörött”-tel szemben paradigmátikus állításával épp az egészre teszi a hangsúlyt. Retorzív érveléssel arra mutat rá, hogy a világ egész-ségével szembeni álláspontok maguk is egész-szerűek, vagyis univerzálisak abban az értelemben, hogy egyetemesnek mondják és hiszik belátásukat, miszerint a világ már (eltörött) nem egész. Az ilyen érvelések ennek bizonyítása érdekében lemondanak az epizódokból építkező, főhőssel és ellenhőssel operáló filmes alkotói eljárásról, és eltekintenek a valóságot számtalan részre tagoló, ugyanakkor az összefüggéseket létrehozó montázstechnika alkalmazásától. Az új kamerák optikáikkal létrehozhatnak egy olyan világot, amelyben akár végtelennek tetsző hosszú snittekben, a mélység élességének olyan távlatait teszik lehetővé, ahol már nem a vágás teremt egészet, hanem a nagylátószög hozza létre már nem a világ, hanem a rendező világának a képét.<sup>364</sup> A részekből teremtdő

---

<sup>361</sup> G. L. Rondi: *Il cinema italiano realistico. Fiera letteraria* 1948. május 30.

<sup>362</sup> Bővebben: Francesco Casetti: *Filmelméletek 1945-1990*. Osiris, Budapest, 1998. 36-41

<sup>363</sup> Bazin és a neorealizmus kapcsolatáról átfogóan lásd A. Bazin: *Mi a film?* Osiris, Budapest, 1994, 369–467. (*A neorealizmus esztétikája*).

<sup>364</sup> Véleményünk szerint például Michelangelo Antonioni, vagy Jancsó Miklós filmjeiben többek között a hosszú snittek, illetve a nagylátószög alkalmazása éppen ennek a rendezői világ kialakításának és

(világ)egész helyett az (rendezői) egésznek látszó részt.<sup>365</sup> Rondi egyik legfontosabb megállapítása, hogy az általa kitüntetett jelentőségüként kezelt Roberto Rossellini, Vittorio De Sica és Giuseppe De Santis olyan elbeszélői technikával juttatja kifejezésre az ember iránti (az általános humanizmuson túl éppen zsidó-keresztény forrásokból táplálkozó) jóindulatát, amely a szenvedő emberek egyéni életsorsának, életmenetének megértő, részvétteljes, a vágásokban testet öltő közvetlen megfigyelésén alapul. Az említett rendezők képein megjelenített valóságalelemek kivétel nélkül egyformán fontosak. Minden ábrázolt tény, valamennyi szereplő in se – a se – per se önmagát képviseli, önmagáért van, önmagában hordozza a jelentését, egyik sem valamilyen elméleti tétel illusztrálására hivatott – önmagukon túlmutató szimbolikus jelentés sem tulajdonítható nekik. A neorealizmus, hangsúlyozza Rondi, mindemellett nem utasítja el az elliptikus, kihagyásos elbeszélésmódot. Az ellipszis az előbbi rendezők életművében soha nem kerül ellentétbe az alapvetően lassú és nyugodt neorealista filmes nyelvvel. A filmes idő és az elbeszélő idő nagyfokú közelítése a fentebb már említett célt, a világ teljességének és az ember integritásának a megjelenítését szolgálja (Rondi elsősorban a *Germania anno zero*<sup>366</sup> példáján keresztül mutatja be, milyen hatást ér el a neorealista film a lassú és egyenes vonalú kameramozgással, azzal, ahogyan a filmes teret kezeli, ahogyan az emberi alakokat a tér átfogó egészének szerves részeként láttatja). Másképp fogalmazva: „Az olasz neorealizmusban kiteljesedik [az] a szerkesztési elv, [amelyben] az ember és a környezet, a tárgy és a helyszín, a díszlet és a színész egyforma jelentőségű, s ebben az értelemben a film nem a dráma, hanem *a modern regény* megfelelője. A dolgok egymás mellett vannak, egymás után történnek, de nem egymásból következnek, nincs köztük okozati összefüggés.”<sup>367</sup> Mindez nem mond ellent az előbbi egész-szerűségnek, hiszen a probléma most elsődlegesen nem világnézeti, pusztán arról van szó, hogy az egymás mellettséget a vágások hozzák létre, vagyis a vonatkozásokat, akár időben, akár térben történnek, a vágás, mint technika, mint *szerkesztési elv* hordozza.

Nem sokkal Rondi fontos írása előtt szintén a *Fiera letteraria* lapjain publikált esszéjében André Bazin<sup>368</sup> részben Roberto Rossellini remekművén, a – kortárs francia kísérletekhez, René Clement és Georges Rouquier alkotásaihoz képest jóval sikerültebbnek

---

bemutatásának eszközei. Ezekkel mintegy háttérbe szorul az egyéni életsors, és a szereplők ennek az előzetesen végrehajtott rendezői világértelmezésnek a paradigmájába szorulnak – abban értelmeződnek.

<sup>365</sup> Antonionitól Jancsóig és tovább sorolható lenne ennek az irányynak a bemutatása.

<sup>366</sup> *Németország, nulla év.* olasz, német, ff, 1948, 77' r: Roberto Rossellini, fk: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpé, o: Robert Juillard

<sup>367</sup> Bárdos Judit: Kép, esemény, kép-esemény – az olasz neorealizmus képnnyelve. *Világosság* 2002/4–7, 125–128.

<sup>368</sup> A. Bazin: Tendenza del cinema francese. *Fiera letteraria* 1947. december 11.

minősített – *Paisà*-t<sup>369</sup> vizsgálja. A film elemzésén keresztül igyekeznek bemutatni, miként közelíti egymáshoz a neorealista filmművészet a filmes eszközrendszert és a filmen kívüli spirituális valóságot, miként mond le a *Paisà* a filmes „alkímia” eszközeiről, hogyan próbál a lehető legközelebb kerülni a tényleges, konkrét élethez és hogyan igyekeznek eközben nem (rendezői) „pesszimista képet” rajzolni a valóság helyzetéről. Még ha el is tekintünk Rondi ma már alighanem sokak szemében anakronisztikusnak tűnő (az 1950-es *Francesco giullare di Dio*<sup>370</sup> kapcsán természetesen még erőteljesebben kifejezésre juttatott) „világnézeti” megfontolásaitól, az egyetemes emberi jóindulat és a spirituális integritás filmnyelvi megjelenítései és ezek formaelemzői szempontjai a mai napig érvényesek és használhatók lehetnek-lehetnének neorealista, vagy ahhoz közel álló alkotók (esetünkben Szóts István) műveinek értelmezése során.

Mielőtt az említett filmek idevonatkozó elemzését elvégeznénk és a számos szerzőtől megfogalmazódó kritikai megfontolásokkal is számot vetnénk, folytassuk elemzésünket. Rondi és Bazin értékelése *művészetszociológiai* szempontból is figyelmet érdemel, hiszen pontosan ezekben az években, 1945 és 1948 között kezdődik meg – a *Paisà*-val és a *Róma nyílt város*-sal – Roberto Rossellini páratlan nemzetközi sikere, amelynek köszönhetően a filmkészítés fellegvárának számító Amerikában egészen új szemmel kezdtek nézni az egykori háborús ellenfél Olaszországra. Egy markáns vélemény szerint „Rossellini a filmkészítés szélsőséges elemekben tobzódó hagyományára ad polemikus választ. [...] *A Róma, nyílt város* a Mussolini-rezsimhez kötődő retorikával továbbra is működtetett filmipart utasította el. Egyértelműen antiretorikus törekvéseivel [...] Rossellini erényt kovácsolt abból a szükségből, amelyet a háború során szétzilálódott ipar szűkös lehetőségei hoztak magukkal. A stúdiók nehéz helyzete, a korszerű eszközök hiánya és a csekély mértékben rendelkezésre álló filmanyag egyszerű eszközök használatára kényszerítette Rossellinit. Így jött létre alkotásainak hiteles és mesterkéletlen világa.”<sup>371</sup>

Ugyancsak Rossellinihez kapcsolódik nem egy az olasz neorealizmus *ideológiai* vitái közül. A legismertebbnek talán Guido Aristarco és André Bazin pengeváltása tekinthető. A *Paisà*-hoz és a *Róma, nyílt városhoz* viszonyítva Aristarco

---

<sup>369</sup> *Paisà*. Olasz, ff, 1946, 126' r: Roberto Rossellini, fk: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Sergio Amidei, Vasco Pratolini, o: Otello Martelli

<sup>370</sup> *Ferenc, Isten lantos*. Olasz, ff, 1950, 75' r: Roberto Rossellini, fk: Federico Fellini, Roberto Rossellini, Antonio Lisandrini, Félix Morión, o: Otello Martelli

<sup>371</sup> M. Marcus: *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton University Press, 1984, 34.

művészi és ideológiai bukásnak tartja Rossellininek a *Stromboli, terra di Dio*val<sup>372</sup> és az *Europa '51*-vel<sup>373</sup> kezdődő alkotói korszakát. Bazin viszont – összességében véve megnyerő higgadtsággal – a Rossellini-féle neorealista film „metafizikai, transzcendens” vonásai kapcsán továbbra is általánosságban a neorealista filmes elbeszélésmód által megjelenített egységes, a teljesség jegyében álló spirituális létre (és filmformára) hívja fel a figyelmet.<sup>374</sup> (Ugyanilyen érdekes lesz majd *produkciótechnikai* szempontból megvizsgálni az olasz filmiskolának azt a sajátos vonását, hogy fő- és mellékszerepeket egyaránt előszeretettel bíz nem hivatásos színészekre, már csak azért is, mert az eljárás sem a művészetszociológiai, sem az ideológiai szemponttól nem teljesen független.)

Ha már szóba került Aristarco, nem maradhat említés nélkül az általa a marxista filmkritika hiányának betöltésére alkalmasnak tartott (és vele személyes kapcsolatban is álló), a korábbiakban már tárgyalt teoretikus, Lukács György munkássága. Lukács az olaszországi filmesztétika történetén belül a mai napig lényeges szerepet játszik,<sup>375</sup> javarészt annak is köszönhetően, hogy a realizmus és a neorealizmus problémáját az olasz esztéták az irodalom, a képzőművészet és a film területén egységesen kezelhető kérdéskörként fogták fel, azaz Lukács irodalomesztétikai és filozófiai belátásait szinte közvetlenül alkalmazhatónak tartották a filmre. Mint ismeretes, Lukács lényegében csupán két helyütt nyilatkozik kifejezetten a filmművészetről, elsőként az 1913-ban megjelent, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* című esszéjében,<sup>376</sup> majd ötven évvel később *Az esztétikum sajátosságának*<sup>377</sup> lapjain. A neorealizmus virágkorát, az 1940–1950-es éveket illetően magától értetődően a korai esszének van jelentősége. A korabeli olasz kritikai irodalomban valóban fel is fedezhető a lukácsi „filmesztétika” néhány alapeleme, annak ellenére is, hogy lényegében meglepőnek kell tekintenünk, hogy Lukács korai, még a német romantika hatását tükröző írásában a fantáziáé és az álomé a főszerep. Vagyis megközelítése látszólag pontosan ellentétes azzal, amit többnyire realizmuson szokás érteni (minthogy beható Lukács-recepciótörténeti áttekintésre e helyütt nincs módunk, a kép árnyalása érdekében csupán annyit jegyzünk meg, hogy még *Az esztétikum sajátosságának* megjelenése előtt, 1958-ban pontosan Olaszországban jelent meg Lukács

---

<sup>372</sup> *Stromboli*. olasz, ff, 1949, 90' r: Roberto Rossellini, fk: Roberto Rossellini, Sergio Amidei, o: Othello Martelli

<sup>373</sup> *Európa '51*. olasz, ff, 1951, 110' r: Roberto Rossellini, fk: Federico Fellini, Roberto Rossellini, Antonio Pietrangeli, Ivo Perilli, Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Donald Ogden Stewart, o: Aldo Tonti

<sup>374</sup> A. Bazin: *Difesa di Rossellini*. Cinema nuovo 1955. augusztus 25.

<sup>375</sup> Lásd például a filmteoretikus Francesco Casetti életművét.

<sup>376</sup> Eredeti megjelenés: *Frankfurter Zeitung* 1913. szeptember 10.; magyarul Erdélyi Ágnes fordításában: (1902–1918). Magvető, Budapest, 1977, 594–603.

<sup>377</sup> Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai, Budapest, 1965. II. kötet, 454–484.

György és Mészáros István levélváltása,<sup>378</sup> amelyben Lukács negyvenöt év elteltével, ideológiai transzformációi után is fenntartja egész sor korábbi állítását a mozival kapcsolatban). A lukácsi nézőpont lényege továbbra is a film valóságához fűződő szerves vonatkozása, a fizikai világ sikeres leírásának képessége, rögzítése. A film-világ realitása akkor is valóságos, sőt talán a valóságosnál is valósabb, ha az egész hatása „fantasztikus”.<sup>379</sup> Idézzünk csak néhány ide vonatkozó kulcsfontosságú lukácsi szakaszt: „»Minden lehetséges«: ez a »mozi« világnézete, és mivel technikája minden egyes pillanatban a pillanat abszolút (bárha csak empirikus) valóságát fejezi ki, megszűnik a »lehetőségnek« mint a »valósággal« szembeszegezett kategóriák egyikének érvénye. A két kategória egyenlő lesz egymással, azonossággá lesznek.” (596.) „A »mozi« pusztán cselekvéseket ábrázol, e cselekvések okát és értelmét azonban nem. Alakjainak csupán mozdulataik vannak, de nincsen lelkük, és ami velük megtörténik, az pusztán esemény, de nem sors.” (597.) A színpadon megvalósuló „jelenlét» hiánya a »mozi« lényegi ismertetőjegye. Nem azért, mert a filmek tökéletlenek, nem azért, mert az alakoknak ma még némán kell mozogniuk, hanem azért, mert az alakok csupán emberek mozgásai és tettei, de nem emberek. Ez nem hiányossága a »mozinak«, ez határa, principium stilisationisa. Ezért a »mozinak« a természethez nemcsak technikájukban, hanem hatásukban is lényegileg hasonló, félelmetesen élethű képei semmiképpen sem lesznek kevésbé organikusak és elevenek, mint a színpadképek, csak egy egészen másfajta életet őriznek meg; ezek egyszóval – fantasztikusak lesznek.” (595.) Ez a fantasztikusság tehát fontos része a lukácsi megközelítésnek, azonban lényegileg inkább a hatás-kérdést érinti nem az alkotói technikát, így azonban most számunkra kevésbé fontos.

Lukácsot követi ennek a logikának az érvényesítésében Sigfried Kracauer is, aki kevésbé szubtilis módon ugyan, de hasonlóan vélekedik Lukáccsal. Szerinte „az egyetlen valóság a ténylegesen létező, fizikai valóság, a mulandó világ, amelyben élünk”.<sup>380</sup> Megjegyezzük, Kracauer könyvének eredeti alcímében nem a feltárás, hanem az *Errettung* szó szerepel. A fizikai valóság megmentéséről van szó tehát, és ehhez a megmentési kísérlethez – véleményünk szerint helyesen – konkrét etikai (esetünkben épp marxista) igény is kapcsolódik. Mivel az elidegenedett 20. századi emberszjektum- és valóságfelfogásának már semmi sem tud értelmet adni, s mivel a valósághoz a film van a

---

<sup>378</sup> György Lukács – István Mészáros: Sui problemi estetici del cinematografo. *Cinema nuovo* 1958. szeptember–október.

<sup>379</sup> In Lukács György: *Ifjúkori művek*. i.m.

<sup>380</sup> S. Kracauer: *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Ford. Fenyő Imre. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1964. 10.

legközelebb, a filmre hárul az a feladat, hogy bemutassa a valóság értelmességét, „nemcsak az ujjunk hegyével kell érintenünk a valóságot, hanem meg kell ragadnunk, és meg kell ráznunk a kezét”.<sup>381</sup> Érdeemes megemlíteni, hogy a korábban már tárgyalt, eredetileg az alaklélektanból kiinduló Rudolf Arnheim hasonló logika alapján, de mintha árnyaltabban látná a kérdést, mint Kracauer, vagy Lukács. Véleménye szerint a tényleges valóság és a filmes valóság különbözőségét eleve a filmkészítés technikai eszközei is elkerülhetetlenné teszik. Ahogyan megjegyzi: „Fontos felhívunk a figyelmet arra, hogy a valódi realizmus lényege a tapasztalat nyersanyagának jelentéssel bíró formákkal végzett értelmezése, s ezért a formába nem öntött anyaggal való foglalkozás igazából olyan, mintha melankolikus feladnánk a valóságot, és egyáltalán nem azt jelenti, hogy az ember újra hatalmat tudna gyakorolni a valóság fölött.”<sup>382</sup> A jelentéssel bíró formák elemzése már egy új időszak, a modern film elemzésének egyik kulcsproblémája, melyet dolgozatunk ezen pontján részben érintünk. Ennyiben a lukácsi fantasztikusság kérdéssel egyetemben Arnheim elemzése alapkérdésünkhöz kapcsolódhat majd – a szöpsi életműre gyakorolt hatástörténeti vizsgálatnál lehet segítségünkre.

Visszatérve alaptémánkra, a neorealizmus történetén belül 1952–1953 körül érkezünk fordulóponthoz, amelynek megjelenését (az előbbi Rossellini filmek mellett) sokan Visconti óriási visszhangot kiváltó *Sensójához*<sup>383</sup> kötik. A *Róma, nyílt város* és a *Paisà* világában kifejeződő, forradalmian új esztétikai és erkölcsi világhoz, a radikális antifasizmushoz és a társadalmi visszasságokat konkrétan bemutató szemlélethez képest az *Érzelem* már egy olyan realizmus kialakulását dokumentálja, amely nem csupán a valóság különböző szeleteit kívánja pontosan bemutatni, hanem a valóság művészileg is „konstruált”, kevésbé „természetesnek” és „naivnak” ható érzékeltetésére vállalkozik. Nem véletlen, hiszen az általánosan használatba kerülő új kamerák révén (részben a realista törekvések kifulladásával) sor kerülhet a lentebb már említett rendezői világ (nagy mélységélességű) konstruálására. A filmrendező, mint szerző ezekben az (modern) időkben válik a művészi, szerzői film alfájává és omegájává. Lassan nem az elnyomottak szószólója lesz, hanem polgár, aki filmet (világot) teremt és ebben a világban mozgatja alakjait, szereplőit. (Ebben az értelemben az általános modern film fősodra lassan átalakítja a klasszikus filmekre jellemző filmkészítési módokat, filmtechnikai eljárásokat – egyáltalán a rendező személyiségét és jelentőségét.)

---

<sup>381</sup> Uo.

<sup>382</sup> R. Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin, 1932, 346

<sup>383</sup> *Érzelem*. olasz, sz, 1954, 120' r: Luchino Visconti, fk: Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Suso Cecchi d'Amico, Giorgio Prospero, Luchino Visconti, o: Aldo Graziati

Kérdésünk további filmtörténeti árnyalásához fontos megjegyeznünk, hogy „André Bazin szerint a háború után kizárólag az olasz film volt képes arra, hogy magában az általa leírt kor szívében forradalmi humanizmust őrizzen meg. A „»kor szívében« a háború után készült olasz filmek aktualitására vonatkozik. Amit újrealizmusnak nevezünk, az ugyan már korábbi filmekben (főként a francia lírai realizmusban) is felsejlett, illetve megvalósult (leginkább talán Renoir *Tonijában*<sup>384</sup>), és kétségkívül a filmtörténet e korszaka után is készültek olyan kimagasló alkotások, amelyek összefüggésbe hozhatók a neorealista világlátással. Ilyen például Antonioni *Il gridója*<sup>385</sup>, Fellini *La strada-ja*<sup>386</sup>, Pasolini *Accattone-ja*<sup>387</sup> és Rosi *Christo si è fermato a Ebolija*.<sup>388</sup> Az összes említett filmes alkotó a maga útját járja – csak az köti össze őket, hogy nagyra értékelik az olasz neorealizmus mesterműveit.”<sup>389</sup>

A neorealizmus ezen megváltozott perspektíváját (a modern film irányába mutatót) – a későbbiekben még érintendő Deleuze-elméletek nyomán – Kovács András Bálint a következőképpen határozza meg: „Valóban, épp azért vált ez a stílusirányzat a rákövetkező harminc-negyven év filmművészetének egyik legfontosabb paradigmájává, mert először vezette be a tisztán cselekmény nélküli elbeszélés lehetőségét, amely persze nem a neorealizmusban valósult meg, de egy bizonyos fajtája abból indult ki. Ennek alapja pedig az volt, hogy az a világ, amelybe a cselekmény beágyazódik, fontosabbá vált, mint maga a cselekmény. Antonioni azért vált a modern film egyik atyjává, mert ő bontotta ki legkövetkezetesebben a neorealizmusnak ezeket a lehetőségeit.”<sup>390</sup> Igaz, ezek a lehetőségek a Rondi féle elemzés alapján a háború után lassan átalakuló történelemfilozófiai, bölcséleti, esztétikai, produkciótechnikai átalakulások révén bontakoznak ki – megváltozik a világ, a technika és az egzisztencialista világkép átformálja az ember világát, az embert és annak filmjeit. Kovács András Bálint itt ugyan a korábbiakban már tárgyalt elmélettörténeti és történelmi és egyéb szempontokról lemondva, mintegy azoktól megszabadulva kizárólag technikai síkon (ebben az értelemben tehermentesített módon) összegzi véleményét, abban a tekintetben mégis egyetérthetünk

---

<sup>384</sup> *Toni*. francia, ff, 80' 1934, r: Jean Renoir, fk: Jean Renoir, Carl Einstein, o: Claude Renoir

<sup>385</sup> *A kiáltás*. olasz, ff, 115' 1957, r: Michelangelo Antonioni, fk: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini o: Gianni Di Venanzo

<sup>386</sup> *Országúton*. olasz, ff, 110', 1954, r: Federico Fellini, fk: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, o: Otello Martelli

<sup>387</sup> *A Csóró*. olasz, ff, 115' 1961, r, fk: Pier Paolo Pasolini, o: Tonino Delli Colli

<sup>388</sup> Krisztus megállt Ebolinál. sz, olasz-francia, 150' 1979, r: Francesco Rosi, fk: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Francesco Rosi, o: Pasqualino De Santis

<sup>389</sup> U. Müller: *Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni*. Books on Demand GmbH, 2004. 15

<sup>390</sup> Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, 2006,

vele, hogy a neorealizmus utáni időszak (éppen a Rondi által említett hétköznapi, epizódyszerű narratíváról lemondó és a nagylátószögű kamerával rendezői világot teremtő /szimbolizáló/ formaelméleti döntés) inkább világot teremt, mint világot realizál. Ebben az értelemben lesz fontos tehát a későbbiekben Szóts István viszonyát is tisztáznunk kora filmművészetéhez, esetünkben az olasz neorealizmushoz, illetve magához az előbb említett cselekvéshez.



## 2. A szötsi életmű realizmusa

### 2.1. Élet – valóság

Lehet tárgyalni az alkotásokról és lehet az alkotóról – ezek illetékességét mindenkor a választott írott, szóbeli műfaj határai szabják meg. A konkrét művekről is lehet pusztán önmagukat tekintve szólni, írni, de lehet összefüggésekbe is helyezni őket.<sup>391</sup> A goethei ideális valóság<sup>392</sup> egyensúlya és komplexitása miatt kényszerítő körülmény, hogy a Szöts által is fontosnak tartott személyes érintettség is része legyen filmművészeti vizsgálódásainknak – nem hagyható ki tovább olyan mértékben a tárgyalásból, mint amennyire ezt eddig tehattük. A következőkben azokra a képpé vált motívumokra fordítjuk figyelmünket, amelyeknek az életrajz<sup>393</sup> összefüggésében közük lehet témánk további tárgyalásához. Mivel ennek a goethei elvárásnak jelentőséget tulajdonítunk, lássuk, milyen kép, milyen önkép, önazonosság bontakozik ki a rendező önreflexióiból. Módszerünk jogosságát maga Szöts jelzi, hiszen a konkrét filmhez, filmekhez való viszonyának alapját magában a történelemben, illetve a történetekhez való személyes viszonyában keresi: „Négyszer cseréltem útlevelet, állampolgárságot, a meneküléssel és emigrációval éppúgy ismerős lettem, mint a nagyon tapintatos személyi kultusznak címkézett, belém ívódott rettegéssel. Lelkiismereti okból sokszor szakítani kényszerültem a filmmel, hogy elkerüljem propagandafilmek készítését, hazugságok terjesztését. Némi vigasz, hogy ezért ma sem kell megtagadnom töredékes filmjeim eszméit, ideológiáját, legfeljebb technikai vagy művészi fogyatékoságukért szégyenkezhetem.”<sup>394</sup> Vizsgálódásaink főcsapása tehát az elkészült filmek valóság-világának felfejtése – könnyebb a helyzetünk, itthon vagyunk, hiszen most elegendő a magyar valóság egy kis darabját feltárnunk – az előzőektől eltérően, végre magyarul. A filmek valóságalapjáról beszélünk, tehát arról, hogy a rendező számára hogyan van jelen a valóság és hogy ezt a valóságot, a rendező valóságát, hogyan tudjuk a filmekken keresztül rekonstruálni. Most még nem a filmeké a főszerep, hanem a

---

<sup>391</sup> Hasonló szempontú részletes és érzékeny elemzés: Fazekas Eszter-Pintér Judit: Szöts István. *Metropolis*, 1998/2, 72–90. A sok párhuzamosság, azonosság ellenére saját olvasatunkat a recepció folyamatos változása okán érdemesnek tartottuk elvégezni, külön figyelmet fordítva e tanulmány hangsúlyainak átvételére, ugyanakkor néhány új (témánkba vágó) szempont középpontba állítására.

<sup>392</sup> Bővebben 1.1. fejezet.

<sup>393</sup> Szöts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* (szerk. Pintér Judit, Zalán Vince) Osiris, Budapest, 1999, 7–107. A Pintér Judit által szerkesztett *Életrajzi feljegyzések* kiváló összefoglalása egyrészt Szöts kéziratának, illetve a Szöts-csel készült beszélgetéseknek, amelyeket a rendezővel Ablonczy László, Fazekas Eszter, Nádasy László, Osgyáni Csaba, Péterffy András, Pintér Judit, Szabó Balázs, és Szekfü András készítettek. Külön köszönettel tartozom Pintér Juditnak az elektronikus verzió több mint kollegiális rendelkezésre bocsátásáért és használatának engedélyéért.

<sup>394</sup> Uo. 10.

rendező, a filmes valóságfelfogásáról – ami esetünkben nem más, mint az ő „filmvalósága”, „filmes valósága”.

Az el nem készült filmek, a pusztán forgatókönyvek, illetve filmtervek szintjén jelentkező rendezői alkotói igény megjelenéseit<sup>395</sup> esetünkben nem tekintjük relevánsnak, ugyanakkor jelezzük, hogy egy hasonló munkát meg lehetne (és kellene) írni „Meg nem valósult filmek és filmtervek” címmel. Ebben a terveket, a szövegeket, vagy épp a be nem fejezett forgatások, filmek töredékeit, mint részben, vagy „nem materializálódott vizuális fenoméneket” tárgyalhatnánk – olyan képszerű (sokszor csak Denkbildként meglévő) anyagokként tekintve őket, melyek odavágó elemzések forrásai lehetnének a belső képek külsővé válásának (Abbild) rendezőnk kapcsán tárgyalt folyamatában. Ennek elvégzéséről tehát lemondunk és maradunk az elkészült filmekkel kapcsolatos rendezői világgal, rendezői valósággal kapcsolatos realizmus-vizsgálódásoknál, először is magánál a filmekkel kapcsolatba hozható rendezői valóságszeleteknél.

Szöts István tehát életében négyszer cserélt útlevelet, átélte az első és a második világháborút – Dél-erdélyiként nemcsak ezek, de a trianoni döntés, a folyamatos határváltozások, a folyton fenyegető otthontalanság volt egyik fiatalkori alaptapasztalata. A váljai falusi udvarházban kismemesi életüket élő rokonai a falusi élet polgári vonalán kapcsolatokat ápoltak jegyzőkkel, körzeti orvosokkal, papokkal. A falusias világ folyamatos együttlétezésében éltek a környéki paraszttal, zsellérekkel. A román, magyar népesség évszázados együttélése és annak véres, kevésbé fájdalmas és örömteli tapasztalatai adták azt a konkrét, az iskolai kedves román tanárig lebontható gyermekkori értelmezői keretet, amelyben Szöts egy életre elsajátította a vér, a fajta, a vallás, a származás évezredes szabályrendszerét. Az általa patriarchálisnak nevezett világot, családját, a 850 holdas birtokot, a béreseket, napszámosokat anyai nagyapja irányította. Gyerekkori olvasmányélményei adják a külső világ tapasztalatát, olyan lapokat olvas, mint az *Érdekes Újság*, *Tolnai Világlapja*, *Társaság*, *Nimród*. Tudott a gazdagok felelősségéről: nagyanyja házipatikája nyitva állt a parasztok előtt, édesanyja orvost fizetett a betegeknek, nagyapja ingyen-búzáat, kukoricát osztott, a béresek ingyen kaptak gerendafát az építkezésükhöz. Az első világháborúban orosz hadifoglyokat helyeztek birtokukra, első fajtáikat a foglyok készítették neki. Az 1918-as forradalom ellenséggé tette őket, „lelkemből”, „napsugaramból” egyszerre ellenséggé lett, házukat erősen megrongálták, a

---

<sup>395</sup> Szöts filmjeiről, filmterveiről a filmográfia, a róla szóló tanulmányokról kiváló tájékozódást lehetővé tevő, a *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. (i.m. 433–439.) kötetben lévő listát kiegészítő mindmáig legteljesebb jegyzéket lásd: Fazekas Eszter-Pintér Judit-Raffay Anna: Szöts István filmjei és néprajzi filmjei. *Metropolis*, 2/1998, 125–130.

harmincas években már Szótsre hárul a feladat, hogy le is bontassa. 1918 után Erdély Romániához került, a földjeiket elvették, nagyapja megbetegedett, majd öngyilkos lett – a temetésen a román templom harangjai búcsúztatták.

A váljai földek ősi Mithrász-szentélyt, különböző népek csontjait, faragott szobrokat, cserepeket, fegyvereket rejtettek – diákkorában egy házi ásátás keretében, amatőr módon, de feltárt egy római kori várost, mozaikpadlót, oszlopfejeket, sírköveket, fürdők melegvíz csatornáit ásta ki. A faluban boszorkánytörténetek, babonások terjedtek, a parasztok (a marhavészért felelősnek vélt) halottat ástak ki a földből, szívéen fakarót ütöttek keresztül és a tetemet tüskés rőzsén égették el. „Az eget figyelő, a hold és a csillagok járásához igazodó, az állatok viselkedését fürkésző pásztorok és szántó vető parasztok több ezer éves bölcsessége és tapasztalata, a természettel való szoros kapcsolata rám is hatott, s egy életen át kísért, döntően befolyásolta ízlésemet, hajlamaimat, stílusomat. Szeretem a természetet, gyerekkoromtól kezdve erdők, hegyek, állatok között nőttem fel. Ezt az életmódot sokkal természetesebbnek, normálisabbnak tartottam, mint a köregetegbe bezárt nagyvárosi létet. Az *Emberek a havason*,<sup>396</sup> az *Ének a búzamezőkről*,<sup>397</sup> a *Kádár Kata*,<sup>398</sup> a *Hallstadti ballada*<sup>399</sup> kritikussai mind-mind hangsúlyozottan kiemelték filmjeim mély kapcsolatát a természettel. Dovzsenko<sup>400</sup> Földjéhez [Zemlja],<sup>401</sup> Flaherty Az aráni emberéhez [The Man of Aram]<sup>402</sup> hasonlították őket. Pedig én ezeket a filmeket csak jóval később, 1959-ben láttam először. A természet szimbolikus, titokzatos jeleit s a paraszti életforma és szokások ábrázolását én éppúgy az eredeti forrásokból merítettem, mint Dovzsenko, vagy Flaherty. Ez tett hasonlóvá a svédekhez, az oroszokhoz, vagy a nép írókhoz.”<sup>403</sup>

Ugyanez elmondható magyarságtudatáról: „eredetiben” élte át itt a magyarság a krími tatár, a moldvai vajda, a kozák, a német zsoldos, a román Horea, Avram Jancu elnyomását, felkeléseit. A határterületeken mozgó népek századonkénti támadásának leginkább az államalkotó magyar volt kitéve, mindezek ellenére, vagy épp ezért az

<sup>396</sup> *Emberek a Havason*. ff, magyar, 103' 1942, rendezte (r): Szóts István, forgatókönyv (fk): Szóts István, író (i): Nyíró József, operatőr (o): Fekete Ferenc

<sup>397</sup> *Ének a búzamezőkről*. ff, magyar, 82', 1947, r. Szóts István, fk: Szóts István, í: Móra Ferenc, o: Makay Árpád, Hegyi Barnabás

<sup>398</sup> *Kádár Kata*. ff, magyar rövidfilm, 11', 1943, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Dulovits Jenő

<sup>399</sup> *Hallstadti ballada*. ff, magyarul beszélő osztrák-magyar, dok.film, 12", 1962, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Barsy Andor

<sup>400</sup> Az általunk említett nevekről pontos bibliográfiai adatokkal szolgál a korábban idézett Pintér Judit által összeállított Életrajzi feljegyzések című fejezet. Az ebben a fejezetben nem jelzett (rövid, egy-kétszavas) idézőjeles hivatkozások eredetijei is többnyire ebből a Pintér Judit által készített munkából valók.

<sup>401</sup> *A föld*. ff. szovjet, 89' 1930, r, fk: A.P. Dovzsenko, o: Dmitrij Demuckij

<sup>402</sup> *Az aráni ember*. ff. angol, 74' 1934, r, fk, o: R. J. Flaherty

<sup>403</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 15.

ottmaradás évszázados feladat és remény maradt számukra. Az egyik, Bécsben a 19. század elején festetett képen dédanyja ükapja ölében ül, a képen a gyerek egyik szeme ki van lyukasztva – amikor 1849-ben ide is betörték a kozákok, az egyik kozák a lándzsájával szúrta ki a gyerek szemét. Szöts családjának férfijai is kivették részüket a történelmi feladatokból, egyik őse fedezte a fehéregyházi síkon Bem útját, és a meneküléskor sem adta meg magát. 1918-ig Szötsék háromszor menekülnek, szülei elváltak, anyja Erdélyben, apja Magyarországon él tovább. Neveléséről apja gondoskodik és családi szokás szerint (hiszen apja egykor hivatásos tiszt volt) a soproni, majd a kőszegi kadétiskolába írattja be, majd ezek után a budapesti Ludovika Akadémiára. Bár mint a passzív ellenállás nagy hívét ottani barátai Gandhinak hívják, mégis el kell töltenie egy évet az Akadémián, ahonnan folyamatos kérései miatt végül is kiveszik. Erdélybe megy, ahol azonban mint magyar „majdnem katonatisztet” folyamatosan zaklatják, többször bekísérik, benntartják, követik – áttelepül hát Magyarországra.

Középiskolás korában festett, szavalt, színdarabokat rendezett, kulisszákat festett, novellákat, verseket írt, Aba-Novák és Iványi Grünwald esti rajztanfolyamaira járt. Értzi, hogy a képzőművészet, az irodalom, a színház iránti „dilettáns hajlamait” leginkább a filmnél tudja eredményesen hasznosítani. 4-5 évesen – ahogyan ezt Ingmar Bergmannál is megismerhettük – apja egyik bécsi tisztársától laterna magicát kapott, az ebédkőjük falára vetítve tart öccsének és az érdeklődő parasztyerekeknek előadásokat. Az előadásokon a megmozduló kép fényei és árnyai „rabul ejtették”. Egyik gyerekkori képükön öccse ingén a fotó készítésének pillanatában a masni ferdén állt, így maradt meg a megörökített pillanat és ez a masni-ügy élete végéig „kísértette”. „Ha bosszantóan zavaró, vagy könnyen elkerülhető hibák »másniját« készítette a filmszalag, már jó előre idegesített, gyötrődve vártam, mikor fog felbukkanni.”<sup>404</sup> Ennek a már-már kényszeres rendszeretnek, illetve perfekcionizmusnak meglesznek a későbbiekben a következményei.

Erdélyi kapcsolatai révén megismerkedett György István filmrendezővel, így húszévesen részt vett a Hunnia Filmgyár Rt. egyik forgatásán. Láta, hallotta az álmogyár számára kiábrándító valóságát, a tülekedést, a kalapácsolást, az ordibálást, a felvételek közötti tétlenséget, a kábelrengeteget. Ipari produktumnak tekintették a filmet, művészetről nemigen esett szó. Zilahy Lajos íróemberként tanítványa lett Kalmár László rendezőnek és mint ilyen rendezni kezdett, majd megalapította az 1939–1943 között működő Pegazus Filmvállalatot, vele családi ismeretség révén került kapcsolatba Szöts, és miután 1938-ben

---

<sup>404</sup> Uo. 19.

elnyerte a Hunnia gyakornoki állását, hivatalosan is Zilahy mellé került gyakornokoskodni. Zilahy teljes rendet követelt a forgatásokon, még a vezetéseket is rendbe rakatta, nagyon halkán beszélt, így mindenki kénytelen volt csendesen hallgatni őt és neki is csendben válaszolni, így a közös munka légköre nála inkább tetszett Szótsnek, mint másoknál. A *Halálos tavasz*<sup>405</sup> és a *Valamit visz a víz*<sup>406</sup> című filmjeivel kapcsolatban Szótsnek leginkább a színhelyek, a beállítások miliójének igénytelenségével, filmszerűtlenségével voltak problémái, zavarta, hogy Zilahy felmondhatja a sikeres regény dialógusait, de a filmszerűség kritériumainak érvényesítésével nem törődik. Jó gegek, ismert sztárok, minőségi dialógusok, drámai helyzetek – mindez a film valódi természetétől idegen módon. Mégis, Szóts mindig nagy hálával emlékezett Zilahyra, első mesterére.

Állandósuló idegenkedéssel nézi a sorra a takarékosági elv foglyává váló filmforgatásokat: a festett kulisszákat, a színházszerű háromfalú színhelyeket, a sztárokat – a külső forgatások életszerűségét hiányolja. Csillagos égről, lovakról, a napfényben átlényegülő emberarcokról álmodozik, saját természetének közegébe szeretné visszahelyezni az embert. „Szóval az egész természet, mint egy hatalmas orchester együtt játszik (vagy sokszor ember nélkül is). Az ember helyét a világban lehet így megfogalmazni. Azét a különös, furcsa lényét, aki a múltba lát, és a jövőt kémleli, akinek a képzelete már régen bejárta kozmoszt, az életet és a halált. Ezért neveztem a filmet az ég és föld világszínpadán játszódó »kozmosz« művészetnek.”<sup>407</sup> Ennek a kozmosz értelmezésnek egész filmművészetére komoly hatása lesz.

A „filmszerű film” lesz Szóts formálódó filmes nézőpontjának másik alapvonása: „A film csak a maga sajátos eszközeinek maximális kihasználásával – elsősorban képpel és a mozgással, a térben és időben való korlátlan száguldással, beállításainak és képsíkjaik ritmusával, a beállítások sorrendjének asszociatív hatásával és ellenpontosításával stb. – , a saját formanyelvén bontakozhat ki teljes szépségében és erejében.”<sup>408</sup> Igazából figyelmes tekintete és tanulni akarása révén kerül közelebb a filmművészet tudásbázisához: „Filmjeim készítésének elméletét, gyakorlatát és stílusát egyidejűleg, önmagamban formáltam meg. Nem támaszkodtam sem külső elméletekre, sem filmiskolák módszereire, sőt azokban a háborús években jelentős, művészi filmeket is csak keveset láttam. A természet állandó változó arca volt egyedüli forrása elképzeléseimnek.”<sup>409</sup>

---

<sup>405</sup> *Halálos tavasz*. ff, magyar, 94', 1939, r: Kalmár László, fk, Zilahy Lajos, o: Makay Árpád

<sup>406</sup> *Valamit visz a víz*. ff, magyar, 89', 1943, r: oláh Gusztáv, Zilahy Lajos, fk: Zilahy Lajos, o: Makay Árpád

<sup>407</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uó: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 22.

<sup>408</sup> Uo.

<sup>409</sup> Uo.

Nézőpontjának további alkotóeleme az irodalomhoz fűződő viszony. Az élmények irodalmi leírásának filmnyelvre történő lefordítását is fontosnak tartja.<sup>410</sup> Ahogyan – szerinte – minden művészetnek évezredekre, évszázadokra volt szüksége, úgy a filmnek is lesz előzetes tapasztalati időszaka, amelyben az élmények, témák, ötletek különböző helyekről érkező filmes megoldásokat fognak kiváltani. (Az irodalom különösen is alkalmas erre a közvetítésre: a rendező, a forgatókönyvíró, az operatőr által olvasott irodalmi szöveg alkalmas lehet arra, hogy a képzelet által elindult történet-alak forrásaként ihletője legyen a filmképre kerülő valóságszeletek [maga a történet, a szereplők, a színhelyek, a dialógusok, a szonikus tér] konkrét megformálásának. A képzeletben létrejövő irodalmi szövegből forrásozó belső alak, így külső filmes [kialakított] formát nyerhet,<sup>411</sup> hiszen évtizedek óta ezekkel a történetekkel dolgozunk, ezeket hallgattuk a tűzrakásnál, a kandallók, gázkályhák melegénél, ezekkel tudunk csak dolgozni, nincs egyelőre másunk. És még a semmilyen narratívát sem támogató posztmodern metanarratívák is kénytelenek a filmes forma megvalósításakor a filmidő és a filmtér keresztjére felfeszülniük, hiszen ha csak egy belső monológot is hallgatunk,<sup>412</sup> ennek az akár irodalmi igényű szövegnek is szüksége van, meg kell találnia saját filmszerűségét: hallani és látni kell. Látnunk kell valamit, ugyanis a semmit nem látjuk és hallanunk kell a szöveget, ugyanis [egyelőre] a másik belső monológját nem vagyunk képesek meghallani. És ha egy ember beszél, becsukott szemmel és füllel képtelenek vagyunk őt meglátni és meghallani, képtelenek az általa közölt [elmondott, megmutatott] képeket látni, viszont ha a szemünk és a fülünk nyitva, akkor a képzeletünk által működésbe hozott [és lehetnek ezek auditív, vagy vizuális jelek által aktivált képek, vagyis belső Denkbildek], képesek leszünk ezeket leképezni [Abbild], ezeknek külső formát adni. És ahol megformálás van, ott a megformálásnak minősége is lesz – ennyiben minden [film]képpé alakított képzeletdarab [film]esztétikai vizsgálódás tárgyává tehető.)

Az irodalom Szóts számára kitüntetett jelentőségű, a hivatkozott folyóiratok olvasásán kívül szépirodalmi élményeit is folyamatosan gyűjti. És „úgy gondoltam, hogy a jó film alapja a jó forgatókönyv, a jó forgatókönyvé pedig egy jó irodalmi alkotás. Jó film persze nem az irodalmi mű merev, szolgálai másolásából születik, hanem mintegy az

---

<sup>410</sup> A hatalmas nemzetközi irodalom témánkba nem vágó áttekintését mellőzve, mégis a szűken vett alapkérdésekről lásd bővebben: Étienne Fuzellier: *Film és irodalom*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1971. Különösen is: 31.skk.

<sup>411</sup> A kérdésről bővebben lásd: Lázár Kovács Ákos: Adalékok Hans Urs von Balthasar teológiai esztétikájához. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 121–130.

<sup>412</sup> *Blue*. sz, angol 76', 1993, r. D. Jarman, fk: D. Jarman, o:

alapélmény átfordításából a film nyelvére.”<sup>413</sup> És nemcsak az irodalom, de a film is változik: „Ha nem is kétezer év múlva, hanem esetleg a következő száz évben, valószínűleg a film is jelentősen fog még változni. A mostani kicsi, házi mozi, a televízió is annyira meghódította a világot, hogy a moziparkok tönkremennek – kivéve ha szupernagy, dupla-tripla széles vagy plasztikus filmet vetítenek, óriási pénzekkel, tömegekkel, látványossággal. De az is elképzelhető, hogy ennél még óriásibb, hatalmasabb képek jelennek meg, szoborszerű alakokkal, amihez talán nem is kell vetítívászon, hanem a felhőkre vagy az égre lesznek vetítve, a valódi hold, az igazi felhők járásába belekomponálva. Szóval sok minden elképzelhető...”<sup>414</sup> Ebből, az átalakulásokra való érzékenységből, illetve a sajáttal való tudatos szembenézésből származhat a szötsi döntés és ars poétika: „Tehát a természettel való, gyerekkorom óta magától értetődő kapcsolatam, egyfajta kozmikus érzésem volt az a plusz, amit feltétlenül érvényre akartam juttatni a filmben. A felhők, a fák, az állatok, az ember a maga természetes környezetében, a csillagok járása, az év- és napszakok váltakozásába belekomponált nagy indulatok és nagy érzelmek – mindez olyan filmszerű valami, amit én jobban tudok, mint többiek. Elsősorban a romantikus erdélyi hegyi tájakra gondoltam, a sötét babonákra. Ahol a természet és az ember kiegészíti egymást, egymásra hat, és e különös sorsokat és jellemeket eredményez.”<sup>415</sup> Ez a program, a sajáttal való már-már problémátlan azonosulás és ennek kifejezésére irányuló döntés, mint alkotói igény adja a szötsi filmkészítés egy másik jellegzetességét.

Balázs Béla és Pudovkin munkáit németül olvassa, a szovjet filmeket gyakorlatilag nem ismeri, csak fényképeket látott Dovzsenko *Földjéből*. Nagy hatással vannak viszont rá a francia rendezők által készített filmek: René Clair, Duvivier, Marcel Carné műveit ismeri, főként a *Ködös utakat* idézte későbbi visszaemlékezésiben.<sup>416</sup> Nagy jelentőségűnek tartotta John Ford és Alf Sjöberg munkáit. Gyakornokként a Hunnia Filmgyárban kapcsolatba kerül a szintén filmes útját kereső Morell Mihállyal, aki a Képzőművészeti Egyetemen tanul szobrászatot, Kerényi Zoltánnal, aki akkor az Operaház zenekarának tagja volt, a filmszerű zene stúdióbeli elkészítéséről elmélkednek. Ezek a barátságok és a későbbi kapcsolatai is (Kodállyal, Lajtha Lászlóval, Makay Árpáddal) nagy jelentőségűnek bizonyultak a szötsi életmű kialakulásában, ugyanis az az összművészeti érzékenység, a határterületek iránti fogékonyság (a határterület mint létforma számára maga volt az élet –

---

<sup>413</sup> Szöts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* i.m. 22.

<sup>414</sup> Uo. 23.

<sup>415</sup> Uo.

<sup>416</sup> Uo. 25.

gyerekkora, a költözések, a határmódosítások egzisztenciális élménnyé tették számára a határlét, a periféria, a provincia világát.), amelyet gyerekkora óta hordozott, itt, a filmkészítő műhelyben újabb impulzusokkal gazdagodott. A harmincas, negyvenes évek filmkészítő műhelyei – ahogy a mozi kezdeteitől fogva mindig – vonzották mindazokat, akik számára egyik művészeti ág kifejezési repertoárja sem volt megfelelő, vagy azért, mert új utakat kerestek, vagy azért, mint ahogy maga Szóts is, mert nem találták magukat alkalmasnak a meglévő formákban való, kiugró teljesítményt nyújtani képes alkotónak.<sup>417</sup> Ezek a külön utakra érkezett művészek (ahogyan ez más országok filmkészítőinél is így történt), fél-művészek, autodidakta amatőrök, fél-amatőrök a közös filmkészítői gyakorlatba hozták, ajánlották fel saját művészeti águk művelése közben szerzett tapasztalataikat, elégedetlenségeiket és törekvéseiket, és ebben a termékeny, új és új impulzusokat adó kísérletező közegben hoztak létre olyan alkotásokat, amelyek már számot vetettek megszerzett tapasztalataik filmre vonatkozatható eredményeivel.

1941-ben hároméves gyakornokkodás után Szóts megrendezheti első kisfilmjét. Egy a „magyar értékeket” bemutató sorozat tervének első megvalósuló darabjaként készíti el a *Látogatás Kisfaludy Stróbl Zsigmond műtermében*<sup>418</sup> című alkotását. A forgatókönyvet Szóts írta, a film szerkezetének alapját a művész által készített Madách-élmű készítése jelentette, ehhez kapcsolódtak az alkotó, illetve a forgatókönyvben is nagy szerepet játszó szótsi gondolatok dramaturgiai elemként történő beépítése egy lehetséges Madách értelmezéshez. Már a sorozat első darabjánál felmerült a vita arról, hogy az eredetileg művészekről, tudósokról szóló filmek közé elsőként miért nem Horthy kormányzóról készítenek portrét. Szótsék azt válaszolták a kritikára, hogy majd később készítik el a kormányzós darabot, de előtte Kodályt, Bartókot, Aba-Novákot szeretnék megcsinálni. A gondokat tetézte, hogy egy korábbi híradófilmből és az elkészült kisfilmből kiderült, hogy Kisfaludy Stróbl az angol királyi családról, valamint G.B. Shaw-ról is készített portrékat. Az angoloknak is elküldött magyar hadüzenet miatt problémás volt az angolokat ábrázoló szobrokat is bemutató film közönség elé bocsátása – a cenzúrabizottságot végülis a szobrász azon leleményes érve győzte meg, hogy G. B. Shaw nem is angol, hanem ír. Szótsék ebben az évben beindítanak egy Erdélyi Akadémia nevű filmvetítési sorozatot, ahol francia, amerikai, de a hadizsákmányokkal megszerzett szovjet filmeket is

---

<sup>417</sup> A kérdésről érintőlegesen: Nemeskürty István: A magyar film műhelyében: filmtörténet. In uő: *a filmművészet új útjai*. Magvető, Budapest, 1986, 577–667; Uő: *A képpé varázsolt idő*. Magvető, Budapest, 1983, 503–635. Bővebben: Nemeskürty István: Fegyverek őrzik a múzsát. In uő: *A magyar film története. (1912–1963)*. 153–191.

<sup>418</sup> *Látogatás Kisfaludy Stróbl Zsigmond műtermében*. ff, magyar, 15' 1941, r, fk: Szóts Isván, o: Makay Árpád



bemutatnak, és ahol a vetítések utáni beszélgetések élénk, sokszor személyeskedő vitákat eredményeznek: politikáról, filmről, sikerről.

Az 1941-es évtől (Szóts ekkor még nincs harminc éves sem) kíséri rosszsorsa a határpörökhöz szokott rendezőtanoncot, aki már első mesterével, Zilahyval is többször összevitatkozik, aztán a filmkészítési során is folyamatosan és rendre összetűzésekbe kerül szponzorokkal, producerekkel, politikusokkal, művésztársakkal – mintha egész élete egy folyamatos vesszőfutás lenne. A provincián szocializálódott úri fiúval, az öntudatos és ezért konfrontatív jellemmel, a történelmi, politikai és művészi helyzettel lehetséges ugyan magyaráznunk a vesszőfutástokat,<sup>419</sup> mégis a magyarázat bonyolultabb annál, hogy ezzel itt foglalkozni tudjunk. Elég annyi, hogy már itt elkezdődik az egész életutat beárnyékoló és azt utólag már-már mitikusan stigmatizáló vitasorozat, muszáj Herkuleség, sikertelenség, ami az életmű vitathatatlan töredékességét eredményezi: „Senki sem választhatja meg korát és kortársait! Ebből adódik a magyarázat arra is, hogy »életművem« – nem szívesen használom ezt a szót – miért befejezetlen, töredék, torzó.”<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> A kérdés kifejtésére a 2.2. fejezetben.

<sup>420</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 9.

## 2.2. Költői realizmus (Emberek a havason, Kádár Kata)

Ebben a fejezetben az *Emberek a Havason* elkészítésétől a második nagyjátékfilm, az *Ének a búzamezőkről* című film forgatási előkészületéig tárgyaljuk az elkészült két költői film valóságközegét. Továbbra is arra vagyunk kíváncsiak, hogyan látja magát, és mi látszik számunkra abból a realitásélményből, ami Szóts önértelmezésén keresztül feltárul. Nem formanyelvi, történeti, pszichológiai, vagy egyéb más szempontból, hanem pusztán produkciótörténeti szempontból vizsgálódunk – célunk az, hogy a költői próbálkozásokat a valóság-tapasztalat vitathatatlan érvényességéhez kapcsoljuk.

A *Földindulás*<sup>421</sup> másodasszisztensi munkáját elvégezve behívják katonának, részt vesz az észak-erdélyi bevonulásban, „Jól beszéltem románul, ezért mindig előreküldtek szálláscsinálónak. Sok megható élményben volt részem. Máramarossziget előtt egy kis magyar falu lakói az út mellett felsorakozva, égő lámpással a kezükben, késő éjszakáig várták a megkésett csapatokat, hogy világítsanak a tiszteletükre és megvendégelhessék őket. Székelyföldön, mikor már elfogyott a ház körüli baromfi, vadászni mentek, és nagy kondérban főzték a szarvas- és őzpörköltet.”<sup>422</sup> A szálláscsináló, kosztot-kvartélyt biztosító megbeszélések után van ideje lovagolni, szemlélődni a környéken, ellátogat Farkaslakára Tamási Áron édesanyjához, Tamási öccsével, Gáspárral diskurálgat, összeáll benne egy terv, amely későbbi munkáihoz szolgáltat tájékozási pontokat: „Gyakran kirándultam a Hargitára, a Gyilkos-tóhoz, a Békás-szorosba. Részben a lelkesítő lovaglás, részben az addig csak Tamási Áron és Nyíró József könyveiből ismert székelyek között eltöltött kedves hetek hatására mindinkább meggyökeresedett bennem az elhatározás, hogy itt, ezen a tájon végre olyan filmet készíthetek, melyben valóra válthatom a filmmel kapcsolatos elképzeléseimet, megörökíthetem azokat a személyes gyermekkori emlékeket, amelyek a természethez és Erdélyhez fűztek.”<sup>423</sup> A történelmi, politikai és egyéb külső szempontokkal nemigen törődő Szóts – visszaemlékezési alapján egyértelmű – saját filmes terveire koncentrálna. Nehéz ezt nem naivitásnak, álmjárásának, ártatlan széplelkűségnek nevezni (egyébként is ezzel kapcsolatban még majd érdemes lesz vizsgálódnunk), mivel azonban nem konkrét háborús csatapasztalatok között szerzi új élményeit, értelmezői jóindulat nélkül is elképzelhető ez az idill. Ebben az elmélkedős, elégikus, vagy még inkább balladisztikus hangulatban születik meg tehát a terv, amit a lehető leghamarabb

---

<sup>421</sup> *Földindulás*. ff, magyar, 73' 1939, r: Cserépy Arzén, fk: Kodolányi János, Patkós György, o: Eiben István

<sup>422</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 9.

<sup>423</sup> Uo. 25.

igyekszik is megvalósítani: „Nyíró József halinakötéses könyvei, a *Kopjafák*, a *Havasok könyve* tömör, balladaízű történetei jó anyagot kínáltak egy ilyen filmhez.”<sup>424</sup>

Az „Erdély-ügy” aktualitása miatt Bingert Jánosnak, a Hunnia Filmgyár Rt. vezérigazgatójának tetszett az *Emberek a havason* ötlete és azt javasolta Szótsnek, hogy a tervezett kisfilm helyett „varrjon a gombhoz kabátot”, vagyis készítsen egészestés filmet a forgatókönyv kibővítésével.<sup>425</sup> Annak ellenére elfogadta a filmgyár a terveket, hogy az addigi gyakorlattól eltérően „a felvevőgépet a színpadi kulisszák áporodott és műfényes bőrtönéből kivittük a természet valódi és változatos világába, s ott hiteles emberi arcok szerepeltetésével igazi emberi sorsokat mutattunk meg.”<sup>426</sup> A filmet tehát jórészt külső helyszíneken forgatta, ehhez kora operatőri gyakorlatával szemben nem állványról dolgozott, hanem kézi kamerát használt. Alacsony költségvetéssel készítette el a filmet, kihagyta belőle kora drága színésztárjait, producereit és filmkészítőit – fiatal alkotótársakkal dolgozott, akiket a megmutatkozás igénye hajtott, nem pénzügyi megfontolások. Az akkoriban kevésbé használt gumioptikát is bevetették, és a kézi kamera és a varió használatának segítségével az addig csak a híradók és riportok vágóképezésére használt beállításokkal, képsíkokkal olyan valóságélményt épített fel, amelyben a külső valóságot „különleges fényeffektusok”, a táj változékonyságának jeleneteken belüli változatossága, a beállításokkal csak nehezen, vagy egyáltalán meg nem ragadható, nem tervezhető mozgástapasztalatok rögzítése jelent meg. A rohanó felhők, a cikázó, vándorló madarak, az oszló ködök, gyerekek játékának ellesett pillanatait nemigen lehetett volna a nehézkes állvánnyal dolgozó, beérkezett és drága operatőrökkel elkapni, megvalósítani. Nála az addig inkább csak a segédoperatőrökkel végeztetett vágóképek kerültek a középpontba, és azt a folyton változó, mozgó, nyüzsgő „kozmosz és természet közeli” világot, amelyet a maga természetességében ragadott meg a vágókép, helyezte az állványról vett beállítások helyére. A ritka pillanatok „kapásból” kívánta megragadni, ezzel elkerülve a művi beállításokkal járó, önmagában is mesterséges világ térnyerését.<sup>427</sup> Az eredeti szereplők nagyobb tömegű mozgásait kísérő kamera, a nagy tömeg mozgásával járó folyamatos változásokat, vagy a nem professzionális gyerekszereplők folyamatos, ugyanakkor nagy erejű kitéréseit a szerepekből a kézi kamera spontaneitása sokkal inkább

---

<sup>424</sup> Uo.

<sup>425</sup> A filmről átfogó és újszerű elemzés Margitházi Beja: „Csordapásztorok midőn...”, Transzszilván transzcendencia és képpoeitika az *Emberek a havason* című filmben. *Metropolis*, 1998/2, 104–113.

<sup>426</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyálforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 26.

<sup>427</sup> Szóts műveinek formanyelvi és történeti jelentőségének más-más szempontú elemzésével foglalkozik: Nemeskürty István: Az értől az Óceánig. Szóts István életműve és hatása a magyar filmművészetre. *Filmkultúra*, 26/1990, 5–16; Vincze Teréz: Szóts István és a hatvanas évek magyar filmművészete. *Metropolis*, 2/1998, 92–102;

használható, mint az állványra helyezett uralkodó pozíciójú társa. Az események rugalmas követése, az alsó és felső kameraállások spontán, ötletszerű variálása lehetővé tette a sajátos szemszögek narrativitásának, történetmesélő erejének, hihetőségének növelését.

A szereplőkkel hasonló helyzetben volt: mivel került a sztárgázsiért szerződő színészekkel való drága forgatásokat, udvariaskodó, álságos, presztizsszerű szereptáncoltatásokat, elő kellett keríteni azt az „arcbázist”, akik képesek voltak a számára fontos, a már a franciáknál látott biztonsággal és transzparenciával átengedni magukon a film belső pszichológiai, drámai szötteését. Ez az átláthatóság, az emberi arc jelentőségének középpontba helyezése újabb – a francia lírai realistákra is jellemző – személyiségjegye Szóts filmjeinek. „Görbe János mellett könnyű volt kikötni. Még a *Földindulásban* figyeltem föl rá. Egy mellékszereplő egzaltált figuráját alakította, démoni erővel. Valódi népi típus volt: megjelenése, tartása, mozgása, arcvonásai. Nyers és sokszor szinte brutális durvasága egy szelíd nézéssel vagy tétova félmozdulattal átváltott lírai költészetbe és bensőséges gyöngédségbe. „Sokkal nehezebb volt női főszereplőt találni. Sok reménytelen próbafelvétel után Szellay Alice-ra esett a választásom. Semmi színészi előképzettsége, gyakorlata nem volt, és azzal is tisztában voltam, hogy tehetsége legfeljebb évek múlva bontakozhat ki. Ezeket a hiányokat ellensúlyozták külső adottságai. Könnyen és kitűnően lehetett fotografálni. Smink, maszk nélkül. Kifejező, szép szemei voltak, törekeny finomsága elütött a hegyek vad környezetétől. Görbe kemény, szinte baltával faragott figurája mellett az ellentétek még jobban kiemelték mindkettőjük karakterét. Lelkesen vett részt a fárasztó munkában, hegyet mászott, a csizma feltörte a lábát, tehén hátára kötözték, szakadékba zuhant, és hosszan feküdt a befagyott patak jegén. Melyik sztár lett volna hajlandó ennyi áldozatra?”<sup>428</sup> Bihari Józsefre hasonló genuin érvek alapján talált rá Szóts – adva volt a dráma közege, a főszereplők és a történet, valamint a közeg, amelyeket a Bihari féle monológok folyamatosan összefüggésekbe helyeztek.

Görbe és Szellay kiválóan ellenpontoszták egymást, ugyanazt a szerepet töltötték be, mint mondjuk Jean Renoir *Állat az emberében* Jean Gabin és Simone Simon. Mivel a korabeli franciák számára (is) a szerelem volt és maradt az egyetlen „evilági misztérium”,<sup>429</sup> és ez a túlterhelt életvonalatkozás nem volt, lehetett képes elhordozni az élet, a történelem, az egyéni sors drámájának összes örömét és szenvedését, ugyanakkor mégis mindenki számára átélhető élethelyzetet kínált, kiváló motívum volt az archetipikus férfi-

---

<sup>428</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 27.

<sup>429</sup> Simone Weil: *Ami személyes, és ami szent*. (Ford. Pilinszky János et al.) Vigília, Budapest, 1998, 123–143.

nő, vagy épp az értelmes-értelmetlen világ egymást feltételező, vagy épp kizáró vonatkozásainak megjelenítésére. Természetesen ehhez a mitikus mélységekbe nyúló jungi megközelítéshez<sup>430</sup> nem megfelelő értelmezések mellett számtalan sztereotíp nézet kapcsolódhat, amelyek sematikus és pszichologizáló játékteret eredményezhetnek – a sémák és jelentések kettősége: élet-halál, fenn-lenn, sötét-világos (barna-szöke, stb.), erős-gyenge, uralkodó-alávetett, testi-szellemi, anyagi-spirituális, vagy épp a férfi-nő egységére és egymásmellettiségére (jing-jang, stb.) utaló párok mind-mind lehetőséget kínálnak a kényelmes és látszólag kielégítő magyarázatokra.

El is kezdődik a kényelmes, komformista filmvezetés és a fiatal non-komfom stáb vitája – kurzusfilm lehetett volna az Emberek a havason: „Az állami támogatással készült filmek irányítói megpróbálták divatos propagandát becsempészni a filmbe, én azonban mereven elzárkóztam minden ilyen irányú kísérlet elől. Pedig könnyű lett volna a gonosz fakitermelőből ellenszenves zsidó figurát kreálni, s ezzel antiszemita gyűlöletet szítani. A főhőst is kakastollas magyar csendőr lövi le, nem román, mert ezzel menthetetlenül sovinizsra, irredenta filmmé változott volna ez a legendaízű, humánus történet.”<sup>431</sup> Ki akarták vetetni a halott asszony vasúti hazaszállítását, merthogy „gusztustalan”, vagy épp a keresztelési jelenetet, merthogy az írástudatlan, műveletlen parasztok nem jó képét viszik Magyarhon kulturális szintjének. Mindenféle vita után végülis szerződést bontanak, Szóts ragaszkodik saját filmes önképéhez: „A zenében, irodalomban, képzőművészetben már megszületett, erőteljes magyar stílusú és magas művészi színvonalú filmek azonban csak nem akartak felbukkanni. Egyetlen – ugyan kicsit későbbi, 1943-as – nagy élményem az osztrák Höllering *Hortobágy*<sup>432</sup> című filmje volt, ami éppen azt mutatta meg ebből az országrészből, amit a magyar film gondosan elzárt előlünk: egyszerű, dísztelen, tiszta monumentalitását. Ifjú pályatársaim, a szakma fiataljai is biztattak, drukkoltak a vállalkozás sikeréért. Ami közvetve az ő ügyük is volt. Közös ügy.”<sup>433</sup>

A Ranódy László, Kóczián Katalin által adott baráti 5000 pengős kölcsönnel (egy sztárszínész napi díja 10 000 pengő volt) indultak útnak, előtte már Makay Árpád operatőrrel ketten fél nap alatt felvették a Csíksomlyói búcsú színészek nélküli külső felvételeit. Felveszik a tavaszi külsőket, majd a gázsijukról időlegesen lemondó színészekkel, stábbal, összesen heten szó szerint felmásznak a meredek lejtőkkel körülvett

---

<sup>430</sup> A kérdéstről bővebben lásd Lázár Kovács Ákos: A filmművészet ajánlata a lélekgyógyászat számára. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. i.m. 121–130.

<sup>431</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 27.

<sup>432</sup> *Hortobágy*. ff, magyar, 82', 1936, r: Höllering György, i: Móricz Zsigmond, o: Schaffer László

<sup>433</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 27.

Kis Cohárdra, ahol reggel hattól, parasztlovakra felpakolt kamerákkal, eszközökkel felkaptatnak a gerincre és forgatnak képeket, jeleneteket: tájat, felhőket, növényeket, állatokat, embereket – sminkmester, épített díszletek, fodrász és mindent átfogni képes stáb nélkül. Fekete Ferenc kezdő operatőr (aki addig csak híradókat és dokumentumfilmeket fotografált) vette át időközben a más, beígért feladatok miatt távozni kényszerülő jóval tapasztaltabb Makay Árpád helyét. A felhők fölé felvitt tehén, a búcsúba igyekvő család földies vonulása, illetve a felhők légiessége, áttetsző könnyedsége, anyagi-spirituális, szimbóluma, kvintesszenciája a fentebb már említett jungi kettősség megnyilvánulásainak: „Ezt a különös kettősséget: a valóságot és annak szinte irreális, stilizált égi mását trükk, műfény és mesterséges beavatkozás nélkül értük el. Makacs türelemmel és kitartó várakozással a reális történetet a földről a költészet régióiba emeltük. (De ennek az ellenkezőjét is megtalálhatjuk a filmben a harmadosztályú vasúti kocsiban történő halottszállításnál, ami pontosan, mondatról mondatra követte az irodalmi szöveget. A pontos kifejezésre, a történés drámai ritmusára stb., stb. nekem nem kellett figyelnem, azt már az író megcsinálta. A változás itt legfeljebb annyi, hogy fölmérhetem, milyen típusúak legyenek a piszkos, harmadosztályú kocsiban zötykölődő emberek, milyen hangulatot adjanak a filmnek. Mert az arcoknak itt ugyanaz a funkciójuk, mint a festő palettáján a színeknek.) Az irodalmi mű megfilmesítésekor legfontosabb dologról persze soha nem feledkeztünk meg: az írónak mindig jelen kell lennie, szellemiségét nem szabad meghamisítani!”<sup>434</sup> Ismét az ismert kettősség: a légies, költőiként értelmezett hegytetői jelenet, szemben a piszkos harmadosztályú vasúti kocsi lepukkant földhözragadtságával.

A Modern Film egyik tőkéstársa felmegy utánuk a hegyre és 10 000 pengőt ad az utólagos szerződések fejében – október végéig be is fejeződhetnek a tervezett forgatások. Olyan szerencsés októberük volt, amely lehetővé tette a tavaszi szereplős jelenetek forgatását is. A Hunnia Filmgyár érezve a konkurencia előnyét, az erősebb jogán beavatkozik ismét a gyártásba és biztosítja az utolsó felvételek, a téli külsők felvételének anyagi háttérét. Közben ott van a háttérben a politika viperafészke, ami nem engedi meg senkinek, hogy kívül maradjon: „Erdélyi ember létemre nem titkolhatom el azt a magától értetődő, természetes emberi örömet, amikor méltatlan és megalázó kisebbségi sors évtizedei után a Keleti pályaudvaron útleveél nélkül ülhattünk be a Hargita expresszbe. Örömmel hajoltunk ki, szívtuk magunkba a Királyhágó erdeinek friss leheletét, hallgattuk az erdei patakok sebes vizeinek zúgását. Ismét magyarul olvashattuk a vasútállomásokon

---

<sup>434</sup> Uo. 31.

Nagyvárad, Bánfihunyad, Kolozsvár, Gyergyószentmiklós nevét. Kinek jutott eszébe akkor, hogy ezt Hitler és Mussolini politikai bűnének fogják minősíteni, s hogy ezért a számlát ismét nekünk, magyaroknak fogják benyújtani?”<sup>435</sup> Az idézett mondatok többféleképpen értelmezhetők – mindenesetre érződik belőlük a film készítése körüli helyzet fonáksága: nem elég a filmmel járó nehézségek leküzdése, de ott van az értelmezői közeg áttételessége, bonyolult, politikával, háborúval átszótt metajelenléte. A filmet mindezek eredőjeként benevezik a Velencei Filmfesztiválra, ahonnan elhozza a „Legművészbibb Film” díjat. Folytatódnak a cenzúrával történő viaskodásai, mi marad benn és mi marad ki (Bihari halottégetési búcsúszavai a film végén, az említett vonat- és keresztelési jelenetek) a velencei bemutatóról. Szóts se a bemutatón, sem a díjkiosztón nem tudott jelen lenni, a kapott díjat életében nem látta. A filmet az egyértelmű külföldi sikerek után ambivalens fogadtatás vette körül. A jobboldaliak igyekeztek kurzusfilmet csinálni belőle, ehhez Szóts folyamatosan muníciót szolgáltatott azzal, hogy az őt ért támadásai miatt nyilatkozott a jobboldali orgánumban – náluk főleg a cenzúra által is kifogásolt jelenetek miatt kellett magyarázkodnia. A baloldali médiumok nem keresték, nyilatkozatot, riportot (bár szerette volna) nem is kértek tőle, illetve ahelyett, hogy a részeges városiak, a pénzt elfogadó orvosprofesszor, a kapitalista vállalkozó vagy a nyereségvágyó temetkezési vállalkozó jeleneteit kifogásolták volna, álnépiesnek minősítették az egész környezetet, a szereplőket, a favágókat és mindezeket a haladás, a civilizáció ellenségeinek minősítette. Kijárt az Actio Catholica támadásaiból is – bár a Vatikán hivatalos orgánumai dicsérték a filmet, a magyar egyházi szervezet részéről komoly kritikák érkeztek: újpogánynak minősítik, értelmezhetetlen panteizmussal vádolják, és azt sem nézik jó szemmel, hogy a Csíksomlyói búcsút értelmetlen „lökdösődésként” mutatja be. Szerepe lehetett a kritikában annak is (és talán ez volt leginkább a filmmel kapcsolatos fanyalgás oka), hogy az egyház nem nézte jó szemmel a papi hivatását elhagyó, közéleti, irodalmi, sőt mostantól filmes sikereket is begyűjtő Nyíró József közszereplését. Goebbels Berlinben „túl katolikusnak” minősíti a filmet, Németországban a vetítést nem engedélyezik, itthon sem kedvezőbb a helyzet: „Bár gondosan ügyeltem arra, hogy semmiféle mérgező propagandával ne fertőzzem meg a havasok tiszta levegőjét, 1945 után mégis a teljes megsemmisítés veszélye fenyegette a filmet. Most az író, a nyugatra menekült Nyíró Józsefet vették célba. Őreá hivatkozva próbálták a *fasiszta filmek* listájára tenni. Ha ezt megvalósítják, a filmnek még az emlékét is eltörlik, mert ebben az esetben a negatívot és

---

<sup>435</sup> Uo. 33.

az összes pozitív kópiát meg kellett volna semmisíteni! Csupán a koalíció szürke eminenciása, Balogh páter közbelépésével tudtam ezt a kultúrbotrányt megakadályozni. Különben Velence ide, Velence oda, már rég körömlakk lett volna belőle...”<sup>436</sup> Az 1945-ös betiltás után csak 1957-ben vetítik nyilvánosan a filmet, akkor a *Szabad Nép* lelkesült hangon ír róla, dicséri „bátor, haladó szocializmusát”.

Az öt ért kritikák hatására – mintegy bizonyításvágytól űzve – beadja az *Ének a búzamezőkről* című Móra Ferenc regényből készült terv forgatókönyvét, amit most még 1943-ban nem fogadnak el annak pacifizmusa okán, hiszen egy orosz és egy magyar katona kézfogásos barátsága is szerepelne benne. Nem hajlandó a forgatókönyvön változtatni, így szerződésről, forgatásról szó sem lehet – ismét a jól ismert konfrontáció. Ebben az évben forgatja Kádár Kata című rövidfilm balladáját: „A film indító, inspiráló motívuma a Gyilkos-tó vízbe süllyedt erdeje volt. Ez a különös, ritka látvány nap mint nap provokált, csábított, de nem tudtam az *Ember a havasonba* beépíteni. Mikor a víztükör megmozdult, remegni kezdett, a mélybe zuhant fenyőfák kopár ágai és bizarr gyökerei mint valami hatalmas polipkarok megmozdultak, és szinte a mélybe húztak. Fantasztikus formák, fények és árnyak bontakoztak ki. Ez a tó és a halott erdő csontkarjaival nemcsak kerete és háttere lett a vízbe ölt lány történetének: vizuális motívumainak gazdagságával valóságos főszereplője lett a balladának. Ekkor ismerkedtem meg Kodállal. Villája kertjében, földig érő görög vászoningében olyan volt, mint egy ezüstös hajú újkori próféta.”<sup>437</sup> A film ereje a szerencsésen választott külsők, az ellenfényekkel szépen operáló fényképeszi munka (Dulovits Jenő igazi kísérletező fotográfus, operatőr, első önálló operatőri munkája lett a film) és a kifejező erejű zene lett. A hangfelvételt a zeneszerző, Kodály Zoltán dirigálta, számára is öröm volt a munka.

A film sikerületlensége összességében mégis kimutatható. Ennek első oka a harmincegy éves Szóts túlságos tisztelete a nála pont húsz évvel idősebb zenei alkotótárs iránt. Mivel Szóts tudta, hogy a zeneművészetben Bartók és Kodály (tegyük hozzá Lajtha László, Bárdos Lajos, Rajetzky Béni és a többiek – de erről még később) képesek voltak a magyar népi zenekincset szerves kapcsolatba hozni koruk zeneművészetével, vagyis hogy lehetséges az élő, szerves magyar nemzeti művészet bekapcsolása a nemzetek fölötti művészettörténet területén stílustörténetileg leírható korszakokba, ez a modern művészetre oly jellemző belátás adta a film elkészítésének fő ambícióját. Ennyiben Szóts folyamatosan kapcsolható a filmtörténeti modern tendenciáihoz, akkor is ha egészében nem is tekintjük

---

<sup>436</sup> Uo. 37.

<sup>437</sup> Uo. 40.



moderrnek. Annyiban is modern tehát, hogy végrehajtja saját fordulatát, ahogy Bartókék is megtették a magukét – Szóts fordulata is modern ebben az értelemben, bár ez a fordulat kivitelezésben nem lép túl a lírai és a neorealista ajánlatokon, azok ötvözeteként jelentkezik. A ballada népművészeti erejének, a balladában lévő gondolati kép-erőnek és az ehhez kapcsolódó magas minőségű zenei háttérnek az összekapcsolásában próbálta a forgatókönyvet és magát a rendezést, mintegy hidat verve a két terület között, megvalósítani. Kapcsolódott ehhez a kísérlethez az a döntése is, hogy saját „kozmosz és természetközeli” szereplőivel játszátja el a filmet: fák, felhők, a fodrozódó víz, egy béka közeli jelei adták az értelmezői keretét a bonyodalmaknak. A második probléma, hogy a szereplők, és a természet kiegyensúlyozatlan és tisztázatlan viszonya elbillenti a film képi világát – úgy tűnik, a rövid forma nem bírta el ennyi előzetes formaelméleti megfontolást. Ehhez járul harmadik elemként a rendező maga által is felismert szolgálai, illusztratív igényű képi narratívája: „A film nem úgy sikerült, ahogy elképzeltem. Sokszor művi, mesterkelt jellege talán azzal is magyarázható, hogy túlságosan ragaszkodtam a szöveg illusztrálásához, ahelyett, hogy egymással csak lazán összefüggő, de annál erőteljesebb hangulati, érzelmi töltésű képsorokkal a ballada zenei hangulatát vizuálisan is fokoztam volna. Mindezeket a hibákat egy balladamondó öregasszonnyal vagy a balladát gyönyörűen recitáló Török Erzsivel szerettem volna korrigálni. Sajnos erre már nem volt lehetőségem, mert a producer megkérdezésem és beleegyezésem nélkül egy jónevű operaénekesnőt szerződtetett a ballada eléneklésére. Ami a filmben művi, mesterkelt volt, azt most mégjobban felerősítette a kulturált, operaházi énekstílus. Tiltakozásul nem tettem mást, levettem a nevemet a főcímről.”<sup>438</sup> Ismét a sikerületlenség, a befejezetlenség, a szótsi igények kivitelezhetetlensége. Kodály tekintélye, a film alárendelése a zenei formának illusztrációvá degradálta az amúgy jól sikerült képi megoldásokat – bár Kodály újabb három ilyen rövidfilmet szeretett volna készíteni, a körülmények nem tették lehetővé a további nyugodt munka folytatását.

Hasonló kérdés nem túlságosan meglepő módon felmerült Gaál István híres halottbúcsúztatójának éneklésekor is a *Sodrásban*<sup>439</sup> című filmjénél, ugyanis Gaál megértette, hogy a kellő ellenpont megtalálása, ami biztosítja az esztétikai távlatot a megjelenített kép és a kép alatt non-diegetikusan megszólaló női énekhang között, fontosabb annál, hogy profi énekesek énekeljék el a népdalszerű búcsúztatót. Az eleve

---

<sup>438</sup> Uo. 40–41.

<sup>439</sup> *Sodrásban*. ff, magyar, 90', 1963, r: Gaál István, fk: Gaál István, Gyöngyössy Imre, Karall Luca, í: Gaál István, o: Sára Sándor

költői képsorok, amelyekben egy külsőben forgatott halottkeresési népszokás felelevenítése zajlik, elvesztették volna kifejezőerejüket egy hasonlóképpen művi-művészi megvalósítás mellett. Ezért bízta az ének eléneklését egy félamatőr énekesre, aki egyébként profi színészként (Mezey Mária) képes volt a recitációban rejlő csapdákat a személyes színészi kifejezés erőterébe állítani és ezzel elhíttetni a nézővel, hogy a képen nem szereplő énekes és a képen a vízbefúlt unokáját kereső öregasszony ugyanaz, vagy legalábbis sikerült elkerülni azt a disszonanciát, amit Szótsnek nem sikerült. Ott ugyanis a ballada recitálása elszakította az éneket természetes népi balladisztikus közegétől és kiszolgáltatotta a képnek, vagy fordítva: az erős természeti képek kiszolgáltatották az így közeg nélkül maradó operaénekes művi jelenlétét, és ezzel a forma-egész nem jöhetett létre: önmagukra maradtak a szép képek, a jólsikerült zene és a széphanjú énekesnő.

1943 decemberében a Magyar Esztétikai Társaság rendezésében *Nemzeti jelleg a film művészetében* címmel tartott előadást, ahol nemcsak olasz, francia, de hadizsákmány orosz filmet is bemutat – Nyikolaj Ekk a *Szorocsinci vásár*<sup>440</sup> című filmjéből vetít részeteket. A közönségnek tetszik, a német érdekeltségű mozi vezetésének azonban nem. Közben Szóts megvette két könyv megfilmesítési jogait, Mikszáth Kálmán Beszterce ostroma és Herczeg Ferenc Magdaléna két élete című munkáit szeretné filmre vinni. A Mikszáth műben a megkésztetett lovag, az ízig-vérig tisztességes úriember képe foglalkoztatta, a Herczeg történetből két különálló, egymásra is vonatkozó történetet szeretett volna készíteni, ahol a tér és az idő, valamint a szereplők által el és át-játszható tér-idő kontinuum, illetve annak megbontása érdekelte. Közben folyt a nagy magyar kizsárolásdi: „Akkoriban már megkezdődött a vita a két szemben álló tábor, a népiesek és az urbánusok között. Feljajdultak a népfiai, hogy hogy is juthatott eszembe Herczeg Ferenc, a hűvös, elegáns polgár! Az urbánusok is csóválták a fejüket: nahát, az írófejedelem, kegyelmes úr és felsőházi tag! De én sokkal jobb írónak tartottam annál, mint amilyen rossznak próbálták ők beállítani. Meg azt sem akartam, hogy népi rendezőnek skatulyázzanak be. Mintegy ujjgyakorlatként végig akartam próbálni a többi billentyűt is. Nagyon izgatott ebben a tervben az idő és a tér felbontásának lehetősége, amit azóta már sokan és sokkal jobban megcsináltak, de akkor még új volt.”<sup>441</sup> Ez a folyton új formákat kereső kísérletező kedv és szellemi mozgékonyság szerencsésen kapcsolódott a meglévő műveltség által irányított ízléssel, így Szótsnek soha nem volt ötletihánya, inkább a mindig a tarsolyában lévő tervek súlyának terhei alatt görnyedezett. Jó ízlése jó irodalmi anyagokhoz, kellő

<sup>440</sup> *Szorocsinci vásár*. sz, szovjet, 80' 1939, r: Nyikolaj Ekk

<sup>441</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 42.

drámai erővel rendelkező történelmi témák felé irányította, kora történelmi szituációi, illetve Szöts művekkel kapcsolatos kompromisszumképtelensége azonban nem adott megfelelő konstellációjú alaphelyzetet ezek megvalósítására. Az említett filmterveket és megvalósításukat az 1944. március 19-i német bevonulás fújta el. Ebben az időszakban még Gárdonyi Géza kisregényét, a *Hegyen égő tüzet* akarta filmre vinni. A forgatásokat a szövetséges repülők által sem zavart területen a Szigliget, Badacsony, Tihany háromszögben tervezte lebonyolítani, végülis az amerikai bombázók napi felvonulási útvonala metszette ezt a területet, és a nyilasok hatalomátvétele megtörtént, sebbel-lobbal a forgatásoknak vége szakadt, a meglévő anyagokat később a szovjetek hadizsákmányként elvitték, negyven év múlva került elő belőlük valamennyi.

A *Röpirat a magyar filmművészet* ügyében fontos filmtörténelmi és elméleti kordokumentum, számunkra most inkább csak az élet-valóság vonatkozásában jelentős,<sup>442</sup> hiszen magából a megírás tényéből is az sugárzik, hogy Szöts ráérő idejében is a „film dolgaiban van”, a háborús időszak, a nyilasterror és a bombázások in actu eseménysorai közepette sem köldöknézéssel, vagy önsajnálattal, panaszkodással foglalkozik, inkább nyughatatlan újító, jobbító szándékát igyekszik értelmes útvonalra terelni. Szöts világéletében viszolygott a semmittevéstől, ugyanakkor meglévő meditatív energiáit, mindig konkrét feladat elvégzésére fordította. Az őt is kísértő tehetetlenség, fölöslegesség, vagy tehetségtelenség érzését soha nem engedte elhatalmasodni magán. Vitathatatlan vitalitása, életkedve, az életörömrre való képessége, az élet, a valóság iránti csillapíthatatlan kíváncsisága esetében olyan szerencsés pszichológiai alakzatot eredményezett, amely lehetővé tette számára a nehézségek elviselését, a nehézségek közepette is az alkotókedv megőrzését, a panaszkodás korlátok közé szorítását, a mindig új felé való nyitottságának megőrzését.

Ez a szerencsés alkati komplexitás magának az életműnek is a sajátja – a világítástól a kameráig, a színészválogatástól a zenéig, a beállításoktól a vágáson át a dialógusokig minden építőkövét a filmnek úgy igyekezett összeállítani, hogy az egy nagy egész felől értelmezhetővé váljon, illetve, hogy a film egésze a részek vizsgálata felől is értelmezhető legyen. Az aranymetszés iránti, a klasszikus kifejezésére vonatkozó elvárásokat és eljárásokat a magáévá tette. Az „egész” összefüggésében alakult ki érdeklődése is – ez az összművészeti érdeklődés, a jól tájékozottság a műveltség különböző területein, a komplexitás iránti természetes igénye mind afelé vezette, hogy

---

<sup>442</sup> Mivel a munka más jellegű tárgyalásmódba illene, konkrét tárgyalásától eltekintünk.

készülő filmjét enne a sokféle elvárás-rendszernek mind megfeleltesse. A folyamatos írások, átírások, alakítások, a felvételekkel kapcsolatos látszólag körülményes munkafolyamatok ennek a komplex igénynek a kifejeződései és nem vitatható, hogy a sok terv, a meg nem valósult töredékek, de maguknak az elkészült filmeknek is alapvető tehertétele ez a nagyon magas elvárásrendszer, amihez jószerével sokszor a stáb, a körülmények, a producerek, de még maga Szóts sem volt elégséges. Mintha kevés lett volna az önmaga által támasztott elvárásai számára. Az ideál, a vízió nemcsak filmkérdés volt számára, hanem annak a világnak a (film)valóságossá tétele, amely számára már látható volt és amelyben ő hitt. A Denkbild és az Abbild, a belső gondolati kép és az ebből létrehozott, materializálódott vizuális fenomén, a leképezés között – az átvitel (produkciótechnikai, a művészi alakítás, formálódás kialakulatlanságai, a hatás-elvárások tisztázatlanságai stb. nehézségei miatt) legtöbbször nehézségekbe ütközött. Ha nem volt, akkor is lett, mintha ez a problémacsinálás lényegileg tartozott volna hozzá a szótsi alkotói folyamathoz. Nem arról van tehát szó, hogy nem képes megvalósítani terveit, hanem arról, hogy kevés tervét volt képes megvalósítani. Ennek nyilván vannak külső okai, de túl olcsó és helytelen is lenne mindent a történelem, vagy az aktuális politikai viszonyok számlájára írni. Kimondható viszont, hogy Szóts műveltsége, igényessége, ami már-már tökéletességre törő módon valósult meg filmes munkájával kapcsolatban, folyamatos nehézségeket okozott saját maga számára is – nem róható tehát minden nehézség, a tervek megvalósítását gúzsba kötő sikertelenség az aktuális politikai, művészetpolitikai status quo számlájára.

Mindenesetre tehát ez az írása, *A Röpirat a magyar filmművészet ügyében* a nyilasterror és az ostrom idején íródott, szirénazúgás és aknarobbanás között. „Hogy felejtsük múltját és hibáit, de a romépítés nehéz pillanataiban ne engedjük elsikkadni jövőjét. Talán arra volt jó ez a nagy pusztítás, hogy mindent előlről kezdhessünk. Hogy ne legyünk folytatás. Sem a szenvedés, sem a szakmában eltöltött évek száma, de még a helytelenül felfogott szociális érv se számíton. Pár száz szakember érdeke nem lehet előbbrevaló a gondjaikra bízott nézők millióinál. Reméltük, hogy elmarad a filmművészet mellől a kalmárok lármás serege, parvenü pénzesek sablonjai és receptjei. Konjunktúrák letarolt puszta földjéről új emberek, hívők, fiatalok, idealisták indulnak feléje. Nem baj, ha először kevesen vannak. Gépünk is kevés van, pénzünk is kevés, de egy jó film sokkal többet ér évi negyven rossznál! Az idő – bármily furcsán hangzik – most érik a film eljövendő művészei számára. Jöjjenek mielőbb és mentől többen. Segítsük őket,

egyengessük útjukat...<sup>443</sup> Aztán persze ismét a szokásos forgatókönyv: „A szakma hivatali íróasztalai mögött ülők az elnémítás legcélravezetőbb módját alkalmazták a *Röpirat* reformtervei ellen. Egyszerűen nem vettek tudomást róla. Elhallgatták. Szakmai lapok egyetlen sorban sem említették, egy nyilvános vitát sem rendeztek róla. A könyv megmaradt pár száz példányát egy antikvárium kilószámra felvásárolta. Ezekből később néhány könyvritkaságként került forgalomba – amikor aktualitását már nagyrészt elvesztette.”<sup>444</sup>

Szöts ismét, ha nem is szomorú, de keserű, pedig az átalakulásban nyilván nem ez a legfontosabb, nem a mozihálózat, vagy a fiatal filmesek képzése a kérdés, gratia supponit naturam mondhatnánk, a természetfölötti feltételezi a természetet – nem lehet filmelméleti vitákat folytatni egy vesztes háborúból szegényen kikecmergő budapesti, országos, vagy épp országok közötti közéletben. Ilyenkor nemcsak a filmesek, de a műzsák is hallgatnak, és a háború végeztével, mi tagadás, elkezdődött egy újabb háború, ami hol véres, hol vértelen, de a mai napig a „győztes mindent visz” őskori elve alapján működő permanens polgárháborút eredményezett. A szellemi kérdések – Simon Weilt idézve – akkor kerülhetnek elő, ha a has nem korog. Természetesen az alakuló politikai elit és az őket felhatalmazók 1948 végéig még azt gondolhatták, hogy demokratikus, konszenzusos jövő vár rájuk, a következők azonban nem ezt hozták. Miután Szöts látja, hogy neki se bal, se jobb oldalon nem osztottak lapot (Egyszerűen azért nem, mert – a korgó has motívum alapján – még a filmesek is mással voltak elfoglalva: „Közben a szakma figyelme is másfelé terelődött. A zsákmányra koncentrált. A négy koalíciós párt egymás között felosztotta a jól jövedelmező moziparkot. Lefoglalta a fasiszta – vagy annak bélyegzett – vállalatok vagyonát, külföldi filmjeiket, s a konkurrenciát jelenthető őrségváltásos idők magyar filmjei közül igyekezett mentől többet betiltani. A fel nem használt és külföldről csak értékes valutával vásárolható nyersanyagokat elkobozták, és a megújuló magyar filmgyártás céljaira tartalékolták. Sajnos ezekből a nagy fogadkozásokból alig született új magyar film. Csempészeteken Romániába került az értékes negatív és pozitív anyag legnagyobb része, és onnan gállickő alakjában jött vissza a magyar szőlősgazdák nagy örömére. *Gálic-kornak* hívtam a magyar filmnek ezt a hősi korszakát.”<sup>445</sup>

Nem kíván az „osztzkodásban” részt venni, hazamegy Erdélybe, hogy édesanyjának segítsen, akitől a román hatóságok kisajátították házáat, kertjét, birtokát azzal,

---

<sup>443</sup> Szöts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* i.m. 45.

<sup>444</sup> Uo. 48.

<sup>445</sup> Uo. 49.

hogy fia a magyar nácik oldalán harcolta végig a világháborút – mivel Szótsöt az *Emberk a havason* elkészültével művészi munkássága miatt felmentették mindenféle katonai szolgálat alól, könnyen tisztázza magát és édesanyját, a birtok visszakerül hozzájuk. Közben bízva Erdély „aranyhíd” szerepében, az utazás során eleve magyar-román kooprodukciónak elkészítésén gondolkodik és ehhez román, illetve kisebbségi magyar barátai együttműködésében bízik. Bartókról készül nagyszabású filmet forgatni, a különböző népek balladáinak, dalkincsének, hangszeres kultúrájának bemutatása és összekapcsolása révén rajzolja meg a román-magyar barátság álmát. A film sikeréért Keresztury Dezső akkori kultuszminiszter ír ajánlólevelet. Az akkori román államelnök Mihail Sadoveanuval is tárgyal és annak *Balta* című regényéből filmet szeretne készíteni. Sadoveanu művét móríci szintű irodalmi alkotásnak látja.

Aztán ismét a forgatókönyv: „Sadoveanuval végül mégis megszakadtak a tárgyalások. Jóakaróim elhitették velem, hogy az *Emberk a havason* irredenta film. Így ezek a megvalósíthatónak tűnő terveim csak tervek maradtak, és régi vágyam, hogy szülőföldemen, Erdélyben készíthessek újra filmet és hosszabb időt tölthessek ott, szertefoszlott. A tervek realizálódása nem a legfelsőbb fórumokon dőlt el, hanem az alsóbb hivatalok íróasztalainál: »Amíg az ima Istenhez ér, útközben megeszik a szentek...« – tartja egy román közmondás, és ez az én esetemben is érvényes volt. Hivatalos román részről minden magyar kezdeményezést bizalmatlanul fogadtak. Attól féltek, hogy valami burkolt irredentizmus búvik meg mögöttük. Ezért nem valósult meg sem a Bartók-film, sem Sadoveanu *Baltája*, ezért esett kútba a kolozsvári magyar–román filmstúdió terve, sőt ezért hiúsult meg több alkalommal egy másik próbálkozásom is. Raffy Ádám *Erdélyi Szent Johanna* című regényéből az íróval közösen írtunk forgatókönyvet. Ebből sem lett soha film, mert bármennyire rokonszenves, önfeláldozó szószólója és tragikus sorsú vezetője volt is a móc vidék szegény román parasztjainak a hősnő, Varga Katalin, magyar nemesasszony volt.»<sup>446</sup> Szóts Budapest felé veszi az irányt, mert minden romániai társa ellép tervei támogatása mellől – nyilván ő is felhagyott volna ottani terveivel, ha otthon marad, magyarországi kapcsolatai és reményei azonban Budapest felé vezérlik. Az Erdélyen belüli provincián felnőtt férfi elhagyja a Trianon óta provincia-sorsra jutott Erdélyt és a központ felé veszi az irányt. Akkor még nem sejtheti, hogy a központnak vélt főváros maga is csak egy a milliós provinciák közül.

---

<sup>446</sup> Uo. 51.



### 2.3 A költőiségtől a lírai realizmusig (*Ének a búzamezőkről*)

A provincia őrei a hozzájuk illő provinciális hangon szólalnak meg. 1947. március 6-án *Mit sütsz kis Szóts. A tájékoztatási miniszter tájékoztatására* címmel az *Új Film* című szakszervezeti orgánus meglegegteti a hírt, miszerint Szótsöt akarják kinevezni filmügyi miniszteri tanácsosnak a tájékoztatási miniszter mellé. A cikk szövege kemény hangon kéri számon Szótsön 1945 előtti „sikereit”: „Nemrégiben egy szó nyilallott a hazán keresztül. Szóts István, az *Emberek a havason* című magyar film rendezője és az *Egyedül vagyunk* folyóiratának kedvence, hosszabb romániai tartózkodás után visszatért Budapestre... Szóts úr menjen vissza Romániába..., hátha ott méltányolják és még földet is kap érdemeiért!” Ilyen viharos időkbén, az előbbiek alapján ez érhető is, Jane Austinnel szólva nem a legcélravezetőbb tulajdonság az emlékezet: nincs idő az olyan finomhúrozásokra, hogy volt-e szerepe Szótsnek abban (nem volt), hogy munkáiról pozitív kritika, igaz, az is elvétve, épp jobboldali orgánusokból érkezett, vagy hogy a jobboldali kritika, vagy épp a magyar katolikus egyház egyes hangadóí hogyan fogadták az *Emberek a havasont*. Arra van csak idő, hogy a polgárháborús időkbén mindenkit betegyünk egy-egy zsebbe, egy-egy színt fessünk rá, és elhelyezzük a neki szánt helyre.

A népi kollégiumok filmfőiskolásaival történt – számára igen fontosnak tűnő – találkozóén a beszélgetés előtt levetíti Alf Sjöberg *Égi vándor*<sup>447</sup> című filmjét, de valahogy nem találja a hangot: „A legenda ízű történet a naiv népi szentképek primitív stílusában ábrázolja a mennyországot, és pokoljárása Breughel körtáncait és bővérű parasztlakodalmak hangulatát idézi. Lenvirágos tavaszi mezők, zsenge, fiatal nyírfaerdők gyönyörűen megkomponált képsorai keretezik ezt a tragikus szerelmi történetet. Bár felkészültem az ifjú titánok fölényes modorára, porovkatív politikai kérdéseire a film sokszor Bibliából vett misztikus-vallásos témájával kapcsolatban (hallottam arról is, hogy sokan közülük tükör előtt próbálják reggelenként polgári származásukat összeborzolt haj és á la Rákosi, nyakkendő nélküli, hozentrágeres ing mögé rejteni), mégis bíztam abban, hogy a kiválasztott elithez tartozó filmfőiskolásokat fel fogja lelkesíteni a film művészi kvalitása és pezsgő, friss vita fog kialakulni a vetítés után. Bevezető előadásomban felhívtam a nézők figyelmét a különösen szép és filmszerű megoldásokra. Aztán lepergett a film. Utána néma csend – közönyös, unott arcokkal néztem farkasszemet. Végre egy vezérszónok felállt és elmondta a véleményét: „...Ez a film tipikus produktuma a

---

<sup>447</sup> *Égi vándor*. ff, svéd, 90' 1942, r, fk: Alf Sjöberg



kapitalista svéd filmgyártásnak. El akarja terelni a tömegek figyelmét arról, hogy a svéd acélgyártás hatalmas nyereséget húzott a német hadiipartól, mikor a háború alatt ezzel elősegítette a nácik ágyúgyártását... A közönség narkotizálására készült...<sup>448</sup> A szakmai vitára természetesen nem kerülhetett sor, annál is inkább nem, mert Szóts ezek hallatán kiment a vetítóból. Lehet, hogy mindenkinek jobb lett volna, ha marad...

Közben a *Röpiratban* leírtak közül sok minden megvalósult (képzés, Filmalap, Filmbank), persze Szótscel ezekkel kapcsolatban nem egyeztetnek, sem arról, hogy Szóts még 1943-ban 17.500 pengőért megvette Mikszáth *Beszterce ostromának*<sup>449</sup> filmesítési jogait – már másik világ van, itt nincsenek korábbi megállapodások, a filmet Keleti Márton rendezi majd meg. Keleti az Orient Filmvállalat vezető-rendezőjeként, így állítja le még korábban Szótsöt: „Tanácsosabbnak tartja, ha nem bolygatom ezt az ügyet, hisz köztudomású, milyen nagy fasiszta voltam, mert Mussolini érájában mutatták be Velencében a filmemet. Örüljek, hogy eddig még nem vontak felelősségre érte. (Rossellini, Visconti, De Sica – e főleg baloldali filmalkotók – későbbi kibontakozását és világsikerét sohasem akadályozta az a vád, hogy ők Mussolini érájában éltek, filmeket forgattak, hogy a *Cinemában* – a Duce fiának folyóiratában – jelentek meg cikkeik és kritikáik. Ők nem fecsérelték el idejüket a különböző igazoló bizottságok előtti védekezéssel. Minden energiájukat alkotásaik megvalósítására koncentrálhatták.)<sup>450</sup> A keserűség érthető és az erre adott magyarázat is: „Akkor még elmehettem volna. Valami elkeseredett »csak azért is!« tartott itt. Én elsősorban a magyar filmstílust és filmművészetet akartam megvalósítani. Itt, ezen a földön, amely – bár sokszor mostoha – szülőhazám volt, s amihez a származás, nyelv, kultúra és tradíció minden szála kötött. Miért éppen én menjek el innen?»<sup>451</sup> Ismerős kérdések, kik, hol és milyen történelmi helyzetekben tették fel maguknak ugyanezt a nem is annyira költői kérdést. Éppen azok, akik épp soron vannak. Tamási Áron *Mezei Prófétáját* talán megrendezhetné, de nem vállalja az erdélyi helyszínek helyett a magyarországi helyszíneken való forgatást, ezt a tervet majd Bán Frigyes fogja itthon megvalósítani.

Ebben az időben barátkozik meg Balázs Bélával, aki végre hazajöhetett a Horthy időszak végeztével – Balázsban az itthoni filmművészet nemzetközi szintű képviselőjét látja, aki képes lesz az új filmgyártás motorjaként mennyiségi és minőségi értelemben is

---

<sup>448</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 55.

<sup>449</sup> *Beszterce ostroma*. ff, magyar, 89', 1948, r: Keleti Márton, í: Mikszáth Kálmán, fk: Békeffy István, Hárs László, o: Eiben István

<sup>450</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 56.

<sup>451</sup> Uo.

előrelendíteni a hazai filmipart. Balázs német nyelven kiadott műveit olvasta, sokat tanult belőlük. Miközben Szótsöt különböző helyekről és módokon támadják, Balázs Szóts filmjeit vetíti. Mindketten ugyanazzal a provinciaélménnyel, ugyanakkor szerves kultúrával érkezik aktuális, új provinciájukba – később majd mindketten belefáradnak: az egyik disszidál, a másik korán meghal. De most alakuló barátságuk kezdetén szövetkeznek egy új film elkészítésére.

1943-ban annak orosz-magyar barátsága miatt nem engedélyezték az *Ének a búzamezőkről* forgatását, ez most kifejezetten jó ómennek számított. Móra Ferenc orosz katonahősének, Szpiritiutónak szerepeltetése jó lehetőség volt arra, hogy arcot kapjon ez a barátság. Az orosz hadszíntéren történtek tapasztalatai, a hómezőkön megfagyott 60 000 halott, vagy a 200 000 magyar hadifogoly, akikért az itthoniak éppúgy aggódtak, mint az első világháborúban hasonló sorsot elszenvedő katonák, mind-mind aktualizálták egy ilyen békekiáltás leforgatásának lehetőségét. A föld szeretete, a földéhség évezredes tapasztalata az egyik szála a történetnek. Túl a földosztáson a parasztság számított a nemzeti magmaradás egyik letéteményesének, a film végszava is ez: „...Ahol jó a föld, ott nem kell féltetni az emberi nemzetet.” Tehát magáról a földről is szóló film konkrétan a Duna-Tisza között létező hatalmas, közel másfél millió embernek helyet, életet, sorsot adó sajátos magyar tanyavilágban játszódik. A tanya Magyarországon a független paraszti lét záloga: aki tanyán élt, független lehetett a város, a nagyközség aktuális hatalmi harcaitól, ugyanakkor piaci, gazdasági erejénél fogva tényező volt a vidék életének alakulásában. Ökonómiai, pszichikai és szociológiai függetlensége miatt a tanyasi ember nem volt kiszolgáltatva a nálánál nagyobb, jobban a közlekedési útvonalak csomópontjaiban lakó nagyobb közösségekkel szemben annak a konkrét nyomásnak, amit történetileg egy-egy idegen nép időleges, elnyomó jelenléte okozhatott. Évezredes életforma, amely kibírta a kunok, hunok, tatárok, törökök, osztrákok, németek jelenlétét. Ez a szerves létforma jó párhuzama az *Emberek a havason* pásztorai életformájának, akik a magasan fekvő területek egyeduraiként szenvedték el végső vereségüket a fakitermelő vállalatokkal vívott harcukban. Az 1917 és az 1945 közötti párhuzamok is fontos részét képezték Szóts üzenetes szándékának: tükröt kívánt tartani kora parasztjainak, politikusainak arról a szükséges átalakulásról, ami részben az első, de végérvényesen a második háború után úgyszólván végbe kell, hogy menjen nálunk is. A filmet kifejezetten tömegfilmként képzelte el, ahol a magyar paraszt, a munkás, a város- és falulakó ráébredhet a népek közötti együttélés, a közös sors felelősségvállalásának parancsára és lehetőségére.

A kommunista vezetésű Belügyminisztériumban felállított bíráló testület, Major Tamás, Háy Gyula, Hont Ferenc, Gobbi Hilda és mások jó érzékkel hívták fel Szóts figyelmét arra, hogy az orosz hadifogoly és a magyar hadimenyecske gyengéd kapcsolata nem feltétlenül lesz példaértékű a közel 400 000 magyar nőt megerősszakoló orosz katonaság és a magyar családok emlékezet-háztartásának metszéspontján. Szóts nem tehet mást, ha forogni akar, ki kell hagynia az oroszot. Továbbra sem érti, hogy miért ne lehetne a film egyik legfontosabb kapcsolatát a maga „humánus” legköltőibb erejével a film egyik középponti motívumává tenni. Amiatt panaszkodik, hogy épp ennek kihagyásával veszti el a film az egyensúlyát, költői üzenetét, ami nyilván a népek barátsága okán, számára döntő jelentőségű volt. Az orosz kihagyása után megkapja a kölcsönt, és a négy nagy pártvállalat filmes csoportjai munkálatainak határterületén („Ötödik kerékként” – ismét a jólismert határ, a végvidék, a provincia!) áll össze újra az *Emberek a havason* stábja, hogy az új munkát elvégezze. Szóts számára a román-magyar, a szláv-magyar barátság nem kérdés, egész gyerek- és fiatalokora a román, móc, székely, szerb, örmény, ruszin közösségek életvilágának határvidékén zajlott, barátai között románok, magyarok, szerbek. A második világháborúból is szinte kimaradt, nincsenek saját élményei a barátságok időleges ellehetetlenülését kiváltó büntettek széles repertoárjából. Az első világháború végén a családjukat ért meghurcoltatás számára gyerekkori élmény volt, nem kellett öngyilkos nagyapja sorsát vállalnia.

És most térjünk ki röviden a történelmi idők és Szóts kapcsolatára. Azért tesszük ezt, hogy a költői alkatú Szóts életvalóságát hozzáillesszük, hozzámérjük ahhoz a részben lírai, neorealista elköteleződéshez, ami véleményünk szerint mind az *Emberek a havason*, mind az *Ének a búzamezőkről* című elkészült két nagyjátékfilmet és az ebben az időben elkészített kisfilmjeit, filmtörödékeit is jellemzi. A művek és az alkotó koherenciafoka, élet és mű szinkronja a kérdésünk tehát – lényegileg az, hogy ki is ez a Szóts nevű filmrendező? És hogy a filmjei igazak-e?

Elsőre úgy tűnik mintha Szóts kissé „tehermentesítené”<sup>452</sup> magát a történelem fogaskerekeinek emberek millióinak sorsát széttépő zakatolásától. Kerülve az életsorsban való vájkálást, illetve a konkrét valóság-feladat tárgyalását célul kitűző vállalásunk elkerülését, kijelenthetőnek véljük, hogy Szóts történelemhez való viszonya kettős természetű, egyrészt találkozik ugyan vele, másrészt nem merül bele maradék nélkül. Ez pszichikailag akár magyarázható is lenne az erdélyi szálak elszakításával és az ezzel járó

---

<sup>452</sup> A fogalomról bővebben lásd Arnold Gehlen: *Az ember. Természetes és helye a világban*. Gondolat, Budapest, 1976, 85–101.

„tét nélküli”, sehol és mindenütt otthonlét szabadságával, az elvált szülők gyerekének akkoriban még inkább problematikus, sehol elköteleződni nem akaró, tudó létállapotával, művészi önfelfogásával, amely leginkább a művek elkészítésében lát élet- és szellemi feladatot.

Mégis, talán nem vagyunk messze az igazságtól, ha ezeket együtt tekintve rámutatunk Szóts rendezői, művészi önazonosságának, identitásának lényegi vonatkozásrendszerére: elsődleges kulturális önazonosságára.<sup>453</sup> Miben is kereshető ez az önazonosság? Elsősorban eredendő személyiségjegyeiben: erdélyi neveltetésének, a provincia-léttel megtanult alkalmazkodásban, ugyanakkor határozott és kiforrott véleményének képviselőjében, kismemesi származásának, az ezzel járó nevelődésnek, a katonaiskoláknak, az oktatásnak, műveltségnek és az ezekkel járó kulturális horizont (nyelvismeret, világlátottság, az utazással járó tapasztalatok, zenei műveltség, stb.) elsajátításával. Azért elsődleges ez az identitás, mert nem másokkal szemben, vagy másokra tekintettel fogalmazza meg, fejezi ki önmagát, hanem saját belső belátásait képviseli külső vonatkozásrendszereiben is. Individuum, aki a másikat is individuumnak tételezi, látja és fogadja el – nem politikai, gazdasági, munkaadói, vagy egyéb „jelenségnek”, tényezőnek. Ebben az értelemben teljesen mindegy, hogy milyen szerves kultúrájú individuumról van szó, mert éppen az a lényege az elsődlegességnek, hogy sajátlagos kultúrája van. Mindegy, hogy milyen fajhoz, nemhez tartozik, mindegy a vallása, mindegy, hogy lakótelepen, putriban, vagy tanyán élt, lényegesebb, hogy vannak szerves viszonyai, és szerves viszonyt ápol azokkal a személyes erővel, amelyek kultúrájának sajátlagos energiáit közvetítik. Ezek a személyek lehetnek, festők, tudósok, zenészek, papok, sportolók, filmrendezők, akár kierkegaardi értelemben külsőségeikben a hétköznapitól el nem térő emberek, mindegy, mégis, mellettük rögtön megérezzük, hogy velük nemcsak egy individuummal, hanem az ő sajátlagos kultúrájukkal is találkozunk. És ha van elég erőnk ezt elviselni, akkor nem tiporjuk el őket, nem alázzuk meg, nem tesszük túlkompenzálásaink tárgyává – engedjük, engedhetjük nekik, hogy tanítsanak bennünket.

A másodlagos önazonosság ezzel szemben mindig egy másikra tekintettel alakít ki véleményt és ez a másik nem szubjektum, nem kultúraközvetítő, hanem munkaadó, politikai erő, érvényességet és sikert kínáló instancia, ellenlábás, vagy rivális stb. A másodlagos önazonosság az bennünk, ami nem tudott személyessé lenni. A tömeg, a nehézkedés, a féltékenység, a másikat mindig csak méregetni tudó bizonytalanság. Aki

---

<sup>453</sup> A fogalomról bővebben Lázár Kovács Ákos: Az elsődleges kulturális önazonosság. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 7–13.

méreteget, annak nincs lehetősége a találkozásra, találkozni az tud, akinek van annyi önismerete, hogy tudja, mi mozdul meg vele együtt, ha ő mozdul.

Szöts művészértelmiségi volt, olyan művész, aki hivatásként gyakorolta művészetét. Ennek az éthosznak vannak, voltak képviselői, most a példák széles spektruma helyett (hiszen mindenki ismer ilyeneket) csak a magyar Kodályt, Balázs Bélát, vagy Ottlik Gézáat említjük. Ilyen művészértelmiségként voltak közöttünk, és jelenlétükkel mindig eleven, szerves és arccal rendelkező kultúrát jelenítettek meg. „Nem egyszerűen azokat tekintjük értelmiségieknek, akik szellemi tevékenységet végeznek, hanem azokat, akik egy olyan cselekvési minta részeként végeznek szellemi tevékenységet, amelynek alanyait az ön- és közösségi reflexió kettős vonatkozásrendszere kapcsolja össze. Ehhez hozzátehetjük még: mindezt oly módon teszik, hogy önazonosságuk rögzítésében jelentős szerepe van a szellemi »munkások« más csoportjától való elhatárolódásuknak.”<sup>454</sup> Ez a szerves „elhatárolódás” is fontos (egyébként biztonságot és [egyenlőségen alapuló] kapcsolatokra való nyitottságot is eredményező) része tehát annak az elsődlegességnek, hogy tudom, hogy nem vagyok te, és hogy tudom rólad, hogy tudod magadról, hogy nem én vagy. Szötsnek ez a folyamatos és világos elhatárolódása sok gondot okozott (említhetnénk Balázs Bélát, vagy Ottlikot is, stb) saját magának és másoknak. Volt kultúrája, volt története, tudta az értékeit és a fogyatékoságait, ezekkel a tudásokkal vonult be a különböző politikai, kenyérharcokat is jelentő kulturális terekbe. A kultúra része természetesen a konfliktus-kultúra is, az ilyen emberek ügyeket képviselnek, olyan ügyeket, amelyeknek emberekből, emberi arcokból kialakuló sorsuk van – lehetnek ezek filmek, bármilyen műalkotások, vízszabályozási tervek, vagy az erőszakmentesség képviselője, stb. A konfliktuskultúra szerves része életüknek, mivel elhatárolódnak a másiktól – képviselik az ügyeiket. A háborúban is működik a konfliktuskultúra és minden egyéb helyen, ahol emberek élnek.

Ennek az elsődleges önazonosságnak másik (tovább nem ragozzuk a kérdést) jegye a valamilyen kultúrával együtt-járó „legitim egyoldalúság”.<sup>455</sup> Ha valaki napi nyolc órát zenél, akkor zenész, ha fest, akkor festő, ha futballozik, akkor focista, ha buszt vezet, buszvezető. Ha filmmel foglalkozik, akkor filmes. A legitim egyoldalúság nem zárja ki a sokoldalúságot, vagy a renaissance embert a világból, de a tömegek részére (akik közé tartozunk) világos utakat nyit meg – legyenek ezek a tömegek zenészek, filmesek, vagy buszvezetők. Szöts igazolt egyoldalúsága a filmes logikája, amivel tehát mindenhez

---

<sup>454</sup> K. Rahner: Der Auftrag des Schriftstellers und das christliche Dasein. In *Schriften zur Theologie* VII.

<sup>455</sup> D. Wiederkehr: Spektrum kirchlicher Existenztypen. In *Mysal* IV/1, 385.

közelített. Az állandó konfrontációkat okozó elhatárolódásai, illetve igazolt egyoldalúsága kívülről akár látszódná életszerűtlen mániákusságnak, másokra tekintettel nem lévő (filmes) önzésnek, a történelem tényeire fittyet hányó együgyűségnek, mégis az egész mögött az áll, hogy Szóts tudta, hogy mit akar (filmet készíteni) és ez vezette minden vitájában, filmes harcában. Ez a folyamatos elhatárolódás és legitim egyoldalúság lesz a veszte – viszont mégis: saját maga lesz saját sorsa. Nem mások csinálnak neki sorsszerű másolatokat, hanem eredeti sorsot élt és eredeti sorsot alkotott. Az aktuálpolitikai sík természetesen más ügy – arról nem kívánunk itt sem elmélkedni. Ennyit arról tehát, hogyan lett a költői alkatú filmes fiatalemberből a két nagyjátékfilm idejére lírai realista, vagy már neorealista rendező.<sup>456</sup>

Balázs Béla művészeti tanácsaival, a vele való állandó vitákban formálódik a film, Balázs nem engedi, hogy a filmet annak „szektás” jellege miatt megcsönkítsák, ellent áll annak a kísérletnek, hogy a filmet kiegészítsék a mórai szándéktól idegen jelenetekkel, beállításokkal. A szakmában elterjed, hogy az új film: „...Szép képek..., kár, hogy a mondanivaló – kereszt, körmenet, Miatyánk – csupa vallásos motívum, nyoma sincs benne a megújnodott, demokratikus filmgyártás haladó szellemének...”<sup>457</sup> Aztán az újabb hírek, pletykák és tények Szóts értelmezésében: „A Művészeti Tanács elsőosztályúnak minősíti a filmet, ez nagy anyagi előnyt jelent számomra, mert az állami kölcsönt ebben az esetben nem kell visszafizetni. Az egykori szegedi fiatalból lett kultuszminiszter, Ortutay Gyula külön gratulál az új magyar filmművészeti alkotáshoz. Plakátok, előzetesek hirdetik a négy premier moziba kitűzött, két hét múlva esedékes bemutatót... Ekkor jelent meg egy időzített, baljós cikk a *Képes Figyelő*ben, *A kereszt jegyében* címmel. Leleplezte az új, demokratikus magyar filmgyártás hibáit. A magyar filmgyártás veszedelmes útra lépett! *Az Ének a búzamezőkről* kimondottan vallásos jellegű: búzaszentelő körmenettel kezdődik, Miatyánkkal folytatják... A Tamási Áron művéből készült *Mezei prófétában* pedig egy keresztet szegeznek fel a háztetőre... Nemsokára megjelent a támadó cikk folytatása is. Ez már az akkori idők legsúlyosabb vádját zúdította a *Búzamezőkre*: a film nemcsak vallásos, hanem egyenesen mindszentista!”<sup>458</sup> 1948-ra már az sem jó, ami még 1947-ben dicséretesnek látszott: a paraszt túlságosan is szereti földjét, és ez a kolhozosítás előtt már nem aktuális, és nem haladó. A sokat emlegetett Rákosi-ügy csak azért fontos, mert „Mind fenyegetőbb lett az érdeklődés a film körül. Az Akadémia utcai pártközpontban külön

---

<sup>456</sup> A stílustörténeti kérdésre kitérünk a 3.7–8. alfejezetben.

<sup>457</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 62.

<sup>458</sup> Uo.

levetítették. De a vetítés nem tartott sokáig, mert Rákosi a bevezető képsor, a búzaszentelő körmenet éneke és a Miatyánk alatt tüntetően elhagyta a termet. Ezek után már senki sem mert felszólalni a film érdekében. »Róma szólt« és a vita be volt fejezve. *Az Ének a búzamezőkről* sorsa megpecsételődött.<sup>459</sup>

Balázs Béla aktív részvételét a filmben Balázs ellenfelei rögvest kihasználták, terjesztetni kezdték, hogy szenilis, hogy bármiféle vezetői posztra már alkalmatlan, „A film művészeti tanácsadója volt, s ezzel kitűnő célpontot nyújtott ellenségeinek és irigyeinek. Sok ifjú törtető és türelmetlen karrierista útjában Balázs Béla leküzdhetetlen akadályt jelentett. Nemzetközi hírneve és tekintélye, moszkvai filmakadémiai tanári rangja, párhúsége, hosszú külföldi emigrációja alatt szerzett széles látóköre, személyes kapcsolataival valósággal predestinálták őt a magyar filmművészet irányítására. Nehezen lehetett volna nála alkalmasabb embert találni a Filmhivatal művészeti vezetésére, a Filmfőiskola vagy a Filmtudományi Intézet igazgatói posztjára.”<sup>460</sup> Ahogy Szóts a saját kultúrájával, úgy Balázs is a magáéval fölöslegessé, sőt terhessé lett övéi számára. Nyilván itt is minőségi kérdéstről van szó, nem aktuálpolitikairól: Szóts, vagy Balázs olyan kulturális, intellektuális erőt jelenítettek meg, amely erkölcsi tartásukkal párosulva gyakorlatilag támadhatatlanná tette őket – így, nem maradt más a velük nem szimpatizálóknak, mint olyan eszközök használatával kiszorítani őket a kulturális, a művészeti közéletből, amelyek nem tartoztak a megtámadottak kulturális, erkölcsi arzenáljába.<sup>461</sup>

Amiről tehát szó van, az az emberi minőség. Természetesen nem azt állítjuk, hogy Balázs, vagy Szóts lettek volna a „jó”, és a többiek, akik őket támadták a „rosszak”, de arról igen, hogy intellektuális és kulturális tágasságuk, a különböző (aktuálpolitikai érdekek mentén szerveződő, a napi előnyért tágasabb kompromisszumokra képes) csoportokhoz csatlakozókkal szemben védetté, morálisan intakttá tette őket. Nem kellett beállniuk egyetlen csoportba sem, hogy onnan (érdekorientált és ezért megkérdőjelezhető) megerősítést nyerjenek céljaik megvalósításához. Elsődleges kulturális önazonosságuk, identitásuk, filmes létük kikezdzhetetlen komplexitása és integritása szembeállította őket a napi előnyökért abcúgoló személyekkel, tényezőkkel, csoportokkal – ezért aztán a csoportok perifériájára szorultak, illetve a csoportok közötti „köztes terekben” kezdtek el

---

<sup>459</sup> Uo.

<sup>460</sup> Uo. 63.

<sup>461</sup> A kérdéstről áttekintés egy hasonló témában: M. Karen: *Art History. German-Jewish Identity, and the Emigration of Iconology*. In C. M. Soussloff (szerk.): *Jewish Identity in Modern Art History*. Berkeley, 1999, 167–179.

létezni. Ez a fajta csoportközöttiség természetesen szabadságot is jelentett, hiszen látszólag különböző csoportokhoz (nem) tartozó értelmiségiek folyamatosan felülírhatták a látszólagos megállapodásokat és olyan termékeny együttműködéseket valósítottak meg, amely azok számára elképzelhetetlen volt, akik csak klikkekben voltak képesek gondolkodni, létezni. Ezek az értelmiségiek, esetünkben filmesek olyan együttműködéseket valósítottak meg, amelyek elengedhetetlenül szükségesek amúgy a csoportértelmiségieknek is, hiszen ők azok, akik mindenféle külső dresszúrával szemben, teremtő módon képesek a szabadságuk által biztosított erőterekben (előttük elképzelhetetlennek vélt) együttműködéseket generálni, olyanokat, amelyek tehát az izolálódó csoportok számára is életfontosságúak. Megmerevedett erővonalak mentén nem születik élet, nincs minőségi előrelépés. Ezek a közvetítőemberek sisakrostély nélkül küzdöttek, saját erejükben bízva – vereségük archetipikus, a Gilgamestől, az Edda mítoszon át, Arthur királyig és Shakespeare hőseiig, átélhették ezt a sajátos B listázást mindazok, akik ragaszkodtak célkitűzéseikhez, kompromisszumaikhoz.

A con-promissio, a kompromisszum kölcsönös ígéretet jelent, mindannyian, folyamatos kölcsönös ígéretekben létezünk, erre Szóts és Balázs is képesek voltak – nem voltak képtelenek az együttműködésre, képesek voltak együttműködni, de ragaszkodtak a saját maguk által és a nekik adott ígéretekhez. És ez nem politikai, aktuálpolitikai kérdés, hanem ismét csak az emberi minőségé. Az ígéretek be kell tartani, vagy legalábbis törekedni kellene rá, különben ott fogunk tartani, ahol Szóts, Balázs Béla és a többiek tartottak – az egymásnak adott ígéretek betartása nélkül nem létezik bizalom-mező, társadalom, politika, gazdaság, kultúra, film se. És akkor az van, mint ami Balázssal is történt: „Méltatlan hajsza indult meg ellene, és ő felháborodva, szangvinikusan védekezett. Beteg szívét ez erősen igénybe vette. A New York ház különböző hivatali szobáiban lezajlott kilátástalan hadakozásai után gyakran felkeresett a szomszédos Miksa utcai lakásomon, s ott a díványra ledőlve próbált megnyugodni. Sápadt volt, fáradt, kimerült. Kétségtelen, hogy ez a rágalomhadjárat is hozzájárult közeli halálához.”<sup>462</sup> És ahogy a küzdőtárs is elgyengült, úgy ment ki a film mögül a bemutatáshoz szükséges politikai gazdasági, kulturális erő: „A cenzúra betiltotta a filmet. A kópiákat elkobozták. Sok év munkáját, álmát, sok pénz és energia gyümölcsét kilenc bádogdoboz börtönébe zárták. Szorosan egymásra tekercselve, béna mozdulatlanságba dermedtek a jegenyefák hajladozó fekete árnyai, a hullámzó búzaföldek és a napraforgók arany tányérjai. A körmenet zászlóit

---

<sup>462</sup> Uo.



sem lobogtatta a szél, fekete- és fehér ruhás alakok – galambok és hollók – sem bukkantak fel nyomában. És a csordakút mohos vedre sem lendült át, hogy felvillanjon mögötte a Mária-látó asszony üres tekintete.”<sup>463</sup>

Itt érdemes megjegyeznünk, hogy a Pintér Judit – Szóts egyik avatott kutatója – által jelzett pályatársi kötelékek milyen jelentőségűek az amúgy sem egyszemélyes műfajú film történetében. A *Példa képei. Pályatársak Szóts Istvánról*<sup>464</sup> című írásában Pintér éppen azt mutatja be, hogy a megszólaló rendezők, akik egyébként inkább fiai lehettek volna Szótsnek, mintsem testvérei, hogyan, milyen mélyen és értelemben azonosulnak azzal a személlyel és életművével, aki egyébként az ő pályakezdésükkor nagyjából az elhallgatott kategóriában létezhetett csak. Vincze Teréz tanulmányában<sup>465</sup> ennek az összefüggésrendszernek nemcsak hazai, de a külföldi vonatkozásait is jelezte. A filmekben és a vallomásokban tetten érhető hatás, és az egymásra vonatkozás, az egymásra vonatkoztathatóság tehát lényegi eleme ennek a viszonyoknak, amit Vincze jelzett tanulmányában az „és” szó kiemelésével jelentőségesít. Szabó Istvánnak nyilván más fontos, mint Bereményi Gézának, vagy Sára Sándor számára más jelentőségteli, mint Kósa Ferencnek, mégis az elkészült Szóts filmek, a kevés, vagy nem mély kapcsolatok mellett is (igaz csak korlátozott módon) képesek voltak valamiféle hatást gyakorolni annak ellenére, hogy a filmek „Sitz im Leben”-je aktuális, a jelenhez fűződő szituáltsága igen problematikussá vált.

A magyar újhullámos filmesek számára meglévő kapcsolat is bonyolultabb annál, mintsem az egyik meg nem értett mesterhez való viszonyként aposztrofáljuk. Szabó István szocializációs bázisa más, mint Sára Sándoré, Jancsóé különbözik Gaál Istvánétól, mégis mindannyiuk számára így-úgy fontos Szóts. A filmművészet sem hatások és ellenhatások nélkül működő kulturális terület, az itt tevékenykedő alkotók akarva akaratlanul is tükröt tartanak egymásnak, ha mással nem, akkor filmjeikkel. Ugyanakkor nem szabad leértékelni a közös kultúrának a jelentőségét, ugyanis a film is ebben a közös kulturális térben formálódik és ez a formálódás – bármennyire is közkeletű ez a vélekedés – nem filmtörténettől mentes. A filmtörténet pedig nem független a történetektől, amelyek viszont megint csak nem függetlenek a történelemtől. Nem a bulvárszintű művészetértelmezésről van tehát szó, hanem arról, hogy a filmek egyrészt szellemi alkotások, másrészt ipari, vagy kulturális termékek, és olyan gyártáshoz, terjesztéshez kapcsolódó tárgyak, amelyeknek

---

<sup>463</sup> Uo.

<sup>464</sup> *Filmvilág*, 1998/6, 16–22.

<sup>465</sup> Vincze Teréz: Szóts István és a hatvanas évek magyar filmművészete. *Metropolis*, i.m.

gazdasági, politikai jelentőségük van. Ebben az értelemben mindegy, hogy a beszéd, a recepciótér művészi, kommerciális, újságírói-publicisztikai, vagy tudományos és hogy épp totalitárius, vagy demokratikus közegben zajlik<sup>466</sup> – mindezekben a beszédterekben (diskurzusokban) ugyanúgy a filmekről is szó van, ugyanúgy mint akkor, amikor egy filmrendező jelentőségéről, vagy jelentéktelenségéről beszélünk. Ebben az értelemben filmesnek lenni ugyanolyan szellemi hivatás, mint orvosnak, vagy mérnöknek lenni és a teljesítmények, emberi képességek, viselkedésminták és stratégiák ugyanúgy ezekben a terekben értelmeződnek, mint más foglalkozásterekben. Álnokság lenne azt állítanunk, hogy pusztán a filmek dolgoznak. Jól tudjuk, hogy az egész produkciós menetelés, a gyártás, a kritikai jelenlét, vagy annak hiánya, a terjesztés, de már a pályázat-kiírások, állami támogatások világa is milyen jelentőséggel bír a konkrét műalkotás elkészültének, fogadtatásának (recepcióanalízis) és értelmezésének menetében, és hogy azoknak is milyen nagy a jelentősége, akik egy-egy filmötletnek arcot adnak, vagyis a stábnak, akik elkészítik a forgatókönyvből a filmet. És ebben a folyamatban a rendezőnek kitüntetett helye van, ugyanis a film művészi értelemben az ő szellemi terméke. Nem az operatőr, vagy a vágó jegyzi a filmet, hanem a rendező és ez még most is (amikor a rendezők forgatás közbeni csereberélgetése is megszokott) tény. Így tehát a magyarországi háború utáni filmes és egyéb művészettel kapcsolatos nemzedékváltás történetéről külön is meg lehetne emlékezni,<sup>467</sup> azonban dolgozatunkban erre sem vállalkozunk. Továbbra is Szöts művész- valósága a kérdésünk, és ha Szöts nem lett volna kivételes rendező, nem is lenne ételme túlságosan firtatni „jelentőségét” a magyar filmvalósággal kapcsolatban. Mivel azonban jelentősége vitathatatlan, most éppen ennek a „jelentőségnek” a jelentését igyekszünk megtalálni.

Mindezek alapján gyakorlatilag „apa nélküli nemzedék”-nek lehet nevezni a magyar újhullám rendezőit, ahogyan máshol, zenészeknél, íróknál, úgy a filmeseknél is megszakadt a kialakult (tegyük hozzá, sohasem túl szerves, a történelmi erőviszonyoktól mindig erősen disponált) status quo. Mert legyenek akár urbánus-hátterűek, vagy falusiak,

---

<sup>466</sup> M. G. Müller: Politische Liturgie. Zum symbolischen Moment politischen Handels in Westlichen Demokratien. In M. Hildebrandt–M. Bocker–H. Hehr. (szerk.): *Religion und zivilreligion im Atlantischen Bündnis*. Trier, 2001, 58.skk.

<sup>467</sup> Ezekről bővebben: Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében*. 1948–1989. Planétás, 1998; Bársony Éva: A gyanakvás légköre. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 1993, 10.skk, Györe Balázs: *Barátaim, akik besűgőim is voltak*. Kalligram. 2011; Berkovits Balázs: Erkölcstelen besűgők, tehetséges áldozatok, áldozatos erkölcsbírók. *AnBlok* 2009/3. szám. 6–14, Tóth Gyula (szerk.): *Írók pórázon. A kiadói Főigazgatóság irataiból. 1961–1970*. MTA Irodalomtudományi Intézet, 1992. Rainer M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest, 2004, Standeisky Éva.: *Az írók és a hatalom. 1956–1963*. Budapest, 1996.

a politikai hatalommal közelebbi, vagy távolabbi kapcsolatban lévők, kegyeltjei, vagy épp megtűrtjei a változásoknak, számukra ez az árvaság napi tapasztalat lehetett. És ennek a filmes „apátlanításnak”, ennek a politikai és kulturális zavarodottságnak<sup>468</sup> Balázs Béla, Szóts és még sokan áldozatául estek. A kultúra, éppúgy, mint a földművelés, az időszakok, a generációk, az egymásra épülő sokféle tapasztalat és sokrétű feladatok területe, a filmkultúra is – tehát ehhez a (film)kulturális valósághoz szervesen tartoznak hozzá az öregek, a fiatalok, a rendezők és a világosítók, a forgatókönyvírók, a producerek és persze a kulturpolitikások is. Ebben az értelemben nincs jelentősége, hogy valaki falusi, vagy városi, jobboldali, vagy baloldali, egy fontos ismérve van a szellemi mozgásnak ebben a térben, hogy milyen minőségekről esik bennük szó. Ez a minőség a (film)művészet szintjén a nyilvános kritika, illetve az esztétikai ítéletek világa, ahol a művek konkrét (műalkotásokban megmutatkozó) minőségeiről eshet szó. Szóts a magyar filmművészeti kultúrában nem válhatott mesterré, ahogy Balázs Bélának sem adatott meg az, hogy mester lehessen. Atyák nélkül a fiúk kénytelenek azzal dolgozni, amijük van, amit hoztak, ami felett rendelkeznek. Ez a tanácstalanság és keresgélés az egész hatvanas éveken végigvonul. Nemcsak a saját életek, a múlt, a család, az átélt fiatalkori tapasztalatok kifejezéséért folyik a művészi, formanyelvi harc, hanem azért is, hogy a saját élmények (és nemcsak az irodalmi adaptációk, a metaforák és szimbólumok) megjelenhessenek a történelem és a hétköznapi valóságában úgy, hogy annak megfelelő saját, egyéni és művészileg is megfelelő ábrázolást és kifejeződést találnak. Ehhez bizonyára Szóts is (sokakkal másokkal együtt) hozzásegíthette volna a fiatalabb filmes kollégáit, de nem volt rá módja, azok legérzékenyebb éveiben már nem tudott jelen lenni a filmes közéletben. És a jelenlét nemcsak a filmek miatt fontos, a filmek miatt persze különösen is, hanem azért, mert a fiatalok az idősekre, az idősek pedig a fiatalokra szorúlnak. Enélkül nincs szakma, nincs közélet, nincs minőség, nincs kritika, nincs verseny – ami van az mind kvázi, igyekezet a szabadságra, a körültekintő figyelem megszerzésére, az érzékenységek kitanulása, stb. De ami miatt Szóts mester lehetett volna – a jelenlét pórússzerű erőtereiben –, nem valósulhatott meg. Ezért volt tehát apátlan nemzedék a háború utáni szervesen átalakulások nemzedéke.

Hogy az esztétikai kérdésekhez mennyiben kapcsolható tehát morális, vagy politikai megfontolás, az nem ennek a dolgozatnak a tárgya. Fontos ugyanakkor megjegyeznünk, hogy a művészetelméletben antropológiai természetű megfontolást is

---

<sup>468</sup> A kérdéstről Lázár Kovács Ákos: *Önfeladás és megmaradás. Vallásos értelmiség Magyarországon 1948-1990*. Osiris, Budapest, 2006, 161–187.

tehetünk, például, hogy Hans Urs von Balthasar szerint (aki ebben nem tesz mást, mint követi Goethét) a művész, amikor a műalkotás létrehozása során részt vesz az élet alakításában, nemcsak a művet alakítja, hanem ő maga is alakul. Miközben formáljuk, alakítjuk a műveket, és magunkat, alakul egy „életforma”, ami ha az összes területet egybenézzük, vagyis a műalkotások, a kritikai közélet, a művészeti szakmai közélet egészében már „életalaknak” is minősíthető mindaz, ami történik az egyes emberrel, az egyes ember körül és az egyes ember által. Antropológiai síkon ez azt is jelenti, hogy a létrehozásban, az alkotásban magunk is alkotásokká válunk, válhatunk, vagyis életünk is alakoszerű alkotás lehet.<sup>469</sup> Ebben az értelemben tehát a filmes Szóts életalakja is részben önmaga által alakított művészi forma, önkifejeződés, vállalás, és mindennek hiánya, amennyiben teretlenség, élettelenül (alaktalanul) kell léteznie saját hagyományanyagaitól és jövőétől elzárva. Aczél György, a kritikusok, a stúdióvezetők, vagy épp Nemeskürty István nem lehettek a hatvanas évek fiataljainak genuin ősei, bármennyire is igyekeztek, az atyátlan nemzedék saját hangot keresett és talált – apátlant. És ezt később már ki is fejezhették. Hogy is mondja Jancsó? „És hát nem szabad elfelejtenünk, hogy ő az őszünk, lelkileg is, képileg is rengeteget köszönhetünk neki.”<sup>470</sup> Vagy még inkább a hozzá sok tekintetben legközelebb álló Gaál István: „A magyar filmművészetben nekem »egy Szóts« annyit jelent, hogy együtt találok egy igen magas feszültségű művészi kvalitást egy fantasztikus, példaként ragyogó emberi, etikai tartással.”<sup>471</sup> Kósa Ferenc Szóts mellett még Radványi Géza-t tekinti nemzedékük másik nagy ősenek, Radványi Márai Sándor öccseként ugyanúgy kénytelen volt igyekezni a megfeleléssel, mint Szóts, de végül is neki sem sikerült, ő is külföldre távozott.

Szóts tehát a film betiltása után rögtön sejti, tudja, hogy mi lesz a helyzete, mi lesz a jövője: „A film nem márvány, nem maradandó érc. Nem az örökkévalóság jegyében születik, inkább a mához, a múltó pillanat aktualitásához kapcsolódik. Betiltása után – akár egy túvel átszúrt luftballonból a levegő – a *Búzamezőkből* is szivárogni kezdett az aktualitások feszítő ereje. Filmarchívumok kuriózuma lett. Nem hirdethette az eke győzelmét a kard felett, nem mondhatott dicsérő éneket a földjét szerető parasztról, nem tehetette láthatóvá a föld és kenyér misztériumjátékát, hadifoglyaink sorsára sem figyelmeztethetett. Hamis vádakkal rágalmazták meg, betiltották, elnémították. Mivel érdemelte ki ezt a sorsot? Veszélyes tanokat hirdetett? Mérgezte az ifjúság lelkét? Avagy a

---

<sup>469</sup> Hans Urs von Balthasar: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika*. Sík Sándor, Budapest, 2004, 403–561.

<sup>470</sup> Pintér Judit: A példa képei. Pályatársak Szóts Istvánról. i.m. 16.skk.

<sup>471</sup> Uo.

hatalom ellen lázított?”<sup>472</sup> Mindenesetre a búzamezők éneke évtizedekre eltűnt az oktatásból, a mozikból, a televíziókból. Ugyanez lett a sorsa, kissé hamarabbi szabadulással majd a végén az *Ember a havasonnal* is – betiltás, a teljes kópiaanyag elkobzása. Aztán újabb nehézségek: „A frissen alakult állami filmgyártás megkezdte a szakemberek toborzását. Szerződteni akartak engem is, de nem fogadtam el ajánlatukat, mert biztosra vettem, hogy mint állandó munkára szerződtetett rendező egy-két forgatókönyvet, mely ízléssel, meggyőződéssel ellentétes, még visszautasíthatok, de a tizediknél már rákényszeríthetnek hazug propagandafilmek rendezésére is.”<sup>473</sup>

Aztán 1949-ben Illyés Gyula *Két férfi* című művének megfilmesítésére kéri fel. Vállalja, heteken át dolgozik Illyéssel, vitatkoznak, Kossuthot és Görgeyt másképp látják és még sok más egyebet is. A százoldalas filmnovellát bemutatja, a filmgyárban botrány tör ki, Szóts szerint (erre nincs más forrás) csak Illyés tekintélye miatt úszta meg csak dorgálással és elutasítással – „Hiába próbáltam Illyésre, a forrásmunkákra, szemtanúk írásaira, naplókra és levelekre hivatkozni. Ezt kicsinyes, kispolgári naturalizmusnak minősítették, holott szerintük a történelem helyes megítélésénél az ideológiai vonal a döntő. Zsdanov ragyogó okfejtése szerint nem az a fontos, hogyan történt valami, hanem az, *ahogyan történnie kellett volna!* Minden kis apróságról úgysem maradt fenn dokumentum, és ezekből is sok minden elveszett, nagy részüket meghamisították, eltüntették, megsemmisítették a burzsoá történetírók... A magyar szabadságharc helyes megítélésére és hithű betájolására, a magyar filmrendezők kioktatására kétszer is eljött Budapestre Pudovkin. A nagy Pudovkin, akinek filmművészetről írt könyvét egy időben katekizmusként tiszteltem, de akinek legújabb munkái már sematikus propagandafilmek voltak. A zsdanovi elmélet fából vaskarikáját igyekezett megmagyarázni, dogmatikus érveléssel.”<sup>474</sup>

A filmgyártás államosítása után semmiféle filmes kapcsolata nincs, apja nyugdíját megvonják, édesanyját Válgáról nem engedik el, és egy szobába költöztetik családi házukból. A szülők és a felesége eltartásának feladata hárul rá, lakásukat eladja, albérletben élnek, majd sógora, Inkey Tibor alsógödi házában kaptak egy erkélyes szobát. Eladja értékeit, majd mások eszközeit, tárgyait, technikai berendezéseit árulja kisebb jutalékokért. Nincs munkaigazolványa, nem jár nyilvános helyekre, nehogy munkakerülésért elkapják – Leicákat, Contaxokat árul, közvetít. Szabadidejében

---

<sup>472</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* i.m. 64–65.

<sup>473</sup> Uo. 65.

<sup>474</sup> Uo. 68.

Alsógödön sétálnak, úsznak, sógora gyerekeivel játszik, csókákat szelídít. Így a költői valóság lírai realizmussá válik: Az *Emberek a havason* költőisége az *Ének a búzamezőkről* lírai realizmusán át elvezetett az élet valóságának lírájáig. Ennek a folyamatnak az állomásait, illetve mozgatórugóit azonban csak az utolsó fejezetekben tárgyaljuk.

#### **2.4. Valóság-mentés (Néprajzi filmek, *Kövek, várak, emberek*)**

Höllering *Hortobágy* című filmje a heimat-filmek sajátos dokumentarista átírásából született, mintegy akaratlan jelzés volt egy osztrák rendező részéről, hogy érdemes lenne a magyar táj a magyar néplélek feltérképezésével is foglalkoznunk – mintha ehhez sem lett volna szeme a polgári, kispolgári lét kulisszái között ténfergő háborús időkben és az azután tevékenykedő magyar filmeseknek. Höllering jó érzéssel Lajtha Lászlót kérte fel a film zenéjének megírására, azt a Lajthát, akit sokan Kodály örökösének tartottak, mindaddig, amíg a politikai és a történelmi helyzet lehetetlenné nem tette, hogy osztályidegen, és ideológiailag veszélyes elemek különböző kulturális mezők középpontjába kerülhessenek. Széll Jenő, aki a Népművészeti Intézet igazgatója volt, jó érzéssel fogta fel, hogy ezek a „rendszeridegen” figurák is képesek értékeket létrehozni, esetleg épp olyanokat, amit akkor és ott úgy csak ők tudnak. Ebben a perifériára szorulásnak fő eleme tehát az ideológiai, vagy életútbeli „idegenség” volt, ugyanakkor az itt összeverődött értelmiségiék jórész, ahogy egyébként Szóts is, nemigen kívántak rész venni az új világ víziójának számukra igen ellentmondásosnak tűnő szolgálatában. Kettős kizorítottság volt ez – a körülményeké is, de legalább ennyire belső fenntartások, elzárkózások, együttműködésre nem hajlandó belső döntések miatt alakult ki. Az itt működő (a stabil állás szükséges volt ahhoz, hogy munkaigazolványuk legyen, enélkül közveszélyes munkakerülés vádjával eljárást lehetett volna kezdeményezni ellenük) Tamási Áron falusi népművelőknek írt egyfelvonásosokat, Lajtha népdalokat gyűjtött, cigányzenészek hegedűhasználatát, cimbalmosok ütőtechnikáját kutatta, elemezte, hasonlította össze. Németh Antal színháztudós a Nemzeti Színház volt igazgatója népi színdarabok, passiójátékok szövegének rögzítését végezte, Muharay Elemér néptánckutató Sinka balladáit dramatizálta, Domokos Pál Péter néprajzkutató a csángókról írt monográfiát, a már említett Rajeczky Benjamin ciszter szerzetes, aki korábban az Akadémia zenei osztályán tevékenykedett Kodály egyik féllegális titkos munktársaként népdalokat gyűjtött és jegyzett le. És közben „Táncosok, koreográfusok, zenészek és énekesek sulykolták a helybéliekbe az ünnepély minden apró mozzanatát és annak forgatókönyv szerinti pontos lebonyolítását, s amikor ez már olajozottan és simán ment, akkor kezdődött a mi munkánk. Kattogtak a Leicák, berregtek a Bolexek, sebesen forogtak a magnótekercesek. Képpel és hanggal, színesen és fekete-fehéren dokumentáltuk megújuló népművészetünk friss hajtásait, melyek megható módon zengtek dicséretet a nagy Sztálinról, vagy a legelső magyar ember, Rákosi apánk tetteit magasztalták. (Szerencse, hogy nem a nyilvánosságnak, hanem belső használatra

készültek!)<sup>475</sup> Közben Széllnél Szótsnek sikerül kijárnia, hogy ne csak rögzítsék a mozgásokat, hanem a környezetet, az egész dramaturgiai mozgás és esemény összefüggésrendszerét vegyék fel. Addig csak „objektíven” vették fel a mozgásszekvenciákat, a lépéskombinációkat, nem törődtek a tánc közegének, a táncnak mint közösségi aktusnak a természetrajzával. Az egyszerű, vagy bonyolult lépések állókamerás rögzítése Szóts szerint nem volt képes a tánc lényegének megragadására, „lecsúszott” a szalagról a jelentése, a jelentősége. Szóts külön műfajként kezelte a különböző táncsal kapcsolatos helyzeteket, illetve a táncot, vagy a népszokást sem önmagában álló eseménynek tekintette – az összefüggések, az életvonatkozások, a környezeti elemek jelentőségének megragadása szerinte mind hozzátartozott a tánc mint életmegnyilvánulás rögzítéséhez. Ennek a nézetének igen hamar hangot is adott. A népszokásokat megőrkítő dokumentumokat Raffay Anna néprajzkutatóval próbálták felvenni, közöttük, kettejük személyes, közös szellemi érdeklődésből fakadó együttműködésével kezdődött el a két tudomány közötti párbeszéd kialakítása. Néprajzos és filmes, a két vonatkozásrendszer, világmegragadás különböző, mégis a hasonlóságok mentén sokféle találkozási ponton érintkező gondolkodásmód, amely konkrét feladatok mentén szövetkezhetett. Raffay Anna szép visszaemlékezésében pontosan rögzíti ennek az „egyeztetésnek” a menetét, szakaszait,<sup>476</sup> az ő vezetése mellett érdemes a néprajzi filmekkel kapcsolatos Szóts életvalóság vonatkozásában végigfuttatnunk filmes reflexiónkat azon a valóságselesten, ami itt megmutatkozik. A helyzet az volt, hogy Szótsnek dolgoznia, keresnie kellett, más munkája nem volt, és a Népművészeti Intézetben szükség volt a kutatások dokumentációjához filmfelvételekre is.

Hasonló eset történik itt, mint ami korábban Bartókkal és Kodálllyal – alkotó, szellemi munkát végezni kívánó értelmiségiek, akik esetünkben művészek, belső belátásaik következményeként rádöbbenek a népi kultúra, a nép művészetének jelentőségére és ennek a nagyjelentőségű valóságnak a valóságvesztésére. Egy évezredes élő kultúra maradványai között éltek és érezték ennek a nagyhagyományú valóságalelemnek elerőtlenedését, jelentésvesztését, és a maguk módján, a maguk eszközeivel igyekeztek elébe menni ezeknek a folyamatoknak. Bartók, Kodály, Lajtha, Bárdos, vagy Rajetzky jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni ennek a magyar kultúra szempontjából igen jelentős döntésnek a meghozatalában. Az, hogy most éppen világörökségnek minősítik a magyar népi kultúrát az szép kulturális esemény, de a nagy műveltségi, művelődési

---

<sup>475</sup> Uo. 71.

<sup>476</sup> Raffay Anna: *Néprajzi „motívumgyűjtés” 1952-55*. In *Metropolis*, 1998/2, 114-119.



folyamatok lényege a kultúra hétköznapiságában, gyakorolt magától értetődésében, életszerűségében, valóságyszerűségében van, nem a kampányokban, vállveregetésekben – ebben az értelemben más az ünnep és más a hétköznapi szokásrendje.

Herdertől Hauser Arnoldig, Marxtól Eisensteinig sok nagyhatású, a kultúra különböző területein és korszakaiban gondolkodó, tevékenykedő értelmiségi számára világos volt a nép kultúrájának jelentősége, ennek a kultúrának az életszerűsége, ereje. Ezeknek az amúgy érdekes (Herdernél még külön a magyarok jövőjére is vonatkozó) elmékedéseknek most nincs jelentőségük, elegendő pusztán megjegyeznünk azt, hogy Szóts, vagy Lajtha valóságmentése tehát nem volt kezdetek nélküli, az európai gondolkodás szerves vonalába tartozik, annak egyik elemeként áll előttünk. Amit Bartók, vagy Lajtha végbevitt, az tulajdonképpen a kodályi örökség (néprajz, anyaggyűjtés, tudományos rendszerezés, aktualizálás, átfogalmazás és termékenyítő átörökítés) egészében értelmezve, mint magas szintű leletmentés és ezeknek a leleteknek a modern művészetbe történő integrálásaként fogható fel. Tulajdonképpen a bartóki generáció munkájának továbbviteléről volt szó, arról, hogy a néprajzi, népművészeti leletmentést el kell végezni a mozgóképes gondolkodás által nyújtott rögzítéstechnikai eszközökkel is. Dramaturgiai is a kérdés, hiszen a néprajzi, zenei összefüggések megragadhatóak mozgóképes módon is, ezzel az eszközparkkal is meg kell jeleníteni, le kell játszani a játékokat, elmondani a történeteket és bemutatni a nép hétköznapijait, ünnepeit. Kodály és Bartók modern gesztusa, ami már nem a magától értetődés, hanem az újbóli rácsodálkozás gesztusa, a film nyelvén is követeli a magáét. Mivel a jelentésrétegek, beszédmódok, hagyományok és hagyományértelmezések posztmodern szabadpiacán élünk és ott áruljuk portékáinkat, egyelőre nem teszünk kísérletet ennek a szótsi filmes tevékenységnek korszakoló, műfaji, vagy stílustörténeti behatárolására sem. Módszerünk továbbra is ugyanaz, elmenni Szótscsel oda, ahová ő eljutott, és ha eljutottunk oda, ott majd körülnézhetünk, ez a körülnézés azonban csak az utolsó mozdulatunk lehet – a hegyre előbb fel kell menni, utána jöhet az esztétikai élmény élményszerűsége, illetve annak filmelméleti hozadékai. Jelezzük ugyanakkor, hogy például Kodály, Lajtha, Korényi Béla olyan modern zenészek, akik ugyanebben a „klasszikus” jellegű megközelítésmódban alkottak.

Szóts (és mindenki, aki ezen a területen tevékenykedett, tevékenykedik) munkája nemcsak a hagyományhoz való viszony kialakításának egyfajta módját mutatja meg. Azt a folyamatot is kézzelfoghatóvá teszi, ahogyan az egy néphez tartozó különböző korokban élő személyek, csoportok, közösségek egymás „Sitz im Leben”-jét, életösszefüggéseit,

valóság-egészét, valósághelyeit, nyelviségének különböző megnyilvánulásait azok szituáltságaiban, konkrét előfordulási helyeiken, helyzeteikben megkeresik, felkutatják, felfedezik, rögzítik, értelmezik, átalakítják és újraértelmezve életszerű használatra felajánlják. A népléleknek ez a sajátos, érzékeny, sokszorosan megrabolt, kihasznált, félreértelmezett és eltorzított, mégis mindig életszerű és eleven ereje képes arra, hogy megragadja a gondolkodót és olyan szellemi tettekre sarkallja, ami a hagyományhoz fűződő viszonyaink átértelmezését is eredményezhetik.

Nemcsak technikai kérdésként és feladatként áll előttünk a néprajzi jelentőségű események rögzítése, hanem szellemiként is – a megtörténthez való viszony kialakításának kiáltó szüksége emlékezetkultúránkat érinti. A szellemi élet nemcsak gondolkodás, nemcsak reflexió, nemcsak lelki természetű mozgások elemzése, értelmezése, nemcsak érzések, vágyak, szenvedélyek átélése és azok reflexiója, nemcsak az akarati világunkra jellemző és tartozó elemek választása és elutasítása, hanem az elmúlnak a tudatosítása, az emlékezetkultúra integrálása is. Ennek az emlékezetkultúrának vannak antropológiai, pszichológiai, néprajzi, történelmi vonatkozásai és ha nem akarunk belemenni a kultúra-, vagy vallástudományi megközelítések emlékezetkultúrára vonatkozó hagyományanyagainak és irányzatainak számbavételébe<sup>477</sup>, akkor maradunk annál az egyszerű ténynél, hogy az emberi személy integráns része mindaz, ami a múlthoz, a már megtörténthez őt hozzáfűzi, odakapcsolja. Ehhez a tényhez aztán sokféleképpen viszonyulhatunk, de ez a viszonyulás másodlagos ahhoz a kommunikatív szükséghez képest, amit a múlttal, az emlékezés aktusával való folyamatos antropológiai, pszichológiai szükségünk, tehertételünk, jogunk és lehetőségünk számunkra jelent. Ez esetünkben azt jelenti, hogy az ötvenes évek elején mind a politikában, mind a kulturális közéletben, mind a tudományosban voltak olyan szereplők, akik számára a népi kultúra bizonyos elemeivel történő emlékező, sőt akár részvételi odafordulás aktusa a néprajzi filmek elkészítésének igényében fejeződött ki. Lehetett volna a csoportos amnézia is az a közeg, ahol aztán ezek az elemek a feledés homályába vesznek, de esetünkben nem így történt, és mivel nem így történt, hanem úgy, hogy filmre rögzültek a hagyományanyag egyes elemei, tehát filmes szempontú elemzéseinkben számot kell vetnünk velük.

---

<sup>477</sup> A kérdésről Lázár Kovács Ákos: Emlékezet, szenvedés, esztétika. J.B. Metz három szenvedélyéről. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. i.m. 55-62; tágabban A. HALL, Stuart: A kulturális identitásról. In Feischmidt Margit (szerk.) *Multikulturalizmus*. Budapest, Láthatatlan Kollégium – Osiris, 1997, 60–85; még tágabban: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Budapest, 2004, 29-87.

A táncélet, a tánckészség filmre viteléhez nem kellett tudás (ez volt a közvélekedés), ezt a munkát az intézet néprajzosaik maguk végezték. A filmezés célja az volt, „hogy a táncot a leírás céljaira alkalmassá tegyék.”<sup>478</sup> Olyan deskripcióról, leírásról volt tehát szó, ami a film nyelvére írta át, írta le a tánc mozdulatainak folyamatosságát, megszakíttóságát, ritmusát, lépéskészletét, gesztusrendszerét. Szóts már több száz méter 16 milliméteres filmet leforgatott, amikor Raffayval Váraljára, Tolna megyébe mentek egy tojásfestési, tojáscsérés szokás felvételére. A „szokásrögzítés” bonyolultabb ügy, mint a táncok rögzítése. Ebből a szokásrögzítésből sem akármit igyekeztek Váralján felvenni – ünnepi szokásokat kívántak rögzíteni, amelyek éppen a rituális élet olyan archaikus elemeit hordozzák magukon, amelyek nem pusztán mozdulatok, gesztusok, hanem életszerű, eleven, a cselekvésvilág komplex motívumait (élet-halálhoz való viszony, a generációs tapasztalatok integrálása, az életszerű helyzet spontaneitásával járó alkalmazkodásigény, stb.) előhívó kommunikációs minták. Verbális, non-verbális, személy-, és csoportkommunikációs, igen komplex antropológiai feladatok. Az itt élő, vagy a különböző elemeiben még ittragadt jelenségek, elemek rögzítése összetett feladat, ami a filmes rögzítéshez már a filmes rögzítés-logika ismeretét is feltételezi.

A dokumentáció itt már nem pusztán adatrögzítés, hanem behelyezkedés, elrejtőzés, együttmozgás, együttműködés, részvétel. A drámai elemek, a szokás jelentése és jelentősége azok számára, akik részt vesznek benne triviális, vagyis nem igényel számukra magyarázatot, magyarázkodást. Viszont a kívülálló (ebben az értelemben tehát mindegy, hogy móc, ruszin, nigériai, vagy török népszokást, ünnepet veszünk fel) még ha lát is valamit, nem biztos, hogy tudja mi is a drámai azokban a történetekben, amelyeknek jelentőségéről tapasztalata, fogalma sincs. A drámában cselekvés van, ütközés, meghökkenés, ellenállás és vita – erők csapnak össze, amelyek adott esetben a résztvevők számára harcot, vagy az együttműködés kényszerét hozzák magukkal. Lehet ugyan, hogy (az előkészületek dacára sem) nem találjuk meg a drámai elemet a filmre felveendő anyagban, viszont a rögzítéssel járó készenlét és in actu részvétel elénk hozza a történetek szerkezetét, olyan rendben, amely az idő, illetve a hely síkján egymás után, illetve egymás mellett megmutatkozik. Erre a szerkezetre lehet építeni a felvételt. A népszokásokban nem alakul ki konfliktus, viszont a (nem feltétlenül, sőt leginkább nem vallási) rítus maga a konfliktus paradox tere, amelyben megidéződnek dolgok, események, személyek, de ezek nem láthatók, mert ezek a rítus, a szokás belső elemei, archaikus többletének, magának a

---

<sup>478</sup> Raffay Anna: *Néprajzi „motívumgyűjtés” 1952-55.* i.m. 114.

„kontextusnak” a koordinációs rendszerét adják ki, jelentik. Ha nincs megfogható bonyodalom, akkor nehéz belső (filmszerű) feszültséget kelteni. Ha bonyodalmat akarunk, akkor a szokásnak be kell ágyazódnia egy olyan összefüggésrendszerbe, amelyben értelmeződni tud, amelyben megragadhatóvá válik, olyanba, amelyik nála is tágasabb, őt is körülölelő – ilyen tágasságra pedig egyedül az élet képes, a maga változatos, változékony, megrendítő, kihívó, megrátráncoló, vagy sokszor veszélyes intenzitásával. Az élet természetesen a drámai (cselekvések, események, esetek, stb.) elemek folyamatos és meg nem szűnő közege. Tehát a szokást bele kell ágyaznunk az életbe. Ennek a kísérletnek tárgyalt területünkön a legsikerültebb megvalósítása Szóts *Kövek, várak, emberek* című néprajzi dokumentumfilmje. De tulajdonképpen néprajzi filmjei mind ennek az életszerűsítésnek a jegyeit viselik magukon – annak kísérletét, hogy a szokást hogyan sikerül dramatizálni, hogyan lehet az életösszefüggést, a „Sitz im Leben”-t megteremteni. Viszont a tudományos dokumentálásnak, amelyre Szótsöt is szerződtették nem erre volt igazán szüksége. A néprajzi érdeklődés nem a drámai elemek feltárását végezte el (ezt színházi és egyéb előadóművészeti szakembereknek kellett volna megtenniük), hanem pusztán a szokáselemek rögzítését. Ennek az ellenállásnak a modellje az életszerű filmszerűség és a tudományos tárgyilagosság kettősségében áll. Raffay néprajzos volt Szóts filmes, ráadásul Szóts vert helyzetből indult a vitában, ugyanis nem volt sem ideje, sem pénze arra, hogy a szokások élethez kasírozását elvégezhesse. Nincs lehetőség a jelenetek ismételt rögzítésére a beállítások változtatgatásaira, nincs pénz a túlforgatásra és egyáltalán, hivatalos, kulturális, vagy kultúrpolitikai igény sincs arra, hogy az „élő, vagy elemeiben még itt ragadt” jelenségeket filmre vegyék.

Szóts százoldalas életrajzában három-öt oldalt foglalnak el ennek a négy évnek a történései, ugyanakkor az érintett időszak kérdéseinek jelentősége korszakos, majdhogynem az egész szótsi életmű lényegi vonatkozásait érinti: hogyan lehet Magyarországon magyar filmművészetet csinálni és mitől válik magyarrá a film? A néprajzi filmek esetében elértünk a szótsi életvalóság, életsors lényegi eleméhez: feladatává vált a nemzeti létnek, a magyar nemzeti tapasztalatoknak, sorsnak, történetekbe állítható dramatizálása és ezeknek a történeteknek a történelmi összefüggésekbe helyezése a művészi szinten történő önkifejezés filmes formáiban. Ez a művészi önkifejezés Szóts esetében a magyar néplélek, hagyomány, kulturális és történelmi tapasztalat megragadása és kifejezése. A néprajzi filmek – mint menekülő útvonal – jelentősége sokkal nagyobb annál, mint ahogy azt eddig gondolhattuk, ugyanis ezekben a filmekben látható igazán a téma, a téma által adott dramaturgiai tartalom és az ehhez kapcsolódó filmes kifejezőmód

megtalálásának küzdelme. Szótsnek olyan úton kellett elindulnia, amelyen még nemigen jártak előtte.

Raffay Anna biztatására közben előveszi egyik régi filmtervét, „az egész Magyarország néprajzát összefoglaló, *Bölcsőtől a koporsóig* című filmtervet. Még 1943–44-ben beszélgettem erről Ortutay Gyulával, aki akkor még nem volt miniszter, hanem az egyik Váci utcai könyvkereskedés hátsó szobájában lapult, mint ellenálló szegedi fiatal. A magyar néprajz értékeit összefoglaló, egész estét betöltő filmről álmodoztunk. A paraszti élet ábrázolásáról a négy évszak kozmikus keretében. Három generáció kirajzását követni a legjellegzetesebb magyar tájakon: Dunántúl, Alföld, Erdély, esetleg Nógrád vagy a felső Tisza vidékén. Megmutatni a hétköznaphoz kapcsolódó néprajzi szokásokat éppúgy, mint a jeles napok és ünnepek szokásait. Az utolsó, huszonegyedik órában menteni, ami menthető a magyar népművészet még fellelhető kincseiből az építkezéstől a táncig, a viselettől a faragásig, dalokig, meséig, balladáig.”<sup>479</sup> Érti tehát a felelősségét és igyekszik helyet találni ennek a tervének a megvalósításához. „A magyar néprajzot fonográf-fal, fényképezőgéppel, rajzzal és leírásokkal már felmérte Hermann Ottó, Győrffy István, Bartók és Kodály, de filmen való dokumentálása eddig még nem történt meg, pedig a legtöbb népszokásnak a mozgás is jellemzője. A mulasztásért a magyar filmet joggal vonhatják a jövőben felelősségre.”<sup>480</sup> Mivel traktorokat, téeszeket, új szocialista ünnepeket is kellett volna a filmbe tennie, és hiába magyarázta, hogy a múlt emlékeinek összeszedése egy, és a jelen dicsőséges helyzet rögzítése egy másik feladat, nem sikerült kiegyeznie a szakma vezetőivel, akik attól tartottak, hogy megint valami narodnyik túlzás születik Szóts kezei között. Nyilván így volt ezzel a már említett sok-sok néprajzos zenész, tánckutató, vagy Szóts újonnan megismert ismerősei Diószegi Vilmos, Kovács László, Sárosi Bálint, Raffay Anna is. Két év szünet a nagy terv megvalósításával, közben egy budapesti és egy nyíregyházi fényképezési szövetkezetben is dolgozik. Jól keres a hajdani szegényparasztok esküvői fotográfiáinak retusálásával, illetve a retusált képek nagyításával. Falusi iskolákban készít portrékat, csoportképeket. A 16 milliméteres Bolex film felvevőgéppel kockánként fotografált, és egyik barátja fürdőszobájában nagyított, motorral járták a vidéket és fényképeztek, retusáltak.

Filmes önképéhez a magyarság életének rögzítése szervesen kapcsolódott. Nem valami költői vállalás volt ez, Szótsnek, ahogy korábban jeleztük, organikus, magától értetődő viszonya volt Magyarországgal, az itt élő népekkel, különböző területeken élő

---

<sup>479</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* i.m.73.

<sup>480</sup> Uo.

szegényekkel, paraszttal. (Természetesen ugyanilyen szerves tapasztalat volt számára a romániai filmterveivel kapcsolatban előhozott filmtervek valósága, a román, a móc, a szerb, vagy épp az orosz paraszthoz való odafordulás.) A néprajzi időszak egyetlen eredményének is azt tekintette, hogy jobban megismerte az akkori vidéki Magyarország helyzetét. „Valami hasznom mégis volt ezekből a nem nyilvánosság számára készült kis néprajzi filmekből. Bejárhattam az országot Göcsejtől Szatmárig. A nyomorúság és a rettegés arcát láttam mindenütt. A falusi parasztok mérhetetlen elkeseredését, megfélemlítését, ellenállásuk drákói eszközökkel való letörését, amivel belekényszerítették őket a TSZ-ekbe. A deportáltak megalázott, törvényen kívüli, jogfosztott sorsát. Almássy grófnőnek, a szép Déry Sári operettprimadonnának vakbélgyulladásban kellett elpusztulnia csak azért, mert a falusi tanácstag-kiskirályok nem engedélyezték idejében a szomszédos kisváros kórházába való szállítását. Széchenyi Zsigmond gróf, a népszerű Afrika-vadász, a közkedvelt vadászkalandok írója egy parasztház udvarán felütött sátorban lakott.”<sup>481</sup>

Minden filmes terve valamilyen módon szerves tapasztalatokból származik, kulturális (főleg irodalmi), néprajzi, történelmi jellegű, valós történelmi szálakból építkező témák, amelyek a magyar történelem különböző korszakaihoz kapcsolhatók. A szegénynéphez való együtt-érző viszonya, a magyarság történelmi és irodalmi hőseihez való érdeklődő odafordulása, és az egyetemes emberi létkérdésekkel kapcsolatos bölcselkedő hajlama jelenti művészi éthosának alappilléreit. A szegényekhez való viszonya gyerekkorától világos, és saját kisémmizése, földönfutóvá válása könnyen ében tartotta a szegényparaszttal iránti együttérzését. Az együttérzés a görög nyelvben a pátoosz, annak a képessége, hogy valaki miben és mennyire képes átérzeni, szó szerint együtt érezni a másikkal, az idegennel. A compassio, az idegen szenvedéséhez való együttérző odafordulás Szóts számára életfeladattá vált.<sup>482</sup> A rá jellemző stílusnak egyik meghatározó jegye ez a témában megnyilvánuló szegénység, illetve ennek a szegényes létnek az életszerű filmes megragadása – Szóts számára a velük, a róluk való filmes tudósítás, életüknek a figyelem középpontba állítása az együttérzés egyértelmű gesztusa volt. Ez a realiztikus hajlam, vagyis nem az absztrakció irányába történő tájékozódás adja (a magyar néppel azonosuló) valóságstapasztalatának egyik részét és ezért is van az, hogy konok következetességgel talál meg, választ ki olyan – sokszor már-már az aktuális történelmi, kultúrpolitikai helyzethez egyáltalán nem odaillő, odailleszthető és ezért abszurdnak tűnő –

---

<sup>481</sup> Uo. 72.

<sup>482</sup> A kérdésről bővebben lás: J. B. Metz: *Memoria passionis. Veszélyes emlékezet a pluralista társadalomban*. Vigilia, Budapest, 2008, főként 17–92.

témákat, amelyek senki másnak nem jutottak volna eszébe. Az életmű nagyobbik részét képező „meg nem valósult filmek” alapanyagai, több száz oldalas filintervei szinte csak ilyen, konkrét emberekkel, konkrét helyzetekben, történeti, vagy történelmi távlatú és közelségű eseményekkel foglalkozott. Szöts nem jutott el a tematikai absztrakcióhoz, nem készített szimbolikus, metaforikus, parabolikus filmet, nem volt képes úgy beszélni valamiről, hogy közben másról beszél, mint amire gondol. Tenyeres talpas érdeklődése, tematikai materializmusa, nem vitte őt analógiák, párhuzamosságok, absztrakt művészi formák irányába, hagyományos, klasszikus történetmesélős stílusa ebből a földközelségből eredt. Ezért is hiányzik repertoárjából (többek között) az irónia – filmjeiben ugyan a humor szerves eleme a cselekménynek, de a humor is inkább patetikus (együttérző) irányba tájékozódik, mintsem elidegenítő (ironikus) irányba. Ez hajlam és ízlés kérdése, ebben az értelemben most számunkra mellékes, hogy az iróniához fűződő tapasztalatunk számunkra inkább az ironikus hozzáállást részesíti előnyben, mintsem ezt az együttérzésen alapuló patetikus.

A másik tematikai vállalás a történetek, a történelmi események iránti elköteleződése. Mivel nem az absztrakt formák irányába tájékozódott, érdeklődése nem elméleti igényű volt (ennek jó példája a *Röpirata*, ahol elméleti kérdéseket alig érint), filmjeiben is a kézzel fogható valóság irányába próbált folyamatosan újabb és újabb tartalmi és formai „közelségeket” megragadni – akár világításról, akár fókuszokról, akár mozgásról volt szó, mindig a még valóság-közelibb irányába igyekezett. (Ez egyébként az *Ének a búzamezőkről* látomás-jeleneténél is igen jól tetten érhető.) Nem kötötték le elméleti kérdések, a dráma érdekelte és ehhez életszerű helyzetekre, cselekvésekre, dramatikai ellenpontozásra volt szüksége. Személyes drámájának egyik oka éppen ez a fajta „absztrakciós vakság”, ami (ismételten jelezzük) nem abban nyilvánult meg, hogy nem talált volna formát a meglévő drámához, hanem annak a képességnek a hiánya, hogy a talált témát mindegy elrejtse, bepólyázza a filmes formanyelvi megoldásokba. Ezt a vakságot persze pozitívan is kifejezhetjük, ha azt a választott téma iránti valóság-hű ábrázolás igényének nevezzük. Mindenesetre az ötvenes évek szofisztikált valóságképe Szöts realizmusának, valóságéhségének nem kedvezett. Nem kedvelte az absztrakció „katapultját”, leült inkább a katapultgépnél és elkezdte fotózgatni a gépezet alkatrészeit, vagy a gépkezelők ruházatát – közben persze folyt a háború, de a háború már nem érdekelte, maradt a ruháknál, az alkatrészeknél. Természetesen szükséges volt számára a drámai helyzet kialakulását befogadó cselekvéstér, ami a maga kéznél levőségénél és elképzelhetetlenül tágas variabilitásánál fogva leginkább magában az életben nyilvánult

meg, és ezért is tudott volna Szóts elképzelni olyan filmet, amelyben főszereplői méhecskék, őzikék, fák, erdők. Tulajdonképpen a dramatizált természetfilm irányába is tehetett volna lépéseket, hiszen a természetnek ez a sajátos, cselekményt, drámát, feszültségeket generáló és bemutatni képes ereje már a korai dán és svéd filmekben is megtalálható, és ez Szóts számára ismert volt. Mégis absztrakciós ereje valószínűleg nem volt ahhoz, hogy ebben az összefüggésben eltekintsen az embertől. Értette ugyan a film nyelvét, jól is bánt vele, állatfilmeket is készíthetett volna, de mégiscsak az emberrel kapcsolatos történetek foglalkoztatták leginkább és ehhez nem volt szüksége további absztrakciók bevetésére. Érdeklődése a történelem iránt gyerekkora óta elevenen élt, kamasz és ifjúkori olvasmányai, nyilván meglévő pátosz-hajlama miatt is, közel hozták számára a történelmi idők szereplőit, sorsait, drámáit. És mivel az emberi dráma foglalkoztatta leginkább, és valóság közeli földhöz-ragadtságához leginkább a történetmesélés meglévő formái álltak közel, egyenes út vezetett az irodalmi, vagy történelmi hősök irányába. Az a fajta regényesség, már-már romantika, ami ezt a mitikus természetű háttérrel, a világot, a természetet és az ebben a cselekvéseket végrehajtó egyéneket, csoportokat áthatja, Szótsnál mégis teljesen más irányból jön, mint a romantikus regényesség törekvései.<sup>483</sup> Nem a szellem területéről, hanem a legközelebbi földhözragadtságból, ugyanakkor nem is a természettudományos nézőpont középpontba helyezésével, így Szóts sem romantikusnak, sem naturalistának nem nevezhető. Viszont törekvéseiben, éppen a goethei ideális realitás miatt mind személyes életvalóságát, mind az új és új témákkal való teremtő foglalatosságot, mind pedig az ehhez választandó alak és forma megtalálását, ahhoz a szellemi elvhez próbálja igazítani, ami túllép (trans-cendere) az adotton és egy olyan egészben ragadja meg mindezeket, amely nem csak a rendszert alkotó elemek együtt-játékából jön létre. Mire is gondolunk ekkor?

Ha Szóts valóság és történelemtapasztalatát vizsgáljuk, kihagyhatatlan, hogy a számára (is) kéznél lévő valóságról és történelemfelfogásról is szót ejtsünk. Ehhez kicsit hátrébb kell lépünk. A valóság és a történelem értelmezése nagyjából két szélsőséges nézőpont között helyezkedhet el kinek-kinek hogyan. Az egyik véletlenekkel, a másik teremtő szándékkal magyarázza a valóság létét és mozgásait. Véletlen baleset, vagy

---

<sup>483</sup> A kontraszt miatt lásd A.W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest, 1980, 121-190; 357-383. Természetesen a goethei elv akár csak nyomokban is (megfelelő distinkcióval), de Schlegeleknek is tetten érhető: „A lényeg az a képesség, mellyel a tárgyakat közvetlenül egyszerre idealizálhatjuk és realizálhatjuk, kiegészíthetjük és részben önmagunkban is kidolgozhatjuk. Mivel pedig éppen a transzcendentális az, ami az ideális és a reális összekapcsolására és szétválasztására vonatkozik, joggal mondhatók, hogy a töredékek és tervezetek iránti érzék a történelmi szellem transzcendentális része.” i.m. 265.



tervszerű megfontolás. A kérdés pusztán annyiban tárgya dolgozatunknak, hogy Szóts „vallásosságát”, „klerikalizmusát”, „hitét” kellene megragadnunk, vagyis azt a szempontot, formaelemet, amit vele kapcsolatban lépten nyomon hangsúlyoznak. Az életrajz alapján<sup>484</sup> világos, hogy Szóts a magyar, a román mellett anyanyelvi szinten beszélte a katolikus hagyományt, ezt az *Emberek a havason* kapcsán Goebbels is jól ismerte fel – „túl katolikus” mondta. Miben áll ez a túl-katolikusság, pontosabban miért van az, hogy Szóts-szel kapcsolatban a harmadik mondatban így-úgy előkerül a vallás, Isten, a hit és egyéb ilyen idejétműltnak vélt formulák? Miben lelhető fel ez a legtöbbször számunkra idegenséget okozó távolság, amit Szóts filmjeit nézve érzékelünk? Hogyan is fogalmaztunk korábban? „A világ ideájának schaeffleri pozitívuma, a világ ideájának mai funkciója tehát: a tájékozódási rendszerek hierarchiájának meghaladása. Ennek a meghaladásnak, az ebben rejlő (ön)transzcendentáló képességnek a kibontakozásában figyelhetjük majd meg a szótsi világnak egyik alapmotívumát, azt a tágasságot és nagyvonalúságot, amely nyitott olyan – látszólag egymásnak ellentmondó világok „hálóba vonására”, amelyek első pillantásra nemhogy egy közegben, de még egy világhoz tartozóként sem tehetők egymás mellé.”<sup>485</sup> Richard Shaefflerrel kimondható, hogy senki sincs páholyban, Szóts sem, és a Szótsöt ilyennek-olyannak vélők sem. A tájékozódási rendszerek hierarchiájának meghaladása azt is jelenti, hogy szóhoz kell engednünk a számunkra idegent és meg kell neki engednünk, hogy azt mondja el, amit ő akar elmondani nekünk és nem azt, amit mi akarunk hallani tőle.<sup>486</sup> Mégis lássuk, véleményünk szerint miben áll Szóts idegensége! Ehhez persze világossá kell tenni, hogy a megértésben senki sem rendelkezik a bölcsek kövével, ilyen értelemben teljesen mindegy(nek kellene lennie, illetve túlhaladható szempontnak minősíthető), hogy kulturálisan és egyéb szempontokból az értelmező hol áll a megértésre váró idegenhez képest – a leglényegesebb ugyanis az a vágya, törekvése, döntése, hogy megértse a másikat. Fontos előzetesen annak rögzítése, hogy senki sincs eleve az értő, az értés pozíciójában.<sup>487</sup> Nem lehetünk sehol sem „jól értesültek”, mert akkor figyelmetlenné lennénk az újra, ami éppen az idegentől érkezik hozzánk és aki a figyelmünket kéri ahhoz, hogy elmondhassa nekünk azt, ami nekünk idegen.

---

<sup>484</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 7-107.

<sup>485</sup> A kérdésre most adandó válaszuk művészetelméleti megalapozására az I.3. fejezetben vállalkoztunk, amikor is a tapasztalatfogalom dialektikus kitérését próbáltuk elvégezni.

<sup>486</sup> Ennek a kísérletnek a hermeneutikai alapvetését lásd H. G. Gadamer: *Igazság és módszer*. 2004. Budapest, Osiris.

<sup>487</sup> W. Kasper: Verkündigung als Provokation. In uő: *Glaube und Geschichte*. Mainz, 1970, 224–242.

Isten számunkra idegen, és ennek az idegensége vagy szomorúságot, vagy érdektelenséget okozhat. Mivel Isten és azok, akik rá hivatkoznak, provokálnak bennünket, jogos az óvatosságunk. Provokálva vagyunk – egyébként ugyanúgy, ahogyan a hívő emberek provokálva vannak a hitetlenségeink tapasztalatakor. Ezért első körben nem érdemes Istenről beszélni, mert amikor Istenről van szó, akkor arról van szó, ami számunkra más, másik, idegen.<sup>488</sup> A Szóts által átélt (és most gondolhatunk akár a legjobban sikerült, a tulajdonképpen egyetlen elkészült néprajzi filmjére a hollóközi *Kövek, várak, emberekre*) gyermeki élmények, a boszorkány szívébe vert fakaró, a falvakba zsákmányért be-betörő farkascapatok, a nagy hidegek, a sok hó, a természet folyamatos sóhajtozása, szülése, pusztulása és az ehhez szervesen kapcsolódó ember, aki mindehhez értelmező-viszonyokat, népszokásokat, vallási gyűrközészet, nemzetpolitikát és egyebeket épít ki, olyan intenzív élmény-komplexitást eredményeztek, hogy azzal, hogy Szóts dezertált Romániából ezek még csak erősebbé váltak. Filmjeiben olyan, tőlünk távoli világokat hoz közel hozzánk, amelyet átfogni is igen nehéz. A Budapesten élő nigériai barátunk közelebb áll hozzánk, mint a székely parasztok, akik mégis, ugyanazt a beszédet beszélik mint mi, ugyanazokat az énekeket ismerik, de életük, a világhoz való viszonyuk olyan idegen tőlünk, hogy áthidalni ezt a kulturális és emocionális távolságot nehezen tudjuk. Tanácstalanságunkban pedig igyekszünk gyorsan lerendezni az ügyet: tehermentesítünk. Betesszük Szóts filmjeit is valamelyik kényelmes fiókunkba, misztikusnak, vallásosnak, „transzcendensnek” nevezve azt. Szóts számára mindezek csak következmények, mert az eredendő a világ, a hideg, a fa, az állat, a halál és egyéb ilyen archaikus, ősi, történelemelőtti ügyeink megelőzik nála a szót, a társadalmat, vagy épp a vallást. A vallás (és most ebbe nem kívánunk mélyebben belemenni<sup>489</sup>) olyan belső következménye bonyolult, többnyire reflektálhatatlan élményanyagok kulturális miliókba, diskurzusterekbe történő kerülésének, ami (maradék nélkül) nem ragadható meg pusztán szociológiai, pszichológiai, történet-, vagy filmtudományi szempontból, és mivel következmény, nem megyünk elég mélyre, ha nem kérdezzük rá arra, ami a vallás, az egyház, Csíksomlyó, a Jézusfaragás és még ezernyi, már a vallásos kultúra erőtereibe került archetipikus elemmel kapcsolatban megmutatkozik. A hideg, a hó, a farkasok, a víz, a napsütés (bármennyire is úgy tűnik) nem akccidensei, ráaggatott következményei az emberi valóságnak, hanem szubsztanciája, olyan alapeleme, amihez képest minden csak

---

<sup>488</sup> A korábbiakban már hivatkoztunk Rosenzweigre, Buberre, Barthra, az általuk megjelenített dialógus-elvekre.

<sup>489</sup> A kérdésről bővebben Lázár Kovács Ákos: *Önfeladás és megmaradás. Vallásos értelmiség Magyarországon 1948-1990*. Osiris, Budapest, 2006, 23–48.

következmény. És most nem a filozófiai, az élettani, vagy az irodalomtudományi naturalizmushoz, biologizmushoz hátrálunk el, hanem visszalépünk mindezek elé, az élethez. A filozófiai, művészetelméleti kérdés lehet vallási is, attól, hogy a teológiai beszédmódot elfelejtettük és nem figyelünk rá, még létezik. Ez a beszédmód azonban lényegileg nem különbözik (nem több és nem kevesebb) a bölcselet, a művészet, vagy a tudomány beszédmódjától – mindegyik (és most csak pusztán funkcionálisan megragadva) értelemadó rendszerként van előttünk, arra vállalkozik, hogy megmondja, hogy hol voltunk, és most hol állunk, esetleg mit remélhetünk.<sup>490</sup> Szóts tehát a hegyi parasztok világát, természetközelségét, „kozmosz érintettségét”, vagy épp és ez nála egyre ment Kossuth, Széchenyi, Batthyány, Kisfaludi Stróbl, az aradi tizenhárom, Wotruba, vagy mások életét, életvalóságát, az ehhez tartozó műveiket ragadta meg és nem vallásos, egyházi, vagy hittani kérdéseket csinált a dologból, hanem megmutatta mindezeket. Megmutatja azt, hogy mi van akkor, ha egy ilyen paraszt búcsúba megy, vagy hogy mi van akkor, ha orvosprofesszorral találkozik, vagy ferences szerzetessel diskurál. Ugyanígy mutatja meg a mohácsi busókat, a bujádi féliráni, félkun népviselet szépségében fürdőző szegényparasztokat, Egon Schiele, vagy az aradi tizenhárom szomorúságát, örömeit. Nincsenek ideológiák, eredendő életszeretet van és akarás, kiegyensúlyozott valóságviszony, ami igyekszik mindenhez bizalommal közeledni. Van ilyen, még ha ez nekünk elképzelhetetlennek tűnik is. És ez éppen nem a kérdések humanizálása, vagy szakmai irányokba történő elvezetése, hanem az eredendő viszonyok, az élet-halálnak az asztal közepére vetése, ha úgy tetszik: mutáltatása. A lét ott mutál Szóts filmjeiben és többnyire megoldhatatlan formateherként torziosul a képekre, nincs mérítség, szószaprikázás, hanem megmutatás van. Szóts sem kezdi el a kérdések súlyának tehermentesítését azzal, hogy kiszolgáltatja a dolgok valódi tétjét formanyelvi, pszichológiai, irodalmi, stb. vizsgálódásoknak – addig el sem jut. Megreked a kérdésnél és annak monomán ismételtetésénél – filmjei a (film)nyelvét kereső paraszt dadogásai – de nem formanyelvileg, mert azt tudja, nagyon is, hanem hogy hogyan ragadható meg a hatalmas, az embernél is nagyobb. Nincsenek bravúrok, persze közben vannak gyönyörű pillanatok is, folyamatos lihegés van a vállalt nagy dolgok kifejezéséért – önsajnálattal és önheroizmus nélkül. Szóts úgy izzad le, hogy észre sem veszi és ezt látjuk rajta és megbocsátjuk neki.

---

<sup>490</sup> A kérdésről bővebben lásd Lázár Kovács Ákos: *Nyitva hagyott ég. Művészet mint vallásos kommunikáció.* Vigilia, 2007/9.

És most röviden utaljunk, térjünk vissza az előzőekben – a valóságértelmezések hierarchiájának meghaladása miatt már érintett kérdéshez.<sup>491</sup> A művészettudománynál és a művészetekről gondolkodva Szóts valóság-művészetével (amibe ez a bizonyos „vallásos, istenes, transzcendentális” is szóba hozható és szóba is hozott) kapcsolatban megengedhető, hogy röviden kitérjünk a teológiai beszédmód művészetrel kapcsolatba hozható, itthon ritkán vizsgált vonására. Tény ugyanis, hogy például annyi más „baloldali” kortársával ellentétben Johann Baptist Metz rendkívül visszafogott a művészetek, főként az irodalom és a teológia lehetséges kapcsolatát illetően. Ez a visszafogottság épp amiatt indokolt, mert már eleve adottnak gondolunk valami vallásit, vagy hitszerút – ahogy ezt pl. Szótsnél is folyamatosan tesszük. Míg például Dorothee Sölle, akivel Metz több alkalommal is kifejezetten „sorsközösséget” vállalt,<sup>492</sup> előszeretettel értekezett arról, hogy miként fedezhetők fel a modern irodalomban a mindannyiunkat „feltétlenül érintő” valóság észlelésének és megtapasztalásának nyomai, addig Metz számos szempontból elhatárolódott az ilyen törekvésektől. Alois M. Haas zürichi irodalomtörténet-professzor talán nem érzéketlenül nevezte „olcsó szekularista irodalomteológiának” az előbbi, Solle-i megközelítést:<sup>493</sup> először is azért nem, mert „korunkban az esztétika valláspótlék, és a történelmet már csak irodalmi síkon szokás megközelíteni, úgyszólván posztmodern módon”.<sup>494</sup> Ugyanakkor a teológiai „esztétikai közömbössége” a szenvedés kérdésköréhez is kapcsolódik. Egy Metz és Sölle közötti, igen kis figyelemre méltatott (egy a Haas által kifogásolt szekularista irodalomteológia számunkra talán legismertebb képviselője, Karl-Josef Kuschel<sup>495</sup> által moderált) beszélgetésben<sup>496</sup> az isteni szolidaritásra, az emberrel együtt szenvedő Istenre vonatkozó söllei felvetéseket antropomorf projekcióval vádolva Metz a következőket hangsúlyozta: „Engem félelemmel tölt el, ha Istent túl szoros összefüggésbe hozzák a szenvedéssel. Attól tartok, hogy így nem vehető komolyan a szenvedés. Az én szememben egy kétpólusú misztérium létezik: a megmentés, az üdvösség

---

<sup>491</sup> A gondolatmenet eredetije Lázár Kovács Ákos: Adalékok Hans Urs von Balthasar teológiai esztétikájához. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 59-60.

<sup>492</sup> Lásd például J. B. Metz: Rövid életrajzi vázlat: „Változásaim”. In uő: *Az új politikai teológia alapkérdései*. L'Harmattan, Budapest, 2004, 195–199.

<sup>493</sup> A. M. Haas: Hans Urs von Balthasars „Apokalypse der deutschen Seele” im Spannungsbereich von Germanistik, Philosophie und Theologie. In K. Lehmann – W. Kasper (szerk.): *Hans Urs von Balthasar: Gestalt und Werk*. Köln, 1989. 62–77.

<sup>494</sup> E. Schuster – R. Boschert-Kimmig: *Trotzdem hoffen. Mit Johann Baptist Metz und Elie Wiesel im Gespräch*. Mainz : Matthias-Grünewald-Verlag, 1993, 36.

<sup>495</sup> Lásd például K.-J. Kuschel: *Jesus im Spiegel der Weltliteratur. Eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen*. Patmos, 1999; uő: *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Patmos, 2000, etc.

<sup>496</sup> *Welches Christentum hat Zukunft? Dorothee Sölle und Johann Baptist Metz im Gespräch mit Karl-Josef Kuschel*. Stuttgart, 1990.

misztériuma és az emberi szenvedés borzalmas, negatív misztériuma, amely nem hozható harmóniába Istennel. Ha nem esztétizáljuk (és az esztétizálás nagy veszélye a posztmodern világnak), akkor a szenvedés valami szörnyűséges, egyáltalán nem fennkölt, hanem nagyiszonytató, a szeretettől távoli dolog.”<sup>497</sup> Ez a törekvés egyébiránt fellelhető a filmművészeti diskurzusban is, ami azért is félreérthető, mert, ha külön, külön témaként és ehhez tartozó formaként kezdünk el értekezni a „vallásiról, transzcendentálisról”, akkor azt tematikai, majd később ehhez passzított filmformanyelvi gettóba zárjuk, és ott aztán formanyelvi és stílustörténeti fejtegetésekkel kihúzzuk a méregfogát, az idegenségét megszelídítjük és háziállatot csinálunk a vadállatból.

A kérdés persze mindenkié, nem lehet privatizálni, a rá adható válasz is mindenkié, mindenki illetékes és egyszerre idegen benne, a kérdés, vagy az arra adott válaszok nem zárhatóak tematikus, vagy formanyelvi gettókba. Ez a felismerés is posztmodern (természetesen), de ez is segíthet bennünket abban, hogy Adorno szavával elkerüljük a realizmus egyik veszélyét, vagyis azt, hogy elkényelmesedünk. Jó lenne tudni, hogy mi az, hogy transzcendens, hogy halál, hogy pusztulás, hogy szegénység, hogy nyelvtelenség, de nem tudjuk, és azért nem tudjuk, mert mindez titok, ahogy az életünk is az. És ezt nem lehet transzcendenciával, és domesztikált istenkékkel letakarni – tiszteletben kell tartani eredendő idegenségét, más-ságát. Százzszámra lehetne sorolni a szűkítő értelmezéseket, például Paul Schrader könyvében,<sup>498</sup> aki transzcendentális stílusról beszél, és aki amúgy igen érzékenyen különbözteti meg a különböző filmformanyelvi tételeket, vonatkozásokat, ugyanakkor elmegy azon trivialitás mellett, hogy joggal lehetne Godard, Milos Forman, vagy Tuffaut transzcendentális stílus-kísérleteiről is szót ejtenünk ebben az összefüggésben és az e kérdéssel kapcsolatos kitérői sem igen meggyőzőek. Nem feltétlenül stílusról van szó véleményünk szerint, hanem irányulásról, hangoltságról (*conditio*) ami hol erősebb, hol gyengébb, hol így, hol úgy mutatkozik meg, és ez az általunk természetes posztmodernben, posztszekulárisban, posztindusztriálisban, vagy akár újmodernben úgy mutatkozik meg, ahogyan az egy-egy szerző esetében, saját valóságfelfogásának mentén megfogalmazódik, formát nyer. És azt éppen úgy, ahogyan csak nála és általa fogalmazható meg. Ebben az értelemben Kaneto Sindo, Cassavetes, Greenaway, vagy Derek Jarman „transzcendenciája” sokkal érdekesebb, éppen azért mert ők nincsenek belekényszerítve ezekbe a gettókba, pedig nekik is „emberhez méltó gondjuk van”,

---

<sup>497</sup> Uo. 35.

<sup>498</sup> Paul Schrader: *A transzcendentális stílus a filmben. Ozu – Bresson – Dreyer*. Francia Újhullám Kiadó, Budapest, 2011.

számukra is kérdés (akár formanyelvileg is) az élet, a halál, a pokol, a szentség és egyéb ilyen avítt, túlterhelt és ezért (privát) gettókba kényszerített szavak. Hogy ez mennyiben stílus-kérdés, az annak függvénye, hogy milyen (modern? posztmodern?) tudomány-felfogással dolgozunk. A stílus ugyanis lehet érett is, és ezek a rendezők is lehetnek klasszikusak (érettek) modern, vagy akár posztmodern értelemben is.

A vallási, a hittel kapcsolatos belátások és beszédmódok végső veresége az, amikor a vallási önként lemond az egésze, arról az igényéről, hogy „mindenben benne legyen”. Amikor önként lemond arról az idegenségről, ami mindig idegenné fogja tenni (tudniillik az univerzalitásigényéről), és ez mindegy, hogy most éppen zsidó, zsidókeresztény, muzulmán, vagy buddhista alapokon fogalmazódik meg. A vallási önként nem engedheti meg semmilyen ideológiának, vagy metanarratívának, hogy gettóba kényszerítsék, mint valami senki által nem kért és felfogadott istenszakértőt és főleg magától nem mondhat le semmiről, ami másokat is megillet. Az isten-kérdés, mint mondtuk, nem gettóügy, mindenkinek legitim dolga van vele – egyébiránt ennek a kérdésnek a bennünk, közöttünk mutálását éppen az így gondolkodók, mint például Szóts tartják életben. Ez nem privatizálható (privare – a közöstől elvenni), vagyis nem kisajátítható lehetőség, ajánlat, kihívás, hiszen mindenkinek (a hegyi parasztnak, Bethlen Gábornak és Kossuthnak is) a legtermészetesebb, legtitkosabb, legföltettebb kérdése az, amit Istenre vonatkoztat – tulajdonképpen ebben a kérdésességben élünk és mozgunk.

Az említett beszélgetésben Metz még egyszer kitér a szenvedést és az igazságtalanságot esztétizáló posztmodern (vagyis saját aknamunkánk) veszélyeire: „az utóbbi években, amikor nálunk is megjelent a posztmodern diskurzus, újfajta mentalitás alakult ki, [...] olyan szemlélet, amely újra inkább az egyéni élet apró, konkrét és sajátos dolgaira ügyel, és belső egzisztenciális távolságba taszítja a nagy összefüggéseket, a globális viszonyokat, a világösszefüggéseket és a harmadik világot. A világ már nem áll provokatív éllel szívünk és szellemünk ajtaja előtt. Újfajta provincializmus alakult ki [...], amelytől meg kell szabadulnunk ahhoz, hogy politikai és kollektív változást tudjunk megvalósítani. Ezt a jelenséget új kiskorúságnak nevezem [...], amelyet a modern kultúraipari eszközök hoznak létre. Még soha nem tudtunk annyit a világban megtörténő szörnyűségekről, mint ma. Minden szerencsétlenségről tudósítanak bennünket. [...] De még soha nem volt ilyen nagy szakadék aközött, amiről tudomásunk van és ahogyan változtatni kívánunk azon, amit ismerünk. Az új kiskorúságnak az a veszélye, hogy [...] resignálttá válunk, és már nem is vesszük észre a szenvedést [...]. Tudjuk, hogy egyre terjed a szegénység a világban, de megszokjuk, és egy vállrándítással mindent a

szubjektum nélküli társadalmi evolúcióra bízunk.”<sup>499</sup> Ebben az értelemben Szóts művészi identitására annak harmadik tulajdonságaként, nevezetesen az univerzalitásigény (katolicizmus) azért vonatkoztatható, mert ez az egyetemesség-igény (katolicizmus) olyan archaikus tapasztalatokra mutat rá, amelyek minden ember számára sajátlagosak és ezért értelmezhetők. Ez az oka annak is, hogy filmjeit (igaz egy eltűnőben lévő világ mementóiként, de mégis) Európaszerte olyan nagy érdeklődéssel és szimpátiával fogadták.

Szóts, bár elvesztegetett időnek látja a Népművészeti Intézetben töltött közel négy évet, mégis számára abban az időben keresve sem lehetett volna jobb helyet találni arra, hogy frissen tartsa eredendő, primér, szerves viszonyát ahhoz, ahonnan jött és ami nélkül nem is indult volna el. 1954-től ajánlatot kap tehát a *Bölcsőtől a koporsóig* megfilmesítésére, ami egy országos néprajzi felmérés lett volna egy félév alatt – stábbal, felvevőgépekkel, 10 000 méternyi negatív filmanyaggal. Szóts jegyzeteléseknek szánta az első felvételeket, amiből aztán egy másfél órás filmet készített volna, amolyan bartóki filmkísérletként: „Szóval a legjobb részeket kiválogatjuk, és megpróbáljuk beleilleszteni egy rugalmasan és lazán összeállított forgatókönyvbe. Ha ez a könyv nagyjából összeáll, akkor egy nagyjátékfilm stábjával és megfelelő technikai apparátusával, optimális fényeffektusok megteremtésével az eredeti helyszínen, eredeti szereplőkkel rekonstruáljuk a „jegyzetelés” anyagát. Ahogy Bartók vagy Kodály műveiből tisztán felcsendül egy-egy eredeti népdal melódiája, amit később a kórus vagy kvartett tovább variál, gazdagít. A rekonstruálás nem jelenthet erőszakos beavatkozást, a valóság önkényes megváltoztatását, az eredeti szereplő csupán önmaga táncát vagy éneklését ismétli meg optimális technikai körülmények között, művészi szinten.”<sup>500</sup>

A forgatást leállítják, mert az elkészült anyagok azt jelezték, hogy bizony régen jobb volt. Ismét kísért az adornói realizmus-veszély: jónak látjuk azt, ami volt és valóban nehéz lenne nem észrevenni, hogy a paraszti világ a maga több ezeréves életképességével és túlélési stratégiáival (és persze mindazzal, amit ez jelent: a disszonáns nietzschei életerőt, hierarchiát, földesurakat, egyházakat, stb.) az 1950-es években még igen aktuálisnak érződhetett és az is volt. Hogy aztán ezt az aktualitást („Sitz im Leben”) minek nevezzük, reakciónak, narodnyiknak, újpogánynak, vagy vallásosnak, esetünkben lényegtelen. Ami számunkra ismét fontos az az idegenség, amit Szóts megint előkutatott és bemutatott. Ugyanaz a baj, mint az orosz-magyar katona barátsága az *Ének a búzamezőben*: még túl közel van a négyszáz-hatszáz (mindegy, egy is sok) megerőszakolt

<sup>499</sup> Lázár Kovács Ákos: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. i.m. 58–59.

<sup>500</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 75.

magyar asszony, anyáink, nagyanyáink története és ezt Major Tamásék pontosan látták. Szóts nem aktuálpolitikában élt, ez okozta a szituációk iránti botfúlúságát – ő már régen nem a megerőszakolt anyákkal foglalkozott, hanem az örökkön archaikus, időtlenül örökkévelő időtlen-teretlen vadászmezőkön forgatott.

És mintha mindig az örökkévelő lenne a legidegesítőbb: a félelem a haláltól, barátság az ellenséggel, a fizikai és mentális erő és egészség jelenléte, az alkalmazkodóképesség a hideghez, a hóhoz, az esőhöz, szóval mindaz, ami szerves, ami organikus, ami archaikus, ami eredeti, ami ősi. Ami népies, vagy ami már a népen is túl van. Mindaz idegesítő, ami bennünket emberi közösséggé, néppé tesz, mintha a magyar (a török, a zsidó, a német, az orosz) úgy önmagában idegesítő lenne. Mintha a nép éppen azért lenne, hogy mondjon valamit az örökkévelő kérdésére, de úgy, ahogyan azt csak ő tudja, mert ő él az Amazonasnál, eszkimóföldön, a Nílusnál, vagy a Havasokban.

Nem az aktuális, hanem a reális, ez is Szóts. Az aktuális az propaganda, ideológia, félelmek és erőlködések, nacionális, vagy internacionális hőzöngések, a reális az öröm, a rácsodálkozás az életre, a halálra, a fájdalomra és az örömré. Simon Weillel mondva, ami közösség, az meleg, baráti, megnyugtató, ami pedig van, az hideg tömeg, tülekedés. Szóts aktualitása – itt is – az időtlensége, a klasszicitása, ha úgy tetszik: a korszakolhatatlan és zavaró helytelensége. Neki mindegy, hogy móc, román, vagy orosz, Kossuth, vagy Széchenyi, vallásos, vagy ezoterikus, Bartók vagy Kodály – máshol van a központ, másra figyel, más fontos neki. Ennyiben ő is premodern, modern, vagy akár posztmodern – meri vállalni a töredékességet, és ha komolyan veszi magát, belátja, hogy a modern metanarratív (vagyis leigázó) törekvései is korhoz kötöttek, ugyanúgy mint a romantikáé, vagy a barokké. Ennyiben a klasszikus mintha folyton kicsúszna a modernitás folyton korszakolni akaró tudományfelfogása elől. Szóts ebben is erős: nemcsak tudja, de éli is azt, ami jó néhány magyar és nem magyar sírfeliraton olvasható: „Voltunk mint ti, lesztek mint mi, por és hamu.” Persze ez a hibája is, mert miközben az örökkévelő izgatja, megfelelkezik az aktuálisról, ez pedig ugyanígy helytelen. Aktuálpolitikai ténfergése, sodródásai ebből a reflektálatlanságból is fakadtak – mintha nem erről a világról lett volna. Mintha nem látta volna azt, amit látott, és mintha olyant látott volna, amit mások nem láttak. Mindkét esetben igaz azonban, hogy hogyan is szerethetnénk azt, akit nem látunk, ha nem szeretjük azt, akit látunk.

A néprajzi filmes időszak vége egy hatalmas fiaskó, ismét egy nagy bukás, fölöslegesnek tűnő munkaórák százai. „Az addigi előzetes anyaggyűjtés költségeit azonban be kell hozni. Ezért azt mondták, készítsek egy kb. 30-40 perces szabadon választott



témájú kisfilmet (nagylelkű, gavalléros gesztus!). Részemről ismét a »csak azért is!« jegyében volt a válasz. Ha nem bíztok abban, hogy a négy évszak keretében, az egész ország népművészeti kincseiből, a legszebb tájakon egy érdekes másfél órás filmet tudunk forgatni, akkor egy kis falu egy napjához fűződő népszokások bemutatásával felmérhetjük a veszteség nagyságát. Ez a kis falu Hollókő volt. A filmet a filmgyár legfiatalabb operatőrével, a főiskoláról jóformán aznap kijött Herczenik Miklóssal forgattam. Így kezdődött a *Kövek, várak, emberek* története. Vajúdtak a hegyek és megszületett egy kisegér.<sup>501</sup> Érdekes, külön tanulmányt igénylő kísérlet lehetne a szötsi életrajzok szövegelemző áttekintése, például tanulságos, hogy ez a „csak azért is” kifejezés az általunk is idézett összefoglaló életrajzban háromszor szerepel. Először, amikor az *Emberek a havason* utáni időszakban úgy dönt, hogy csakazértis marad Magyarországon, nem megy el. Ennek a csakazértisnek a következménye a másik: megcsinálja az *Ének a búzamezőkről* az Alföldön, hogy csakazértis bemutassa, képes a lapályon is eredményt elérni, nem kell hozzá a havasok természetes díszlete, és harmadszor akkor, amikor a néprajzi filmek leállítását után még lehetősége van egy hollókői köves, váras, emberes mozdulatra. Csakazértis megcsinálja, fogat összeszorítva, valami nagyot akarva. Erről a fogat összeszorító nagyotakarásról még szót kell említenünk később, mert ennek a csakazértisnek komoly jelentősége van.

Hogy kisegér született volna, az csak részint igaz, és csak az egészestés nagy filmhez, vagy a többnapos néprajzi filmsorozat ellenében, ugyanis a *Kövek, várak, emberek*, azon túl, hogy díjat kap Velencében, életszerűen őrzi ennek a monumentális szándéknak a lenyomatait. Az egész film képről képre odaépítkezik, hogy a végén egy titokzatos extázisba torkolljon. Ha van időnk végignézni a filmet – a képek, a beállítások ritmusa, a kamerabeállításai, mozgásai, a fény-árnyék hatások, a párhuzamos dramaturgiai elemek sorjázása létrehoznak egy olyasféle pörgést, sodró örvénylést, „belehelyezkedést”, ami ugyanúgy tehertétel is, mint lehetőség.<sup>502</sup> A hollókői ünnepnap kiválóan igazolja Raffay Annát, aki meglátta a szötsi néprajzi film legfőbb formanyelvi újítását, és aki nem egyszer maga is közreműködött abban, hogy ne csak dokumentum, vagy ne csak fikció legyen ami készül, hanem olyan ideális realitássá alakuljon, amely a tények, a rendezői szándék és a megvalósítás hármasságának feszültségében formálódik. A valóság, a rendező valósága és e kettő összefüggéséből következő (konstitalizálódó) formanyelvi alakító küzdelem adja a szötsi ideális realitás erejét. A valóság, a rendező lényegi odautaltsága (az

---

<sup>501</sup> Uo. 76.

<sup>502</sup> A kérdésről bővebben elméltünk az 2.4. fejezetben.

most itt mindegy, hogy ez természetes, vagy szellemi érdeklődésből fakad-e) és e kettő „valóságküzdeme” (a mi a konkrét film konkrét formanyelvi döntéseiben alakul) hozza létre a mű belső alakját és külső formarendszerét. És hogy mi is ez az újítás, azt olvassuk kissé hosszabban Raffaytól: „A filmdokumentumoknak életszerűeknek kell lenniük, hiszen a szokáshordozók emberek. A szokás az élet valóságos darabja, tehát eleve csak akkor lehet hiteles, ha az a „valóság színpadán”, hiteles környezetben megy végbe, és valóságos szereplők, de az egész hitelesen képviselő típusok viszik véghez, vagyis játsszák el, ahogy hagyományosan szokták. Ezt az »elméletet« filmes aprópénzre váltani pedig csak azzal a szövisi ötlettel lehetett, hogy a típusok és helyszínek kiválasztásán kívül a néprajzi, tudományos filmezésben akkor még új módszerként használtuk a vágóképet. Ez nem pusztán azt jelentette, hogy közeli, vagy szuperközeli képeket is megengedtünk magunknak, ami addig a »szép, hosszú unalmas totál« módszerében talán kissé még felháborító is volt, hanem az egzaktan rögzített jelenetek közé a szokást kiegészítő és teljesebbé tevő vágóképeket is iktatunk. [...] Ha mechanikusan nézem, utólag így festhetett ez a módszer: három tekercs szokás, egy tekercs hangulatkép.”<sup>503</sup>

Ahogy azt visszaemlékező tanulmányban azt Raffay Anna érzékletesen leírja, pénz, világítás, közlekedés forgatható filmanyag nélkül, méterben számolva a snittek idejét, próbálták kihozni ebből a nagy magyar igénytelenségből azt, ami örök, ami még itt volt, ami még hozzánk tartozott, a legegyszerűbbet, a legjelentéktelenebbet, a népszokásokat, az életet. Ezzel persze nem volt Bartók, Kodály sem másképp, ők is csinálták, ahogy lehetett, szekéren, áram nélkül, együtt létezve azokkal, akik a krumplit, az almát, a kenyérünket megtermelték, akik kihúzták a hóból a dzsipet, ha az hóba-borult. A kitalált és bejáratott néprajzi filmek országos méretű terve, annak teljes know-how-ja a program hirtelen leállítása miatt véget ért. Nem sikerült ez sem, nem sikerült a csak részlegesen releváns, vagy teljes népszokáskincs filmes rögzítése, megragadása – a fellelhető anyagok az eltűnt időben sodródni az idők végezetéig.

Persze Zolnay Pál a *Fotográfiában*,<sup>504</sup> a *Hogy szaladnak a fáknak*,<sup>505</sup> Fábri Zoltán a *Magyarokban*,<sup>506</sup> Huszárik az *Elégiában*,<sup>507</sup> Kósa a *Tízezer napban*,<sup>508</sup> Gaál a *Zöldárban*<sup>509</sup>,

<sup>503</sup> Raffay Anna: *Néprajzi „motívumgyűjtés” 1952-55.* i.m. 115.

<sup>504</sup> *Fotográfia.* ff, magyar, 77’ 1972, r: Zolnay Pál, fk: Zolnay Pál, Székely Orsolya, Köllő Miklós

<sup>505</sup> *Hogy szaladnak a fák.* ff, magyar, 81’ 1966, r: Zolnay Pál, fk: Módos Péter, o: Szécsényi Ferenc

<sup>506</sup> *Magyarok.* sz, magyar 105’ 1978, r, fk: Fábri Zoltán, o: Illés György

<sup>507</sup> *Elégia.* ff, magyar 19’ 1965, r, fk: Huszárik Zoltán, o: Tóth János

<sup>508</sup> *Tízezer nap.* ff, magyar, 103’ 1967, r: Kósa Ferenc, fk: Gyöngyössy Imre, Csoóri Sándor, Kósa Ferenc

<sup>509</sup> *Zöldár.* ff, magyar, 94’ 1965, r: Gaál István, fk: Gaál István, Gyöngyössy Imre, o: Herczenik Miklós

Sára a *Cigányokban*,<sup>510</sup> és sokan sokféleképpen, például épp Sebő Ferencék a gyűjtéseikben még megfoghattak, megragadhattak valamit ebből a sodródó, pusztuló ittlétből. De ez már csak az utolsó utáni pillanat lehetett, az övék csak visszhangja annak, ami az utolsó mohikánál Szótsnél végképp véget ért.<sup>511</sup> Az apa gyermekek nélkül öregszik meg, a gyermekek apa nélkül nőnek fel – mi ez, ha nem a hagyomány teljes eltűnése. Nietzsche vízióját ideidézve: a mesterek tanítványok, a tanítványok mesterek nélkül lézengenek, téblábolnak a világban.

Vigasz azonban, hogy a *Kövek, várak, emberek*, mint ennek a néprajzos programnak a kurzusfilmje, hiszen azért kellett megcsinálni, hogy az összes (teljes képet kiadni nem tudó, munkaórák százait és komoly pénzeket elfogyasztó) látszólag értelmetlen néprajzos matinézás, filmkészítgetés mintegy utólag értelmezhető és főleg jól látható igazolást nyerhessen, elkészült. A *Kövek, várak, emberek* gigantikus torzó, harmincötperces örökkévalóság. Aki ezt figyelmesen végignézi, felfogja és megtapasztalja a paraszti élet utolsó átlényegülésének mementóját a bölcsőtől a koporsóig – kicsiben. És ami a legszebb ebben a torzóban (is), hogy ami az ünnepnapot azzá teszi, ami, az nincs is benne a filmben, csak egész finoman, jelzésszerűen, fal mellett, szinte lopakodva. Úgy tűnik ugyanis, mintha nem a mise közösségtapasztalata lenne itt a hollókői kavalkád kvintesszenciája, mintha az élet, a vasárnap is ki- és hazahajtott csorda, a haldoklóért húzott harang, az eladó lányok utcai korzója, a fiúk snóblija, az öregek boroztatása lenne itt fontos, mintha ettől összeállhatna itt valami. Pedig nem. Ahogy Sztravinszkij tudta, hogy mi az, hogy termékenységnépszünet, tavasz, úgy Szóts is tisztában volt a tavaszi, a téli és a mindennapos áldozattal, az élet akarásával, és szolgálatával, ezzel az ezeréveknél ősbibb tízezeréves embertapasztalattal. A hollókői utolsó beállítások, az egyre gyorsuló snittek, a figyelemösszpontosító és kibővítő plánok követhetetlen, egyre inkább koordináták nélküli cserélgetése, a teljes dramaturgiai eszközkészlet látszólagos lovak közé dobása olyan átlényegülést eredményeznek, amelyben a falu teljes lakossága, a kövek, várak és emberek egy forgó, morgó, egytestű, kavargó örvénnyé változik és ebben az átváltozást eredményező meglepő össztapasztalatban megszületik az extázis, az önfelülmúlás, az öntranszcendencia. Az extázisban magára ismer az ember és a nép. Nem kívülről szedett szerekekkel, álhitekkel, nem bódítóan, hanem teljes értelmi, lelki és testi készségekkel,

---

<sup>510</sup> *Cigányok*. ff, magyar, 17' 1962, r, fk: Sára Sándor, o: Gaál István

<sup>511</sup> A témáról az előbbieken már jelzett Vincze Teréz: Szóts István és a hatvanas évek magyar filmművészete. *Metropolis*, 2/1998, 92-102

szabadon, örömmel és mindezt a képek sodró erejével, a résztvevők odaadottságával, a visszahozhatatlan egyszeri pillanat örökkévaló töredékességében.

## 2.5. Halálközeli valóság (A Melyiket a kilenc közül?-től a Hallstadti balladáig)

Amikor az élet elnehezedik, az vagy az öregség, vagy a tehetetlenség jele, ami vagy belső, vagy külső okok miatt áll elő. Kanttal szólva az „életerő hirtelen visszahúzódása” nemcsak a fenségessel való tapasztalatunk sajátja, hanem minden olyan tapasztalaté, amikor az emberinél paradigmaticusan nagyobb, összemérhetetlenül hatalmasabbal találkozunk. Ez az élmény lehet pszichológiai, ökonómiai, bármilyen természetű, de lényege, hogy ki kell bírni, vagy össze kell törni alatta. „És még a pálya szélére kiszorítva, betiltott filmek és filmtervek terhe alatt sem szüntem meg hirdetni a magyar filmművészet megújulásának szükségességét. Kritikákat írtam, előadásokat tartottam. Nem némultam el. Nem álltam félre sértődötten. [...] »Kelj fel Jancsi«-ja voltam a magyar filmgyártásnak. Ha elgáncsoltak, feltápászkodtam és újrakezdttem. Kompromisszumokra nem volt lehetőség, mert minden magyar filmtől megkövetelték a harsogó hamis propagandát, a történelemhamisítást, hazugságot, a gyűlöletet, az osztályharcot és a döglött oroszlánra való lövöldözést. Ezt semmi pénzért, pozícióért nem vállalhattam. Lehet, hogy túlbecsültem a film hatalmát, a nézők millióira gyakorolt szuggesztív hatását, és a film alkotójának morális felelősségét is túl szigorú mértékkel mértem. Mikor elmehettem volna, akkor meg voltam győződve arról, hogy nekem itt a helyem, itt kell filmet készítenem. Ezt az országot ismerem legjobban, ennek a nemzetnek bánatát, örömét, keservét tudom legjobban filmen is megmutatni. Mit keressek én más országokban, amelyek nyelvét nem beszélem, gondjuk nem az én gondom.”<sup>512</sup> Szóts tehát bírta. Hosszan lehetne sorolni a füstbement terveket, a félbemaradt forgatásokat, az elkészült és fiókban tartott forgatókönyveket. Még 1956-ban is egy olasz-magyar koprodukcióban el akarja készíteni Herczeg Ferenc *Az élet kapuja* című munkáját arról a Bakócz Tamásról, aki Rómában pápa akart lenni, hogy nyilvánvaló személyes becsvágya mellé a fenyegető török ellenében egyesítse az európai fejedelmek seregeit, sikertelenül. G. W. Pabst osztrák producer hívja meg egy Alpokbeli forgatásra, Jean Cocteau meghívja az „Elfelejtett Filmek Fesztiváljára”, ahol a világ számára ismeretlenül maradt filmeket mutatja be. Az Alpokba sem mehet és „Révai József művelődési miniszter nem engedélyezte sem a film, sem személyem kiküldését. Furcsa mód nem a film gyenge minőségétől vagy bukásától féltette a magyar filmgyártás jóhírnevét, ellenkezőleg, a sikertől félt. Attól tartott, hogy a film jó és kedvező kritikát kap. Amit a nyugati újságírók ellenünk fordíthatnak: lám-lám a magyar filmgyártás

---

<sup>512</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 84.

már 1942-ben tudott ilyen filmet produkálni, miért nem készülnek most is legalább hasonló nívós filmek?”<sup>513</sup> A Metro cég Amerikába akar Szótscesel és Görbe Jánossal egy hathónapos kinti előszerződést kötni, kiutazási engedélyüket megtagadják. „Ha viszont valami tervvel vagy forgatókönyvvel jelentkeztem, bizalmatlanul fogadták, nagyítóval keresték a hibáit vagy a rejtett politikai szándékot. Állandóan ez a kettős játék ment, ami természetesen nem segítette elő azt a teremtő, művészi atmoszférát és visszhangot, ami ahhoz szükséges, hogy az alkotó – nem szívesen használom ezt a szót, de nem találok jobbat – bízson önmagában: fontosnak tartják azt, amit mond, figyelnek arra, amit filmjeivel üzen. Ennek az ellenkezője történt, hiszen egy-egy félbeszakított film, betiltott könyv – hasonlóan az elvetélt magzathoz – nemcsak fizikai, biológiai vonatkozásban, hanem szellemi téren is meddőséget okoz.”<sup>514</sup>

1956-ról Szóts kapcsán sok mindent lehet idézni, a hivatalos forgatásokat, a stábok megszervezését, és azt, hogy a Hunnia munkástanácsának háromtagú direktóriumába választják. Büszke arra, hogy a Hunniában még egy pofon sem csattant el. 1957-ben télvégén egy tisztí különítmény begyűjtötte az anyagokat és propagandaanyagoknak használták fel azokat, megfelelő átvágások után. Bántotta, hogy a felvett filmek alapján nem egy forradalmárt tartóztattak le, hurcoltak meg. Aztán csend, illetve közben egy új lehetőség, január 19-én kezdi el forgatni régi tervét Jókai *Melyiket a kilenc közül?* című regényéből, azon a napon, amikor Dudás Józsefet és a széna téri parancsnokot kivégezték. „Ezek a körülmények nem nagyon lelkesítettek filmkészítésre. De a megkezdett filmet be kellett fejezni, és ez a karácsonyi ének, ezek a kedves gyermekarcok, Jókai bácsinak ez az érzelmes históriája egy kicsit elringatta az embert, és elhessegette komor gondolatait. De ugyanakkor cinkossá váltam én is. Néma cinkossá. Szégyellhettem, hogy kortárs vagyok. Ismét szétfoszlott egy illúzió: egy toleráns Magyarországra vetett reményem. Ahol az emberek szabadon vitatkozhatnak, őszinte véleményt mondhatnak, ahol a végső argumentum nem a hóhér kötele.”<sup>515</sup>

A *Melyiket a kilenc közül?* ismét olyan munka, amely irodalmi alapanyagból készült. Az írásmű elején elhangzó mesét a mesében nem filmesíti meg, mert nincs hozzá megfelelő technika és pénz, viszont Köpeczi Bócz jelmeztervező hófödte biedermeier és barokk palotácskákat rajzolt a kezdéshez. A kamera Pestről indult és egy nagy körpanorámával jut el Budára, közelít a házra, mutatja az erkélyt tartó oszlopfőket, a

---

<sup>513</sup> Uo. 84.

<sup>514</sup> Uo. 85.

<sup>515</sup> Uo. 81.

csizmadia cégtábláját, aztán benéz a kamera a szobába, látjuk a munkájában elmélyedő cipészt, majd az egyszobás lakásba, szuterénbe megy be a kamera, mutat kilenc bögrét, kilenc kenyeret. És így mutat meg mindent az elejétől a végéig. A Jókais bevezető tehát megmarad, megőrződik a képi vonatkozású kezdés, amit a film elején megszólaló mesélő bevonása tovább emel, így a mese poétikus szintjét megőrizve sikerül elindítani a történetet. Kevés pénzzel, makettel, és átvezetéssel a valós világ hétköznapi díszletei közé. A mese ritmusa nem sérült, és a végén is ugyanígy, Köpeczi Bócz rajzolt angyalai, a mesélő, aki befejezi a történetet a csizmadiáról és annak kilenc gyerekéről, és akitől egy lurkót sem lehet semmiféle pénzzel megvásárolni. Megmaradt a meseszerű prozódia, ugyanakkor a rajzolt makett elemelte a történetet a giccstől és lírai kezdetet és véget eredményezett a mesélő szintén kissé elidegenítő megszólaltatásával. Száraz, kopogó képekkel és hanggal, életzörejekkel ellenpontozva azt a belső történetet, ami a *Békesség a földön a jóakarátú embereknek* karácsonyi üzenete lett a filmben. A Jókai szövegének meseszerűsége megmaradt, ugyanakkor már-már legendaszerűvé vált a kezdés és a lezárás megemelt, rajzos átfogalmazásával. Sikerült a „szép szöveg” földöntartása: „Egy nagyon szépen kicsiszolt, költői, irodalmi mondat valahogy meghamisítja a film realitását. Mert a film építőkövei realitások. Az épület maga azonban fantasztikus valami is lehet, a költészet, a mesék birodalma. Ha tehát csak az irodalmi költészet elemeiből próbálom felépíteni, akkor elveszíti eredetiségét, színét, zamatát. Ha viszont a realitás sarával és hulladékából gyúrom azt a vályogfalat, abból még lehet költészet, vagy a San Pietróéval vetekedő kupola, vagy egy Bernini kolonnád.”<sup>516</sup> A film elkészítésénél ugyanazzal az igényességgel, aprólékossággal dolgozik, ahogyan azt mindig is tette. Tájékozódó olvasás, előkészítés, kidolgozott forgatókönyv, és a magvalósításban a valóság művészete, térden állva, asztal alá feküdvé, saját pénzen vezetékvásárlás a világításhoz, ötletelések, apró fondorlatok és végig teljes koncentráció. Ha filmről volt szó, Szóts átváltozott vadásszá és mindent alárendelt annak a figyelemnek, ami a film elkészítéséhez szerinte szükséges volt, és ami a vadász célkészültségi fokára emlékeztet. Jelen lenni abban a pillanatban, amikor löni, filmezni kell.

Gondolkodott Márai *Vendégjáték Bolzanóban* megfilmesítésében, ezzel kapcsolatban írta: „Ha tehát regényt, novellát vagy verset kell filmmé formálni, átfordítani a film nyelvére, az mindig sok örömmel, de legalább annyi gonddal jár. Az ember beleszeret egy nagyregénybe, és kiderül, hogy a film, aminek megvan a maga – ráadásul

---

<sup>516</sup> Uo. 95.

kereskedelmi, üzleti – formája, nem lehet több mint két óra. A televízió ebből a szempontból sokkalta nagyobb szabadságot ad, mert akár 150 folytatásban is fel lehet dolgozni valamit. De ha mozifilmet készítenek belőle, akkor a végén a nagyregény egy gyors lapozású tartalomfelmondásban fonnyad el, és épp azok a finomságok vesznek el belőle, amelyekkel az egyes remek jelenetek kapcsolódnak egymáshoz, meg a figurák kibontakozása, a jellemek árnyalatai. De mindegyre nincs idő, gyorsan-gyorsan kell mennünk, hogy a három kötetes regény valahogyan összepréselhető legyen.

A novella ebből a szempontból azért szerencsésebb, mert például ugyanannak az íróknak az *oeuvre*-jéből több novellát lehet egyesíteni. Aztán éppen azért, mert laza a szerkezete, lehetőség van olyan képi körüljárásokra és a cselekmény, a szereplők vagy az érzelmek minden oldalról való megmutatására, amire a regény nem ad módot. Tehát itt gazdagítani, dúsítani lehet, a másik oldalon pedig mindig az ollóval vagy a lapozás gyorsaságával kell átrohanni a művön.” Világos hozzáállás, kiegészíti mindazt, ami eddig az irodalomról elhangzott.

*A Melyiket a kilenc közül?*-t kiküldték Velencébe, Szóts saját költségén kikíséri. A díjátadásról, a magyar rendező és alkotótársai forradalom utáni ünnepléséről ír levelet a résztvevő gyerekeknek, és arról, hogy mindenkinek köszönik meg, hogy dolgoztak, segítettek a filmben. A levél lejön a *Film Színház Muzsika* augusztus 20-i számában, Szóts viszont marad, nem jön haza. Velencében ismét eléri a szabadság szele, levegőt tud venni, és önfeledten kávézgatni a Márkus téren a Floriani teraszán. Édesanyjának Erdélybe hosszú levelet ír arról, miért nem jött haza.<sup>517</sup> Ebben a levélben nem szól egy szót sem arról, hogy 1956-ban gyakran találkozott a budapesti indiai nagykövettel, akivel egy majdani Kőrösi Csoma Sándorról készülő filmről egyeztettek. A forgatással kapcsolatos beszélgetések során az indiai nagykövetnek sok mindent mesélt Magyarországról, 1957-ben már Velencében figyelmeztették, hogy ezeknek a beszélgetéseknek az egyik magyar résztvevőjét letartóztatták, és hogy ez várna valószínűleg rá is.

Kisebb európai körút után végül is Ausztriában marad, ahol menedékjogot kap, mehetne Amerikába is, de közel akar maradni, hogy érezze a keleti szelet, ami „akác és bodzavirág illatát hozza”, hogy a burgerlandi templomok toronyerkélyéről láthassa a messzi földeket, ahogy szántanak, vetnek rajta az emberek. Osztrák állampolgárságot kap, megoldódik a negyvenéves útlevel ügy is, a negyedik útlevel végre korlátozások nélküli „világútlevel”. Saját filmgyártó céget alapít, Bécs városa és az osztrák külügyminisztérium

---

<sup>517</sup> A levelet Pintér Judit közli: Havasokon innen, búzamezőkön túl. *Filmvilág*. 2012/7, 4-6.



megrendeléseire kisebb lélegzetű dokumentumfilmeket ír, rendez és gyárt. Díjakat kap velük, Ausztriát gyakran képviseli filmfesztiválon. Ilyen filmje a Hallstadti ballada, amit 1960-ban készített és ami szintén nyer díjat. Magas, meredek hegyek lábánál, egy tó fölél beszoruló kisvároska temetkezési szokásairól készül a film. Ezeréves hagyomány, ismét. És ahogy jeleztük, ez Szóts számára anyanyelvi feladat, jutalomjáték. 1942 az *Emberk a havason* óta eltelt tizennyolc év és ennek a tizennyolc évnek vannak tapasztalatai: Szóts otthon van az ezeréves népeket kialakító szerves, archaikus mozdulatok megragadásában és kifejezésében igaz eddig főként magyar élményei vannak erről, de ne feledjük a román, vagy a szlovák eredetű népszokások bemutatását a néprajzi filmekben, a busókat Mohácson, akik horvát, rác, török, magyar keverékemlékekkel élék szokásaikat. Aztán itt van a történelem, a valóságos történetek, történelmi vonatkozású események iránti érdeklődése, ami legtöbbször irodalmi anyagok formájában éri el őt és innen indítja filmes fantáziáját a téma feldolgozásához. És az egyetemes iránti igénye is fontos, ami tulajdonképpen ontológiai beállítódás nála. Keresi, hogy egy történet eleve milyen átfogó jelentőségű, általánosan érvényes belátással gazdagíthatja a nézőt és ezekre a szempontokra irányítja figyelmét, ugyanakkor ezt az általánost – jó Eisenstein tanítványként – a konkrét kicsi egyediben találja meg, mondhatnánk Lukáccsal, a különöst ragadja meg az egyesben és ezzel ajánl fel általános esztétikai összefüggéseket a befogadó, a néző, az újraalkotónak.

Ehhez kapcsolódik a már említett *Röpirat a magyar film ügyében* című írása, ami igen fontos és tanulságos olvasmány lenne, most csak egy kis szempont a röpirat százfelé tájékozódó szempontjai közül: a film hatalmával kapcsolatban. „A valóság látszata, a reális világ élő és mozgó képe hitelessé, megtörténté hamisítja a legvalószínűtlenebb történeteket is. Tömegnevelő és meggyőző ereje épp ezért páratlan, és sokszorosán felülmúlja a rádió, sőt a sajtó erejét is. [...] A jó propaganda pedig elsősorban azokhoz szól, akiknek esetleg más véleményük van a kérdéstről. [...] A propagandát a szemérem és jó ízlés formanyelvén szinte csak úgy mellékesen lehet hatásosan becsempészni. Az igazi propaganda nem is annyira a nézőtéren felcsattanó tapsorkán formájában kelt hatást, hanem később. [...] Egyáltalában azt hiszem, hogy jó propaganda csak az lehet, ami önmagában kiváló. Egy zsillettpege éppúgy, mint az eidami sajt, brüsszeli csipke. Diesel-motor, vagy szegedi paprika – mert a maguk portáján minőségileg első. Dicsérik az országot, népet, vagy várost, ahol készültek. Semmiképpen sem jó az a propagandafilm, mely művészileg nem üti meg a mértéket – bármekkora premier plánokkal, bármily hangosan üvölti a

legaktuálisabb vezércikkészolamot. Rossz film nem lehet jó propaganda.”<sup>518</sup> A film hatalma nem kétséges és ami a propagandát illeti, lehet, hogy túl direkt a mondatok, de a probléma lényegéig hatolnak: nincs jó hatás, nincs jó üzenet, nincs jó kifejezés, ha nincs meg hozzá a megformálás minősége. A hatásgyakorlás nem feltétlenül manipuláció, a meggyőzésnél tudjuk, hogy véleményünk megváltoztatását szeretné, kéri valaki, a manipulációnál úgy akarnak meggyőzni, hogy erről bennünket nem világosítanak föl. A propaganda a hatásgyakorlásnak egy olyan módja tehát, amit a meggyőzés iránti igény vezet és nem a megtévesztés.<sup>519</sup> A vitában a meggyőzéshez szükséges, hogy a meggyőzni kívánó tudja az igazat, illetve, hogy higgyen benne, mindkettő lehet racionálisan megalapozott, azonban a hit a racionalitásnak nem az a fajtája, ami mondjuk például a habermasi működtető észhasználat. Mivel Szóts számára belső meggyőződése fontosak voltak (ez a tény sem magától értetődő), és az most mindegy, hogy tudta-e, vagy hitte az adott kérdéstről az igazat, filmjeivel megpróbálta a lehető leghétköznapibb megragadásán keresztül elmondani ezt a meggyőződését. Üzenetes rendező volt, ahogyan az őt követő magyar újhullámos rendezők is azok voltak.

A *Hallstadti balladában* éppen az volt számára fontos, hogy hogyan is domesztikálják a kelta temetkezési szokások gyakorlásán keresztül a halál tényét az osztrák bányászvároska lakói. A film két szálon fut, az egyik az általános, leíró, bemutató, ami a hely megmutatására vállalkozik, amolyan lírai ismeretterjesztésként. Ezt a líraiságot a képkompozíciókkal, a nyugodt narrációjú montázstechnikával, a szép természeti helyről készült képek önmagukban álló erejével, illetve a hatalmas földtani elemek és a kicsi emberek folyamatos ellenpontosításával jeleníti meg. Ehhez járul a hang, ami folyamatosan non-diegetikus, ezzel is szemlélődő- hallgatódzó távolságot ad a képtől a szonikus térnek, amit csak erősít a hangszeres zene intakt egyedülállósága, meditatív önmagába fordulása. Mindezt úgy, hogy a képi világ az egyidejűség révén mégis összefűződik a hangok által sugallt hangulatokkal, érzésekkel, és ebben a közös mozgásban elmélkedő, lamentáló tágasság alakul ki. Mintha minden a saját logikája után menne, mintha ez az arányos, emberi léptékű kisvároska már eleve az örökkévalóságban létezne. Ehhez a szálhoz kapcsolódik a tulajdonképpeni történet, a városka egyik lakójának tulajdonképpeni metamorfózisáról – arról a folyamatról, ahogyan a földbe temetett tízéves halott porai közül kiemelik a nagy szálcsontokat, a koponyát és a városka templomának

---

<sup>518</sup> Szóts István: Röpirat a magyar film ügyében. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* i.m. 110-156. 113; 136.

<sup>519</sup> A témáról Em Griffin: *Bevezetés a kommunikációelméletbe.* Harmat, Budapest, 2001, 92–111.

kolumbáriumába helyezik őket. Évszázadok óta temetkeznek így a hegyi kövön megkapaszkodott kis bányászvároska lakói: nincs helyük nagy temetőre, így tíz év elteltével, illetve, ha új halott van, exhumálja a sírásó a halottat. A csontokat kiteszik egy nyilvános helyre a napra és aztán megfelelő idő után a kiszikkadt koponyát elviszik a városka festőjéhez, aki egyéni motívumokat, ornamenseket helyez, fest föl a koponyára, ami így a halott nevét kapja, születési évszámokat és a foglalkozást is. Ennek az átalakulásnak leszünk tanúi a másik szál, a természet, a magas hegyek, a hideg, mélyvizű tó által lezárt térben. A szárítás, festés után ünnepi menet kíséri a halott koponyáját, aki innentől maga a halott, a Szent Mihály templom csontházában. Szóts jó arányérzékkel egyensúlyoz a nevetséges és a megbotránkoztató között. A kettő közötti egyensúlyt a humor elemeivel hozza egységes egésszé, kinek-kinek ízlése szerint. A halottat ismerők kvaterkáló megállása, egy macska unott pofikája, egy nagyanyja kezéből kitörni igyekvő kislány, és sorolhatnánk – a képek humora szépen oldja a komoly, komor témát. Ilyen kis helyen, ahol a házak szinte egymást tartják a hegy lábának nyomásától, az életnek, de a halálnak is kevés helye van – kis helyen kell lejátszani a történetet, úgy, hogy ne legyen nyomasztó a több ezer koponya ittléte, hogy lehessen a közelükben létezni. Szóts ehhez nagyon ért, lírai lamentáció, ami képeiben továbbra is megtartja szociografikus közelséget és konkrétságot, ugyanakkor a vágásokkal, a képek egymás után helyezésével, a hanggal, a vágóképek gondos behelyezésével olyan hatásokat, intellektuális vonatkozásokat tár fel, ami elmélkedő állapotba hozza a filmnézőt.

A nemzetközi kritika nemcsak a díj miatt nagyra értékeli a filmet. Egy osztrák lap szerint: „...Úgy látszik, egy magyar filmrendezőnek kellett hazájából emigrálnia, hogy megmutassa nekünk, hogyan kell ilyen témát feldolgozni. Szóts kamerája egy balladát, egy fekete-fehér filmkölteményt alkotott a múlandóságról - és a halált is túlélő emberi hiúságról...” Ugyanerről a filmről egy másik, magyarországi vélemény, inkább fanyalgás: "Ausztria filmjét egy disszidált magyar rendező készítette. Von Szóts Hallstadtba viszi a nézőt, és ott egy negyedórán keresztül azzal szórakoztat, hogy rothadó, kiszáradt és kipingált koponyákat mutat..."<sup>520</sup> Ennyi kell, hogy a film „propagandáját”, meggyőzni kívánó üzenetét így-úgy értelmezzük. És ez is propaganda. Pedig Szótsnek lennének még ötletei: „Ballada, népszokás és hagyomány, dance macabre, haláltánc... Ezek a motívumok legtöbb filmemben megtalálhatók. Sokat foglalkoztatott például egy szerelem történetének rögzítése röntgenfilmen. A szerelemről valamiképpen mindig a régi középkori haláltáncok

---

<sup>520</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* i.m. 87.

jutnak eszembe, az élet és a halál nagy körtánca, ahol a szerelmesek mögött a halál hegedül. A Rómeó és Júlia-történet, amit a bőr és a felület mutat, az közismert. De a röntgenfilmen két koponya koccan össze, és két hátgerincnek a csigolyáit látom vonaglani... Mindig ott hordjuk magunkban a halált. Az élet legkiteljesültebb pillanatában, az ölelésben is ott működik bennünk ez a nagy ismeretlen erő.”<sup>521</sup> Ehhez mit szóltak volna kritikussaink? Mert bizonyosan ehhez az ötletéhez is lett volna Szótsnek megvalósítási terve, ahogy azt Raffay Anna írta a néprajzi filmekkel kapcsolatban: „Mire aztán valamivel több (de sohasem elég!) nyersanyagot kaptunk, és valamit itt-ott venni is tudtunk hozzá – ami a szokások valóságidejéhez mérten százalékarányban még mindig rettenetesen rövid vetítési időt jelentett –, Szóts már mesteri tömörséggel találta meg a beállításokat. Hihetetlenül szép, filmes kompozíciókat keresett, szinte cizelláltan egzakt fényárnyékjátékokban fogalmazta meg a történéseket, utánozhatatlan képességgel töltötte fel a képeket. Ettől lettek az általa »rögzített« szokások művészi kisfilmek, a magyar néprajzi filmezés gyöngyszemei.”<sup>522</sup>

Ha nem Hallstadt, akkor más, Szótsnek kifinomult technikája lett mindazzal kapcsolatban, amit az *Emberek a havason* óta megtanult. Nem absztrahált filozófiai értelemben, hanem egzakt módon ragadta meg a tárgyat és a tárgy kifejezéséhez elvezető filmformanyelvi elemeket. A kettő nem ugyanaz, nem kell filozofálni ahhoz, hogy szabatos, pontos, egyértelmű legyen mindaz, ami készül. A röntgenképhez sem filozófiai beszédmódot találna, mert ha igen, akkor csak filozófiát csinálna film helyett, viszont, ha képes, mondjuk most esetünkben éppen, a röntgenképet, vagy más konkrét tárgyat pontosan, szabatosan belehelyeznie a formálódó röntgen-film tárgyi elemei közé és ennek formanyelvi megragadhatóságát is megtalálja (ahogyan azt egyébként szokta), akkor sikerül az az egzakt filmformanyelvi beszéd, ami Szótsöt valóban formaművésszé is teszi. Ez az egzaktság tette lehetővé (természetesen műveltségén és soha el nem múló életkedvén túl), hogy szabatosan, pontosan tudjon műalkotásokról véleményt mondani – ez a képessége egyébként nagyon (gyakran) jól jött neki, amikor szűkös osztrák jövedelmét antikváriumi műtárgyak közvetítésének prémiumdíjaival egészítette ki.

Látszik tehát, hogy Szóts, amikor a film erejéről beszél, nagyon jól tudja miről beszél. (Ez egyébként a *Röpirat* cenzúráról szóló fejezetében is előkerül.) Szóts számára a közpénz nem pusztán az önmegvalósítás eszköze, hanem a közösség (aki a pénzt adja) iránti szolgálat lehetősége, ezért számára a cenzúra léte nem teherterhelés, hanem

---

<sup>521</sup> Uo. 88.

<sup>522</sup> Raffay Anna: *Néprajzi „motívumgyűjtés” 1952-55.* i.m. 115.

koordinációs funkció. Egyébiránt a censeo ige is ítéletet jelent, vagyis a cenzor ítél, ebben önmagában semmi hiba. A rendező is cenzor, amikor így, vagy úgy ítél filmje konkrét megvalósítási feladatairól, az édesanya is cenzor, ítélő, amikor úgy dönt, hogy a gyerek számára a hideg homokban való játéknak most van vége. Ítélnünk, ha választunk az étlapról és ítélünk, ha véleményt formálunk egy utcaszínházi előadásról. Szóts itt sem naiv, tudja a dolgok (1945-ben még megfogalmazható) tétjét: „A magyar filmgyártás légüres térben mozgó, tánc- és illemtanra tipegő, sterilizált figurái, problémamentessége nagyrészt túlbuzgó cenzorai jóvoltából születtek. A gyártó, az olló és a betiltás veszélye miatt szívesen menekült a képtelen burleszkek és operettek hamis érzelgős világába. Itt érhetette a legkevesebb baj – sőt hála a tömegek igénytelenségének, sokat is kereshetett velük. Hogy ez a látszólag probléma nélküli, narkotizáló filmgyártás mit ártott, az külön fejezetet érdemelne.”<sup>523</sup> Ahogy az is külön fejezet lehetne, hogy miért is tartja mégis (bár ha valakinek volt gondja a cenzúrával az éppen ő) fontosnak a cenzúra intézményét. Idézzük a kemény, de követendő szavakat a közpénzes műalkotásokra vonatkozó állami ítéletet hozó intézménnyel kapcsolatban: „A cenzúra egyedüli létjogosultsága a film művészetét, kibontakozását szolgálni és támogatni. A közönség ízlésének nevelése – ha kell, erőszakosan is – azáltal, hogy csak jó filmeket enged bemutatni, Minden más tevékenysége káros.” És még egy fontos szempont: „Ugyanaz bírálja el a kész filmet – vagy legalábbis legyen a bírálók között –, aki a könyvet előzetesen bírálta.”<sup>524</sup> Nyilván itt – most meg nem válaszolható – két kérdés merül fel: a közönség nevelésének egyáltalán felvethető-e a kérdése, illetve, hogy kik (azt Szóts jelzi, hogy csak filmesek lehetne a bírálók, „ítészek”) azok, akiknek joga van a cenzúra működtetésével nevelni? Ne felejtsük, a szöveg Budapest bombázása, a nyilas terror és a felszabadulás közötti időszakban íródott.

Még valami a halálközeli valóságról: Szóts sokat írt, beszélt arról, hogy milyen nehéz volt Magyarországra nem hazajönnie, ugyanakkor mindig úgy beszélt erről, mint olyan döntésről, ami életének szükségszerű folyamánya. De ez a hazától való folyamatos távolodás már a gyerekkori erdélyi háztól való búcsúzással elkezdődött. A szülőfalu, a tágabb környezet, aztán Erdély, aztán Románia, aztán Magyarország. Folyamatos búcsúzás, ami tulajdonképpen 1964-ben fejeződött be, amikor édesanyját sokévnyi kérvényeztetés és protekciókérések után kivihette Bécsbe. Így ír erről az útjáról: „Másfél óráig voltam csak Vájlján, de még az is sok volt! Gyermekkorom udvara, a kert és a

---

<sup>523</sup> Szóts István: Röpirat a magyar film ügyében. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* i.m. 142.

<sup>524</sup> Uo. 143.

gyümölcsös szekérnyomoktól szabdalt, kopár senkiföldje lett. A kapuoszlopok kidőltek, a régi épületeket lebontották, a kert fáit letarolták. A fenyők büszke sorát éppúgy, mint a téli varjúseregnek szállást adó jegenyéket, a vén diófákat, s a 300 éves körtefát. A malomköves asztalnak, a jázminbokornak, a fagyalsövénynak nyoma sem maradt. Csak a semmibe vezető foghíjas lépcsők alját őrizte még a római kőoroszlán. Valami végleg elszakadt bennem. A szülőföld köldökzsinórja, ami a múltat és a jövőt, az őseket az utódokkal kötötte össze, és táplált éltető nedvekké. „Minden álmom és tervem ide torkolt, vagy innen Válgáról indult el. S ezt most mind megsemmisítette egy erőszakos, igazságtalan történelmi földrengés. Gyökértelen emigráns most lettem igazán. A búcsú nem volt ünnepélyes, sem érzékeny. Pár családi emléket, fényképet válogatás nélkül dobtam egy kofferbe. Csendes ima a síroknál, aztán becsapódott a taxi ajtaja, és másfél óra után valósággal menekültem arról a helyről, ami nélkül régebben elképzelni sem tudtam az életemet. Ma is még számtalan más pontját szeretném felkeresni a világnak – Mexikót, Perut, a Húsvét-szigeteket –, csak Válgát nem!”<sup>525</sup> A halál előtt még vannak kis események, esetek, történések, találkozások, tévedések, melyek már így együtt halállá állnak össze, még jóval a fizikai megsemmisülés előtt.

---

<sup>525</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. i.m. 88-89.

## 2.6 A művészet valósága (A művészfilmek és a meg nem született művek)

A bécsi tartózkodás egyik nagy terve az *Éhség* filmre vitele volt. Emberi sorsok freskóját akarta elkészíteni a globális ökológiai fenyegetettség árnyékában. Pénzt nem kapott rá, pedig az ENSZ székházban szeretne volna New Yorkban az elkészült tervek alapján forgatott szenvedésfreskót bemutatni, ahol egymás mellett nézte volna meg a filmet az amerikai, a szovjet elnök és a római pápa. Az éhség elleni összefogás mindenki ügye – Szóts ilyen léptékben gondolkodott a filmjével kapcsolatban is: „Az *Éhség* megghiúsulása – közvetlen a cél előtti kényszerű megtorpanásom – felért egy tökéletes knock-out-tal. Telibe talált és kiütött a világ filmkészítőinek ringjéből. Ráadásul ezt az ütést most nem napkeletről, hanem napnyugatról kaptam. Belefáradtam. Elment a kedvem a pálya körüli örökös futkosásoktól. Rezignált lettem, közönyössé váltam. Talán a hosszú évek óta magamra kényszerített passzív szerepemmel én is hozzájárultam ehhez. Ritkán jártam moziba, valósággal leszoktattam magam a filmeknek még a nézéséről is, mert csak így tudtam elviselni a mellőzés megalázó éveit.”<sup>526</sup> A következő időszak az üveglap alá szorulás (talán nem túl erős a Turgenyevi *Élő halott* képe itt), amikor is a rendező erőt gyűjt az élet külső követelményeinek teljesítéséhez, ugyanakkor újabb ötleteket, tervek jegyzetelget. Általa félamatőr módszereknek nevezett technikákkal és szinte egyszemélyes produkciókban (forgatókönyv, rendezői munka, gyártás) a saját öröme dokumentumfilmeket készít, eleinte egyedül, aztán egy-két tanítványával, akiket még a négy évig tartó bécsi filmegetemi előadásain ismert meg. A filmeket megbízásra készítette és képzőművészeti tárgyú kisfilmeknek nevezte. Az osztrák szecesszió a monarchia végidejének művészi párlataként elegendő témát és főként képet szolgáltatott Szótsnak ahhoz, hogy ezen a filmes területen is végezhesen kameragyakorlatokat – a filmek azt mutatják, sikerrel.

Az 1962-1975-ig terjedő időszakból a *Stephansdomtől*<sup>527</sup> *Wotrubaig*<sup>528</sup> összesen kilenc Ausztriában készült rövidfilm között van dokumentum- és portréfilm. Az *Egon Schiele*,<sup>529</sup> a *Gustav Klimt*,<sup>530</sup> *A császár síremléke*,<sup>531</sup> a *Hallstadti ballada*, és a *Stephansdom* dokumentumfilm, a *Wotruba*, az *Otto Wagner*,<sup>532</sup> a *Remigius Geyling*,<sup>533</sup> és a

---

<sup>526</sup> Uo. 92.

<sup>527</sup> *Stephansdom*. ff, osztrák, dok.film, 20' 1962, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Peter Pochlatko

<sup>528</sup> *Wotruba*. sz, osztrák, portréfilm, 34' 1975, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Gerhard Schedl

<sup>529</sup> *Egon Schiele*. sz, osztrák, dok.film, 31', 1971, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Gerhard Schedl

<sup>530</sup> *Gustav Klimt*. sz, osztrák, dok.film, 21', 1969, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Gerhard Schedl

<sup>531</sup> *A császár síremléke*. ff, osztrák, dok.film, 12' 1962, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Peter Pochlatko

<sup>532</sup> *Otto Wagner*. sz, osztrák, portréfilm, 95' 1971, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Gerhard Schedl

*Betty Fischer*<sup>534</sup> pedig portrék. Szóts a *Hallstadti ballada* illetve a *Stephansdom* elkészítésekor 50 éves, legjobb erejében lenne, ha megtalálná a helyét. Ennek az időszaknak, ennek a helykeresésnek a pontos kibontása újabb dolgozatot kívánna, hiszen azok a filmek, amelyeket ekkor készít különös, portrékból és dokumentumokból, épületekből, arcokból összeálló osztrák kaleidoszkóp, melyben keveredik minden szótsi formaművészeti jegy a szociografikus közelségtől, a néprajzi vonzalom, az ősi tapasztalatok firtatásáig, az egyéni élet bemutatásától a nagyobb összefüggések erőterében megszülető személyesig. Bennünket viszont továbbra is a valóság, a valóságmotívumok foglalkoztatnak, ebben a fejezetben kifejezetten az, hogy a művészet, ami a bécsi időszak főtémája hogyan, milyen módon realizálható téma és hogy ehhez a témához, milyen dramaturgiai, formanyelvi megoldásokkal nyúl hozzá Szóts.

A *Stephansdom* szép film Bécs nagy öregjéről, a *Hallstadti ballada* lírai lamentáció. A képzőművészeti filmekkel, a képzőművészethez kapcsolódó képekkel kapcsolatban Szótsnak egy komoly problémája volt, még hozzá a filmkeret módosíthatatlan állandósága. A filmkocka téglalap alakú és az ezzel a képeken történő mozgással kapcsolatban folyamatosan fennáll annak veszélye, hogy a mozgás végén a sötét semmi, vagy nem odaillő tárgyak (keret, falfelület, stb) kerülnek a képen még látható festményfelület mellé. Klimt okozott számára a legnagyobb problémát, mert ő kifejezetten a szecesszió egyik kedvelt alapformájának a négyzetnek a keretrendszerében valósította meg nagy festményeit. Tehát, ha a képről totált akarunk készíteni, mindig belóg majd valami a képbe, a ráma, a falfelület, vagy egy bútorrészlet. Mivel Szóts kifejezett szándéka az volt, hogy nem akar múzeumi filmet készíteni, vagyis hogy nem akarja a nézőt a múzeum miliójébe helyezni, ezzel mintegy elidegeníteni őt a képekből sugárzó élettől – a kép realitásától, vagyis pusztán a kép belső világára koncentrálni. A kép „belső racionalitása”<sup>535</sup> volt számára a kérdés, vagyis, hogy az, amit a kamera felvesz a lehető legközelebb kerüljön ahhoz, ami a kép belső összefüggésrendszerét szervezi, ahhoz a szervezőelvhez, belátáshoz, gondolathoz, ideálhoz, okhoz, stb. (a már idézett H. U. v. Balthasar ezt alaknak mondaná), ami miatt a kép előttünk áll, és így, a filmet néző mással ne foglalkozzon, mint annak az absztrakciónak a megértésén, amit a festő hajtott végre. (Ez az absztraktnál, mondjuk épp a gehleni kubizmusértelmezésnél még inkább így van, hiszen ott éppen az a feladat, hogy a néző a képet szemlélve mintegy visszafelé értse meg azt a

---

<sup>533</sup> *Remigius Geyling*. ff, osztrák, portréfilm, 39' 1971, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Gerhard Schedl

<sup>534</sup> *Betty Fischer*. ff, osztrák, portréfilm, 27' 1968, r: Szóts István, fk: Szóts István, o: Peter Pochlatko

<sup>535</sup> A fogalomról bővebben Arnold Gehlen: *Kor-képek*. Gondolat, Budapest, 1987, 33–57.



gondolati folyamatot, törekvést, utat, amelyen az absztrakció irányába a festéssel a festő előtte végigment. Akkor jó az absztrakt kép, ha ez a fogalmi, racionálizálási folyamat /az alakszerűtől az elvontig/, akár töréseken keresztül is, de végigkövethető.) Itt ismét jelezzük, hogy a filmkép Szótsnél nem absztrakt felület, még akkor is ha festői absztrakciót, absztrakt képet vesz fel. Szóts egzakt módon (tehát nem elvontan, absztrakt módon), klasszikusan nyúl mindenhez: vagyis filmnyelvileg szabatos, egyértelmű és pontosan meghatározott módon. Formanyelv-művész, akinek azonban a formanyelv nem valami külső, fogalmi, elsajátítandó bravúr, hanem saját egzaktóságának, pontosságának, klasszicitásának, mindent meghatározni kívánó földhözragadtságának következménye. A formanyelv (Form) tehát másodlagos ahhoz az alakhoz (Gestalt) képest, ami Szóts esetében ilyen testközeli, nem szofisztikált, nem túlrétegezett, hanem egyszerű, tárgyi és jól megvilágított. Minden filmje minden képe ebbe az alaktervbe illeszkedik és ezt az alakot kívánja testközlelől, nem elvontan megragadni és felmutatni.

Itt csak röviden érdemes utalni arra, hogy Szóts munkái természetesen megragadhatóak mint formaművészetének tárgyai és filmjei formanyelvi elemzések tárgyát is kell, hogy képezzék. A nyelvi, formanyelvi elemzés azonban pusztán csak egy a sok közül, legitimnek véljük tehát minden más módszertanú, pl. szociológiai, pszichológiai, kommunikatív alapú, médiaelméleti, valóság-elméleti stb. megközelítést is. „A realizmusprobléma olyan dolgokat hoz felszínre, mint a percepció folyamatok (hogy mennyire könnyen vezetjük vissza a képen láthatót a valóságban láthatóra), a mentális szokásokat (egy alak felismerésére stabil sémáink vannak), a nyelvi eljárások (a képmezőbe megjelenő elemek elrendezési módjának hatékonysága), vagy a kommunikatív stratégiák (azt állítani, hogy az igazat mondjuk, olykor hatékonyabb, mint redundancia nélkül csak mondani), stb. Vagyis a realizmus összetett képződmény, amely sokrétű (és pluridiszciplináris) megközelítést igényel.”<sup>536</sup>

Utalva a korábban idézett Deleuzere érdekes lenne még Pasolini kinéma-felfogásával is foglalkoznunk, ami – véleményünk szerint – nagyon is közel áll Szóts gondolkodásmódjához, rendezői alkatához. Pasolini szerint ugyanis a film a cselekvés írott nyelve – nyelv, de a világ nyelvét visszaadó nyelv.<sup>537</sup> A gesztusok (cselekvések nyelve) ugyanolyan nyelv, mint az írás.<sup>538</sup> Pasolini véleménye szerint a filmes kommunikáció alappontja, hogy a film nem a valóság impressziója, hanem a valóság maga, a képen

---

<sup>536</sup> Francesco Casetti: *Filmelméletek 1945–1990*. Osiris, Budapest, 44–48. 46–47.

<sup>537</sup> Pasolinit idézi Francesco Casetti uo. 45.

<sup>538</sup> Nem célunk, mert nem vinne tovább a vita bemutatása.

szereplő tárgyakat a beszéd fonémáihoz hasonlítja, és elnevezi azokat kinémáknak. A film a valóság jeleit használja, ezeket sajátjává is teszi, kinémákká alakítja és így adja vissza. A filmolvasás tehát valóságolvasás. (A kettős artikulációt Pasolini a film esetében sem látja problematikusnak, bár a maga részéről már szívesen elfelejtené a kettős artikuláció nyelvtudomány felől érkező /filmés/ diktátumát.) A tárgyakat nem lehet megváltoztatni, a beállítást viszont igen, vagyis mindig lesz (monéma-alkotó) valóság (kinéma) a képeken, ahogy a (nyelvi) fonéma is beletestesül a (nyelvi) monéma egészébe, és a kinéma adja a tulajdonképenit, nyilván a beállítás révén.<sup>539</sup> Pasolini számára a filmnyelv is csak eszköze a valóság nyelvének, ami – szerinte – nem lehet más mint cselekvés. A valóság nyelve a cselekvések nyelve – ennek (szemiotikailag is utánkövethető) bemutatása Pasolini szerint a filmes feladata. Nyilvánvaló, hogy az egész koncepció mögött Arisztotelész *Poétikájának* az a drámaelméleti belátása áll, hogy a történet feladata a cselekvések bemutatása, utánzása, pontosabban a cselekvő ember ábrázolása. Mivel azonban nem Pasolini, Deleuze, vagy Ch. Metz – természetesen más esetekben releváns – módszerközpontú elméleti megközelítései fontosak számunkra, hanem továbbra is a realizmuskérdés filmontológiai feldolgozása Szóts életművében, ezért továbbra is a bécsi művészeti filmes időszak művészet-valóságára koncentrálnak. Csak annyit akartunk ezzel kapcsolatban jelezni, hogy a művészet valósága rendezőnk számára sem elsősorban formai, formaelméleti kérdés, hanem annak az (valóság)alaknak az egzakt, tehát filmes eszközökkel, tárgyakkal, klasszikus technikával történő megragadása, ami pontos, szabatos és egyértelmű képét adja annak, ami az ő sajátlagos valósága.

Szóts „kevesebbre” vállalkozik mintsem az egész életmű bemutatása, vagy egy jó múzeumfilmes életmű-feldolgozás, eleve nem kíván teljes képet adni a külső világ, a művész, és az alkotott valóság hármasságáról, hanem a belső racionalitás modern képző-művészetben teret nyert megközelítésmódját alkalmazza a képekre, vagyis a képek belső világára koncentrálnak, a kamera a valósággal való találkozás terepéül magukat a festményeket tekinti, sőt magukat a festményeket tekinti valóságnak.<sup>540</sup> Ehhez is klasszikus módon nyúl. Ebben a valóságban kell megtalálnia a kamerának a drámát, az emberi cselekvést mind a festészettechnikai, mind az esztétikai vonatkozások figyelembevételével. A festészet valósága, a művek valósága előbbre való a művész-valóságánál – az út visszefelé vezet, vagyis a műalkotással való találkozásunk, a mű világa szólít meg

---

<sup>539</sup> Bővebben P. P. Pasolini: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007, 243–285.

<sup>540</sup> A keret és kép viszonyához M. Schapiro: *A vizuális művészetek szemiotikájából*. In Horányi Özséb – Szépe György: *A jel tudománya*. Budapest, 1975, 491–511

bennünket, világába von és ebben a világban hol itt, hol ott felrémlenek, megjelennek a mű készítőinek kéznyomai. Ha pedig nem népművészetről van szó, akkor a mű alkotójának alakja, a film megnevezhető rendezője is felsejlik a beállítások mögött, hiszen elvileg minden leállított kamera, minden látószög, minden kompozíció, minden vágás az ő tudtával és döntései alapján került oda a mű valóságába, ahová került. Döntései nemcsak a műről beszélnek, hanem önmagáról is. Természetesen nem a tárcairodalom, vagy a kritikai igény vonatkozásrendszeréhez kapcsolható ez a befogadói „visszaút”, hanem egyedül a mű újabb rétegeinek a felfejtéséhez – az érdeklődés a műnek szól, nem az alkotónak. Mégis, mintha a moder és posztmodern diskurzusban<sup>541</sup> kettős beszédet alakítottunk volna ki a művész és a művész műve közötti összefüggések megítélésben. Most nem érintjük a rejtőzködő, a szerző nélküli, vagy a szerző halott és egyéb (egyébiránt igen érdekesítő, főleg irodalomelméletben divatos) elméleti kérdéseket, pusztán jelezzük, hogy egyrészt mi itt a posztmoderben, posztszekulárisban, újmodernben, újkonzervatívban, stb. nagyra értékeljük a modern művészt, odáig is elmegyünk, hogy akár sztárt is faragunk belőle, ugyanakkor a mű megítélésénél igyekszünk őt teljesen kihagyni a vizsgálódásainkból. Nem arról lehet-e inkább szó, hogy miközben kizavarjuk az alkotót az elméletek tereiből, aközben emiatt érzett rossz lelkiismeretünk miatt kiszolgáltatjuk őt a jórészt művészetén kívüli valóság-, és diskurzusterek több mint problémás kezelésmódjainak? Ebben az értelemben a kritika, a recepció és egyéb fogalmak újraértelmezésére lenne szükségünk, különösen akkor, ha nem akarunk legyinteni a kulturális folyamatok média és főként a tömegmédiára irányuló eltolódására. Ezzel a „kizavarással” ugyanis az alkotót kiebrudaljuk abból a szakmai térből, ahol merhet önmaga lenni. Kollégái, barátai, ellenségei egy értelmezői közösség részei, nem szekértáborok és egyéb műre nem tartozó szerveződések jelenségei – bármennyire is így tűnhet akármelyikünknek. Az író, a filmes nem szellem, nem jelenség, vagy nem csak az, hanem ugyanolyan tanácstalan, vacogó ember, mint mi. Ez a fajta utcára kiebrudalás olyan helyzetekbe kényszeríti az írókat, hogy a médiapiacra új szerepben: író-, filmes-tarzanoként túlkiabálják az amúgy más diskurzusterekből a médiába került véleményeket, véleményformálókat és tárcairodalom, vagy személyeskedő viták, vagy fölényes hallgatás, stb. formájában visszalopja magát a szakmai és egyéb nyilvánosságterekbe. Így lesznek aztán a „szakma” által magukra hagyott festőkből, írókból, filmesekből médiaszereplők, sztárok, vagy épp botrányhősök.

---

<sup>541</sup> Bővebben az 1.3. fejezetben.

Nem lenne-e jobb visszafogadnunk a filmet készítő személyt, a színházi darabot rendezőt, a verset író költőt azokba az [klasszikus], értelmiségterekbe, amelyekben esetleg felszólalhatna, megszólalhatna, hogy ő nem is rejtőzködik, nem is nem-szerző és nem is halott? Ehhez persze elsősorban a művész-valóságot kell figyelembe vennünk, vagyis azt, hogy mit gondol magáról az alkotó, és hogy mit engednek, vagy nem engednek neki gondolni a szakemberek, a kritikai közélet tagjai, a kultúrpolitikusok, a médiaszereplők, stb. A művész (esetünkben Szóts) világa kapcsán tehát az a kérdésünk, hogy miként gondolja el magát, hogyan gondolkodik önmagáról, önmaga és a valóság viszonyáról a művész, illetve hogy azok, akik foglalkoznak a művével, foglalkozhatnak-e vele, illetve, hogy ő foglalkozhat-e azokkal, akik műveivel, majd ezután vele is foglalkoznak. Ez etikai kérdés – a téma különbsége és hozzáértésünk hiánya okán nem tartozik vizsgálódási körünkbe. Másfelé kell keresnünk a kérdés és a kérdésre vonatkozó válasz megtalálásának lehetőségeire irányuló törekvések útjait és azok célját, ehhez azonban kisebb kitérőre van szükségünk.

További vizsgálódásunk azt a kérdést érinti, hogy a művészetre vonatkozó önreflexió hol van abban a befelé fordulásban, ami oda vezet Szótsöt, hogy a műről beszélve, már nem akar másról szólni, mint a műről, ami le van festve, a műről, ami a kamera előtt áll, és hogy miért gondolja azt, hogy ez a festett, vagy színházi díszletté, szoborrá alakított világ (Klimt, Schiele, Wotruba, stb.) a valóság. Miért fél a képkerettől, a képbe benyúló szekrényсарoktól, miért nem megy közelebb a művön kívüli környezet, a művek körüli valóságtér szótsi megragadásáig? És ami még ennél is fontosabb, hová tűnnek az általa oly szeretett emberek a filmképeiről? Miért van az, hogy még az élő, beszélő, és sétáló Remigius Beyling is szinte leesik a róla készült portré(!)filmről? Miért tűnik úgy, mintha a régi Beyling-ház dózerolós bontásáról készült szekvenciák nem is a Beyling filmben lennének, hanem valami építkezési tudósításból keveredtek volna ide, hogy a Klimt és Schiele filmek külső felvételei az érdektelenség, az illusztráció felé tartanak a festett képek élő, eleven, intenzív jelenlétéhez képest, hogy Schiele tanácstalansága valahogy eluralja a róla készült mégoly pontos és egzakt (talán ezért?) filmet? A kérdésekre adandó válasz egész eddigi vizsgálódásunk szempontjából mérföldkő, ugyanis éppen itt, az életmű szinte legkevésbé plauzibilis, releváns, lényeginek nem tűnő, már-már életmű „szilánkoknak” is tekinthető részénél, ennél az utolsó tizenhárom évnél, az utolsó kilenc kisfilmnél alakul át,<sup>542</sup> értelmeződik újra valóság és

---

<sup>542</sup> Az *Otto Wagner* portréfilm hosszabb, 95 perces.

művész, művész és mű kapcsolata. Ezek a filmes gyöngyszemek egy zseniális klasszikus filmes szellemi végrendeletének tanúsítói. És nem a filmek a végrendelet, a filmek csak annak szavai (lásd. Pasolinit és nemcsak a munkáit!), ami a művésznek a valóság. Természetesen nem azt állítjuk, hogy a filmek végrendeletként készültek, de azt igen, hogy lehet őket így értelmezni, és azt sem állítjuk, hogy erről a rendezőnek tudnia kellett, kellene.

Szöts Bécsben már túl van saját belső halálán: nem akarta elhagyni Magyarországot, de nem kapott levegőt, megbízást, nagyjából már mindenki röhögött rajta jobb- és baloldalon egyaránt, forrásai kiapadtak, fényképezéssel, polgári szintű sefteléssel foglalkozik, ahelyett, hogy örülne, rossz érzéssel forgat 1957 januárjában, anyját 1964-ben végre kimentí Erdélyből. Barátai kevesen voltak, Balázs Béla már rég halott – Szöts amolyan jött-ment gyógyszerészként, filmes Csontváryként téblábolt a különböző terekben. Csontváry írogat a császárnak, filozofál, tanácsokat osztogat, Szöts az ENSZ-ben akarja összeültetni egy nyájas mozizásra a pápával a szovjet és az amerikai elnököt. Mitől van ez az idegenség, amit ha tiszteletben tartunk, és nem akarjuk elkenni sem a Szöts-szentség, sem a Szöts-balekság, bolondság irányába, akkor ez az idegenség nem csúsztatható ki a képekből. Nem lehet tehermentesíteni a kérdést, hagyni kell mutálni, annál is inkább, mert a kilenc filmecske sem magától készült el, jól tudjuk, folyamatos harcok kellettek ahhoz, hogy ezek elkészüljenek.<sup>543</sup>

A kilenc film, vagy a néprajzi filmek időszaka legalább, ha nem még inkább érdekes, mint a két nagy játékfilmmel határolható időszakok, Szöts-értelmezésünk egyik legfontosabb feladatának éppen az tűnik, hogy ne fogadja el magától értetődően Szöts „szilánkok és gyaluforgácsok”-nak nevezett önértelmezését és ne hagyja figyelmen kívül azokat a lehetőségeket, amelyek a rendkívüli művész önsúlyánál fogva rá akar terhelni. Szöts „an sich selbst” nem mester, nem vátesz, nem próféta, erkölcsi példakép, hanem egy a sok magyar rendezőből, azok közül is azok közé tartozó, akik többet fuldokoltak, mint úsztak, és a kilenc kis filmecske ennek az Erdélyből idetévedt magyar rendezői figyelemnek, magyar rendezői szakinak a fuldoklása – másképp fuldoklás a néprajzi időszak, vagy az *Ének a Búzamezőkről*.<sup>544</sup> Ezért inkább erdélyi rendezőnek kellene mondanuk Szötsöt, vagy erdélyi magyar rendezőnek. De mondhatnánk akár két lábon járó Trianonnak is, kinek, hogy tetszik. Van a magyar filmnek (az irodalomnak és a többi

---

<sup>543</sup> Gerhardt Shedi és Horváth Tamás operatőrök visszaemlékezéseit az ausztriai közös munkáikról közli Pintér Judit: Havasokon innen, búzamezőkön túl. *Filmvilág*. 2012/7, 4–6.

<sup>544</sup> Minderről bővebben a 3. 2. alfejezetben.

művészeti ágak is) egy olyan vonulata, ami erdélyi, és ami Erdély nélkül nem érthető. Ugyanakkor meg anélkül sem lehet megérteni Erdélyt, ha nem kérdezzük meg, nem tudatosítjuk, hogy mi is az, hogy Trianon. Ahogyan Auschwitz nélkül nem érthető a világ huszadik százada, úgy Trianon nélkül nem fogható fel, hogy mi is az hogy Szóts, hogy mi is az hogy „mit sütsz kis Szóts”. Ennek a jelentőségéről elég is ennyi, nem lehet célunk, de jogunk sincs rá, még utalni sem arra, hogy e tekintetben kinek és kinek, milyen és milyen adósságaink vannak. Nyilván lesz még [legyen!], mindenféle filmtörténetünk és ezekből a filmtörténetekből, és ha magyart akarunk, kihagyhatatlan lesz majd Erdély is. Viszont vannak, voltak és valószínűleg lesznek is újvidéki, párciumi, kárpátaljai, jeruzsálemi, burgerlandi, kanadai magyarok, akik művészetre adják majd a fejüket – az ő igazi kérdésük Szóts, nem a miénk. Mi, a közönség csak várni tudunk és figyelni. De a konkrét filmes kérdést Szóts feltette: mit lehet (lehetett volna) kezdeni azzal, ami én mint filmrendező vagyok? És ez nem csak antropológiai, politikai, filmtörténeti, hanem filmelméleti kérdés is.

Mivel az „idegen szenvedésről”<sup>545</sup> és arról, hogy hogyan nem tudunk az idegen (film)es szenvedésre emlékezni mondjuk Szóts, vagy Balázs Béla kapcsán, hogy hogy lehet, hogy világszinten az (film)es és egyéb) aktáulpolitika napjainkig legyalulja, sterilizálja az élet éléséhez szükséges szolidaritásmezőket, arról hozzáértők külön magyar és egyetemes filmtörténetet írhatnak. Szóts időtlen klasszicitásának idegensége a kérdés, és most nem a személy idegensége (és páratlansága) az első, hiszen az csak a művek miatt lehet egyáltalán téma. A művek idegenségéről (páratlanságáról) is szó van – különösen a képzőművészeti filmek kapcsán, hiszen azt állítjuk, hogy ezek nem a szótsi értelemben vett szilánkok, hanem olyan klasszikus műalkotások, amelyek egy pártalan életmű pártalan lezárását jelentik. Annál is inkább fontos ezt kijelentenünk, mert Szóts valóban nem készített filmet 1975 után egészen 1998-ban bekövetkezett haláláig. Ezt a huszonhárom éves időszakot is megélte valahogy, nem lett sem hóbortos, sem örült, viszont filmkészítő képessége, ereje mintha nem hajtotta volna előre új filmek felé. Hatvanhárom éves korától még számtalan filmtervet készít, de a rendszerváltás utáni (általa „vendégjátéknak” nevezett) hatyúdálának eltervezett *Tetemrehívás*<sup>546</sup> című dokumentumfilmje is a

---

<sup>545</sup> A fogalomról bővebben lásd: J. B. Metz: *Memoria passionis. Veszélyes emlékezet a pluralista társadalomban*. i.m. 17–92.

<sup>546</sup> A Budai Vár nádor-kriptájából előkerült tetem mellényén lőtt seb nyomai voltak. A százötz éves eset vizsgálatánál az orvosok kiderítették, hogy az gyilkosság volt. Szóts ennek ment volna utána, de a forgatások harmadánál az derült ki, hogy a vizsgálatnál számtalan műhiba történt és közben (valahogy..) a bizonyítékok is eltűntek, a mellényt vegyszerekkel kimosták, restaurálták, stb. Szóts nem akart tovább „orvosbotrányt”, vagy „orvoskrimít” forgatni.

forgatások egyharmadánál szinte krimi-kabarészerű jelleget öltött. Az aradi tizenhármakról készített filmterv, vagy a Gróf Batthyány Lajos mártíromságáról forgatandó filmterve a helyszínek megközelíthetlensége, illetve anyagi okok miatt hiúsult meg – közben aztán el is fogyott a filmkészítéshez, a teremtéshez szükséges biológiai plusz. Ennek a filmes végjátéknak is nagy jelentősége van, hiszen itt, ezeknél a terveknél derült ki az, hogy Szóts (szinte végzetszerűen) ismét olyan témát, témákat talált, ami komoly (a *Tetemrehívás* esetében éppen tudománypolitikaiakat) érdekeket sértett, vagyis nem feltétlenül csak a szocialista rendszer volt hibás abban, hogy így alakult. Ezt az állítást utóbb Szóts maga is meg-megfogalmazta, ahogyan ez már dolgozatunkban is elhangzott. De az is fontos, hogy ismét hangsúlyozzuk, Szóts nem rendszerekkel ütközött, hanem minőséggel, vagy még inkább minősíthetlenségekkel. És főként azzal, hogy ő mindent klasszikus módon értelmezett – ennyiben nem lehetett semmilyen értelemben aktuális, filmjeit tekintve sem.

Meggyőződésünk, hogy egy Balázs Béla formátumú szocialista kultúrpolitikusnak akár sikerülhetett is volna őt itthon tartania és lehet, hogy a magyar film ötvenes évek utáni időszakában voltak is olyan kultúrpolitikusok, akik legalább egy darabig meg tudtak tartani egy Huszárik-, Bódy-, vagy Gaál István-szerű örökös kívülállót a magyar film számára, ez azonban nem rendszerkérdés, hanem az alkotói alkat és minőség kérdése. Nem arról van szó, hogy csak Szóts volt „minőségi”, hanem arról, hogy azok a „klasszikus” minőségek, amelyekről, amelyekben ő is (Balázs Béla, Kodály, Bódy és a többiek is) gondolkodott nehezen illeszthetők az aktuálpolitika fogaskerekeibe, pontosabban, ha belekerültek, akkor leállították az addig látszólag jól működő fogaskerekeket. Ez persze lehet akár etikai minőség is, de ez nem tartozik (posztmodern) tárgyalásunkhoz. Vagy mégis, hiszen ez is klasszifikációs kérdés? Az etika filozófiai diszciplína, a cselekvésvilág elveivel, normákkal, vagy azok hiányával foglalkozik. A morál, vagy erkölcs azonban mindig szóba jön, ahol két ember együtt van, nem még ha milliók. Hogyan lehet úgy tárgyalni erről, hogy ne moralizáljunk, ami azonban a Szóts-diskurzusok folyamatosan előkerülő eleme. Hogy lehetne azt elkerülni, hogy Szótsból álszentet, vagy szentet csináljunk, mert esetünkben, értelmezésünk szerint a kettő egyre menne. Szóts vagy jó filmes, vagy nem, a többi mellékes, ha viszont jó filmes, akkor lehet arról beszélnünk, hogy milyen művész- valósága volt [modern klasszikus], és mivel számunkra (és Fellini és Rossellini, vagy Cocteau szerint is) Szóts jó rendező, érdekelné (érdekelhetne) az ő világa is – és ez a realizmus-világa, valósága.

Az „újkori” művészen még meglehetett a(z archaikus, ókori, középkori) művészet eszménye és a szép egységes képe, a kettő még nem vált feltétlenül külön. A „jelenkori”

(így nevezi Ernesto Grassi a kortárs, posztmodern időszakokat is) művészek nagytöbbsége viszont (természetszerűen) külön látja a két létezőt, ha egyáltalán még foglalkozik a széppel.<sup>547</sup> Szöts számára, és ez éppen a képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatos filmjei okán jelenthető ki, a szépség adottságként volt a világ, a rendezői világ, a filmvilág része – ez is klasszikus intuíció. A szépség, a művészet, az irodalom számára nem csak önmagáért fontos, hanem mert benne az alkotó egzisztenciájának a feladata is megmutatkozik, és ez a feladat művészi és emberi feladat egyszerre, egymástól nem különválasztható módon – ebben az értelemben Baudelairetől, Rimbaudon keresztül a szürrealizmusig, vagy később Kandinszkijtől Mondrianon keresztül Hans Arpig a művészek nem hagyták, hagyhatták ki önmagukat a műből,<sup>548</sup> sőt elmentek odáig az önátadásban, hogy átadják magukat valamiféle „ősvalóságnak”, őspreáliának, ami tiszta teremtő szépségként mutatkozott meg nekük. Ez a fajta [modern klasszikus], művészetfelfogás nem azonosul a művészet halálának egzisztenciális terhektől, a szépség keresésének és megtalálásának, vagy épp elutasításának a terheitől túlterhelődő művészetképpel. Nem azonosul vele, hanem saját önkifejezését keresi, Szöts egyéni (időtlen) modernsége tehát nem a fővonalba tartozik, hanem olyan saját utakon járó művészek mintájára halad saját útján, mint Csontváry, Kodály, Bódy, vagy Mondrian – ennyiben akár filmtörténeten kívüli rendező is lehetne.

Az ősforrás számukra nyitott és ez a(z akármilyen) ősforrás, a szépség forrásaként volt objektíve számukra elérhető, vagyis a műalkotások inkább csak nyomai ennek a forrásnak, mintsem maga a forrás. „A modern ember hajlamos is a görög szépségfogalom kritikájára, arra az érvelésre támaszkodva, miszerint az jogtalanul vezet be esztétikai kategóriákat a természet világába; ez azonban jókora félreértés (még Benedetto Croce is ezen a véleményen volt), mivel az esztétikai kizárólag az emberi tevékenység terméke, és a természetben sem keresni, sem ráakadni nem lehet. A félreértés valójában abból fakad, hogy félreismerjük az antik szépségfogalom ontológiai jelentését. Modern problémákat viszünk át egy olyan területre, mely azokkal semmiféle közös, vagy rokon elemet nem tartalmaz.”<sup>549</sup> Szöts számára tehát nem volt gond ez a fajta, [klasszikus], ontológiai beállítódás, ebben az értelemben még az is mondható, hogy ókori (általa kozmikusnak, vagy természetközelinek mondott) eszményekre keres modern megfeleléseket és ez nagyon is klasszikus. Filmjei is mintha ennek a kettős követelésnek igyekeznének megfelelni, vagyis, hogy olyan szépségeszménnyel dolgozik, amely nem feltétlenül azonos

---

<sup>547</sup> Innentől: Ernesto Grassi: *A szépség ókori elmélete*. Tanulmány, Pécs, 1997, 22.

<sup>548</sup> Uo. 23–30; 66–73; 139–148.

<sup>549</sup> Uo. 81.



a modern művészet fő vonulataival, ugyanakkor neki is a modernitás nyelvét kellett saját klasszikus filmjeivel beszélnie. A belső világ és ennek az alaknak a modern kifejeződése volt tehát egyik alapfeladata (ahogy persze minden a valósággal számot vetni akaró művésznek természetesen).

Tulajdonképpen Szóts esetében egy platonistáról van szó, aki az arisztotelianus művészetfelfogás kívánalmait tekinti elsődlegesnek. Bölcséletileg platonista, esztétikailag arisztotelianus. Platón a költőket (a filmeseket) mitológikusoknak<sup>550</sup> nevezi, mert „ugyebár mindaz, amit a mesemondók, vagy a költők elmondanak, tulajdonképpen nem más, mint elmúlt jelen vagy jövő dolgok elbeszélése?”<sup>551</sup> Platón számára két létmód van a reális és az ideális. A reális valóságosan létezik, az ideális ideálisan. Hiába tehát hogy Szóts a reálissal találkozik, számára a reális mögött, azt megelőzve húzódik az az ideális, amelyik egyáltalán lehetővé teszi a valóságosnak, hogy megjelenjen, és őt ez érdekli, ahogy egyébként Pasolinit is. Mintha csak megint a goethei igény lépne ismét elénk: a fejezet elején említett ideális realitás – „Platón igenelni is képes a művészeteket: annyiban, amennyiben az a legmagasztosabb pedagógiai és morális szándékokkal jár együtt. [...] Ezzel az illeszkedéssel szemben sohasem lehetünk »elkötelezettségtől« mentesek, tisztán vizsgálódóak, tehát esztétizálóak. A művészet ebben az értelemben kötelezettség, mely mindenkire vonatkozik, a tökéletessé válás eszköze, melyre mindenkinek közvetlenül törekednie kell, s amit mindenkinek meg kell valósítania.”<sup>552</sup> Grassi idézett munkájában hasonló alapon idézi Kazimir Malevicsot: „A festő szemében a természet utánzása nem megismerési folyamat. Véleményem szerint a művészet tekintetében csak az számíthat új munkának, ami a tudattalan alkotásban a kozmikus valóságot tárgynélküli valóságként nyilvánítja meg.”<sup>553</sup> Ez a Szóts által fejezetünk elején kozmikusnak nevezett valóságkép áll ismét előttünk és a bécsi filmekben már csak előlött elmélkedett Szóts a képeivel. A képek belső világa, a dózerokkal a világról is letolt Geyling-ház, vagy a Staphansdom felfutó toronydíszei mind csak nyomai, emlékei annak a valóságnak, ami miatt beletolja a kamerát a képek szívébe és nem foglalkozik külsőkkel, keretekkel, belógó szekrénydarabokkal – égi vadászmezőkön lovagol, Kilmittel, Schielével, a havasok parasztjaival sétálgat: mondjuk ki peripatetikus munkáknak látjuk a kései Szóts filmeket. Olyan filmeknek, ahol egy klasszikus művész búcsúzik mindattól, ami klasszikus volt, klasszikus lehetett a modernben. Olyan platonista ő, aki a valósághoz odakötözött művész, aki komolyan veszi

---

<sup>550</sup> Törvények 941b.; Állam 392d, stb.

<sup>551</sup> Állam 392d – Pongrácz Tibor fordításában, Uo. 88.

<sup>552</sup> Ernesto Grassi: *A szépség ókori elmélete*. i.m. 91.

<sup>553</sup> Uo. 95

Scheiele örjöngő kiáltását, Wagner, vagy épp Geyling tanácstalan téblábolásait és ez mindegy neki, hogy ma történik (Geylingnél) vagy a múltban, mint a többieknél. A valóság tehát mélyebb a láthatónál, a tapinthatónál, még a képek felületénél is, és a művészet dolga, hogy a semmin (és a minden figyelemelterelő tárgyi sivatagán) átkelve (Ez egyébiránt Heidegger modellje Grassinál is.) hírül adjon valamit az igazi, ideális valóságból, és ez azon művészek esetében működik, akik odakötözték magukat az árbochoz, de előtte még nyakkendőt kötnek, vagy bécskörnyéki házikókban sétálgatnak földig érő tógában. Nyilván emögött (platóni) pedagógiai elv is áll, ezért Szóts számára pl. a *Röpiratban* leírtak, a filmes képzésről, a filmklubhálózatról, a cenzuráról elmondottak, mind ennek a pedagógiai elvnek az erőterében értelmezhetők. Nem politikai pedagógiáról, propagandáról beszélt, hanem ontológiaiáról – tanácsokat osztogatott a császárnak, mint annak idején Csontváry.

Ugyanakkor, és ettől válik nagyon maivá, nagyon posztmodernné, nagyon paradoxzá, vagy klasszikussá: ehhez a platónikus, ontológikus, a művész számára kötelmet adó világhoz arisztotelészi esztétikai elvekkel közelített. Mivel a művészet Arisztotelésznél a praxisz mimészsze, vagyis olyan praxisz utánzása, amelyek önmagukban hordozzák céljukat (nem másra tekintettel), vagyis önmaguknál fogva értelmesek, nyilván a szótsi filmek is öncélúak, van tehát céljuk, de azt a célt önmagukban hordozzák. Az öncélról írja tovább Grassi: „Arisztotelész hangsúlyozza, hogy csak az ethosz területén jelentkező cselekedetek rendelkeznek ezzel, s itt dől el, hogy egy ember vajon felsőbbrendű, átlagos, vagy alacsonyrendű praxiszt folytat-e. Csak az emberrel kapcsolatban alkalmazhatóak az olyan meghatározások, mint »jó«, »átlagos«, »rossz«.”<sup>554</sup> Az emberi cselekedetek művészi utánzása tehát nem tetszőleges cselekvésekre irányul, „mely a mimészsiz tárgyaúl kínálkozik, hanem kizárólag arra az emberi praxiszra, melyben rendelkezésre áll az őt megillető lehetőség, hogy jó, rossz, vagy átlagos legyen, és az, hogy értelmét az éthosz adja meg.”<sup>555</sup> Az embernek nemcsak műveiben, hanem önmagával is van munkája. „Az ember számára önmagában a megismerés nem elégséges, mivel szenvedélyeit és ösztöneit az elért racionalitásnak (logosz) megfelelően kell feltartóztatnia, vagy méginkább ezekkel szemben kell tartást, (ethosz) adnia. Arisztotelész ezt az etikai magatartást és cselekvést – amely az ember tulajdonképpeni művét képezi – nevezi praxisz kata logonnak, a logosznak megfelelő beteljesülésnek, megvalósulásnak, vagyis ez az embernek a szenvedélyek megzabolázására irányuló olyan magatartása, amelynek a

---

<sup>554</sup> Uo. 103.

<sup>555</sup> Uo.

logoszhoz kell illeszkednie. [...] Eszerint a művészet tárgyainak az embert megillető lehetőségek számítanak.”<sup>556</sup> És mi az, ami Szóts számára a bécsi idegenségben embert megillető lehetőségeknek számítottak. Hát azok, amelyeket filmre tudott vinni.

Visszamenőleg tehát válaszunk az általunk feltett kérdésekre: Szóts úgy gondolkodott magáról és filmes világáról, saját realitásáról, hogy ezeket a filmeket megvalósította – ezeket tudta megvalósítani. Ez volt az ő filmekből építkező világa. Ezekhez sem biztosították számára a külső feltételeket, de saját pénzeiből, polgári seftelésből és egyebekből megcsinálta őket. Nem írt nagy ívű panaszlevelet, nem küzdött, hanem elment a forgatásról és visszajött valahonnan az aznapra még szükséges pénzzel, ahogy Gaál István hetvenévesen is csak úgy elment Indiába, egy féltve őrzött kamerával. Szóts is fal mellett haladt, ahogy a kamerája is – nem akadt meg házakban, múzeumi látogatókban, politikai helyzetekben, képekrében, hanem ment és csinálta a filmet Geyling öreg arcáról, aki mintegy seholy sem otthonlévő „hontalan” üldögél a szobája sarkában, szobrokról, képekről, amelyek a semmi mögött fénylenek fel, gorgókról, akik egy sehonnan nem látható toronyrészleten üldögélnek. És ez már nem morális, etikai, vagy egyéb összesarazott kérdés, Szóts ugyanis nem moralizált, nem panaszkodott, sírt, folyamodott – helyette leállt mindennel és mosolyogva csinálta a végrendeletét, a filmjeit. Nem írhatott, nem festhetett, nem üzengethetett, megcsinálta a filmeket.

És hogy miért fordul rá, bele a képre, a képbe a kamera, a színházi díszlettervre az objektív, hogy miért esik bele minden festékfoltba a tekintete? Azért mert az a valóság, ami ott van, az a cselekvő ember cselekedete, Klimt és a többieké. Tettek, alkotások, amelyek önmagukban hordozzák céljukat: középkori szobrászok a toronyban és Schiele aki skiccel miközben haldoklik. Ez a platóni világ és annak arisztotelianus megragadása – a kétlábon járó titokzatos paradoxon: Szóts. És ez az éthosz, az etika alapja, és nem az, ahogy a parlamentben és az utcákon használjuk káromkodás helyett. Nem moralizálgatás, nem erkölcsösködés, nem szöveg, hanem éthosz. Az ösztöneit az elért racionalitásfokkal feltartóztatni – etikus lényé válni, önmagává válni. Szóts a kései filmben válhatott önmagává: az ösztöneit az elért racionalitásfokkal feltartóztatta, végrehajtotta az ember tettét, az ember utolsó öncélú tettét. Nem röpített a fejébe golyót, nem mártírkodott, hanem összehozott saját pénzből egy-két történetet, ahol emberek, művészberek öncélú tetteket követtek el. Alkottak, ahogy ő is. Nem sírt, nem panaszkodott, nem ütötte az asztalt, hanem: „Szóts nagyon nagy tudással, műveltséggel, olvasottsággal rendelkezett a kultúra

---

<sup>556</sup> Uo. 103–104.

és a művészet terén. Igazi régi vágású úriember volt. A forgatásokon mindig azt közvetítette felénk, hogy ő a stáb minden tagjának védelmet és biztonságot nyújt, nekünk csak a munkánkkal kell törődnünk. Soha nem hallottam tőle egyetlen, hangos ingerült szót. Maga volt a nyugalom, még olyankor is, ha a következő számlának nem volt fedezete. Ha a pénz elfogyott, azonnal talált valami megoldást. [...] A Klimt állami kitüntetése után az egész stábot meghívta ünnepi vacsorára, és köszönetképpen minden kollégát megajándékozott egy arany dukáttal, amelyet máig ereklyeként őrzök.”<sup>557</sup> Ahogyan korábban jeleztük – ebben a szőtsi megközelítésben – az ember legfőbb műve önmaga. Szőtsnek ezzel volt mindvégig dolga: ezért ha szándék, százszor is, végül is.

---

<sup>557</sup> Gerhardt Schedl az Osztrák Filmintézet volt igazgatójának visszaemlékezése, közli Pintér Judit: Havasokon innen, búzamezőkön túl. című írásában. i.m. 7.

### 3. A Szóts filmek realizmusa

#### 3.1. Előzetes megfontolások

Dolgozatunk első részében megpróbáltunk a Szóts kapcsán tárgyalásba vonható valóságértelmezésünk kialakításában szerepet játszó szempontokat áttekinteni. Azért tettünk erre módszertanilag szükséges kísérletet, mert – Casetti kifejezésével élve – „a realizmus összetett képződmény, amely sokrétű (és pluridiszciplináris) megközelítést igényel”, vagyis nem tekinthetünk el attól a tudományos közegetől, amelyben a filmrealizmus diskurzus egyáltalán folyik, tekintetbe kellett vennünk azokat a lehetséges értelmezői kereteket, amelyek egyáltalán szóba hozhatók lennének egy rendező realizmusfelfogását vizsgálva. A rendező realizmusfelfogása kettős artikulációjú, egyrészt a rendezőnek mint művésznek saját valóságképe van (ez lehet ki is fejezett/absztrakt/, vagy pusztán csak bennfoglalt, vagyis elméletileg, vagy önreflexíve és retrospektíve nem áttekintett), másrészt műveivel saját valóságot hoz létre, ami a műveken keresztül fejeződik ki. Ez is lehet elméleti, formai reflexiókkal kialakított, absztrakciós törekvésű, elvont utakon kifejeződést kereső filmvalóság, de olyan is, mint Szótsé, aki gyakorlatilag semmiféle elméleti belátást nem helyezett a művek alakjának kialakításába, hanem a maga reflektálatlan, de egzakt módján, vagyis szabatos, pontos, egyértelmű módon [klasszikusan] megragadott tárgyakkal, kinémákkal, beállításokkal, kameramozgással hozta létre azt a formanyelvet, ami képes volt elhordozni az általa belsőleg megtervezett alakot. Szóts soha nem tagadta, hogy ki akar fejezni, el akar mondani valamit, nem bonyolódott önreflexiók és megtalálandó formanyelvi bravúrok kialakításába, hanem igen szimpla módon azt kereste, hogy hogyan tudja a maga klasszikus módján elmondani a történetet, legyen az tavaszköszöntés, tojásfestés, vagy egy halott nő személyvagonban történő hazautaztatása. Ennek a szimpla, tulajdonképpen pöre eszteticista rendezői igények azonban egészen különleges kifejezésmódot talált azzal, hogy technikai pontossággal, kézművesi részletességgel és egyszerűséggel, a kifejezés iránti földhözragadt törekvésével, tulajdonképpen látszólag eszköztelen módon (ebben az értelemben magától értetődő klasszikus formabravúrral) fogta kamerába a tárgyakat, köveket, várakat, embereket.

Ehhez a pontos egyértelműséghez kívántunk szempontokat találni az első fejezetben, hogy megragadhassuk a Szóts esetében (is) szóba jöhető saját és műveiben megjelenített realizmusértelmezésével kapcsolatba hozható jelentésrétegeket. Mik is voltak ezek? A fejezetekből kivonható egy-egy problematika, ami az egész fejezetet áthatotta,

szervezte, önmozgásait alakította. Ezek alapján tehát megnevezhetők azok a szempontok, amelyeket a Szóts filmek belső valóságának realizmusértelmét megragadhatóakká teszik. Egy-egy fejezet egy-egy szemponttá alakul a filmek jelen fejezetben történő, az általunk talált realizmus-szempontok szerinti tárgyalásához:

- (a) – művészi valóságértelmezés
- (b) – hagyományok jelentősége
- (c) – a tapasztalat valósága
- (d) – filmvalóság
- (e) – álomvalóság
- (f) – lírai realizmus
- (g) – neorealizmus.

(a) Az első fejezet a film témaválasztásának tartalmi elemeit tárgyalta, elhatárolódva a klasszicizmus művészi hierarchiájától a realizmus XIX. századi irányzatainak áttekintésével. A társadalmi összefüggések sérthetlensége ellen fellépő irányzat esztétikai demokratizálódást hajtott végre. Megragadhatóvá tette az alacsonyban az emelkedettet, a közönségesben a nemest. Nem az ábrázolás módjában változtatott, hanem egyáltalán az ábrázolás agyagában, tényanyagában. A művészetben végrehajtott változás visszahatott a téma társadalmi jelentőségére. Az ábrázolás-technikai humor a művész témája iránti jóindulatának egyik alapelemévé lett. A mindenféle idealizmussal szemben a realizmus különböző formái (társadalmi, pszichológiai, költői, stb.) kerültek előtérbe. A kettő kibékítésére, illetve a középút megtalálására Goethe a szellem biztosította „idealitást” mint a reálisnak a művészen, a művész művészi munkáján keresztül történő megragadását írta le. Ezzel a művészi „fantáziával a reális dolgok iránt” a reális átértelmeződve, a művész művészi valóságalkító jelenlététől, szellemi munkájától ideális reálissá változik. Ezzel együtt a pozitív hős kitüntetett jelentősége is megnövekedik. Adorno azonban joggal figyelmeztetett a „közvetített közvetlenség” lukácsi ideáljával kapcsolatban arra, hogy a (mindenféle) realizmus mintegy „hamis megbékéltség”-gel annak a veszélynek teheti ki magát, hogy azt képzelet, hogy tudja, mi is van. Ez a hamis megbékéltség azonban lemondhat a társadalmi változás mélyebb dimenziói iránti érzékenységről, ami a vanba való belenyugvást, a kezdeményezést elfojtó „szabadsághiány”-t eredményezhet, és ez okozhatja aztán azt a hamis megbékéltséget, amitől aztán a realista romantikussá lehet.

(b) A második fejezet a valóság értelmezésében szerepet játszó hagyományanyagok jelentőségét vizsgálta, tulajdonképpen annak a viszonynak a felvetése volt, ami a már meglévőhöz, annak értelmezéséhez kapcsol bennünket. Akár befejezett, akár befejezetlen projektként tekintünk a modernitásra, a modernitás-értelmezéssel együtt változhat a modern előtti, illetve utóbbi tapasztalatok, élmények, vívmányok, művészeti eredmények megítélése. A modern behatárolása azért is eleve problematikus, mert maga a modern önértelmezés éppen arra a szembenállásra apellál, amely elválasztja az őt megelőzőtől. A premodern tehát ebben az értelemben nem tűnik problematikusnak, mert lényege pusztán csak az, hogy túl-vagyunk rajta. Mivel azonban nem tudunk, nem is lehet túl-lenni azon, ami volt, a modern is kénytelen mind visszafelé, mind előre felé (mintegy rossz lelkiismeretével számolva) újólagos értelmezési kísérleteket végezni – vagyis klasszifikálni. Ezek a kísérletek azonban már a modern utáni jegyeit viselik magukon. És a modern fogalma is eleve kérdéses, ahogy az általa használt fogalmak is. Nincs egyezményes fogalom, ami vonatkoztatható lenne rá. Bölcséleti, irodalmi, műelméleti, sőt ágazati (képzőművészet, zene, stb.) szinten is lehet modernről beszélni. Esetünkben elég Kovács András Bálint nagyívű munkájának<sup>558</sup> a modern film irányzatai között utat vágni kívánó törekvését, és legyen akár poszt-neorealista, új regényesség, vagy új hullámos az az irányzat, amit tárgyal, ezekből folyamatosan kilógnak rendezők, irányok, amelyek pontosan azért is lóghatnak ki a mégoly pontosnak ígérkező csoportosításokból, mert éppen a Kovács András Bálint által is jelzett szubjektivitásfogalmuk és korfelfogásuk eleve különböző, klasszikus. Mind másként klasszikus természetesen.

Dolgozatunk e fejezetében éppen a modernhez kapcsolható (történelmileg meghatározott, vagy legalábbis disponált) absztrakciós irányokat, a szubjektumra vonatkozó reflexiókat és a szellemi hagyományhoz fűződő gondolati formációkat tekintettük át és kimutattuk, hogy mind a szubjektum, mind a történelem, mind a szellemi hagyományok megítélésének módjaiban igen sokféle, gyakorlatilag kezelhetetlen felületű szemantikai mező áll fel és ezek megítélése új tapasztalatfogalom bevezetését tette szükségessé.

(c) Ebben a fejezetben az „appercepció egysége és a gondolkodás egységének” fenntartható ideálját biztosítani képes, modern utáni (posztmodern, újmodern, posztindusztriális, stb.) tapasztalatfogalom kialakítására tettünk kísérletet. Ebben az

---

<sup>558</sup> Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980.* Palatinus, Budapest, 2006, 219–228.

önértelmezésben – Richard Schaeffler Kant-kötete kapcsán<sup>559</sup> – a valóság-tapasztalatot nem tényként, hanem feladatként értelmeztük, amelyben egy tárgy (a valóság akár) különböző módokon jelenik meg (respectus), illetve különböző arcát mutatja meg (apectus). Itt a világ sem adott, hanem inkább olyan háló, amelyben a szabad cselekvések úgy valósulhatnak meg, hogy ezekben a személyek között nem oksági, hanem jelentésbeli összefüggések adják a dolgok, kapcsolatok jelentőségét, értelmét. A világ mint (nem zsebre rakott létező) feladat, a tájékozódási rendszerek hierarchiájának meghaladását igényli tőlünk. A tapasztalat magának a valóságnak a kihívása, mellyel kapcsolatban minden észrevezés válasz-jelleget kap, illetve amely eleve magában hordozza önnönmaga felülmúlásának, meghaladásának lehetőségét. Az észrevezésre való nyitottságunk épp a tájékozódási rendszerek (jog, tudomány, vallás, művészet, stb.) hierarchiájának túlhaladásával érhető el. Ebben az értelemben egyetlen tapasztalatunk sem lehet végérvényes. A tapasztalat a valósággal folytatott, a jövőre nyitott párbeszéd. Ebben az „egészhez való közvetlen viszonyunk” realizálódik – viszonyunk fenntartható mindig és mindennel kapcsolatban, vagyis a viszonyról való le nem mondással a valósághoz való egész-szerű viszonyunkat is ápolhatjuk. Nem zárhatjuk le, be magunkat, és ez az új tapasztalatokra való nyitottság, ez a viszony-készség lesz a „transzcendentális remény”. Szóts esetében (is) a valóság felszólítása olyan tapasztalat, ami az észrevezésben (operatio) valósul meg, és az erre adott szótsi választ nevezzük Szóts művének, műalkotásnak (opus) – ez a realizmus dialektikus tapasztalatfogalomra helyezett megvalósulása. A műalkotás kitép (mert tapasztalat) bennünket megszokott útjainkból (orbita) és exorbitanciájánál fogva kivet bennünket egy olyan állapotba, új és újabb tapasztalatra való nyitottságba, amely maga a transzcendentális esztétikai remény, és amelyben mind nyilvánvalóbb a tény (ha nem is röpülünk), hogy nyitottá váltunk a valóság számunkra is megmutatkozni akaró „mindig nagyobb, új és új igényére”.

(d) A negyedik fejezetben a filmvalóság pszichológiai nézőpontjának jelentőségével néztünk szembe, ennek a pszichológiai nézőpontnak mint módszercentrikus megközelítésnek a jelentősége mind a filmkészítő, mind a befogadó világa számára nem elhanyagolható. Nem a pszichológiáé önmagában, hanem a (mindig konkrét) film-lélek megmutatkozásának, filmvalóságnak a jelentősége. A film mint illúzió, vagy a film mint megtévesztés irányából közelítettük meg egyrészt a filmvalóság érzékelésének

---

<sup>559</sup> R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung.* i.m.



problémáját, másrészt beláttuk, hogy a film világának nemzetközi nyelve jó lehetőség arra, hogy a konkrét film valósága közös élmények forrásává váljék, eljutva akár még a pedagógiai jelenségéig is. A Bazin, vagy épp Balázs Béla által jelzett folyamatban a film mint pszichológiai tér, amely biztosítja a mindenki számára megragadható közösnek az elsajátítását, megértését és képviselését, adja azt a közös emocionális és érzésrepertoárt alakító alapot, amely a városi emberek számára biztosítja a közös érzület, a tömegtársadalmi kultúra működését. „A városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák és népmesék töltek be.” Így értelmezve, tulajdonképpen a film mint mítosz (Balázs), mint pszichológiai alapzat olyan legendárium-tér, ahol elvileg minden filmes nézőpontnak helye van, éppen a tér demokratizálódása miatt, ahol is mindenki nézővé válhat. Ebben a pszichológiai térben (filmvalóság) a film alakja sajátos formavilágán keresztül „közösségesül” úgy, hogy a nemzetek fölötti gesztusnyelve (arcjáték, mozdulatszekvenciák nyelve, a hangok objektiválható általánossága, stb.) megteremti az appercepció (a világ mindig nagyobb igényének jeleként megvalósuló) egységét. A valóság és annak megjelenítése (Arnheim) adja annak a közös érdeklődésnek az alapját, amely a konkrét (szötsi) alkotásban közös tapasztalásként megmutatkozik. A pszichológiai mező (mint világ, mint filmvilág) a tulajdonképpen ősi közösség tapasztalata, amelyben a valóság nemcsak felidéztek, hanem meg is valósul, ugyanúgy, ahogy valamikor az archaikus rituális drámákban az megtörtént. Ez a felület tulajdonképpen a jungi pszichológiai archetípus megjelenési közege (freudiánus verziója az aura). Ennek alapján igazolható pl. Kracauer Caligari-kötetének vizsgálódási iránya (Kracauer maga ugyan freudiánus), ami tulajdonképpen áttételesen egy néplélekre vonatkozó filmes reflexió ( a német film pszichológia története) formáját ölti és ezen az alapon akár magyar filmlélekről, filmvalóságról is beszélhetnénk, nyilván erről az auráról úgy szólva, mint konkrét filmek konkrét filmformanyelvi megjelenéseinek keresztül történő megmutatkozásról, dialogikus tapasztalatról.

(e) Az ötödik fejezetben már nem a filmlélek pszichológiai vizsgálatáról (filmvalóságról) volt szó, hanem pusztán a pszichológiai (módszertani) nézőpont jelentőségéről a film világának bejárásában. Az álmok, látomások legendák valósága pszichológiai vizsgálódás formáját öltheti, annál is inkább mert maga Freud is ambivalens módon, hol elutasítva az álmok képszerűségét, hol elfogadva azt, próbál az (általa mégiscsak nyelvként megragadott) álmok nyelv-szerűségében kiigazodni. Ez a nyelv, ahogy a filmé is szerkesztettségében bontakozik ki, és ez a mindig csak kihagyásos, de szerkesztett közeg akár képi

értelmezéssé is válhat, mert az álom is „nyelvi filmszerűségében” ragadható meg. Aby Warburgot átfogalmazva: az álom, vagy maga a „pszichológiai” már nem is történeti vagy archeológiai anyag többé, hanem annak az energiának (ön/felvilágosító programja) a metaforája, amely ismételen képessé teszi az embert arra, hogy kiszabadítsa magát önnön nyomorából és vakságából. Ebben az értelemben a pszichológiai értelmezés, szempont, mint egy (közkedvelt és ezért külön figyelmet érdemlő) tájékozódási rendszer tesz ajánlatokat a filmelméletnek. Az „optikai tudattalan” ennek a közegnek a főmotívuma, a racionalizálási folyamat ennek működését felfedve zajlik a film-álom vonatkozásrendszereiben is.

(f) A hatodik vizsgálódási szempontunk a lírai realizmus filmtörténeti periódusának áttekintése volt. Mivel Szótsöt neorealistaaként könyvelte el az eddigi recepció, megpróbáltunk teret adni egy áttételesebb értelmezésnek is, amely tekintetbe veszi a szűken értelmezett történetiség szempontját is. (Ebben az értelemben igazából hat szempont is elegendő lett volna, mivel azonban Szóts esetében mind a lírai, mind a neorealista irányzatot tárgyalnunk kellett, a szempontok száma hétre nőtt – de egy más rendező realizmussal kapcsolatos, modellünk, hipotézisünk szerinti vizsgálatához elegendő lehet egy hatodik szempont, amelyik a konkrét filmstílushoz való viszonyt tisztázza.) A neorealista párhuzam Szóts esetében magától értetődő – az 1942-es Velencei Fesztiválon aratott sikere óta gyakorlatilag az olasz-nyelven alapuló recepció erős, Felliniéktől indul az a lista, amely az olasz kultúra párhuzamos időszakával együtt tárgyalja Szóts tevékenységét. A rendszerváltásig nagyjából klisék (vallás, transzcendencia, romantika, néplélek, népi realizmus) adták az alapját a Szóts-szel kapcsolatos véleménynyilvánításoknak, olyanok amelyek nem tudták lényegileg közelebb vinni egy filmelméletileg is értelmezhető szótsi művészet-felfogáshoz a recepciót. (Érdeemes lenne például Nemeskürty István Szóts-szel kapcsolatos munkáit alaposan áttekinteni e tekintetben – ugyanis igen komoly esztétikai és kultúrpolitikai természetű hullámvész figyelhető meg Nemeskürty Szóts-értelmezéseiben, talán csak az olasz neorealizmussal való folyamatos párhuzam állandósult bennük.) A rendszerváltás után maradt a további olasz nyelvterületen tájékozódó magyar recepció, egészen Pintér Judit munkásságáig, aki szintén kiváló olaszoként, mintegy a nyelvi előzetesekből is következően Szóts neorealista irányba történő értelmezését állította középpontba. Ez természetes folyamat, ugyanakkor ez túlsúlyossá tette az olasz vonatkozásokat a többi rovására. Kijelenthető, hogy a francia lírai realizmus legalább ugyanolyan jelentőségű Szóts munkásságában mint

a neorealizmus. Ennek a megállapításnak szüksége volt a hatodik fejezet kifejtéseire többek között a forgatókönyv jelentőségével, a dialógusok, a színház, a díszletezés, a zene, a regényadaptáció, a regényes esztétika, az interszjektív narráció, stb. fogalmainak tárgyalásával.

(g) A hetedik fejezet az olasz neorealizmus bemutatására vállalkozott, abból a célból, hogy világossá tegye a lehetséges Szótsi párhuzamokat, éppen annak jegyében, ahogyan azt Basin is jelezte a spirituális lét, a szeplőtelen filmművészet – számunkra ugyan kissé sematikus és klisészerű – és egyéb ilyen más fogalmakkal. (Tehát nemcsak a lírai realizmus realizmus-felfogása releváns Szóts tárgyalásakor, hanem a neorealistaé is, ezért a két filmtörténeti stílus egymás utáni tárgyalása.) A valóság „absztrakt megoldások nélküli helyreállítása” került a neorealizmus középpontjába, tulajdonképpen a Kracauer-i „megmentés” (Errettung) értelmében. A G.L. Rondi által „egyetemes emberi jóindulatként” leírt filmes valóságmegragadás foglalkoztatott bennünket is a fogalommal kapcsolatban, illetve annak a filmtörténeti periódusnak az áttekintése, amelyik – továbbra is, Rondi szerint is (véleményünk szerint) igen klisészerűen értelmezve – a „spirituális integritás” bemutatására és kifejtésére vállalkozott. Ezek a kissé klisészerű értelmezések kortársaktól származtak, így, tekintélyüknél fogva, ugyanakkor maradt továbbra is Szótscel kapcsolatban egy olyan pátoszteli értelmezés, amelyik a korabeli olasz lelkesültégből indul ki. Holott nem szabad elfelednünk, hogy Szóts filmes sikere olyan olasz filmes közéletbe robbant be, amelyet jóideje a Duce és az ő kritikusi közegének esztétikai diktátumai nyomasztottak. Itt nyilván egy szótsi megközelítésnek komoly indulótökéje lehetett.

Az 1. részben vizsgált hét alapkérés, az ott szereplő fogalmak erőterében tekintettük át a 2. részben Szóts István művészetét, különös tekintettel a valóság, a realitáskérdés autobiografikus, illetve művekben megtestesülő formáinak vizsgálatára, éppen annak a goethei elvárásnak az érvényesítéséért, hogy az ideális reális, vagyis a művészen áthaladó, tőle sajátos értelmezést kapó (szótsi) valóságot érnünk tetten. Az így keletkezett összefüggések (a művész valósága és művészete, mint művészetvalóság) megragadása lesz feladatunk a következőkben, különös tekintettel a hét szempont, fogalom, vagy realizmus-aspektus (művészi valóságértelmezés, hagyományok jelentősége, antropológiai megfontolások, filmvalóság, álomvalóság, lírai realizmus, neorealizmus) konkrét művekben fellelhető kifejeződéseiben. Nem célunk egy átfogó Szóts formanyelvi elemzés,

vagy arzenál elkészítése, pusztán a dolgozat belső logikáját alakító realizmuskérdés néhány filmekben megjelenő aspektusát emeljük ki, mintegy a dolgozat hipotetikus szintjének tesztelése végett. Ha kicsiben működik az elemzési technika, akkor egyszer egy nagyobb áttekintéssel rendelkező Szóts munkában az életmű teljes anyaga, annak minden periódusa és azok minden egyes műalkotása tárgyalásba vonható lenne.

A következőkben tehát, az előző fejezetek eredményei alapján jelezzük a kifejtendő belátásokat, amelyeket itt tehát igazából csak számba veszünk – nem is mind a hét szempontot hasonló részletességgel. Ennek a merev szerkezetnek ugyanis túl hosszadalmas lenne mind a hét szempontját részletes elemezni – egy esetleges könyv szabadabb, lazább szerkezetű formájába viszont jól beilleszthető lenne. Amit nekünk jeleznünk kell a dolgozat befejezésekor minden aspektusnál, az az a szótsi tartalom, amely az előző részek tárgyalása alapján elénk került, és így megalapozottsága bizonyítottnak vehető, ezért a most következő első aspektus kissé részletesebb kifejtős bemutatása (szemléltetése) után, a további szempontoknál csak a szótsi adalékokat jelöljük külön, mintegy az adott alfejezet összefoglalásaképpen.

### 3.2. Művészi valóságértelmezés

Szöts filmjeinek valósága tematikailag és műfajilag is különböző. Készített nagyjátékfilmet, kisjátékfilmet, dokumentumfilmet, portréfilmet, néprajzi filmet és olyan művészfilmeket, amelyek valamely képzőművészeti területen alkotó művészt mutattak be. Szöts tehát nem tipikus rendező abban az értelemben, hogy csak nagyjátékfilmes módon és eszközökkel lett volna képes művészként a számára feltáruló téma valóságáról beszélni. Ennek alapján Szöts számára a valóság sokféle lehetőségként tárult fel tematikailag és formailag is. A szötsi valóság (az a valóság, ami a filmjeiben szerepel) alapelemei, amelyek filmekben keresztül mutatkoztak meg az elkészült filmek alapján a következők:

– *Kádár Kata*, rövid filmballada, amelynek alapját egy magyar népi ballada adja, ennek feldolgozását költői módon, lírai, elégikus módon dolgozta fel – a valóság filmes formája ebben a rövidfilmes balladisztikus elbeszélésmódban valósul meg. A ballada szereplői emberek, illetve allegórikus funkciót betöltő állatokkal és növényekkel (kóró, liliom, rózsza, béka) fejezi ki a filmben bizonyos drámai helyzeteket. A film világa egy ház előtere, illetve egy beállítás a házból, a világ felé fordulva, valamint folyók, tavak, hegyek, az ég, a film helyszíne Erdély. Az alapprobléma egy szerelmi történet, amelynek beteljesületlenségét ábrázolja a film. A film valóságát a balladákra jellemző beszédmód alapján kettősség jellemzi: egyrészt a nagy természeti elemek, a világ és a sors szükségszerű nehézkedése, másrészt a kis és még kisebb élőlényeknek az életben folytatott harca boldogságukért. Ehhez képi allegóriák, szimbólumok és metaforák vezetnek el – ezeknek a gazdag utalásformáknak folyamatos kezelése adja a film egyik „elemelő” tartalékát, amitől a történet költőivé válik. A szerelmesek virágokká változnak, a gonosz anyát békaként ábrázolja, majd a beteljesületlenség égbekiáltó jeleként a vízből távoliban kiemelkedő két csupasz fenyőtörzslet látunk, melyekhez a kamera egyre közelít, míg végül egy alsó rézsút totál formájában előttük megáll. A világ többdimenziójú, az ég felhői, hegyek tetején, az erdőben, a földön, illetve a víz alatti világban látjuk az objektív tárgyait. Ugyanúgy látjuk a felhőket alulról nagytávolikon keresztül, mint egy alsó közeliből, mintegy a víz alól a víz tetején úszó békát. Természetesen az ég, a felhők, nagyságukban összemérhetetlenek az emberrel, ahogyan a monumentális hegyvonulatok is, és ezzel a fenséges távlattal (az emberinél nagyobb lépték alkalmazásával) a film olyan valóságba kerül, amelyben minden relativizálódik. A plánok a nagytávolítól a nagyközeliig szinte ritmikusan dobálják a történetet, megtartva ezzel a kozmikus, illetve a személyes dimenziók egymásra utaltságát.

A különböző valóságsszintek együtt jelenítik meg a történetet. Látjuk az élő Kádár Katát, majd látjuk a halott lányt a víz alatt is, illetve a vízből kiemelkedve, kedvesét ölelve a tóból kinyúlva, majd kedvesével együtt lefelé kimozdulva a képből, a kamera vertikális síkján kívülre kerülve. A film világa a természet, a szereplők egyéni sorsának közege, valamint harmadikként a gazdag tárgyi utalásrendszer, amely elemeli a történetet a konkrét megjelenítés igényétől és absztrakttá teszi. Ez az absztrakció (Szóts nem absztrakt művész, ebben a munkájában megpróbálkozik az absztrakcióval, de sikertelenül. Ennek a sikerületlenségnek további forrása a már említett dal, amelyet operaénekesnő énekel és a műdalossá változtatott előadásmód kasztrálja a népballadai előadásmódú képi világát, drámai tónusait, és annak is leginkább az absztrakt rétegét.) azonban a sűrítettségénél fogva többnyire didaktikus lesz, ugyanis túl direkt a metaforikus síkba áthelyeződő tárgyak, lények és így nem lesz szerves a különböző képbeszédmodok együttese – különösen a zenekari kísérettel műdalként előadott ének szonikus terében. A filmben a természeti, az emberi és a tárgy- és képalakzatokkal létrehozott absztrakt jelképiség túlterheli magát a történetet, ugyanakkor olyan utat mutat, amelyen nemigen jártak még előtte.

– *Emberek a havason*, filmdráma, nagyjátékfilm, amely Erdélyben játszódik. A cselekményt természetközeli és kozmikus képek keretezik; ismét csak felhők, az ég, hegyek, erdők, patakok, emberek közösségei, egyéni drámák mozognak be az erdélyi tájak kulisszáit. A filmben feltűnik Csíksomlyó és Kolozsvár mint a filmbeli dráma (a halálos beteg asszony meggyógyításának kísérlete) megoldási helyei. A történet szüzséje két utazás összekapcsolódó folyamata: a hegyekből való alászállás az egyik, a pásztorok balladisztikus élete, ahogyan azt a *Kádár Katában* Szóts már begyakorolta. A természeti képek nagytávulijai és az emberi élet közelije, nagyközeli jei között feszül a képi dramaturgia. A kettő feszültségét a különböző vertikális és horizontális síkok változtatásával tartja életben a rendező, úgy, hogy nem billen el a film egyik irányba sem. A nagytotálók természetes fényárban úszó arctalanságát jól ellenpontoszák a szereplőkről vett közelik természetes fényben úszó kontúrjait. A film eleji halálközeli sötétség ugyanilyen módon van „filmbe helyezve”: a félsötét szobában küszködő emberek fölé sötét ég és felhők között úszó hold (és a vonyító farkas kistávulija) von vészjósló árnyakat. A tavaszi jelenetsor a szokásos, valamilyen természeti elemről vett közelivel kezdődik, most éppen egy virágba boruló fa ágait látjuk (a természetes érzékelési beállítódásnak megfelelő alsó rézsútban világító fehérben) és a zene is megfelelően húzza alá a természetben és a

család életében beállt változás örömteli jelentését. A film, ahogy minden Szóts film tele van szép és érdekes, soha sem öncélú beállításokkal, plánokkal, amelyek mintegy a deskriptív jelenetezés narratív logikája fölé asszociatív képi mezőt húznak. Ilyen pillanatok a keresztelési jelenet szobabelsőben felvett folyamatosan változó nézőpontjai, az alsó és felső kameraállások igen finom, alig észrevehető, ugyanakkor folyamatos alkalmazása, az ezekhez finom ízlésre valló fény-árnyék viszonyok beállítása, amelyek együtt a szupertonalitás elmélkedő közegét is megteremtik. Ugyanilyen a fa és a gyermek sorsát összekötő („fának gyermeknek egy a sorsa”) jelenet kissé talán már túlzó gesztusa is, amikor a fiú fának történő felmutatása közben a fenyőfa mintegy leengedi ágait az amúgyis alsó rézsút fényképező kamera elé, valamiféle természetalapú kozmikus ölelkezés szimbólumaként – ezzel a fát megszemélyesítve ábrázolva. A havason bekövetkezett tragédia okozója a szekéren felhúzott alsó világ képviselője az intéző. Az első út tehát lefelé vezet, Csíksomlyó és Kolozsvár felé. A Csíksomlyói templom előtti és előre tülekedős templombelsős jeleneteket majd Fellini *Cabiria éjszakái*<sup>560</sup> című filmjében látjuk viszont, ahol a főszereplő utcalány igyekszik a zarándoklaton megtisztulni. Csíksomlyón gyönyörű a Mária-szobor előtti jelenetsor, igen plasztikus a család megtisztulásba vetett reményének képi ábrázolása, ahogyan a ferences orvos szobájára vetülő baljós árny is finom jelzés a történések értelmezéséhez. Kolozsvár a szokásos informatív vágóképpel kezdődik, a Mátyás-szobor alsó rézsút közelije kétséget nem hagy arra vonatkozóan, hogy hol is vagyunk. Igen érdekes volna elidőzni a két szoba (a havasi gyermekbetegség és a kolozsvári haldoklás) bemutatása közötti képi, világítástechnikai párhuzamokon és különbségeken. (A kettő viszonyához szervesen kapcsolódik a harmadik betegszoba jelenete is, ami Gergely haldoklásának színhelye.) Illetve az alsó világ, segítséghez, szolidaritáshoz, pénzhez való viszonyának (orvosprofesszor, albérletet kiadó asszony, temetkezési vállalkozó) kép-elemzésén, szemben a havasok szolidaritáselvű, közösségi szemléletű társadalomképével.

A második út lentől fölfelé zajlik. Az asszociatív kapcsolatot a két világ között egy általa viszonylag keveset használt eszközzel teremti meg a rendező, egy visszatekintő vágást (feedback-et) alkalmaz: Gergely Anna ruhájára pillantva egy áttűnésen keresztül már a havasi mezőn sétáló Annát látja ugyanebben a szoknyában. A halottszállító vonatkozás (igen nehezen elfogadható) ötletének ez a mezei önfeledt séta (és az ehhez kapcsolódó felső világ elérésének vágya) adja meg erős racionális, ugyanakkor

---

<sup>560</sup> ??

szenvédélyesen érzelmi töltetét is. („Ha embert kell ölnöm, akkor is hazaviszlek.”) A hazaút bravúros jelenetezés és beállítások sora. A vasúti kocsis jelenetet is érdemes volna elemezni, elég itt nekünk annyi, hogy a történés jelentőségét a senki-földjén vonatozó emberek határélménye adja: ami a hegyekben a természet által kötelező, ugyanaz a városban társadalmilag bűncselekmény lenne. A vasutaskocsi mint egy kulturális keszon, az átkelést biztosító alagút teremti meg a havasok-város nyomáskülönbségből előállt kulturális sokkjának kiegyenlítődsét. A kalauz jegykezelő mozdulata adja vissza a (saját sorsára vonatkozóan is) a legitimitás végső pecsétjét és a nyugalmat a már-már lincselésig fokozódott hangulat feloldására. A hegyoldalon fölfelé lépkedő halottvívő alak, a paraszt-Káron, a transitus, az átkelés munkáját hajtja végre. Átviszi, felviszi a lelket (nyilván nem pusztán a nehéz halott testről van itt sem szó) oda, ahonnan jött, ahová származik.

A két úton, illetve az azok közötti jelenetek aláhúzzák a két menetelés jelentőségét és súlyát. A következő részek, a bosszú (finom megoldása), a tárgyalás, az üldözés, és a többi annak az egyszerű ténynek a közege, ami a megsértett rend helyreállításáért történik. A megsértett rend sorsszerű megoldásokat kíván („Isten ítél a kezed által Gergő”, stb.), Gergely halála, a test átadása és visszaszerzése, az ezért kapott kicselezett „júdás pénz” mind a megsértett rend helyre állítását szolgálja. A két temetés formanyelvi elemzése felhívhatná például a koporsós és az égetéses temetkezés hagyományanyagainak különbségére. Nyilvánvaló a koporsó alá temetett kamera más szellemi és testi távlatokat kínál, mint a nagytávoli (a hegyek óriási, termélységet adó) előterébe állított kistávoli sík, amely a kozmikus távlatok előtt, azok teljes néprajzi nyilvánosságában (a halott test lelkével felvett kapcsolat, a munkaeszközök test mellé helyezése, a tűz-teremtés megidézése, stb.) ajánlja fel a testnek az átkelés lehetőségét. A helyreállítás a lelki vonatkozásokon teljeseedik ki, de ehhez a testi élet igazságát is helyre kellett állítani. Az égetéses szertartás jelentőségére Kaneto Sindo vagy Kurosawa munkásságában komoly példákat találhatnánk, elég most nekünk – ahogy Szótsnek is elég volt – a keleti hagyományok megidézése. A film-végi prédikáció („az én szájam által szól a Jézus”) ennek a helyreállításnak a végső eleme: kicsi Gergő a teremtő Isten testvére lesz – mintegy utólagos szellemi keresztelés formájában nemcsak (a film elején) életének lehetősége, hanem konkrét testi élete (árvasága) is befogadtatik az ősi rendbe, amely itt is (a filmben) mindig megelőzi a keresztvízzel folytatott mégoly fontos és jelentős tehetetlenkedéseket.

– Az *Ének a búzamezőkről* filmdráma, nagyjátékfilmes valósága egy „csak azért is”-ből született. Szótsnek be kellett bizonyítania, hogy nem csak talált-filmes rendező, aki ezért



aztán csak egyfilmes lesz – ez a gondolat az előző film nemzetközi sikerét látva, ugyanis sokakban joggal vetődött fel. Szóts ezért szántszándékkal (a további erdélyi forgatások időleges ellehetetlenülése miatt is természetesen) maradt el a számára oly kedves Erdély-központúságtól, Erdély-üzenetes küldetésétől és választott egy alföldi tárgyú filmet. Természet-közeli beállítódása, a nagy („ kozmikus”) összefüggések iránti érzékenysége, illetve „filmszerű filmes” önképe adta a lehetőségét annak, hogy egy alföldi témát bontson ki következő filmjében. Ahogyan az 1942-es filmjében nem a háborúval, úgy ebben sem a háború utáni átmeneti időknek kívánt mementót állítani – mélyebb kérdések izgatták. Politikussága nem aktuálpolitikai természetű, hanem a közösség életének alapelemeit vizsgáló, az ott mutatkozó drámának megfogalmazódást adni tudó általános irányultságú volt, ez az oka annak is, hogy hazáját elhagyva, majd kiváló rövidfilmes alkotóvá válhatott külföldön is. Az *Ének a búzamezőkről* ugyanúgy irodalmi anyagból készült, mint az Emberek a havason. Nyíró és Móra szerves (provinciális) falusi tapasztalatát emelte be a városi magyar provincia fősodrába – vállalva ezzel az idegenség látszatát. Úgy tűnik, számára a vidékies lét (persze soha nem tudjuk, hogy mi a vidék, mihez képest vidék, és egyáltalán mi a fősodor) volt az a téma, amely filmtémák alapját adta. Azonban nemcsak népies, folklór filmes, nemcsak költői filmes, nemcsak magyar filmes, de témái, érdeklődése, érzékenysége révén egyetemes szintű filmnyelvet használni képes rendezőről van szó, aki kinötte a neki ajánlott folklór, népies és egyéb, őt valamiféle provincialébe kényszerítő szűkítő jelzőket. Az a világ, amelyikben ő otthon van, csak látszólag szűnt meg, annak életképessége év-tízezredek óta tartja életben a világot. A természettel együtt élő ember, a természetben saját helyét megtalált és a helyén élő ember nem privatizált létet él (mint a fakitermelő vállalatok privatizátorai), hanem kozmikus egységben van az éggel, a fákkal, a széllel, a másikkal. Ennek a felszabadító és mindig újszerű kozmikus (tehát nem csak magyar, nem csak népies, nem csak költői) tapasztalatnak híradásai a szótsi nagyjátékfilmek (is).

A második film, részben a bedolgozott irodalmi anyag komplexitása, részben a csak azért is túl-akarásai miatt kevésbé haladhatott toronyirányt, mint az első. Azt is állítjuk mindehhez, hogy az *Ének a búzamezőkről* negyven évig dobozban álldogálása nem tett jót a filmnek, de nekünk sem. Egyrészt meggyöngültek azok az értelmezési keretek, amelyek életben tartották volna a filmet, illetve és ami nekünk még fontosabb is: másrészt a film nem tudta életben tartani azokat az (filmkritikai, művészetelméleti, stb.) értelmezői kereteket, amelyekkel neki dolga lehetett volna – az a film (és ezt Rákosi is pontosan tudta), amit nem vetítenek, az nincs is. Esetünkben a kozmikus vonatkozások egyikéről-

másikáról van pusztán csak szó. Azokról a *conditio humana*-t, az emberi alapállapotot is alakító tényezőkről, amelyek nélkül nehezen lehet átfogó, odavágó (releváns) képet kialakítanunk kultúráról, halálról, tulajdonról, emberről, stb. Ha nincs, vagy nem lehet a magyar filmes közéletben olyan rendező, akinek épp (amúgy lehetne akár más is) ez a téma fontos, akkor nem tud sem fejlődni, sem fejleszteni.

A film egy az első világháborúból megszökött katona hazaérkezésének története és ami ezzel jár: halott barátok a fronton, a háborús terhektől szétzilálódott otthoni világ. A Szótsre jellemző stilizált absztrakcióval indul a film, a világháború éveit olyan a mezőről készített távolikkal jelzi, amelyek elé a közelebb síkba beleállít egy-egy növényt úgy, hogy az életteli növények évről évre satnyábbal lesznek, az 1917-1918-as évben már csak kórók látszódnak a nyitóképsoron – nem kell sokat elmélkednünk az asszociációs mező jelentésén. Amúgy Szótsre jellemző ez a folyamatos előrefelé menetelés az időben, és mivel akár öt évet is kell ugrania, nem okoz számára problémát, egy-egy vágóképpel jelezni ezeket az időtávokat, vagy olyan jelenetet tesz a főesemény menetébe, amelyik képes annak kihagyásait elfedni, ahogy azt pl. az *Emberek a havasonban* az ítélet és a börtönidő gyors kihagyását elősegítendő a bírósági jelenet és az utána következő vonulások jelenet beiktatásával teszi. A történetben van fogság, öngyilkosság, félreértett haldoklás, gyermekhalál, látomások, vallási hóbort, megőrülés – ennyi jó önmagában is elég, nemhogy bemutatva –, a film monumentális bukás. Ellenben jelentősége legalább akkora, mint a nála kevesebbre vállalkozó, ugyanakkor azt a keveset szépen hozó *Emberek a havason*. Szóts ebben a filmben közelebb jön az erdélyi provinciáról és megpróbál alföldiül elbeszélni egy történetet – elvárásai ugyanazok: természetközelség, embersorsok, kozmikus mértékű összefüggések filmszerű filmben. És ez meg is valósul. A film dramaturgiai, narrációs, kép-montázs szintjén tetten érhető sikerületlenségének oka a tematikus sűrítettségnek olyan szintű megvalósítási kísérlete, amelyet egy ilyen rövid, alig nyolcvan perces filmben – ezekkel a vállalásokkal – nem lehet megvalósítani. Amúgy, testvérfilmjének Radványi Géza *Valahol Európában*-jában ugyanilyen félreértések okozzák a film sikerületlenségét, csak arról volt időnk, módunk beszélgetni és be is mutatta a televízió, a mozik néha-néha. Ettől azonban az a film is ugyanezeketől a koalíciós időktől összezavart dramaturgiai melléfogásokkal terhelt, nem feledve értékeit és jelentőségét.

A remek fényképezés mellé a forgatókönyv túlterheltsége okán (ebben egyébként Szóts művészeti tanácsadója Balázs Béla is ludas lehetett) a narráció több helyen megbicsaklik. Eleve nem kidolgozott, megoldott a háború, a szökés szüziséje (a dráma

expozíciója lenne pedig ez az esemény), ezért aztán ezt folyamatosan ide-, odaidézi Szóts, mintha félne attól, hogy már el is felejtették azt. Ha viszont a drámakeltés eszközeként hozta újra és újra vissza a menekülést és a kenyér-affért, akkor viszont nem lett volna szabad ezt úgy megtenni, hogy az szinte visszaerőszakolva, az aktuális képsorok hangoltságát felborítva, idegenül kerül a történet aktuális jelenetei közé – ettől aztán minduntalan szinte nevetségesnek is tűnhetne a kenyér után görcsösen kapaszkodó kézfej motívuma. (Erről maga Szóts is beszél, amikor is arról szól, hogy az orosz barát alakját ki kellett venni a forgatókönyvből és ezzel eleve megbillent a film transznacionális jellege és dinamikája.) Ugyanakkor például gyönyörű Etel kézfejének, ujjainak közeliben történő fókuszvesztésig tartó, az élethez képest kontúrjait veszítő „visszavonulásáig” történő elrebbenése, amikor is megtudja Ferenc és Rókus menekülős történetének féligazságát. Szép Ferenc közeliben fényképezett önmardosása az orvosi Bunsen-égő arcát néha részben eltakaró lángjainak háttérében, Etel örült éjszakai menetelésének extatikus szürrealitása és még sok más remek beállítás, kép és jelenet. A film telis tele van igen jól sikerült beállításokkal, képekkel – a szem jóllakhat velük, ugyanakkor a „filmszerű film” képek melletti másik vállalása, a drámai szűzség bedolgozása beváltatlan marad és ettől az egész fabula hihetősége és hitele megsérül.

Ugyanilyen tanácstalanok a szereplők is a történet egészében: nem hihető a látóasszony, az öregek földéhsége, nem érthető Ferenc mániája, Etel megőrülése, és sajnos a történet túlterheltsége okán mintha mindenki szaladna saját drámai szerepe után; szaladnak az öregek a földjük, Ferenc Etel után és szaladna Rókus is haza, ha lenne arca, földje, sorsa, élete. Közben a pap nagyokat bölcselkedik, az orvos nagyokat okoskodik, a látóasszony nagyokat lát, eközben Etel, Ferenc és a többiek drámája kidolgozatlan marad, így marad a *Valahol Európában*-nal együtt az *Ének a búzamezőkről* a koalíciós időszak teljes zavarodottságának gyönyörű, sikerületlen, monumentális filmes mementója.

– A néprajzi filmek időszaka 1952-től egészen a *Hallstadti ballada* 1962-es ausztriai felvételeiig tartó tíz évet foglalja magába, ennek az időszaknak a közepén a legjelentősebb dokumentumfilm munkával, a paraszti élet egy napján keresztül bemutatott kozmikus távlatú népi apoteózisnak a *Kövek, várak, emberek* harmincötperces remekléssel. Tudjuk az okokat, a politikai helyzet miatti tehetetlenség és a teljes személyes kompromisszumképtelenség között kialakuló szellemi otthontalanságot – ezek azonban most már érdektelenek. A művész filmes önmegvalósításban gondolkodik, művészi valóságértelmezést hajt végre, filmeket hoz létre, amelyekben maga is benne van.

A közel harminc néprajzi film, illetve leforgatott töredék, olyan részét képezik az életműnek, amelynek feldolgozása teljesen kimaradt – a filmek hozzáférhetetlenek, illetve csak nagy nehézségek árán megtekinthetők. (Az elmúlt huszonhárom év e tekintetben is komoly beváltatlanságokkal terhelt – a magyar filmes örökség megközelíthetetlen a fiatalok, az érdeklődők, a kutatók előtt – milyen messze vagyunk a *Röpiratban* megírt és elvárt archívumoktól, közös emlékezetünk színhelyeinek megépülésétől!)

A néprajzi filmek Szóts számára olyan, az életben maradáshoz nélkülözhetetlen muss-ok, amelyekben mintegy mellékesen feltárul a filmes mesterember alakja (is), azé a filmesé, aki órákat utazik hóban, fagyban, hófúvásban, szekereken zötykölődik a tűző napon egy olyan faluba, ahol „nadrágos ember” csak évenként egyszer jár. Félreértés ne essék, itt nem is a filmes mesterember számít, hanem az a közös örökség, amelyik a filmes emlékezet számára még meg sem mutatkozhatott. A filmes kármentés nem történt meg, és már nem is fog, viszont vannak töredékek, felejthetetlen képek, filmpercek, amelyek ebből az ismeretlen filmes valóságból áradnak. Ugyanaz azonban ezzel a teljes anyaggal a helyzet, mint volt az *Ének a búzamezőkről*-l: amit nem vetítenek, az nincs is. Ami látszik az általunk (egy tavalyi Szóts konferencia vetítésén) megtekintett, fellelhető anyagból, illetve a számunkra elérhető adathordozón meglévő és többször megtekintett filmekből, hogy bartóki, kodályi léptékű munka zajlott ebben három, négy évben. És hogy ennek méltó feldolgozása olyan filmes Sebő Ferencekre vár, akik komolyan veszik a bujági parasztasszonyokat, a hollókői, zalaszentgyörgyi bajuszos parasztembereket, vihogó regölő kamaszokat, a mohácsi arctalan busóarcokat hordozókat, és a sok más különböző helyzetekben ezeréves mozdulatokba beleöltöző parasztokat, bányászokat, zenész-cigányokat, buszvezetőket. Hogy mit veszítettünk azt azért mutatja a másik „csak azért is” film, a hollókői remekmű is. Egy falu egy napját mutatja be, a helyett a sok „tízezer nap” helyett, amelyek nyomtalanul, emlékképek nélkül folytak ki ujjaink közül az elmúlt évszázadban.

A mohácsi busójárás tizenöt perce például egy teljes nap történéseit foglalja egybe. Ahogy az összes többinek úgy ennek is van kezdete, közepe, vége. A rendelkezésre álló filmméterek semmiféle túlforgatásra nem adtak esélyt, a méterek számolgotása olyan koncentrációt, ugyanakkor invenciózus ad-hoc kreativitást igényelt az alkotóktól, amely képes megragadni az ünnepi cselekvésvilággal megidézett ünnep jelentőségéig elhatolni. Ehhez rendelkezésre állt a(z utólag rögzített) néprajzos narráció, mintegy értelmezve a képen látható jeleneteket, ugyanakkor a már jelzett vágókép-univerzum olyan értelmezői keretet, közeget adott a drámai cselekedeteknek, amelyben maguk a rituális drámák

megmutatkoztak. Ugyanis a szent ünnep sem a levegőben lóg, szent valóság veszi körül: a hétköznapok világa. (A pro fanum – a szent hely előtti tér, a szenten kívüli tér. Mircea Eliade és Rudolf Ottó kimutatta, hogy a szent úgy áll szemben a profánnal, mint a valóság a tőle megkülönböztetve szeretve lenni akaró porszemtől. A profán egy körülkerített (fanum) valóság, ami azért van körülkerítve, hogy elhatárolható legyen a szent tengerétől, ami a valóság. Ennek a következményei messzire visznek, nekünk elég itt annyi, hogy a mindenség szent, és ami ettől el van kerítve, az nem a világ, hanem a profán. Az a profán, ami körül van kerítve attól a valóságtól, ami szent.)

Szöts nagy lehetősége ezekben a filmekben, a meglévő néprajzos hevületének megélésén túl az volt, hogy a számára kozmikusnak (és természet-közelinek és filmszerű módon megragadandónak) nevezett valósághoz kamerájával és életével közelebb férkőzhetett. Nem játékfilmet készített, nem dramatizálta, hígította, oldotta fel ezt az intenzív, sűrű valóságot, hanem úgy ahogy volt, a maga koncentrált jelentőségességében felvette. Leletmentésnek is mondhatnánk, ahol a már említett rituális dráma a maga póre hétköznapiságában mutatkozott meg, ugyanakkor Szöts, és ez már a Raffay Anna által korábban idézetekből is kiderült, saját technikát dolgozott ki erre, ahol pillanatok alatt átformált beállításokkal, világításváltoztatásokkal, és az esemény közegébe tartozó tárgyak, személyek tettek vágóképes rögzítésével új, kifinomult narrativitást valósított meg, ami már nem nevezhető pusztán csak leletmentésnek, művészi dokumentumfilmnek inkább.

A busók reggeli szigetjövételétől kezdve rögzítette az eseményeket és a rögtönzött kóló-téren kialakult táncon keresztül a forgó-kerék bemutatásáig minden sorra került. A dramaturgia a szokásos: többnyire az első képsorok alatt a narrátor tisztázza az aktuális néprajzi helyzetet, történelmileg, történetileg kontextualizál, majd rátér az események ismertetésére, amelyeket a képeken feldolgozott anyagon keresztül mutat be. A busóruhába bújt sokacok hosszú ősi fafűvós hangszereken indítják az eseményeket és ez a hosszú vékony fatülok idézi az indiai, vagy az afrikai hasonlókat – ősi mozdulat egy ősi szertartáshoz, mintha valamiféle pán-sípként verné fel a Duna reggeli csöndjét és a többi jelenet ugyanígy. Kölcsönös illusztratív szerepe van a hangnak és a képnek, egyik sem állna meg önmagában, és e kölcsönösség miatt elkerülhetetlen ennek a felelgetős szüzsének az alkalmazása. Nem ismerjük ugyanis a történéseket, tehát meg kell ismernünk azokat a képeken keresztül, illetve az összefüggések, a jelentőségek felmérése, súlypontozása miatt a mélyebb, már elvégzett intellektuális háttérmunka (néprajzi tudás) miatt hallgatnunk is kell a képek megértéséhez szükséges információkat és így a két

irányból érkező – egymásnak igen jól felelgető auditív és vizuális rétegek sokkal többet hoznak elő, mint egy pusztán ismeretterjesztő műfajba tartozó dokumentumfilm. A kolomp, a kereplő, a kürt, a duda, a tambura, a dob folytonos, ősi képzeteket sugalló zenei nyomás alatt tartja a jeleneteket. A farsangi multság, a törökverő büszkeség, az avatási szertartások és a termékenységünnepek sajátos busó keverékét láthatjuk, amelyben horvát, szerb, magyar, szlovák és sváb népiszokás-elemek vegyülnek. A legtöbb film így építkezik.

A recepció igen helyesen néprajzi filmeknek nevezi őket, kicsit talán módosítva hozzátehetnénk: ezek művészi néprajzfilmek, mert nem pusztán a szórakoztatás, oktatás, informálás hármassága teljesül bennük mint mozgóképi médiumokban, hanem a művészi megformálás igénye is teret kap bennük. A szötsi néprajzi filmek a megtervezettség és a spontaneitás mestermunkái, mindezt úgy megvalósítva, hogy közben nem sérül az informatív, vagy a szórakoztató réteg. Érdekes kutatási irány lehetne a mesterségesen lejátszatott népszokásokat, illetve az *in actu* zajló, a maguk élő spontaneitásában felvett eseményeket rögzítő filmek különválasztása és elemzése, annál is inkább, mert a stilizáció mindkét irányban más elvárásokat támasztott a rögzítés elé: az egyikben tágítani kellett a képi összefüggésrendszert, a másikonál a túlcsonduló gazdagságot kellett rövid, történetkész snittekbe szorítani.

Ebben az időszakban készül el a *Kövek, várak, emberek* című szintén nehezen meghatározható műfajú művészi néprajzi film, ami szintén a már jól ismert „csak azért is” jegyében született. Egy falu egy délutánja filmen, nevezhető dokumentumfilmnek is, merthogy az, de a finomabb meghatározás művészi néprajzi filmnek nevezheti ezt a munkát is. A film történelmi ívű összefüggés-teremtéssel (kontextualizáció) kezdődik, a narrátor ismét igen messziről kezd, a népvándorlások korától, aztán érinti a törökhódoltságot, a vágóképezésekhez térképeket, litográfiákat, ostromfüstben úszó kardot használ, majd vált egy várrészlet közelijére, ahol csontok, anyagedény maradványok jelzik az előbbi narráció képi megfelelőit. A tárgyak, a kövek, a vár képei után parasztcsoportokat mutat, olyanokét, akiken az arcformák változatossága és sajátosságai jelzik a népkeveredések nyomait. A szüzsé már ismert, van egy esemény(sor), amit úgy kell felvenni, hogy a megrendezettség és a spontaneitás kettős mozgásából megszülessen a szötsi elegy, ami nem is (film)líra, nem is dráma, nem is epika, hanem a „Sitz im Leben”, az itt és most művészi módon felépített jelenvalósága. Itt és most táncolnak a parasztpárok, legeltetik a libákat a kamaszok, vonul végig a „falubikája” a főúton, esik hanyatt a súlyos szoknyák forgásától az egyévesforma gyerek. A beállítások, a sokszor egy helyről, majd az

aazzal szembefordított, vagy oldalról odasoroló látószögek metszéspontjain kimetszett kis életdarabkák, utcarészletek. A párhuzamos montázsok különböző élettükör-darabokat különböző színhelyeket állítanak cselekménybe, mint a középkori misztériumjátékokban. Pincék előtt borozók, utcán sétálók, faluszélen pénzezők, magasfolyosón bámészkodók, kedvesükre várakozók, a népiünnepi táncban forgolóúók, a templomtoronyba mászóú. Játszadozók, szórakozók, iszogatóú, táncolgotók, és a haldokló Lackó Róza néni építik fel a hollókői vasárnap délutáni világot – ismét a jól ismert történelem előtti archaikus orális tradícióú alapuló közös együttlét, a nép közös ünnepe, liturgiája, az archaikus rituális dráma: előbb mint a tragédiák, előbb mint a színház, előbb mint a mozi. Szóts filmje olyan magas szintű formanyelvi remeklés, amely hosszadalmas, külön elemzést igényelne, elégedjünk meg most a fejezet által megkérdezett realitás-tartalmával.

Disszidálása után készíti el a *Hallstadti ballada* című dokumentumfilmjét, ami lírai lamentáció a maga humoros, kedves módján. A kamerakezelés szűk terekre koncentráló figyelme, a többnyire természetes világítás (fényárban és éles árnyékokban úszik a film, kivéve a csontterem és az arra rácsukódó zárójelenetbeli ajtó képei) életszerű elevensége, a hatalmas természeti elemek feltornyosuló kontúrjai, a jól megválasztott arcok és mozgásaik adják a film alapformáját. A kamera sokszor leskelődös jelenléte belesimul a naptól, esőtől átmosott, szárított utcák, házacsúák tereibe. A hallstadti valóság elevenségének a kamera visszahúzóúása ismét csak egzakt (szabatos, egyértelműen meghatározott, pontos) tereket és képi narrációt biztosít. Weber Franci koponyája utolsó útjának bemutatása és az ezernyi koponyával életszerűvé írt kisváros története így, kettős szálon öleli egybe a két távlat együttlásából forrászó bölcs humort. A vágóképek, és a különböző szekvenciák pontosan megtervezett logikát tárnak fel. Vízen kerülgetése a városnak, séta a lépcsőkön, kitérő a koponya körül, közben pedig virággal játszadozó macska, felső rézsút távolival felvett önfeledten a betonra rajzolgotó gyerek, és eközben egy-egy nagytávoli mindarról, ami van, csak úgy mihez tartás végett: hatalmas hideg víz, hideg hegyek kövek és egek. Mintha a csontterem kinek kedves, kinek furcsa koponyaközösségének szoros tumultus-melege kellene ehhez a hatalmas, emberi léptéket meghaladó, időtlen és kegyetlen hidegségnek az elviseléséhez. És ismét az archaikus rituális dráma, a halál, a halállal való megbarátkozás az év-tízezredes háziásíthatatlan botrány abszurd domesztikálása. Abszurd kihívásra abszurd válasz. És ez Szótsé is – a hallstadti balladával bizonyította, hogy nemcsak magyar forrásból képes dolgozni, hanem bármely nép bármely közösség aktuális és közös drámáját tudja művészien közvetíteni,

ugyanis rendelkezik a dráma értésének képességével, képes emlékezni és emlékeztetni az idegen szenvedésre. Itthon magyarosan, Hallstadtban osztrákosan.

Az 1957-ben elkészült *Melyiket a kilenc közül?* tulajdonképpen dramatizált példázat (a műfaj az erkölcsi példázat mintájára épül, annak tanulságaival) a szegénységről, a szegény ember gazdagságáról – ez a gazdag szegénység a valósága a jókais Budapestre helyezett történetnek. Rövidfilm, ismét azokkal a kitételekkel, amelyeket érintettünk az előzőekben.

– A recepció által művészfilmeknek nevezett Ausztriában elkészült kilenc kisfilmről azt állítottuk, hogy a művész öntudatlan (a tudatos, absztrakciók Szóttól távol álltak) végrendeletének kontúrjait adják. A dokumentumfilmek vagy tárgyi emlékekről, vagy már halott művészek életművéről készültek, a portréfilmek pedig élő kortárs alkotókról. A valóság ezekben a filmekben kettős természetű: a dolgok tárgyi szintje és a mögöttük meghúzódó költői poézis rétegei. A tárgyi szint a bemutatott műtárgyak, illetve a műtárgyakat létrehozó alkotó képei, a költői poézis ennek a kettőnek az összekapcsolásából születő képvilág, ami vonatkozik akár a Stephansdomra, akár a Klimtről, vagy Wotrubáról szóló dokumentum-, illetve portréfilmre. Amint jeleztük, a műtárgyakról készült totálok, vagy közelik adják a filmek képi középmezőjét. A köréjük szerveződő akár a művészhez, akár a műtárgyhoz kapcsolódó távolik, nagytávolik teremtik meg a műalkotások (és az alkotók) élet-világát, de ezek csak jelzések, mintegy a figyelem kibővítései, pihenők. A legszűkebb totálok, a közelik, a nagyközelik használatával összpontosít magára a képre, vagy az alkotó képére, arcára, kezére, ami így a legsúlyosabb, középpontba állított tematikus rétege a filmeknek – a mű és alkotó. A rajzokon, festményeken, díszletterveken, szobrokon pásztózó kamera hosszú közeli, nagyközeli beállításai folyton ellenpontozódnak a képhossz, a gyors metrum irányába eltolódó plánok hullámverésében. A világítás észrevehetetlen, finom apró változtatások a fényviszonyokon, többnyire szűrők nélküli eszköztelenség, minden az alkotások jól megmutathatóságát, képen-születő átlényegülését szolgálva.

Bármelyik filmet nézzük, saját, igényes forgatókönyve van – mindegyik máshogyan dolgozik, mást tesz középpontba. A néprajzi filmek típusos menetelését a hasonlóság, az ismétlődésen alapuló archaizálása volt, itt most van több idő, valamivel több pénz is (ha nincs, műalkotások eladásaival teremti meg), van lehetőség elmélyedni a téma kifejtésének feladataiban. Egyéni megoldások kellenek egy templomtoronyhoz, képekhez a múzeumok falain, magángyűjtemények szobáinak mélyén, műtermekben,



utcákon, dózeroló erőgépek előterében. Mindegyik egy-egy mestermunka, olyanok, mint Huszárik rövidfilmjei, vagy Gaál Istvánéi – műalkotások, falak, városok, arcok, emberek, ugyanakkor egy dolog kapcsolja össze őket – a művészet, a műtárgyak, az alkotások középpontba állítása. Szóts azon túl, hogy ezekre a filmekre kapott megbízást, az általa válogatott narráció szövegeivel, magukkal a filmek szerkezetével és konkrét formanyelvi döntéseivel összefoglalja mindazt, amit a filmezésről tanult és megvalósított. Ebben az értelemben Szóts világának – a fejezet által jelzett szempont szerinti – világának komplexitása a filmes műfajok változatosságán (nagyjátékfilmek, kisjátékfilmek, dokumentumfilmek, portréfilmek, néprajzi filmek), illetve a műfajokon belüli változatos, kreatív alkotói viszony elemzésén keresztül ragadható meg. Ugyanakkor ez a viszony, ez az ideális realitásra törő alkotói módszer a művészi valóság vonatkozásában is feltárható. Mik tehát egészen röviden ennek a művészi valóságértelmezésének a jegyei?

- Szóts művészi valóságértelmezése archaikus motívumokon alapuló valóságtapasztalatokon nyugszik.
- Ez a valóság-értelmezés az embert, a természetet egy értelmes kozmosz értelmes, sorssal bíró részének tekintik.
- Az archaikus tapasztalatokat megragadását kozmikus, természet-, és emberközeli, filmszerű filmekkel végzi el, ahol a természet, az ember az időtlenség (vagy másképp az örökkévalóság) vonatkozásrendszerében él, létezik.
- A tárgyat nem absztrakt módon, hanem egzaktan ábrázolja, szabatos, pontos, egyértelmű módon, amit aprólékos rendezői munkával ér el.
- Az ilyen valóságértelmezés alapja mitikus, ahol a mindenség gondolat-szó-tett egysége a mítoszban megvalósul, és amelyben a konkrét ember egyedi sorsa mindig része a mítosz egészének.

Ezeket a jegyeket ebben az alfejezetben egy viszonylag hosszabb elemzés után vettük számba és rögzítettük, azért, hogy jelezzük a kérdés összefüggésrendszerét, illetve utaljunk arra, hogy az 1. fejezetben kidolgozott szempontjaink mindegyike kapcsolatba hozható a 2. fejezetben leírt Szóts-életművel, illetve, hogy most, ezek mentén az összefüggések mentén kialakítható egy, esetünkben épp Szóts realizmus-felfogására vonatkozó és érvényes realizmus-értelmezés.

### 3.3. A hagyományok jelentősége

Második realizmus-szemponyunk a meglévő hagyományokhoz való viszonyt vizsgálta, és mivel sokféle módon és sokféle értelemben lehet a múltól, jelenről, jövőről beszélni, indokoltnak láttuk ezzel kapcsolatban, Szóts miatt saját javaslatunkat is megfogalmazni. A film akár valósággrészvétel (Basin), akár dokumentáció (Kracauer), akár tükrözés (Lukács), stb. mindenképp magyarázatra szorul. Vagy épp Deleuze, aki meghatározott perspektívában érzékelt és megragadott egységes valóságtapasztalatként írja le a „mozgásképet”, szemben az „időképpel”, amely valamiféle sajátlagos totalitást képes létrehozni, vagy legalábbis jelezni, ő is idealista lehetne ebben a perspektívában. A realizmust akár idealizmusnak is nevezhetik (Arnheim), ami mintha nem akarna számolni azzal, hogy a filmkép egy játék része, az illúzió alapeleme, vagyis mintha nem akarna a realista azzal számolni, hogy a film játék, illúzió, technikai ügyeskedés, és mintha eleve el akarná rejteni, hogy a film anyag, vagyis gyártani kell, piaci áru, ipari termék, amit terjeszteni kell. Mintha a realista komolykodva elsumákolná a lényegét, mint egy nagy narratívát alkalmazna, ami stílussá bővül. (Az Aristarco féle kritikai realizmus éppen ennek a problémának a feltárására vállalkozik, az ún. neorealizmus-vitában.)

Az 1. és a 2. fejezet kapcsolódó anyagai alapján megragadhatók a Szótscel kapcsolatos hagyományelemek is. Említettük, hogy akár modernnek, akár posztmodernnek, akár újmodernnek nevezzük magunkat, a szótsi modern klasszicitáshoz is viszonyt kell kialakítanunk, illetve látnunk kell az ő álláspontját. Három kérdést vizsgáltunk: a szubjektum-felfogások, a történelemmel kapcsolatos, és a szellemi hagyományok jelenlétével (akár a filmelméleti hagyományokét is ideértve) összefüggő problémákat. Ezekkel kapcsolatban is élnek egymással homlokegyenest szemben álló interpretációk, de posztmodern, vagy újmodern logikánk alapján újakat is játékba hozhatunk. Mindenesetre a modern pl. Casetti modern-ambíciójú megközelítése szerint,<sup>561</sup> különböző megfeleltetések, irányzatok kerülnek előtérbe a realizmusértelmezéseken belül. Elfogadva ezek illetékességét, nézzük saját logikánkat.

Szóts nem teoretikus, ugyanakkor van véleménye, és ha elfogadjuk, hogy a filmes is megszólalhat a filmet érintő kérdésekben (éppen erről beszéltünk, hogy a filmes maga is született értelmiségi, teoretikus, hiszen elkészíti filmjeit azon az értelmezési mezőn belül, amely őt hagyományokhoz /szubjektum, történelem, szellemi tapasztalatok/ kapcsolja. És

---

<sup>561</sup> Ilyen például Casetti: *Filmelméletek. 1945–1990.* i.m. 27-44.

el lehet őt nevezni akármilyen inercia-rendszerben akárminek, mégsem leszünk olyan (modern) teoretikusok, akik csak saját, jól eszkábált Prokrasztész-ágyukban hisznek (A valóság mindig több – de erről a következő részben bővebben.), inkább egy posztmodern fordulattal az „ideális realist” ismét elővéve állapítjuk meg a második szemponthoz tartozó kijelentéseinket:

- Szóts képe a személyről nem szofisztikált – a nagy-realizmus elvei alapján hihető filmvilágot kíván kiépíteni, vagyis a film számára a részekből összeálló valóság légyegének feltárása, az ember valóságáé is.
- Ugyanakkor kis-realista is, mert Zavattinihez hasonlóan a „másik megismerésének igénye” vezeti, ebben az értelemben a konkrétumok szintjén sem ismer banálist, vagy idegent.
- Személyiségfogalma dialogikus: a szubjektum a másikkal és a kozmoszhoz való viszonyában válik önmagává. Ez a szubjektumfogalom közösségi beágyazottságú, nem individuális.
- A történelem nemcsak a külső világ, hanem a filmtörténet vonatkozásában is jelentős tényező – ebben az időben, a második világháború idején lesz a realizmus nemcsak egy elvárás a többi közül, hanem összefüggő filmstílus-igény is. Ebben az értelemben Szóts filmtörténeti helye (látszólag) világos.
- Szótsnél a történelem szabad tér, közösségi valóság, amelyben élünk, de nem merülünk maradék nélkül bele. A személy és a történelem szabad.
- Ennek a függetlenségnek az alapja és a közege a szellemi hagyományok, elsősorban a zsidókeresztény hagyomány magától értetődő közege, illetve a magyarság-élményvilága.

Ebben az értelemben tehát Szóts nem is nagy, vagy kis realista, nem egzisztenciál-realista (Bazin) és nem funkcionál-realista (Kracauer), leginkább egy fajta korán-jött hermeneutikai realizmusnak nevezhető az övé, amelyik számol a mozgások és az időproblematika nemcsak filmelméleti megjelenéseivel is. Így komplex egésznek, koherensnek ítéelhetők az (bármely műfajban) elkészült filmek, amelyek a szubjektum, a történelem és a szellemi hagyományok együttes összefüggésrendszerében értelmezik a valóságot. A továbblépéshez azonban szükséges rávilágítani egy újabb szemponttal erre a komplexitásra.

### 3.4. A tapasztalat valósága

A filmek hősei emberek, még akkor is, ha Szóts a kozmikus film ideálját a természetközelséggel igyekezett konkretizálni – a hegyek, fák, általában a természeti erők narratív jelentősége kétségbevonhatatlan tény, ugyanakkor a természet narrativitásának főszereplője, kvintesszenciája az ember. Az ember, aki gondol, beszél és tesz – akinek, ha ezek egységben vannak, akkor ideális a realitása. Ez a mitikus alapja a Szótsi valóságtapasztalatnak. Szóts valóságtapasztalata hasonló, mint a miénk lehet az övével – idegen lehet, lehet érdekes, vagy érdektelen, megszólító erejű, provokatív, vagy jellegtelen, és lehet mitikus, vagy bohózszerű. Mindenesetre Szótsról nem mondható el, hogy ne lett volna nyitott a világ, a valóság, a realitás tapasztalatára. Ez a felszólítás az észrevevésben konkretizálódik és ennek a személyes jellegű észrevételnek alapján jön létre, ennek kifejezése a mű, az opus. A mű, az alkotás, az esztétikai élmény exorbitáns, olyan erő, amely kivet bennünket addigi útjainkról. A parasztemberek, bécsi entellektüelek, álarcos figurák, vagy tojásfestő asszonyok mind-mind egymástól különböző, megszólító erejű valóságdarabnak művé változtatott kihívásai. A tapasztalatra való nyitottság arra tesz képessé, hogy feladjuk saját világunk képzelt hierarchiáját. A szótsi dráma mindig abból az érzékenységből fakadt, ami magának a drámai helyzetnek a felismeréséből forrásozott. A szótsi drámában van jó és rossz, ezzel a dráma morális elemeket is kap. Lehet helyesen és helytelenül élni, gondolkodni, cselekedni. A mű ennek a cselekvésnek a rögzítése, ahogy Fritz Wotruba mondja a róla készült filmben: „A művészet végső értelme mindig a megformáltságban, az érthetőségben, az időn túliságban és az egyszerűségben rejlik.” Ebben az értelemben Szóts tematikai, és formanyelvi sokoldalúságának, klasszikus modernségének van egy nyugtalanító eleme: olyan művész, aki Rossellini *Ferenc, Isten lantosa* előtt tíz évvel megcsinálja azt, ami Rossellini csak tíz évvel később. És ami már (akkor, de csak akkor) nevetségesnek tűnt Rosselininél, az magától értetődő módon élő volt korábban Szótsnél. A szótsi klasszikus valóság-tapasztalat mintha örökösen „premodern, posztmodern, újmodern, stb.”, időszertlen, sehova sem rakható lenne, mintha mindig kicsúszna a modernitás kényszerzubonyából, fogalmi rendrakási igényéből, mintha Szóts tíz évvel korábban befejezte volna azt, amit mások tíz évvel később kezdtek el. Nem lesz banális, nem lesz röhejes, nem lesz hiteltelen, nem is igyekszik – már túl van rajta, mert klasszikus. És De Sica nem az *Emberek a havasonra*, hanem Rossellini *Ferencére* készítette csattanós válaszként a *Csoda Milánóbant*. Szóts nem az idők szavát figyelte, hanem saját klasszikus érzékenységét követte – és ez is (időtlen), a modern

számára csak nagy figyelemmel megragadható tapasztalat, az övé. Ezek alapján tehát rögzíthető:

- A valóság tapasztalata feladat és nem tény – „a valóság mindig nagyobb”.
- A valóság, mint tapasztalat szabad cselekvések hálózata, ahol a személyek között nem oksági, hanem jelentésbeli összefüggések jönnek létre.
- A valóság Szóts számára is különböző módokon (különbözőképpen tematikailag, műfajilag, történetileg, stb.) nyílt meg, filmjei ennek a különböző világ-tapasztalatnak a kifejeződései – az erre való nyitottsága és képessége kívül helyezi őt filmtörténeti irányzatokon.

Szóts esetében (ahogyan egyébként mindenkinél, aki nem vesztette el az erre vonatkozó nyitottságát) a valóság-tapasztalat saját életének „észrevévései” által jönnek létre, és az alkotások, a művek (opus) erre a felszólításra történő válaszok. Értelmezésünk szerint a valóság „mindig nagyobb követelése” feladat elé állítja a művészt. Szóts esetében akár külföldön, akár itthon, akár elegendő, akár elégtelen pénzügyi háttérrel, mindig a felszólítás volt az első – a műalkotással való válasz Szóts „igazolt egyoldalúságából” is fakad. Nem politizált, nem barátkozott, csak filmet akart készíteni, ami vagy sikerült, vagy nem.

### 3.5. Filmvalóság

Balázs Béla nem véletlenül idézi Goethét: „nemcsak az emberre hat a környezet, ő maga viszont befolyásolja azt. Miközben a külső világ hatására átalakul, ő maga is formálja, alakítja a körülötte lévő dolgokat.” Hiába szeretnénk a szerző halála és egyéb, amúgy már igen kevesek által vallott, főleg irodalmi körökben elterjedt nézőponttal operálni, a valóság folyamatosan benyújtja a számlát: a történelem, a közösségi és egyéni sors drámái, tragédiái megőrzik számunkra a személyt, a rá vonatkozó kérdéseinket, emlékeinket. És ha a művész valamit észrevesz, akkor ábrázolni akar, ismét Balázst idézve: „A kisgyerek jól ismeri a tárgyak arcát, mert még nem úgy tekint rájuk, mint pusztán eszközre, szerszámra, mindennapi életünk megszokott használati cikkére, amelyre ügyet sem kell vetni. Minden egyes tárgyban élőlényt fedez fel. Így lát a gyerek és a művész, aki a tárgyat nemcsak használni, hanem ábrázolni is akarja”.<sup>562</sup> Szöts filmvalósága a filmek valósága: tárgyaltuk már a valóság primér tapasztalatát, a valóság hagyományokban történő kifejezéséről is szóltunk, illetve megpróbáltuk kitágítani a valóság-tapasztalatot olyan idegennek tűnő területekre is, ahol esetleg nehezebben tájékozódunk. A mostani fejezet a filmekben jelentkező valóságra tér ki, vagyis arra, hogy az eddigiek hogyan vannak jelen a műalkotás világában.

A szötsi film nézője azzal találkozik, amit a filmképekből ki tud venni. Nem ismeri Szöts életét, nem érdekli a rendező élete, szórakozni akar, vagy művelődni, vagy csak egyszerűen elütni az idejét. Ha a film balázsi értelemben mítosz, legenda és ha „a városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák és népmesék töltek be”,<sup>563</sup> akkor joggal tehető fel a kérdés, mit tud Szöts felmutatni, milyen filmvalóság-ajánlattal tud Szöts figyelmet kérni? Ehhez először is a filmek belvilágát, a szüzsé-szerkezeteket, illetve a szötsi fabulák mibenlétét kellene megragadnunk. Annál is inkább, mert a szötsi, „az instrumentálisan leigázott valósághoz fűződő visszás viszonyt a film a visszasságokat kiigazító visszasságokkal írja át, és így a valóságot is autentikussá. Ily módon pedig nem lerombolja, kioltja és eltünteti a bemutatott tárgyak jellegét, hanem felfokozza és a ténylegességében tárja a néző elé. Az ennek biztosítására szolgáló filmművészeti „eszközök [...] megmutatják, hogy többre képesek,

---

<sup>562</sup> Balázs Béla: *A látható ember* i. m. 49.

<sup>563</sup> Uo. 10.

mint pusztán reprodukálni a kívánt tárgyat; markánssá teszik azt, stílussal ruházzák fel, kimutatják a sajátos vonásait, plasztikussá és dekoratívvá teszik”.<sup>564</sup>

Mivel a film egyetemes nyelv, az arcok, mozdulatok az idő múlásával együtt kialakuló különböző filmes terek, helyzetek, események nagyjából mindenki számára érthető történetekben válnak észrevehetővé. Szóts művei is műalkotások, vagyis a művekre jellemző sajátos kihívó erejük, exorbitanciájuk révén képesek lehetnek arra, hogy kizökkentsenek bennünket megragadt valóságértelmezéseinkből – olyan utakra vigyenek, amelyek nem a régié. Mik ezek a szótsi sajátos exorbitanciák, ezek az útjainkról elszólító, filmekben manifesztálódó filmvalóságok?

- Szóts filmjei archaikus alakzatú történeteket, mitikus (gondolat-szó-tett) tapasztalatokat szólaltatnak meg. Ezek a világ kozmikus egységének részélményei, a különböző tematikák ennek az egységnek vannak alárendelve.
- Szóts filmjei a cselekvő ember filmjei. Legyenek ezek nagyjátékfilmek, néprajzi filmek, vagy művészekről készített portréfilmek a szereplők cselekszenek és mivel a cselekedet lehet helyes, vagy helytelen, azok történetei morális felhangjai is kivehetők.
- A szótsi filmvalóságban három fontos alakzat valamelyike mindig szerepel: a szegénység, a magyarság, illetve az egyetemes emberi értékekre vonatkozó. A szegénység szociálisan értendő, a magyarság kulturálisan, az egyetemesség-igény pedig zsidókeresztény módon, katolikusán.
- A szótsi filmvalóság klasszikus módon stilizál, vagyis a formanyelv mindig alárendelődik a kifejezni akart valóságszeletnek, ugyanakkor minden eszközt megragad ahhoz, hogy a kifejezőerőt növelhesse – ennyiben akár lírai expresszionistának is nevezhető.
- A filmekben az operatőri, a világítási, a vágói munka, a hang, a zenés motívumok, a színészvezetés, a narratív szálak és a formanyelvi elemek komplex, jól megtervezett egysége érvényesül. Mindez érzékenyen, szélsőségektől mentesen, a mű-egész megteremtése, a klasszikus művészetfelfogás és önértelmezés alapján.
- Stílus-, vagy formatörténetileg dokumentarizmus, szociografikus érzékenység és a valósághoz közelítő filmvalóság (film-univerzum) kialakításának igénye jellemző

---

<sup>564</sup> R. Arnheim: *A film mint művészet* i. m. 56.

rá – mindez az idegenség iránti tiszteletteljes odafordulással, ami nagy önuralomról sőt, jóindulatról árulkodik.

- Nem érintette meg a film „illuzórikussága”, „optikai megtévesztése”, a „hamisítás orgiái”, a „filmmanipulció”, az „optikai tudattalan”.
- Nem neveznék ugyan pszichológiai értelemben „botfűlűnek”, vagy érzéketlennek, ugyanakkor művei archaikus, kozmikus világképe miatt inkább jungi, mintsem freudi pszichológiai premisszák alapján elemezhetők.
- Szóts filmvilága könnyen áttekinthető, a művészet jelentőségét a megformáltságban, az érthetőségben, az időn túliságban és az egyszerűségben találja meg. (F. Wotruba) Mindez számunkra tehát a transzparencia fogalmával egységesíthető.

A film-valóság nemcsak a film valósága, hanem a filmet megtekintő nézőé is, aki nem passzív befogadó, hanem Christian Metz-i értelemben aktív újraalkotó. A nézői pozíció akár gyanúsítva, akár együtt érezve fogadja is a néző a szótsi valóság-készítményeket, olyan lehetőség a kívülmaradásra, vagy az azonosulásra, amit Szóts tiszteletben tart – munkái önmagukba fordulók, nem a mozin kívüli aktivitásra, hanem a mozin belüli műélvezetre bízgatnak. Világuk a moziban, mintsem a mozin kívül van – ennyiben a lírai realizmus ideálja az övé.



### 3.6. Álomvalóság

Sajátos helyzetben vagyunk, ugyanis Szóts álmodó rendező, folyamatosan álmodik, mer nagyokat álmodni és nagyokat csalódní. Filmálma a valóság bemutatása. A realizmus-kísérletek paradoxonjánál vagyunk és ahhoz kritikai észhasználatunk alapján, vagy akár freudi alapvetéssel is eljuthatunk, hogy ha nem tekintjük szocialista, lírai, pszichológiai, költői, vagy kritikai realistának (nem tekintjük) Szótsöt, akkor valahogy mégiscsak meg kellene fogalmaznunk Szóts valóságmegragadását. Ezt a kérdést a következő záró-alfejezetünkben érintjük, most pusztán a szótsi valóságálm-álomvalóság paradoxont érintjük. Nem csak Szóts kérdése ez, minden realizmus-vita kezdete és vége ez a pszichológiai játékoknak helyet adó diskurzus, amibe azonban a magunk részéről a dolgozat jelenlegi állásánál már nem bocsátkozunk bele. Lehet az illúziótól a münsterbergi pedagógiai szemponton át a freudi kép-kritikáig visszamennünk – mintha folyton a kép problémájához térnénk vissza. Mivel a(z) *Abbild*, „vagyis a materializálódott vizuális fenomén” - A. Warburg alapján) megképzett kép nem az argumentatív logika területén kap helyet, a vizsgálódások is számolnak ezzel a problémával és mivel a pszichológia speciális helyen van az argumentatív, illetve asszociációs mezők találkozásánál, sajátos helyzete további megfontolásoknak adhat teret. Ezek annyiban fontosak, hogy tisztázzák, a szótsi film, vagy képálm nem egyedi – minden képet alkotó küzd azzal a kérdéssel, ami a gondolati kép (*Denkbild*) és a megképzett kép között feszül. Ennyiben tehát nem arról van szó, hogy csak Szótsnek van valóságálma, épp ellenkezőleg, arról, hogy mindenkinek van, a nézőnek is és a kritikusnak is. Az „optikai tudattalan” konkrét filmes tudattalanunk, ami részben az álommunkában valósul meg. Tehát valamiféle álom-tapaszlatról beszélünk, ami (benne van az illúzió, a manipuláció, a banalitás orgiái és minden egyéb) a film maga és ami a filmet néző között történik. Mindennek alapja a fotográfia kézbevétele, a kép asszociatív erejének megnyitása. A film esetében pedig a mozgó kép megpillantása (az állóképek meg nem különböztetése maga az illúzió, stb.), az optikai tudattalan rászabadítása a mozira, a nézőre. Minden logosz-szerű előtt maga a kép: a kép az asszociatív mezőben létezik, nem argumentatív, hanem asszociatív szinten ér el bennünket. Mégis, ideálunk, hogy egzakt módon közöljük belátásainkat képeinken keresztül. És Szóts kifejezetten egzakt: pontos, szabatos, egyértelmű módon megragadott tárgyakkal dolgozik filmképein. Ráadásul olyan módon, hogy az időt is ránk szabadítja: a mozgásképp egységes valóságtapasztalatán túl – saját totalitást is feltételez, olyan időképeket mutat, amelyek nem pusztán egységes valóságtapasztalatot eredményeznek, hanem fel is szakítják azt. Ha

kritikai realisták lennének, vizsgálhatnánk Szóts ideológiáját akár, viszont Szóts filmrendező volt, ráadásul abból a fajtából, akinek a film-formanyelv az anyanyelve. Nem absztrahált, hanem beleállította a bárányok közé kézi kamerájával az operatőrt.

Nem volt direkt módon propagandista, viszont az a mód, ahogy azonosult a tárgyaival, filmjeinek világával – a közvetített közvetlenség igen magas hőfoka miatt – propagandisztikussá teheti a külső szemlélő felé alkotásait. Elkötelezett volt, de nem a politikai propaganda értelmében – önazonos volt, azonos a törekvéseivel, vágyaival. Azonosult azzal, amit mutatni akart és aztán azonosult is mindezzel a filmképei elkészítésekor. Azt akarta megmutatni, amivel azonosult – ez a fajta már-már önfeladó odafordulás szokatlan számunkra, mégis Szóts számára, akár Schieléről, vagy a Stephansdomról, havasi emberekről, vagy zalai parasztyerekekről készített filmet, természetes hozzáállásnak minősült, sőt ideális elvárásnak önmaga felé. Bizonyára tudott volna jó kommunista, vagy náci filmet is csinálni (ahogyan ezt másokról tudjuk a filmtörténetből), vagy valami polgári telefonálgatást, akkor, ha képes lett volna ezekhez a politikai, aktuálpolitikai ügyekhez ezzel az „odafordulós” önfeladással közelíteni. És milyen érdekes, Szóts aki nem tűnt politikus alkatnak, azzal, hogy bizonyos dolgokhoz mégsem volt képes (a dolog önértékének kijáró esztétikai érdeklődéssel) odafordulni, ezzel nagyon is politikus, nagyon is ideologikus rendezővé vált. Már akkor persze, hogyha a morális szempont is ideológia, vagy bizonyos dolgoktól való elhatárolódás, szemben állás pszichológiai értelemben is elfordulásnak tűnik. Ahogyan Radványi azonosult valamivel a *Valahol Európában*, úgy azonosult valamivel Szóts az *Ének a búzamezőkben* – mondhatnánk munkás-paraszt összefogással, de nem mondjuk, mert Radványi az aktuális munkások, Szóts az aktuális parasztnak nem volt jó.

Szóts ideálja, őszalma az örök paraszt, a maga archaikus eleveenségével. Klimt, vagy Wotruba ugyanaz az elemi, klasszikus erő, mint ami Geyling, vagy a hollókői falutánc. Ideális realitás – mindegy hogy modern művész, vagy tojásfestő, hogy tanyasi parasztház, vagy Bécsi Dóm, hogy Hallstadt, vagy Hollókő. Olyan erő ez, ami túlmutat korokon, borszínen, fajon, hiten, valláson – őseredeti, mitikus, archaikus energia. Olyasvalami, olyan ősi időtlen idő, mint ami Aby Warburgnak az ókor lehetett. Ahogy Gombrich mondta Warburgról, úgy (természetesen csak analógiásan értve) mi is mondhatnánk Szótsról, számára az ősparaszt ősbölcsessége „nem is történeti vagy archeológiai anyag, hanem annak az energiának a metaforája, amely ismételtén képessé teszi az embert arra, hogy kiszabadítsa magát nyomorából és vakságából”. Fontos azonban megjegyeznünk,

hogy Szóts nem volt se totemista, se animista, se egyéb őspogány sámán – zsidókeresztény kultúrája természetes módon volt sajátja.

Ezek alapján Freudot követve, az álom nyelvét annak filmszerűségében ragadjuk meg. Kettős értelemben beszélünk tehát álmról, egyrészt a szótsi álomvalóság, a szótsi pszichológiai ideál, a nézőre is vonatkozó közös hitetés/elhitetés, a „hatalom a figyelem fölött” értelmében és a filmekben jelenlévő konkrét álommunkáról. A filmbeli álommunka a szereplők feladata, de ez a munka a néző számára is feladat – azonosulni vagy elhatárolódni gyilkostól, öregasszonytól, élvezni, vagy unni helyzeteket, dönteni cselekvésekről, törekvésekről, gondolatokról. A film tere az álommunka tere is – álmodunk és elemzünk, elemzünk és álmodunk. Nem célunk Szóts álmossal, látomással kapcsolatos jeleneteinek, beállításainak elemzése – az vulgárpszichológia lenne, illetve hosszabb kifejtést igényelne. Itt elég arra felhívni a figyelmet, hogy a pszichológiai horizont, aspektus, az álommunka valósága a realizmuskérdés egyik alapkérdése. Ahogyan az első alfejezetben már jeleztük, nem végzünk további formanyelvi elemzéseket, hanem magára az aspektusra figyelünk és jelezzük a következőket:

- Szóts számára a valóság pszichológiai egysége garantált. Ebben az értelemben a filmvilág és a szereplők világa, a külső történések és a belső mozgások egységes egészt jelenítenek meg.
- Szóts a vágyakat, a jelenést, a víziót, a látomást, az illuminációt és egyéb – freudi értelemben – a pszichében játszódó folyamatokat a valóság szerves részének tekinti. A lelki jelenségek szerves összefüggésben és egymásra vonatkoztatottságban vannak a valóság más dimenzióival.
- A lelki folyamatok Szótsnál nem freudi, hanem jung-i alapokon állnak egységbe, illetve értelmezhetők – garanciájuk egy olyan belső meggyőződés, ami a világ eredeti értelmességének és egységének ősi (ős-eredeti, vagyis archaikus) alaptapasztalatából indul ki, és ami garantálja a lelki egészség megvalósíthatóságát.
- Ebből következően a pusztán pszichikai problémák kívül esnek érdeklődésén, ezek nála csak a kizökkent világ melléktermékeiként jelennek meg, így is kezeli őket.
- Formanyelvileg nem lép vissza semmiféle eszköztelenség felé, amikor belső folyamatok leírására vállalkozik, hanem a maga realista törekvéseivel összhangban mutatja be az álmot, a látomást, vagy akár az örületet.
- Ebből fakadóan az álom, jelenés, seblázbeli látomások, egyebek egzakt ábrázolása ugyanolyan feladat, mint akármely más valóságseleté.

Ha Anna betegségét, ájulását, Gergely kolozsvári vívódásait, a meglövése utáni látomását, vagy Etel jelenését, látomásos tóparti expresszionista extázisát, vagy azt a jelenetet, amikor Wotruba épp arról beszél, hogy halott feleségét látja, és a többi ilyen konkrét epizódot tekintjük, ezek formanyelvileg nem ütnek el a valóságról gondolt szőtsi illúziótól. Önmagukban is érdekes a színészi játéktechnikájuk, a plánozásuk, a világítástechnikai háttérük, szonikus megfogalmazásuk – abban az értelemben tehát, hogy hogyan teszi valóságossá az álmot, látomást Szőts, elmondható, hogy stílusterés nélküli, konzekvens, a konkrét realitás magragadását megkísérlő klasszikus realista feldolgozásmódokat alkalmaz ezekben is. Wotrubaét így, Gergőét amúgy – ahogyan azt az aktuális tárgyalásmód, kifejezési forma, választott eszközrendszer és persze a jóízű biztositja. A pszichológiai problematika tehát illeszkedik ahhoz az egységes álomvalóság koncepcióhoz, ami a valóság Szőts számára. Az álom álom, a látomás látomás, a halál az halál – ilyen valósága mindenkinek van, akinek a valóság pszichológiai egysége (így-úgy, de) fenntartható. Szőts számára természetesen messze nem olyan fontos a pszichológiai szempont, mint számunkra, de most a realizmuskérdést vizsgálva nem tekinthettünk el attól, hogy Szőts filmjeit is megkérdezzük minderről.

### 3.7-8. A lírai és a neorealizmus között

Alfejezetünk tulajdonképpen dolgozatunk legfontosabb része, ugyanis az előzőek mind arra voltak jók, hogy nyugodtan belehelyezkedhessünk az utolsó két szempont, aspektus tárgyalásába, amit rendhagyó módon most együtt tárgyalhatunk. Szóts esetében azt állapítottuk meg, hogy nem meggyőző a filmtörténeti neorealista iskola irányzatába történő besorolása. Ugyanakkor azt is jeleztük, hogy Szóts és filmjei számára a lírai realizmus bizonyos törekvései nagyon is közel álltak. Ezért azt állítjuk, hogy Szóts realizmusa sem lírai, sem nem neorealista. Dolgozatunk címében Szóts realizmus-felfogásának elemzését tűztük ki célul. Ehhez kidolgoztunk egy olyan szempontrendszert, ami alapján egyáltalán feltehetjük a kérdést. Majd ebbe a meglehetősen bonyolult „szemantikai mezőbe” helyeztük bele a 2. fejezetben a rendező életét és életművét. A harmadik fejezetben pedig a két előző fejezet közös metszeteit írtuk le, most éppen a 6. és a 7. aspektus szempontjából tesszük ugyanezt.

Kísérletünk modern és részben posztmodern filmtudományi önképpel és ambíciókkal dolgozott, ugyanakkor igyekezett (és nemcsak hangvételében) kellőképpen figyelembe venni korunk poszt-, új-, vagy egyéb modernség-értelmezéseit is, azok következményeivel együtt, még akár Szótséit is. Mérleg és egyensúly – írta a nyilasok által ellenőrzött Budapest egyik kis utcájának házában, tehetetlenül a kritikusok feladatáról a *Röpiratban*.<sup>565</sup> Az ő elvárásait igyekeztünk követni, teljesíteni, mert a kritikus „legyen jó kertész és igazságos bíró. Nyesse és gyomlálja a rosszat – ítéljen vagy dicsérjen részrehajlás és elfogultság nélkül. Mérleg és egyensúly szerepre hivatott. Egyik kezét nyújtsa a tömegek felé – hogy azok belekapaszkodva könnyebben jussanak a művészetek magasságaihoz. A másikkal meg a művészt tartsa vissza a szertelenségektől, vagy akadályozza, nehogy letérjen hivatásának fáradtságos és sokszor igen keskeny ösvényéről.”

Az eddigiek alapján tehát milyen realizmusnak látjuk a szótsit? Hogyan illeszthető az előző öt elem a hatodik és a hetedik szempont kialakításába? Történetileg és módszertanilag (Casettivel egyetértve) a filmes realizmus-kísérletek idejére alakult ki a filmmel kapcsolatban az a belső és külső igény, hogy a film mint művészet önálló, és sajátlagos, stílusban is megragadható öndefiníciót nyújtson. A különböző filmelméleti (ezek eleinte nem iskolákként, hanem csak alkotókkal írhatók le) iskolák (az alkotókkal együtt természetesen) hatalmas munkát végeztek azért, hogy vásári mulatságból művészet

---

<sup>565</sup> Szóts István: Életrajzi feljegyzések. In uő: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások.* (szerk. Pintér Judit, Zalán Vince) i.m. 147.

lehesen a film. Az olyan jött-mentek is, mint amelyen Szóts, Radványi, vagy Balázs Béla lehetett pályája kezdetén, azért dolgoztak, hogy valami komolyan vehetőt alkothassanak – ez a törekvés akkoriban nem volt magától értetődő. A képzőművészeti modern első hullámverésein túl, az első világháború után érkezett el az idő, hogy ezt az átfogó stílus-univerzumot Európában létrehozassák. Ennek a folyamatnak a különböző aspektusairól szólt az 1. fejezet hét szempontja és ezért illetékes az első öt belátás az utolsó két belátás tárgyalásakor.

Nincs más dolgunk, mint az előzőek alapján rögzíteni, hogy Szóts miért nem lírai realista és miért nem neorealista. Ehhez számba vesszük a vonatkozó kijelentéseket és azokat ütköztetjük a Szótsi film-valósággal – nem ismétljük meg tehát itt sem az előző fejezetek fejtegetéseit, hanem azok alapján teszünk kísérletet új fejtegetések megvalósítására – ehhez egy mátrixot használunk, amelyben a két Szóts-szel kapcsolatban említett filmtörténeti irányzat, illetve az ezekre vonatkoztatható szótsi realizmusjegyek „alapállításait” összegezzük. Ugyanakkor jelezzük, hogy számunkra a realizmuskérdés Szóts esetében eleve több műfajhoz kapcsolódó vizsgálati téma volt (nem nagyjátékfilm specifikus), ezért a szótsi bejegyzések tartalmazzák a más műfajok alapján meghozható (szótsi) belátásokat is, mintegy bővítve a francia és az olasz irányzatok nagyjátékfilmjeivel való összehasonlításból fakadó eredmények körét. Annál is inkább, mert mint láttuk, Szóts munkássága több szempontból is szerves egészként értelmezhető. Először lássuk a lírai realizmushoz való viszonyt:

<b>Lírai realizmus</b>	<b>Szótsi realizmus</b>
Valóság = poézis és realizmus	ugyanez.
Társadalmi környezet pontos megfigyelése, bemutatása	csak részlegesen – Szótsnál másodlagosak a társadalmi vonatkozások, a közösségi, illetve személyes tapasztalatokra koncentrálnak.
Poézis-potenciál	ugyanez.
Bazini „metafizikai sík”	Szóts számára a metafizika, a transzcendencia és egyéb ilyen fogalmak nem külső jegyek, vagy tartalmak, hanem a valóság részei, annak önfelülmúló (transzcendens) képességeit jelenítik meg.
Cselekmény költői felfogása	ugyanez.
Drámai témák megfelelnek a kifejezés ideális formájának	ugyanez.
Filmnyelvi eszközökkel: szerelmi történetek + szentimentális összetevőt beépítő „kreatív tér” létesítése	részben, inkább csak Szóts nagyjátékfilmjeinél. A más műfajú filmeknél ezt a valóság – poézis összefüggés teremti meg.

„Szenvedés esztétikája – a kín fenomenológiája”	Szótsnál kevésbé hangsúlyos, nem teoretikus kiindulású.
Társadalmi beágyazottsága nagy	Szótsre és filmjeire nem jellemző.
Színhelyek: külvárosok, elővárosok, kikötők, gyárak, mulatók	Szótsnál a paraszti élet, a vidéki élet adja a cselekmény kereteit. A portréfilmekben a helyek közömbösek, ott a művek állnak a középpontban és azok bemutatása.
Karakterek: új típusú hős – a népi hős, a munkás hős, továbbá társadalmon kívüliek, szerencsevadászok, csalódottak, stb. Megváltást akarnak, azt keresik, arra várnak, de nincs ilyen.	Itt is új a hős, a nép fia, parasztemberek. A megváltás, a megváltódás garanciája a világ egysége és egész-szerűsége, amelynek alapjai történelem előtti.
Ikonok, jelentős arcok (Jen Gabin, stb.)	ugyanez (Görbe János, stb.). A néprajzi filmnél ennek ellenkezője – típusok, akik az ősi rendet (a művészek a sajátjukat) gondolataikkal, szavaikkal és cselekedeteikkel is képviselik. (mitikus)
Közeliek jelentősége megnő	ugyanez.
Szakít a hollywoodi mintákkal	ugyanez.
Szövegalkotás jelentősége	ugyanez, de nem ilyen dramaturgiai súllyal – ez a műfajtól is függ.
Forgatókönyvíró-rendező párosok	Szótsnál többnyire nincs ilyen.
Díszletépítés jelentésformáló ereje	csak szükséghelyzetben – inkább tendencia a külső forgatással realizálható, realizált film.
Választékos, művészies igény	ugyanez.
Szemben a pszichológiai, a pszichoszociális realizmussal, vagy a lírizmussal, propagandával	a szembenállás nem teoretikus, hanem világtépből fakadó, a kozmikus világtépből kiegyensúlyozottságából automatikusan, reflektálatlanul fakadó.
Reflektáltan filmes eszközökkel jeleníti meg a valóságot	ugyanez, a néprajzi filmekben megnő a spontaneitás a véletlen szerepe is, de ezek is filmes módon fejeződnek ki.
Tiszteli a mozi világot, a mozi nem propaganda-eszköz	ugyanez.
Regényadaptációk vászonra	ugyanez (a nagyjátékfilmekben és a <i>Melyiket a kilenc közül?</i> -ben).
Regényszerű esztétika	ugyanez – Balázs Bélával közösen alakították ki.
Szerelem - sorsszerűség	a szerelem része a kozmikus egésznek, szerepe nem kitüntetett.
Dokumentarista igényű realizmus	ez nemcsak igény, hanem elsődleges vállalás.
Fekete poézis	klasszikus poézis.

A második viszonyrendszer másik tagja a neorealizmus:

<b>Neorealizmus</b>	<b>Szótsi realizmus</b>
---------------------	-------------------------

Művész és nép közötti viszony tematizálódik	ugyanez.
Művészet erkölcsi iránymutatásának helyreállítása	Szötnél ez nem helyreállítás, hanem kiindulópont, alaphelyzet. Az időtlen rendet nem kell az időben helyreállítani.
Kollaboránsoknak a bocsánat lehetőségét kínálja	az örök elvekhez való igazodás adhatja a jóvátétel lehetőségét.
Amerikai neorealista irodalom hatása	nincs ilyen összefüggés.
Amerikai „fotografikus” módszer jelentősége és hatása	a fotografikus dokumentarizmus jelen van, de nem amerikai típusú.
Mögöttes poétikai szándékok hiánya	Szöts poétikai elköteleződése a lírai realizmuséhoz hasonló.
A (társadalmi) vígasztalás motívuma	ez is része az áldozatokból fölépülő közösségalapú életnek – nem társadalomszerű, inkább individuális,
A spirituális létre nyit távlatot	nem nyit távlatokat, eleve abban létezik.
Absztrakt és szimbolikus megoldások nélkül állítja helyre az ember és a világ viszonyát	Az ember és a világ viszonyát nem kell helyreállítani – az ember a világ része. Ehhez Szöts sem használ absztrakt megoldásokat.
Korai időszakban montázssal teremt világot	a montázs nem okoz problémát – a beállítások minősége és hossza egzakt és nem absztrakt kérdés.
Későbbi időszakában nagylátószög és montázs kerülése	a nagylátószög alapsík, a valóság végtelenségének – a valóság kozmoszá válásának bemutatója, montázs továbbra is egzakt, filmformanyelvi szükségzerűség.
A szereplők nem elméleti tételeket illusztrálnak	ugyanez.
A film (a késői időszakban főleg) nem dráma, hanem mint a modern regény filmes megfelelője – minden egyenlőképpen fontos, vagy jelentéktelen	a film mindig dráma, cselekvéssel a középpontban, a film hőse, a parasztok a néprajzi filmekben, vagy a gyakorló művész cselekszik.
Szegénység – egyszerű eszközök használata	ugyanez.
Díszletek helyett külső forgatások	ugyanez.
Nem hivatásos színészek jelentősége nagy	ugyanez.
A valóság megmentése (a kracaueri Errettung)	a valóság ment meg minket, nem mi a valóságot. A kozmoszban rend van, az ember hibázik.

Arnheim szerint „a valódi realizmus lényege a tapasztalat nyersanyagának jelentéssel bíró formákkal végzett értelmezése”. Szöts klasszikus modern rendező, aki azonban nem sorolható egyetlen realizmusirányzat tagjai közé sem. Az előzőekből jól látható Szöts egyedisége mindkét irányzattal együtt és azokkal szemben. Szöts magányosságát nem pusztán stílustörténeti, vagy formanyelvi megkülönböztetések miatt láthatjuk, az előző vizsgálgatások éppen azt a világfelfogást, világtapasztalatot mutatták fel,



ami miatt Szóts tapasztalata kuriózum marad a filmtörténetben. Hol megértették, hol nem, hol túl korán jelentkezett, hol túl későn. Tíz évvel korábban díjat kapott, ahol tíz év múlva ugyanezért kinevetik Rosselinit (*Ferenc, Isten lantosa*) és negyvenegy évig nem alkothatott ott, ahol pedig szeretett volna. Egyedül képvisel egy olyan realista irányzatot, amelyik minden műformában és műfajban egységes formanyelvet, dramaturgiai és narratív kultúrát tudott megjeleníteni magas hőfokon és jelentéssel bíró formákkal. Nem volt formalista sem, bizonyos értelemben a valóság kényszerítette őt mindig az adott keretek megválasztására. Ami fontos lett számára, az mind egyaránt fontos és jelentős volt. Ennek a jelentőségnek és jelentésteliségnek az alapja a valóság, ami számára kozmoszként lett meghatározott.

Természetközelség, egységes, kozmikus valóság és mindezt filmszerű filmben megragadni. Nevezzük ezt a realizmust *kozmosz realizmusnak*. Nem azonos semmiféle irodalmi, vagy egyéb mágiával, nincs vonatkozása semmiféle helyreállítással. Kracauerrel szólva megmentésről van ugyan szó, de nem csak abban az értelemben, ahogy a fizikai valóságról Kracauer és mások beszélnek. Szóts számára a kozmikus tapasztalat történelem, szubjektum és mindenféle hagyomány előtti állapotot jelöl, amikor is a káoszból már kiemelkedett a rendezett, egységes, és értelmes összefüggés: a kozmosz. Ennek az alaptapasztalata előz meg mindent Szótsnál és ez a tapasztalat („valósággal folytatott dialógus”) értelmez mindent előre és utólagosan is. Ez a kozmikus realizmus megtalálja a mindent megelőző egységet és időtlenséget a barkaszentelésben, a hegyi emberek vérbosszújában, nagyjátékfilmekben, néprajzi filmekben, Wotruba, Geyling vagy mások alkotásaiban, vagy ha nem éppen azt és úgy találja meg, akkor saját beszédmódjával megteremti azt a valóságos viszonyt, valóságértelmezést, amihez ezek a találkozások vezették el. Viszonyban marad a mindenséggel, mert a valóság nem lezárt tény, hanem nyitott feladat. Szóts képes volt mindenről ennek a feladatnak az erőterében szólni, mindent viszonyba hozni a mindennel – kozmikusán szólni úgy, hogy a valóság az maradhasson ami. Titok.

### 3.9. Epilógus

A kérdésről egy korábbi publicisztikai jellegű összefoglalást már készítettünk.<sup>566</sup> Végül ezzel a rövid, tulajdonképpen a dolgozat tétjét a zsurnalizmus, a publicisztika szintjén megpendítő írással fejezzük be elmélkedésünket, mintegy az összefoglalás összefoglalásaként – abban a reményben, hogy a következő szöveg alá nem támasztott szavainak jelentése a dolgozat egészéből világosan kikövetkeztethetők.

#### Egy filmes erkölcsi zseni

Száz éve született Szóts István

A görögök jó ideig *idiotésznek* nevezték azokat a poliszból száműzött polgárokat, akik hosszabb ideig voltak kénytelenek a városuk adta két adomány nélkül élni. Aki száműzetett, az nem kap kritikát polgártársaitól, és mivel nem él már közösségben, ő maga sem adhat kritikát polgártársainak. A kritikátlan, a külső és az önkritikától megfosztott lény az idióta. Ellentéte a *politikész*, a kritikát adni és kapni tudó polgár. *Szóts István* ilyen „idióta”, ilyen ismerősidegen volt közöttünk – a horthys Magyarországnak túl sekélyes, a rákosisnak túl mélymagyar. Seholsincs-ország polgára: filmforma-művészként túl kozmopolita volt a magyarkodóknak, a szerves hagyománnyal azonosuló magyarként pedig kilógott minden nemzetközi szocializmusból.

Természetesen nem arról van szó, ami manapság eszünkbe jut erről a szóról, hanem arról az eredeti és eredendő viszonyról, amely a közöttünk élő, de fejjele magasabb tehetségekhez kapcsol bennünket. Most itt mégis maradjunk ennél, foglaljuk vissza, öleljük át ezzel a szóval is azokat, akiket mi, középszerűek megbillogoztunk, kiközösítettünk, perifériára szorítottunk. (*Igyiot* című regényében *Dosztojevszkij* az erkölcsi zseni Miskin herceget állította elénk példaként. A fordító félkegyelműnek magyarította a szerző által az eredeti görög értelmében használt idióta szót.)

*Krzysztof Zanussi*, a Szótshöz hasonlóan mindenütt idegen lengyel filmrendező mesélte egyszer, hogy a filmegetemen forgatott első filmjét, *A provinciális halálát* (1968) egész könnyen leforgathatta, mert a főiskolán azt hitték, a cím provinciális halált, vagyis kisvárosi halált jelent. Nem tudták, fogalmuk sem volt róla, hogy mi az, ki az a provinciális. Amikor kiderült, hogy a film egy kolostorban készült, ahol az idős

---

<sup>566</sup> *Új Ember* 2012. 06.24.

szerzetesközösség-vezető, a provinciális haldoklása volt a gyakorlatilag teljesen néma filmnek a története, akkor már késő volt letiltani a forgatást. Ezt a filmet már mint *Kisvárosi halált* nevezték be két fesztiválra, ahol az egyik (nyugaton) elnyerte az ökümenikus díjat, a másikon (keleten) pedig a F fiatal Ateisták díját.

Teljes szellemi, érték- és kulturális káosz: jönnek rendezők, festők, zenészek, tudósok, *Semmelweistől Bartókig, Lajtha Lászlótól Szótsig*, és nem férnek bele semmilyen poliszba, semmilyen szakmai, kapcsolati és anyagi érdek mentén szerveződő „városkába”, semmiféle kritikai látásmódba. Eredetiek, autonómok, elsődleges egzisztenciák – nem pislognak, nem helyezkednek, nem „lobbizznak”, nem aktuálpolitizálnak, mint a másodlagos figurák, hanem nekikezdenek valaminek, amit csak ők tudnak, ők akarnak, ők mernek, és ha szerencsájük van, ha „át tudnak menni” a lincselő tömegben, meg is valósíthatnak mindebből egy keveset. Persze közben idióták lesznek, saját utakon, többnyire társtalanul vagy értetlen közreműködőkkel, még ritkábban barátokkal téblábolnak Seholsincs-ország erdeiben, mezőin, és zenét, filmet, festményt, orvosi gyógymódokat hoznak elő, ajánlanak fel a város lakóinak, akik aztán értetlenkedve néznek körül.

Amikor levetítették Rákosinak Szóts második nagyjátékfilmjét, az *Ének a búzamezőkről* (1947) címűt, az első percek után, ahol épp egy búzaszentelési körmenet vonult végig egy seholsincs mezőn, ilyen értetlenkedve és idegesen ugrott fel Rákosi, és nézett körbe tanácstalanul és felháborodva. Mozdulata után negyvenkét évig nem vetítették, nem vetíthették Magyarhonban a búzaszentelés szótsi filmet.

Szóts István első nagyjátékfilmje (*Emberek a havason*) 1942-ben a Velencei Fesztivál legjobb első filmje lett. Fellini és a többi olasz rendező lelkesedtek a magyar hegyek, magyar bárányok, magyar favágók és mekegés iránt – szerintük (is) ez az új realizmus volt a háború utáni időszak legaktuálisabb és legigazabb hangja. Pedig nem kellett hozzá sokat erőlködni – csak merni kellett kimenni a hegyekbe, és belefogni valamibe, amit a parasztok évezredek óta csinálnak: kapálni – filmet, produkciót, szellemi munkát, jövőt kapálni. Ettől a pofonegyszerű magától értetődéstől, ettől a toronyiránti magányos, kapálás bátorságtól lesznek ilyen hatalmasan idióták, közösségen túliak ezek az emberek: Bartók leül a parasztasszonyok elé, Semmelweis kezét mos, Szóts felmegy egy sérvet okozó súlyú kamerával a csíki havasokba, és felveszi, ahogy a „bárányok összegabalyodnak”. Nem pislognak, nem finomkodnak, hanem beleizzadnak a magány és az ezzel járó öröm sötét-fényes bugyraiba. Nem lesz iskolájuk, követőjük, nem lesznek személyes mestereink – idő kell, amíg elviselhetők lesznek, amíg megpaskoljuk az

arcocskájukat, ha előtte meg nem bolondulnak, vagy ki nem vándorolnak valami amerikai vagy osztrák sivatagba. Szóts 1957-ben megint nyer Velencében egy gyerekfilmmel (Jókai kisregényéből: *Melyiket a kilenc közül?*), és kinn marad, nem jön haza. Elvágja gyökereit, és égbe fordított gyökereivel a levegőből kezd el élni. Ezelőtt még azért készít két tucat néprajzi dokumentumfilmet, Bujákon, Mohácson meg másutt – mintha Bartókot látnánk... Tojásfestés, regölés, locsolkodás, tavaszköszöntés és egyebek – egyedem-begyedem, tengertánc...

Szóts István kiváló modern magyar filmrendező. *Huszárik, Gaál István, Kósa Ferenc, Sára Sándor, Jancsó Miklós* és a többiek édes jó apukája, filmes nagybácsija – nélküle nincs *Elégia, Sodrásban, Tízezer nap, Feldobott kő, Szegénylegények*, nélküle nincs magyar új hullám, nincs magyar film. Senkinek sem utóda, sem boldog őse, sem rokona, sem ismerőse – csak Szóts István: mindig egyedül, kritikát nem kérve és nem adva, mindig mosolyogva, mindig nyakkendősen. Idiótán, szálfegyenesen.

## Köszönetnyilvánítás

Ez a dolgozat harmincévnyi filmmel kapcsolatos gondolkodás egyik állomása. Ebben a folyamatos belső átmenetben sokat köszönhetek előző filmes otthonomnak, ahol esztétikát, filmet tanulhattam, az ELTE akkori Esztétika Tanszékének, Bacsó Bélának, Kovács András Bálintnak és a többieknek. A Színház és Filmművészeti Egyetem második filmes oktatási intézményem nagyvonalú és nyitott oktatási, tudományos közösségének, oktatóinak is ugyanilyen köszönettel tartozom, hogy módot adtak tanulmányaim folytatása és elmélyítésére. Fontos szempontokkal, belátásokkal lettem gazdagabb általuk. Külön köszönet Kuti Editnek mindig segítőkész figyelméért és gondoskodásáért. Francesco Casettinek a Milánói Szent Szív Egyetem filmprofesszorának kollegiális támogatása szintén sokat jelentett, vitáink saját vélemény kialakítására sarkalltak. Pintér Juditnak önzetlen támogatását köszönöm – segítségével a Szóts-világba történő tájékozódásom biztos ismeretektől indulhatott. Gelencsér Gábornak köszönöm, hogy engedett és támogatott a gondolkodásban, légyegretörő javaslataival korrigálta a tévutakat, a pontatlanságokat és türelmével biztonságot adott.

Köszönöm édesapámnak, szűkebb és tágabb családomnak, barátaimnak támogatásukat – főként Boros Juditnak, Cseke Ákosnak, Forrai Tamás SJ-nek, Géczai Dórának, Görföl Tibornak és Martin Ferencnek.

A dolgozatot tavaly elhunyt édesanyám emlékének ajánlom.

Kovács Ákos

## Bibliográfia

- Th. W. Adorno: *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus*. In uó: *Noten zur Literatur*. Frankfurt, 1961, 2. kötet, 152–187.
- Th. W. Adorno: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1963.
- Th. W. Adorno: *Aesthetische Theorie*. Frankfurt, 1970.
- Th. W. Adorno – M. Horkheimer: *A felvilágosodás dialektikája*. Gondolat – Atlantisz, Budapest, 1990.
- I. Aitken: *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction*. Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- C. Alberti: Die zwölf Artikel des Realismus. Ein litterarisches Glaubensbekenntnis. *Gesellschaft* 5 (1889), 2–11.
- C. Alberti: *Der moderne Realismus in der deutschen Litteratur und die Grenzen seiner Berechtigung*. Hamburg, 1889.
- C. Alberti: *Natur und Kunst. Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses*. Leipzig, 1890.
- C. G. Allesch – O. Neumeier (szerk): *Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung*. WUV Universitätsverlag, Wien, 2004.
- D. Andrew: *The Major Film Theories*. London–Oxford–New York, 1976.
- D. Andrew: *André Bazin*. Oxford University Press, Oxford, 1978.
- D. Andrew: *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton University Press, 1995.
- K.-O. Apel: *Transformation der Philosophie. Bd. 2. Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993<sup>5</sup>.
- R. Arnheim: *A film mint művészet*. Gondolat, Budapest, 1985.
- R. Arnheim: *Film as Art*. University of California Press, 2006.
- art. Realismus. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 148–178.
- J. Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Budapest, 2004.
- R. Audet et al.: *Narrativity: How Visual Arts, Cinema and Literature Are Telling the World Today*. Dis Voir, Paris, 2007.
- Balázs B.: *A látható ember. A film szelleme*. Palatinus, Budapest, 2005.

- H. U. v. Balthasar: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika. I kötet. Az alak felfénylése.* Sík, Budapest, 2004.
- Bárdos J.: Kép, esemény, kép-esemény – az olasz neorealizmus képnyelve. *Világosság* 2002/4–7, 125–128.
- K. Barth: *Ember és embertárs.* Európa, Budapest, 1990.
- A. Bazin: Tendenze del cinema francese. *Fiera letteraria* 1947. december 11.
- A. Bazin: *Difesa di Rossellini.* Cinema nuovo 1955. augusztus 25.
- A. Bazin: *Mi a film?* Osiris, Budapest, 1994.
- Bársony É.: A gyanakvás légköre. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 1993, 10. skk.
- E. Beaucamp: *Literatur als Selbstdarstellung. Wilhelm Raabe und die Möglichkeiten eines deutschen Realismus.* Bonn, 1968.
- A. Benjamin (szerk.): *Walter Benjamin and Art.* Continuum, London, 2005.
- W. Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In uó: *Kommentár és prófécia.* Gondolat, Budapest, 1967, 301–334.
- S. Benso–B. Schroeder: *Between Nihilism and Politics. The Hermeneutics of Gianni Vattimo.* State of New York Univ., 2010.
- Berkovits B.: Erkölcstelen besúgók, tehetséges áldozatok, áldozatos erkölcsbírók. *AnBlok* 2009/3. szám, 6–14.
- C. Bo: La consolazione della fotografia. *Fiera letteraria* 1949. november 27.
- Bolvári-Takács G.: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében. 1948–1989.* Planétás, 1998.
- B. Brecht: *Über Realismus.* Leipzig, 1968.
- A. Briggs – P. Burke: *A média társadalomtörténete.* Napvilág, Budapest, 2004.
- R. Brinkmann: *Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen.* München, 1967.
- E. Bronfen: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood.* Volk und Welt, Berlin, 1999.
- M. Buber: *Én és Te.* Európa, Budapest, 1991.
- W. Buckland (szerk.): *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies.* Routledge, New York, 2009.
- F. Casetti: *Filmelméletek. 1945–1990.* Ford. Dobolán Katalin. Osiris, Budapest, 1998.

- E. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. I–III. kötet. Hamburg, Meiner, 2001–2003.
- W. J. Courtenay: Nominales and nominalism in the 12<sup>th</sup> century. In J. Jolivet – Z. Kaluza – A. de Libera (szerk.): *Lectionum varietas*. Paris, 1991, 11–48.
- C. G. Crisp: *Classic French Cinema: 1930–1960*. Indiana University Press, 1993.
- G. Deleuze: *Az idő-kép. Film 2*. Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, Budapest, 2008.
- G. Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Ford. S. Henke. Fink, München, 1997.
- H. Diederichs (szerk.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Suhrkamp, Frankfurt, 2004., vö. uő: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitációs dolgozat, Frankfurt, 1996.
- H. H. Diederichs: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003.
- G. Deleuze – F. Guattari: *L'Anti-Oedipe*. Paris, 1972.
- Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Ford. Györffy Miklós. Magyar Helikon, Budapest, 1973.
- H. Eisenstein: Zur Psychologie des Films. In A. Kümmel-Schnur – P. Löffler (szerk.): *Medientheorie 1888–1933*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002, 426–43.
- L. Ellrich: Psychoanalytische Medientheorien. In S. Weber (szerk.): *Theorien der Medien*. UVK, Konstanz, 2010<sup>2</sup>, 232–251.
- Th. Elsaesser – M. Hagener: *Film Theory. An Introduction through the Senses*. Routledge, New York, 2010.
- L. Exner: Vergessene Mythen. Franz Pfemfert und „Die Aktion“. In uő. (szerk.): *Pfemfert. Erinnerungen und Abrechnungen. Texte und Briefe*. Belleville, München, 1999.
- Fazekas E. – Pintér J.: Szóts István. *Metropolis*, 1998/2, 72–90.
- Fazekas E. – Pintér J. – Raffay A.: Szóts István filmjei és néprajzi filmjei. *Metropolis*, 2/1998, 125–130.
- J. K. Feibleman: *The Revival of Realism*. Chapel Hill, N. C., 1946.
- J. L. Fell: *Film – An Introduction*. New York, 1975.
- M. I. Finley: *Odüsszeusz világa*. Európa, Budapest, 1985.



- S. Frey: *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*. Bern, 1999.
- S. Freud: *Álomfejtés*. Ford. Hermann István. Helikon, Budapest, 1985.
- S. Freud: Leonardo da Vinci egy gyerekkori emléke. In uő: *Esszék*. Gondolat, Budapest, 1982.
- H. Friedrich: *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. Frankfurt, 1973<sup>7</sup>.
- L. Frobenius: *Die Geheimbünde Afrikas*. Hamburg, 1894.
- É. Fuzellier: *Film és irodalom*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1971.
- R. Gaupp: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In A. Kümmel – P. Löffler (szerk.): *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a. M., 2002, 100–113.
- A. Gehlen: *Az ember. Természetes és helye a világban*. Gondolat, Budapest, 1976.
- A. Gehlen: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Gondolat, Budapest, 1987.
- J. W. Goethe: Propyläen. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Irodalmi és művészeti írások*. Európa, Budapest, 355–376.
- E. H. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Hamburg, 2006.
- M. Grabmann: *Geschichte der scholastischen Methode*. 1–2. kötet. Freiburg, 1909.
- D. Grant: *Realism*. London, 1970.
- E. Grassi: *A szépség ókori elmélete*. Tanulmány, Pécs, 1997.
- E. Griffin: *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Harmat, Budapest, 2001.
- A. Grote: Über die anthropologische Position des naiven Realismus. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 18 (1964), 450–466.
- F. Grunert – D. Kimmich (szerk.): *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*. Fink, München, 2010.
- Györe B.: *Barátaim, akik besúgóim is voltak*. Kalligram, Pozsony, 2011.
- A. M. Haas: Hans Urs von Balthasars „Apokalypse der deutschen Seele” im Spannungsbereich von Germanistik, Philosophie und Theologie. In K. Lehmann – W. Kasper (szerk.): *Hans Urs von Balthasar: Gestalt und Werk*. Köln, 1989, 62–77.

- J. Habermas: Hit, tudás – megnyitás. Ford. Schein Gábor. In *Nagyvilág*. 2001/12.
- S. Hall: A kulturális identitásról. In Feischmidt M. (szerk.) *Multikulturalizmus*. Budapest, Láthatatlan Kollégium – Osiris, 1997, 60–85.
- M. B. Hansen: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. University of California Press, Berkeley, 2011.
- K. Hartmann: Ein Leben für den philosophischen Realismus. Nachruf auf Johannes Thysen. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 25 (1971).
- G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai. 1979<sup>3</sup>.
- F. W. J. Hemmings (szerk.): *The Age of Realism*. Harmondsworth, 1974 (Pelican Guides to European Literature).
- D. Henrich: *Denken und Selbstsein: Vorlesungen über Subjektivität*. Frankfurt a.M., 2007.
- Th. Hensel: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde: Aby Warburgs Graphien*. Akademie Verlag, Berlin, 2011.
- M. Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*. Fischer, Frankfurt, 1967.
- H.-J. Höhn: *Postsäkular. Gesellschaft im Umbruch – Religion im Wandel*. Paderborn, 2007.
- J. Hubbert: *Transzendente und empirische Subjektivität in der Erfahrung bei Kant, Cohen, Natorp und Cassirer*. Lang, Frankfurt a. M., 1993.
- Hunyady Gy. (szerk.): *Nemzetkarakterológiák*. Osiris, Budapest, 2003.
- U. Jung – W. Schatzberg: *Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur*. Henschel, Berlin, 2000.
- A. Kaes (szerk.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Niemeyer Max Verlag, München–Tübingen, 1978.
- I. Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest, Atlantisz, 2004.
- M. Karen: Art History. German-Jewish Identity, and the Emigration of Iconology. In C. M. Soussloff (szerk.): *Jewish Identity in Modern Art History*. Berkeley, 1999, 167–179.
- W. Kasper: Verkündigung als Provokation. In uő: *Glaube und Geschichte*. Mainz, 1970, 224–242.
- F. A. Kittler: Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte. In uő: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, 1993, 81–104.
- S. Kohl: *Realismus. Theorie und Geschichte*. München, 1977.

T. F. Korta: Siegfried Kracauer (1889–1966). „Long-shots” und „Close-ups” der materialen Wirklichkeit. In M. L. Hoffmann et al. (szerk.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Suhrkamp, Frankfurt, 2006, 31–46.

Kovács A. B.: *A modern film irányzatai*. Palatinus, Budapest, 2006.

S. Kracauer: *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Ford. Fenyő Imre. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1964.

S. Kracauer: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1991.

S. Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In uő (szerk.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998, 73–94.

K.-J. Kuschel: *Jesus im Spiegel der Weltliteratur. Eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen*. Patmos, 1999.

K.-J. Kuschel: *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Patmos, 2000.

J. Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója. Ford. Erdélyi Ildikó – Füzesséry Éva. *Thalassa* 1993/2 (4), 1993, 5–11.

M. Lagny: The Fleeing Gaze. Jean Renoir's *La bête humaine* (1938). In S. Hayward – G. Vincendeau: *French Film: Text and Context*. Routledge, London etc., 2000, 42–59.

R. F. Lanzoni: *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. Continuum International Publishing Group, 2002.

Ch. Lasch: *Az önimádat társadalma*. Európa, Budapest, 1999.

Lázár Kovács Á.: Az elsődleges kulturális önazonosság. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 7–13.

Lázár Kovács Á.: A tapasztalat – a valósággal folytatott dialógus. Richard Schaeffler a kanti esztétikai észlelésről. in Uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 108–121.

Lázár Kovács Á.: Adalékok Hans Urs von Balthasar teológiai esztétikájához. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 121–130.

Lázár Kovács Á.: A filmművészet ajánlata a lélekgyógyászat számára. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 121–130.

Lázár Kovács Á.: Emlékezet, szenvedés, esztétika. J. B. Metz három szenvedélyéről. In uő: *A nyilvánosság etikai és esztétikai dimenziói*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 55–62.

Lázár Kovács Á.: *Önfeladás és megmaradás. Vallásos értelmiség Magyarországon 1948–1990*. Osiris, Budapest, 2006.

Lázár Kovács Á.: Nyitva hagyott ég. Művészet mint vallásos kommunikáció. *Vigilia* 2007/9.

B. Lindner: Das Optisch-Unbewusste. Zur medientheoretischen Analyse der Reproduzierbarkeit. In G. Chr. Tholen (szerk.): *Übertragung – Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans*. Bielefeld, 2001, 271–289.

M. Locatelli: *Béla Balázs, die Physiognomik des Films*. Vistas, Berlin, 1999.

M. Loiperdinger: Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. *KINtop* 1996/5, 36–70.

J. B. Lotz: *Transzendente Erfahrung*. Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1978.

K. Löwith: *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Ford. Boros Gábor – Miklós Tamás. Atlantisz, Budapest, 1996.

Lukács Gy.: A realizmusról van szó. In uő: *A realizmus problémái*. Ford. Gáspár Endre. Athenaeum, é. n.

Lukács Gy.: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. *Frankfurter Zeitung* 1913. szeptember 10.

Gy. Lukács – I. Mészáros: Sui problemi estetici del cinematografo. *Cinema nuovo* 1958. szeptember–október.

Lukács Gy.: Franz Kafka vagy Thomas Mann? Ford. Eörsi István. In uő: *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Szépirodalmi, Budapest, 1985, 63–130.

Lukács Gy.: *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai, Budapest, 1965.

H.-J. Lüsénbrink et al.: *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004.

J.-F. Lyotard: *A posztmodern állapot*. In J. Habermas–J.-F. Lyotard–R. Rorty: *A posztmodern állapot*. Századvég–Gond, Budapest, 1993.

M. Marcus: *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton University Press, 1984.

Margitházi B.: „Csordapásztorok midőn...”, Transzszilván transzcendencia és képpoétika az *Emberek a havason* című filmben. *Metropolis*, 1998/2, 104–113.

L. Marinelli – A. Mayer (szerk.): *Die Lesbarkeit der Träume. Zur Geschichte von Freuds „Traumdeutung“*. Suhrkamp, Frankfurt, 2000

F. Martini: Zur Theorie des Romans im deutschen „Realismus“. In R. Grimm (szerk.): *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Frankfurt, 1968, 142–164.

M. McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Routledge, 1964.

Chr. Metz: *Válogatott tanulmányok*. Ford. Berkes Sándor – Hollós Adrienne. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978.

Chr. Metz: *A képzeletbeli jelentő*. Ford. Józsa Péter. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1981.

J. B. Metz: Rövid életrajzi vázlat: „Változásaim”. In uő: *Az új politikai teológia alapkérdései*. L'Harmattan, Budapest, 2004, 195–199.

J. B. Metz: *Memoria passionis. Veszélyes emlékezet a pluralista társadalomban*. Vigilia, Budapest, 2008.

L. Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. UVK, Konstanz, 2008.

M. G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. Konstanz, 2003.

M. G. Müller: Politische Liturgie. Zum symbolischen Moment politischen Handelns in Westlichen Demokratien. In M. Hildebrandt–M. Brocker–H. Hehr. (szerk.): *Religion und zivilreligion im Atlantischen Bündnis*. Trier, 2001, 58. skk.

U. Müller: *Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni*. Books on Demand GmbH, 2004.

H. Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*. New York–London, 1916.

Nemeskürty I.: A magyar film műhelyében: filmtörténet. In uő: *a filmművészet új útjai*. Magvető, Budapest, 1986, 577–667.

Nemeskürty I.: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Magvető, Budapest, 1983.

Nemeskürty I.: Az értől az Óceánig. Szóts István életműve és hatása a magyar filmművészetre. *Filmkultúra*, 26/1990, 5–16.

F. Nietzsche: *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török G. Holnap, Budapest, 1997.

P. P. Pasolini: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007.

L. Patt [szerk.]: *Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura*. The Institute of Cultural Inquiry, 2001.

A. Phillips: *City of Darkness: Emigre Filmmakers 1929–1939*. Amsterdam University Press, 2003.

- Pintér J.: Havasokon innen, búzamezőkön túl. *Filmvilág*. 2012/7, 4–6.
- E. Pracht – W. Neubert (szerk.): *Sozialistischer Realismus. Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung*. Berlin, 1970.
- P. Preston: *Making the News: Journalism and News Culture in Europe*. Routledge, London, 2009.
- K. Prümm: Epiphanie der Form. Rudolf Arnheims „Film als Kunst“ im Kontext der zwanziger Jahre. In R. Arnheim: *Film als Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt, 2002, 275–312.
- Raffay A.: Néprajzi „motívumgyűjtés” 1952–55. In *Metropolis*, 1998/2, 114–119.
- K. Rahner: Der Auftrag des Schriftstellers und das christliche Dasein. In *Schriften zur Theologie VII*. Benziger, 1967, 322–338.
- Rainer M. J. (szerk.): „*Hatvanas évek*” Magyarországon. Budapest, 2004.
- O. Rank: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien, 1993.
- B. Recki: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1988.
- J. Rittaud-Hutinet: *Les frères Lumières*. Flammarion, Paris, 1993.
- G. L. Rondi: Il cinema italiano realistico. *Fiera letteraria* 1948. május 30.
- F. Rosenzweig: *Nem hang és füst*. Holnap, Budapest, 1990.
- S. Roterberg: *Philosophische Filmtheorie*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2008.
- G. Rusch – H. Schanze – G. Schwing: *Theorien der Neuen Medien. Kino–Radio–Fernsehen–Computer*. Fink, München, 2007.
- R. Safranski: *Schopenhauer és a filozófia tomboló éve*. Ford. Györffy Miklós. Európa, Budapest, 1996.
- P. Sager: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*. Köln, 1974<sup>2</sup>.
- G. Salje: *Film, Fernsehen, Psychoanalyse*. Campus, Frankfurt a. M.–New York, 1980.
- I. Saresberiensis (Salisburyi János): *Metalogicon*. Ford. Adamik Tamás. SZIT, Budapest, 2003.
- R. Schaeffler: *Glaubensreflexion und Wissenschaftslehre. Thesen zur Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsgeschichte*. Freiburg, Herder, 1980.
- R. Schaeffler: *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*. Freiburg, Alber, 1995.

- R. Schaeffler: *A vallásfilozófia kézikönyve*. Ford. Czakó István – Hankovszky Tamás. Budapest, Osiris, 2003.
- R. Schaeffler: A Vigilia beszélgetése Richard Schaefflerrel. In *Vigilia* (68) 2003, 698–706.
- R. Schaeffler: Zum 200. Todestag von Immanuel Kant. *Stimmen der Zeit*, 2004/2.
- M. Schapiro: A vizuális művészetek szemiotikájából. In Horányi Ö.–Szépe Gy. *A jel tudománya*. Budapest, 1975, 491–511.
- A. W. Schlegel – F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest, 1980.
- H. Schlüpmann: *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*. Stroemfeld, Frankfurt, 1998.
- N. Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Reclam, Ditzingen, 2010<sup>5</sup>.
- R. Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2000.
- P. Schrader: *A transzcendentális stílus a filmekben. Ozu – Bresson – Dreyer*. Francia Újhullám Kiadó, Budapest, 2011.
- D. Schrage: *Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918–1932*. Fink, München, 2001.
- E. Schuster – R. Boschert-Kimmig: *Trotzdem hoffen. Mit Johann Baptist Metz und Elie Wiesel im Gespräch*. Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz, 1993.
- G. Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben (1903). In *Gesamtausgabe*. Hg. v. Ottheim Rammstedt. Suhrkamp, Frankfurt, 7. kötet, 1995, 116–131.
- Standeisky É.: *Az írók és a hatalom. 1956–1963*. Budapest, 1996.
- R. Stang: *The Theory of the Novel in England: 1850–1870*. London, 1959.
- R. M. Stozier: *Foucault, Subjectivity, and Identity: Historical Constructions of Subject and Self*. Wayne State UP, 2002.
- Szöts István: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. Szerk: Pintér Judit, Zalán Vince, Osiris, Budapest, 1999.
- J. Thyssen: *Realismus und moderne Philosophie*. Bonn, 1959.
- O. Todd: *Albert Camus élete*. Európa, Budapest, 2003.
- Tóth Gy. (szerk.): *Írók pórázon. A kiadói Főigazgatóság irataiból. 1961–1970*. MTA Irodalomtudományi Intézet, 1992.

- M. Turim: *Abstraction in Avant-Garde Films*. UMI Research Press, 1985.
- G. Ueding: Blochs Aesthetik des Vor-Scheins. In uő (szerk.): *Ernst Bloch. Aesthetik des Vor-Scheins*. Frankfurt, 1974, 1. kötet, 7–27.
- G. Vattimo–W. Welsch (szerk.): *Medien-Welten, Wirklichkeiten*. München, 1998.
- G. Vincendeau: Noir is also a French Word. The French Antecedents of Film Noir. In I. Cannazon (szerk.): *The Movie Book of Film Noir*. Studio Vista, London, 1992, 49–58.
- Vincze T.: Szöts István és a hatvanas évek magyar filmművészete. *Metropolis*, 2/1998, 92–102.
- A. M. Warburg: *Válogatott tanulmányok*. Balassi-MOME, Budapest, 1995.
- A. M. Warburg: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Helikon, Budapest, 1986.
- A. M. Warburg: *Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike*. In: D. Wuttke – P. Schmidt: *Aby Warburg und die Ikonologie*. Wiesbaden, 1993.
- M. Warnke: Bilderstürme. In *Die Zerstörung des Kunstwerks*. szerk. Martin Warnke. Fischer, Frankfurt a.M., 1988, 7. skk.
- R. Webster: *Miben tévedett Freud?* Ford. Erős Ferenc. Európa, Budapest, 2002.
- S. Weil: *Ami személyes, és ami szent*. (Ford. Pilinszky János et al.) Vigilia, Budapest, 1998.
- B. Weinberg: *French Realism. The Critical Reaction, 1830–1870*. New York, 1937.
- D. Weir: *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst, 1995.
- L. P. Wessell: *The Philosophical Background to Friedrich Schiller's Aesthetics of Living Form*. Frankfurt etc., 1982.
- S. Wiedenhofer: Religiöse Wahrheit in der Vielheit der Kulturen. Zur theologischen Rezeptionsfähigkeit der transzendenten Erfahrungstheologie Richard Schaefflers. In T. Trappe (szerk.): *Wahrheit und Erfahrung. Chancen der Transzendentalphilosophie*. Würzburg, Echter, 2004, 37–52.
- D. Wiederkehr: Spektrum kirchlicher Existenztypen. In *Mysterium salutis*. Benziger, Köln, 1967, IV/1.
- Z. Erdélyi Ágnes – Kovács Mária (szerk.): Szöts István. *Filmtudományi szemle*. Budapest, 1976.
- S. Žižek: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. London, 1992.



S. Žižek: *The Plague of Fantasy*. London, 1996.

S. Žižek: *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York, 2000<sup>2</sup>.

S. Žižek: *The Fright of Real Tears. Kieslowski and the Future*. Bloomington, 2001.

S. Žižek (szerk.): *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*. 4 kötet. New York, 2003.

S. Žižek: *How to read Lacan*. New York, 2007.

J. Zsuffa: *Béla Balázs, the man and the artist*. University of California Press, Berkeley, 1987.