

sának beteljesülése valóban értelmezhető úgy, hogy egy metafora segítségével lesz öngyilkos – pusztá akarattával, a megbánás érzéséből kivácsolt metaforikus törrel végez magával. Az viszont már jelen recenzens számára rejtély, hogy Pentheszileia harcának és halálának mi köze van a differenciálszámításhoz.

Hosszan sorolhatnám azokat a passzusokat kiolvasott példányomból, amelyek margóján felkiáltójel méltatlankodik a tanácstalanul kerekedő kérdőjel mellett. Ezek a botlások és kisiklások azért is különösen szemet szűrők, mert gyakran hiúsítanak meg ígéretes gondolatkezdeményeket. Elvégre Földényi rendkívül érzékeny olvasó, akinek bizonyára módjában állt volna, hogy valóban a szöveg részleteire irányuló mikroszkopikus figyelemmel mutassa meg Kleist szövegeinek fiziognómiáját. A könyvében gyakran megmutatkozó felületesség is azért zavaró, mert egy pillanatig sem kétséges, hogy ritka alapossgággal olvasta Kleistet – nem egyszerűen tudományos, hanem vélhetőleg valóban szeretettili alapossgággal. Míg a „tudományos” irodalmat olvasva sokszor úgy érezhetjük, hogy így csak az gondolkodik és ír, aki értelmezte a műveket, de nem olvasta őket, akinek tehát még csak meg sem fordult a fejében, hogy Kleist szemével lássa a világot, addig Földényi nemcsak a világra, de Kleistre is Kleist szemével néz. Az ő szemével látni azonban már nem tud. Igaz, az sem valószínű, hogy Kleist jobb olvasója lett volna saját szövegeinek, mint bárki másénak. Szándéka ellenére a Kleistről író Földényi jobban hasonlít a saját hálójába belegabalyodó lepkevadászhoz, mint a művet gombostűre tűző olvasóhoz.

Robert Walser egyik szösszenetében a rá jellemző talányos, megjátszottan naiv módon a Kleist-szerepek eljátszásának pokoli nehézségeiről fecseg. Az írás címében feltett kérdés szó szerint érte nemcsak Kleist színrevitelére, hanem általában Kleist „megmutatására” is vonatkoztatható. A válasz rá pedig az írás első mondata, mely a kérdést egyetlen utánozhatatlan gesztusban bagatellizálja és veszi véresen komolyan, és amely Földényi könyvében negatív megerősítést nyer: „*WAS BRAUCHT ES ZU EINEM KLEIST-DARSTELLER? Offen gesagt, es braucht viel.*” („*MI KELL KLEIST MEGMUTATÁSÁHOZ? Őszintén szólva, sok minden kell.*”)

Dornbach Márton

„EGY SZÓTS”

Szöts István: Szilánkok és gyaluforgácsok
Szerkesztette Pintér Judit és Zalán Vince
Osiris, 1999. 444 oldal, 1650 Ft

Ahogy bizonyos mértékegységek nevükben egy-egy tudós emlékét őrzik, úgy hozta kapcsolatba Gaál István filmrendező az „egység” fogalmát Szöts István alakjával. „*A magyar filmművészetben nekem »egy Szöts« annyit jelent – valotta mesteréről –, hogy együtt találok egy igen magas feszültségű művészi kvalitást egy fantasztikus, példaként ragyogó emberi tartással.*”

Klasszikus, példakép, hagyomány, mester – szinte páratlan egységfrontban sorakozik fel a magyar filmművészet egy olyan alkotó mögött, akiben sors is művészet XIX. századi módra fonódott össze a XX. századot reprezentáló – sőt prezentáló – mozgókép kockáin. Szöts hitvallása – függetlenül műveinek minőségétől – eleve az elkötelezett nemzeti művészet irányába mutat: „*Nálunk a művészet mindig több volt, mint másutt – írja RÖPIRAT-ának végén. – Sohasem öncél és játék. Elv, hit, magatartás, sikoltás és jaj volt legtöbbször.*” (155.) Ez a pátosz és komolyság ugyanakkor egy „könnyű” műfajban – Szöts filmes pályafutása a negyvenes években indul – keres utat magának, amely a film közegében akkortájt meglepő és példátlan szellemi „avantgardizmushoz”, az EMBEREK A HAVASON ÉS AZ ÉNEK A BÚZAMEZŐKRŐL sorskérdéseket faggató terméscet és emberközeli világához vezet. Szó sincs itt kísérletezésről, a költői vagy „tisztá” film húszas-harmincas évekből továbbélő eszméjéről. A tisztaság a történetek moráljából fakad, s nem a formák játékából, a költészet pedig nagyepikai alapon nyugszik. Filmjeiben tradicionálisan irodalmias művészetkép találkozik a „forradalmi” mozgókép újító formakultúrájával: Ady és Szabó Dezső nemzetfélése a kortárs francia, szovjet, svéd filmművészet vizuális erejével. Ezzel szemben a negyvenes évek (amikor Szöts két nagyjátékfilmjét készíti) magyar mozija szellemében a lehető legtávolabb áll az irodalmias hagyománytól, stílusában viszont nagyon is irodalmi, pontosabban színpadias, ami formai szempontból elsősorban vizuális szegénységet és egysíkúságot jelent. Az már csak a helyzet abszurditását – és Szöts pályájának reménytelenségét – fokozza, hogy mindez egy-

formán igaz az évtized 1945 előtti és utáni szakaszára.

A rendező alkatától oly távoli „avantgárd állapot” s legfőképpen annak negatív következményei, a meg nem értettség, a mellőzöttség, az ellehetetlenülés, a betiltás, a periférikus helyzet nem annyira belőle, mint inkább a rá mért történelmi korszakokból következett. Politikai kurzusváltásból több jutott neki, mint befejezett művekből. Az életrajz fordulópontjai sokatmondó dátumok: 1941-ben forgatja az *EMBEREK A HAVASON*-t, 1945 tavaszán írja *RÖPIRAT*-át a magyar filmművészet ügyében, 1947-es az azonnal betiltott *ÉNEK A BÚZAMEZŐKRŐL*, 1957-ben hagyja el az országot, a nyolcvanas évek végétől kezdődik meg – publikációkkal, konferenciákkal, kitüntetésekkel, portréműsorokkal – művészi rehabilitációja. Klasszikus humanizmusa a különféle ideológiájú politikai sorsfordulók zátonyán sem tört meg, nem úgy az életmű, amely – mint ezt a most megjelent könyv címe is visszhangozza – csak szilánkok és gyaluforgácsok monumentális halmaza lehetett.

Vajon Szóts művészetét egy kiegyensúlyozottabb kor is a klasszikusok körébe utalná, vagy csak a töredékes életmű, a saját korát megelőző, mellőzött és meg nem értett művész tragikus (nemzeti) romantikája emeli őt piedesztálra? A kérdés nemcsak az utódokról, nemcsak a hagyományképződés honi karakteréről s nem is csupán a filmek értékéről vall, hanem egy sajátos szemléletmódról, amit a rendező minden egyes kockája és minden egyes szava nyomatékosít. Amikor kollégái vagy rendezőutódai az általa szabott mértékről beszélnek, mindig szükségesnek tartják az *ember* és a *művész* példaértékűségét egyaránt kiemelni; külön-külön e kettőt, amely az ő esetében ugyanakkor egyenrangú és szétválaszthatatlan. Ahhoz, hogy a filmekből, valamint a rendező halála után egybegyűjtött írásaiból élénk rajzolódó életművet jól értsük, nem érdemes a humanista elkötelezettség és a művészi hitelesség esztétikai értelemben ma már archaikusan csengő elkülönítését udvariasan megkerülnünk. Szóts *programja* kétségtelenül e kettős értékszempont jegyében áll, *művészetének* legnagyobb pillanatai ugyanakkor épp emez ideák összetartozását bizonyítják, méghozzá kataritikus erővel. Az „egy Szóts”-ról ilyen értelemben is beszélhetünk.

Az írásos hagyatékból válogató kötet első szövege, az *ÉLETRAJZI FELJEGYZÉSEK* rögtön e program részleteibe avat be, míg az ezt követő különféle műfajú írások mintegy tükröt tartanak az elképzelések elé, a szándékot a tettekkel szembesítik. A valódi tettek persze a filmek voltak: mindössze két nagyjátékfilm és néhány rövidfilm, fájdalmasan kevés, különösen az itt olvasható tervek fényében, amelyek ily módon – bármekkora is a láttató erejük – csak a láthatatlan filmek tükröcserepei lehetnek. Szóts emlékirata vallomás és korrajz egyszerre. Vázlatossága ellenére is képes érzékletessé tenni az egymást váltó rezsimok bornírt abszurditását. A legjellegzetesebb – és legszomorúbb – példa az *ÉNEK A BÚZAMEZŐKRŐL* esete, amelynek megfilmesítésével 1943-ban és 1947-ben is megpróbálkozott. Móra Ferenc első világháborús történetének pacifizmusa azonban egyik rendszernek sem kellett. A film ugyan 1947-ben kisebb kompromisszumok árán elkészült, ám rögtön dobozba is került. S hasonlóan kreált a történelmi széljárás az *EMBEREK A HAVASON* alkotójából hol álnépies, hol irreredenta beállítottaságú művészt, s vádolta hol egyházellenességgel, hol túlzott katolicizmussal.

A határozott művészi öntudattól áthatott, ugyanakkor nagyvonalúságtól és öniróniától sem mentes életrajz egy-egy mondatába mintegy véletlenül és esetlegesen kerülnek a rendező esztétikai nézeteiről árulkodó gondolatok. A meghatározó filmélmények és alkotók ihletett felidézése vagy a kozmikus filmről vallott nagyszabású elképzelések között szerényen húzódnak meg azok a mondatok, amelyek nemcsak Szóts művészetét, hanem a születő modern filmművészetet is – a kortárs filmesztétikával összhangban – értelmezik. A *MELYIKET A KILENC KÖZÜL?* című Jókai-novella adaptálási nehézségei kapcsán jegyzi meg a következőt: „Mert a film építőkövei realitások. Az épület maga azonban fantasztikus valami is lehet, a költészet, a mesék birodalma.” (94–95.) Ilyen realitásokból épül az *EMBEREK A HAVASON* balladája – nem véletlen, hogy a filmet az olasz neorealizmus leendő alkotói és teoretikusai kitörő lelkesedéssel fogadják, s aztán a neorealista filmek mintha Szóts fenti tézisént igazolnák vissza: a realista környezetrajz, az amatőr szereplők a történetek nemritkán melodramatikus fordulatait is képesek hitelesíteni.

Ez a fajta pontosság, a részletek már-már dokumentarista megfigyelése talán a legfontosabb eleme Szóts láthatatlan filmjeinek, amelyek látható formát a jobb híján, mégis teljes szakmai odaadással készült néprajzi munkáiban, portréfilmjeiben, művészeti kisfilmjeiben öltöttek. Furcsa módon viszont nem ez jellemzi egyetlen nagyszabású dokumentumfilmtervét, az ÉHSÉG-et, amely naiv utópisztikusságával együtt is felkavaró olvasmány (Szóts elképzelése szerint a díszbemutatón, a New York-i ENSZ-székházban vagy a római FAO-központban egy páholyban ült volna az amerikai elnök, a szovjet vezető és a római pápa). A figyelmet a nincstelenség áldozataira és a modern világ pazarlására felhívó „sikoltás és jaj” nagyszabású keresztmetszetben kívánta az emberiség elé tárni tízezrek naponta bekövetkező pusztulását. „Az egész földkerekséget átfogó nagy filmterv” művészi és morális szempontból egyformán izgatta a rendezőt. Az ÉLETRAJZI FELJEGYZÉSEK és a kötetben közölt szinopszis alapján elsősorban a terv morális oldala körvonalazódik a mai olvasó számára: a szöveg inkább az eszme, mint a megrendítő sorsok dokumentuma; az éhségé, nem pedig az éhezőké. Őket a toll után a kamerát is kézbe vevő Szóts István idézhette volna csak elénk. Az már a sors – és a filmben megszólított nagybetűs Világ – keserű fintora, hogy a morális indíttatású tervet az egyházaktól a nemzetközi szervezetekig pusztán morálisan támogatták, pénz nem adtak rá...

A megfigyelés és az ábrázolás dokumentarista pontossága a játékfilmtervekben kerül esztétikailag releváns helyzetbe, jelentős – és megvalósulatlan – fordulatot jelezve Szóts pályáján. A pályakezdő rendező művészi eszménye a kozmikus film volt, amelyben – szép hasonlatával – „az egész természet, mint egy hatalmas orchester” közreműködik a képek komponálásában; a történetek a föld és ég – az EMBEREK A HAVASON-ban az erdélyi magaslatok, az ÉNEK A BÚZAMEZŐKRŐL című filmben a magyar Alföld – színpadán bonyolódnak. A rendező vonzódása a természethez a korai filmek alapvonása; a természet képeiben az ábrázolás és az ábrázolt Szóts István-i eszménye – a sorsok történelmi-mitikus összefüggéseinek megragadása a mozgóképi reprodukció eszközével – egyetlen kompozíció keretén belül jöhetett létre. Ké-

sőbbi filmterveiben érdeklődése a konkrét történelmi események, elsősorban az 1848–49-es szabadságharc Duna menti népeinek sorsa felé fordul. Ezekben a forgatókönyvekben egyszerre van jelen a mának szóló példa felmutatása, az újra és újra ismétlődő történelmi katalizmák tanúsága és tanulsága, valamint a történelmi tisztázás, a hiteles ábrázolás igénye. Szóts ekkor a hangsúlyt a nagy természeti tabló helyett a részletek aprólékos kidolgozására, a már-már a naturalizmushoz közelítő realista ábrázolásra helyezi. S mindez kétségtelenül jót tesz az eszmék súlyától terhes, az illusztratívitás szakadéka fölött egyensúlyozó témáknak: a történelem szereplői személyiségekként magasodnak tablósorsuk fölé.

A kötetben szereplő HAVASOK ASSZONYA című forgatókönyv még az első két film költői hangvételét, vizionárius képi világát idézi meg az olvasó előtt, noha az 1848–49-es szabadságharc előestéjén az erdélyi román jobbágyok szabadságáért küzdő magyar nemesasszony története már hiteles dokumentumokon alapszik. A Raffy Ádám ERDÉLYI SZENT JOHANNA című regényéből készült filmtervben a címszereplő Varga Katalinból kifakadó, máig hangzó kiáltást – „Vér nem mossa le a vért” – balladisztikus erejű képek keretezik, némiképp a dramaturgiai szerkezet rovására is. A film megvalósítását végül éppen e miatt akadályozta meg a Dramaturgiai Tanács 1956-ban – persze nem szakmai, hanem politikai megfontolásokból. A könyvben közölt másik nagyjátékfilm forgatókönyve, AZ ARADI TIZENHÁROM – az 1987-ben a Magvető Kiadónál megjelent G. B. L. (GRÓF BATTYÁNY LAJOS FŐBENJÁRÓ PERE ÉS VÉRTANÚSÁGA), valamint a még publikálatlan, Habsburg István nádorról szóló TETEMREHÍVÁS című művekkel együtt – már magán viseli Szóts történelemszemléletének hetvenes években bekövetkező esztétikai fordulatát: immár nemcsak a történet hitelét tartja fontosnak, hanem legalább annyira az ábrázolás hitelességét, realisztikusságát is. Hangsúlyozni kell, hogy esztétikai fordulatról van szó. Hiszen a képi ábrázolás hitelességét éppen olyan elemekkel lehet megteremteni, amelyek nincsenek feljegyezve a levéltári dokumentumokban, nem hangsúlyosak a historikus összefoglalásokban. Ezt a művészi hitelességet a történelmi események felidézésekor *ki kell találni*, vagy legalább-

is ki kell emelni őket a történelem meghatározó, nagy összefüggéseinek árnyékából.

AZ ARADI TIZENHÁROM nem a vértanúk kivégzésének történelmi hátterével, a sokáig meghamisított és agyonkozmetikázott tények feltárásával, még csak nem is a mára talán elhomályosuló, a forgatókönyv írása, a film tervezése közben azonban erőteljesen jelen lévő ötvenes évekkel való, illetve 1956-os párhuzammal rendíti meg (az előbbi a per koncepciózussága, az utóbbit az elhantolás körülményei hangsúlyozzák), hanem a hóhér szakszerű tevékenységének aprólékos leírásával, az akasztás körüli *technikai* problémákkal (röviddek voltak a gerendák, amiket a felázott talajba ráadásul mélyen kellett leásni, így a magasabb elítéltek lába az akasztás közben leért a földre) vagy a történelem szereplőinek emberi drámájával (ilyen a törött lábú Damjanich búcsúja ifjú feleségétől vagy kibékülése az akasztófa alatt Vécsey gróffal, s hasonló hatású az érzelmi sokk „áttétele” az elítéltekről a tanúkként a bitófák alatt álló gyóntatókra – s tegyük hozzá, ez a megközelítési mód mindkét oldal szereplőire igaz, hiszen Haynauról vagy Schwarzenberg miniszterelnökről is érzékeny lélektani elemzést kapunk, amely a történelmi motivációkon túl a személyes összetevőket is látni enged). Szóts ebben a forgatókönyvében tanítanivalóan jó dramaturg. A hátskeltés érdekében kockázatos motívumokat is biztos kézzel épít be a történetbe, így a Török Ignáchoz ragaszkodó kutya közelijét a kivégzés pillanatában vagy a távoli disznóól tejében gyülekező bámszokódókat, akiknek terhe alatt az akasztások végére beszakad a tető. Sőt meg merem kockáztatni, hogy a forgatókönyv legemlékezetesebb pillanatai nem az eszme iránti hűséget, kitartást, következeteséget deklaráló dialógusok között találhatók, hanem a halálraítéltek szeretteiktől és egymástól történő búcsúját bemutató jelenetfűzében. Szóts csakúgy, mint elkészült műveiben, nagyszabású történelmi filmterveiben is az egyszerű ember drámájára figyel, amely a legjobb pillanatokban a történelem tanulságokkal terhes tényeinél is fontosabb. Némi túlzással – s talán az alkotói szándékkal is vitakozva – azt mondhatnám: minél inkább áthatják az érzelmi hatásra törekvő, akár még melodramatikusnak is mondható megoldások

a deklaratív történelmi tablőfestést, a „történelmi lecke” annál erőteljesebben szólítja meg a mai olvasót. Az események aprólékos felidézése, a valós személyiségek érzelmi motivációinak fiktív rekonstruálása, a történelem üzenetének emberi sorsokban történő megragadása, majd a feladattal azonosuló, annak önmagát alárendelő személyes példa felmutatása egy, a romantikus-idealizáló és a parabolikus-analizáló történelmi filmek között elhelyezkedő, a kétfajta szemléletmód és stílus erőnyeit egyesítő, leginkább Andrzej Wajda művészetéhez közel álló filmtípus lehetőségét vethette volna fel a magyar film történetében. A '48-as történelmi trilógia darabjai a nyolcvanas években, Szóts mind gyakoribb és hosszabb magyarországi tartózkodásai alatt ugyan közel kerültek a megvalósításhoz, aztán – elsősorban anyagi okokból – mégsem lett belőlük film. Az emigrációból hazatérő Székely Istvánnak és Radványi Gézának sikerült életműüket egy-egy itthon készített művel lezárni; Szóts Istvánnak az epilógusa is töredékes maradt...

A kilencvenes évek elején Szóts teljes életművét levetítette a televízió, két nagyjátékfilmjét azóta is rendszeresen műsorra tűzik, visszaemlékezések, portréfilmek, tanulmányok sora elemzi műveit, valamint hatását a magyar filmművészetre. Ezt a munkát kívánja folytatni a most megjelent könyv az eddigi publikálatlan írásközreadásával, hogy a töredékes életműről alkotott kép mind teljesebbé váljék. A kötetben mindössze egyetlen, immár harmadik alkalommal megjelenő szöveg található, a RÖPIRAT A MAGYAR FILMMŰVÉSZET ÜGYÉBEN című, 1945-ben papírra vetett tervezet – ezt viszont nem lehet elégszer újraolvasni. Azóta sem született filmkészítőtől hasonlóan átfogó, a szakmát indulatosan féltő, ugyanakkor a tennivalókat higgadtan számba vevő eszmefuttatás. Téziseinek jó része napjainkban is aktuális és érvényes; haszonnal forgathatnák a készülő filmtörvény kidolgozói is. Ma már nyilván nem lehet olyan filmeket csinálni, mint amilyeneket Szóts készített, illetve elképzelt. A filmről gondolkodni azonban – a RÖPIRAT tanúsága szerint – most is csak úgy érdemes, ahogyan ő az egész élete során tette.

Gelencsér Gábor