

DEÁK-SÁROSI LÁSZLÓ
Keresztény és magyar

Szöts István: Emberek a havason

Szöts István 1941-ben huszonkilenc évesen forgatta első filmjét, az *Ember a havason*, amellyel a következő évben elnyerte a velencei nemzetközi filmfesztivál művészeti nagydíját. Az olasz filmes szakma és sajtó lelkesen ünnepelte a tartalmilag és formailag egyaránt merészen újító rendező munkáját. Szöts egymaga kitalálta és megvalósította azt – természetesen néhány alkotótársa közreműködésével –, amelyet mint művészeti irányzatot Olaszországban két folyóirat köré csoportosuló rendezők, írók, filmkritikusok szellemi közössége értelt ki több év alatt. Egy évvel meg is előzte őket, hiszen az olasz neorealizmus első filmjének számító *Megszállottság* 1942-ben forgatták.

Szakmai és emberi minőség

Mi a titka ennek a ritka vagy inkább páratlan teljesítménynek? Tömören: az a szakmai és emberi minőség, amelyet Szöts István képviselt. Ő komolyan vette azt, hogy amit megfogalmaz filmen és más módon, az keresztény legyen és magyar. Ezzel a szakmai igényességgel együtt elismerést vívott ki a tőle nagyon eltérő vagy akár vele szembenálló világnézetűek részéről is. Itt elég, ha Kósa Ferencet és Szabó Istvánt említem. Szötsöt csupán a kevésbé művelt vagy túlságosan elkötelezett (kultúr)politikusok nem értették, akik csak rövidtávú, saját külön céljaik propagandatartalmát nem látták megvalósulva a filmjeiben. Az *Ember a havason* című filmjét például a baloldali sajtó „álnépiesnek” és „civilizáció-ellenesnek” tartotta. A jobboldalon sem volt osztatlanul lelkes a fogadtatása, hiszen az Actio Catholica „újpogánynak” és „panteistának” bélyegezte. Erről azonban kiderült, hogy a katolikus szervezet csak Nyirő Józsefen, az író és forgatókönyvíró akart bosszút állni, mert kiugrott pap volt. Németországban azért nem mutatták be a filmet, mert Göbbels „túl katolikusnak” találta. A románok „irredentának” tartották, mert a film színmagyar Erdély képét mutatja. Támadás érte azért is, mert a rangos díjat Mussolini

Olaszországban ítelték oda neki; illetve azért, mert Nyirő József később politikusként a háború végéig elkötelezett maradt a Harmadik Birodalom iránt.

Nyirő József viszont ugyanazt a szakmai és emberi minőséget képviselte, mint Szöts István. Politikai elkötelezettsége nem szólt másról, mint arról, hogy abban a történelmi időszakban csak Németország volt hajlandó segíteni az igazságtalan trianoni békediktátum részbeni revíziójában. Az angoloknak, franciáknak az volt az érdekük, hogy a közép- és kelet-európai régió megosztott, széttagolt maradjon, és gazdaságilag ne legyen számukra konkurencia Németország, Ausztria és Magyarország. Ha Nyirő politikai magatartása vitákat gerjeszt is, írói munkássága erre még kevesebb okot adhat. Műveit az ember, a táj, a természet szeretete hatja át, és elfogadó a mássággal kapcsolatban is. A *Havasok könyve* (1936), amelynek novellái Szöts első filmjének alapjául szolgáltak más művei mellett, szeretettel ábrázolja a székelyföldi hegyekbe keveredett „nádi”, vagyis síkvidéki embert is. Az egyik kóborló cigányt pedig szinte vallásos áhítattal mutatja be, aki életét kockáztatja egy bajbajutott özért, és aki a jelek szerint ért az állatok nyelvén. Nyirő szociografikus prózájában (például a *Néma küzdelemben*, 1944) megjelenik kora Erdélyének társadalmi képe realista stílusban is, és ezt népmesei alapon nem kozmetikázhatta. A mai ideológiailag elfogultakat és ellenérdekelteket, például Huszár Ágnest, a *Galamus* cikkíróját nyilván zavarja (*Filológusi lábjegyzet a Nyirő-ügyhöz*, Galamus, 2012. június 28.), hogy feltűnik benne például egy Zweig nevű boltos, korcsmáros és uzsorás, de hát ez volt a valóság. A családom idősebb tagjainak tapasztalata szerint a XIX. század utolsó és a XX. század első évtizedeiben szinte valamennyi székelyföldi kis faluban megjelent egy-egy hasonló nevű kereskedő, aki hitelre és fogyasztásra biztatta a falu labilis egyedeit: „igyál, Pista”, aztán év végén elhajtotta a felgyült tartozás fejében a gazda tehenét.

Nyirő humanizmusa, természetszeretete és részben emelkedett, részben naturalista stílusa megjelenik Szöts filmjeiben is, aki többet köszönhet az írónak, mint az a köztudatban él. Később több interjújában elismerte, hogy az 1948-as kommunista hatalomátvétel után azért kisebbítette Nyirő szerepét az *Ember a havason* poétikáját illetően, mivel nem akarta, hogy a filmet bezúzzák. „Nyirő József méltánytalan elhallgatása közös munkánk megvédése érdekében történt [...] Régi tartozásomat szeretném

most törleszteni az íróra, Nyirő Józsefre emlékezve, aki nélkül nem születhetett volna meg az *Ember a havason*, s akit oly méltatlanul elfeledtünk.” Szóts így nyilatkozott egy visszaemlékezésében, ami *Szilánok és gyaluforgácsok* című gyűjteményes posztumusz könyvében jelent meg (Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 37–39). A marxista esztétika egyébként 1956 után befogadta ezt a filmet mint a szocialista-realista stílus előzményét. A hivatalosság inkább csak megtűrte, de a filmesek egy része világnézettől függetlenül valóban elismerte annak esztétikai értékeit. Szóts következő nagyjátékfilmjét, az *Ének a búzamezőkről* (1947) betiltották, későbbi filmterveit elutasították, és néhány rövidfilm, illetve néprajzi film kivételével többé már nem rendezhetett Magyarországon. A forradalom után, 1957-ben külföldre távozott. 1964–1969 között Bécsben tanított filmrendezést, és osztrák „kulturfilmeket” rendezett. Munkásságát hivatalosan a rendszerváltás után ismerték el a legrangosabb művészeti és állami díjakkal. Volt azonban néhány rendező, akik idehaza már korábban is részben átörökítették Szóts stílusát és művészetfilozófiáját. A különböző motívumok és poétikai jegyek megjelentek olyan rendezők munkáiban, a teljesség igénye nélkül, mint Ranódy László, Makk Károly, Sára Sándor, Kósa Ferenc, Gaál István, Huszárik Zoltán, Bereményi Géza.

Szóts, akárcsak Nyirő, az egyetemeset a sajátosan keresztül ragadta meg, és emelte általános érvényűvé. Nyirő József Székelyszomboron született 1889-ben, Szóts István a dél-erdélyi Szentgyörgyvályán, 1912-ben. Mindketten ismerték a havasokat: a Retyezátot, illetve a Hargitát, és az ottani természeti életmódot. Nyirő emelkedett stílusban írt, és Szóts is megteremtette a fennkölt filmes beszédmódot. Egyik sem vált modorossá, se dagályossá, mert e poétika megvalósításához megvoltak a képességeik. A fennkölt stílus sohase időszerűtlen, csak nem mindig akadnak tehetséges művelői. Ők mindketten létrehoztak remekműveket. Nyirő prózája néhol túlságosan szenvedélyesnek, túldíszítettnek, meseszerűnek tűnik, azonban mindig kiegészül hely-, személy- és tárgyi ismerettel, arányossággal. Az ideális és a reális kettőssége olyannyira érzékletessé tette a stílusát, hogy a kortársak és az irodalomtörténészek a legnagyobb lelkesedés hangján nyilatkoztak írásairól. Szóts ugyanezt elérte a filmjeivel. Nem csupán lefordította Nyirő szavait a mozgókép nyelvére, de maga

is felépítette azokat saját tapasztalatai és képességei alapján. Szóts realista, sőt naturalista pontossággal teremtette meg filmjei képi világát. Külső, eredeti helyszíneken forgatott; nem használt giccses népi műtermi díszleteket, művi kosztümöket; amatőr és kevésbé ismert színészekkel dolgozott. Ugyanakkor bátran alkalmazott erős jelentésképző filmnyelvi eszközöket, mint extrém kameraállások és kivágatok (alsó, felső, dőlt), átélézés, kamerába tekintés stb. A naturalista és az artisztikus filmnyelvi elemek összessége adja azt a jótékony feszültséget, hogy az *Ember a havason*, akárcsak a többi filmje, hét évtized múltán is nézhető, és ma is inspirálóan hat a szakma művelőire, értelmezőire is.

Szóts István poétikájának filozófiai és esztétikai alapjai

A továbbiakban felvázolom Szóts poétikájának további filozófiai és esztétikai alapjait, majd sorra veszem, hogy mindezt mely főbb filmnyelvi eszközökkel érte el. Példákat az *Ember a havasonból* idézek. Az első csoport fő fogalmai: filmszerű film; kozmikus film; transzcendencia; transzszilvanizmus; egyetemesség; kereszténység és katolicizmus; magyar nemzeti karakter; magyar ősi hitvilág; természet; panteizmus; ősi életforma és kortárs civilizáció; dráma; líraiság, költőiség.

A „filmszerű film” és a „kozmoszfilm” kifejezések már korabeli filmkritikákban és interjúkban is megjelentek. A rendező kiegészített önéletrajzi visszaemlékezéseiben, a *Szilánok és gyaluforgácsok*-ban fejti ki legrészletesebben ezekkel a fogalmakkal kapcsolatos nézeteit. A „filmszerű film”-en azt értette, hogy a film ne maradjon lefotografált színház, vagy a korábbi gyakorlatnak megfelelően csupán dramatizált regény. A filmnek saját eszközeivel kell élnie, azokat kiteljesítenie, mint a képet és a mozgást időben és térben, a képsíkok ritmusával, az asszociatív hatásokkal és az ellenpontozással stb. A kiteljesítés legfőbb eszköz a tágitás térben és időben, és ezzel össze is kapcsolja a művészeti ág technikai alapját az általa megragadott kozmikus távlatokkal.

A kozmikussal viszont összefügg a transzcendencia, hiszen a teljességbe a nem látható, a fizikailag nem tapasztalható is beletartozik. Az egyetemes itt is a sajátosan keresztül nyer értelmet, hiszen a keresztényen, a katolikusan és az ősi magyar hitvilág maradványain

keresztül nyilvánul meg. Margitházi Beja egyik tanulmányában körbejárta ezt a kapcsolatot, és elemzése révén láthatóvá válik a transzcendens és a transzszilvanizmus kapcsolata. A cikk alcíme: *Transzszilván transzcendencia és képpoétika az Emberek a havasonban* (Metropolis, 1998. nyár, II. szám).

Az egyetemesség részben a transzcendens kapcsolatból következik, részben abból, ahogyan Szóts a sajátosat és a lokálisat általános érvényűvé emeli. A székely favágóknak az iparosítással való találkozása nem egyedi jelenség, a problematika gyökere máshol is ugyanaz. Szóts azért nem ábrázolt nemzetiségek közötti konfliktusokat, mert ezeknél súlyosabbnak mutatta az ember általános veszélyeztetettségét a megváltozott, anyagi világrend által. Az egyetemes az egyediből, annak megőrzése révén körvonalazódik, ahogyan Bartók Béla, Kodály Zoltán és Lajtha László zenéjében, Nyirő József és Tamási Áron prózájában. Szóts Kodállal és Lajthával együtt is dolgozott néhány filmjében, illetve Farkas Ferencsel is, aki az *Ember a havason* kísérőzenéjét komponálta. Szóts filmre akarta vinni Tamási Áron *Vitéz lélek* című színművét *Mezei próféta* címmel. A filmet végül Bán Frigyes rendezte meg 1947-ben, de betiltották.

A kereszténység nem csupán tematikusan jelenik meg az *Ember a havasonban*, hanem a szemléletmódot illetően is. A legfőbb keresztény értékek az empatikus ábrázolásmódban is tetten érhetőek, amellyel színészeit követi és megmutatja. Ezt kiegészíti a korábbi, úgynevezett pogány hitvilág, amely megfér a kereszténnyel. A film prológusában is elhangzik, hogy különös, ősi szokásaik ellenére „Isten ... ismeri és szereti őket”, ezeket a havasi favágókat. A katolikus sajátosságok inkább már csak a szereplőkhöz kapcsolhatók, és a film szintjén megfogalmazódik egy ki nem mondott szkepszis is, amely szerint a hit és a csíksomlyói Mária sem tudott segíteni a beteg feleségen, anyán. A búcsújárás, a zarándoklat viszont még így is megkérdőjelezhetetlen valóság. Egyáltalán, az egész filmet áthatja egy

erős hit, amely olyan bizalmat sugall, ami szerint Isten szándéka és terve jó az emberrel a sok szenvedés és halál ellenére is.

A magyar nemzeti karakter nem annyira a külsőségekben, hanem az emberek létformája és jelleme által nyilvánul meg. Nem a festett kancsók és az ünnepi népviselet jelzi, hogy a székelyeknél járunk, hanem az az egyszerre valóságos és mesészerű élettér, amelyet



Szóts István (Kardos Sándor operatőr felvétele, 1970)

Nyirő József is olyan érzékletesen ragadott meg a *Havasok* könyvében (1936) és más műveiben, amelyek alapul szolgáltak az *Ember a havason* forgatókönyvéhez. A favágók, így Erdei Csutak Gergő is székely posztóharisnyát hord, de amolyan elnyűttet, és a kamera nem emeli ki. Szóts azt tartja magyarnak, ami sajátos íz, gondolkodásmód, és sorsközösségvállalás – külsődleges magyarokodás helyett. „Ha művészek – magyar művészek – nagyobb részt kapnak a film bábái és mesterei között –, akkor filmünk magyarul fog megszólalni nemcsak dialógusaiban, hanem képeiben, ritmusában, szellemében is” – írta a *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* című munkájában 1945-ben (Szóts 1999, 155).

A magyar ősi hitvilág elemeire Margitházi is kitér részletesebben a már idézett cikkében. A keresztény és az azt megelőző magyar vallási kultúra egyes elemei felváltva, mások pedig együtt jelennek meg. A téli keresztelést tavasszal a csecsemő természetnek való bemutatása követi. Ez egyfajta beavatás is. A kis Gergőnek életfát jelölnek ki, és ennek a fának a sorsa a havasiak hite szerint összefonódik a gyerekével. A család úgy járkal a pazar fénynyalábokkal tagolt erdőben, mint valami templomban, ahol nem szabad zavarni a természet szent csendjét. Erre utal is Erdei Csutak Gergő fák alatti sétájuk közben. Kereszténység előtti szokás lehet a jogos, igazságos bosszú motívuma. Archaikus elem Gergő halotti szertartása, ami egyfajta feltámasztási rítus nyomait is őrzi. A film végén újra keresztény szertartással: karácsonyozással és betlehemezéssel fogalmaz meg új reményt az ember számára.

A természet olyan elevenséggel jelenik meg a filmben, hogy mindenképpen központinak kell tekinteni.

Itt kell megemlékezni arról, hogy az *Emberek a havason* gyártástörténetileg is újítást jelentett. Az 1930-as évek végén a hangosfilm már virágkorát élte. A mozgatható hangtechnológiák még nem terjedtek el, vagy nagyon drágák voltak, ezért a felvételek döntő többségét műtermekben, stúdiókban készítették. A stúdiókban épített díszletek legtöbbször műviak voltak, a szinkron hangfelvétel készítése behatárolta a szereplők mozgását stb. Ettől a műtermi környezettől szakadt el hirtelen Szóts István, aki a film producere is volt. Kevés pénzből, baráti hitelből, sok emberi segítséggel készültek el a havasi felvételek. A mobilitást a kisméretű híradós kamera és az utószinkron tette lehetővé. Nem elhanyagolható szempont, hogy Szóts azért vághatott bele ily módon a forgatásba, mert meg tudott egyezni az utószinkronizálásról az újonnan alakult „Kárpátfilm”-mel. Az újonnan alakult cég üzleti megfontolásból külföldi filmeket kezdett szinkronizálni feliratozás helyett.

A panteizmus nem önálló teológiai és filozófiai réteg a filmben, tehát a már idézett vád is alaptalan. Ember és természet összetartozása, egybeforrottsága a helyszínből és az életformából következik. Egyes állatok a havason barátságban élnek az emberrel, és ezt nagyon szépen „gondolta tovább” Szóts kamerája, amikor olyan együttérzéssel rögzítette őket. A természetihívőség olyan mozzanatokba látható bele, mint amelyekben például a fák közt bókászó kis őz saját szemszöveget kap. Ez a perspektíva megszemélyesíti a vadon állatát. Saját szemszöveget kap azonban az életfa is, ami viszont már konkrétabb utalás, de nem panteista, hanem a magyar ősi vallás jellegzetessége. A kamera mintha az életfa „vállá” mellől nézne vissza a vele beszélgető Gergőre. Ez a beállítás, az „ansnitt” kép élőszereplő viszonyában használatos.

Az ősi életforma és kortárs civilizáció találkozási gyakori témája regényeknek, filmeknek. Szóts ezt az ütközési zónát a Kárpátoknál találta meg, de más rendezők más tájakon láttak hasonló frontot. Itt nyer magyarázatot Szóts döntése, hogy a történetbe nem írta bele a románokat és más, Erdélyben élő nemzetiségeket, ahogyan Nyirő sem említette célzatosan őket a film alapjául szolgáló *Havasok könyvében*. Nála ugyan a csendőromán a film alapjául szolgáló novellában, de 1936-ban Erdély román fennhatóság alá tartozott, tehát realista elem. Szóts az egész filmje tanúsága szerint nem etnikai és politikai konfliktust akart megjeleníteni, hanem általában az ember találkozását a természet rendjébe

beleavatkozó gépesített civilizációval. A körülmények bizonyos, nem mellékes elemeinek elhagyása itt az általánosítás lehetőségét szolgálja. Vannak viszont ma is, akik ideológiájuk megerősítésére használják fel, hogy Szóts filmjében nem román a csendő, és nem zsidó a fakitermelő vállalkozó. Lehetett volna, csak ez a film 1941-ben történetesen másról szólt.

A dráma az *Emberek a havasonban* nem csupán egyes szereplők halállal végződő konfliktusa, hanem az isteni és az emberi világ ütközése, akárcsak egy görög tragédiában. Az igazi probléma az, hogy felborul a természet egyensúlya. A fakitermelő vállalat tömegesen irtja ki az erdőt, és tulajdonjogát kiterjeszti a favágók életterére is. Potom összegért meg tudja vásárolni a munkájukat, és képviselőjük úgy érzi, hogy jogot formálhat az egyszerű munkás feleségének bájaira is. Ez itt a dráma, ami több mint etnikai és politikai érdeklentét.

A líraiság és a költőiség legerőteljesebben az epizódokban nyilvánul meg. Vannak olyan képsorok, amelyekben a cselekmény alig vagy egyáltalán nem halad előre. Ilyen esetekben a szereplők és a táj érzékletes ábrázolása a fontos. Kettőt emelnék ki. A film elején hosszan tart a kis Gergő bemutatása a természetnek és a hegyi pásztoroknak. A kompozíciók ilyenkor a fotóművészet és a festészet legszebb lapjaihoz mérhetők. Van egy olyan képkivágat, amelyen az arányok annyira elsimulnak a szereplők és a tárgyak között, hogy nem is állapítható meg, melyik a nagyobb. Például egy fenyőfacsemete kifejtett fa is lehet, ha mélységben beljebb képzeljük el. Vagy ugyanitt a fűszálak az emberek fölé hajlanak a békaperspektívából adódóan – kihangsúlyozva a viszonylagos hierarchiát, illetve a természet és az ember egységét. Ugyancsak hosszan látni a csik-somlyói búcsúba induló családot gyalogolni a hegygerinceken. Itt a völgyekben megrekedt köd emeli el őket „lenti” világtól, és biztosít az egész látványnak spirituális emelkedettséget.

A filozófiai és esztétikai alapvetések filmnyelvi és egyéb eszközei

A filozófiai és esztétikai alapvetések főbb filmnyelvi és egyéb eszközei: külső felvételek; eredeti (erdélyi) helyszínek; amatőr és félamatőr szereplők; természetes fények és fény-árnyék hatások; megszakítatlanság és folyamatvágás; montázs; a földtől és kontextustól való elemelés; közelkép és totálkép;

háromszög-kompozíció; enyhe dekomponáltság; dőlt kameraállás; szintkülönbség – perspektívák; hang: narráció és viselkedés; tömörség és kihagyás; kamerába tekintés. Ezeknek a filmnyelvi eszközöknek némelyikéről már volt szó, azonban rövidebben-hosszabban áttekintem újra, hogy a leglényegesebb sajátosságaikat kiemeljem.

Az eredeti helyszínek a hitelesség és a hatás szempontjából fontosak. Összehasonlításként érdemes megnézni korábbi filmeket, hogy mekkora különbség van az épített stúdiós díszletek és a havasi tájak vagy kunyhók között. Itt nem csupán a természeti képekről van szó (a csúcsok alatt terjedő ködöt nem lehet megépíteni), hanem az ember alkotta tárgyak világáról is. Korábban a parasztkunyhót kidekorálták kiállítótermi stílusban, hogy népművészeti jellegű legyen. Az amatőr és félamatőr szereplők Szótsnél is a hitelességet és a naturalisztikus megjelenést voltak hivatottak erősíteni. Ezek a törekvések egyeznek az olasz neorealizmus eszményeivel. Szóts István erdélyi, helyi statisztákkal forgatott, és a főszereplőit is ő maga fedezte fel. Görbe János korábban csak néhány epizódszerepet kapott filmekben, Szellay Alice arcában pedig ő látta meg először a megvilágítás nélkül is könnyen fotografálható szépséget.

A szereplők naturalisztikus játéka mellett minden jel szerint fontos volt a természetesség a megvilágítást illetően is. Az operatőrrel érzékelhetően természetes fényekkel dolgoztak, részben még sötét belsőben is. Máskor van világítás, ami, ha kell, expresszionista jellegű. Ilyen például az, amikor a vállalkozó meg akarja erősíteni Gergő feleségét, Annát, és gyorsan, de fokozatosan alsó fény vetül az arcára, ami ördögi kinézetet eredményez neki. A természetes fények néhol a természetes megőrzése mellett egyben artistikusan hatnak. Ilyen a fénynyalábokkal átszótt erdő képei, a szürkületben a sziklán menekülő Anna sziluettje, vagy a halott Annával a hegyen felfele igyekvő Gergő mögül a kamerába belevillanó, szemet bántó napsugár.

A megszakíthatatlanság és folyamatvágás a legjellemzőbb az *Ember a havasonra*. Látszólag egyszerű elbeszélő filmről van szó, de az érzelmi hatások leginkább a képstílus által valósulnak meg. Szóts nem szakítja meg a filmet, amikor nem kell, de helyenként él a montázs eszközével is. A halott Annával hazatérő Gergő mögötti ég fehérje rím az alvó kisfia párnájának világos felületére. A favágók által a fakitermelő vállalat utasítására pusztított fák

geometrikus „rendben” dőlnek egymás irányába a képszekvenciákon; a film eleji természeti képek felvázolják az ember körülötti kozmikus teret; és a robogó vonat kerekei, illetve az előtte szaladó talpfák a vonaton zajló jelenet feszültségét erősítik.

A földtől és kontextustól való elemelés az egyik legsajátosabb és leggyakoribb szótsi kompozíciós elem. Az ő rendezői felfogását tükrözi, hiszen az *Ember a havasonra* két különböző operatőrrel vette fel. A csíksomlyói zárandoklat dokumentumképeit Makay Árpád fényképezte, a többi pedig Fekete Ferenc. Feltűnő, de mégis nehéz azonosítani az eljárást, hogy a tárgyaknak és az embereknek a „lábai” a képkivágatok döntő többségében nem érnek le a földre. Pontosabban a kontaktus nem látszik gyakran a láb és a talaj között. Ettől olyan a néző érzése, mintha ezek az emberek (és tárgyak) sokkal inkább az éghez tartoznának, mint a földi, anyagi világhoz. Ez az éghez rendelés már önmagában spirituális dimenziókba emeli az egész történetet. Jellegzetes, hogy a csíksomlyói zárandokokat is kissé alulról fényképezve, a felhőkhöz ragasztva mutatja. A kegytemplomot rögzítve a kamera lefele bólintása után sem látszik a talajjal való érintkezése, a képhatár megáll a bejárati ajtó tetejénél.

A közelepp és totálkép ellentéte olyan jelenség, ami igaz is az *Ember a havasonra*, és nem is. Gyakran e két szélső plán alkalmazása határozza meg a képi világot. Az ember arca és a természet, a tágabb környezet az érdekes ebben a kozmikus történetben. Ugyanakkor néhány jelenetben a kamerával kissé „leszállunk a földre”, és ezeket épp a köztes, úgynevezett akcióplánok (szekond, amerikai plán) jelzik. Ilyenek a Gergőék családi jelenetei, és a kolozsvári, belsőben készült felvételek: az orvossal, a temetkezési vállalkozóval, amelyek a mindennapiságot idézik meg.

A háromszög mint geometrikus kompozíció gyakori jellemzője a képszerkesztésnek Szóts első filmjében. A háromszög az isteni tökéletesség jelképe, egyházi külső és belsőépítészeti elemként egyaránt ismert. Az *Ember a havasonra* azért is fontos motívum, mert a hegyoldal meredekségéből a képkivágat ilyet szel ki. Nyilván nem automatikusan. A háromszöget a kamera mesterséges (ferde) dőlésszöge is eredményezheti, mint például a nyitóképen, a harántirányban fényképezett kopjafa esetén, vagy a fákat sorra kidöntő favágókat ferde szemmel nézve. A háromszög itt nem tökéletes, egyenlő szárú

háromszög, hanem annak kissé „dekomponált” változata – hogy előre utaljak –, ami az isteni harmónia megbomlására is utal. Ugyancsak ennek az eredendő tökéletes harmóniának a megingását sugallja az egyik legszebb, már említett háromszöges kompozíció is. Amikor Gergő felfelé cipeli a meredek domboldalon a halott feleségét, az isteni háromszög (itt a hegyoldal) sötét; kettejük magányos sziluettje szinte elválik tőle, a Nap pedig bántóan szembenéz a kamerával és a nézővel e háromszög mögül.

Az enyhe dekomponáltság egyrészt utalhat a harmónia megbomlására, illetve a természetesség, egyszerűség, puritánság hangsúlyozására. Néhány példa: a kopjafára faragott stáblistán a nem mindig arányos betűk; a rendező nevében a fordított s betű; illetve például a képmező sarkába, az üres szoba aljába bekomponált Gergő alakja, amikor a halottszállításra nem elegendő pénzt számolgatja.

A dőlt kameraállás nem csupán rögzített pozícióban, hanem dinamikus is előfordul, főleg a kézikamerás felvételek esetén. Amikor a csíksomlyói búcsú felé tartván Anna rosszul lesz és elszédül, a kamera átveszi az ő szubjektívjét, de annyira, hogy még a látás elhomályosodását is felidézzi a kép életlenségese.

Egyes filmnyelvi elemek nehezen választhatók el egymástól. A dőlt kameraállás is összefügg a földtől, kontextustól való elemeléssel és a szintkülönbséggel, illetve a perspektívaválasztással. A kamera csak nagyon ritka esetben áll egyenesen és szemmagasságban. Vagy alulról, vagy fölülről fényképez, ami a szereplők vagy szereplők és tárgyak között alá-fölérendeltségi kapcsolatot sugall. A faipari vállalkozó magasabbról tekint le a favágókra; az emberek általában felnéznek az égre, a család pedig a csíksomlyói Mária-szoborra. Az a furcsa, amikor egyes szereplők egy szintre kerülnek. Van, amikor a fizikailag azonos szint jelez különböző erkölcsi szintet. Gergő egy magasságban áll az orvossal és a temetkezési vállalkozóval, mégis érezni, épp a fényképezésből adódóan is, hogy nem azonos a megítélhetőségük, valójában fölöttük áll. A szintkülönbségek és perspektívák lehetőséget adnak szokatlan nézőpontok kialakítására, állatok és tárgyak megszemélyesítésére. Az életfára a kamera békaperspektívából néz fel, és meg is személyesíti azt, amint a fa „vállától”, föntről, ansnittben visszánéz a vele társalgó családra. A szintkülönbségből adódóan saját, hozzárendelt kamera-nézőpontjuk van a hegyeknek, a Mária-kegyszobornak, de a halott Annának is. Egyszerűen

a metafizikai, a transzcendens megidézését jelzi, amikor a kolozsvári pályaudvaron a sínek mellett a földön fekvő halott Anna „nézőszögéből” látjuk, amint Gergő elindul a jegypénztárhoz. Saját nézőszöge van Anna koporsójának és a sírgödörnek is. Ha a mindent magába fogadó föld (vagy Föld) nézőponttal rendelkezik, akkor az nem lehet élettelen, személytelen és idegen. A halál után is van valami, sugallja a képkomponálás.

A hang- és zenekészítésnek is vannak Szótsre jellemző specifikumai. Ahogy a képszerkesztésben is, itt is az ellentétek és az egybeszerkesztett szélsőségek a jellemzőek. Megszólal egy (mindentudó) narrátor az elején, és létezik egy ugyanilyen rezonőr is a százesztendő Üdö Márton személyében, aki része is a cselekménynek, mégis ő összegzi az események tanulságait. A hang, illetve a beszéd máskor egyszerűen a viselkedés része. Nem csupán és nem is elsősorban informál, hanem a megnyilatkozó szereplőt jellemzi. A filmhez tartozik kísérőzene is. Farkas Ferenc nagyzenekari szólamai, ahol kell, a cselekmény drámaiságát hangsúlyozzák, máskor a líraiságát emelik ki. Vannak benne diegetikus (magyarul: játszó, azaz a cselekményen belüli) zenék is. A zarándoklatra induló Gergőék énekelni kezdik a *Boldogasszony anyánkat*, ami katolikus vallási ének, de Kölcsey *Himnusa* előtt nem hivatalos magyar himnusz volt. Hallható a filmben olyan kísérőzene is, amelyik csupán egy szereplő érzelmeihez tartozik, például az épp elájuló Annához. Bene Bálint megfigyelte (előadása a Szóts-émlékkonferencián, 2012. szept. 28.), hogy az egyes szereplőkhöz zenei motívumok tartoznak, mint Wagner operáiban; és azt is észrevette, hogy a városi embereknek nincs saját zenéjük.

Az *Emberek a havason* ugyan elbeszélő film, de a szüzsében vannak tömörítések és kihagyások. Nincs benne minden lényeges fordulat kibontva. Nem tudni, Anna mitől lett halálosan beteg. El tudott menekülni a vállalkozó elől, és Üdö Mártonnál hosszan ápolhatta őt a férje. Nem tudni, mi a baja, mert az orvos nem talál elváltozást. Feltehetőleg lelki bajai vannak, de azokból a család és a csíksomlyói Mária kigyógyíthatná...

Van még egy figyelemreméltó filmnyelvi elem, amelyet több mint egy-másfél évtizeddel később kezdtek alkalmazni a modernista filmrendezők, és ellentmond a korábbi konvencióknak. Az *Emberek a havasonban* néhány kitüntetett pillanatban a szereplők a kamerába, a nézők szemébe néznek. Egyik

ilyen szituáció akkor következik be, miután a vonaton az utasok rájönnek, hogy Gergő a halott feleségével utazik, mert nem volt pénze halotyszállításra. Megérkezik a kalauz, aki szigorú szemmel tekint a házaspárra. Az utasok azonban Gergővel és Annával való szolidaritásuk jeleként farkasszemet néznek a kalauzzal, aki végül lekezeli Anna jegyét. Az utasok elvileg a kalauzzal néznek szembe, azonban e viszonylag hosszú svenk alatt a néző is magán érzi ezeket a tekinteteket. A kalauz is a társadalmi rend jelképe ebben a helyzetben, egyben a nézők képviselője a szituációban.

Ez természetesen még nem a modernista filmekből ismert kamerába nézés, mert az szituációtól függetlenül tekint a néző szemébe. A fent említett jelenetben van egy közvetítő nézőszög, a kalauzé. Másik két esetben azonban nincs. A film vége fele a börtönből megszökött, a csendőr golyója által halálosan megsebzett Gergő halála előtt kétszer a kamerába néz. Első esetben még van, akit oda lehet képzelni, hiszen az őt befogadó favágónak mondja el épp, hogy azért szökött meg, mert a gyermekét akarta látni. Gergő azonban itt nem a favágóra néz, hanem üveges szemmel előre, a semmibe, ami történetesen épp a kamera és a néző szemszöge. Szinte magának is beszél, nem figyel arra, hogy érti-e őt a másik. Kicsit később, mielőtt meghal, még egyszer a kamerába néz, és utolsó szavaival Annát, a feleségét szólítja. Anna azonban akkor már halott, és a túlvilágon van. A nézőnek ekkor vele kell azonosulni és egyben

a túlvilággal. Különleges pillanat, a transzcendens megrázó megidézése.

Az idézett cikkeken túl ajánlok néhány további olvasnivalót Szóts Istvánról. A 2012-es év Szóts-centenáriuma volt, hiszen száz éve, 1912. június 30-án született. A filmes szakma az év folyamán több rendezvényt idézte fel munkásságát. A Károli Gáspár Református Egyetemen 2012. június 4–5-én emlékülést és kerekasztal-beszélgetést tartottak, amelyen fiatalabb pályatársai emlékeztek a rendezőre, és bemutatták Péterffy András kibővített portréfilmjét Szóts Istvánról. Erről az emlékülésről jómagam írtam beszámolót az interneten elérhető Filmkultúrába. Szeptember 28–29-én Szóts István Emlénapokat tartottak az ELTE-n és az Uránia Nemzeti Filmszínházban tudományos konferenciával, kiállítással és vetítésekkel. A konferencia anyaga és a 2011–2012-es időszakban a rendező munkásságát felidéző rendezvényekről szóló beszámolók *Szóts István 100* címmel emlékkötetben jelennek meg. Mivel a könyv előreláthatólag kereskedelmi forgalomban nem kerül, a konferencia anyagából megjelent képes elemzéseket tudom ajánlani kiegészítésül (Bakos és Deák-Sárosi), amelyek megtalálhatók a Filmkultúra Képtár-rovatában, illetve egy visszaemlékezést a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet portálján Fazekas Eszter részéről. Ugyancsak az Archívum egyik publikációs felületén, a MaNDA TV-n megtekinthetők portréfilm-részletek a rendezővel.



Megszemélyesítés szokatlan kameraállás segítségével: az életfának is van saját nézőszöge