

SÁGHY MIKLÓS

Mészöly Miklós Filmjének megfilmesítése

MÉSZÖLY MIKLÓS: FILM; SURÁNYI ANDRÁS: FILM...*

Mészöly Miklós 1976-ban megjelent regénye, a *Film* intermedialis szempontból figyelemre méltó alkotás. Legfőképpen azért, mert a regény egy (mozgó)képi médium működését vizsgálja, amikor egy filmforgatás történetét beszéli el. E narratív szál ugyanakkor nem csupán mellékes összetevője a szóban forgó Mészöly-alkotásnak, hiszen a regény egyik legfontosabb célja a történet magját alkotó filmkészítési folyamatnak a minél részletesebb bemutatása és ábrázolása. A *Film* olvasása közben így akár az a „furcsa” érzésünk is lehet – kis túlzással fogalmazva persze –, hogy valójában nem is regényt, hanem forgatókönyvet olvassunk, és ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy a szöveg végig tele van olyan rendezői (és narrátori) utasításokkal, melyek az események kamera általi láttatására vonatkoznak. A Mészöly-szövegből tehát meglehetősen éles kontúrokkal rajzolódik ki egy (fiktív) filmalkotás, melynek elemző leírása és jellemzése – felhasználva akár a filmelmélet és filmtörténet szempontrendszerét –, meglátásom szerint sokat elárulhat magának az irodalmi szövegnek a céljairól, tulajdonságairól és jellegzetességeiről.¹ Mindemellett a regény filmszerűsége, sőt, filmforgatókönyvszerűsége első pillantásra azt sugallja, hogy rendezők keresve sem találhatnának jobb kiindulási alapot adaptációs terveik megvalósítására, mint Mészöly *Film* című regényét, hiszen abban lényegében egy kész film(forgatókönyv)re bukkanhatnak, mellyel más nem is kell tenni, mint leforgatni tényleges kamerákkal „valós” körülmények közt.

Valóban ilyen egyszerűen megfilmesíthető volna a *Film* című regény világában leírt mozgóképi alkotás? Milyen volna az a film, ha tényleg megkísérelnénk elkészíteni? Illetve: leforgatható-e egyáltalán az ott ábrázolt mozgóképi alkotás?

A helyzet érdekessége, hogy Mészöly Miklós nevezett regényének tényleg készült egy adaptációja, mégpedig Surányi András rendezésében, Darvas Iván és Temessy Hédi főszereplésével. Ezt az alkotást 2001-ben mutatták be a Magyar Filmszemlén, ahol elnyerte a Magyar Filmkritikusok Díját. Vajon ez a film mennyiben harmonizál a könyvből kiolvasható esztétikai elképzelésekkel? Vagy még egyszerűbben fogalmazva: milyen viszonyba lép a nevezett Surányi-alkotás a Mészöly-regénnyel, azon túl, hogy nyíltan (főcímben, DVD-borítón) utal a *Film*re mint előszövegre?

Jelen dolgozatomban elsősorban az iméntiekben elősorolt kérdésre kísérlek meg választ találni.

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Ilyen szándékkal vizsgáltam Mészöly Miklós *Film* című regényét *A fény retorikája (A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban)* című könyvem második részében. (Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009. 151–204.)

A Mészöly-regényben leírt mozgóképi alkotás főszereplői: egy nyolcvankilenc éves öregember és egy nem kevésbé idős asszony. Őket követi a történetbeli kamera, a Moszkva tértől egészen hazáig. Azt is mondhatnánk, egy dokumentumfilm-forgatás eseményeit ismerjük meg a narrátor segítségével, melynek explicált célja: „rájönni [...] egy többé meg nem ismételtető együttlét logikájára. Vagy illogikátlanságára. Ami természetesen mindegy” (374).² A két öreg több évtized során kialakult együttműködésének struktúráját és működését kívánja tehát a készülő dokumentumfilm láthatóvá tenni. És valóban: a pórússokat is elkülönítő (naturalisztikus) nagyítások, a valós idejű lekövetés technikája mind-mind ezt a törekvést látszanak igazolni. Van azonban egy másik célja is az operatőr-rendezőnek, nevezetesen az öregek némaságának megtörése, hogy ily módon információhoz jusson a múlt eseményeivel kapcsolatban. Ám az öregember és az öregasszony egész úton – vagyis végig a film alatt – egy szót sem szólnak (leszámítva az öregasszony egyetlen utasítását: „*Emelni a lábat!*” [440]). Mivel szembesíti az öregeket a rendező, hogy mégiscsak szóra bírassa őket? Történelmi eseményekkel, melyekhez feltehetőleg az öregembernek és az öregasszonynak volt némi köze. Narrátori kommentárok vagy éppenséggel eléjük tárt fényképek segítségével így kényszerülnek arra az öregek, hogy számot vessenek többek közt a vajtai paraszt, Silió gyilkos tetteinek történetével, egy 1912-es véres tüntetés eseményeivel, a nyilas korszak zsidó áldozatainak kivégzésével, az '56-os forradalom kegyetlen cselekedeteivel, egyszóval szinte az egész huszadik századi Magyarország véres történéseivel. A szembesítés célja pedig nem kevesebb, minthogy kiderítse a narrátor, mi köze ennek a két néma „aggroncsnak” – ahogy nevezi őket – az elmúlt hatvan év szörnyűségeihez, vérontásaihoz. Van-e bármilyen felelősségük (a nevezett tettek vonatkozásában), vagy éppenséggel nem vettek-e részt tevőlegesen maguk is az elősorolt kegyetlenkedésekben. A tetten érés szándéka azonban nem vezet eredményre. A szembesítések során a legkisebb rezdülést is kiemelő ráközelítések ugyanis semmilyen árulkodó gesztust, mozdulatot nem képesek rögzíteni. Jóllehet néha úgy tűnik, mintha csakugyan „egy régi, esetleg éppen egy hatvan év előtti jelenethez kapcsolódna” (335) egy-egy tétova mozdulat. Ám ezek a felsejlő gesztusok hamar kihunynak, és így nem olvasható ki belőlük semmi érdemleges az öregek múltjával kapcsolatban. Röviden: a szembesítés, „vallatás” alapvetően kudarcra záru, az öregasszony és az öregember múltbeli szerepéről valójában semmit nem tudunk meg a történet során.

Milyen formanyelvi, műfaji stb. tulajdonságokkal rendelkezik a film, mely a regény története szerint a két öregember hazatérésének útját szándékozik rögzíteni?

Mivel a készülő mozgóképi alkotás legfőbb célja két ember valós idejű követése, valamint számításba véve, hogy a forgatási folyamatnak az egyik legfontosabb törekvése a pontosság és a valóság-hűség (a valóság *tetten érése*), nehezen vitatható, hogy a regénybeli filmkészítés eredménye egy dokumentumfilm volna. Nem is akármilyen dokumentumfilm – amiképpen ezt a szövegből megtudjuk –, hanem a cinema direct elvei alapján készült alkotás.³ Vagyis bevallottan ahhoz a filmkészítési módhoz kapcsolja saját alkotói törekvéseit, mely az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején, főleg a könnyű kézi-kamerák megjelenésének köszönhetően alakult ki, és vált meghatározó dokumentumfilm-készítési eljárásá elsősorban az Egyesült Államokban, Kanadában és Franciaországban. A cinema direct filmek legfőbb jel-

² Az idézetek oldalszámait az alábbi kiadás alapján jelölöm: Mészöly Miklós: *Film*. Magvető és Szépirodalmi, Budapest, 1977. 325–451.

³ Vö. pl. „Mindezt még világosabbá teszi egy cinema direct-szerű véletlen” (346).

lemvonása, hogy addig nem látott pontossággal igyekezzenek bemutatni a valóságot, és éppen ezért igencsak határozottan elkülönülnek a megrendezett jelenteken alapuló, és alámondásos kommentárt alkalmazó korábbi dokumentumfilmes munkáktól. „Irányítatlan” filmezésnek is nevezik ezt az alkotási módot, mely inkább leköveti és tetten éri a valóság eseményeit, mint hogy (előzetes) rendezői koncepciókhoz igazoljon.⁴ Persze valamennyire mégiscsak irányított a forgatás folyamata, ám nem egy előre kidolgozott forgatókönyv, hanem a tetten érni igyekezett valóság által (legalábbis a filmkészítők reménye szerint). A cinema direct zéró fokán – amiképpen ezt Mészöly Miklós maga megfogalmazza A „tettenérés” dialektikája (a cinema direct útmutatásai) című írásában –, vagyis amikor már lemondunk minden beavatkozási szándékról, akkor válunk képessé a „külső, történő valóság” tettenérésére.⁵ Látni kell ugyanakkor, hogy a regényben nemcsak a lekövetés, a tetten érés, hanem – amiképpen erről már fentebb volt szó – a szembesítés, a helyzetbe hozás is fontos filmalkotói eszköz, mely az öregek megszólalását (vallomástételét?) hivatott minden áron elérni. A beavatkozás, a vélemény kieroszakoló provokáció mint rendezői eljárás szintén megfigyelhető a korabeli cinema direct alkotásokban – legfőképpen a francia rendezők munkáiban. Maga Jean Rouch, a cinema direct mozgalom jeles alakja, így beszél a valóság rögzítésének befolyásolásáról, a rendező tevételes filmbeli felbukkanásáról: a kamera jelenléte nem fékezi a történést, hanem felgyorsítja. „Az ember vallomásra biztatja beszélgető társait [...] Nagyon különös ez a kamera előtt születő vallomás, ahol a kamera mondjuk a tükör, s egyben a külvilágra nyíló ablak.”⁶ Azt gondolom, az ablak és a tükör, a lekövetés és a szembesítés egyszerre vannak jelen Mészöly *Filmjében* is, hiszen kamerája segítségével ablakot kíván nyitni az öregek életére (annak utolsó napjára), ám egyúttal vallomásra is szeretné készíteni őket, és ennyiben a szembesítés eszköze, vagyis *tükörként* is funkcionál a regényben megjelenő kamera – amiképpen ezt Rouch megfogalmazta. Első pillantásra tehát úgy tűnik, valóban a cinema direct alkotási elveit követi a Mészöly-regényben ábrázolt forgatás, mégpedig azon belül is a Jean Rouch nével fémjelezhető francia vonalat.

Fontos jellemzője még a regénybeli filmnek, hogy fekete-fehér képkockákból áll, ám néha a mondanivaló céljainak megfelelően színesre vált: „Ha eddig fekete-fehér technikát alkalmaztunk, inkább csak sugalmazva a színek elképzeléseit (amihez tovább is tartani akarjuk magunkat) – most kivételesen a színekkel is próbát tehetünk” (367). Mégpedig abból a célból, hogy árnyaltabb képet adhasson a rendező-narrátor az öregek avított és cseppet sem makulátlan öltözetének különös színpompájáról.

Azt is ki kell emelni a filmmel kapcsolatban, hogy jóllehet korántsem nevezhető némafilmnek a készülő alkotás, hiszen meglehetősen gyakran hallhatók háttérzajok (a film

⁴ Vö. Kristin Thomson – David Bordwell: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Palatinus, Budapest, 2007. 514. Ezt igazolhatják (mintegy önironikus módon) a regényben azok a részek, melyek a filmkészítés folyamatát időként céltalan bolyongásként jellemzik; feltételezve, hogy a céltalan bolyongás ez esetben az előzetes elképzelések hiányát jelenti. (Vö. pl. 349. 353.)

⁵ Mészöly Miklós: A tettenérés dialektikája (A cinema direct útmutatásai). In: *Filmkultúra* 1969/2. 51. Érdekes, hogy az írás első közlésének címében még konkrét műfaji utalást is találunk, vagyis a tettenérést egészen egyértelműen a dokumentarizmus cinema direct irányzatához köti Mészöly, a későbbiekben azonban elmarad ez a „korlátozó” meghatározás. A *tágasság iskolája* című kötetében ugyanis már *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* címmel jelenik meg ugyanezen szöveg kissé átszerkesztett változata.

⁶ Idézi: Thomson – Bordwell: *A film története*. 515–516.

diegetikus terében) a narrátor elmondása szerint, mégis: a két főszereplő a forgatás során végig szótlán marad.⁷ Csupán – mint amiképpen erről fentebb már szóltam – az öregembernek címzett tömör felszólítás hagyja el egyetlenegyszer az öregasszony száját: „*Emelni a lábát!*”

A felvételek hangsávja a háttérzajokon kívül időnként narrátori kommentárokat is rögzít, a szembesítések nagy része ugyanis szóban hangzik el, mégpedig a rendező aktív közreműködésével. (Ezt jelezhetik például az olyan szakaszok, hogy „közöljük az Öregemberrel” [328], „magyarázzuk az Öregembernek” [379], „kedvvel magyarázzuk” [383].⁸) Mindazonáltal ennek ellentmondó gyakorlatot is megfigyelhetünk a filmkészítés során, hiszen néha meg egyenesen megtiltja a rendező a narrátori megjegyzéseket, mondván: „szempontok, aminek a tudálékosságától úgy tekintünk el, hogy szóba se hozzuk; tehát semmi narrátorhang” (375). A narrátori kommentár tiltása egybevág a cinema direct alkotói törekvéssel, miszerint munkáikban ők éppen az alámondásos kommentárt alkalmazzák, és így az objektivitás látszatát keltő dokumentumfilmes hagyományoktól akartak elhatárolódni. A cinema direct filmkészítési eljárásától ugyanakkor a rendezői közbeavatkozás sem idegen, főleg, amennyiben az a provokálást, helyzetbehozást és a szembesítést szolgálja – mint arra korábban már utaltam. És a Mészöly-regény filmjének kommentárjai elsősorban a „vallatást”, az öregek szóra bírását szolgálják, nem pedig az arctalan, mindentudó, omnipotens narrátorhang alkalmazásaként jelennek meg.⁹

A színre lépő és megszólaló („vallató”) rendező mellett természetesen a film monokróm volta és „némasága” is összhangba hozható a cinema direct elveivel. Nem a film néma ugyanis, hanem a két öregember, akiket követ a kamera. És amennyiben a „valós téma” hallgat, ha szabad így fogalmazni, akkor a pontos lekövetésre, tetten érésre törekvő filmnek is hallgatnia kell, ha tényleg hű szeretne maradni célkitűzéseéhez, a valóság minél hitelesebb feltárásához.

A regényben leírt film ugyanakkor nem minden elemében harmonizál a cinema direct formanyelvi sajátosságaival. A tetten érés, a „szoros” követés dokumentarista módszerét ugyanis minduntalan asszociációs montázsok szakítják meg, melyek legfőképpen történelmi síkokat szőnek az öregek hazaútjának „valós idejű” eseményébe.¹⁰ A hasonlóság elve alapján

⁷ Vö. pl. „A klubhelyiségből közepes magnó-átjátszásban halljuk a Jesus Christ Superstar egyik songját, a fesztiválok hangerejével, Jézus, Jézus, figyelj rám, nem tetszik, amit látok... A szöveg mögül csak a váratlan crescendo alatt szűrődik át a Palestrina latinaja” (333).

⁸ További példái a szóban forgó jelenségnek: „Felvetjük az Öregembernek [...] Az Öregember meghallgatja a szövegünket” (339); „az Öregember tájékoztatásunk végén már lehunyt szemmel támaszkodik a falnak” (358); „ismételjük meg a szövegünket, és kimutatunk az ablakon” (389).

⁹ Vö. „A dokumentumfilm hangkommentárja [...] szükségszerűen úgy jelenik meg, mint a diegetikus téren kívüli hang. Ez a diegézisre vonatkozó radikális mássága az, ami bizonyos autoritással ruhazza fel. Mivel a közvetlen megszólalás egy formája, közvetítés nélkül szól hallgatóságához; megkerüli a szereplőket, és a néző cinkosává lesz – együtt értik meg, és ezáltal *helyezik el* a képet. A hang pontosan azért képes értelmezni a képet, létrehozni annak igazságát, mivel lokalizálhatatlan, és mivel nem lehet egy test igájába hajtani [...] A tudás garanciája ebben a rendszerben abban gyökerezik, hogy a testet nem lehet a téridő által kijelölt korlátok közé szorítani.” Mary Ann Doane: A film hangja: a test és a tér artikulációja. In: *Apertúra* 2006/tavaszi. (<http://www.apertura.hu/2006/tavaszi/doane/>; 2011. 07. 02.)

¹⁰ Amennyiben a tetten érés szükségszerűen a jelenben zajlik, valamint a múlt jelenségeit is a „most” horizontjából igyekszik megérteni, akkor a múlt képeinek rendezői montázsai ennek a logikának a megtörését is jelenthetik a regénybeli film időszerkezetében.

szerveződő montázsok legszembeötlőbb példái azok a ritmikus vágások, melyek állóképek gyors egymásutánját sorakoztatják a követni, tetten érni szándékozott történekek egy-egy fontosabb pillanatához. Ilyen rendezői „elkalandozásnak”, „tovább-gondolásnak” tekinthető többek közt, amikor az öregember „sarkantyúzáshoz” hasonlatos lábrángását ekképpen jeleníti meg a narrátor: „Megfelelő távlatot adhatunk ennek az észrevételünknek, ha régi metszetekekre emlékeztető állóképsnitteket mutatunk: lovat oldalnézetben, de csak a has és a bordák magasságáig, s domború hasra feszülő hevederrel, csillogó fémpitykékkal, s egy leszegett, sarkantyús csizmás lábat, ahogy a sarok éppen hátralendül” (375). Vagy az utcai felfordulást (az úgynevezett Czaninné-esetet) szemmel tartó rendőr alakját is asszociációs montázsok illesztik történelmi előképekhez: a rendőr „a vízszintesen tartott bot két végébe markol. S ez így éppen meg is felel a fegyveres erők mindenkor érvényes, emblémaszerű pózának. Amíg az Öregasszonyt észrevesszük, még marad annyi idő, hogy gyors áttekintést adjunk a harcos, a rend őre történelemből ismert típusaiból – de most egy valóban villámgyors snittel: mintha csak átpergetnénk egy idevágó, színes-nyomatos könyvet. Egyenruhák és testtartások halmozát dobjuk be ömlesztve” (406). A különböző idősíkokat egymásba kapcsoló montázsok egyik legérdekesebbike, amikor az öregember halott arcáról lehúzott lepel alól egy gyors vágás eredményeképpen az alvó Silió arca bukkan ki: a viaszosvászon, „amit az Öregemberről húzunk le a hullakamrában, bár ott sem őt találjuk alatta, hanem az alvó Siliót” (392–393). Az imént bemutatott asszociációs montázsok mindegyike rendezői kommentárként is értelmezhető, melyeknek a film szereplői nem, csupán nézői lehetnek a megtapasztalói. Ezen jellemvonása alapján azonban a *Film* című regényben leírt mozgóképi alkotás már jócskán eltér a külső (non-diegetikus) rendezői kommentároktól elhatárolódó cinema direct filmkészítési elvektől. (A legutolsó montázs-szekvenciában például a rendező-narrátor hangsúlyosan összekapcsolja Silió és az öregember alakját, és ily módon azt sugallja: hiába nem vall az öreg, mégis köze van a hajdani gyilkossághoz. Ezzel egyidejűleg át is írja a kamera elé táruló valóság igazságértékeit. Egyszóval manipulál, és ez az alkotói magatartás nem fér össze a cinema direkt dokumentarista szándékaival.)

Számtalan olyan jellemvonással is rendelkezik a regényben leírt film, melyek alapján a kísérletező, experimentális mozgóképi alkotások csoportjába volna sorolható. A radikálisan új filmnyelvi eljárásokat kereső szándék érhető tetten például a rendező azon törekvésében, miszerint egy-egy jelenetsort hátulról visszafelé kíván leforgatni (és nem visszajátszani!). „A kérdés fontosságát úgy hangsúlyozhatjuk utólag” – állítja a rendező-narrátor –, „ha emlékeztetőül újra elővesszük ezt a jelenetet, a jobb megértés kedvéért azonban olyan technikával, hogy fordított időrendben engedjük egymás mellé az egyes mozzanatok. [...] Ezt a visszafelé forgatást a lehető legkövetkezetesebben kell végrehajtanunk, nem enyhíthetünk módosításainkon. Mindig a következményből kell átlépnünk az előzménybe, a jövő időből a jelen időbe; illetve, minthogy már mind a kettő elmúlt (hiszen visszafelé forgatásról van szó), egyik múlt időből a másikba; másrészt (mivel most van szó a visszafelé forgatásról) az egybemosódó múlt időből egy vitathatatlan jelen időbe. Majd utána, azonnal újra mutatjuk a jelenetsort normál időben, mintegy célozva rá, hogy a két változat végső értelmén úgysem tudunk változtatni” (392).

Lassításokat is alkalmaz a regényben ábrázolt alkotás rendezője, és ily módon hangsúlyozva (mintegy a valós időérzékelés folyamatából kiemelve) mutatja be az öregek egy-egy számára fontosabbnak látszó gesztusát, mozdulatát (vö. „De ezeket a másodperceket jobb, ha

lassítva adjuk, az átmenetek fokozatait, ahogy egyre észrevehetőbb lesz rajta egy sajátos rángás, egészen más, mint az eddigiek” (405)).

Experimentális eszközöknek tekinthetők még a túlexponálás, rosszul exponálás esetei is, melynek eredményeképpen egyfelől eltűnik a kép, és ily módon a *semmi* kerül rögzítésre: növeljük a fény erejét – mondja a narrátor (kezében a kamerával!), minek következtében fokozatosan „égetődik ki arcukon [ti. a két öreg arcán] minden vonás, a szem minőségi fényárnyalata, a cipőjük, a szatyor, a nadrágszáron a nedvességfolt – ami lehetne roham utáni vizeletnyom is. De ez most eldönthetetlen még. Sőt, egyre inkább csak fény van, és celluloid szalagunk annyira finom, hogy [...] a lehető legegyszerűbben mutatja a semmit [...] S ezzel megfelelő kritikát is gyakorlunk eddigi okoskodásaink felett: jelezve, hogy akkor tüntetjük el őket a fénybe (vagy sötétbe), amikor akarjuk” (362). Másfelől pedig arra is találunk példát, hogy az akaratlanos rosszul exponálás az öregasszony alakját „égeti” feketére és ily módon azt árnyképszerűvé teszi: „szándékosan rosszul exponálunk. Nem lesz könnyű a kívánt eredményt elérni. Mégis törekednünk kell, hogy csak az Öregasszony alakját »égezzük« feketére: elsősorban a fejet és a mellkast [...] Olyan így, mint egy kinagyított árnykép portré; s annyira mozdulatlanul is áll, hogy teljesen hihető: most csakugyan az önmaga árnyképe” (407–408). Az iméntiekben vázolt torzítások (lassítás, visszafelé forgatás, rosszul exponálás) tudatos médium-reflexióknak nevezhetők, melyek a rögzítés máskülönben észrevétlen eszközeit és eljárásait teszik mégis láthatóvá. A filmes önreflexiók körébe sorolható még a rendező-narrátornak az az akciója is, amikor magára hagyja a kamerát, és kis időre átáll a rögzítettek, az öregek oldalára: „a kamerát helyezük el a szemközti járdán és gondoskodjunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi, valamennyien, egy csupasz fal és egy gép önműködő tárgyilagossága közé szorulva – mint két »zárójel« között” (361).

Külön kell szólni azokról az experimentálisnak ható rendezői elképzelésekről, melyek lényegében megvalósíthatatlanok, ezért nem kísérleti eljárásoknak, hanem inkább képtelenségeknek kellene hívni őket (mint amiképpen erre maga a narrátor is utal a legtöbb alkalommal). Például: „Ebben a helyzetben sajnos nem lehet teljes szembe-totált adni (kivéve, ha az Öregasszony testén keresztül tudnánk látni) – mégis valahogy így volna jó hangsúlyozni az Öregember arcát” (344). A másik eset még ennél is érdekesebb. Ezúttal ugyanis a narrátor-rendezőnek az az ötlete támad, hogy „egyszerre rögzítsük őket előlről és hátulról, mintegy közeledőben és távolodóban (az egy kameránkkal; ami ugyan lehetetlen, de a szándék mégis fontos), és lehetőleg úgy, hogy miközben mindkét irányból egyszerre »lassítunk« rájuk, a kép is egyidejűleg adja az elejüket és hátuljukat” (439). Elengedhetetlen kiemelni, hogy az elbeszélő ennek az ábrázolási szándéknak a lehetetlenségét egyúttal a vállalkozás lehetetlenségének allegóriájaként is értelmezi, mintegy az eddigi vállalási, szembesítési kudarcok „összegzéseként”; más szóval olyan (rögzítési) határpontként, melyen (a tetten érésben, lekövetésben) továbblépni nem lehet: „elképzeltető, hogy éppen így érhető el a kölcsönös leleplezés, amikor már mindegy, hogy innét vagy onnét; és cserébe ők is úgy érezhetik, hogy *mi is a képességeink határához értünk* [saját kiemelés: S.M.]” (439–440). Jóllehet a dokumentarista „nyomozás” ezen határpontjáig nem derül ki semmi a két öreg múltbeli tevékenységéről. A filmes vállalkozás „kudarca”, mely semmilyen kézzel fogható eredményre nem vezet, azt jelenti, hogy a sugalmazások, a vizuális feltételezések (például Silio és a halott öreg arcának összemontírozása) nem nyertek igazolást, ebből következően pedig a regényben bemutatott

eseménysíkok sem kapcsolódnak ok-okozati relációkon keresztül egymáshoz. Az öregek életének történelemben ágyazottsága, az eseményekhez való viszonya továbbra is homályban marad, akárcsak a regény történetének (a filmyomozásnak) kezdetén.

Összefoglalva: a Mészöly-regényben ábrázolt filmforgatás feltehetőleg egy olyan alkotást eredményez, mely a cinema direct lekövetési és szembesítési elvei mellett az experimentális (neo-avantgárd) filmekre jellemző médiumreflexiós eszközöket is alkalmazza. Átfogó struktúráját pedig (már amennyiben van neki ilyen) nem a lineáris, ok-okozati logika szervezi (hiszen éppen ilyet nem tud tetten érni az öregek életében), hanem az asszociációs montázsok és az öregek hazafelé útjának minél pontosabb rögzítési szándéka, melyben fontos helyet kapnak a véletlen és váratlan események is.

Vajon miképpen viszonyul az eddigiekben leírt filmkészítési eljárás módhoz Surányi András *Film...* című adaptációja, mely már címválasztásában is a történet alapját adó Mészöly-regényt idézi?

A Surányi-film egy hajléktalan-szerű figura szálláskeresésének eseményeivel kezdődik. Miközben a nehezen meghatározható (szereplő) státuszú ember kapukon nyit be, udvarokon halad át, belső terekben bolyong, narrátor hangot hallunk, mely előre vetíti – kissé didaktikus módon –, mit fogunk majd látni a „tényleges” (belső) történetben, és hogy ennek a láttatásnak a lekövetés lesz a módszere, vagyis a „kamera” nem akar majd ítélni és hangsúlyokat kijelölni, csupán elfogulatlanul rögzíteni és megmutatni, ami elé tárul.¹¹ Azt lehetne mondani, ez a narrátori monológ lényegében a Mészöly-regény forgatástörténetének egyik alapelvét visszahangozza, mely az elfogulatlanságot és pontosságot teszi meg a legfőbb esztétikai elvnek.

Az is egyértelműen a regényhez kapcsolja a Surányi-filmet, hogy az utóbbi alkotásban szintén egy öregasszony és egy öregember halál előtti utolsó napjának történetét kíséreljük nyomon („dantei kálváriáját” – amiképpen a narrátori kommentár jellemzi az elkövetkező eseményeket). Valóban a pontosság és a részletező alaposág ígéretével kezdődik a nevezett karakterek utolsó óráinak bemutatása, hiszen a „tényleges” történet kezdetén (melyet a film színesre váltása is jelez) hosszasan, türelmesen mutatja a kamera a két öreg reggeli készülődésének eseménytelenségét és unalmát. Mindazonáltal a regény és a kezdő jelenetsor hasonlósága lényegében ebben a részletezésben ki is merül. Hiszen a Mészöly-szöveg bevezető, elhomályosult tudatú, hajléktalan külsejű „aggroncsai” helyett, akik úgy „cammognak” a Moszkva tértől hazáig, mint két „gólem”, a filmben egy jól öltözött agg úriembert és egy hasonló korú úriasszonyt láthatunk, Darvas Iván és Temessy Hédi alakításában (1. kép).

¹¹ A nevezett karakter azonosítása már csak azért is nehézségbe ütközik, mert a jól ismert színész (Véghvári Tamás) hangján halljuk azokat az információkat, melyek a filmezésre vonatkoznak, vagyis egyértelműen a rendezőhöz köthetők, miközben a színész egy olyan hajléktalanszerű figurát alakít a történetben, aki a batyujával mintegy a filmben ábrázolt események hátterében húzza meg magát. Ki ő akkor? Az álruhás rendező? Vagy ő meséli ezt a történetet visszaemlékezés formájában? A film ezekre e kérdésekre meglátásom szerint nem ad választ.



1. kép

Mindemellett a filmbeli öregek egyáltalán nem némák, mint a regényhősök, hanem beszélnek egymáshoz, még ha nem is túl hosszasan, és nem is nagy figyelmet fordítva a másikra. (Ezen utóbbi tulajdonsága a kommunikációjuknak az összeszokottság számlájára is írható, mely a regénybeli „aggroncokat” is nagymértékben jellemezte.) Továbbá a filmbeli két öreg környezete rendezett polgári életvitelt mutat, és ez az otthon szinte köszönő viszonyban sincs a regény lepusztult hőseinek odúszerű, a múlt hulladékaival teli, sötét, dohos lakásával.

Az is jelentős eltérés a két mű között, hogy míg a regényszereplők múltjáról szinte semmi biztosat nem tudunk meg, addig a Surányi-filmben mindjárt a történet elején megkapjuk a magyarázatot a két öreg szomorúságának, melankóliájának eredetére, és egész elrontott életének alapproblémájára. Az okként megjelölt múltbeli esemény pedig nem más, mint gyermekük, Ferike halála, akit feltehetőleg még kisgyermekként kivégeztek a második világháborúban zsidó származása miatt. Erre utal a sárga csillag a Bocskai kabáton, melyet Ferikének hordania kellett halála előtt. Lényegében gyermekük elvesztésének traumája áll életük centrumában, és mint kiderül, hozzá beszélnek álmukban és ébren is (például az öregember halála után, neki mondja el először az öregasszony, hogy a papa meghalt), mintha még mindig élne, jóllehet már több évtizede halott. Ferike alakjának szerepeltetése a film történetében radikális ellépés a regény világától, mégpedig azért, mert a Mészöly-szövegben éppen az *okok*, az egyértelmű magyarázatok azok, melyek nem deríthetők fel, jóllehet az öregek vallatását, szembesítését, faggatását a (történelmi) összefüggések feltárásának szándéka vezérli. Ám mint korábban már írtam, ez a makacs törekvés nem ér célt a Mészöly-regényben.

Az iménti megállapítások persze nem meglepőek, ha a Surányi-film műfaji sajátosságaira tekintünk. Ez az alkotás ugyanis – jóllehet a bevezető narrációban lekövetést, hangsúlymentességet stb. ígér – egy fikciós film, és semmiképpen nem dokumentumfilm. Eseményeit többé-kevésbé lineáris ok-okozati láncokba fűzi, nem bíz semmit a (cinema direct-szerű) véletlenekre. Nem pusztán sugall bizonyosságok nélkül, mint a Mészöly-regény elbeszélője, hanem konkrét összefüggéseket állít, és mutat be az események vonatkozásában. Hangsúlyoz, elrendez, megszerkeszt.

Sőt, időnként olyan szorosra fonja a logikai szálakat, hogy az öregek életéhez csak érintőlegesen kapcsolódó (és főleg az étteremben összefutó) történetek is szoros szövedékbe kerülnek a két idős ember sorsával. A pincér fiatal barátnője (szeretője?) például, amikor felvi-

szí magához alkalmi partnerét, akkor azt állítja, hogy a szomszéd lakásban él az öregúr (akin az előbb segítettek, hisz rosszul lett, vagyis konkrétan a Darvas Iván által játszott karakterre utal vissza), aki hajdan az egész házat birtokolta. Nem sokkal később a (Básti Juli által alakított) telefon-információs kisasszony kamasz fia állítja (feltehetőleg ugyanabban a házban, ahol az előbb a balul végződött légyott zajlott), hogy a nagyszüleié volt hajdan az egész ház, melynek pincéjébe a barátnőjét leviszi. Akkor ő az öregember és az öregasszony unokája? Vagy mégsem ugyanabban a házban vagyunk?

Továbbá a telefon-információs kisasszony fia a pincében rágyújt egy cigarettára, miközben azt mondja csodálkozó barátnőjének, hogy azt az apjától kapta. Jóllehet később bevallja, az apjával még életében nem találkozott. Ugyanakkor a cigarettát mégiscsak abból a fém tárcából veszi ki, melybe a hajléktalan tette azt a Marlboro-szálat, melyet a fiú apjától koldult az étteremben. Hogy került hozzá a cigarettá és a tárcá? Egyáltalán miképpen értelmezzük ezeket a titokzatos, vagy talán helyesebben: sejtetett kapcsolatokat? És akkor még nem is említettük azt a telefonáló férfit, aki a tudakozót hívja, hogy kiderítse régi, húsz évvel azelőtti szerelme számát, és történetesen maga a telefon-információs kisasszony az, akit keres. A (látzólagos) véletlenek által összefűzött sorstörténetek azt sugallják, hogy ebben a világban minden mindennel összefügg, és éppen ezért a dolgok magyarázata is könnyedén felfejthető. Azt gondolom, mi sem áll távolabb a Mészöly-regénytől, mint egy ilyen logika. Noha kétségtelen, hogy a véletlenek a szövegben is jelentős szerepe van (például Silió teljesen *véletlenül* keveredik a tüntetés eseményeibe, a Czerkóf-ügy *véletlenül* kerül a filmbe stb.), ám mégsem kapcsolódik össze olyan végzetszerűséggel, sorsszerűséggel (ami azt sugallja: ennek így *kellett* lennie és nem máshogy), mint azt a Surányi-filmben megfigyelhetjük.

A történet szoros logikai összefűzöttségére a film egyik alapmotívuma is ráirányíthatja a figyelmet. Amerre az öregek járnak, ott a háttérben minduntalan felbukkan egy (gyanús) nő, kezében mózeskosárral. Aztán a film végén, ha szabad így fogalmazni, értelmet nyernek ezek a különös felbukkanások, hiszen a nő mózeskosarát végül az öregek házában udvarán találja meg egy társaság, és kopogtat be vele az öregasszony ajtaján, mondván: itt van ez a kihílt csecsemő, hívhatnák-e az öregasszony telefonján a mentőket. Ő pedig beengedi őket. Érdeemes megemlíteni, hogy a mózeskosarat hárman hozzák, mégpedig olyanok, akik különböző rasszból származnak: egy ázsiai, egy arab és egy színes-bőrű, félvér ember. Ez már csak azért is fontos, mert úgy festenek ők együtt, mint a három királyok (Gáspár, Menyhért, Boldizsár). Az általuk megtalált csecsemő pedig ebben a kontextusban akár az „ég küldöttként” is azonosítható, akivel éppen ezért (ismét csak) nem véletlen kopogtatnak be a túlvilág küszöbén álló öregasszonyhoz. Hiszen a megváltás gyermeki jelének (mely ebben a formában még Ferikére is utalhat) érkezése, majd távozása után hajtja le örök nyugalomra a fejét az öregasszony. Éppen mintha erre az égi jelre várt volna, és ezt követően már könnyű szívvel távozik az öregember után a másvilágra.

A film eseményeinek megváltás- vagy üdvözüléstörténeti olvasatát más képi elemek is sugallják a filmben. Közvetlen az öregember halálát követően például, amikor az öregasszony a szomszédokkal váltott néhány szó után felmegy a házuk magas lépcsőjén, akkor úgy lép be végül a bejárati ajtón, mintha a mennyország kapuját lépné át, hiszen onnét szinte természetfeletti ragyogás árad (2. kép). És ehhez hasonló vertikális kompozícióként értelmezhetjük, amikor már bent a lakásban felső gépállásból, hosszasan mutatja a kamera, amint egy magas lépcsősort mászik meg az idős asszony, hogy eljusson Ferike szobájába (3. kép). Olyan hatást

keltének ezek a lentről induló mozgások, mintha folyton felfelé, az égi terek felé törekedne az öregasszony a férje halálát követően.



2–3. kép

A film viszonylag zárt logikáját, ok-okozati szerkezetét nem törik meg a múlt különböző eseményeinek a jelenre montírozásai, amiképpen ez a Mészöly-szöveg filmjében megfigyelhető. A szereplők korábbi élettörténetéről csupán verbális közlések formájában tudhatunk meg néhány dolgot, és archív felvételek vagy villámgyors állókép-montázsok sem szakítják meg a jelen eseményeinek lineáris bemutatását. Nincsenek asszociációs utalások, melyek az aktuálisan ábrázolt események múltbeli gyökerének roppant szerteágazását, kideríthetetlen, lekövethetetlen vonalvezetését sugallnák – oly módon, mint amiképpen a regény távoli idősíkokat egymás mellé illesztő, montírozó technikája esetében ez megfigyelhető volt.

Fentebb említettem már, hogy a regény homályos elméjű „aggroncsai” helyett a filmben két jól szituált, jól öltözött idős embert látunk, akiknek polgári lakása szép és rendezett. Ezzel az adaptációs változtatással egy időben, azt lehet mondani, a regénybeli hősök nem túl impozáns testi valóságának, funkcióinak (és diszfunkcióinak) részletező bemutatása is háttérbe szorul, sőt, szinte teljesen eltűnik a történet filmes ábrázolásmódjából. Ennek szemléltetéséül érdemes összevetni azt a jelenetet a két alkotásban, melynek során az öregembert fulladási roham keríti hatalmába, az öregasszony pedig ezt orvosolandó a szájára tapasztja a maga ajkait, és szájon át lélegeztetni kezdi a fuldoklót. A Mészöly-regényben ez a jelenet a következő módon kerül leírásra: az öregasszony „valamilyen bájt sem nélkülöző sutasággal hajol az Öregember arcához, a száradó és mégis nyálas száj fölé, s a saját, enyhén rúzosított száját rászorítva, szívni-fújni kezdi a levegőt [...] Amit látunk két arc végsőkig összehangolt együttműködése. Az Öregasszonyé ütemesen kipúposodik, behorpad, és így kényszeríti, hogy az Öregemberé ellentétes ritmust vegyen fel. [...] Az Öregember alsó és felső ajka taplószáraz most, s ebből a száraz részből lökődik ki a sárga nyálhabbal borított nyelv tompa félcsúcsa. A kép megtévesztően olyan, mintha követni akarná vele az Öregasszony lilásvörös, túl hegyes nyelvét, mely éppen húzódik vissza. El kell képzelnünk (képzeltetnünk), hogy az eltelt hosszú másodpercek ezt a két nyelvet kényszerítették érintkezésre, elhomályosítva, de ugyanakkor fel is ébresztve az érzékiséget a pusztá mozdulat-azonosság révén” (350-351). A leírás meglehetősen „naturalista” – amiképpen ezt maga a narrátor is megjegyzi erről a szakasról –, és túlzó részletességgel mutatja be, miképpen tisztítja ki az öregember légjázatát szívó és fújó technikájával az öregasszony. Jóllehet a narrátor (talán ironikus módon) utal ezen „életmen-

alkotás a lineáris történetvezetést, az ok és okozatok racionális rendezőelvét helyezi előtérbe, és többek közt ezekkel az eszközökkel hoz létre egy melodramát. A több idősíkon zajló, egymás mellé montázsolt regénybeli filmesemények is leegyszerűsödnek az adaptációban, és egyetlen idődimenzióra, a jelenre redukálódnak. Továbbá a két öreg hallgatását rögzítő szövegbeli dokumentumfilmből dialógokra építő fikciós film lesz Surányi keze alatt. Egyszóval az adaptáció okokat és magyarázatokat talál ott, ahol az eredeti regényben nem voltak ilyen összetevők, és így némileg leegyszerűsíti és megmagyarázza azt, aminek a regénybeli lényege éppen a leegyszerűsíthetlenség és a megmagyarázhatatlanság. Más szóval *egyértelműen* értelmezi az öregeknek azokat a jelzés- és gesztusszerűségeit, melyeket a regény meghagy eredendő létmódjukban (ahogy „tetten érte” őket) – vagy legalábbis igyekszik egyszerűsíthetetlen sokértelműségükben reprezentálni őket.

Jóllehet tehát a *Film* című Mészöly-regény szinte egy kész forgatókönyvet kínál az adaptációra, a Surányi András által rendezett *Film...* című alkotás majdhogynem köszönő viszonyban sincs a szóban forgó regényben hosszasan és kimerítő részletességgel leírt filmkészítési módszerekkel. Ez a megállapítás azonban nem kíván értékítélet lenni, csupáncsak leíró jelleggel igyekszik konstatálni, hogy a Surányi-filmet nem nagyon lehet a regény felől értelmezni és fordítva, a regény olvasásakor sem lehet igazán segítségünkre a film (beható) ismerete. Mert a két alkotás viszonya nem működik *tényleges* kölcsönhatásként. Csábítóan tetszik a két műalkotás komparatív elemzése, hiszen a regény maga kínálja fel „belső forgatókönyvét” egy adaptációs vállalkozásra, ám a megvalósult film és a regény viszonyának elemzésekor a különbségek felsorolásánál nem jutottam tovább. A két műalkotás két párhuzamos (műfaji, esztétikai) sínpáron halad, és amíg az értelmezői szem ellát, nem is találkoznak egymással. Vagyis ha feltesszük újra a kiinduló kérdést, miszerint a vizsgált adaptációs (intermediális) viszonyrendszerben mit árulnak el egymásról a kölcsönhatásban részt vevő alkotások, akkor azt lehet mondani, hogy nem sokat. A jelen tanulmány reménye csupán annyi, hogy a határpontok kijelölése is járhat némi tanulsággal, illetve annak elemző bemutatása, hogy az adaptációs viszonyban résztvevő két alkotás miért nem mérhető, vethető össze egymással.