

Farkas György

Amikor a töltőtoll kamera

Mészöly Miklós írásai és a filmes látásmód kérdései

„Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve nézem, amit meglátok hirtelen. Egy pillanat s kész az idő egésze...”

(József Attila: A Dunánál)

Mészöly Miklós írásaiban fellelhető filmszerűség szinte már evidenciának számít elemzői körében, és ha nem is készültek még erről a szűken vett területről vaskos kötetek, mindenképpen meghatározó Sággy Miklós munkája¹, amelynek vizsgálódása a legszembetűnőbb ilyesfajta Mészöly-műre, a *Film* című regényre összpontosít.

Éppen ezért esett választásom Mészölynek egy, ha nem is elhanyagolt, de kevésbé reflektorfénybe állított írására (*Film, az Emkénél* – 1967), amelyet két, a filmes látásmód kérdéseire vonatkozó kulcsfontosságú elméleti írásának összefüggésében próbálok filmes kontextusban értelmezni, elhelyezni.

Fejben vetítő

„Egy Gross-Borni hajnalra emlékszem – a hatalmas tüzérkiképző tábor egyik barakkjában állok az ablak előtt.”²

Ezekkel a sorokkal kezdődik a főszereplő elbeszélése, és már itt két jelentőségteljes vonása megnyilvánul a szövegnek, amelyek a továbbiakban notóriusan vonulnak majd végig az elbeszélésen. Az egyik az egyes szám első személyben elmondásra kerülő történet, a másik pedig a jelenidejűség.

¹ SÁGGY Miklós, *A fény retorikája*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2009. – ennek második részlete *Mészöly a felvevőgéppel*, melyben Mészöly *Film* c. regényének elemzését találjuk (149-204). A mű Sággy Miklós Ph.D. disszertációjának átdolgozott változata.

² MÉSZÖLY Miklós, *Film, az Emkénél* = *UŐ, Idegen partokon*, elbeszélések, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995, 178.

Ha nem lenne félreérthető és a magyar nyelvtantól „idegen”, azt javasolnám, hogy ezt a fajta jelenidejűséget – legalábbis Mészöly műveire alkalmazandó – nevezzük „folyamatos jelennek”. A folyamatosan, éppen a szemünk előtt létrejövő, megvalósuló jelen értelmében.

Ez a két vonása a szövegnek azért válik jelentőségteljessé, mivel a film képi ingereinek befogadása során hasonló mozzanatok valósulnak meg a nézőben. Az idő akkor és ott jön létre, mégpedig a saját elménkben. A film által közvetített információk értelmezése csak is egyes szám első személyben valósulhat meg.

A szövegnek a filmes befogadáshoz való közelítése több szinten történik. Az első az időbeliség létrehozása, továbbá az idő kezelése. Az idő kezelése a folyamatos jelenidejűségre épülve a gondolati asszociációkat követve bontja ki azt a fajta „képszerkesztést”, amit egyszerűen nevezhetnénk filmes látásmódnak is. Itt a gondolati asszociációk működési elvének használata egyrészt a képek „térbeliségéről” gondoskodik, másrészt megvalósítanak egy képzeletbeli montázst.

„A varjak felröppennek. Nem látom őket a kályha mellől, de a havon keringő árnyékukat annál inkább.”³

Ezzel a mondattal mindjárt három képet vetít elénk a főszereplő.

1. A varjak felröppennek.
2. A főszereplő a kályha mellett.
3. A keringő varjak árnyéka a havon.

Ha ezeket nem olvassuk, hanem mozgóképként látjuk magunk előtt, a két vágással összefűzött három képsor egy térbeli meghatározássá áll össze. A filmszerűségnek a térbeli meghatározás, térbeli kiterjesztés funkcióján túl nézzük meg a nézőpont különböző fókuszálásait is egy szekvencián belül, mint a közelítés következő szintjét.

„Ebéd után váratlanul átmegyek Hellihez, pedig már nem akarok tőle semmit. Ülünk a szobában, megsimogatja a fejemet, aztán kigombolja a zubbonyomat, benyúl az ingem alá, és a vörösre festett körmével belekarmol a bőrömbe. Az egyik facövekre kint varjú ül. Mutatom neki, és nevetek, mire ő is nevetni kezd...”⁴

A szekvencia filmen a következő egységekből állhatna össze:⁵

1. A főszereplő a barakkból átmegy Helli barakkjába. (kistotál/szűk kistotál plán)

³ Mészöly *i.m.* 180.

⁴ Mészöly *i.m.* 181.

⁵ A feltételes mód itt azért szükséges, mert rendezői intenciótól függően, akár másképpen is alakulhatnak a plánok típusai és a vágások száma.

2. A főszereplő és Helli ül a szobában. (szekond plán)
3. Helli simogatja a főszereplő fejét, majd kigombolja a zubbonyát. (szűk szekond vagy szekond plán)
4. Benyúl az inge alá és a vörösre festett körmével belekarmol a bőrébe. (szuperplán)
5. Az egyik facövekre kint varjú ül. (kistotál plán)
6. Mutatom neki, és nevetek (szekond plán)
7. mire ő is nevetni kezd. (szekond plán)

A fenti szekvencia hét egység és hat vágás által valósulhat meg, miközben a nézőpont fókusza a szuperközelítől a kistotálig változik. Természetesen a vágások száma itt is kiváltható a kamera mozgásának és zoomolásának kombinációival.

A korábban már említett gondolati asszociációk által a tudat, tudatosság működésének illusztrálása is leképezhető. Ez a közeledés harmadik szintje, amire a következő példákat találhatjuk az idézett szövegben.

„Egy padon ülök az északi táborbejárónál, ez a legelhagyatottabb most. Közben mindenfélére gondolok, de semmire se nagyon határozottan. [...] Én meg csak ülök a padon, és eszembe jut a Nagykörút. Egy dunántúli présház. Az első nő. Csupa giccses dolog így kiszakítva, de együtt az egész olyan, mint valami betömhetetlen szakadék.”⁶

Nagykörút, dunántúli présház és az első nő. Időben és térben is csupa egymástól és a jelentől is távollévő tereptárgyai az elmének. Mégis miféle kapcsolat van a három kép között, azon kívül, hogy mind egy emlékező elmének a sajátjai? A kapcsolat nem csak maga a szubjektum, aki létre hívja az emlékképeket, hanem egyfajta identitás-meghatározás, amitől ezek a képek már nem önmagukat jelentik, hanem maguk is jelölővé válnak. De még innen is tovább vezet a szerző, amint kijelenti, hogy ezek így kiszakítva, önmagukban állva, giccses dolgok, de folyamatában tekintve, vagyis időbelisége segítségével az egész olyan, mint valami betömhetetlen szakadék(!).

Hívjuk csak képzeletbeli szemeink elé ezt a képet: sok képzeletbeli dolog (emlékek) együtt olyanok, mint egy szakadék. Hogyan lehetséges, hogy valamik összessége nem, hogy kevesebb, de egyenesen negatív összességet képviseljenek? Ez azt jelenti, hogy ezeknek az egyébként szép emlékeknek az összessége maga a hiány alakzata. Egy olyan hiány materializálódása, ami ráadásul megszüntethetetlen.

⁶ MÉSZÖLY *i.m.* 184-185.

Huszár-(ik)-vágás

Mészöly filmről való gondolkodását, s ugyanakkor saját, írásain belül megvalósítható, megvalósított filmközeli írás-koncepcióját talán a Huszárik Zoltán alkotói elképzeléseit összefoglaló esszé⁷ teszi leginkább világossá számunkra.

Mészöly ebben az esszében Huszárik két alkotását nevezi meg konkrétan, az *Elégiát* és a *Szindbádot*. A két film között nem csak a képsorozatok felépítésében alkalmazott asszociatív montázsok nevezhető formai megoldás teremt kapcsolatot, de az a központi meghatározó elem, hogy mindezen képek az emlékezés síkján lépnek be az emberi elmébe. Mészöly a Huszárik alkotásairól írt esszéjében azt is megfogalmazza, hogy Huszárik módszerével nem csak egyetért, mint egy az alkotásról gondolkodó ember, de maga is mint alkotó alkalmazná, alkalmazza azokat.

„...nem a megszokott tér-idő kronológia figyelembevételével, hanem az összefüggések olyan logikáját követve, ami a valóság elemeit úgy általánosítja, hogy túllép a sztorik irodalmiságán, vagyis ahogy többnyire élünk, átélünk. Ahogy a valóság pillanatról-pillanatra millió elemet rendez el bennünk; akár a kaleidoszkóp, mely minden mozdulatra az adott x számú elemet folyton új képpé állítja össze.”⁸

Elsőre talán furcsaságként könyvelhetnénk el, azonban végül ismerjük el, inkább tudatosság, hogy a megfogalmazás, amit Mészöly Huszárik filmjeiről tesz, éppen annyira alkalmazható saját elbeszélésére is. Ha nem tudnánk, hogy Huszárikról írja, akár gondolhatnánk azt is, hogy éppen saját írásaira vonatkozó programját összegzi.

Elégia

Huszárik Zoltán 1965-ben bemutatott rövidfilmje (18 perc) szinte már mindent tartalmaz technikailag és formailag, amit majd első nagyjátékfilmjében is alkalmazni fog. Az *Elégia* is elég volt ahhoz, hogy a nemzetközi kritika felfigyeljen Huszárikra, hiszen az Oberhausen-i rövidfilmfesztiválon rögtön sikert aratott vele. A címéből sejthető, hogy rendezője maga is a kép-költészet irányába fordítja figyelmét, és a film szerkezetében is lírai megoldásokat fog alkalmazni, bár szavak nélkül.

Az *Elégia* vádirat, röpirat a civilizálódó és könnyen felejtő ember ellen, és egyben mementó a lovakról, az élet mellett. Bár apropója bagatellnek hathat. A '60-as évek elején a technicizálódó Budapesten „feleslegessé” váló lovakat egyszerűen a vágóhídra küldték.

⁷ MÉSZÖLY Miklós, *In memoriam Huszárik Zoltán (Jegyzetek, körvonalak egy lehetséges filmtematikához)/1978-79/ = UŐ, A pille magánya*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 322-325,

⁸ MÉSZÖLY, *In memoriam*, 322.

A történet nem is a maga nyers brutalitása miatt döbbenetes, inkább a hozzákapcsolódó képzettársítások miatt. Huszárik is ezt fedezi fel, de a maga számára ezt szinte programmá teszi.

Ahogy Mészöly, úgy Huszárik is azt a mechanizmust tartja izgalmasnak és hozza előtérbe, ami a hétköznapi gondolatáramlást, asszociációs-hálózatot mozgásban tartja az emberi elmében. Itt az *Elégiában* ez még mondhatni kísérleti fázisban jelenik meg. A ló képe és a hozzá kapcsolódó asszociációk keverednek a ló képe és a ló feltételezhető emlékképeivel. De talán a kísérleti jellegétől fogva még sokkal izgalmasabb, és a kétféle szerialitás azt is megkérdőjelezi, hogy van-e különbség az emberi élet és egy ló élete között.

„Az Elégia az állatok, tárgyak, tájak elemeinek egyenrangú mellérendelésével egy aktuálisra mindig lefordítható térképet – közérzet-térképet – tud szuggerálni.”⁹

„Az Elégiában frappánsan érvényesül a létezés nem-múló, nem pillanatnyi érvényességű emberi-tárgyi-állati szomorúsága.”¹⁰

Így ír Mészöly az *Elégia* szerkesztési elveiről, és talán ez a két idézet jól érzékelteti, hogy milyen értelemben, vagy milyen szemszögből nézve találta igazán fontosnak és elgondolkodtatónak Huszárik alkotói látásmódját, alkotásfilozófiáját.

Szindbád

„Nem hagy maga után mást csak a pillanat szétroncsolt emlékműveit” – alapítja meg Szindbádról Huszárik. Ebben az egy mondatban tulajdonképpen benne rejlik nem csak a szindbádi életérzés, de egyben a Huszárik- és Mészöly-féle szekvencia szerkesztési módszertan is. Pontosan ez az a lényeg, amire Mészöly is építi azt az alkotásfilozófiát, amelynek kifejtését Huszárik filmjeinek ürügyén teszi meg.

A *Szindbádban* megjelenő (szindbádi) emlékhalmazra legpontosabban alkalmazható mézőlyi kijelentéseket meglepő módon nem a korábban már idézett *In memoriamban* találjuk, hanem egy korábbi filmes vonatkozású tanulmányában. A *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* 1969-es írás, mégis mintha sűrítettebben foglalná mondatokba azokat a gondolatokat, amiket Huszárik kapcsán tíz évvel későbbi rövid írásában más módon ismét megfogalmaz.

„Nem a világ s az élet epikus; a mi értelmező egyszerűsítésünk helyez mindent kommunikációs kronológiába, hogy »rendet« vigyen az egyenrangúságba, a létezés-közérzet álomszerű egyidejűségébe.”¹¹

⁹ *In memoriam*, 323.

¹⁰ *In memoriam*, 323-324.

¹¹ MÉSZÖLY Miklós, *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* (1969), = UŐ, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 282-294, 290.

A „létezés-közérzet álomszerű egyidejűsége” valójában nem más mint Szindbád létezésének idősíkjá. Hogy minden egyszerre létezik, minden egyszerre van jelen, hiszen a hétköznapi gondolkodás szerinti jelen és a bármilyen kiváltó ok alapján átvillanó asszociációk és emlékképek idegimpulzus szerű villámlás láncolata adja ki (a) *Szindbád* képhalmazát, vizualitásának összességét.

„[...] úgy állítja meg a művön belüli időt, hogy egy mindenkori idődimenzióban is érvényes lehessen. Vagyis az állandó jelenidőben keresi meg azt a kollektív érvényességet, amiben a tegnap és a ma közelebb kerülnek egymáshoz; s már előlegezik egy lehetséges jövő jelenidejét.”¹² – foglalja össze Huszárik időkezelését Mészöly, ami bár az *Elégiára* is vonatkozik, a *Szindbád* esetében egyértelműen és pontosan a film alapvető lényegét fogalmazza meg.

Bár a Krúdy-féle történetnek értelemszerűen van bizonyos kronológiája, ez inkább csak azt különbözteti meg, ami már megtörtént, és ami éppen történik. A már megtörténteken belüli időbeliség nem játszik szerepet. Szindbád alakjának és a Huszárik által rendezett mozgóképi megfelelőjének sajátosága az a „lehetséges jövő jelenideje”, amiben úgy jelennek meg Szindbád emlékei, mintha azokat egy vágyott jövőként álmodozná elénk.

„Az idő kikezd minden objektivitást.”¹³

Mészöly prózájának különleges eszközei kivételes harmóniával csengenek egybe Huszárik filmes látásmódjával, de akár azt is állíthatjuk, hogy a modern film bizonyos alapvető törekvéseivel. Ha az irodalom és a film szoros kapcsolata felől közeledve vizsgálódunk, akkor a legkönnyebben adódó példa Alain Robbe-Grillet, akinek irodalmi műveiben is találunk számos kapcsolódási pontot a fentiekben taglalt látásmód, alkotói megközelítés tekintetében, de korai filmjeit is ide sorolhatjuk. Ha pedig a film felől érkező keressük a lehetséges párhuzamokat, akkor elsősorban Bódy Gábor *Amerikai anzixját*¹⁴ kell megemlítenünk, amelyben Bódy kísérleti megoldása a fényvágás, a történetet néző – de nem a nézőtérben ülő néző, hanem még leginkább az odaértett szerzővel azonos – személy (akit a kamera helyettesít) pislogásait időről-időre a teljes képmezőt kitöltő fehér fényel érzékelteti.

Ennél még radikálisabb Anthony Hopkins kísérleti rendezése, a *Slipstream*,¹⁵ amelyben a főszereplő forgatókönyvíró – maga Anthony Hopkins – fejében lejátszódó „jelenetek” és a valóságban éppen lezajló történések olyan mértékben keverednek, olyan iramban és olyan vizuális, technikai megoldásokkal ugrálva egyikről a másikra, hogy már-már a megértést is lehetetlenné teszi a kívülálló néző számára.

¹² *In memoriam*, 322-323.

¹³ *Warhol kamerája*, 290.

¹⁴ BÓDY Gábor, *Amerikai anzix* (1975) <http://www.imdb.com/title/tt0072636/>

¹⁵ ANTHONY HOPKINS, *Slipstream /Légörvény/* (2007) <http://www.imdb.com/title/tt0499570/>

Ami másfelől pedig arról ad tanúbizonyságot, hogy mennyire nem lehetséges valójában megérteni a másik embert, illetve mennyire csak az illúzióját birtokolhatjuk a megértésnek.

Ezek a kísérletek is csupán arról szólnak, amit Mészöly így fogalmaz meg a *Szindbád* kapcsán: „[...] egyetlen alak szűri meg s láttatja mindazt, ami a film [...] ő hívja elő a valóságot, és benne saját magát is”.¹⁶ Ha pedig ennek a láttatónak a szubjektum voltára figyelünk, akkor ismét az időbeliség megkerülhetetlen kérdéséhez érünk vissza: hiszen az „idő kikezsd minden objektivitást”¹⁷ amivel szemben „a nem irányított, folyamatos kép, a történő valóság puszta látványa”¹⁸ áll, ami „semlegesíti az időt”.¹⁹ Vagyis a paradox helyzetben a szubjektum által szabadon kezelt időbeliség találkozik a folyamatos jelen képiségének időre vonatkozó semlegességével.

Mi kell az elidegenedéshez?

„Azért furcsa, ahogy így húsz év múlva eszébe jut az embernek ilyesmi, egyszerre és átmenet nélkül minden. Pedig még azt se mondhatom, hogy boldogtalan vagyok. Lakásom van, állásom van, az utcákon égnek a lámpák, az aszfalt tükörsima, a lány, aki a karomba kapaszkodik, szeret; s akkor pár percig egyszer várunk kell az Emkénél, amíg átjutunk a Nemzeti oldalára, közben nézem az arcokat, az autókat meg a lábakat lent az aszfalton és egy kövér dakszlit a karcsú lábak között, ahogy szimatol és fintorog lustán – és még mindig csak a dakszlit nézem: vajon nem túl kövér ez a kutya? –, s mint egy idegen, úgy nyúlok bele a saját zsebembe, de nem találok a cigarettát.”²⁰

A novella utolsó bekezdésében Mészöly valójában összefoglalja azt az alkotói módszert, ami felépíti az egész novellát is. A főhős saját magából indul ki, először a hozzá közel álló képeket veszi sorra, majd a környezetét, végül a körülötte állóktól visszatalál magához, de már nem ugyanaz, aki a gondolatok és képek felvillanása előtt volt: idegen a saját maga számára is.

¹⁶ *In memoriam*, 324.

¹⁷ *Warhol kamerája*, 290.

¹⁸ *Warhol kamerája*, 288.

¹⁹ *Warhol kamerája*, 288. Kiemelés tőlem! A két részlet egy mondatban a következőképpen szerepel Mészölynél: *a nem irányított, folyamatos kép, a történő valóság puszta látványa: semlegesíti az időt.*

²⁰ *Film, az Emkénél*, 201.