

Gelencsér Gábor

Mándyval moziban

A Mándy-művek adaptációi azt bizonyítják, hogy az író szövegvilága alkalmasabb a megfilmesítésre, mint egy-egy regénye, színműve vagy novellája.

A hogy *Huszárik Zoltán* sem *Krúdy* egyetlen novelláját, novellafüzérét, regényrészletét vagy regényét adaptálta, hanem a szindbádi sors, illetve a Szindbád-narratíva időtermészetét próbálta a mozgókép formai lehetőségeivel megragadni, úgy a Mándy-filmek sikeres adaptátorai sem csupán sztorikat, konfliktusokat, figurákat emeltek ki az életműből, jóval inkább a művek által megteremtett, belakott, otthonossá és ismerőssé tett írói világot. Mielőtt kísérletet tennénk a Mándy poétikájából, a filmi kifejezőmód sajátos természetéből és a magyar film szellemi pozíciójából fakadó érintkezési felületek leírására, érdemes a fenti tézist filmtörténeti keretben is szemügyre venni.

A Mándy-életmű adaptációtörténete az egyes írások hagyományos megfilmesítésétől az át- és összedolgozásokon keresztül a konkrét művektől való elszakadásig ível. Az első filmek egy-egy regényből, illetve novellából születtek: *Várkonyi Zoltán* 1960-ban a 'Csutak és a szürke ló' című ifjúsági regényt forgatja le, ezután a 'Ciklon' című novellából *Palásthy György* rendezésében 1966-ban készül el a 'Ketten haltak meg'. Egy Balázs Béla Stúdió-s rövidfilmet, *Szomjas György* 'Diákszerelem' című etűdjét és *Kézdi-Kovács Zsolt* 1973-as 'A locsolókoesi' című filmjét megelőzően azonban már megjelenik az írói világ önmagában való megragadásának kísérlete: saját „mándys” ötletéből és a szerző forgatókönyvírói közreműködésével *Elek Judit* valódi Mándy-adaptációt forgat – konkrét irodalmi előzmény nélkül.

Az 1969-es 'Sziget a szárazföldön' abból a szempontból is különös Mándy-film, hogy a korábbi, s főképp az ezt követő adaptációk erőteljes, gyakran szürrealisztikus stilizációjával szemben egyfajta „tündéri realizmust” valósít meg. Az emlékei és régi tárgyai között élő öregasszony elhatározza, hogy elcseréli lakását. A filmből kiemelkedik a hirdetések böngészésének jelene, amelyet cinéma direct módszerrel vettek fel, és a lakást ellepő lehetséges vásárlók egyre abszurdabb kavalkádját is tárgyilagos leíró pozícióból rögzíti a kamera. Kár, hogy a hétköznapi, kevéssé stilizált, „lírai dokumentarista” Mándy-világ más filmekben nem jelent meg hasonló ihletettséggel. *Elek Judit* egyébként nemcsak az író világához vonzódott, hanem a személyiségét is kifejezőnek találta: korábban rábízta 'Találkozás' című rövidfilmjének egyik főszerepét. Hasonló módon járt el *Szabó István*, akinek a hetvenes évek elején készült, Budapestről szóló rövidfilmjein, valamint a személyes és a kollektív emlékezetet tárgyakban megragadó nagyjátékfilmjein szintén felismerhető Mándy „tekintete”. *Szabó* az író szellemi jelenlétét a 'Szerelmesfilm' és a 'Tűzoltó utca 25.' epizód szerepeivel játékosan konkretizálja is, ráadásul a 'Szerelmesfilm'-ben Mándy a második világháború idején gyerekeket mentő orvost alakít (*Zsámboky* néven!), s ez ebben az önéletrajzi ihletésű filmben közvetlenül a rendező apjára utal.

Visszatérve a közvetlen adaptációkhoz, két mű, a 'Vera szerelmei' című rádiójáték és a 'Borika vendégei' című novella összekapcsolásából jön létre *Bán Róbert* 'Lányarcok tükörben' című filmje 1972-ben (a forgatókönyvet ebben az esetben is Mándy írta), itt azonban inkább két történet dramaturgiai egymásba fűzéséről, mintsem a művekből kiolvasható egységes írói világ megteremtéséről van szó. Mindez majd a köztudatban is joggal legautentikusabbnak tartott Mándy-adaptációkról, *Sándor Pál* két filmjéről mondható el, noha egyik sem tekinthető hagyományos megfilmesítésnek. A 'Régi idők focija' a 'Tribünök ár-

nyéka' című novella és 'A pálya szélén' című kisregény, valamint az író mozis tárcanovellái nyomán nyerte el végső formáját, a 'Szabadíts meg a gonosztól' pedig a szerző 'Mélyvíz' című színművének igen szabad átdolgozása (mindkét film forgatókönyvét Tóth Zsuzsa írta, a dramaturg Bíró Zsuzsa volt). Elmondható tehát, hogy a Mándy világot újratemtő, markáns szerzői látásmódról tanúskodó filmek elszakadnak az író konkrét műveitől, s inkább a módszerrel, a látásmóddal – mintegy a szövegek karakterével azonosulnak.

Kézenfekvő volna ezen a ponton Mándy gyakran emlegetett „filmszerű” írásművészetére utalni: a kihagyásos, montázsszerű, mellérendelő szerkezetre; a leírások tárgyakat kiemelő „közelképeire”, a gyors „snittekre”; s természetesen a filmes tematika nemcsak a mozinovellákat, hanem az egész életművet átszövő jelenlétére, a legváratlanabb helyeken felbukkanó filmes hasonlatokra. (1) Úgy vélem, a Mándy-próza „filmszerűsége” nem értelmezi az adaptációkat, illetve nem könnyíti meg a filmesek dolgát. Sőt alapvető félreértés volna arra gondolni, hogy a „filmszerűség” a filmen is az marad. *Jeles András*tól tudjuk: „Nincs semmi, ami jobban megzavarta volna a filmesek agyát, mint a »filmszerűség«.” (2) A film nem filmszerű, hanem film; legfeljebb „színházszerű”, „zeneszerű”, „irodalomszerű” lehet, az irodalom pedig – például – filmszerű. S ugyanígy nem segítik a Mándy-írások megfilmesítését a film-történeti és mozis utalások sem – igaz, nem is nehezítik meg. Ebben az esetben ugyanis már nem filmszerűségről, azaz a filmforma nyelvi imitációjáról van szó, hanem nosztalgjáról, egy hagyomány, egy értékrend megidézéséről és az ehhez való viszonyról – filmek, filmképek segítségével. Mándy írásművészetének tehát nem a könnyen azonosítható filmszerű strukturáltsága adaptálható, illetve adaptálandó, nem valami olyasmi, ami filmszerű, hanem ami eleve – film. Az író szintén sokak által megfogalmazott, egyre inkább kiteljesedő poétikai elvére, a folyamatosan létrejövő és megszűnő „elvont konkrétságra” gondolok, ahogy a szövegek világában a tárgyak egyszerre létező dolgokként és önmaguk szellemi képeiként kerülnek elénk; ahogy az egész – mint *Balassa Péter* az 'Átkelés' című kötettel kapcsolatosan megfogalmazta – „evidens és megfajthetetlen egyszerre”. (3) A létező dologként és önmaga szellemi képeként megjelenő tárgyak világa pedig nem más, mint a film: a konkrét valóság reprodukciója, ahol tehát egyazon mozdulatban van jelen a konkrétum, a kamera előtt megszülető esemény és a tér/idő határainak szükségszerű megvonásából fakadó interpretáció, azaz szellemi kép. Mándy szövegeinek átszellemesített konkrétságából fakad, hogy művei nem csupán a történetek megfilmelésére, a narratíva interpretációjára adnak alkalmat (arra is), hanem írói módszerének, írói világának adaptálására. Az alábbiakban ezt a lehetőséget a filmek oldaláról vizsgálom, méghozzá a formai szempontból legrelevánsabb két Sándor Pál-adaptáció segítségével.

Tekintsünk el azoktól a szellemi tartalmaktól, amelyekben a két film – a hetvenes években nagyon is konkrét – üzenete sűrűsödött („kell egy csapat!”, „lennie kell valahol egy belső ruhatárnak!”), és elsősorban a filmtörténeti pozíciójukat vegyük szemügyre! Sándor Pál munkáiban az évtized meghatározó irányzatai találkoznak egymással: első és harmadik játékfilmje, a 'Bohóc a falon' és a 'Sárka, drágám' a dokumentarizmussal mutat rokonságot, míg a középük ékelődő 'Szeressétek Odor Emiliát!', majd a 'Régi idők fója', az ezt követő 'Herkulesfürdői emlék' és a 'Szabadíts meg a gonosztól' a szubjektív

Mándy írásművészetének tehát nem a könnyen azonosítható filmszerű strukturáltsága adaptálható, illetve adaptálandó, nem valami olyasmi, ami filmszerű, hanem ami eleve – film. Az író szintén sokak által megfogalmazott, egyre inkább kiteljesedő poétikai elvére, a folyamatosan létrejövő és megszűnő „elvont konkrétságra” gondolok, ahogy a szövegek világában a tárgyak egyszerre létező dolgokként és önmaguk szellemi képeiként kerülnek elénk.

szerzői stilizációval. A dokumentarista kezdés után tehát nem folytatja a rendező a hatvanas évek úgynevezett társadalomkritikus illúziórealizmusát, hanem szubjektív, zárt, múltbeli világokat teremt, a „Szeressétek Odor Emiliát!” és a „Herkulesfürdői emlék” esetében a szó szoros értelmében, hiszen az előbbi történet a millenniumi ünnepségek idején egy nevelőotthonban, az utóbbi a Tanácsköztársaság bukása után egy hegyvidéki szanatóriumban játszódik. E két film ráadásul a szerzői stilizáció szempontjából különösen jól használható, szecessziós közegbe helyezi az eseményeket, csakúgy, mint az irányzat két kimagasló alkotása, *Makk Károly* „Szerelem” és Huszárík Zoltán „Szindbád” című filmje. A dokumentarizmussal szembeállított, valójában annak alternatívájaként kibontakozó, a modernizmus szubjektív-szerzői hagyományait felerősítő látásmód a társadalmi és történelmi folyamatok morális alapokon nyugvó analizisének elutasításából táplálkozik. Emögött kétségtelenül a ’68 utáni csalódottságot kell látnunk, amely végképp hitelenné tette a hatalommal vitázó, dialogizáló művészet eszményét. Felerősödött a személyes látásmód, illetve a személy látásmódja; a politikai-történelmi keretben vizsgált egyén sorsa helyett az egyéni sorsokba behatoló politika és történelem vált fontossá. A filmek látszólag ugyanarról szólnak, a nézőpont azonban megváltozott. E nézőpontváltásnak volt az egyik következménye a szubjektív stilizáció (a másik a dokumentarista szemlélet beszűremkedése a fikcióba), amelyben a szubjektív elem, a személyes, egyéni látásmód egyet jelentett a tematikus és formai konvenciók lerombolásával, így például – hogy mindjárt a legerőteljesebb formai konvencióra utaljak – a lineáris, realiztikus elbeszélés mód szétördelésével. Ebbe a szerzői vonulatba tartozott Sándor Pál, aki látszólag elmentmondásos módon – ám korántsem egyedül, gondoljunk az említett *Déry-* és *Krúdy*-filmekre – adaptáció formájában valósította meg szerzői elképzeléseit. (4)

Sándor Pál azonban nem az elbeszélés mód fellazításával foglalkozik, éppen ellenkezőleg: filmjeiben visszaállítja a mesélés rangját, sőt a mozi mitikus elemeit, a kalandot, a szenvedélyt, a humort. A Mándy segítségével végrehajtott stilizációt olyan szempontból érdemes megközelíteni, amely a film megtekintése közben talán eszünkbe sem jut – s ez éppen e művek erejét igazolja. A „Régi idők mozija” esetében kétségtelenül csupán a háttérben, anekdotikus szinten, de mégis jelen van egy, a magyar film történetében sokat megélt tematika, nevezetesen a Horthy-korszak, a fasizálódó Európa és a szerveződő munkásmozgalom eseményei. Minarik Ede mosodás szenvedélye a Csabagyöngye, életcélja pedig bejutni az első ligába. Pénz azonban nincs, és még a csodakapust is elcsábítják az ellenfél játékosügynökei. Az 1924-ben játszódó csapatgründolás korabeli némafilmek és mozik világát felidéző utalásai közé szinte észrevétlenül ékelődnek a korfestő mozzanatok. A film tétje az, hogy a mániássá-mitikussá növelt csapat-eszme – a Himnusz hangjaira a levegőbe emelkedő Minarikhhoz hasonlóan – felül képes-e emelkedni ezen a tematikai konvención, méghozzá úgy, hogy nem hallgatja el, nem tekint el tőle. Vagyis a „Régi idők focija” a látványos némafilmes stilizáció ellenére sem nélkülözi a magyar film tematikus konvencióira vonatkozó utalásokat, de – és ezen a ponton van jelentősége a Mándy-világ filmes újratemtésének – a történelmi utalások olyan szerkezetben, közegben bukkannak fel, amely az absztrakt társadalmi-történelmi körülményekkel az egyéni kisvilágok konkrétumait állítja szembe: városszéli focipályát, lerobbant mosodát, szakadt futballmezt, továbbá mozdulatokkal, grimaszokkal vagy éppen különös névadásokkal egyénített figurákat. A személyek és tárgyak mítoszát a Történelem mítoszával szemben – a „kell egy csapat” szimbolikus „üzenete” révén pedig az egyének és a kisközösségek morálját a Történelem moráljával szemben.

Még erőteljesebb a tematikus konvenció megsértése a „Szabadíts meg a gonosztól!” esetében. (5) A történet 1944 telén játszódik Budapesten, a nyilas rémuralom idején. A tánciskolai foglalkozást légiriadó zavarja szét. A zűrzarban a ruhatáros nő fia ellop egy kabátot, hogy végre örömlányt vásárolhasson magának. Egy kabát azonban nem tűnhet el csak úgy – és útnak indul az egyre gyarapodó csapat, neki a háborús városnak. Idéz-

zük fel, hány magyar filmben láttuk ezt a korszakot, s vajon elképzelhetőnek tartottuk-e valaha, hogy a konfliktus középpontjába egy ellopott kabát kerüljön? A kabát mániás keresése közben a szereplők mintha tudomást sem vennének a háború „morális” kihívásáról, hiszen számukra a morális konfliktust a kabát eltűnése jelenti. A kabátügy, persze, akárcsak a focicsapat, példázat, lefokozott, ironikus jelkép, amelynek kisszerűségét éppen a történelmi környezet emeli ki. Mándy egyfelől megfosztja alakjait, tárgyait filozófiai, történelmi, morális dimenziójuktól, másfelől e lefokozott közegben mindenfajta filozófiai, történelmi, morális léptéket meghaladó, személyes feladat elé állítja őket. Azaz a kabát az ő történetük szintjén konkrét cselekményelem, jelképesség csak a történelmi események közegében magasodik – amihez viszont a szereplőknek nincs közük. Ezért nem válik a film elvont erkölcsi példázattá, szemben – mint erre Kovács András Bálint felhívta a figyelmet (6) – Fábri Zoltán szintén a nyilas rémuralom idején játszódó, *Sánta Ferenc* regényéből készült „Az ötödik pecsét” című filmjével. Miközben egy neveléses kabátlopás vagy egy reménytelen csapatépítés eltörpül a világban dúló viharok mellett – az egyén számára élet-halál kérdésévé válik. Tragikomikus, abszurd, ironikus helyzet, nevetséges és kétségbeejtő. Ezt az értékrendek közötti elcsúszást, a lefokozást az egyik és a felemelést a másik oldalon képesek nyomatékosítani a „Szabadíts meg a gonosztól” konvencióértései: háborús film, amelyből kimarad a háború, s csak a történet végén, a szereplőktől mintegy függetlenül, váratlanul és esetlegesen, ám ekkor végzetesen szól bele az eseményekbe. Háborús film, amelyben nincsenek hősök, a figurák kiegyenlítették, egyik sem emelkedik a másik fölé, jók és rosszak, szájalmasak és esendők egyszerre. Háborús film, amelyben a dramaturgia nem egyenesen halad a konfliktus megoldása felé, inkább epizódokra bomló, anekdotikus szerkezetű elbeszélésmódot látunk. Mindezek a konvencióértések ugyanakkor nem csupán lerombolnak valamit, hanem egy karakteres belvilágot állítanak a helyére, Mándy mitologikus világát.

A Mándy-adaptációk elsődleges feladata ezeknek a figuráknak, helyszíneknek, beszédmódoknak a megtalálása, a szövegvilágnak megfelelő képi világ megteremtése – mindazok a filmes megoldások, amelyek a techné körébe tartoznak. Legalább ennyire fontos azonban az, hogy a Mándy-világ adaptátora a maga művészi közegében megtalálja, illetve megteremtse azt a szellemi teret, amelyben a filmje nem egyszerűen sikeres vagy kevésbé sikeres, autentikus vagy inautentikus adaptációként lehet jelen, hanem bekerül a korszak filmművészetének véráramába. Sándor Pál két filmjéről ez feltétlenül elmondható, miközben a „Régi idők focija” és a „Szabadíts meg a gonosztól” a Mándy-univerzum újraalkotása szempontjából is sikeres vállalkozás. Ritka dolog a magyar filmben: két, filmtörténeti értékét tekintve is jelentős mű és két élvezetes mozi – amelyekről talán a moziszerelmes Mándy Iván is szívesen írt volna tárcanovellát.

Jegyzet

(1) Lásd ehhez: Bodó Márton: Mándy Iván mozija. In: Gács Anna – Gelencsér Gábor (2000, szerk.): *Adaptációk*. József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest. 73–99.

(2) Jeles András: Törédékek. In: Dániel Ferenc (1984, szerk.): *Kortársunk a film*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest. 47.

(3) Balassa Péter (1985): Mándy és a kísértetek. Művészetéről és az Átkelés című kötetéről. In: uő: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest. 139.

(4) A Szerelem és a Szindbád elemzését és a szerzői stílus leírását lásd: Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara*. Osiris, Budapest. 58–126.

(5) A film hagyománytalanságára Bikácsy Gergely hívta fel a figyelmet. Bikácsy Gergely: A filmíró Óceánja. In: Hámosi András (1980, szerk.): *Szabadíts meg a gonosztól (Ötlettől a filmig)*. Magvető Kiadó, Budapest. 262–283.

(6) Kovács András Bálint (2002): „Öntudatlan rétegek”. Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben. In: uő: *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest. 216–225.