

Visy Beatrix

Filmgyári capriccio

Kép, film transzmediális lehetőségei
a *Régi idők mozijában* és a *Zsámboky mozijában*

Mándy Iván prózájával, különösen a mozit tematizáló műveivel kapcsolatban igen gyakran merül fel a *nostalgia* mint a múlthoz való viszony érzete. A *Régi idők mozija* és a *Zsámboky mozija*¹ című művek jól ismertén a két világháború közötti mozizás élményét állítják középpontba. A múltidézés, az idősíkok váltásai e szövegekben egyben médiumváltások is, transz- és intermediális egymásra hatások. Első ránézésre a művek előterében szöveg és film, irodalmi és filmes narráció kettőssége áll, ám a némafilmek mellett mindkét szöveg másfajta médiumokat is bevon az elbeszélés menetébe, amelyek közül nem egy az imaginárius világ tárgyi elemeként is jelen van a történetekben. Ilyenek a mozi világához köthető médiumok a filmplakátok, mozimagazinok és a fényképek, ez utóbbiak a *Régi idők* folytatásaként is számontartott *Zsámboky mozijában* kapnak jelentős szerepet. A némafilm ma már idegen némaságával szemben az elbeszélésben a hang szerepével is számolni kell, a némafilmek sztárjai, szereplői (fiktív) szölamokat kapnak, kifejezetten fecsegnek, csacsognak, incselkednek, hanglejtést, hangszínt és hangzó elevenséget kapnak. Mindezek ábrázolása, funkciója és egymáshoz való viszonya már önmagában is komplex, bonyolult kérdéskört sejtet, így a Mándy műveire vonatkoztatott, értelmezett nostalgia-fogalom is árnyalásra érdemes.

E két Mándy-mű multimediális „parádéja”, transz- és intermediális aktusai nemcsak a két mű karneváli, burleszkyszerű jellegét és látszólag könnyed, dinamikus karakterét alapozzák meg. A médiumok keresztműzében zajló történetek, jelenetek, a mediális váltások, határátlépések és határsértések szoros összefüggést mutatnak egy folyamatos hiányállapottal, a dezillúzióval és a recepció által is tárgyalt nosztalgiával. Az összetett és ellentmondásokkal teli létállapot és viszonyulásmód, valamint a mediális határátlépések, -eltörlések, a metaleptikus átjárások meghatározó volta miatt is úgy vélem, érdemes részletesebben megvizsgálni, hogy a mediális és más jellegű váltások, áttűnések milyen narrációs eljárásokban, prózapoétikai eszközökben, jegyekben mutatkoznak meg, vala-

¹ MÁNDY Iván, *Régi idők mozija*, Magvető, Budapest, 1967; MÁNDY Iván, *Zsámboky mozija*, Magvető, Budapest, 1975.

mint hogy a technikai médiumok bősége, a művek némafilmek helyzetkommikát is felidéző humora hogyan függ össze a mindezek mögött és mellett megképződő hiánnyal és a kiábrándultság érzetével.

Nosztalgia, hiány, médium

A fenti kérdések tárgyalásához termékeny kiindulópont lehet a Mándy-értelmezések egyik kulcsfogalmát, a nosztalgiát újra megvizsgálni. A szakirodalom és elsősorban Erdődy Edit által formanosztalgiának nevezett múlthoz való viszony kiindulópontja a mítoszhoz, mitikus, archaikus alapformákhoz való visszatérés. Erdődy szerint Mándynál már a kezdetektől megfigyelhető „az ősbib, egyszerűbb epikus formák iránti vonzódás”, munkáiban gyakran észlelhetők a „hajdan virágzó, nagy műfajok erejüket veszített maradványelemei”, az „epika primitív, ősbib formáinak alkalmazása”, melyeket a monográfus összefoglalóan „formanosztalgiáknak” nevez.²

Mindenképpen a múltat idealizáló, mitikus karaktert erősíti az a tény, hogy a filmtörténet első évtizedei, a némafilm és a húszas, harmincas évek filmipara önmagában is mítoszi, áhítatos magaslatokba emelkedett a 20. század második felének és Mándy hőseinek szemléletében.³ Továbbá nem vitatható az sem, hogy a Mándy által megjelenített filmélmények, filmtípusok és a szereplők ehhez való viszonya valóban hordoz mítoszi és mitikus vonásokat, főként, hogy az epika archaikus formái, mint az eposz vagy a mese, ezeknek világképe, hőstípusai, formai-szerkezeti jegyei a film formanyelvében, különféle műfajaiban, zsánereiben deszakralizált, profán formájukban eleve jelen vannak. Azonban a modern művészeti ágból újratermelt, az örök visszatérés tanát is érintő, létezésre vágyó, mítosszá formáló (fel)emelő törekvés minden igyekezet ellenére sem tudta teljes mértékben megteremteni a mitikus, archaikus formák történelmi időtől független általános érvényű igazságát, mivel a szent értékrendjét, örökérvényűségét éppen a filmek profanitása, egyszerűsítő formái, popularitása és időhöz kötöttsége által nem – még hőseinek, hőstípusainak mitizálása, felnövesztése ellenére sem – képes megalkotni vagy tartósan fenntartani. Mindezek tükrében Mándy mozimániája, a második világháború előtti filmek és sztárok megidézése csak első látásra tűnik egy már letűnt, értéktelített világ

² ERDŐDY Edit, *Mándy Iván*, Balassi, Budapest, 1992, 48. Erdődy szerint Mándynál már a kezdetektől megfigyelhető „az ősbib, egyszerűbb epikus formák iránti vonzódás”. *Uo.*, 48. Sággy Miklós elfogadva a fogalmat, a formanosztalgia kifejtésére, kibontására vállalkozik *Filmszakadás a szövegtérben* című, a *Régi idők moziját* értelmező írásában. SÁGGY Miklós, *Filmszakadás a szövegtérben*, *Literatura* 2007/3., 294–307.

³ Explicit módon a *Zsámboky mozijában*: „Inkább valamilyen vasárnapi iskolára emlékeztettek ezek a mozik. Kápolnára, ahol prédikáció helyett vetítenek. A zenét is egy harmónium adja.” MÁNDY, *Zsámboky mozija*, 15.

elégikus, vágyódó felelevenítésének. A vizsgált művekben éppen a narratív eszközöket, prózapoeitikát is meghatározó transz- és intermedialis eljárások mutatnak rá nosztalgia és ironia kettőségére: az értéktelített nosztalgikus vágy mellett mindennek ironikus távolítása, lefokozása is hasonló mértékben jelen van a szövegekben. E tekintetben a *Régi idők moziját* is kettősség jellemzi, a hősi epika magaslatait nehéz lenne a közép-európai tekintet (alul)nézetéből ironia és mosolygás nélkül megcélozni a 20. század második felében.

A szövegek egyszer igenlik, és minden ironia nélkül a saját textusukba építik a megidézett hagyományt, máskor pedig kritikusan és az elidegenítés, távol-ságtartás módszerével kezelik azokat. Ugyanez a kettősség mondható el az ábrázolt világban megjelenő befogadói, mintakövető magatartásról: a fiú mintegy rituális módon kísérli meg tetteit filmen látott emberfeletti hősök cselekedeteihez igazítani, a profán időt a mitikus időszámításra váltani. A leggyakrabban nem sikerül ezt megvalósítania...⁴

Mert nehéz lenne vitatni, hogy a *Régi idők mozijában* a fiú filmek által megalkotott álomvilága, hősök és történetek utáni vágyakozása valóban hordoz mitikus vonásokat, a főhős identitásformálódásának fontos eleme az epika archaikus formáival, így az eposzsal, mesével, mítosszal való kapcsolat. A fiú az álomgyárban, a filmek tartalmában és formanyelvében keres valamiféle létegeszre vonatkoztatható ideát, igazságot, azonosulásra alkalmas hősöket. A „valódi” élet hiányai, a bizonytalan egzisztenciájú apa, a szeretet nélküli közeg miatt a gyermek naiv és esendő rajongása, teljesség iránti vágya, az elérés szándéka nem válik nevetségessé; mindezek a gyerek sorsa miatt valódi téttel rendelkeznek. A történetek azonban sorra arra mutatnak rá, hogy a mozizásba és a filmek világába való menekülés és a mítoszokkal, mitizált alakokkal való azonosulás lehetetlen, a hősök értékrendje, tetteik, viselkedésük utánzása nem működtethető a hétköznapi életben.

Emellett a művek világában és a szereplők nosztalgiaérzésében erősebb a már megtapasztalt hely, életesemény, tehát a saját, megélt múlt iránti sóvárgás, mint a metafizikai jellegű, teljesség iránti vágy. Így e két Mándy-mű hőseinek nosztalgizálását érdemes differenciáltabban közelíteni, s nem kizárólag a filmhez mint hősi-mitikus értékrendhez való vonzódás viszonyrendszerében, hiszen a *Régi idők mozijában* a fiú egyfelől a budapesti mozik világának, a moziba járásnak, a vetítéseknek az élményét, tehát a már általa is ismertet szeretné újraélni, és e mellett (másfelől) a némafilmek világában keres valamiféle teljességet, igazságot, eszmét és azonosulásra alkalmas hősöket. Ez a két-féle vágy természetesen nem választható szét teljes mértékben, összeadódik,

⁴ SÁGHY, I. m, 302.

keveredik egymással a fiú őszinte, esendő naivitásában, ám, ahogy majd látható lesz, a fiú élethelyzetei és történetei a filmek által felkínált eszmények elérésének képtelenségére mutatnak rá. A korosodó Zsámboky a legendás, egykor álomvilágnak tűnő közegnek a visszásságait, hanyatlását is látja, a filmek, sztárok megidézése során a szerző leginkább a sztárok köré fonódó látszat, csillogás és az ezek mögötti kiábrándító (fájdalmas, tragikus) valóság feltárásával, illetve az ironikus leleplezés eszközeivel él.

Ám mielőtt túlságosan belebonyolódnánk a nosztalgia jelentéstartományába, sokkal lényegesebb hangsúlyozni, hogy Mándynál a film és az álomgyár nagy korszakának utólagos szemlélése, felidézése jórészt ennek a világnak kreáció mivoltát, fikciós karakterét mutatja meg, olyan világot, amely minden ízében képzet, tünemény, és amelynek formáiban, sémáiban, vagy ezek mellett, mögött nem található valós eszme, világkép. Ezért használhatja Erdődy a formanosztalgia fogalmát, illetve Sággy Miklós is ezt járja körül, aki Balassa Péter⁵ és Eliade nyomán a valódi, ideák nélküli platonizmus gondolata mentén értelmezi a *Régi idők moziját*. Mándy történetei is felszínre hozzák azt a tapasztalatot, hogy maga a képmás, a fikció erősebb, érzéki hatásaiban meghatározóbb közeg, illetve a technikai képekre jellemző módon olyannyira transzparens, ablakszerű, valóságos élményt vált ki, hogy maga a képmás hozza létre, helyettesíti az eredetit, ugyanakkor ez a felsejlő másféle eredet, igazság, kezdet nem rögzíthető. Ahogy Susan Sontag is írja a fénykép kapcsán, a képmás illúziója olyan erős, hogy az eredeti és másolat közti különbségtétel nehézkesnek és értelmetlennek látszik.⁶

A két mű és a két főszereplő, a *Régi idők* fiúja és Zsámboky horizontjában azért a filmre és a múlt mozijára, filmkészítésére helyeződik mind a szereplők, mind az olvasók befogadói és értelmezői hangsúlya, mert a jelen idősíkjá, a hétköznapi, valóságos élet erős hiányokat mutat, jelzi ezt az arányaiban kevesebb, töredékes és sokszor negatív előjelű ábrázolása. Mintha a jelen idősíkjá narrációs, szerkezeti szempontokból mindössze arra szolgálna, hogy a hősöknek legyen ürügye és oka kilépni ebből a világból egy másik, alternatív, pár-

⁵ Uo.; valamint Balassa szerint a Mándy-írások alapvető vonása, hogy azok „árnyék”, „kísértet” és „képmás” világot jelenítenek meg. Mándy szövegei szerint a világ „úgy, ahogy van – s a létege helyénvalósága máris kérdéses –, képmás [...] de fogalmunk sincs, hogy volt-e, hol s mikor volt egyáltalán eredeti kép? [...] Ideák nélküli platonizmus Mándy, híradás az árnyéklétezésről, képmásokról, melyek elvesztették kapcsolatukat minden fölsőbb világgal, az ideális eredetivel.” BALASSA Péter, *Mándy és a kísértetek. Művészetéről és Átkelés című kötetéről* = Uő., *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, 143.

⁶ „A fényképezés hatalma tulajdonképpen deplatonizálta valóságképünket, mert egyre értelmetlenebbé tette, hogy a kép és a tárgy, a másolat és az eredeti megkülönböztetése alapján rendszerezzük tapasztalatainkat [...]. A fénykép [...] hathatós fegyver, mely bármikor szembefordulhat a valósággal: a valóságot alakíthatja árnyékká. Valóságosabbak a képek, mint bárki gondolta volna.” SUSAN SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Európa, Budapest, 1999, 223–224.

huzamos, ráadásul soha el nem érhető, már álomként sem visszaállítható univerzumba. Mándy hőseinek moziélménye szimulákrum,⁷ pseudovilágok kifogyhatatlan tárháza, és amelyek, épp ezért, nemcsak a kalandok, kapcsolatok, érzelmek megélésének lehetőségeiként vagy vágyaként tűnnek fel, valamint nemcsak a valóság ideiglenes elhagyásának alkalmai, hanem ezek a fantáziával is megtoldott, kikerekített világok, síkok végtelen(ít)ett filmszalagokként a „valós” jelen hiányossága, töredékessége miatt a főszereplők számára egymásba fonódnak, együtt élnek, sőt, a fiú számára követendő mintává válnak.⁸ A kilépés, a menekülés, az eszképzizmus gesztusai, formái által megtalálni remélt teljesség, „boldogság” azonban kudarcra ítélt, s talán ebben rejlik a nosztalgia fájdalomának mozzanata, hiszen a fel/megidézett világ egyáltalán nem teljes, szépsége vágykeltő illúzió, ám mégis veszteségérzetet képes generálni. A vélt mitikussal, örökérvényűvel való találkozás megismételhetetlenül kínos és csalódott jeleneteket eredményez; a film és a filmgyártás nagy korszakának fals, torz, nevetséges esetei, sőt deklasszált, tragikus alakjai népesítik be a laza füzérű mozieregényeket.

Poétikai és tartalmi jegyekben is tetten érhetők a felidézésnek, azonosulásnak hiábavaló próbálkozásai. Tartalmilag és a létezés egészét érintve súlyosabb képet mutat a *Régi idők mozija*, ahol a vágy elérése, a film elemeivel való azonosulás jellege több fejezetben is érintkezik a mítosszal, mitikussal. A fiú alakja, sorsa, a mű végkicsengése Mándy életfelfogásának komorabb oldalát mutatja meg, míg a mű folytatásának is tekinthető, nyolc évvel későbbi *Zsámboky mozija* a *Régi idők* világára és hőseire is reflektálva a moziélménybe vetett érték hitelét, a nosztalgiazás érvényét még inkább visszaveszi, karneválivá oldja. A sztárok világa, a pletyka előtérbe kerül, az ironia, az abszurd és a burleszk uralkodóvá válik.

Mindkét műben az elbeszélői szintek megsokszorozása és bonyolítása, a különféle létsíkok és médiumok áttűnései, összecsúsztatása, mozaikos elrendezése, egymásra és egymásba rétegzése történik. A medialitás ilyen mértékű látványos előtérbe helyezése a jelrendszerek jelentéssel, valósággal szembeni elsőbbségét, a jelölők és a nyelvi megelőzőttség jól ismert teóriáját vetik fel-

⁷ Szimulákrum: lat. simulacra, görög megfelelője az eidola 'hamis kép, amit tisztelnek', 'hamis kép imádása'. „A *simulacrum*ok a maguk arrogáns önkényével eleve értéktelenítik a realitás tényeit.” Hans BELTING, *A hiteles kép*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2009, 19. Belting maga is hivatkozik Baudrillard ismert tézisére: „L'illusion n'est plus possible parce que le réel n'est plus possible.” [Az illúzió nem lehetséges többé, mert a realitás sem lehetséges többé/már.] Vö. Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila – KOVÁCS Sándor et al., Szeged, Ictus – JATE, 1996, 175.

⁸ „Úgy ám, gondolta Zsámboky, ha valami baj történt az iskolában, beszekundáztam vagy ilyesmi – egyszerre csak ő lépett mellém, Zé, a fekete lovag. Mosolygott, azzal a megvesztegető mosolyával, és könnyedén a vállamra vert.” MÁNDY, *Zsámboky mozija*, 32.

színre, a mű megalkotottságát hangsúlyozzák. De erről már sokat írtak. A párhuzamos univerzumok megelevenítését bármelyik médium – fotó, plakát, film, elhangzott szövegrészlet – berobbanthatja, ám mivel a hősök világától mindegyik távol van, fikciónak és fantáziának alávetett, ezek a világok csak közvetett módon, közvetítők segítségével érhetők el, ahogy erre mindkét mű folyamatosan reflektál is. A közegváltás mediális függőségét, feltételezettségét jelzi például, hogy a fiú számára az előcsarnokban nézegetett filmjelenetek is helyettesíthetik magát a vetítést,⁹ hogy *A szép telefonoskisasszony* című részben alig várja, hogy az apja elmenjen otthonról, és ő kedvére álmodozhasson a *Mozi Élet* című lap képei felett. Hasonló eset, amikor barátjával a Gépészről kapott szakadt filmtekercsen nézik *A cowboy* című filmet. A *Zsámboky mozi* pedig egészében erre a struktúrára épül, az újságíró feladata, hogy a sztárok fotóit nézegetve valamiféle gondolatot, cikket kicsiholjon magából. Itt is a kép-nézegetés, a portrékon látható arcokkal való szembenézés indítja el az egyes részek sovány cselekményét, a tekintetek, arcvonások keltik életre a mozit, az állóképek végül valamilyen módon bemozdulnak, filmként kezdenek peregni Zsámboky tekintete előtt. Ám ebben a műben nemcsak a filmek kelnek életre, hanem a színészek sok esetben átveszik a kezdeményezést, sőt a narrációt is Zsámbokytól, a különböző világok közti átjárás nem egyirányú, hanem kölcsönös.

Az áttűnéseknek, a létsíkok és narrációs szintek keveredésének, a metalepszis alakzatának számos formája megtalálható tehát mindkét műben. A mozi járás, a filmek képsoraiba, történetébe való belépés a fiú legnagyobb vágya és leggyakoribb tevékenysége; valóságos életének mozzanatai, érzései mindeztől áttevődnek a filmvászonra, a való életben átélt konfliktusait, élményeit a filmtörténetek újramondásával, átélésével igyekezik elrendezni, feldolgozni. Ilyen értelemben számára a film és hősei valóban a mítosz és a mese világtéremtő és identifikáló, rituális ismétlések által elsajátítható közegéhez tartoznak. A mesélés ősi formáját és érvényességét, ennek a hősi múltnak a létezését nem egy esetben a Hollywoodot megjárt Gépész mint mesélő alakja hitelesíti. A szállodai szobákban élt ideiglenes élet, a fiú apjának bizonytalan egziszten-

⁹ *Az előcsarnok* című fejezetben a fiú korábbi filmes ismereteire támaszkodva a jelenetképek közül és a feliratokból igyekezik megalkotni magát a filmet, annak valószínűsíthető narratíváját: „Na persze! A fiú közelebb ment a képhez. Mert Harry Liedtke eddig majdnem mindig katonatisztet játszott. Most pedig: A félszeg professzor. Képek szétszórva plakáton. Képek – szöveggel. »A népszerű Harry jámbor, szemüveges professzor vidéken, a tanítványai szerelmesek belé, de ő csak Liselotte-ot szereti.« Az más, gondolta a fiú, ha ő csak Liselotte-ot... »A sors személyes egy berlini mulató tulajdonosává teszi a félszeg professzort.« Aha, a félszeg professzor a táncosnők között. A táncosnők cylinderben, rövid kis selyemnadrágban. Sorba állnak, és egymás derekát fogják. Görlök... igen, ezek olyan görlök. Kissé oldalt hajtják a fejüket, mosolyognak. Itt meg hattyútollakkal ugrálnak. Ez is a félszeg professzor mulatójában lehet.” MANDY, *Régi idők...*, 38–39.

ciája, az elhanyagolt, szeretet nélkül lézengő gyerek a fantázia és az álom világában igyekszik kiteljesíteni töredezett és szegényes létét. Ezért a teljességre való vágyakozás, bármennyire is naiv és gyermeki, és bármennyire is kudarcokkal végződik, mégsem válik nevetségessé, legfeljebb bájosan komikussá, humorossá.

A *Régi idők mozijában* a csalódások, a kínos, méltatlan helyzetek sorra ismétlődnek, holott már a mű egészét keretező szövegek is érzékeltetik a régi idők, már a fiú jelenében is letűnt múlttá alakuló világ végleges elvesztését. A *Mottó* című rövid bevezetés, Ottlik *Iskolájához* mérhető módon, a film felidézésének nehézségeit viszi színre. A „Hol látta? Milyen filmben?” kérdésekre nem sikerül válaszolni a film bevillanó jelenetei ellenére sem,¹⁰ a filmszakadás miatt félbemaradt előadás emléke rögzül, a filmszakadás állapota állandósul: „Újra megnézte ezt a filmet? Vagy többé már nem is adták? Mert már akkor is régi volt, olyan régi, hogy nem is lehetett összeragasztani?”¹¹ Hasonlóképpen utal a kötet zárata is a végleges veszteségre: a *Zoro halála* című szöveg a halhatatlannak tűnő hősöket, példaképeket játszó színészek mulandóságát, a siker tűnékenységét közvetíti a Film Temetőjének leírásával. Ebben a jelenetben a filmbeli nagy hősök halhatatlanságát a halandó és öregedő színészek csatározása írja felül, a Gépész mesélését követően ebben a kontextusban hangzik el a fiú kétségbeesett kérdése: „Mi van a Zorókkal, hogy azok mindig...? Tessék mondani, mi van a Zorókkal? Tessék mondani!”¹²

A technikai apparátus sérülése, alkalmatlansága rendre visszatérő motívum; a filmszakadás, a már használhatatlan „szakadozott szelű, sötét celluloidszalagok” eleve lehetetlenné teszik a filmek teljes felelevenítését, befogadását.¹³ Hasonlóképpen az apa által sokszor beígért, de elmaradó mozizás, a mindössze az előcsarnokig, pénztárokig jutó fiú, a moziplakátok és filmújságok képeiből elinduló képzelet, az üres mozi leírása, az előcsarnokba kitett magányos zsölylye,¹⁴ a valahogy mindig akadékoskodó barát, Streig vagy a *Hetedik sor egyes*

¹⁰ További kérdések is adódnak: „Ki játszotta a nőt? A kísértetet? És mi volt a film címe?” Mindössze a Bodográf Mozi Bé terme kezd előbújni a fiú emlékezetéből. MÁNDY, *Régi idők...*, 8.

¹¹ *Uo.*, 7–8.

¹² *Uo.*, 215.

¹³ A vetítőgép és vászon nélküli filmszalagok ötlete a *Zsámboky mozijában* is helyet kapott: „Akár a mélytengeri tekercsek. Egy csomó egymásba csavarodott celluloid szalag a vágószoba asztalán. Különféle vékony fapálcikákon is filmszalagok lógtak. Beborították a szobát. Egy kéz belenyúlt a tekercsekbe, felmarkolt egy csomót. Odavitte az ablakhoz. Óvatosan, vigyázva kigöngyölyítette.” MÁNDY, *Zsámboky...*, 251.

¹⁴ „Üres a pénztár ablaka.” „Üres széksorok a vászon előtt. Földszint első sor, második, harmadik, negyedik, végig a huszonhetedik sorig. A székekről letöredezték a táblák, lekopták a karfák, ahogy könyökkel súrolták őket. Most pedig némán sorakoztak a vászon előtt.” „Üres a pénztár ablaka. Üres a pénztárosnő széke a lecsúszott kendővel. Plakátok a hosszú és sötét folyosón. Ott voltak mind: a süllyedő hajó kapitánya, a férfi, aki félkarral átöleli

című szöveg oszlop mögé ültetett gyerekének részvilága, töredékes látványa is a hiány, a fizikai akadályok jelzései: „és a szőke nő arcát kettévágták. Egy folt Harry Liedtke homlokából, lokni a nő hajából. Fél bajusz ugrik rá a nő hajára. De hiszen Harry Liedtkének nincs is bajusza! Vagy ez már nem is Harry Liedtke? Mint meg mintha valami falon mászna a bajusz...”¹⁵ A kudarc- és hiánytapasztalatok sorát a tartalmi jegyek, a mítoszok elérésére, az eredet megértésére és a hősök viselkedésének követésére tett kísérletek sikertelenségei még inkább erősítik, ahogy *Az igaziak*,¹⁶ *A viking sisak* vagy *A Nagy Késérű* című történetekből is kiderül. E fejezetek bibliai, mitológiai jelentéstretegeit és azok deszakralizálódását, parodisztikussá, ironikussá válását már Ságghy Miklós meggyőzően kifejtette.¹⁷

A filmek jeleneteit, történeteit felidéző és a mozizás, filmnézés jelenbeli körülményeit együttesen ábrázoló, a két sík között ugráló narráció nem hagy teret a beleélésnek, a bár hamis, mégis vágyott teljesség befogadásának, a közeg- és médiumváltások rései, a szétszakadozott világ feslő varratai minduntalan jelen vannak. A világok átjárhatósága, egymásba csúsztathatósága, keveredése, az együttes láttatás, a fantáziálás, álmodozás folyamatos állapota miatt a kiinduló közeg, az úgynevezett valóságosabb sík és a filmek világának működése egészen hasonlatossá válik egymáshoz, értékrendjük között nincs különbség. Jelzi ezt az is, hogy mind a fiú, mind Zsámboky a filmek történetét, a színészek érzéseit, életkörülményeit a jelen világban is érvényes realitásként, saját életre ható tényezőként kezeli. A talmiság, mulandóság, a látszatok mögött húzódó szegénység, kopottság, keserűség, a zátonyra futott sorsok mindkét közeget jellemzik és le is leplezik.

A teljesség hiányát, az elveszett filmvallást, a filmek világának megismételhetetlenségét jelzik a kipótolás, kiegészítés poétikai eszközei is. Erre kiváló példa a *Diákszerелеm* című novella, amelyben az elszakadt film miatt elmaradó vetítést a jegyszedőnő történetmesélése helyettesíti, kiegészítve a nézők közbevetéseivel. A már sokszor említett képzelődés nem csupán a filmbeli történetnek a felidézését, elmesélését jelenti, a néma képekkel szemben a hang, a beszéd

kedvesét, a felvont szemöldökű végzet asszonya. Sima és sötét a ruhatár pultja. És bent a teremben a székek. Komor és magányos székek a vászon előtt, végig a huszonhetedik sorig.” MANDY, *A mozi* = Uő., *Régi idők...*, 65, 66, 71. „Magányos, fekete szőlye a mozi előcsarnokában. Kitették bentről, kiszakították a többi közül.” MANDY, *Egy szőlye* = Uő., *Régi idők...*, 74.

¹⁵ Uo., 145. A résélmény folytatódik a vetítés végén kint az utcán is: „Odakint majd elszédült. Pálcavékony negyed-alakok rohantak mellette, szakadozott mozdulatokkal. Meghasadt szájak, fél bajuszok, homlokok repülő foltja. Autó levágott orra, villamos ablaka. Parányi rés az utcából, parányi fény a kirakatokból.” „A pálcavékony alakok ugrálni kezdtek, majd megmerevedtek. Ő meg beugrott egy kapu repedésén, és azzal minden elsötétedett.” MANDY, *Hetedik sor egyes* = Uő., *Régi idők...*, 148, 149.

¹⁶ „Az igaziak fenn vannak a hegyekben, ahová Cecil Bé vezette őket.” Uo., 53.

¹⁷ SÁGGHY, I. m.

is kitüntetetté válik. A látvány és hangzás, kép és szöveg kettőssége érzékelteti, hogy az imádott némafilmnek egyfelől mintha épp technikai kezdetlegessége adná a varázsát, a valamiféle őskézdet, teremtés állapotát és ígérteit, de egyben hiányosságát is: a technikai kép, a látvány valóságillúzióját némasága, nyelv nélkülsége ellenpontoszza. Mándy e műveiben a némafilmek hangot kapnak, a síkok átjárásával a képek, filmszalagok beszélni kezdenek, a fantázia által létrehozott monológok és párbeszédok egyfelől humorosak és bájosak, mint például Greta Garbo partnereinek vitája, vagy a fiú szerelmét akceptáló Norma Shearer párbeszéde férjével, Irving Thalberggel.¹⁸ A hang és a párbeszéd jelentőségére az *Egy hang* és a *Két Hang* című fejezetek, az utóbbiból három is van, reflektálnak.

*Színészportrék közelebből – kép, film, szöveg
transzmediális viszonyai a Zsámboky mozijában*

Mándy Iván mozit tematizáló művei közül a *Zsámboky mozija* sok szempontból folytatása az 1967-es *Régi idők mozijának*. Ahogy az eddigi gondolatmenet Mándy formanosztalgiajának kérdését, műveinek a „korai” film hőseihez, történeteikhez mint a mitikus elbeszélőformák deszakralizált, profán változataihoz való viszonyát tárgyalta, ez a rész a *Zsámboky... színészfotóira* koncentrálna a fénykép és a portré elméletének segítségével. A vizsgálódás éppen azt az eddig is részletezett gondolatot igyekszik elmélyíteni, miszerint a film mint modern művészeti ág létezésre vágyó, mítosszá emelő törekvései, minden igyekezet ellenére sem tudták teljes mértékben megteremteni a mitikus, archaikus formák történelmi időtől független általános érvényű igazságát, mivel a szent értékrendjét, örökérvényűségét éppen a filmek profanitása, egyszerűsítő formái, popularitása és időhöz kötöttsége által képtelen megalkotni vagy tartósan fenntartani.¹⁹ A *Zsámboky mozija* ezt a képtelenséget ábrázolja a maga, látszólag könnyed módján, a *Régi idők* világát és fiú hőseit is megidézve a korábbi műhöz képest még inkább visszaveszi a moziba, filmbe vetett értékek hitelét és a nosztalgiazás érvényét. A visszavétel első jelentős gesztusa, hogy a mozgófilm komplexebb formanyelve helyett „mindössze” a filmsztárok fotói hevernek előttünk, teljes rendetlenségben. A színészportrék a filmek segéd-

¹⁸ MÁNDY, *Norma és Irving* = MÁNDY, *Régi idők...*, 195–201.

¹⁹ „A szövegek egyszer igenlik, és minden ironia nélkül a saját textusukba építik a megidézett hagyományt, máskor pedig kritikusan és az elidegenítés, távolságtartás módszerével kezelik azokat. Ugyanez a kettősség mondható el az ábrázolt világban megjelenő befogadói, mintakövető magatartásról: a fiú mintegy rituális módon kísérli meg tetteit filmen látott emberfeletti hősök cselekedeteihez igazítani, a profán időt a mitikus időszámításra váltani. A leggyakrabban nem sikerül ezt megvalósítania...” SÁGHY, *I. m.*

letei, a promóció eszközei, a sztárkultusz építésének kimetszett kellékei, s bár plakátokkal, filmmagazinokkal a *Régi idők mozijában* is szép számmal találkozhattunk, a későbbi mű nem a filmet, hanem a fényképet használja kiindulópontként.

A korábbi műhöz hasonlóan a töréspontot és egyben behatolási lehetőséget az adja, hogy Zsámboky fényképei is hangot kapnak, hosszú monológokat, kivetített vitákat folytatnak, anélkül, hogy szólásra nyitnák fényképen látható ajkukat. Ez a mű a metafikció számos jelzésével él, eleve reflektáltan, ironikusan viszonyul a film világához, a fejezetekben leírt eseményekhez, és magához az igen töredékesen ábrázolt szereplőhöz is. A *Zsámboky mozijának* hangulata, világa egységesebb, de szerkezete szellősebb, még töredékesebb, mint a korábbi mű. A mozi illúzióját, a befogadók által gyakran transzparensnek, átlátszónak tekintett technikai képre épülő műalkotásokat itt a szerző azok anyagszerűségével, tárgyi, térbeli szerepeltetésével ellenpontozza, például már a mű alaphangvételét megadó nyitójelenetben is: „Megint egy halom fényképpel ment haza. Filmszínészek és filmszínésznők a régi időkből. – Valami csak eszedbe jut róluk – mondta a szerkesztő. Persze, hát hogyné! Miért ne?”²⁰ Az asztalra kiterített portrék, jelenlétük, keveredésük, egymást fedésük az egész műben kiindulópontjai az egyes fejezeteknek.²¹

A fényképek jelenléte és szemlélése világokat robbant be, de már a nézés iránya is kettős, a nézés alanya és tárgya folyamatos váltakozásban vannak, mint egy közvetlen kommunikációs aktusban. A képek egy idő után aktívvá válnak, ők is nézik Zsámboky-t, sőt. A kép nézése további mediális aktusokat indít be: egyfelől a színészek, pontosabban a színészportrék átlépnek filmjeikbe, mozogni, gesztikulálni kezdenek, tehát újabb médiumváltás történik, ám mindez már az elbeszélő fejében történik, illetve gyakran olvashatjuk, hogy „a falon megindult a vetítés.” A kopott falon pergő képzeletbeli vetítés olyannyira eleven, hogy a film anyagszerűsége is megidéződik.²² A szoba kopott bútorai rendre eltűnnek, hogy teret engedjenek a filmnek: „Egyszerre eltűnt körülötte a szoba az öreg bútorokkal, képekkel. Minden eltűnt, csak az a magas, fehér ruhás nő!”²³ A mediális váltások általában ehhez hasonló elbeszélői jelzéseket, reflexiókat kapnak. De nemcsak a némafilmek megidézése, elmesélése történik, a jelenet hangjai, a viták, párbeszéddek, érzelmes monológok hasonló eleven-ségűek, mint a *Régi idők*-ben. Zsámboky magányát, valós életének ürességét jól mutatja, hogy verbalitása a filmek világára korlátozódik. Az élőbeszédszerű odafordulásokban bizalmas, intim a kommunikáció, a főhős rendszerint egyes

²⁰ MÁNDY, *Zsámboky...*, 5.

²¹ Ha egy tarkó látványából kell kiindulni, Zsámbokynak az is sikerül.

²² „A falon megindult a vetítés. Peregni kezdtek a filmek homályos, foszladozó, egymásba szakadó kockákban.” MÁNDY, *Zsámboky...*, 111.

²³ Uo., 53.

szám második személyben beszél alakjaihoz, monologizál vagy kivetített belső diskurzust, vitát generál, ezáltal nemcsak leírja, ismerteti karakterei pályáját, hanem közvetlenül és végtelen közvetlenséggel, egy barát bizalmasságával minősíti, kritizálja, értelmezi is azokat. Az egyes szerepek, a sztárok általános, ismert színészi karaktere és magánéletüknek eseményei keverednek az ábrázolásban, hiszen a színészek ismeretét, jellemét – Zsámboky horizontjából – mind az eljátszott szerepek, a megjelent színészportrék, a színészi teljesítményről és magánéletükről szóló újságcikkek, pletykák együttesen komponálják. A filmszereplők, filmkészítők kezdeti sikerei rendre kiöregedéshez, kiégéshez, elzúlláshez, olykor tragédiákhoz vagy halálhoz érkeznek. A sztárokat pályájuk magaslatán, rivaldafényben megmutató fotók a legtöbb esetben hanyatló ívű narrációt kapnak, ellenfejlődés-történetek, fájdalommal vagy bukással végződnek.

A mozi világot előhívó fotóportrék tehát kiindulásként, katalizátorként kapnak kitüntetett szerepet, és néhány filmjelenet fényképétől eltekintve ezek színészekről készült beállított portrék, ahogy ezt a Mátyás-mű első kiadásának képanyaga is alátámasztja.²⁴ Amint említettem, ezek a fotók hamar elvesztik állókép jellegüket, szerepük mégis kulcsfontosságú. Egyfelől az idősíkok, a különböző földrajzi és társadalmi közegek, valamint Zsámboky ú. n. valós, hétköznapi élete és a filmek technikai apparátussal megalkotott világa, művészete közötti határon találhatók, tárgyként a jelen valóságában vannak jelen (in praesentia), „Zsámboky a szobájában szétrakta a képeket. Akárcsak egy társasággal tért volna haza”,²⁵ a fotókon látható alakok, személyek pedig átvezetnek az említett múltbeli, fiktív univerzumokba. A színészek, filmek világába való átlépés menekvés a jelenből, egyfajta eszképzizmus, a férfi könnyedén hagyja el szegényes, érdektelen világát; a jelen síkján Zsámboky karaktere mindössze töredékes ábrázolást kap, de a pontos jelzések, kijelentések és a főszereplő viszonyulása megelevenített hőseihez, a filmipar jelenségeihez, működéséhez mégis eligazítanak a budapesti környezetben lézengő férfi életével kapcsolatban. A némafilmek nagy alakjai pedig, mások hiányában, családtagokká válnak, talán erre utal az alcím – *A családtag* –, bár a kopaszodó fikusz is gyanúba kerül.

A portré elmélete felől közelítve szintén érdekesek a mű színészportréi és a szerző fotókkal kapcsolatos, fotókból induló eljárásai. Az egyes részekben alig időzünk a képeknél mint saját anyagszerűséggel, ábrázolásmóddal, kompozícióval rendelkező alkotásoknál. A portréfestészet és a portréfotó esztétikai diskurzusából a portré elméletét is izgató hasonlóság-mimézis kérdés, de főleg

²⁴ A műben elhelyezett képeket Karcsai Kulcsár István a Filmtudományi Intézet archívumából válogatta. Külön értelmezési szempont lehetne a fényképek szerepeltetésének, elhelyezésének vizsgálata, kép és szöveg viszonya, továbbá az, hogy a múlt rendszer és technikai, technológiai lehetőségei milyen képek válogatását és közlését tette lehetővé, és ezek mennyire vágnak egybe a szerző emlékezetében, esetleg birtokában lévő színészportrékkal.

²⁵ MÁTYÁS, *Zsámboky*..., 5.

a portrékon látható személyek jellemének, identitásának megragadhatósága, ábrázolhatósága, illetve az arc, szem, tekintet szerepe emelhető ki. Ezek egyfelől a fotók e speciális csoportja, a színészportrék felől tűnnek izgalmasnak, másfelől a fényképek látványos transzgressziója szempontjából, mely a meta-lepszis számos alakzatát is játékba hozza.

Míg egyes teoretikusok²⁶ a fotóportré és társadalmi pozíciója kapcsán a képek megrendezettségét, beállítottságát hangsúlyozzák, addig a portré művészete felől közelítők a személyiség színrevitelének kérdéskörét helyezik előtérbe. François Soulages, szembehelyezkedve Barthes „ez volt” elméletével, a különböző fotóműfajok vizsgálata során az „ez volt eljátszva” elvét képviseli, a portrékkal kapcsolatban a színpadiasságot, a szerepjátszást emeli ki, illetve azt, hogy a portré egy ideálkép mutatására törekszik.²⁷ Kunt Ernő szerint a nyilvános használatra szánt portré „a lefényképezett személy tudatos önmegvalósításának egyik módja”, melynek velejárója az a gesztus, az a póz, amit a társadalmi nyilvánosság az egyéntől adott társadalmi helyzetben elvár.²⁸ A műteremben készült színészportrékkal vagy a filmforgatások során készített fotókkal kapcsolatban a beállítottság, szereplés még hangsúlyosabb kérdéseket vet fel, ahogy szintén különös fénytörésbe kerül a portrék elméleti alapkérdése is, miszerint le lehet-e festeni, fényképezni az ember énjét, meg tud-e mutatkozni a személyiség a portré által, és ha igen, miként. A színész a nyilvános társadalmi-művészeti közegnek olyan alakja, akinek személyisége, szerepei mögött vagy szerepeiben megmutatkozó énje mindig izgalmas probléma, a színészek magánéletére irányuló laikus kukkolás is ennek az ún. valódi személyiségnek kikutatására, leleplezésére törekszik. A szerepjátszás, szereppel fedés és az identitás bonyolult összefüggéseit, de a színészet által már eleve áttételeken, közvetítettségen alapuló természetét a színészekről készített fotók még inkább megbonyolítják vagy kiélezzik. Mindezeket Zsámboky fotóhasználat, képzeletvilága miatt is szükséges kiemelni, hiszen a fotóportrékból elinduló jelenetek éppen egy-egy karakter, sőt lényegi jellemvonás, egyfajta *faculté maitresse* megragadására tesznek kísérletet.²⁹ Mándynál a fényképleírások néhány gyors

²⁶ Pl. KUNT Ernő, *Fotóantropológia*, Árkádiusz, Miskolc – Budapest, 1995; Pierre BOURDIEU, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, TK, Budapest, 1982, 226–244; François SOULAGES, *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*, ford. ÁDÁM Anikó, Budapest, Kijarat, 2011.

²⁷ Vö. SOULAGES, *I. m.*, 77–79.

²⁸ KUNT, *I. m.*, 38

²⁹ Soulages is hasonlóra jut, a fénykép a személy ősvalamijét ábrázolja: „Hol található [az ember énje], ha nincs a testben, se a lélekben? Freud hármából az egyik? Mindig változik és mindig különböző? Az én hiányában a pszichológiai apparátust kell fotóznunk? Mit jelent a psziché fényképezése? Nem egy testtel, egy anyaggal állunk szemben? A test mi-nek a tünete, nyoma? Az énné? De melyiknek? Általában v egy adott pillanatban?” Vö. SOULAGES, *I. m.*, 78. Inkább azt mondhatjuk, hogy a fotográfia a másik ember ősvalamijét vetíti elénk. „Ez az ősvalami az állandó és lehetetlen énhez képest eltörlődik.” Uo., 79.

mondatra szorítkoznak, a lényegesnek tűnő vonásokra fókuszálnak, ami egy külső jegy, egy ruhadarab, frizura is lehet, de sok esetben az arckifejezés vagy a tekintet kap reflexiót. A képekből elinduló elbeszélések azonban mindig a személyiség, a lényeg felé törnek, és az adott színész filmbeli történeteinek felidézésén, a benne játszott szerepek, karakterek kiemelésén és értelmezésén át igyekeznek minél hamarabb eljutni valami lényegihez, a személyiség és a karakter magjához, mintha létezne egy ilyen. Ez mutatkozik meg azokban az eposzi jelzőkben is, mint például csitri, szélvész kisasszony, házilány-arcú stb., amelyeket az elbeszélő végigvezet az adott színésszel kapcsolatban, s mindez a filmek mítoszi, eposzi jellegére is rájátszik. Ám azért sem egyszerű ennek a fő vonásnak a megragadása, mivel Zsámboky szemléletében a portrék alanyainak szerepei, jellemző színészi karaktere, zsánere, illetve konkrét filmes jelenetek, szerepek keverednek a színészek magánéletének elemeivel, a korabeli sztárhírekből összerakható élettörténetekkel, az ezek – sokszor utólagos – morális megítélésével, a színész életének későbbi eseményeivel.

Az ekphrasziszok jelentéktelensége, töredékessége is érzékelteti, hogy a portré elsősorban nem képként, fényképként fekszik Zsámboky előtt, hanem behatolási pontként, kapuként, ami bevezet egy személyiségbe, illetve a filmek, a mozizás és a fantázia világába. A képek itt szinte teljesen transzparensnek, ugyanakkor a felidézés nélkülözhetetlen tárgyi kellékei, amire időnként rá is játszik az elbeszélő, amikor a képek eltakarják, befedik egymást, vitára nyitják asztalon heverő ajkukat. A Zsámboky előtt fekvő fotók tehát részesei annak az általános tendenciának, amely megfosztja a portrét képi minőségétől, mert a szemlélők az ábrázolt embert akarják fel- és megismerni rajta. A portrék viszont abban az egyszerűségben léteznek, ahol a kép el- vagy kitakarja a modellt, és ellenállnak a személyiséget és élethelyzetet azonosító elvárásoknak, azaz a kép *képtelenítésének*. Mindez a párviadal a szubjektumelméletet is érinti, hiszen a jó portré megfiúsítja az ábrázolt személy végső és teljes fel- és megismerését, egyrészt az egy adott pillanatot rögzítő vonása teszi ezt lehetetlenné, másrészt ide kívánczik Jean-Luc Nancy meglátása is, aki szerint a szubjektum lényegi ismérve nem vonható ki a képből, viszont (mindössze) annyiban van, amennyiben megjelenik a képen. Ám ennek a megjelenésnek, megjelenítésnek kitett (kiszolgáltatott). A megjelenő, a portré így nem hozhat végső bizonyítékot arról a személyről, akit ábrázol.³⁰ A portrén a személy „kitett szubjektum, akinek az arca nem vonhatja ki magát a pillantás alól, sőt éppen ez lesz teremtő elve, vagyis olyan módon bemutatott, hogy benne a személy, mint valami egyszeri és egyedi mintegy a pillanat műveként elő-áll.”³¹ Ez a pillanatnyiség, ideiglenesség is közrejátszhat abban, hogy a Zsámboky előtt heverő portrék

³⁰ Vö. BACSÓ Béla, *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz*, Kijárat, Budapest, 2012, 13.

³¹ Uo., 14.

tovább mozduljanak, bele a zajló időbe. Nancy megközelítésében a portré nem ábrázolja a szubjektumot, hanem egy viszonyként teszi hozzáférhetővé, ami csak a műben (képben) és általa van, így a szubjektum állandó nem-egyidejűségét, máshol létét állítja centrumba, a távollevő jelenlétét (*in praesentia*).³² A kép általi jelenlét tulajdonképpen a hiány, egy *in absentia* jelenlét. Ezért a portré feladata nemcsak a vonások reprodukálása, hanem a távollevő (személy) jelenné tétele is, hogy megőrizzünk valakit, valamit a személy távollétében, hiányában.³³ Mindez a *Zsámboky* mozijára nézvést érthetővé teszi a nosztalgikus hangulatot, egy elveszett világ, korszak felidézésének vágyát és e vágy kielégíthetlenségének felismerését. A portré tehát kétféle értelemben is felidéz: egyrészt visszahív, visszatérésre készítet a távollétből, és emlékeztet valakire távollétében, s ezért tehet valakit halhatatlanná a halálban.

További fontos mozzanat, hogy a portré nem annyira „egy identitás felidézése, amelyre emlékezni tudunk, mint inkább egy intimitás felidézése, amelyre nem lehet emlékezni.”³⁴ Pontosabban emlékeztetés az intimitásra, ami leginkább a jelenben létezhet. Az ennek megélésére irányuló vágy, mely Zsámbokyra fokozottan érvényes, húz a portréhoz, tehát önmaga felé, és így jön képbe, szó szerint, a tekintet. Mert mindent mást megelőzően a portré néz, mást se csinál, ebben össz pontosul.³⁵ A tekintet ugyanis megnyitja a térközt, amin belül a portré pillantása mozog, amiben minden rápillantáskor tájékozódniunk kell. A befogadóra néző tekintet megelőzi az ábrázolt személyt, illetve ebben van kiismerhetetlenül *előttiünk*. A tekintetbe, mögé rejtőzik el a szemünk láttára. De ki is nyúl felénk, a néző felé, nyitott a világra, becserkész a tekintetünket, hogy a nézőben önmagát láthassa viszont. Nancy értelmezésében a tekintet a szubjektum előtérbe tolása. Mint egy előőrs, a tekintetre jellemző nézés (*regarder*) is őrzést jelent, éberséget, őrködést.³⁶ Nézés közben figyel és vigyáz magára. S közben a nézőt is játékba hozza, nem tudom úgy nézni, hogy ő ne nézzen engem. A nézésnek ez a kölcsönössége szintén reflexiót kap Mándy művében. A nézés iránya ugyanis kettős, a nézés alanya és tárgya folyamatos

³² Vö. Jean-Luc NANCY, *A portré tekintete*, ford. SEREGI Tamás, Műcsarnok, Budapest, 2010. (Műcsarnok-könyvek)

³³ MÁNDY, *Zsámboky...*, 28.

³⁴ *Uo.*, 32.

³⁵ „Mert ha John Carradine benéz valahova, hát az maga a pusztulás.” *Uo.*, 114. Továbbá: „Hiszen John Carradine-t örökké valami belső düh rázza. Nem ordítózik, nem, nem. Csak néz. Benéz valahova.” *Uo.* „Ez az, amit senki más nem tud rajta kívülről. Így behajolni egy arcba. Így benézni egy szobába. Nem mondom, akadtak nagyobb sztárok, nevesebb színészek, de hogy valaki csak így a tekintetével...” *Uo.*, 123. Valentino: „Végzetes tekintet. De mintha kissé bandzsítana. – Lehet, hogy tévedek. Miért ne? Vagy éppen hallottam valakitől, hogy ezt a tekintet azért olyan végzetes, mert tulajdonképpen... Zsámboky nézte, nézte azt az arcot.” *Uo.*, 203. Greta Garbo: „Kihunyt a tekintete, mint amikor egy reflektor kialszik. Eltűnt a fény az arcáról.” *Uo.*, 274.

³⁶ Vö. NANCY, *I. m.*, 36–38

váltakozásban vannak, mint egy közvetlen kommunikációs aktusban. A képek egy idő után aktívvá válnak, ők is nézik Zsámbokyt, sőt.³⁷ A nézés aktusa indítja be a további határátlépéseket, a médiumok közötti interakciókat. Az ismétlődő momentum, a szoba falán meginduló vetítés az elbeszélő képzeletében történik, ám Mándy ábrázolásában valós és filmes világ folyamatos váltakozásban, átfedésben, szándékosan megmutatott határsértésekben mozog, amik nem egyszer humorosak, ironikusak, miközben a regény főszereplője távolságot tart önmaga tevékenységétől, alakjától is. Hol a szoba kopott bútorai tűnnek el,³⁸ hogy teret engedjenek a filmnek, hol pedig a színész húzódik vissza a falba.³⁹

Ám, ahogy erről már szó esett, nem egy esetben a képeken látható színészek beszélnek, inverz módon, szintén egyes szám második személyben. Zsámbokyhoz szólva mondják el történetüket, cáfolják az életükkel kapcsolatos híreszteléseket, minősítik vetélytársaikat, partnereiket. De olyan eset is van, amikor kritizálják a férfi kopott külsejét, öltözkét.⁴⁰ Az elbeszélői képzelet elszabadulását és az újságírói feladat komolyan vételének képtelenségét jelzi, hogy az amerikai színészek időnként átvonulnak a magyar valóságba, cukrászdába hívják⁴¹ vagy szeretőül választják Zsámbokyt. Pola Negri pedig egész kompániával lepi meg a budapesti szobát: „Pola Negri egy kis társasággal állított be Zsámbokyhoz. Egy olyan igazi vidám kompániával. Férfiak, nők egymásba karolva, kissé spiccesen nevetgélve. – Ne haragudj, hogy így rád törtünk! – Ugyan már! Azt hiszem, mindenkit ismersz...”⁴² A mű számos ponton visszaautal a *Régi idők* gyermeki filmhitére, például a képeken szemlélt színészek állandó

³⁷ „Zsámboky nézte, nézte azt a kétségbeesett, dühös arcot.” (Clara Bow) *Uo.*, 18.; „Nancy Carroll párdúcibőrből, gyöngyökkel, kagylókkal feldíszítve, egzotikus virágokkal a hajában. [...] Zsámboky meglehetősen lesújtó pillantást vetett rá.” *Uo.*, 87; „Bánky Vilma oly riadtan nézett Zsámbokyra, mint egy iskolás lány, aki hirtelen a tanárja elé került.” *Uo.*, 168; „Garbo Zsámbokyra pillantott. Ráemelte a tekintetét. Nézte, nézte azt az izgatottan hadonászó, szürke szvetteres alakot.” *Uo.*, 274; „Thelma Todd. Riadt tekintetű, szőke nő, fekete ruhában. Lábát maga alá húzta, mint akire rászóltak, hogy üljön illedelmesen.” *Uo.*, 308.

³⁸ „Egyszerre eltűnt körülötte a szoba az öreg bútorokkal, képekkel. Minden eltűnt, csak az a magas, fehér ruhás nő!” *Uo.*, 53.

³⁹ „John Carradine elhallgatott. Behúzódott a falba. Eltűnt az arca, homloka. Csak az az összeszűkültek tekintet, mint egy vékony, sötét csillogó repedés. Zsámboky nem mozdult. Rámeredt a falra, és egyre csak azt ismételte. – Covered Wagon... Covered Wagon...” *Uo.*, 124.

⁴⁰ „Menjou közepén elválasztott haj, sima frizura, vékony, fekete bajusz. Kezét hanyagul zsebre vágta, ahogy végignézett Zsámbokyn. Mérhetetlen fölénnyel és némi leereszkedő jóindulattal. – Így fogadod a vendégeidet? Ebben a... Zsámboky végigsimított elnyűtt házikabátján, vállat vont. – Nem én vagyok az elegancia nagymestere. A Nagy Elegáns meg se hallotta. Figyelmesen szemlélte Zsámboky házikabátját, lötyögős nadrágját, papucsát. – Csak tudnám, mit műveltél ezzel a papuccsal! Az a rászáradt szappanhab...” *Uo.*, 286.

⁴¹ „Mabel Normand cukrászdába hívta Zsámbokyt. Kávébarna függönyök mögött ültek, kávébarna asztalnál. Kávéztak. Maga Mabel Normand is olyan kávészínű. Csillogó, barna jak, melegfényű, barna szem.” *Uo.*, 61.

⁴² *Uo.*, 131.

jelzőket kapnak, igaz, ezek nem feltétlenül pozitív, hősies jelentésűek, továbbá az is látható, hogy a filmipar első nagyjai, Hollywood megálmodói és megteremtői a honfoglaló eposzok magaslatába emeltetnek, mindezek ellenére az egyre karneválabb és abszurdabb jelenetek, melyek folyamatosan rámutatnak önnön fikcionalitásukra, az asztalon heverő nagy rakás kép seregszemléje, a filmhősök előszámlálása a burleszk zsánereinek és ismert alakjainak visszatérő szerepeltetésével már nem tud mítoszi, eposzi magaslatokba emelkedni. A leleplezés, elidegenítés jegyei uralkodnak, így a mű mindössze önmaga eposzparódiájává válik. Ahogy a filmek minden törekvés ellenére végső soron gyenge imitációi, szimulákrumai az ősi mítoszoknak, úgy Zsámboky mozija is ironikus felelevenítése, elveszett alkotmánya egy egykori, gyermekkori moziélménynek.

*

A fentebb bemutatott transz- és intermediális jelenségek, prózapoétikai eljárások, valamint a fals nosztalgiát, egy vágyott, de csupán illúzióként létező teljesség elérhetetlenségét, a szereplőknek, színészeknek, rendezőknek tragikus, meghasonlott sorsát ábrázoló tartalmi jegyek is érzékeltetik talán, hogy e művek is a 70-es évek prózafordulatához sorolhatók. A Mátyás-próza jelenségei a különféle (technikai) médiumok felléptetésével, a médiumváltások, áttűnések intenzív működtetésével szintén a nagyelbeszélések, nagytörténetek elvesztéséről, az egy elbeszélő által uralható szöveg felszámolódásáról tanúskodnak. A nézőpontok, fókuszok folyamatos változása, a mediális és tudati síkok áttűnései, a megszakított narrációi következtében létrejövő töredékes, heterogén prózafelület a narráció, az elbeszélhetőség kérdéseit veti felszínre, a metapoétikai gesztusok, a történetelemeknek, alakoknak tükörszerkezetei, az idősíkváltások gyakorisága, a kevert regiszterek, köztük a populáris művészet és kultúra előtérbe helyezése, s ezek által az ún. magas irodalom destrukciója mind e prózapoétikai fordulat jelenségei közé illeszthető. A Mátyás-prózára jellemző virtuozitás, játékosság, a humor, a hangulatok változása nemcsak a dezillúziót, a léttel, élettel való komoly hiányérzeteket rejt el vagy szorítja háttérbe, a látszólag szeszélyes, csapongó, a nagyszerkezeteket és kauzalitást felszámoló művek a film hasonló vonásait, az álomgyár reflektorok mögötti világát is tükrözve hozzák létre a maguk könnyednek tűnő, de pontos és fájdalmas prózai capriccióját.⁴³

⁴³ Nincs más, csak az üres hangár, az elárverezett filmgyár műterme. „Egy fiú a műterem közepén. Honnan jött ide, és mit akar? Mi jutott eszébe? Lehunyja szemét. – Felvétel! – suttogja. – Felvétel indul! Átfut rajta a borzongás, ahogy ott áll lehuny szemmel. Arra vár, hogy eléje lépjenek. Hogy még egyszer előjöjjenek.” *Uo.*, 224.