

ELMÉLET / IRODALOM / TÖRTÉNET

*(A komparatív megértés lehetőségei)*

# elmélet irodalom történet

a komparatív megértés  
lehetőségei



Szeged

2004



# Tartalom

<i>Előszó</i> (Fried István) .....	5
HÓDOSY ANNAMÁRIA: Palimpszexus (Avagy a „nő” mint az irodalom egy önreflexív metaforája I.) .....	7
SÁRKÖZY BENCE: H. P. Lovecraft (A borzalom helye az irodalomban) .....	29
HUBA MÁRK: A test képe – a kép teste (Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe) .....	63
TÓTH ÁKOS: Picasso őrzője (Az allegória Rilke Ötödik dűnői elégiájában) .....	77
MEDGYES TAMÁS: Komparatív módszer a megértésben .....	97
KELEMEN ZOLTÁN: Ez disznóság .....	117
JÁSZAY TAMÁS: Párhuzamos életrajzok (G. García Márquez <i>Száz év magány</i> és S. Rushdie <i>Szégyen</i> című regényének összehasonlító elemzéséhez) .....	129
ZANIN ÉVA: Az apokalipszis aszkétái .....	161
ORCSIK ROLAND: Apakrifek (Esterházy & Kiš <i>archeológiai-járól</i> ) .....	203
SÁGHY MIKLÓS: Főszerepben: Mándy Iván I. (Mándy Iván szövegeinek filmes kapcsolatairól) .....	225
SZABÓ GÁBOR: Kis Magyar Pornográfia (Nyelvében él...) ..	255

A kötet megjelenését támogatták:

*SZTE Bölcsészettudományi Kar  
Doktori Iskola*

*SZTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék  
Ph-D Program*

*Szerkesztette: SÁGHY MIKLÓS és TÓTH ÁKOS*

© A szerzők, 2004

# Tartalom

<i>Előszó</i> (Fried István) .....	5
HÓDOSY ANNAMÁRIA: Palimpszeszusz (Avagy a „nő” mint az irodalom egy önreflexív metaforája I.) .....	7
SÁRKÖZY BENCE: H. P. Lovecraft (A borzalom helye az irodalomban) .....	29
HUBA MÁRK: A test képe – a kép teste (Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe) .....	63
TÓTH ÁKOS: Picasso őrzője (Az allegória Rilke Ötödik duinói elégiájában) .....	77
MEDGYES TAMÁS: Komparatív módszer a megértésben .....	97
KELEMEN ZOLTÁN: Ez disznóság .....	117
JÁSZAY TAMÁS: Párhuzamos életrajzok (G. García Márquez <i>Száz év magány</i> és S. Rushdie <i>Szégyen</i> című regényének összehasonlító elemzéséhez) .....	129
ZANIN ÉVA: Az apokalipszis aszkétái .....	161
ORCSIK ROLAND: Apakrifek (Esterházy & Kiš archeológiájáról) .....	203
SÁGHY MIKLÓS: Főszerepben: Mándy Iván I. (Mándy Iván szövegeinek filmes kapcsolatairól) .....	225
SZABÓ GÁBOR: Kis Magyar Pornográfia (Nyelvében él...) ..	255

## **Főszerepben: Mándy Iván I.<sup>1</sup>**

MÁNDY IVÁN SZÖVEGEINEK FILMES KAPCSOLATAIRÓL

### *Bevezetés*

Szinte nincs értelmező, aki ne említene Mándy Iván munkáival kapcsolatban a montázst, a vágástechnikát, a töredezettséget, egyszerűen a filmszerűséget mint alapvető szövegszervező eljárást<sup>2</sup>. E megállapításokkal párhuzamba hozható a szerző nyilatkozata, melyben a film befolyását jelentősebbnek ítéli saját írói tevékenységében, mint az irodalom hatását: „A filmtől tanultam a sűrített és tömör kifejezést, és azt, hogy ne kelljen mindent végigírni”<sup>3</sup>. Vagy a szövegteremtés nehézségére történő reflexív gesztusként saját novellájában: „Valahogy úgy dolgozom, mint film vágója a vágószobában. Kidobni, kivágni minden felesleges részletet!”<sup>4</sup> A filmes hatás nyilvánvalónak tűnik, következésképpen indokolt lehet egy olyan intertextuális vizsgálat, mely *elő*-szövegnek a filmmezéssel kapcsolatos jelenségeket (forgatás, filmnézés, moziba járás stb.), *befogadó*-szövegnek pedig Mándy írásait tekinti.

Az „elő”, és „befogadó” jelzők időbeli sorrendje fontos, mert a dolgozatnak nem célja a Mándy-szövegek filmes adaptációinak vizsgálata, az adott szövegek filmes eszközökkel történő feldolgozásának – mint egy (a sok közül) lehetséges interpretációnak –

---

<sup>1</sup> Az itt közölt dolgozat egy hosszabb, összesen négy fejezetből álló, Mándy írásainak filmes kapcsolatait vizsgáló munka első szakasza.

<sup>2</sup> Károlyi Csaba szellemes megjegyzése: beszélhetünk-e Mándy kapcsán egyáltalán másról, mint a „nyavajás» filmszerűség»-ről? (Károlyi Csaba: *Ennyi volna ez az egész?* In: Uő.: *Ellakni nézelődni*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994. 37.)

<sup>3</sup> Ember Marianne interjúja. *Filmkultúra* 71/5. 13.

<sup>4</sup> Mándy Iván: *Asztalsarok*. In: *Fél hat felé*. Magvető Kiadó, Budapest, 1974. 295.

az elemzése.<sup>5</sup> Ehelyett a filmezéssel kapcsolatos események szövegszerűségére igyekszem a hangsúlyt helyezni; vagyis arra vagyok elsősorban kíváncsi, hogy a Mándy-szövegek miképpen *olvassák, értelmezik* a filmek létrehozásának „teremtő” aktusait, a filmes mítoszokat, a filmek befogadásának módjait, helyeit, vagyis a mozik világát. A szövegszerűség fogalma ez esetben azt jelenti, hogy a filmmel kapcsolatos jelenségek olyan történetek, narratívák formáiban jelennek meg, válnak észlelhetővé (pl. filmkészítés, moziba járás stb.), melyek értelmezhető és értelmezésre váró jelrendszerekként kínálják fel magukat a felénk forduló befogadónak. Röviden: az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy felfejtsem, miképpen olvassák a Mándy-szövegek a filmmel kapcsolatos történeteket, narratívákat, mint például a filmtörténetet, a filmes mítoszokat, és nem utolsó sorban a film világához kapcsolódó sztár-pletykákat.

Nem kétséges, hogy az intertextuális vizsgálat alapját olyan motívumelemzés szolgáltathatja, mely az írói életműben egymással összefüggésbe hozza azokat a szövegrészeket, melyek filmezéssel kapcsolatos eseményeket ábrázolnak. A meghatározóan motivikus szerveződés természetesen nem csak a mozi-novellákat érinti, hanem általában a Mándy-korpusz fontos jellemvonásának tekinthető; Balassa Péter szavaival: Mándy „*lényegében atematikus írásokat hoz létre, melyeknek anyaga pusztán motivikus, általában véve »Van valami olyan« (persze egészen pontos) történetük, de ez műveinek tizedrendű rétege. Pontosabban szólva, írásainak története: motívumvezetésük.*”<sup>6</sup> Az ismétlődések által újabb és újabb jelentéselemekkel bővülő filmmel, filmezéssel kapcsolatos szövegrészek sajátos motívumstruktúrát alkotnak, melynek *kölcsönös*

<sup>5</sup> Ilyen összehasonlító elemzést olvashatunk például Bikácsy Gergelytől, aki *A Pálya szélén* című regény hőseit, Csempe-Pempét hasonlítja össze a *Régi idők focija* című film mosodásával, Minarik Edével. (Bikácsy Gergely: *Mozilidérc (Mándy Iván mozija)*. In: *Filmvilág* 2001/3. 10–13.)

<sup>6</sup> Balassa Péter: *Mándy és a kísértetek (Művészetéről és az Átkelés című kötetről)*. In: *Uő.: Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985. 139.



meghatározottságait, egymásra utalásait a szövegközi vizsgálat(ok)-nál mindvégig igyekszem szem előtt tartani.

Az intertextualitás és a motívumelemzés szempontjai persze nem tekinthetők eredeti ötleteknek Mándy műveinek vizsgálatakor. Ismeretes, hogy Mándy értelmezői a filmezés (mozi) motívumai mellett talán a legtöbbet a futball mítoszával összefüggő szövegrészeket elemezték, de találhatunk példát állat és ruha (vagy általánosságban az öltözködéssel összefüggő) motívumok vizsgálatára is.<sup>7</sup> Mándy műveinek intertextuális vonatkozásait pedig – hogy csak a legutóbbi munkát említsem: – Hózsza Éva *A novella új neve* című könyvében hosszasan, és szigorú alaposággal tárgyalja.<sup>8</sup> A dolgozat remélt eredményei tehát nem a szempontok újszerűségében, hanem a feltárt jelenségek magyarázati erejében keresendők. Ebben az értelemben a dolgozat – vagy legalábbis annak az itt közölt fejezete – a már bevett elemzési módszerekkel igyekszik újabb adalékokkal szolgálni egy meglehetősen sokat elemzett kérdéshez.

<sup>7</sup> Hózsza Éva Mándy-könyvében egy-egy fejezetet szán mindkét motívumnak. (Hózsza Éva: *A novella új neve*. Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 2003. 117–132, 237–242.)

<sup>8</sup> Pontosabban: az életmű egészéhez viszonyítva külsőnek (idézetnek) és belsőnek (önidézetnek) nevezhető szövegközi kapcsolatok alapján intertextuális tipológiai vizsgálatokat végez. Kiinduló hipotézise, hogy az „író meg nem nevezett alapelve az intertextualitás” (33), vagyis „az intertextualitásra összpontosító, magányos, dialogizáló novellafoszlato magatartás.” (262) Mindemellett hangsúlyozza: annak ellenére, hogy az elő-szövegek (pretextusok) nem mindig (sőt a leggyakrabban nem) irodalmi szövegek (a filmes motívumok vizsgálata mellett fontos szerepet kapnak elemzésében a zenéhez és általában a hallhatóságához kapcsolódó motívumok), mégiscsak (pre)textusokról, azaz szövegszerűen strukturált előképekről van szó. Ebben az értelemben beszél Hózsza is *filmolvasásról*, vagyis arról, hogy az író textussal nyúl a filmhez (zenéhez) mint textushoz. *A láthatóság és a „lassítás” novellatípusa* című fejezetben külön tárgyalja a filmolvasás kérdéseit. (Hózsza. 2003. 81–92.)

*Mándy Iván szövegeinek viszonya a filmes mítoszokhoz*

## MÍTOSZOK

Az íróval foglalkozó jelentősebb tanulmányok sosem hagyják említés nélkül, hogy milyen nagy hatással volt Mándy munkásságára a „film pionírmozgalma”, a film „hőskora”, és azok a korabeli kis mozik, melyek vásznán a filmek „valósággá” váltak. Mindezen megállapítások elsősorban két kötet szövegeire vonatkoznak, az először 1967-ben megjelent *Régi idők mozija*, és az 1975-ben közzétett *Zsámboky mozija* című művekre. Mindkét szöveg bővelkedik a 20-as, 30-as évek amerikai filmjeit megidéző filmcímekben, színész- és rendezőnevekben, filmtörténetekben, és nem utolsó sorban: korabeli mozik neveiben. A szóban forgó szövegekörpuszok viszonya a film „hőskorához” tehát nyilvánvaló, vagy ha úgy tetszik, jelöltnek mondható. Azok a mozinovellák, melyek más Mándy-kötetekben jelentek meg, többékevésbé hasonló nyíltsággal utalnak filmes előképeikre, ugyanakkor elkülöníthető a novellák azon csoportja, melyekben valójában csak a filmkészítés vagy filmnézés kellékei vannak jelen, és amelyek látszólag nem kapcsolódnak egy jól lokalizálható előképhez.<sup>9</sup> A jelen fejezet annyiban csatlakozik az értelmezői hagyományhoz, hogy az értelmezés alappilléreinek – mennyiségi súlyuknál fogva is – a két mozi-regényt tekinti,<sup>10</sup> ám a probléma tárgyalásába az összes mozi-novellát be kívánja vonni, hogy láthatóvá váljék, miképpen változik a film és vele együtt a mozi szerepe a Mándy életműben, és hogy milyen esztétikai értékítéletek körvonalazhatók e változások, variálódások mentén.

A filmes előképek a film kezdeteinél, a némafilmek, és az első hangos filmek világában lokalizálhatók, abban a korszakban, amikor a film a „vásári szórakoztatás”, „kávéházi móka” szerepköréből kinőve elkezd önálló művészeti ággá válni. Eredeti,

<sup>9</sup> Az *ördög konyhája* című kötetből (1965): *Filmezés kapualj, Fiú a téren*; a *Lány az uszodából* című kötetből (1977): *Csatavesztés*; az *Átkelés* című kötetből (1983): *Alkonyat felé*; az *Önéletrajz* című kötetből (1989): *Mozgóképek* című szövegek sorolhatók ide.

<sup>10</sup> Bár az itt közölt fejezetben elsősorban a *Régi idők mozija* kerül tárgyalásra.

„népművészeti” funkcióját ezzel egy időben persze nem veszti el, sőt, a filmkészítés technikai fejlődésével, tökéletesedésével egyre nagyobb tömegeket képes magával ragadni. Népszerűségének legfőbb oka azonban mégsem a rögzítés és bemutatás professzionalizmusában keresendő, hanem azokban a mitikus történetekben, melyeket a pergő filmszalagok a vásznon megjelenítenek. „A városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák, és népmesék tölthettek be”<sup>11</sup>, írja Balázs Béla 1924-ben. Vagy Erdődy Edit Mándy monográfiájában így nyilatkozik a *Régi idők mozijának* előképéül szolgáló filmes korszakról: „a film, a mozi ez időt milliók képzeletvilágát foglalkoztató mítosz: a filmtörténet hasonló a tündérmeséhez, lévén hogy az általános emberi vágyak, hitek és remények fejeződnek ki benne, milliók hit- és képzeletvilága ölt benne testet. A filmtörténetek és a sztárok történetei is összeolvadnak, s egyetlen, hatalmas mítoszba rendeződnek: a film mítoszába.”<sup>12</sup> Látható, a *Régi idők mozija* és a *Zsámboky mozija* című szövegek a filmek ábrázolta világon, és a filmeket körülvevő sztártörténeteken, sztár-pletykákön keresztül egy mitikusnak nevezett hagyománnyal látszanak kapcsolatba lépni. Ha ezzel az állítással egyet értünk, megkerülhetetlenné válik annak a kérdésnek a tárgyalása, hogy mit takar a mítosz fogalma, és ezen belül, hol lehet a helye a film által közvetített és a filmet körülvevő mítoszoknak.

Kiindulási meghatározásként talán elfogadható a következő: „a mítosz, a mitológia egy-egy nép(csoport), közösség általánosan ismert és elfogadott (és ebben a közösségben kialakult, formálódott) »nagy elbeszélését« jelenti, amely általában az embert körülvevő világ összefüggéseit, jelenségeit transzcendens világszint(ek) ábrázolásával magyarázza”.<sup>13</sup> Az antik hagyományok alapján mindez még annyival egészíthető ki, hogy *müthosz* mint bizonyítás nélkül álló pusztá elbeszélés, megkülönböztethető az érveléssel, megokolással ellátott beszédől, vagyis a *logosztól*. A bizonyítás szükségességének hiányából két dolog következhet:

<sup>11</sup> Balázs Béla: *A látható ember*. Bibliotheca, Budapest, 1958. 13.

<sup>12</sup> Erdődy Edit: *Mándy Iván*. Balassi kiadó, Budapest, 1992. 47.

<sup>13</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán: *Philoktétész: A mítoszértelmezések jellege*. In: Uő.: *Hagyomány és kontextus*. Universitas, Budapest, 1998. 127.

1) azért nincs szükség bizonyításra, mert az adott elbeszélés (transzcendens kategóriák által) garantált igazságtartalmakat hoz 2) azért nem tartalmaz bizonyítási mozzanatot, mert nem célja, hogy örök igazságokat fogalmazzon meg. Az első eset az antik (legalábbis Platónig) és vallási mítoszokat, míg az utóbbi a modern mítoszokat jellemezheti. A garantált igazságtartalmak elvesztéséből, megkérdőjelezéséből következhet a XX. századi mítoszértelmezéseknek, mítoszfeldolgozásoknak az a tulajdonsága, hogy „egyenlőségjelet tesznek mindenfajta hagyomány, és a mitológiai hagyomány közé.”<sup>14</sup> Ebben a közegben a vallási mítoszok, melyek az ún. archaikus korokat jellemezték (beleértve a késő középkort is), nem képesek többé arra, hogy átfogó és megingathatatlan magyarázatokat adjanak a világ összefüggéseire, ehelyett a különböző mítoszok egyre növekvő csoportjába süllyednek. Integráló és magyarázó szerepüket már csak egy kis közösségben tudják kifejtetni, mely csupán töredéke például a film-mítoszok által elbűvölt „kis mozik népé”-nek. A modern kor társadalmában a „nagy elbeszélés”-ek helyét tehát a „kis elbeszélés”-ek veszik át,<sup>15</sup> – vagy Meletyinszkij szavával: – a „fragmentális” mitológia.

Barthes mítoszokról szóló munkája arra próbálja meg ráirányítani a figyelmet, hogy mindennapjainkban számtalan mítosz vesz körül bennünket, melyeket vagy észreveszünk, vagy – és ez a gyakoribb eset – nem. Lényegében minden – például egy magazin címlapja, egy pankráció közvetítése, egy film – mítosszá lehet, mégpedig azért, mert a mítosz születésének kizárólagos feltétele, hogy egy diskurzus, egy párbeszéd része legyen, vagy más-képpen fogalmazva, hogy beszédmóddá váljon.<sup>16</sup> E gondolattal rokoníthatónak látszik Jászay meghatározása, aki a szakirodalom

<sup>14</sup> Meletyinszkij, Jelezar. *A Mítosz poétikája*. Ford. Kovács Zoltán. Gondolat, Budapest, 1985. 134.

<sup>15</sup> „A mítoszban megtestesülő *Grande Histoire* széttöredezett volna, hogy itt is helyet adjon számos *Petite Histoire*-nak?” Ihab Hassan gondolatát idézi Jászay Tamás. *Gyarmati mítoszok (avagy hogyan írható le a posztmodern viszonya a mítoszhoz?)*. In: *Szövegek között VII.* Szerk. Fried István. Szeged, 2003. 149.

<sup>16</sup> Barthes, Roland: *Myth Today*. In: Uő.: *Mythologies*. New York, 1972. 109–110. Idézi: Jászay. 2003. 148.

mítosz definícióinak átvizsgálása után olyannyira általános és tömör definíciót kristályosít ki, hogy az szinte már nem is mond semmit: „a mítosz elbeszélte történet.”<sup>17</sup> A semmit mondás azonban csak látszólagos, hiszen a mítoszok azon céljáról árulkodik, hogy a világ jelenségeinek kaotikus sokféleségét, oknélküliségeit sematizálásokon keresztül egy stabil szemantikai rendszerbe, *történetbe* ágyazva mégis otthonossá és kiszámíthatóvá tegye.<sup>18</sup> A stabil szemantikai rendszer, az elbeszélte történet olyan összefüggéseket kínál a befogadónak, melyek komoly erőfeszítések nélkül értelmezhetőek, átláthatóak, és amelyek erkölcsi ítéleteivel könnyű azonosulni. A hangsúly a *történet* fogalmán keresztül a nyelviségen, a beszédmódon van, mely strukturális adottságaiból következően elrendezi az elrendezhetetlennek látszót. Nyilvánvaló, hogy ebben az értelemben mítosznak tekinthető minden narratív szöveg, elbeszélte történet, és még az a szempont sem rekeszt ki, különít el bizonyos fajta szövegeket, hogy ’világmagyarázatot kell adnia’, hiszen a nyelv kategóriái, fogalmai éppen hogy minduntalan ezt teszik, világmagyarázatokat adnak. Az iménti gondolatmenettel azonban nem jutottunk sokkal közelebb a filmek ábrázolta és a film köré szerveződő filmes mítoszokhoz, és általában a populáris mítoszokhoz, hiszen annak megállapításával, hogy valójában minden nyelvi narratíva tekinthető mítosznak, csupán csak egy „megengedő” gesztust tettem a populáris mítoszok irányába, de valójában nem mondtam róluk semmit. Nem kétséges, hogy a populáris vagy más néven tömegmítoszokról azoknak a jellemvonásoknak a vizsgálatával tudhatunk meg valami sajátosat, melyek a mítoszok versenyében – beleértve e versenybe a tudomány mítoszait is – ilyen előkelő helyzetbe juttat-

<sup>17</sup> Jászay. 2003. 149.

<sup>18</sup> Hasonló okokra hivatkozik Meletyinszkij, amikor a XX. századi „remitizálódás” lehetséges magyarázatát keresi. A történelemi folyamatok kiszámíthatatlan, kaotikus voltával szembeni modern kori védekező funkcióként értékeli az újjászülető mítoszokat; válaszként az első világháború okozta sokkra, „aminek következtében az emberek ingatagnak érezték a mai civilizáció társadalmi alapjait s hatalmasnak az azokat megrázó kaotikus erőket.” (Meletyinszkij, Jeleazar. 1985. 11.)

ják. Közhely, hogy a populáris mítoszokon alapuló és azokat tovább építő filmek a *történet elbeszélését* végletekig leegyszerűsített eseményekből és oksági összefüggésekből bontják ki, olyanokból, melyek erőfeszítés nélküli azonosulásra adnak lehetőséget, és amelyet a befogadók jelentős többsége akceptál. Király a filmekhez kapcsolódó populáris mítoszokat Saussure *langue* fogalmával rokonítja, mert úgy véli, a populáris mítoszok konvenció eredményei, melyeket az egyes alkotások (jelen esetben filmek) nem módosítanak, nem módosíthatnak, mert különben nem találnának utat a megszokott mítoszokat elváró befogadóikhoz.<sup>19</sup> A populáris mítoszok ugyanannak a mitikus témának (pl. az erkölcs útjáról letérő hős viszontagságai) a variánsai, megerősítései, és semmi esetben sem roncsolásai, ellenkező esetben elvesztenék azon szerepüket, hogy tömegekhez szólnak, vagyis megszűnnének populáris mítoszoknak lenni.<sup>20</sup> Mátyás elsősorban a *Régi idők mozija*, és a *Zsámboky mozija* című köteteiben lép kapcsolatba a filmekkel megelevenedő és az azokhoz köthető, széles tömegek számára megnyugtató világmagyarázatot adó populáris mítoszokkal, és ha a fentebb leírt roppant általános mítosz meghatározást komolyan vesszük, akkor úgy lehetne e gondolatot tovább szőni, hogy Mátyás nem csak értelmez, hanem saját alkotói (individuális) mítoszaival méri a film kezdeteinek, „hőskorának” mítoszait.

---

<sup>19</sup> A másik saussurei alapfogalmat a *parole* fogalmát a művészfilmeknek, az alkotói filmeknek tartja fenn, melyek *egyéni* variánsokat hoznak létre a konvencionalizálódott, populáris filmekkel szemben. A film-*parole* és a film-*langue* fogalmai hasonló módon hatnak egymásra, mint Saussure idevágó fogalmai, ugyanis az egyéni variánsok, bár megtörik, áthágják a fennálló, és széles tömegek által legitimált filmes konvenciót, újításai (neologizmusai) végül fokozatosan mégiscsak átszivárognak a film-*langue*-ba. (Király Jenő: *A populáris filmkultúra elmélete*. In: Uő.: *Filmelmélet*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1992. 183–188.)

<sup>20</sup> Továbbá elvesztenék azon szerepüket, hogy egyértelmű, végletekig általánosított morális értékeket közvetítsenek, és e veszteség hatalmas vonzerejük elillanását eredményezné.

## NÉZŐPONT

A vizsgált szövegek filmmítoszokhoz való viszonyának egyik fontos szempontja lehet az elbeszélői nézőpont vizsgálata, vagy kronológiai megállapítások alátámasztásakor a nézőpont változásainak jellemzése.

A *Régi idők mozija* című szövegben a filmesek világa dominánsan egy fiú nézőpontján keresztül bomlik ki, az ő befogadói magatartásának a gyakorlatát figyelhetjük meg a szöveg világában. A fiú értelmezői eljárása legtöbbször az azonosulással egyenértékű, a távolságtartás megszüntetésével, az értelmezői világ szinte maradéktalan feloldásával a filmen megjelenő világban. Következésképp, amikor a fiú nézőpontja érvényesül a novellákban, akkor az elbeszélte filmtörténetek, mítoszok reflektálatlanul íródnak át a Mándy-szövegekbe, nem válnak paródiává, travesztivá, és *legtöbbször* az irónia elidegenítő mozzanatát sem hordozzák magukban.<sup>21</sup> Erdődy Edit szerint, éppen a gyermeki nézőpont dominanciája eredményezi, hogy „a megelevenített történetek, filmsztorik romantikus, szentimentális mozzanatai, a más kontextusban giccsnek minősülő történetek és cselekményelemek egy pillanatig sem giccsként szerepelnek: a gyermek nem észlelhette e történetek giccs mivoltát”.<sup>22</sup> A láttatás a filmek világában (mítoszában) feloldódott fiúnak a nézőpontján keresztül történik. A fiú nézőpontját megjelenítő szövegek filmolvasása ezért a naív, reflektálatlan befogadó pozíciójával lesz azonos. A *viking sisak* című novella elemzésekor így ír erről Hózsza: a „fiú mint olvasó [...] a film megtekintése után újraírhatóvá, újraolvashatóvá szeretné tenni a szöveget, ennek a szövegnek azonban már ő lenne a hőse. A filmbetét láthatóságát nem követi kijózanodás, a zárlat szövegen túli szövege egybeolvad a filmszöveggel”, vagy, ha tesszik, a fiú világa a filmével.

A *Zsámboky mozija* című kötetben azonban már más a helyzet. Nem a fiú nézőpontja uralkodik a szövegek ábrázolt világban, hanem a felnőtt férfié, Zsámbokyé, aki teljesen máshogy ol-

<sup>21</sup> Talán hozzá lehet tenni: *dominánsan* nem, hiszen irónia jeleire bukkanhatunk például *A Nagy Keserű* című novellában, ahogy erre majd az alábbiakban rámutatok.

<sup>22</sup> Erdődy Edit. 1992. 49.

vassa a filmek mítoszait, mint a fiú. Bár e nézőpont részletes elemzésére a következő fejezetben kerül sor, annyi mindenesetre elmondható, hogy a fiú reflektálatlan befogadói attitűdjét felváltja az iróniával – néhol parodiasztikus elemekkel – átitatott látásmód, mely olyan olvasástechnikaként értelmezhető, amely az eszményeket kereső indítást véglegesen megkérdőjelezi. Hózsza szerint, ez nyíltan vállat „dekonstrukciónak” tekinthető Mándy felnőtt szereplőjének vonatkozásában.<sup>23</sup>

A mozi-mítoszokhoz való viszony nagy vonalakban meghatározható e két nézőpont mentén. A fiú befogadói hozzáállását megjelenítő szövegekben a mitikus filmtörténetek az elidegenítés alakzatai nélkül jelennek meg, míg a férfi nézőpontját ábrázoló novellák ezen viszony dekonstrukcióiként értelmezhetőek. Arról is volt már szó, hogy az előbbi elsősorban a *Régi idők mozijához*, az utóbbi pedig a *Zsámboky mozija* című kötethez kapcsolható.<sup>24</sup> Ezzel összefüggően a jelen fejezet alapkérdése a következőképpen fogalmazható meg: a fiú nézőpontját leíró Mándy-novellákban miképpen és milyen formákban jelenhetnek meg a filmek populáris mítoszai?

## AZ IDÉZŐJELEK

A befogadói közvetettség felszámolásának talán azok a legszembeötlőbb módjai, melyek egy idézőjelek közé tett szakaszt, azaz egy szövegtestbe ékelődött, jelölt pretextust bontanak ki, írnak tovább. Kétségtelen, hogy az idézőjel az adott szövegrészlet idegen eredetét hivatott nyilvánvalóvá tenni; vagyis azt, hogy egy másik (szöveg)világból kölcsönzött összetevővel van az olvasónak dolga. Az idézőjel a távolság, vagy legalábbis a különbség fogalmát implikálja, hiszen idézéskor a befogadó, és a kölcsönző szöveg dichotómiájával mindenképpen számolni kell. Mándy novelláiban azonban többször is megfigyelhető, hogy az idézőjeles

<sup>23</sup> A fiú és férfi eltérő nézőpontját viszonylag részletesen elemzi Hózsza (Uő. 2003. 61–63.).

<sup>24</sup> A nézőpontok gyakran nem határolhatók el ilyen egyértelműen. Hózsza Éva például az *Apával vendéglőben* című novella kapcsán a nézőpontok egymásba játszásáról, egymásba csúsztatásáról beszél (Vö. Hózsza. 2003. 49.).



szövegrészből bomlik ki az a történet vagy párbeszéd, melyet már nem illet az idegen származtatás jele. E jelenség akár úgy is értelmezhető, hogy a szöveg felszámolja a „másik” és a „befogadó” szöveg szembenállását, a megjelenítés közvetlenné válik. Az ilyen átfordítás egyik típusának tekinthető, mikor a moziplakát feliratából egy egész történet kerekedik ki: „Hatalmas plakát, egészen beborította az oszlopot. A két főszereplőt is látni lehetett: Pola Negrit és Conrad Nagelt. A férfi egy széken ült, valósággal magához rántotta a nő kezét: »Ne hagyj el! Nem hagyhatasz el!« A Nő pedig mellette állt, és valahová a távolba nézett. [...] Pola Negrinél különben senkinek sincs szerencséje, mert Pola mindenkit ott hagy, az örvénybe taszít. Hol is olvastam, hogy a végzetes Pola mindenkit az örvénybe taszít?

– Keress valaki mást – mondta a fiú Conradnak. – Polát pedig engeddd csak elmenni.

– Ha Pola elmegy, végem van – Conrad olyan kétségbeesett arcot vágott, hogy ezt igazán el is lehetett hinni.

– Minek gyötörjük egymást?! – Pola ott áll Conrad Nagel mellett. De még egy pillanat, és kihúzza kezét a férfi kezéből.

– Rossz vége lesz – bólintott a fiú –, én mégis csak valaki mást keresnék. Különben is Pola spekulánsok kezébe kerül. [saját kiemelés: S. M.]” (23)<sup>25</sup>

A plakáton megjelenő – általam dőlt betűvel kiemelt – felirat „elindítja” a történetet, melynek alakításában azonban fontos szerepe van egy olvasott élménynek („Hol is olvastam”), vagyis egy másik – idézőjelekkel nem jelölt – pretextusnak, mely a plakáton szereplő színészek nevéhez és alakjához kötődik.

Az idézett szövegrészletből kialakuló történetre példa még, amikor egy másik (?) mozi előcsarnokában nézi a filmelőzeteseket a fiú:

„»A strand fotográfusai«.

Képek, a filmből, szöveg a képek mellett.

Zoro és Huru, akik már annyi mindent megpróbáltak, elhatározták, hogy felcsapnak strandfotográfusnak. Osszecsomagolták

<sup>25</sup> Mándy Iván: *Régi idők mozija*. Holnap Kiadó, Budapest, 2001. A továbbiakban az idézet után zárójelbe írt számmal jelölöm az oldalszámokat.

nem létező holmijukat, és elindultak az Északi Expressz mellett. [saját kiemelés: S. M.]” (122)

Másik többször előforduló példája a vendégszöveg kibontásának, a „távolság-jel” eltüntetésének, mikor a *Mozi Élet* című magazin lapjairól átkerült idézetek indítják el az elő-szövegből kiinduló történetet: „A telefonoskisasszony föláll, kinéz a pultja mögül.

– Helló! Helló! – integet egy alacsony, kis macskabajuszú férfi. Szája sarkában szivar, és a sétatálcáját lengeti Coleen Moore felé.

Az csak néz. Szólni nem tud. És akkor se tud szólni, amikor a kis pasas felkapaszkodik a pultra. Kényelmesen elhelyezkedik, vigyorog.

A kisasszony végre leül, és megkérdezi: – Tetszik valami?

[...] A pulton egy macskabajuszos, csíkos harisnyás férfi.

*A szöveget is leolvasta.*

»Így udvarolnak a szép telefonoskisasszonynak. A telefonoskisasszony: Coleen Moore.« [saját kiemelés: S. M.]” (74–75)

Az imént bemutatott példák esetében az idézetek „bekebelezését”, vagy legalábbis azok kiindulópontját tipográfiai elemek is jelölik a szövegben, egészen pontosan – a példák esetében – maga az idézőjel. És ez a jelöltség általános jellemvonásnak is tekinthető az életműben, hiszen, ahogy Hózsza írja, az „idézetek/önidézetek könnyen felismerhetőek a Mándy-szövegekben, mert az író ezeket tipográfiai módon vagy montázstechnikával különíti el.”<sup>26</sup>

Az átlényegítő befogadás nyomainak keresésekor azonban a legszembeötlőbbek talán mégis azok a szövegrészek, melyek ábrázolt világában a fiú egy mozifilmet néz, vagy magányában felidézi azt, ugyanis e szakaszokban a maradéktalan azonosulás jeleinek tekinthető, hogy a szövegbe átírt filmes párbeszédéből eltűnnek az idézés *kontextuális jelölői*. Külön érdekessége még ezeknek a részeknek, hogy, bár filmeket, azaz egy másik művészeti ág produktumait citálják, mégis a szó szoros értelmében szövegek közötti kapcsolatokról van szó, hiszen a megidézett filmek nagy többsége némafilm, ahol a párbeszéd képek közti szövegekként váltak láthatóvá. Az alábbi példában először „jelölt” az átvétel, még-

<sup>26</sup> Hózsza Éva. 2003. 214.

pedig a szövegkörnyezet által (ld. kiemelt rész), a folytatásban azonban már eltűnik a szakasz filmfelirat jellegre.

„Megjelenik a felirat: – De nekem csak megmutatja azt a szobrot?”

Biribi a fejét rázza és mosolyog.

– Azt beszélük, hogy egy vagyont érő szobrot őriz a házában – mondja a hölgy. Ellenállhatatlan pillantást vet a turbánosra. [saját kiemelés: S. M.]” (66)

Az átélés átmeneti alakzatainak tekinthetők még, amikor a *kontextus* jelöli, hogy idegen szöveget, egészen pontosan filmfeliratot idéz a novella, ám mindezt úgy, hogy a mozivásznon felvilanó betűk képébe vetíti a látott, átélt érzelmeket; vagyis a nem hallható szférájába, hanem a látható feliratba vetül vissza az átélényegítés során belül mégiscsak hallott, az azonosulás érzelmeivel telítődött beszéd: „óriási betűkkel: – Bármi áron!” (67), „előugrott a felirat: – Ide szúrj!” (38), „Ez áll a vásznon, csontfehér betűkkel” (40), „[é]s akkor újra a nézők elé ugrottak azok a lázas betűk” (39), „egyetlenegy szó ugrik elő, mint a pisztolylövés” (45). Az átélés intenzitását jelölik a hanggá, a történet részévé váló betűk, egészen addig, míg végül teljesen „észrevétlenné” válnak a film vásznán, és helyükbe a befogadó „belső” szinkronhangjai lépnek: „[k]i ne hallotta volna a hangodat abban a kis moziban? [Néma filmről van szó.] Vagy talán akadt valaki, aki a feliratra figyelt?” (137)

A *Régi idők mozija* kötet szerkezete szintén értelmezhető egy regénnyé terebélyesedő idézetként. A nyitó novella címe ugyanis *Mottó*, és figyelembe véve, hogy a mottó szükségszerűen idézet, azt lehet mondani, hogy a regény egy „jelölt” idézettel kezdődik. Mégpedig filmidézettel, hiszen a *Mottó* egy régi némafilm néhány jelenetét vázolja, melyet a Bodográf mozi B termében adtak. „A film címe homályban marad, az sem derül ki, ki játszott benne, a műfaj hasonlóképpen bizonytalan.”<sup>27</sup> Csak az a biztos, hogy egy film tekinthető a szöveg pretextusának, melyből hasonló módon bomlik ki a kötet többi (film-)szövege, mint a novellák szintjén a *jelölt* idézetekből a mozi-mítoszok története.

<sup>27</sup> Ua. 207.

## SZÍNÉSZNEVEK, SZTÁR-MÍTOSZOK, FOLKLÓR

Filmes idézeteknek tekinthetők még a novellákban megjelenő színésznevek is. E szövegelemek pretextusa egyfelől azokban a filmekben lokalizálható, melyekben az adott színészek szerepeltek, másfelől pedig azokban a sztár-mítoszokban, melyet a bulvársajtó – a vizsgált szövegek esetében a *Mozi Élet* magazin – sző a színészek köré.

Szembeötlő, hogy Mándy novelláiban a mozi-mítoszok szereplői mindig színésznevükkel vannak jelölve, és nem az éppen eljátszott szerepük által. Nevük ezért nem változik filmről, filmre, hanem a konkrét filmektől független karakterjelölővé válik. E folyamatról Eco így ír: ha „a fikciók szereplői szövegről szövegre kezdenek vándorolni, a való világ polgárai lesznek, kiszabadulnak a történetből, amely létrehozta őket.”<sup>28</sup> Önállóvá válnak, de személyiségjegyeik mégiscsak az eljátszott filmszerepek alapján határozhatók meg. E meghatározottság azonban kölcsönös, hiszen a populáris mítoszokat közvetítő tömegfilmek jellemvonása, hogy azokat a műfaji hovatarozás konvencionális jegyén túl (pl. horror, akció, pornó) a produkcióban résztvevő színészek nevein keresztül azonosítják a nézők, és nem a rendező-alkotó nevének ismerete alapján, mint ahogy azt a művészfilmek, individuális filmek esetében teszik az „értő” befogadók. Nem a rendezők nevei (hiszen annak személye a populáris filmek kapcsán nem is fontos), hanem a színésznevek kapcsolnak össze különböző filmeket.<sup>29</sup> Ehhez hasonlóan a *Régi idők mozija* című kötetben a mitikus sztár-hősök karaktere a nevük által kijelölt, és összefűzött filmek, és a róluk szóló cikkek, szóbeszéddek által határozódik meg. A novellák nagymértékben építenek az így ily módon létrejött közös tudásra,<sup>30</sup> melynek beskatulyázó<sup>31</sup>, állandó jelzői gyakran kísérik a színészneveket: a Nagy Keserű Clive

<sup>28</sup> Umberto Eco. *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Gy. Horváth László. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998. 178.

<sup>29</sup> Vö. „A tömegkultúra tipikus befogadóját a műfaj, a mítosz, vagy a sztár vonzza, nem a rendező.” Király Jenő. 1992. 126.

<sup>30</sup> „Bízunk az »olyan«-ról való köztudomásban.” Balassa Péter. 1985. 131.

<sup>31</sup> „A színészek beskatulyázása a tömegkultúra törvényszerű fejleménye.” Király Jenő. 1992. 130.

Brook, a csitri Pearl White, a Nagy Elegáns Adolphe Menjou stb. Nem kapunk komplex lélekrajzokat, a színészek a fiú világában is mélység nélküliek, kétdimenziósak maradnak, akárcsak a filmek vázsnain, magazinok lapjain. Emblemikus figurák, abban az értelemben, hogy jellemük nem az ábrázolt világban formálódik, hanem már „készen” érkeznek a történetekbe, tetteiket a végzet és a sors irányítja, mellyel szemben tehetetlenek. Megölik testvérüket, gyermeküket (*A viking sisak*), ellökik szerelmüket (*A nagy keserű*) a vélt igazság érdekében, vagy egész hátralévő életükben egy bűn miatt vezekelnek (*Egy zsöllye*). Talán lehet azt mondani: transzcendens erők vezérlik őket, akár az antik hősök tetteit.

A mitikus színész-hősök ismerete meghatározó, barátság-alapozó szempont a fiú világában. Sőt ezen ismeret hiánya ki-rekesztő magatartást vonhat maga után. A mitikus köztudás szá-monkérésére láthatunk példát az *Egy hang* című novellában: „...na, ki az a keskeny pofa? Na, öregem! Na, öregem! és aki mindig anyát játszik, és már a férje is elhagyta, a fia is elhagyta, ő meg csak ül, ül az üres konyhában? De ha azt se tudod, hogy ki az, aki mindig csak sötét lépcsőházakban mászkál meg kapu-aljakban, és olykor becsúsztat valahova egy üzenetet, amiből tuti, hogy gyilkosság lesz...ha még azt se tudod, akkor te ne is menj moziba, akkor téged be se szabad engedni egy moziba, de még a Roxyba se!” (50)

A színésznevek a vonatkozó filmekén kívül saját sztár-mítoszukat is megidézik. E mozzanat megjelenése Mándy novelláiban a *Mozi Élet* magazin motívumában érhető tetten. A *Mozi Élet* ugyanis, melyet a fiú szállodai magányában oly sokat lapozgat, szintén a „Film Városá”-nak mítoszait közvetíti. Az abban megjelenő pletykák, forgatási tudósítások tovább árnyalják a rendezők és színészek mitikus, vagy ha tetszik, természetfeletti jellemvonásait, még akkor is, ha éppen teljesen hétköznapi dolgokról számolnak be, hiszen azok nem közelebb visznek a sztárok világának rejtélyeihez, hanem éppen egyszerűségükben, semmit sem magyarázó, semmit sem tisztázó voltukban (hiszen esemény fragmentumokról, esemény töredékekről van szó), csak tovább növe-lik a szóban forgó sztár, vagy rendező körüli bizonytalanságot. Az író-mítoszokkal kapcsolatban hasonló jellemvonásokról szá-

mol be Barthes: ha „az író t érzéki testtel látják el, ha elárulják, hogy kedveli a száraz fehér bort meg a véres bélszínt, csak még csodálatosabbá, még inkább isteni eredetűvé teszik művészetének termékeit. Mindennapi életének apró-cseprő eseményei ugyanis korántsem hozzák közelebb hozzánk, korántsem világítják meg ihlete lényegét, hanem az efféle pletykák, épp ellenkezőleg, az írói hivatás mitikus rendkívüliségét hangsúlyozzák.”<sup>32</sup>

A filmes mítoszok alakulásának, életben tartásának fórumai lehetnek még a mozi látogató tömegek utólagos dialógusai, melyben felidéződnek, átrendeződnek, tovább sematizálódnak a mozi vásznán látott vagy a *Mozi Életben* olvasott események. (Az utólagosság persze nem egészen egyértelmű, hiszen – fentebb már írtam – a populáris mítoszok létrehozását (leforgatását) nagymértékben alakítják a befogadók elvárásai.) A Mándy novellákban szereplő színésznevek tehát ezeket a dialógusokat is megidézhetik.

Tipikus példái az „értelmezői” párbeszédekben tovább élő történeteknek az *Egy hang*, *Két hang* (mind a három ízben: 83, 88, 113) és a *Sztárgázi*, *A szürke sapka* című novellák, melyekben színészek, rendezők adatairól, és filmek történeteiről vitázik Streig és a fiú. De ide lehetne még sorolni azokat a novellákat is, melyek, a szöveg jelzése szerint, a Fővárosi mozi gépészének vagy általánosságban egy öreg mozigépész szóban közölt történeteit rögzítik: *Az igaziak*, *Charlie és Syde*, *Farkasvér*, *Lilian Gish mosolya*, *Zoro halála*. A cím utáni utalás, vagy a történetbe szőtt narrátorhang a mozigépész alakjában, és ezen keresztül a szóbeliségben (pl. „A Fővárosi mozi gépésze mesélte a fiúnak” [89]) jelöli meg a mitikus történetek forrását. E mítoszközvetítési fórumot, mivel itt a terjesztés módja a „szájhagyomány”-hoz kötődik, a folklór fogalmával lehetne illetni. Egészen pontosan a nagyvárosi folklór fogalmával, ahogy Rónay György nevezi a *Régi idők mozijában* fellelhető (József)városi mítosz- és legendaképző folyamatokat: „[e]zekben az udvari lakásokban a szemem láttára, fülem hallatára éltek, nőttek, alakultak, formálódtak, a »rég i idők mozijának« legendái. Asszonyok és lányok csiszolták és adták szájról

<sup>32</sup> Barthes, Roland: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa Kiadó, Budapest, 1983. 43.

szájra, egészítették ki »biztosan tudott« adatokkal őket; miközben a férfiak a *pálya szélén* legendáit szőtték, egyik vasárnapi meccstől a másikig.<sup>33</sup> A mítosz útja tehát nem ér véget a moziban, a magazinokban, hanem tovább gyűrűzik, és új meg új közegbe lép. És nem csak a sztárok játsszák tovább az életben a mítoszt, „a nézők is, akik átveszik a filmalakok gesztusait, utánóznak öltözködését, reprodukálják életükben a filmekből ismert helyzeteket és a filmek által javasolt elintézési módokat.”<sup>34</sup> A mintakövetés példáiról, a látott viselkedési formák adaptálási kísérletéről szólnak *A viking sisak* és *A nagy keserű* című novellák. Előbbiben a *Vikingek* című film hatására kezd el fiú és apa egy viking sisakot keresni, mely a filmben látott értékrend adaptációs kísérleteként is értelmezhető. A látott „megoldási formák” lekerülnek a vászonnról, új közegbe, a nézők világának közegébe lépnek: „Az evezők alámerülnek, majd felmerülnek, és most már apa is evezett, meg a fiú is. Így hagyták el a mozit, ahogy felgyuladt a villany. Így léptek ki a kis oldalajtón.

Vonult a viking hajóhad.

Tengeren keltek át a szélben és az éjszakában. Könnyen lehet, hogy az apát megölik, és akkor a fiú lesz a vikingek vezére. Könnyen lehet, hogy az ifjú viking hős halálos sebet kap, és akkor apa rettenetes bosszút áll.

Fényes kard a tengerek fölött... A viking hajók mentek, mentek a bosszú és a halál kardja után.

– Magam végzek a fiammal, ha áruló!

– Fiad kardjától halsz meg, ha...

Mentek, mentek a viking hajók.” (40–41)

Apa és fiú belsővé tették már az élményt, és a viking sisak keresése olyan történetként értelmezhető, mely ugyanezen értékrendet a „valóságban” kísérli meg fellelni. Mindez a látott viking történet mitikus idejében, pontosabban időtlenségében zajlik, ami jelentheti, hogy ők már az „elsajátított” mitikus értékrend közegében mozognak, még ha a felkeresett boltokban ennek jelölőjét nem is lelik: „Tovább...megint csak tovább. [...] És mentek

<sup>33</sup> Rónay György. *Régi idők mozija*. In: Uő.: *Olvasás közben*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1971.

<sup>34</sup> Király Jenő. 1992. 173.

tovább a viking sisak után.” (41–42) A novella lezáratlanságára Erdődy két magyarázatot ad. Egyfelől az út (a viking sisak utáni menetelés) végtelenbe nyúló távlatai kifejezhetik, hogy „az álmok, vágyak, a transzcendencia igénye nem törik meg a hétköznapi világ szükségén”<sup>35</sup>, másfelől pedig, hogy „amiképpen a film realitása beépül a mindennapok valóságába, úgy a múlt, a gyerekkor is jelenvaló realitásként működik: a vonulás tarthat évekig, évtizedeken át, egészen az elbeszélés jelenéig.”<sup>36</sup> Talán hozzátehetjük, a belsővé tett (mitikus) értékrend megőrzését valóban kifejezheti a novella lezáratlansága, de ezzel egy időben a viking sisak fellelésének lehetetlenségét is. Következésképp az álmok és vágyak mégiscsak megtöretnek a hétköznapi világ szükségén,<sup>37</sup> és ennek a kudarcnak a vég nélküli ismétlődését is sugallhatja a novella zárlata.

A *nagy keserű* című novellában a filmek által javasolt megoldási módok szinte maradék nélkül párhuzamba állíthatók a fiú viselkedésformáival. A Maulik Évánál tartott zsúron minden mozdulatával Clive Brook, a Nagy Keserű mozdulatait utánozza, azokhoz méri saját tetteit. Morcos és kedvetlen, akár csak a Nagy Keserű, ám a kis összejövetelen Clive Brookot utánzó „zord” magatartásával inkább szerencsétlenné, nevetségessé, mint a társaság középpontjává válik. Nyilvánvaló az ironia, ami a lord Douglas-nél tartott estély és a Maulik Évánál szervezett zsúr egymásba vetítésének eredménye. Kifejezi, hogy a filmek ihlette álmok és vágyak mégiscsak megtöretnek a hétköznapi világ szürkeségén. A mitikus világkép a novella zárlatában azonban megmenekül, hiszen a fiú a rosszul sikerült zsúr után a moziba siet mitikus megerősítésért, és ez meg is történik, a varázslat újra indul: „Kint volt a lakásból, levágtatott a lépcsőn.

Az utca túlsó oldaláról még visszanezett a házra.

– Egyszer majd eljön a nagy keserű, és akkor lemossa ezt az egész társaságot!

<sup>35</sup> Erdődi Edit: *Mándy Iván: A viking sisak*. In: Tiszatáj 1997/2. Diák-melléklet. 9.

<sup>36</sup> Ua. 10.

<sup>37</sup> Erre utal Erdődy is, amikor a Mándy-szöveg „romantikus teljesség-igénye”-ről, és nem *beteljesedéséről* beszél. (Ua. 9.)



Az Eldorádó moziban még becsúszott a fél nyolcas előadásra.  
– Éppen a híradó megy – mondta Emmike a pénztárból.

Odabent, egyik virágfüzérékkel feldíszített hajó fedélzetén az angol királyné fogadta a fiút.” (100)

## CSODÁS ELEMEEK

A mintakövetés és a magatartási formák adaptációja mellett Mándy mozi-novelláiban fontos szerepe van a csodák közvetlen jelenlétének. A fiú nemcsak, hogy utánozza a mitikus hősoeket, hanem világában *megjelennek* a mitikus elemek; beleértve ebbe azokat az eseményeket is, melyek során a mitikus mozi-hősoek világának szereplőivé válnak. A vászonról lekerülés (vagy két-dimenziósból háromdimenzióssá válás) legnyilvánvalóbb példái: amikor sejk fiának „csillaghomlokú”, repülő lova, „megelevenedik”, és annak hátára a fiú felmászik, majd elröpül (27); vagy: a magától a levegőbe emelkedő szürke sapka, mely, az eseményt körülvevő legenda szerint, James Cruzée volt, a híres és rettegett rendező (15). De ehhez hasonlóan a fantasztikum fiú világába történő átkerülését példázhatja a Roxy moziban lődöző Fekete Cowboy is, aki, miután elűzték a vadnyugatról, mert megszegte a becsületkódexet (ugyanis hátba lőtt egy embert), a fent nevezett mozi nézőterén, vagyis a fiú világának terében bukkan fel újra (49). Vagy ide sorolható még az a jelent is, amikor Norma Shearer a labdát a film világából a Roxy mozi sötét nézőterébe hajtja (121), illetve, amikor ugyanez a színésznő a „beavatottak” társágában megjelenik a fiú szállodai szobájában.<sup>38</sup> Általánosabban értelmezve a film és a fiú városa (Budapest) közti határátlépésnek tekinthető még, amikor King Kong elrabolja egy pesti mozi jegyszedőnőjét (Gelemcsáknét? Szecseynét?) (106–107). Ezekben a példákban olyan „határsértéseket” figyelhetünk meg, melyek a „Film Városa” és a fiú világa között zajlanak, és legalább akkora csodáknak tekinthetők, mint a filmek ábrázolta mitikus világ természetfeletti jelenségei. E „határsértések”, ha nem is számolják

<sup>38</sup> A híres színészek megjelenése Zsámboky szobájában, szintén a fantasztikum jelenlétének tekinthető, ám ezen „csodáknak” más szerepe van, mint a fiú szobájában, a *fiú* világában tetten érhetőnek. A későbbiekben e problémára még részletesebben kitérek.

fel a mozivilág/való világ oppozíciópárt, de a két világot elválasztó vonalat bizonytalanná, kijelölhetetlenné teszik.<sup>39</sup> Pontosabban: nem válik határtalanul eggyé a két világ,<sup>40</sup> hanem a csodák a fiú világának is szerves részévé válnak, a film mitológiai világának értékrendje, szakrális világképe átkerül a fiú univerzumába, és ott megkérdőjelezhetetlen evidencia rangjára emelkedik.

Érdekes megfigyelni, hogy a fiú világában a legtöbb csoda a vászonnól lelépést, a filmből kikerülést mintázza, és nem fordítva, vagyis nem a fiú kerül *fel* a vászonra, *be* a mozi világába. És ez a jellemvonás értelmezhető úgy is, hogy a csodák *ilyen* „íránya” megegyezik az intertextuális kölcsönhatás egy-irányúságával, vagyis a film hőskorának a szövegekre gyakorolt hatásával. E megközelítésben a fenti példák a szövegköziség metaforáinak is tekinthetők, hiszen a mitikus színész-hősök a vászonnól nemcsak a fiú világába, hanem az ő nézőpontjának uralmán keresztül a szövegek világába is átlépnek.

A mitikus értékrend a csodákkal együtt átkerül a fiú világába, és létrejön – Rónay György szavaival – az a „mítoszi jellegű hitelesség”, melyben a filmsztárok és a rendezők valóban az univerzum sorsa felől döntő csillagokká, ember-istenekké válnak; mitikus hőökké, akik természetfeletti tulajdonságokkal rendelkeznek, embereket „teremtnek”, és tüntetnek el: „Stroheim fel-emelte a botját. A hölgy eltűnt az ablakból. A katonák eltűntek a térről.” (249) A szent és profán fogalmaival megfogalmazva: a fiú profán világa a film szentségével telítődik, és a film mítoszok hősei a fiú mindennapjainak hőseivé lesznek. Tematikus igazolásai lehetnek ezen állításnak, mikor a fiú Streig Gyuri nevű barátjának (a kétkedőnek) bizonygatja a hősök, rendezők természet-

<sup>39</sup> Bodó Márton szavaival: „Sosem dől el egyértelműen, hol a határ, s mikor lépünk át a másik légtérbe.” (Bodó. 2000. 84.)

<sup>40</sup> Mint ahogy erről például Mándy '70-es években születő munkái kapcsán reális és irreális viszonylatában Erdődi Edit beszámol: „reális és irreális az ábrázolásnak egyazon ívén, ugyanabban a grammatikai térben helyezkedik el: nincs semmiféle határvonal [...] Úgy véljük, éppen ezen a ponton ragadható meg Mándy különös, senkihez és semmihez nem hasonlítható írásművészetének egyik specifikuma: a határok eltüntetésében, feloldásában”. (Erdődy. 1992. 67.)

feletti erejét, mint például – a már említett – *A szürke sapka*, *A cowboy*, illetve az *Egy zsöllye* című novellákban, melyekben a szóbeli meggyőzési kísérleteket mindig a csoda bekövetkezése követi. (Az utóbbiban a hitetlenkedő Streig legnagyobb ámulatára, a fiú kezében tartott celluloidszalag-darabról ugrik le lovastól Fred Thompson, a vadnyugati hős, hogy kalapját a fejébe csapva elvágasson.) A „határsértések” eredményeként a „Film Városa” nem csak a filmes mítoszoknak, hanem a fiú világának is új Olimpuszává válik, ahol e világ(ok) istenei, csillagai élnek a mitikus időtlenségben; vagy ahogy ezt a western filmekkel kapcsolatban jóval általánosabban Bazin leírta: „[a] vadnyugat felé való menetelés a mi Odüsszeiánk.”<sup>41</sup>

A mítoszok megismétlésének fontos mozzanata lehet a – fentebb már vázolt – mintakövetési mechanizmus. Most azonban egy másik aspektusát szeretném hangsúlyozni *A viking sisak* és *A nagy keserű* című novelláknak. Egészen pontosan Mircea Eliade azon gondolatának tükrében kívánom vizsgálni az adott szövegeket, mely a hagyományosnak, archaikusnak nevezett társadalmak archetípus-ismétlési mechanizmusait érinti. Eliade alaphipotézise *Az örök visszatérés mítosza* című könyvében, hogy a „premodern” vagy „hagyományos” társadalmakban a tárgyakkal és cselekedeteknek csak akkor van értéke, ha újra tud teremteni valamilyen őseredeti mintát, „meg tud ismételni bizonyos mitikus példát.”<sup>42</sup> Vagyis a cselekedeteknek csak akkor van e társadalmakban értelme, ha az istenek, a hősök vagy az ősök által mintául hagyott cselekedeteket ismételnék meg szándékosan. A mintát a közösségek mítoszai rejtik magukban, és ezekkel egygé válni csak különleges alkalmakkor, a rítusok során lehetséges. Az egygé válás pillanata az értelmetlenségből (a profán időből) való megtérést is jelenti a (szent) „valóságba”, melyre az „ismétlés vagy utánpótlás révén lehet szert tenni; mindaz, aminek nincs példaadó mintája, »értelmetlen«, hiányzik belőle a valóság. Az ember ily módon arrafelé

<sup>41</sup> Bazin, André: *A western vagy a par excellence amerikai filmművészet*. Ford. Hollós Adrienne. In: *Tömegfilm*. Szerk. Balogh Gyöngyi. Tankönyvkiadó, Budapest, 1979. 109.

<sup>42</sup> Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998. 17.

halad, hogy maga is archetipikussá és paradigmaticussá váljék.”<sup>43</sup> E gondolat azonban ellentmondásosnak tűnhet olyan értelemben, „hogy a hagyományos kultúrában élő ember akkor látja önmagát valóságosnak, ha megszűnik önmaga lenni, és megelégszik azzal, hogy másokat ismétljen, illetve utánozzon. Más szóval, csak akkor látja önmagát valóságosnak, azaz »igazán önmagának«, ha már nem önmaga.”<sup>44</sup>

A *Régi idők mozijának főhőse*, a fiú – akár az archaikus társadalmak embere – mitikus példákat követ, egészen pontosan a mozi mítoszok útmutatásait. Erre példa *A viking sisak* című novella esetében már említett keresés mítosz ismétlése, amelyet a mozi elhagyását követő süvegkeresési folyamat jelenít meg („És mentek tovább a viking sisak után”). A mitikus hős példájával történő azonosulást ábrázolhatja *A Nagy Keserű* című novellában a címadó szereplő magatartásformáinak átvétele („Megint előtte volt Clive Brook, a Nagy Keserű.”). De legnyilvánvalóbb példáját a mitikus alakká válás vágyának a *Rin-tin-tin* szövegében találhatjuk, ahol a fiú egy pesti bérház udvarára állított porolórúdba kapaszkodva azt kiabálja: „Én vagyok Zé, a fekete lovag, én vagyok a Vasárlarcos! [...] Én vagyok Zöld Kabát kapitány! Én vagyok Rin-Tin-Tin, az expedíciós kutya!” (92). Ehhez hasonló azonosulás-vágy figyelhető meg abban a rituális mozdulatban is, amikor a fiú a fejére helyezi James Cruze, a híres rendező szürke sapkáját: „Most már Streig is állt, és csak nézte, ahogy a fiú lassan, nagyon lassan a feje felé emeli a sapkát. Egy mozdulat... még egy...

– És James Cruse belép a műterembe!” (15)

Az utolsó mondat, vagyis a fiú szavai olyan performatív aktusnak tekinthetők, melyek az azonosulás pillanatát rögzítik, és megnyitják a kaput a mitikus minták valósága felé. Talán nem véletlen, hogy a sapka megszegve a megelőző valóság gravitációs törvényeit csak ez után a performatív aktussal jelölt pillanat után fog – a mitikus világ törvényeit a legkevésbé sem sértve – a levegőbe emelkedni.

A mintakövetési vágy megjelenésének burkoltabb formáját figyelhetjük meg *A szép telefonoskisasszony* című szövegben. Az

<sup>43</sup> Ua. 59.

<sup>44</sup> Uo.

azonosulási szándék ez esetben a szép telefonoskisasszonynak udvarló macskabajuszos férfi film-mítoszbeli, hódító pozíciójára irányul. A macskabajuszos férfi, miután érthetetlen módon (hisz „Az egész pasas okádék”) „megszelídítette”, kedvére „végigfekette a kisasszonyt a pulton”. A fiú vágyai csak áttételesen jelenhetnek meg, hiszen nem a mitikus film-valóságban, hanem csak a *Mozi Élet* fotójának formájában fektetheti ágyára a szép telefonoskisasszonyt: „Felemelte Coleen Moore-t. Hová vigye? Az ágyára? Az asztalra?” E jelenet, vagyis a magazin fotójának ágyba vagy asztalra fektetése a mitikus minta megismétlésének szándékát fejezheti ki.

Az utóbbi példa esetében szembeötlő, hogy a mítosz felidézésének rítusa (vagy legalábbis annak imitációja), amit lényegében a magazin képei katalizálnak, abban a szállodai szobában zajlik, ahol a fiú apával lakik együtt. E helyszín a fiú számára a magányt, a nélkülözést, a bezártságot, és a hiába való várakozást jelent. Az idézett szövegben a fiút az apa ismét magára hagyja („bezárta az ajtót”). A szoba sivár és színtelen: „Homályos üveg, szürke és fáradt víz. A terítő is szürke. Szürke terítő, furcsa, sárga mintákkal.” (15) A helyszín, vagyis a fiú világa a megidézett mozi-mítoszokhoz képest élettelennek, holt „vidéknek” látszik.<sup>45</sup> Nem véletlen hát, hogy a fiú a filmek mitikus hőseit hívja segítségül, hogy ebből az értelmetlen létezésből kiszakadhasson, és átléphessen a szent (film-)valóságba. E *valóság* fogalom rokoníthatónak látszik az – Eliade által leírt – archaikus ember valóság fogalmával, hiszen a hagyományos társadalmak embere akkor érezte létét *valósnak*, amikor a példaadó cselekedetek ismétlésével, megidézésével átkerült a kinyilatkoztatás mitikus korszakába. A *Régi idők mozijának* főhőse az őt körülvevő sivár, szinte már nem is igazi létezésnek tűnő világából a mozi mítoszainak felidézésével látszólag egy valóságosabb létbe kerülhet át. Ám ekkor – megismételve az ide vonatkozó ellentmondást – csak úgy tekintheti önmagát teljes mértékben a mítoszi valóság részének, azaz „igazán önmagának”, ha eltűnik a szállodai szoba sivár vilá-

<sup>45</sup> Vö. „Az »itt-máshol« dichotómia itt-je egyre sivárabb, néha már úgy tűnik, nem is igazi létezés: mintha az igazi lét mindenestől a mozi-vászonra tevődne át”. (Erdődy Edit. 1992. 47.)

gából, vagyis ott többé már nem önmaga. Így tapasztalhatja csak meg *önmaga* valóságát a mozi mítoszainak segítségével.

Ebben a megközelítésben a szövegek azt a folyamatot imitálják, melynek során az archaikus ember eltörli a profán időt, és a mitikus korszakba vetíti magát („amikor bekövetkezett az arche-típusok első kinyilatkoztatása”). A párhuzam vázolásakor azonban nem szabad elfelejtkezni arról, hogy a mozi mítoszai korántsem tekinthetők „elsődleges kinyilatkoztatások”-nak, abban az értelemben, ahogyan azt a hagyományos társadalmak embere képzelte. E problémára a következő fejezetben – más szövegek kapcsán – még visszatérek. Most csak annyit szerettem volna hangsúlyozni, hogy a fiú filmolvasása (és persze sztármítosz olvasása) nagyban rokonítható azzal a metódussal, melyet Eliade a premodern kor embereinek viláértelmezéseként feltételez. A fiú nézőpontján keresztül történő ábrázolás által ez a mítoszszemlélet – bizarr módon éppen a filmekkel kapcsolatban – a mozi-novellák világának is gyakran meghatározó részévé válik.

#### BIBLIAI MOTÍVUMOK

A mozi-novellák ábrázolt világát átjáró filmes mítoszok további fontos jellemvonása, hogy vallási, egészen pontosan bibliai párhuzamokat rejtenek magukban. A mítoszok rituális ismétlésének – a fent vázolt értelemben – csak akkor van értelme, ha a minta a világ-teremtő cselekedetek eredeti történeteit foglalja magában. A bibliai párhuzamok ebben az értelemben a filmes történetek eredettörténeté „szentelését”, vagyis szakralizálását hajthatják végre.

A filmkészítés és az isteni teremtés egybemontírozásának legnyilvánvalóbb példája, mikor Stroheim, a híres rendező kezében az előző napi felvételeket a szent könyv őseredetijéhez hasonlítja a narrátor: „Akár a mélytengeri tekercesek.

Egy csomó egymásba csavarodott celluloid szalag a vágószo-  
baasztalán. Különféle vékony fapálcikákon is filmszalagok lógtak.  
Beborították a szobát.” (247)

A „holttengeri” tekercesek „mélytengeri”-vé változtatása egy „letűnt” teremtés-történet ismételt életáramba helyezését jelentheti, mely folyamatban fő szerepe, vagy a párhuzam áthallásainak felhasználásával átfogalmazva: prófétai szerepe van a filmszalago-

kat, és közvetetten az egész mitikus történetet létrehozó rendezőnek.

A műterem makett világa és az ott felvételre kerülő biblikus történet közt átjárót teremtő prófétai rendezőnek tekinthető még F. W., aki, miközben Mózes életét forgatja, a műterem papírmásé világából átlendül a szakrális történetek világába. A történet élethű ismétlése által („Díszletek? Helyszínek! A Vörös-tenger eredetiben.”) abba a mitikus világba vetíti ki önmagát és a produkcióban résztvevő embereket, melyet a „rituális” forgatással megidéz. A műterem profán ideje megszűnik, minden mozdulatlaná, időtlenné dermed: „Aztán egyszerre leálltak. F. W. egy mozdulatot tett, és akkor megszűnt minden. Teltek az órák, teltek a napok. Senki sem mert elmozdulni. F. W. arcát figyelték.” (107–108) A papír díszletek, másolatok az eredeti szentségével telítődnek, és „valódi” sziklákká, tengerré változnak a forgatás ceremóniája során („minden elmerült a Vörös-tengerben”). Kivéve persze a Warner testvérek számára, akik nem az „eredetit” látják a műterem világában, hanem a befektetett pénzük értéktelen papírhalommá válását. A stáb világában „valóság”-ossá lett Vörös tenger az ő szemükben a komoly bankók játékpénzre váltásának rítusparódiáját hordozhatja: „A Warnerek átkeltek a Vörös-tengeren, és papír zörgött a lábuk alatt.

A papír halott zörgése. Ez volt az egyetlen zaj. És mindenütt papír, papír. Papír...” (109)

A fiú szempontjából mindennek azért lehet jelentősége, mivel a *Régi idők mozijában* a filmnéző aktusok mindig az eredeti mítosz világában történő elmerülést jelentik, és azáltal, hogy a forgatás szakrális cselekedetként jelenik meg a szöveg világában, a filmnéző rítusok valóban a szent (film) mintákhoz köthetők.

Az isteni példázat megidézésére képes rendezőnek tekinthető még Cecil Bé is, aki a nagy özönvíz forgatása során stábját, mint Noé a bárkáját, az ellenséges forgatócsoport pusztítása elől az Ararát hegyre vezérli. A film-sztori, akárcsak Mózes életének műtermi felvételei során, valósággá válik, vagyis – a szó szoros értelmében – életre kel. *Az igaziak* című novellának azonban van egy fura paradoxona, nevezetesen, hogy annak szövegvilágában az igazság birtokosai, vagyis az „igaziak”, miközben megmenekülnek történeteik lemásolóitól, a támadó forgatócsoportoktól

egyben a közvetítettség, vagyis a másolatkészítés, mintafelmutatás lehetőségét is elvesztik. *Igaz* üzeneteik nem juthatnak el többé senkihez. De hasonló gondolat jelenik meg a *Két rendező* első darabjában is, hiszen F. W., miután átlendült az *igazi* történetbe, többé már nem készít(het) az igazi történetről filmeket.

Nyilván e probléma felvetheti a minta igazsága és az annak utánzására irányuló cselekedetek hitelességének fontos kérdését, mely alapjaiban rengethetné meg a *Régi idők mozijának* főhőse eddigiekben vázolt világgképét. E destruktív lehetőség aktualizálására azonban csak a következő fejezetben kerül majd sor, mert a jelen szakaszban, hűen a nézőpont kapcsán mondottakhoz, a fiú nézőpontjának dominanciáját hordozó szövegeket vizsgálom. E vizsgálat ugyanakkor megkerülhetetlen, hiszen a rombolás ereje csak a kiinduló állapothoz képest határozható meg.

#### A MOZI-TEPLOMOK

A profán idő kiiktatásának, és a mitikus idő megteremtésének szakrális térben kell lezajlania, a „világ közepé”-t jelentő szent térben, melynek „égi előképe” van. Ilyen funkcióval leggyakrabban a templomok rendelkeznek, vagy a szent városok.<sup>46</sup> Az utóbbi megjelenése a mozi-novellákban a „Film Városa” alakjában érhető tetten, vagyis a film-mítoszokat létrehozó városban, melybe a „belépés” a beavatottságot, és a felkentséget vonja maga után. A sűrű sapka csodálatos történetét például a fiú úgy próbálja meg elhíttetni Streig Gyurival, hogy egy beavatottra hivatkozik, mégpedig a Fővárosi Mozi gépészére, „aki kint járt a Film Városában”. És általában, bár a moziplakátokra nem írják ki a beavatottak nevét, mégis mindenki az ő arcukat figyeli [...] mindenki csak az ő véleményükre kíváncsi [...] A Metro vezérkara a Nagy Beavatottak körül táncol.” (18) A színészek esetében nyilvánvalóbbak a felkentség ismertetőjegyei, hiszen, amint befogadja őket a Film Városa, világszerte feltűnnek a „kis mozik vásznain”. Filmszínház és templom azonosítására több példát is találhatunk

<sup>46</sup> Vö. „Égi előképe elsősorban a templomoknak, a leginkább szent helyeknek van.” Illetve: „Minden templom és palota, következőképp minden szent város és királyi székhely: Szent Hegy, vagyis világközepe.” Eliade. 1998. 21. 28.



Mándy mozi-novelláiban: „[o]szlopok, plakátok – és az a súlyos nyomasztó csönd. Mint a templomban”; (22) „ez talán nem is mozi, hanem baptista imaház” (35); [k]ápolnára [emlékeztettek ezek a mozik], ahol prédikáció helyett vetítettek. A zenét is egy harmónium adja” (140).<sup>47</sup> A profán idő és tér kiiktatásának szent helyévé, templomává válik a mozi. Ebben az értelmezésben a filmnézés, a fiú mozibeli élményei, egy szakrális rítust mintáznak, mely során a többi nézővel együtt részesülhetnek a (film)mítosz szentségben. Ennek legelső feltétele, hogy az „eljárás” kiszakítsa a résztvevőt a valós időből, és a mítosz időtlenségébe helyezze. A nézőtér sötétje, a filmkezdést megelőző csend a mozi-rítus ilyen funkcióinak tekinthetők: „[e]bben a csöndben és sötétben igazán nem lehetett tudni, hogy délelőtt van-e vagy délután. Semmit sem lehetett tudni.” (23) „Vörös és kék fények égtek ebben a sötétben. Vörös és kék üveggömbök foszforeszkáltak a falban. Kráterek voltak ebben a vörös és kék hömpölygésben, kitörő vulkánok, ahogy mindent magukkal sodornak. A fiú elbódultan bámult az üveggömbbe, és közbe egyre a mozi nevét ismételte: – Tivoli, Tivoli, Tivoli...”<sup>48</sup> (65)

A fiú által nézett filmek (általában a populáris mítoszok) értékrendjét, a jó és rossz, a tiszta és tisztátalan problémamentes szétválaszthatósága jellemzi. A filmbeli – jó és rossz ügyében hozott –, sematizált döntések „minta” funkcióját a mozi-rítusok segítségével adaptálhatja a novellákban szereplő fiú;<sup>49</sup> a mozi-rítus

<sup>47</sup> Bár nem mozi tárgyú novelláról van szó, talán mégis ide lehetne még sorolni az *Isten* című Mándy-szöveget, mely a teremtővel való találkozás egyik lehetséges színtereként jelöli meg a mozit: „Egyszer majd leülünk valahová. [...] Egy mozi előcsarnokába.” (*Átkelés*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1983. 217.)

<sup>48</sup> Ezen idézet rokonának tekinthető: „A mozi elsötétedett. Oldalt kigyulladtak a vörös és kék gömbök, és ezzel mintha tenger alá merültek volna. Foszforeszkált a sötét, hullámozott. Mozdulatlanul sodorta magával a széksorokat, az arcokat, az egymáshoz hajló vállakat.” (85)

<sup>49</sup> A modern kor rítusait, ezen belül is a média rítusait elemző Császi Lajos írja: a „lényeg a rítusoknak mint antistruktúráknak azon a tulajdonságán van, hogy a valóságot szimbolikusan átértelmezve mindenkor szétválasztják egymástól a szentet és a profánt, és ezáltal kézzelfoghatóvá és magától értetődővé teszik a társadalom tagjai szá-

erősítheti meg a filmmítoszok által közvetített értékrendet, mely a műsor végeztével, mint a vikingek hajói, az ajtókon kitóduló „kis mozik népe”-vel együtt – ideig, óráig – túlradnak a filmtemplom falain. Mítosz és rítus elválaszthatatlan – írja Meletyinszkij –, hiszen „a mítosz a rendszeresen ismétlődő rítusokban reprodukálódik.”<sup>50</sup> A *Régi idők mozija* című könyv hőse, a fiú Maulik Ágnes zsúrjáról a moziba menekül, hogy a filmes minták alkalmazásának kudarca után, újra megerősítést nyerjen, újra részesüljön a szentségben, mely a hétköznapi világ szükségén oly csúfosan megtöretett. És nem csalódik. Ahogy a Pesti mozi jegyzedőnőjét elragadja King Kong, úgy őt is magával viszi, pontosabban: bekebelezi a Metro jelképfigurája, mely egyben a mítikus időszámítás kezdetét is jelentheti: [a]ztán megjelent a filmgyártó cég oroszánja. Akkorát ásitott, hogy elnyelte a nézőteret.” (36)

### Összefoglalás

Rövid összefoglalásként talán azt lehetne mondani, a mozi-novellák egyik jellemvonása, hogy a filmes előképek mitikus világképét, nem ritkán a mozi-rítusok felidézésével, saját szövegvilágában is jelenvalóvá teszi. Természetszerűleg ez elsősorban a *Régi idők mozija* című kötet darabjait jellemzi, hiszen azok hőse a fiú, kinek nézőpontján keresztül a filmes mítoszok világa távolságtartó gesztus nélkül átszivároghat a Mándy-novellák világába. Erdődy Edit ezt a paródia vagy travesztia alkalmazása nélküli átvételt a „filmmesék idézőjeles felelevenítésének” nevezi, és funkcióját „formanosztalgiaként” határozza meg „az epika primitív, ősbibb formái”<sup>51</sup> iránt.<sup>52</sup> Talán Eliade munkáira hivatkozva e „for-

---

mára a »Jót« és a »Rosszat«, a »Tisztát« és a »Tisztátalant«, a »Rendet« és a »Káoszt«. (Császi Lajos: *A média rítusai*. Osiris – MTA-ELTE kommunikációelméleti Kutatócsoport, Budapest, 2002. 70.)

<sup>50</sup> Meletyinszkij. 1985. 217.

<sup>51</sup> Erdődy. 1992. 48.

<sup>52</sup> Talán érdekes megemlíteni, hiszen Erdődy gondolatát támaszthatja alá, hogy Császi a mozi-novellákban is megidézett, modern kori média rítusokkal kapcsolatban írja, hogy azok legfontosabb funkciója, egységben láttatni „azokat az értékeket, amelyek a modern világban már fragmentálódtak.” (Császi. 2002. 98.)

manosztalgia”-t az archaikus társadalmak emberének azon vágyához lehetne hasonlítani, mely az égi és isteni minták rituális megtapasztalására irányul. E minták a szent és profán kategóriái mentén elrendezhetőnek láttatják a világ dolgait, és felkínálják annak az örömét, hogy tökéletesen érthetővé váljon a valóság, vagy – Barthes szavaival – egyértelművé váljon a Természet panorámája, „amelyben a jelek – minden akadály, jelentésvesztés és ellentmondás nélkül – végre-valahára összhangban vannak az okokkal.”<sup>53</sup> A mozira vonatkoztatva e jelelméleti megfogalmazás így hangozhatna – és itt kissé átfogalmazom Barthes szavait –: a filmszínészek megmaradnak isteneknek, „mivel rövid időre ők testésítik meg a kulcsot, amely megnyitja a Természetet, a kristálytiszta mozdulatot, amely a Jót elválasztja a Rossztól, és felfedi előttünk a végre érhető Igazságszolgáltatás arcát.”<sup>54</sup>

E fejezetben amelletts kíséreltem meg érvelni, hogy a szóban forgó szövegek narrátora a fiú nézőpontját gyakran „kisajátítva” idézőjelek nélkül, pontosabban – mint ahogy azt fentebb bemutatam – az idézőjelek fokozatos elsorvasztásával teszi jelenlővé a mozi „hőskorának”, „pionírmozgalmának” mítoszait, melyek gyakran az archaikus társadalmak vallási mítoszaihoz hasonlíthatók. Tán nem fölösleges újra megismételni – bár, reményeim szerint, ez a fentiekből már kiviláglott –, hogy a Mándy-szövegekre gyakorolt film-hatásnak mindezidáig csupán egyik s talán nem is a legmarkánsabb jellemvonását vizsgáltam. Az alkalmazott szempontokat azonban cseppet sem szeretném lebecsülni, sőt remélem, hogy az alábbiakban szerepeltetésük jogsossága további megerősítést nyer; mert talán lehet azt mondani – kissé előre vetítve a problémát –, hogy Mándy először „elsajátítja” a filmet, aztán pedig dolgozni kezd a kisajátított anyaggal. És itt az „először” fogalmán nem egy lineáris időtengely intervallumát vagy pontját értem. Sokkal inkább egy folyamatos jelenlevést, mely a *Régi idők mozija* kötetben markánsabbnak mondható, de Mándy később született mozi-novelláiban is tetten érhető.

<sup>53</sup> Barthes. 1983. 25.

<sup>54</sup> Ua. 26.