

## A MÉDIUM

*Mészöly és a film(esek)*

Mészöly Miklós és a film kapcsolata legalább kétféle aspektusból vizsgálható. Az egyik és egyben legkézenfekvőbb az irodalmi műveiből készült adaptációk világa. Három egész estés munka született mostanáig: Gaál István 1970-ben bemutatott *Magasiskolája*, Sólyom Andrásról a *Pannon töredék* (1997) és Surányi András *Film...-je* (2000). Mindhárom műnek gazdag a kritikai recepciója; jómagam a *Magasiskoláról* írtam részletes elemzést.<sup>1</sup> Kevésbé ismert *Az Állatforgalminál* adaptációja: az elbeszélésből Bódy Gábor forgatott tévéjátékot főiskolás tanulmányai alatt, 1973-ban. A másik lehetséges megközelítési mód Mészöly filmes esszéinek vizsgálata. A *Magasiskola* megfilmesítésének idején Mészöly fontos filmelméleti tanulmányt publikált *A „tettenérés” dialektikája (A cinema direct útmutatásai)* címmel a *Filmkultúra* 1969/2-es számában, s azt *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* címmel felvette *A tágasság iskolája* esszéi közé.<sup>2</sup> Hasonló elméleti kontextusban beszélt a *Magasiskola* megfilmesítéséről a rendezővel közös interjújában.<sup>3</sup> Mészöly a filmi közlésmód realizmusával kapcsolatos, saját írói programjához kötődő gondolatai összefüggésbe hozhatók a hetvenes évek Bódy Gábor, Erdély Miklós, Hajas Tibor és Jeles András nevével fémjelzett neo-avantgárd művészetének elméletével és gyakorlatával.<sup>4</sup> A film médiuma segítségével folytatott poétikai kutatás legfontosabb eredménye a *Film* című regény lett, amelynek irodalmi és film szempontú elemzését Sággy Miklós végezte el több tanulmányában.<sup>5</sup> Az újabb forráskiadványok szintén kínálnak lehetőséget Mészöly és a film kapcsolatának kutatására. Ezeket a szálakat igyekeztem felfejteni az író és Polcz Alaine levelezéséből,<sup>6</sup> s erre a *Műhelynaplók* is nyújthatnak némi lehetőséget.<sup>7</sup> A legutóbbi izgal-

<sup>1</sup> Gelencsér Gábor: Tárt elhatároltság. Mészöly Miklós és Gaál István, avagy a „tettenérés magasiskolái”, *Metropolis*, 2005/3, 64–73.

<sup>2</sup> Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi, Budapest, 1977, 137–148.

<sup>3</sup> Zs.[ugán] I.[stván]: A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal, *Filmkultúra*, 1970/4, 20–28.

<sup>4</sup> Lásd ehhez: Gelencsér Gábor: Módosítások. Mészöly Miklós realizmuselmélete és a hetvenes évek avantgárd dokumentarizmusa, *Apertúra*, 2009. tavasz <https://uj.apertura.hu/2009/tavasz/gelencser-2/> (Utolsó letöltés: 2020. 11. 26.)

<sup>5</sup> Sággy Miklós: Mészöly felvevőgéppel. Mészöly Miklós *Film* című regényéről. In: Uő.: *A fény retorikája. A Technikai képek szerepe Mátyás Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009, 151–204; Sággy Miklós: Egy forgatás-regény megfilmesítése. In: Uő.: *Az irodalomra közelítő kamera*, Kalligram, Budapest, 2019, 96–112.

<sup>6</sup> Gelencsér Gábor: Jelenetek egy házasságból. Mészöly Miklós és Polcz Alaine levelezése filmekről. *Jelenkor*, 2018/1, 77–81.

<sup>7</sup> Itt bukkan fel először a Warhol-esszé alcíme, a „tettenérés tanulságai”, továbbá olvasható jegyzet Huszárik Zoltán *Elégűjáról* és *Szindbádjáról* is. (Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*, a szöveget gondozta, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Thomka Beáta és Nagy Boglárka, Kalligram, Pozsony, 2007, 260. és 830.) Utóbbi kifejtése *A pille magánya* című kötetében található. (Mészöly Miklós: In memoriam Huszárik Zoltán. Jegyzetek, körvonalak egy lehetséges filmtematikához. In: Uő.: *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 1989, 69–71.) Erre az írásra később még visszatérek.

mas fejlemény pedig egy eddig ismeretlen Mészöly-kézirat felbukkanása Tóth János rendező-operatőr hagyatékából.<sup>8</sup>

A rövid írás jellege és a filmterv címzettje az író és az ötvenes-hatvanas évek avantgárd, kísérletező alkotói filmesek kapcsolata iránt irányítja a figyelmet. Több itt a megvalósulatlan terv, mint a létrejött produkció, mégis betekintést nyújtanak az író műhelyébe, újabb vonásokkal gazdagíthatják művészi arcélét. A már megjelent irodalmi művek adaptációi, ha nem függetleníthetők is tőle, alapvetően rendezői, illetve az adaptálás szempontjából vetnek fel kérdéseket. Az elméleti esszék másfajta, ugyancsak közvetett kapcsolatokra utalhatnak, miszerint Mészöly Miklós prózapoétikai elméletének alakításakor mintaként tekintett a film médiumára. Az író filmtervei, saját munkáinak forgatókönyvvé formálása, továbbá inkább játékosnak, avagy jelképesnek tekinthető filmszerepei jóval közvetlenebb, életszerűbb kötődést jeleznek a filmek és a filmesek világával, ahogy azok egyfajta médiumként alkalmazták Mészöly személyét experimentális munkáikban. Ebben a rövid áttekintésben az utóbbi szempontból mutatom be Mészöly és a film(esek) kapcsolatát.

\*

Kezdjük a legkevésbé érdemének tekinthető közreműködői szereppel – amely valóban szerep, Mészöly ugyanis több filmben felbukkan színészként. Az ötvenes évek legvégén és a hatvanas évek elején forgatott filmek az érett férfikorba lépő, megnyerő fellépésű férfit mutatják, s a rendezőknek alighanem erre a „fotogéniára” volt szükségük, meg persze arra a hozzáértőknek szóló jelentéstöbbletre, hogy egy író láthatnak a vásznon. Nem színészi kvalitásokról van tehát szó természetesen, hanem kisugárzásról, auráról, ám hogy ezzel milyen karaktereket formál meg Mészöly, az azért sokatmondó.

Jancsó Miklós nagyjátékfilmes, öt gyorsan a világhír felé röppentő pályafutása elég későn, negyvenéves kora körül indult. Előtte a rendező művészi kisfilmekkel kereste önálló stílusát: a művészekről szóló alkotások a dokumentumfilmeknél – nem beszélve az ötvenes évek termelési híradásairól – szabadabb lehetőséget kínáltak számára ahhoz, hogy az alkotások és az életút bemutatásán túl saját filmes kifejezőeszközeivel is megidézze a szóban forgó művész szellemét, formavilágát. *A város peremén* (1957), a *Derkovits* (1958) és a *Halhatatlanság* (1959) című munkái egyfajta trilógiát alkotnak. Az első József Attiláról szól, a harmadik a fasizmus áldozatául esett szobrászról, Goldman Györgyről. Utóbbiban Jancsó a (részben elpusztult) szobrok mellett a Horthy-korszak közegét, a munkásmozgalom akcióit és a koncentrációs táborok világát is megeleveníti, méghozzá nem archív felvételek, hanem erősen stilizált játékfilmes jelenetek segítségével. Ebből következően a történelmi háttér előtt a művész alakját is hasonló módon, azaz játékfilmes eszközökkel kell felidéznie, egy őt alakító, rá emlékeztető szereplő segítségével. Goldman karakterének megformálására kéri fel tehát a rendező Mészölyt. Jó érzékkel nem a dramatikus történelmi helyzetekben lépteti fel, amelyekben valódi színészi játékokra lett volna szükség, hanem az alkotómunkát, az anyaggal (az agyaggal) való küzdelmet rekonstruálja nagy kifejezőerejű képekkel (a fortyogó masszából „kinövő” szobor, majd a képlékeny formák lerombolása, összenyomása, szétválása a film legjobb pillanatai közé tartoznak, amelyek egyúttal a művész sorsát is szimbolizálják, szemben a filmben többször eluralkodó allegorizmussal). Mészöly tehát az alkotó, illetve az alkotás médiumaként van jelen a filmben: voltaképpen koncentrált figyelmét látjuk szemüveges arcközelijében. Nem kell tehát játszania; csupán intenzív jelenléte teremti meg a karaktert, ám ebben teljes művészi egzisztenciájával vesz részt.

<sup>8</sup> A Mészöly-szöveget és rövid kommentáromat lásd az *Apertúra* 2020. téli számában <https://uj.apertura.hu/2020/tel/meszoly-miklos-filmterve-toth-janosnak/>; <https://uj.apertura.hu/2020/tel/gelencser-meszoly-miklos-filmterve-toth-janosnak/> (Utolsó letöltés: 2020. 11. 26.)

Hasonló szerepre és bizonyára hasonló megfontolásból kéri fel Mészölyt néhány évvel később Bácskai Lauró István egyetlen, a Balázs Béla Stúdióban készült kísérleti filmjében, az *Igézetben* (1963). Az író ezúttal nem egy konkrét művészt, hanem „a” művészt alakítja, s nem szobrászt, hanem zenészt. A nem elbeszélő struktúrájú film két motívumot ölt egymásba, s magát a szerkesztési elvét is meghatározza a zenei forma, témája pedig voltaképpen a zene (a művészet) születése, pontosabban megszólalása; az az út, annak a csodája, „igézete”, ahogy a puszta anyagból az általa, illetve rajta megszólaló, ám abban a pillanatban már tőle eloldódó hang lesz. A két motívum helyszíne pedig egyfelől egy öntóműhely, ahol a húros hangszerek fontos eleme születik, másrészt a Zeneakadémia koncertpódiuma, ahol a zene felhangzik (a színpadon többek között a Sepsey vonósnégyes tagjai láthatók, de Eötvös Péter darabját a film hangsávján a Szécsy vonósnégyes szólaltatja meg). Mészöly zeneszerzőként azonosítható karaktere a nézőtérrel egyedül figyelni elmélyülten a próbát, majd a film zárlatában elhagyja a koncerttermet, autóba ül és elhajt. Ezekben a történetként nem, legfeljebb szituációként értelmezhető helyzetekben az íróra ismét a koncentráció alkotó léthelyzetének megformálása hárul, amit a film elvont közegében kitűnően teljesít.

Mészöly harmadik „filmszerepe” ezektől eltér: egyrészt immár önmagát alakítja, másrészt jelenléte rövid epizódra korlátozódik egy egész estés filmben. Ismét Jancsó a rendező, de ez már az Opus 1-esnek tekinthető alkotása, az *Oldás és kötés* (1963). Járom Ambrus, a Latinovits Zoltán által megformált első generációs értelmiségi karakterrajzának gazdagításához járul hozzá rövid felbukkanása a Belvárosi-kör írói asztalánál, ahol Mészöly több kollégájával együtt – Csoóri Sándorral, Hernádi Gyulával (aki a Lengyel József novellájából készült film forgatókönyvírója volt, ám nevét nem írhatták ki a stáblistára, mert épp „indexre” tették), Gyurkó Lászlóval, Konrád Györggyel, Tornai Józseffel – van jelen. Az epizódon belül azonban mégis főszereplővé lép elő, hiszen később az írói társaság is átsétál a házi buliba, ahonnan Ambrus átnézett hozzájuk, élén a Belvárosi-kör „doyenjével”,<sup>9</sup> Mészölyvel, aki barátságosan meg is lapogatja a zaklatott lelkiállapotban éppen elsiető főhőst.

A kis szerepek filmes kapcsolati hálók szövésére is lehetőséget nyújtottak; a továbbiakban ezeket próbálom felfejteni.

\*

Az együttműködésnek Jancsóval Mészöly és Polcz Alaine levelezésének tanúsága szerint majdnem forgatókönyvírói munka lett az eredménye. A művészeti kisfilmtrilógia középső darabja, a *Derkovits* kapcsán ugyanis Nemeskürty István stúdióvezető az íróról szóló játékfilm rendezésére biztatja Jancsót, aki Mészölyvel akarja a történetet megírni. Az elképzelés központi gondolata az író egyik levele szerint: „egy ember, aki nem hajlandó eladni önmagát”.<sup>10</sup> Mészöly ódzkodik a feladattól, kitér, halogat – s végül nem lesz a tervből semmi, ahogy a további, a levelekben utalásszerűen emlegetett filmszerepekből sem.<sup>11</sup>

A másik, kacskaringósabb és szerteágazóbb szál az *Igézetből* indul. Ennek a filmnek az operatőre ugyanis az a Tóth János, akinek Mészöly a most előkerült tervet írta. A vélhetően a hatvanas évek végén keletkezett szöveget azonban (a kéziraton nincs évszám, a borítékon található pecsét pedig olvashatatlan) megelőzte, illetve kísérte Mészöly munkakapcsolata Huszárik Zoltánnal, aki ekkor forgatta Tóth Jánossal legkiválóbb rövidfilmjeit, az *Elégiát* (1965), a *Capricciót* (1969) és az *Amerigo Totot* (1969). A *Magasiskola* megfilmesítése

<sup>9</sup> Ständeisky Éva: *Az írók és a hatalom 1956–1963*, 1956-os Intézet, Budapest, 1996, 455.

<sup>10</sup> *A bilincs a szabadság legyene. Mészöly Miklós–Polcz Alaine levelezése 1948–1997*, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket és az utószót írta Nagy Boglárka, Jelenkor, Budapest, 2017, 225. A felkérésről érintő további leveleket lásd a 223. és a 230. oldalon. Utóbbiban szó esik a Goldman-film korabeli betiltásáról is.

<sup>11</sup> Uo. 287/19. j.

először Huszárik részéről merült fel,<sup>12</sup> majd Mészöly egy kifejezetten a rendezőnek szánt forgatókönyvet írt a *Jelentés öt egerről* (1967) című kötetben megjelent – amelynek borítóját, csakúgy, mint a *Saulusét* (1968) és a *Pontos történetek útközben* című regényét (1970) Huszárik tervezte –, 1960-as keltezésű *A három burgonyabogár* című elbeszéléséből.<sup>13</sup> A meg nem valósult munka vélhetően egy hagyományosabb elbeszélésmódú történetet eredményezett volna a második világháború utáni Magyarországról. A négy, frontot megjárt férfi bolyongásában azonban ott volt a szándék és a lehetőség, hogy megbízásuk, a vidéki burgonyaszállítás belső úttá stilizálódjon, illetve a külső és a belső utazás mezsgyéjén egyensúlyozzon. A lehetséges film terve Mészölynek is fontos volt, hiszen később *Ami jön* címmel (és *képsorok egy elképzelt filmhez* alcímmel) újabb változatot írt a történetből, s az bekerült a *Szárnyaslovak* (1979) kötetbe, de felvette *Az én Pannóniám* című, 1991-es antológiába is.

Hasonlóan izgalmas lehetőségre utal és filológiai is sokatmondó körülmény a *Film* című regény részletének publikálása a *Filmkultúra* 1973/3. számában, amely tehát megelőzte a többi folyóiratközlést (1975) és a regény első megjelenését (1976). Huszárik érdeklődését már a *Szindbád* leforgatása után keltette fel a készülő mű, Mészöly pedig a részlet közléséhez írt bevezetőjében a *Szindbád* alapján néz bizakodva Huszárik adaptációja elé. A magyar filmtörténet súlyos vesztesége, hogy ez a terv sem valósult meg.

Ahogy a többi sem. Erről, immár post festo, a Huszáriknak címzett in memoriam-írásban ad hírt az író. *A pille magányába* felvett alig háromoldalas szöveg alapján a konkrét filmtervek mellett az is kiolvasható, mi volt Mészöly számára izgalmas, követendő minta Huszárik filmes gondolkodásmódjából. A cinéma direct és elsősorban Andy Warhol kamerájának „útmutatása” mellett az író tehát egy magyar rendezőtől is kapott útmutatást.

Az *In memoriam Huszárik Zoltán* című szövegben arról ír, hogy saját próza-törekvései a Huszárik-filmekben kiolvasható irányban „keresnek új játékat”. Hogy milyent, azt a következőképpen fejt ki: „Különösen Huszárik *Elégiájának* összefüggés-rendszere nem idegen a fentiekől. A *Szindbád* építkezése sem. Noha mindkettő másképp, mégis mindkettő hajlik arra, hogy úgy állítsa meg a művön belüli időt, hogy egy mindenkori idődimenzióban is érvényes lehessen. Vagyis az állandó jelenidőben keresni meg azt a kollektív érvényességet, amiben a tegnap és ma közelebb kerülnek egymáshoz; s már előlegezik egy lehetséges jövő jelenidejét. Úgy általánosítani tehát, hogy maga a valóság általánosodjék, a maga egészében – s ne egy adott sztori, konstrukció akarja elhítni, hogy mi volt, van, lesz, hogy mi a valóság.”<sup>14</sup>

A rövid bekezdés egyrészt lényegretörően ragadja meg a *Szindbád* időkezelését, másrészt összekapcsolja a mészölyi „filmelmélet” korábbi fázisát, a realizmus-problémát a film nyelvi természetéhez legalább annyira szorosan kapcsolódó idő(szervezés) problémájával, amely a „realizmus parabolái” után Mészölyt íróként is foglalkoztatta. Thomka Beáta írja Mészöly-monográfiájában: „Mészöly intenciója egy olyan időkategórián alapuló epikai hitelesség megteremtése, amely a történeteszerű elemek, megtörténéségek és események elrendezésében nem a megtörténésekben uralkodó kauzalitást és kronológiát követi, hanem a felidézésükre sokkal inkább jellemző szinkronitás/aszinkronitás-ritmust és az asszociativitást”.<sup>15</sup> Az elméleti-poétikai bevezető után tér rá Mészöly a konkrét tervekre. Az egyiket, a *Pontos történetek útközben* című regényt meg is nevezi, amelyben „az asszonyalak, az *utas*, mintegy másképp felfokozott változata lehetne *Szindbádnak*”.<sup>16</sup> A másikban a jóval később, 1995-ben megjelent *Családáradás* „beszélye” sejlik fel, „egy

<sup>12</sup> Vö. Gaál István: Vallomás. In: Zalán Vince: *Gaál István krónikája*, Osiris, Budapest, 2000, 178.

<sup>13</sup> Mészöly Miklós: *Három burgonyabogár*. Forgatókönyv, *Filmkultúra*, 68/3. 99–121.

<sup>14</sup> Mészöly Miklós: *In memoriam Huszárik Zoltán*, 69.

<sup>15</sup> Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 18.

<sup>16</sup> Mészöly Miklós: *In memoriam Huszárik Zoltán*. (Kiemelés az eredetiben – G. G.)

széthulló család mitológiája”, egy „férfi-ellen-Szindbád”.<sup>17</sup> A rövid írás záróbekezdése a *Film* „filmpoétikájához” kapcsolja a terveket: „Mindazt is jelenti, hogy mindkét utas bizonyos értelemben perszonalifikált, átélő kamera is.”<sup>18</sup> Micsoda trilógia lehetett volna Huszáriktól a *Szindbád* után a *Pontos történetek...*, a *Film* és egy, talán a *Családáradásra* hasonló Mészöly-mű adaptációja...!

\*

Ebbe a művészi-poétikai gondolkodásba hoz új szint a most előkerült, Tóth János számára készült, három és fél gépelt oldal terjedelmű filmterv. A rendkívül egyéni látásmódú, Huszárik és mások – Novák Márk, Makk Károly – oldalán az operatőri feladaton jóval túllépő, egyenrangú alkotótársrá váló Tóth János tehát Mészölyt legkésőbb az *Igétet* forgatásán személyesen is megismerte, de minden bizonnyal az akkortájt élénk kávéházi életben is találkoztak egymással. A Huszárik–Tóth-rövidfilmek tovább erősíthették ezt a viszonyt, s nyilván Mészöly is észrevette és értékelte az operatőr különleges szerepét ezekben az alkotásokban. Tóth János a hatvanas évek végén elkezdett önálló etűdöket forgatni: összesen hat munkát sikerült megvalósítania, amelyekből 1983-ban *Örök mozi* címen állított össze egész estés antológiát. Az első a sorban az 1970-re elkészült *Aréna* volt. Mészöly cím nélküli filmterve ehhez a filmhez áll közel, tehát valószínűleg már ennek ismeretében keletkezhetett, vagy legalábbis a hosszasan készülő film tapasztalatairól beszélhetett Tóth János az írónak, de akár az is elképzelhető, hogy a végül megvalósulatlan Mészöly-terv épült bele az *Aréna* szerkesztésének koncepciójába. Az *Aréna* és a filmterv között, ha tematikusan nem is, de koncepcionálisan és formailag határozott összefüggések fedezhetők fel – márpedig az efféle, kísérletinek, költőinek, avantgárdnak nevezett művekben meghatározóbb a képek szerveződése, mint azok leíró jelentése, témája.

Az *Aréna* a címadó, egyszerre archaikus és modernkori motívumból, a stadionból – nevezetesen a korabeli Népstadionból – indul ki, s erre építi a 20. századi tömegemberről, a felgyorsult időről megfogalmazott, ám korántsem annyira diszkurzív gondolatait, ahogy ezt itt jobb híján rekonstruálom. Mészöly filmtervében hasonló szerepet az eső tölt be: ennek útját követjük az égből a föld alá, majd onnan kisebb intermezzo után egy vízierőmű gigantikus zuhatagjáiig. Különös módon zárlatában a terv felvet némi „szocreális” érzést, ahogy „az emberi organizációit jellemző céltudatosság ábrázolása a drámai-ból mintegy felemelővé válik”. Abban azonban biztosak lehetünk, hogy megvalósítása esetén Tóth János elkerülte volna ezt az irányt, s maga Mészöly is elhessegeti a gondolatot a terv végén olvasható szerzői útmutatásában. Sőt, ebben olyan szempontokat vet fel – filmköltemény, asszociációk, zeneiség –, amelyek Tóth János önálló etűdjeiben abszolút meghatározó jelentőségűek. „Ha fentiekből nem derült volna ki: semmiképp se egyfajta vízről szóló ismeretterjesztő filmre gondolok, hanem általában a létjelenségek – tárgyak, folyamatok – szükségszerű és értelmes körforgásának sugalmazás-szerű filmkölteményére. A zene a képekkel egyenértékű kifejezőeszköz kellene legyen – már csak azért is, mivel a tárgyi környezeten kívül az egyetlen mozgó, élőlényeszerű szereplő a víz –, s ez az egy szereplő megkívánja az állandó asszociációs kiegészítést, hogy »még előbb« legyen. S ezt jelen esetben a zenének kellene biztosítani, ill. elősegíteni.”

A másik fontos eleme a tervnek a helyszín, a (nagy)város. „Városkép (esetleg éppen Budapest?)” – ezzel a helymeghatározással indul a szöveg, s ily módon a tervezett mű – csakúgy, mint az *Aréna* – a némafilmkorszak avantgárd városfilmjeinek hagyományához kapcsolódhatott volna (Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, 1927; Dziga Vertov: *Ember a felvőgéppel*, 1929; Jean Vigo: *Nizzáról jut eszmbé*, 1930). S ahogy azok a

<sup>17</sup> Uo. 71.

<sup>18</sup> Uo.

művek, úgy ez is egyszerre szólt volna a láthatóvá tett motívumról és az azt kifejező filmnyelvi eszközök felfokozott működéséről; a városról a film nyelvén, a filmről a város „nyelvén”.

Végül még azt a mozzanatot érdemes kiemelni a filmtervből, ahogy „[k]övetjük a tovább ömlő víz útját az úttestre, ahol az utcai csatornanyílások nyelik el”. Ezek a „ráközelítések” az *Elégia* hasonló motívumú és beállítású képsorainak ismeretéről és továbbgondolásáról tanúskodnak.

\*

Az utolsó szála Mészöly filmes kapcsolatrendszerének látszólag messzebbre, más nemzedékhez és művészi irányzathoz vezet. Bódy Gábor főiskolai éve alatt tévéjátékot rendezett *Az Állatforgalmnál* című, ugyancsak a *Jelentés öt egérről*-kötetben megjelent, és szintén a háborút követő évek lélektani helyzetét feltáró, 1958-as Mészöly-elbeszélésből. A körülbelül tízperces, iskolai feladatként 1973-ban rögzített jelenet olyan, hasonló indíttatású és technikai kivitelezésű munkák társaságában született, mint a *Cselédek* című Jean Genet-darab részletének és Csáth Géza *Apa és fiú* című elbeszélésének adaptálása. A Bódy Gábor Ernst Múzeumbeli életműbemutatóját kísérő kiadványban ezt az információt olvashatjuk a három tévéjátékról: „Főiskolai tanulmányai alatt készített munkák, melyeket e katalógus kéziratának lezárásáig nem állt módunkban megnézni, részben a régi videoszalagok technikailag leromlott állapota miatt”.<sup>19</sup> A Bódy Gábor írásait először összegyűjtő kötet film- és videográfiaja szerint viszont VHS-átirata létezik,<sup>20</sup> így van remény rá, hogy egyszer közkinccsé válik ez a Mészöly-film is. Bódy személye mindenesetre a Huszárík–Tóth kapcsolatrendszer folytatását jelenti – erről tanúskodnak Bódy tanulmányai, esszéi, alkalmi írásai, amelyekben mindig a legnagyobb elismeréssel beszélt róluk, az *Elégiáról* pedig a legalaposabb, képről képre haladó szemiotikai elemzést írta<sup>21</sup> –, ám ugyanakkor ő, még ha csak egy iskolai ujjgyakorlat erejéig is, bekapcsolja Mészölyt a hetvenes évek neoavantgárd kísérleti filmjének áramába (ezt bizonyítja az írásom elején említett izgalmas összefüggés realizmuselmélete, valamint az experimentális alkotók nézetei és munkái között). S ha figyelembe vesszük az író művészetének „alakulását” a hetvenes évek közepétől, akkor elmondhatjuk: Mészöly Miklós ennek a filmtörténeti korszaknak és művészeti szcéának hasonló médiuma lehetett volna, mint amilyen a hatvanas éveké volt.

<sup>19</sup> Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, Múcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987, 177.

<sup>20</sup> Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 385.

<sup>21</sup> Bódy Gábor: *Elégia*. In: *Uő.: Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 37–39.