

Fűzfa Balázs

Az esztétizáló (ön)szemlélet narratív alakváltozatai, avagy „ki írta” a *Szindbád*-filmet?

„A lehetetlen megkísértése minden kaland Szindbádnál: felfedező öröme csupán az, hogy nevet adhat a nem ismert szigeteknek, s ezt hívják boldogságnak vagy szomorúságnak. A névadásnak ez a pillanata a tulajdonképpeni győzelem. Amit előlegül a tenyerébe rajzolt térképben kapott, ezt kell végigjárnia – apály és dagály állandó változásaival –, míg maga is rozsdamarottá válik, mint a temetők keresztre feszített Krisztusai.”

(Huszárik Zoltán)

„Több mint öt évvel ezelőtt, az *Elégia* bemutatója után Huszárik azt fejtegette, hogy a kisfilm kirobbanó sikere talán lehetőségeket teremt számára régi vágyának megvalósítására: a *Szindbád* megfilmesítésére. Ideadta a forgatókönyvet is. Több mint háromszáz oldalas, monumentális gépiromány volt a forgatókönyvnek ez az első változata. Krúdy varázslatos mondatai indázták be a papírlapokat, a filmgyári forgatókönyv-gyakorlatnak megfelelően két hasábra gépelve: baloldalt a »cselekmény«, illetve az események, a képi látvány leírása, jobboldalt a dialógusok. Olvasmánynak nem volt érdektelen ez a különös gépirat, de senki nem csodálkozott, mikor a filmgyári szaklektorok többsége megalomániás, kusza és érthetetlen, megvalósíthatatlan Krúdy-kompilációnak minősítette. Valóban: az akkoriban kizárólagos polgárjogot élvező forgatókönyvekhez, az egyenes vonalú storyra épülő, hétköznapi – pontosabban: a köznapit imitáló – dialógusokból álló filmképzésekhez szokott olvasó joggal kifogásolta, hogy ez a *Szindbád*-könyv

1 Huszárik Zoltán, *Noteszlapok...* = Lencső László, *Huszárik. Breviárium*, Bp., Szabad Tér, 1990 = <http://www.sulinct.hu/media/szindbad-5.htm> (2010. október 12.)

érthetetlen: nem tudni, ki kicsoda; kivel mi történik és mikor; ki cselekszik a filmben; ki megy honnan hová és miért?...

A *Szindbád*-forgatókönyv negyedik vagy ötödik változata – amelynek alapján a film forgatása végül is tavaly elkezdődött – talán csak annyiban hasonlít az előbbiekre, hogy ennek is minden szava Krúdyé.

A kész film ellenben – csöppet sem hasonlít egyik forgatókönyv-változatra sem. Mi a titka ennek a sajátos hűtlen hűségnek? Hogyan jött létre ez a ritka metamorfózis: az átfogalmazhatatlan Krúdy-mondatok új életre ébredése a filmvászon gyökeresen más törvényű világában?”²

Zsugán István 1972-ben kelt fenti mondatai önmagukban is kétséget ébreszthetnek az olvasóban: vajon Krúdy Gyula szövegeit mentette-e át – „másként” – filmvászonra Huszárík Zoltán, avagy a rendező tudatában a forgatás idején egy másik szövegegyüttes (is) dolgoz(hat)ott? „Tárgyi bizonyíték” híján ezt ma belátnunk objektíve aligha lehetséges, a *Szindbád hazamegy* és a *Szindbád*-film összevetése azonban néhány szempontból tovább gazdagíthatja az irodalmi filmadaptációkról szóló sejtéseinket.

Dolgozatom lényegében egy ötlet kivetítése. Nem valamely hipotézis megfontolt megokolása a céloom, hanem egy továbbvihető gondolat első verifikációja. Szövegemben ezért nem található irodalmi vagy filmszakmai értelemben vett bizonyítékok címbéli kérdésünk közvetlen tárgyára nézve. Nem jelentjük ki tehát majd befejezésül, hogy a *Szindbád* „végső” forgatókönyvét – melyet amúgy Huszárík Zoltán és Tornai József jegyez (utóbbi neve nem szerepel a stáblistán) – új szerzőséggel kellene feltüntetnünk jövőendő filmlexikonokban. Azt azonban e ki nem mondás ellenére is sejtetni szeretnénk, hogy ezt a forgatókönyvet akár a *Szindbád hazamegy* kompozíciója, narratívája (narrációs technikája) és műfaja is ihlethette volna. Hogy ez az inspiráció mennyire szándékos és mennyire a véletlen műve, azt megítélni azonban nézetünk szerint eleve kétséges. Még akkor is, ha ama „monumentális gépiromány” – nem túl megterhelő kutatómunkával – elérhető, kézbe vehető lenne, s a Huszárík család élő tagjainak megkérdezése sem tűnik kivitelezhetetlennek. Bennünket azonban most elsősorban nem azok a filológiai adatok érdekelnek, melyek által egy irodalomtörténeti-filmtörténeti tény új megvilágításba helyezhetünk, hanem sokkal inkább a két alkotó tűnődő rezignációjának s e rezignáció esztétikai érvényűvé

² Zsugán István, *A Szindbád dialóg-technikája*, Filmvilág, 1972. jan. 1. = <http://www.sulinet.hu/media/szindbad-7.htm> (2010. október 12.)

lényegítésének hasonlósága. Így a kézenfekvő kérdésre – vajon olvasta-e Huszárík Zoltán Márai Sándor *Szindbád hazamegy* című alkotását? – meg sem próbálunk válaszolni, pusztán a kérdés feltevésének jogosságát szeretnénk elfogadtatni mindazokkal, akik olyannyira szeretik ezt a regényt és ezt a filmet. A kérdés tehát inkább ekként hangozhatnék: a rendezőnek egyáltalán szükséges lett volna-e olvasnia a *Szindbád hazamegy* című korpuszt ahhoz, hogy egy hasonló komponáltságot-narratívát megvalósító filmnyelvi alkotást hozzon létre?

Kétségtelennek látszik ugyanis, hogy a fogalmazás érzékenysége, a filmszerű struktúra és ábrázolásmód, a pastiche-szerű elbeszéléstechnika, általában pedig a palimpszeszt műfaj rokoníthatósága egymás horizontjában is értelmezhetővé teszi e két remekművet.

Elsőleges feltételezésünk szerint a magyar irodalmi (másod)modernség két világháború közötti tendenciáinak és az ezerkilencszázötvenes-hatvanas évek filmtörténetbeli új hullámának néhány mozzanata – de főképpen szándéka az ábrázolásmódok mikéntjét illetően – éppen a Huszárík-film sajátos világának metszéspontjában esik egybe 1971-ben. Ezeket a tendenciákat örökíti meg halhatatlanul a két alkotás a maga nyelvén szavakban és képekben, azonban mindketten olyan messzire merészkednek saját jelviláguk határain kívülre – Márai éppenséggel a filmszerűség, Huszárík a mondott palimpszeszt jelleg felé –, hogy együtt emlegetésük közös tárgyuk ellenére sem bevett gesztus sem a filmes, sem az irodalomtörténeti jellegű szakirodalomban.³

A regény és a film világos komponáló elve szerint mindkét alkotó az egész életet meséli el – dramaturgiailag mindenképpen – lényegében egyetlen napba sűrítve. Ez pedig az *Ulysses* nem túl sokkal korábbi leleménye (1922), mely regény tudvalegőleg minden modern prózairodalom origója. Márai ambivalens módon viszonyult ugyan Joyce alkotásához, de nemhogy nem idegenkedett a ma posztmodernnek tartott prózapoétikai elvek alkalmazásától, hanem egyik első „zászlóvivője” volt azoknak irodalmunkban. Ezért aligha kétségbe vonhatóan alkalmazza Krúdy-imitációjában szűk két évtized múlva ugyanazt a kompozíciós alapelvet, mint Joyce.

3 A Márai-regény és a film remekmű mivoltának megítélésében egységes a filmes és az irodalomtörténeti szakirodalom külön-külön, ám a két alkotás számomra kézenfekvőnek tetsző egymásra vonatkoztatása a legutóbbi monográfiákban sem fordul elő (Szegedy-Maszák Mihály, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai, 1991; Rénay László, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai, 2005; Fried István, *Író esőköpenyben*, Bp., Helikon, 2007).

A regény és a film – továbbá – egyaránt az utazás toposzát teszi meg „második” fő komponáló eszközévé, előbbi még a címben is jelölten („hazamegy”). E térben való haladás szinte könnyedén váltható át a mai olvasó tudatában időben való előrehaladássá, sőt, a térben való elmozdulás időben történő oda-vissza lépegetéssé. A disszeminatív jelentésképzés mindkét műben vállalt esztétikai alapelv, a lineáris történet(mondás) hiánya közhely a *Szindbád*-filmről szóló szakirodalomban, de ugyanígy viselkedik a Márai-opusz is. A montázstechnika mindkettőnek sajátja, mert elsősorban nem egyetlen eszközként értelmezik-ábrázolják a létezést, hanem kisebb történetek, illetve elsősorban hangulatok lehetséges láncolataként. A kauzalitás dimenziói helyett az érzések mindenhatóságának megmutatása, az időt is legyőzni akaró, ám ettől az egyetlen dimenziótól végül is vereséget szenvedő emberi minőségek szavakban-képekben való megragadása a cél. (Vö. Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában* – 1913–1927!)

De maga az imitáció-interpretáció is mindkét alkotás egészét átfogó elv: Huszárík éppen úgy, mint Márai, első renden értelmezi az alkotása tárgyául választott szerzőt/művet azzal, hogy továbbírja annak narratíváját.

A nézőpontváltás pedig mint prózaszervező elv ugyan a *Béke Ithakában* című regénynek (1952) lesz majd hangsúlyozott alapja Márainál (ennyire karakterisztikusan és prózapoétikai alapelvként alkalmazva bizonyval elsőként irodalmunkban!), elemeiben azonban már itt, a *Szindbád hazamegyben* (1940) is megjelenik a törekvés a létezés relativizáltságának ekként való érzékeltetésére. De megjelenik az önmagát kommentáló narrátorhang is mint afféle „külső”-re, magasabb rendűségre való utalás gesztusa, a végső soron egyszer majd mégis mindent „megnyugtatóan elrendező”, kvázi isteni nézőpont lehetőségének bizonyítéka – amiképpen a filmben is kommentálja-elmeséli élet-történetét Szindbád.

Összességében joggal mondhatjuk, hogy a szóban és/vagy képből a létezés egészével szembeesülő tudat önmagát nemcsak szemlélő, hanem esztétikai érvényűvé formálni igyekvő akarata nyilvánul meg Márai regényében és Huszárík filmjében egyaránt. A történetmesélésen alapuló modelláció hagyományrendjébe ágyazott „eredeti” szövegek – Krúdy alkotásai – túlnéznek ugyan, de nem lépnek át saját műfajiságuk határain, bármennyire is tetszetős ezeket elsősorban „hangulatteremtő”, stílusbravúrokban bővelkedő szövegeknek tekinteni. Márai és Huszárík azonban nemhogy átlép e konvención, hanem a prózanyelvet és a filmnyelvet olyan öntörvényű léte-

zövő formálja, amelynek célja első renden az önmaga időben való kiterjesztése („lebeg[tet]ése”, ha tetszik, „deriválása”) keltette esztétikummal való gyönyörködtetés lesz.

Másképpen szólva mondhatnánk: a hatvanas évek irodalmi utómodernségében a példázat már nem, csakis a nyelv minél árnyaltabb és egyedibb használatában rejlő esztétikai gyönyör segíthet túl a kérlelhetetlen, soha meg nem érthető, de kényszerűen tudomásul vett elmúlás – főképpen: az idő egyáltalában való múlása s benne önmagunk egyre bizonyosabb megszűnése – fölött érzett megrendültségen.

Természetszerűleg áll szemben ezért Huszárík műve a kor mimetikus-szimbolikus filmes elbeszélésmintázataival. Bármennyire is fél évtizedes már a *Szegénylegények* (1965), s a jancsói hosszú beállítások filmköznyelvvé válnak lassan, az a fajta montázstechnika elsősorban mindig önálló elemekből összeálló képi asszociációkkal dolgozik, s szinte kizárólagos alapja az eseménytörténettel operáló modelláció. Kicsi, apró történetkékből, de mindig – egymás fölé rendelt! – történetkékből épül föl a filmkatedrális. Huszárík azonban semmiféle katedrális nem szándékozik felépíteni. Elengedi a néző kezét, s nem gyömszöl minduntalan mondandót a szó- és svenkközökbe. Meghagyja őket „hiány”-oknak, homályosan szitáló hétköznapoknak; inkább mellérendelő szintaktikával dolgozik. Hol lassabban, hol gyorsabban áradnak nála a képsorok, melyek nem feltétlenül követelőznek megfajtásért. Talán ezért is sikerül kiléptetnie nézőjét az időből. Az idő múlásának érzékelése amúgy mindig a létezés titkainak gyors és hatékony megfajtására irányítja figyelmünket. A tűnődés azonban mindig időtlen. Ezért teremthet kegyelmi állapotot a *Szindbád*-mozi.

Hasonló okokból kérdezhetjük, hogy miképpen is lelhetné helyét Márai az 1940-es, 1950-es, 1960-as évek magyar prózairodalmában? Hiszen amivel kísérletezik, azt ő Joyce, Proust és Kafka nyomán teszi,⁴ megtévezve egy olyanfajta önreferenciális esztétizálás szándékával, melyhez még közeli példa sincsen az említett évtizedekben a magyar irodalomban. Ennek a fajta esztétikai igényű, bátran elidőző, mert az elmúlás írásban való rögzíthetőségének illúzióját a referencialitás kereteiből végképp kiiktató életterlem-keresésnek egész életművében talán legjobb példája és legerőteljesebbre sikerült megvalósulása a *Szindbád hazamegy*.

⁴ Lásd erről bővebben: Fried István, *Márai Sándor Krúdy-naplója*, Forrás, 2002/4 = <http://www.forrasfolyoirat.hu/0204/fried.html> (2010. október 12.)

Ám ha nem is az egyetlen olyan magyar író volt Márai Sándor 1970 körül, aki a filmszerű ábrázolást (az asszociatív montázstechnikát és a „hangulat-film”-szerűséget), továbbá a nézőpontváltást, az időszűritést és idősíkváltást prózapoétikai alapelvvé tudta volna emelni – hisz ekkorra már „utolérte” őt a magyar irodalom; majd harminc esztendőes *A feleségem története* (1942), bő évtizedes az *Iskola a határon* (1959), szűk fél évtizede megszületett *Az atléta halála* (1966), egészen friss a *Régi idők mozija* (1968), íródik a *Régimódi történet* (1971), a *Film* (1975), a *Sorstalanság* (1975) és talán már a *Termelési regény (kisszregény)* is (1979) –, de talán az egyetlen volt, akinek már emberöltővel korábbi érdeklődése egybeesett egy mostani nagy rendező rendíthetetlen hitével a (film)nyelv megújíthatóságáról, mindenekelőtt a képek általi történetmondó és érzésközvetítő modellációk újrastrukturálásának szükségességéről. E rendezőnek aztán talán önmaga számára is váratlan felismerés volt egy elidőző pillanatában, hogy a világot ugyanazon a szeműv gen – szebben s talán érzékenyebben, pontosabban és filmszerűbben szólva: camera obscurán – keresztül szeretné nézni, mint egyik nagy író elődje, Márai Sándor. Tudniillik a Krúdyén.

Mert Márai és Huszárik számára ugyanaz a közvetítő eszköz vált a világértés lehetséges és egyetlen igazán revelatív eszközévé: a Krúdy-mondat megismételhetetlen gyönyörűsége. S ebből a kétirányú motivációból aztán egy olyan pompás képződmény, eredőiben közös irodalom- és filmtörténeti „emlékezet-metszéspon” jött létre, amelynek egyszerűségéhez nem férhet kétség, nagyszerűsége révén pedig talán még azt is megkockáztathatjuk: a *Szindbád*-film forgatókönyvét akár Márai Sándor is írhatta volna – még ha a neve egészen bizonyosan (szintén) nem szerepelhetett volna a stáblistán 1971-ben...