

Átmeneti idők

MAKK KÁROLY · *Szerelem* · 1970 | HUSZÁRIK ZOLTÁN · *Szindbád* · 1971

1971-ben, a *Szerelem* és a *Szindbád* bemutatásakor, a muelemzo kritika – szemben a politikusabb beállítottságú napilapkritikákkal – egyöntetű volt abban a tekintetben, hogy korszakos jelentőségű művek születtek: a két film szinte azonnal kanonizálódott, és ezt a filmtörténeti helyüket azóta is töretlenül őrzik. Mindennek nem mond ellent, hogy a bemutatók körüli lelkesedést nem kísérte mondjuk a Jancsó-filmek fogadtatásához hasonló sokrétű és gazdag kritikai analízis. Makk Károly és Huszárik Zoltán művét ihletett csodálattal fogadták az elemzők, és éppen megilletődöttségükben nem mertek vagy tudtak közel férközni a hatás összetevőihöz.¹ Gyémántként forgatták és járták körbe mindkét filmet, talán attól tartva, hogy az elbeszélésmód vagy a montázstechnika elemzése szilánkokra törné a műegészt, megfosztaná csillogásától. A képek költői világa a legtöbb kritikust az elemzés helyett metaforikus beszédmódra – vagy éppen tiszteletteljes elhallgatásra – készítette (ahogy B. Nagy László írta a *Szerelem* kapcsán: „a kritikus a mestersége korlátjait érzékeli”).² Különösen így volt ez

1 „A politikai értelemben vett »cselekvő« szerzőiség ideálja után a hetvenes évek egyik legfontosabb új irányzata a lírai értelemben vett szerzőiség megjelenése volt.” Kovács András Bálint, *Nyolcvanas évek: a romlás virágai*, in: Uő, *A film szerint a világ*, Budapest, Palatinus, 2002, 245.

2 „A korabeli kritikák általában lelkesedtek, de ritkábban, óvatosabban elemeztek” – állapítja meg Zay László a *Szindbád* fogadtatásáról. Zay László, *Huszárik Zoltán*, Budapest, Magyar Filmintézet / Műzsák Közművelődési, 1984, 54.

3 B. Nagy László, *Agónia és szerelem*, in: Uő, *A látvány logikája*, Budapest, Szépirodalmi, 1974, 305.

a Makk-film esetében, hiszen a *Szindbádnál* Krúdy irodalmi tradíciója eleve kijelölt egy – még ha nem is közvetlenül filmes – elemzési pozíciót, míg a Déry-adaptáció – kortárs irodalmi mű lévén – nem rendelkezett ilyenfajta recepció hagyománnyal.⁴

A *Szerelem* és a *Szindbád* nem korszakalkotó, hanem korszakváltó mű. A hatvanas évek társadalmi analízisei után és a hetvenes évek szerzői stílusában, az előbbi hagyományát folytatva, az utóbbi sokszor kárhoztatott „formalizmusát” előlegezve tartozik mindkét korszakhoz, illetve egyikhez sem. A magyar filmtörténeti hagyományban elfoglalt helyük, pontosabban e filmtörténeti hagyománytól igen távoli pozíciójuk alapján a *Szindbáddal* a magyar film kikerülte, a *Szerelemmel* pedig átlépte saját árnyékát.

A két meglehetősen eltérő életmű a pálya különböző szakaszán kerül közel egymáshoz: Makk jellegzetesen hullámzó színvonalú munkásságának tizenharmadik darabja a *Szerelem*, a régóta várt „nagy mű”, amit a kritika már-már dacosan követel a tehetséges, ám tehetségét nem „menetrend szerint” kamatoztató rendezőtől, Huszárik esetében viszont az első nagyjátékfilmről van szó, amit bravúros rövidfilmek vezetnek fel, mindenekelőtt az 1965-ös *Elégia*. A filmtörténeti pozíciójuknál, kivételes esztétikai értéküknél, illetve a magyar filmtörténeti hagyomány elutasításánál azonban erősebben köti egymáshoz a két filmet az a formai közösség, amely elsősorban az elbeszélés tér- és időbeli egységének felbontásával egy hajlékonyabb, az érzelmeket, asszociációkat a szavak és a cselekedetek reprodukálása mellett vizuálisan is követő ábrázolásmódot hoz létre.⁵ Ez a stílári és nyelvi közelség tehát filmtörténeti pozíciójukból kiragadva is jogossá teszi a két film egymás melletti bemutatását. Ezen a ponton nem mulaszthatjuk el legalább megemlíteni annak az alkotótársnak a nevét, aki mindkét filmben külön elemzést igénylő, és ma már talán nehezen azonosítható szerepet játszott. Tóth János kinematográfus-operatőrrel van szó, aki Makk Károly több filmjének nem egyszerűen az operatőre, hanem – a rendező szavai szerint is⁶ – alkotótársa volt, és noha a stáblistán csak dramaturgként szerepel, a látvány és a szerkezet, valamint a saját és Huszárik általa fényképezett rövidfilmjei alapján vélhetőleg a *Szindbád*hoz is jóval szorosabb szálak fűzték.

A *Szerelem* a hetvenes évek fordulóján egyrészt folytatni képes a magyar film progresszív társadalmi elkötelezettségét. A film politikai üldöztetést szenvedők sorsáról

4 Makk Déry-adaptációinak elemzését lásd Báron György, *Változatok a hűségre. Déry Tibor és Makk Károly*, Filmkultúra, 23 (1982) 4, 22–31.

5 Ezt a rokonságot Zalán Vince is jelzi Makk-monográfiájában. Zalán Vince, *Makk Károly*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum / Népművelési Propaganda Iroda, 1977, 86.

6 „Tóth János a szó legigazibb értelmében vett társalkotó, és a filmkészítés minden fázisában nélkülözhetetlen partner.” Zsugán István, *Macskajáték: a dráma és a groteszk kihívása. Beszélgetés Makk Károllyal*, in: Uő, *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, Budapest, Osiris / Századvég, 1994, 297.

mesél, ráadásul úgy, hogy rést hagy egy olyan, tabusértő, „sorok közötti” értelmezésnek, miszerint a történet nemcsak a már lassan kibeszélhető ötvenes évekről, hanem 1956 utáni időszak Kádár-rezsimjéről is szól. (Ezt az értelmezést egyébként az adaptáció alapjául szolgáló két írás közül csak Déry *Két asszony* című, 1962-ben írt, önéletrajzi ihletésű elbeszélése sugalmazza, hiszen az 1956-ban megjelent *Szerelem* valóban az ötvenes évek koncepciós pereit idézi – Makktól azonban távol áll bármiféle politizáló „összekacsintás”). Másrészt a film eleget tesz az „intellektuális melodramák” és „történelmi parabolák”⁷ válságából fakadó elvárásnak: archetipikus elemeket is tartalmazó, mélyen emberi történetet helyez a modellekből ismerős történelmi keretbe. Nem utasítja el és nem teszi idézőjelbe a társadalmi tematikát, hanem meghaladja – szemben a hetvenes–nyolcvanas évek filmjeinek többségével, amelyek nem képesek ezt az átlépést megtenni: ha elutasítják vagy idézőjelbe teszik a társadalmiságot, betiltás, ellehetetlenülés vagy periferikus helyzet lesz az osztályrészük, ha elfogadják, papírizú álhősök publicisztikus áltörténete kerekedik a jószándékú igyekezetből, amit a kritika – a hatalom oldaláról cinikusan, az esztétikáéről jogosan – természetesen elutasít. A *Szerelem*ben egybeesik a „kötelező” és az „elvárt”, megtörténik a korszakváltás – még ha ezzel a korszakot „megváltani” nem sikerül is. Makk filmje egy olyan filmtörténeti korszak látható, kanonizált nyitánya – együttesen azokkal a „láthatatlan”, periferikus évtizedzáró–évtizednyitó programfilmekkel, mint a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* vagy az *Agitátorok* –, amely végül is nem teljesen az általa képviselt szellemben alakul.

Huszárik egész életműve nagyvonalúan eltekintett a magyar újhullám szellemi konszenzusától. A rendező, aki csak második nekifutásra fejezhette be a főiskolát, a Máriássy-osztály tagjai közül utolsóként foghatott nagyjátékfilm készítéséhez. Noha személyes sorsát alaposan áthatotta az ötvenes–hatvanas évek politikai légköre, sem szubjektív, sem tárgyszerűen analízáló „így jöttem”-filmet nem akart készíteni az eszmélődés – pályatársai művészetét meghatározó – periódusáról. Ahogy egy interjúbán elmondta, foglalkoztatta a téma, tervei is voltak ezzel kapcsolatban, az anyag tételessége azonban riasztotta, és ezért inkább általánosabb kérdések, az élet alapfogalmainak felfedezése felé fordult.⁸ Mindez a korszak filmművészetétől alapvetően eltérő esztétikai beállítottsággal is társult: a népművészetből táplálkozó szürrealizmussal, a lírához vonzó gondolkodásmóddal. A népiesség ebből a szempontból nem formakincset

7 Vö. Bódy Gábor, *A fiatal magyar film útjai*, in: Uő, *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Akadémiai, 2006, 112.

8 Zsugán István, *A Szindbád forgatása közben. Beszélgetés Huszárik Zoltánnal*, in: Uő, *Subjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, 162–163.

jelentett, hanem a népies szürrealizmus alapvetően „természetközeli”, realista beállítódását, amely – a rendező szép hasonlatával – „olyan, mint az eső: valami megfoghatatlanból – a felhőből – jön, de a földet veri”.⁹ A képzőművészként is figyelemre méltó Huszárik számára nem véletlenül volt fontos a film, amely csak a konkrét valóság elemeiből építkezve juthat el a szellem tartományába. Mintha filmes szürrealizmusa az általa idézett hasonlatot fordítaná meg: képei a földből vétetnek, de valami megfoghatatlanba emelkednek.¹⁰ A *Szindbád*, a szindbádi magatartás csak igen áttételesen – és meggyőződése szerint erőszakoltan – köthető az ún. „mai magyar valósághoz”, noha mindezt Krúdy pályája is alátámaszthatná, hiszen ő is egy közéleti jellegű írói szerep odahagyása után fordult „az érzelmek beltenyészetéhez”, így Huszárik témaválasztását is értékelhetnénk – párhuzamos szellemi mozgást feltételezve az író művészetével – a kor közéleti kihívásainak elutasításaként. Továbbá maga a megidézett világ is állhatna a „mondanivaló” középpontjában, mégsem lehet a főhős környezetét, a századvég–századelő dzsentrí-társadalmát – akár pro, akár kontra – összefüggésbe hozni a film jelenével. A Szindbád-történetek megjelenésekor Krúdyn is számonkérték néhányan a korabeli magyar valóságot, a történetek azonban az „eltűnt időről” szólnak, az ahhoz kapcsolódó értékviszonylattól függetlenül a hiányról – innen a melankolikus alaphang –, és ennek érdekében kerül a szöveg világa téren és időn kívül az örök jelenbe. A *Szindbádtól* – és ebben is tökéletesen megegyezik az eredeti mű szellemével – ugyanúgy távol áll a megidézett világ szentimentalizmusának és hamis pátoszának az elutasítása, mint szabadságának és szépségének a felmagasztalása. Felvethető, hogy Huszárik az 1968 utáni pangás állapotából, a szürke hetvenes évekből nosztalgiával idézi meg a századforduló éteri szépségét, az e felett mélázó Szindbád karaktere pedig a saját korának kiábrándult, ironikus értelmiségijére rímel. Bizonyára ez is benne rejlik a film jelentésében, de Huszárik adaptációjának értelmezési horizontja jóval tágasabb, szélesebb: a rendező Krúdyt adaptálja, és nem saját korát – Krúdyba.

Huszárik nem analitikus–kritikai szürrealizmust csíhol Szindbád történeteiből, hanem költői realizmust. Szürreális vonások – akár az elbeszélésmód, akár a képi világ szempontjából – más, korábban realista beállítottságú rendezők műveiben is felbukkannak a hetvenes években (Szabó István, Fábri Zoltán), ott azonban a szürrealista ábrázolásmód mindig analitikus igénnyel lép fel, a múlt vagy a jelen áthatóbb megismerésének szándékával. Huszárikot Krúdy költői prózanyelvében az átlényegítés ragadja meg, amely a közvetlenül ábrázolt képeken és cselekményen túl azt is megmu-

9 Uo., 166.

10 „H. Z. a földről szárnyalt föl” – írta a rendező emlékének adózó cikkében Gyurkovics Tibor. Gyurkovics Tibor, *Az élet kicsapongó igénylése*, Filmkultúra, 23 (1982) 3, 44.

tatja, „ami a Titok az emberben, amit csakis a költészettel lehet megnyitni”.¹¹ Ehhez a „megnyitáshoz” azonban nem volt elegendő a titkot faggató író művét megfilmesíteni, ehhez az kellett, hogy megszülessen egy – Krúdyéval egyenrangú – költői filmes prózanyelv. Huszárík – az európai modernizmussal párhuzamosan – egy elmaradt paradigmaváltás lehetőségét veti fel a magyar filmművészetben: nem egyszerűen „témát vált”, elutasítva a művészet közvetlen közéleti szerepvállalását, hanem „nyelvet” is: asszociatív–költői filmes elbeszélőmódot alakít ki.¹² Az idő és a szubjektivitás „élményét” egymásra vetítő elbeszélésmód – Gilles Deleuze filmelméletének tükrében¹³ – a *Szindbád*ot a modern tudatregény után a modern tudatfilmmel állítja egy sorba. Huszárík e tekintetben is hű tanítványa Krúdynak.

Filmirodalom

A *Szerelemnek* és a *Szindbádnak* a magyar filmtörténeti hagyományban elfoglalt köztetes, paradox, kívülálló helyzetét jól jellemzi az irodalomhoz való viszonyuk is. A hatvanas évek irodalmias magyar filmkultúrája a hetvenes évekre átalakult, a nemzeti kultúra az irodalom-központúság hagyományát elsősorban éppen a film segítségével haladta meg.¹⁴ Film és irodalom kapcsolata tehát csak részben adaptációs–formai kérdés, tágabb értelemben egy általános kulturális szerepváltást is jelez. Ez a szerepváltás leveszi a korábbi ideologikus súlyt a művészet válláról.¹⁵ A magyar kultúra évszázados, tulajdonképpen a nemzeti irodalom megszületése óta tartó vitája ez az elkötele-

11 Zsugán István, *A Szindbád forgatása közben*, 164.

12 Bódy Gábor a hatvanas évek fikciórendszerének felbomlása kapcsán Huszáríkot és Makkot – Szabó Istvánnal együtt – a hatvanas évek lírai paradigmájához sorolja: „Ahol a fikció esztétikai szintézisre törekedett (Szabó, Makk, Huszárík), azaz nem intellektuális párlatokkal, hanem közvetlen életminőségekkel ábrázolt, ott a moralizmus esztétikai ikerbolygójának, a lírának a vonzáskörébe esett.” Bódy Gábor, *A fiatal magyar film útjai*, 112.

13 „A modern filmművészet Deleuze szerint egyfelől az elvont idő megkomponálásának különféle változatait jelenti [...], másfelől nem más, mint a szubjektivitás képének változatos megformálása.” Kovács András Bálint, *A gondolat filmje. A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból*, Metropolis, 1 (1997) 2, 47.

14 Szilágyi Ákos, *A film elszakadása*, Filmvilág, 28 (1985) 8, 2–6. Film és irodalom kapcsolatáról lásd még Györfy Miklós, *Emberék író- és felvevőgéppel. A magyar próza és film egy évtizede*, Filmkultúra, 21 (1980) 1, 5–24; Györfy Miklós, *Párhuzamok és kereszteződések. A magyar irodalom és a film kapcsolatai a hatvanas és hetvenes években*, in: Uő, *A tizedik évtized*, Budapest, Palatinus / Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001, 172–204; Gelencsér Gábor, *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, Budapest, Kijarat / Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015.

15 Mindez ugyanakkor megfelelt a Kádár-korszak kultúrpolitikájának is, amely, szemben az ötvenes évekkel, immár nem az irodalomban (és a filmben) látta a rendszer ideológiai legitimációjának legfőbb eszközt, hanem az újságírásban és a társadalomtudományokban. Vö. Kalmár Melinda, *Ennivaló és hozomány*, Budapest, Magvető, 1998, 79–115.

zett és „elefántcsonttorony”-művészet között. Anélkül, hogy akár vázlatosan is érintenénk ennek a kérdéskörnek mélyről fakadó okait és messzire vezető következményeit, elgondolkodtató tény, hogy a hatvanas évek modern magyar filmművészete lényegében az irodalmias funkció jegyében érte el sikereit (gyakran valóban irodalmi adaptáció formájában), míg a hetvenes évek „elszakadása” az irodalomtól a funkcionális kettősség negatív kritikai hagyományát elevenítette fel a filmmel szemben, és „esztétizmusról”, „formalizmusról”, a „szubjektum túltengéséről” beszélt – különösen akkor, ha az „elszakadás” az irodalmiasságtól éppen egy irodalmi mű adaptációja kapcsán kapott nyomatékos hangsúlyt. (Ebből a vitából még bőségesen jutott a nyolcvanas évekre is, gondoljunk a Jeles András Madách-filmje körül kibontakozó polémiaira.)¹⁶

Ebben a helyzetben Makk és Huszárik filmjét mind az irodalmias funkció, mind az adaptációs technika szempontjából megint csak köztes, korszakváltó szerepben találjuk. A *Szerelem* a magyar közelmúlt meghatározó politikai történeteit interiorizálja, ahelyett, hogy analizálná a történelem eseményeit, az egyén reakcióira figyel, emellett a külső körülmények ábrázolásában enigmatikus, míg a belső világ leírásában részletező. A konkrét politikai helyzetről, a szereplők politikai motivációiról legfeljebb közvetett információkkal rendelkezünk. A koncepció per áldozataként bebörtönzött férfi szellemi útja a baloldali mozgalmakig édesanyja monarchiás polgári múltjával és jelenlegi környezetével, azaz saját gyerekkorával kerül feszültségbe, noha a filmnek ez a jelentésrétege teljességgel kidolgozatlan, a néző csak következtetésekre, esetleg más Déry-művek ismeretére hagyatkozhat. Ugyanígy nem nyújt semmiféle motivációs háttérrel a két asszony viselkedéséhez kulturális háttérük nyilvánvaló eltérése sem. Itt nem a politika történik, az legfeljebb szánalmas fátumként a háttérben teszi a dolgát, az értékvilágok, kulturális tradíciók, generációk, a férfi és a nő örök drámája zajlik, méghozzá egy igen elfedett, a 19. századi polgári realizmus nagyformáit idéző módon. Sem az ötvenes évek tárgyi–emberi viszonyainak megidézésével, sem a korszakkal szembeni kritikus megnyilatkozásokkal nem foglalkozik a film. Nem megy bele a játékba – nem a korszakot nézi belülről, hanem az embert, akinek ez a korszak jutott. Még a korszak társadalom–lélektani infernóját legközvetlenebbül ábrázoló jelenet is rendkívül visszafogott. Az egykori baráti házaspárnál tett látogatás félszavas mondatai a félelemről és a bizonytalanságról, a letagadások és megtagadások, a „félíg becsületesség” politikai paktuma, az ebből fakadó kiszolgáltatottság, a „telefonszerelők” megjelenése azokat a dramatikus elemeket exponálják, amelyek az évtized végétől az ötvenes évek-filmekben meghatározó motívumként uralják a történeteket. Itt epizodikus a szerepük, a még életben lévő férjről nyújtanak a feleség és a néző számára

16 Lásd a *Filmvilág* összeállítását: *Élet-balett. Angyali üdvözlét*, Filmvilág, 27 (1984) 9, 6–13.

lélektanilag és dramaturgiaiilag egyaránt fontos információt. A börtönből való szabadulás ugyanolyan váratlanul esik meg, mint ahogy annak idején az elhurcolás történetett. Az igazságtalanul elítélt férfi nem kap elégtételt. Nincs rehabilitáció, nincs jóvátétel. Csak az elveszett vagy inkább kihagyott idő létezik, a várakozás időtlensége. A börtönből kivezető, szűk közelikre korlátozódó hosszú és néma, *statikus* hazatérés így lesz történelmi passzázs helyett az idő visszanyerésének arcra és tárgyakra komponált benső folyamata, amelybe alig szól bele a konkrét történelmi idő. („Politikai?” – kérdezi a taxisofőr, és a néhány szavas dialógus nyomán keresetlen egyszerűséggel bukkan felszínre a hétköznapi kisember reflektálatlan társadalmi „tudatalattija”. De ez a beszélgetés is inkább az örök „alattvalói” bölcsesség, mint a politikai összekacsintás medrében ér véget – vagy inkább némul el.) A korszak jellegzetesen ötvenes évekbéli „fordulatai”, az elbocsátás a munkahelyről, a társbérlet, az áruhiány is mind-mind csak közvetetten, elharapott párbeszédnek nyomán, vagy a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt szűkített beállításokon keresztül jut el hozzánk. Nincs tabló, nincs keresztmetszet, nincs leleplezés, nincs kritika, sőt morális igazságszolgáltatás sincs – szépség van meg szeretet: a két asszony többször is szóvá tett szépsége, és az anya, a feleség és a fiú/férj egymásra utalt szeretete.

A téma intellektuálisan és morálisan terhelt mondanivalója persze már a Déry-művekből is hiányzik: az elbeszélés műfaja adta meg a keretet ahhoz, hogy az író nagyepikai tapasztalata ebben a koncentrált formában olyan lélektani remekléssé sűrűsödjék, amely az emberi viszonylatok szövetébe foglalja a kor atmoszféráját. Déry nem az elhagyás eszközével dolgozik ezekben az írásaiban, hanem sűrít: a *Két asszony* és a *Szerelem* című elbeszélés mögött egyaránt ott érezzük egy-egy nagyregény lüktetését. Makk adaptációs eljárásának döntő mozzanata a két elbeszélés egymásba kapcsolása. Nem elsősorban az illesztés dramaturgiai megoldottságára gondolok – noha éppen ezt kifogásolta annak idején az ünneplő kritikákba vegyülő egyik ellenvélemény¹⁷ –, hanem arra a döntésre, amellyel megőrizte az elbeszélést mint kiindulási pontot, és nem az egyik vagy a másik szöveget duzzasztotta nagyjátékfilmmé, hanem a kettő összekapcsolásával immár az irodalmi alapanyag szempontjából is új struktúrát hozott létre. (Ezt az új stílár és dramaturgiai egységet Makk szintén két Déry-elbeszélést – *Tégla fal mögött*, *Philemon és Baucis* – adaptáló *Két történet a félműltből* című, 1979-es filmje viszont már nélkülözi: a *Tégla fal mögött* Páger Antal alakította epizodistája a *Philemon és Baucis* főszereplőjeként az időrend és a helyszín jelzésszerű folytonosságán túl – ötvenes évek, 1956, külvárosi családi ház – nem teremt a két történet között lényegi közösséget. Itt az egymástól független írások egybekapcsolását elsősorban az

17 Nemes G. Zsuzsanna, *Miért nem egységes a Szerelem stílusvilága?*, Filmkultúra, 12 (1971) 1, 92–93.



„egész estés” forgalmazói logika indokolta.) Makk megtehetette volna, hogy az elbeszélések bármelyikének fentebb leírt sűrített cselekményvilágát kibontja, kifejti az utalásokat, pótolja az elmaradt vagy töredékes dialógusokat – nemcsak az öregasszony múltjában, hanem a házaspár félmúltjában – jelenében is elkalandozik. Ezzel szemben megőrizte, sőt fokozta az elbeszélés ökonómiáját: a szüzsét a történet jelen ideje helyett a múlt felé tágitotta ki. Olyan szokatlan, fordított előjelű adaptációs stratégiát követett, amelynek során az irodalmi anyag stiláris megoldásai felülkerekedtek a szüzsé elemein, és ez a tematikus szűkítés, illetve elliptikusság éppen az „irodalmiasság” kulturális hagyományát utasította el. Ahogy az elbeszélés tér–idő szerkezetét a történet különböző idősíkjaiból bevillanó, gyakran előreszaladó, és így dramaturgiai fogódzó nélküli képek felpuhítják, úgy válik áttetszővé a szüzsét borító politikai burok. Meg

kell azonban azt is jegyezni, hogy Déry írásai nem csak mint az adaptáció kiindulási pontjai segítették a rendezőt az irodalmias funkciójú filmes hagyomány meghaladásában. Az író, noha először furcsállotta a két elbeszélés egymáshoz kapcsolásának ötletét, később mégis maga írta meg a forgatókönyvet.¹⁸ Ebben az immár egységes szerkezetű új műben azok az adaptációs technikák is megtalálhatók voltak, amelyek jóval túlmutattak a két elbeszélés egybefűzésének dramaturgiai problémáján, és határozottan jelezték a később megvalósított film nyelvi struktúráját.

Huszárik adaptációs technikájának filmnyelvi esszenciái jellegzetes módon a nem irodalmi alapanyagú rövidfilmek, amelyek műfajukból, hagyományukból következően könnyebben elszakadnak a narratív formáktól, hogy az egyes képek tartalmát és helyét mindenekelőtt a kompozíció és a zenei ritmus határozza meg. A *Szindbád* egész estés játékfilmként és irodalmi adaptációként, miközben megőrzi a képalkotás kompozíciós–zenei struktúráját, egyúttal narratív funkciót is hordoz: egyetlen központi főhős körül, egységes tér–időben bonyolódik a cselekmény. Huszárik számára a *Szindbád* című nagyjátékfilm tétje az volt, képes-e ötvözni a rövidfilmek költőiségét egy történet elbeszélésével. A feladatot nem utolsósorban azért sikerülhetett ezen a színvonalon megoldania, mert az irodalmi alapanyag eleve nélkülözte a nagyepikai formát: novellák és regények füzéréből komponált könyvet Krúdy nem a kezdet és a vég között feszülő narrációs ívvel, hanem minden egyes novella vagy regényfejezet, minden egyes utazás vagy kaland töredékességének vagy felbemaradottságának teljességével formálta egészévé. Egy-egy epizód a *Szindbád*-ból nem mond kevesebbet a novellák összességénél, a szindbádi életfilozófia éppen a teljesség megragadása az élet minden pillanatában, méghozzá annak tudatában, hogy ez a teljesség nem érhető el, mert ahogy a közelébe érünk, máris tovaröppen – egy újabb asszony karjaiba. Szindbád rezignált tragikum a örök utazásban – az elbeszélésmód szempontjából a meghatározhatatlan kezdő és végpont között bolyongó, kronológián és kauzalitáson kívül álló események halmazában – ölt formát. Ezt az irodalmi alapszöveget, vagyis a hagyományos elbeszélésmód sarokpontjainak oly módon történő eltüntetését, hogy a szereplők, a situációk, a dialógusok, az emberi viszonylatok, a környezet stb. egyfajta időtlen és tér nélküli lebegésben maradjon, nos, ezt tudja a költői képszerkesztés megteremteni. Már a Szindbád-történeteket megjelenésükkor értékelő kritikák kiemelték Krúdy prózájának lírai vonásait. „Lírai természetű prózaként” vagy „prózába ágyazott versként” jellemezték a színek, zenei formák kompozíciós elvén épülő

¹⁸ Zsugán István, *A Szerellem forgatása közben. Beszélgetés Makk Károllyal*, in: Uő, *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, 139. Az irodalmi forgatókönyvet lásd Déry Tibor, *Szerellem*, Filmkultúra, 8 (1967) 4, 102–129.

szöveget, amely szinte fölébe kerekedik a novellák cselekménybonyolításának. A ciklus lezárulásával – amelynek végére lényegében csak a szerző halála tett pontot – világhosszá vált a mű elemzői számára a novellák, regények füzérének befejezetlensége, a szövegeknek az az alapvonása, hogy bármikor befejezhetők, illetve folytathatók.¹⁹ A filmnek a határtalan egészt, a beteljesült befejezetlenséget kellett a saját eszközeivel az egész estés játékfilmek konvencionális másfél órás időtartamában a mozgókép nyelvére átültetnie. A kínálkozó két lehetőség közül – egy-egy novella, novellafüzér, regény vagy regényrészlet adaptációja, illetve a Szindbád–Krúdy-világ egészének megragadása – Tóth János dramaturg, Sára Sándor operatőr és Huszárik Zoltán rendező az utóbbi, a Szindbád-művek hangulatokban, képekben, zenében megragadható világának felidézése mellett döntött.²⁰ A film haláltól halálig, a két grácia tavaszi nyitótáncától a Tél Tündérének búcsútáncáig tartó, a cselekmény szempontjából epizodikus–anekdotikus ívét a nagyközeli-ekben, lassításokban, raszteres képfelületekben, villanásnyi vágóképekben, elmélkedésekben vagy dialógusoknak álcázott monológokban²¹ megvalósuló átkötések hozzák létre. A Krúdy-világ egésze ezekben az átkötésekben, sokszor villanásnyi passzázsokban, felizzó fahasábok, nyíló virágok és női testek, rebbenő függönyök és leomló ruhadarabok dramaturgiai szituációktól eloldott, önálló és szabad áramlásában jelenik meg, nem pedig a hosszabb-rövidebb, a novellákban olvasható történeteket, eseményeket, helyzeteket megidéző jelenetekben. A jelenetek egymásutánisága nem volna több önmagukban kitűnő novella-adaptációk sorozatánál – az egész élménye ezeknek a dramaturgiai egységek közötti látványtöredékeknek köszönhető. Az író világának hangulatát azok a képek hozzák létre, amelyek szövegszerűen nem köthetők az író műveihez. Ez a „költői logika” teremti meg a szerkezeti egységet, és nem a történet vagy a főszereplő gondolatai. Ugyanez a költői logika – immár a szerkezeti szinten túl – emeli ki a filmet a hatvanas évek modellező, moralizáló hagyományából. A *Szindbád* – a könyv és a film egyaránt – nem a főszereplő alakjával vagy a cselekményvilággal, nem is a szerzői kommentárokkal, még csak nem is a „szép” tematizálásával – noha ez állhatna a legközelebb ezeknek a műveknek a világhoz –, hanem az elbeszélésekbe – és az elbeszélésmódba – indázó „asszo-

19 A Szindbád-történetek kritikai recepciójának áttekintését lásd Kozocsa Sándor, *Szindbád fogadása és utóélete*, in: Krúdy Gyula, *Szindbád*, Budapest, Szépirodalmi, 1985.

20 „Huszárik Zoltán nem egy Krúdy-novellát vagy regényt filmesített meg, hanem nagyon helyes érzéssel Krúdy világát idézte fel egy remek forgatókönyv és a felvevőgép segítségével.” Végh György, *A Krúdy-élmény nyomában*, Filmkultúra, 12 (1971) 6, 16.

21 Lásd Zsugán István, *A Szindbád dialógotechnikája*, in: Uő, *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, 205–208.

ciációs montázzsal” hoz újat a magyar irodalmi és filmes hagyományba. És ez a poétikai gesztus egy egész estés játékfilmben, ha lehet, még meglepőbb.

Elkalandozások kora

A *Szindbád* és a *Szerelem* alapvetően narratív nyelvi struktúráját a folyamatos elbeszélés tér–idejébe behatoló asszociatív (emlék)képek gyorsmontážsa határozza meg. A két film időrendfelbontása azonban – elsősorban az adaptáció szempontjából – eltérő irányú: a gazdagon és határtalanul csapongó Szindbád-történetek örök jelenidejűségét a filmnek koncentrálnia, mintegy „kicsinyítenie” kellett, méghozzá anélkül, hogy ez a szűkítés ne vegyen el a Krúdy-világ belső idejéből, nagyszabású időnkívüliségből, pontosabban örök jelenidejűségéből, és az adaptáció során a film ne ragadjon bele a novellák narratívájának időrendjébe. Mondhatni „méréretarányos” kicsinyítést kellett készíteni az alkotóknak a Szindbád-történetek egészéről. A *Szerelemben* viszont Déry két zárt, koncentrált, ökonomikus elbeszélését a történet cselekményvilágának mélységében kellett kitágítani: a film lényegében egyetlen szűk belsőben játszódó első kétharmadában az öregasszony fragmentális emlékképekből felépülő múltját, valamint a fia nevében írt fiktív amerikai levelek nyomán születő képzeletbeli világát jeleníti meg. Aztán a harmadik harmadra ez a technika, miközben megőrzi nyelvi szerkezetét, funkciójában átalakul. A férj hazaérkezésének és feleségével való találkozásának jeleneteit hasonló, ha nem is annyira intenzív, a montázs elemeit tekintve nem archaizáló vagy mentális látványvilágú, hanem az adott cselekményvilág tér–idejében mozgó képváltások kísérik. Ez a megoldás – az öregasszony halálával és a férfi hazaérkezésével megvalósuló dramaturgiai egység mellett – a két történet strukturális összetartozását is biztosítja. Fontosabb azonban, hogy e nyelvi–stilisztikus egység által az öregasszony archaikus világképe és értékrendje mintegy strukturálisan ráíródik a jelenkori történetre. Az ő életvilágát megragadó filmnyelvi megoldás hasonló szellemi tartalommal ruházza fel a házaspárnak a maga történelmi realitásában igen távoli világát is. A jelen, a politikai elnyomás értékvesztett most-ja az öregasszony értéktelített múlt idejéből meríti formáját – és szellemi tartását. Ez az a struktúra, amely a *Szerelem* témájában rejlő problematikát végérvényesen kirángatja a konkrét események történelmi vagy politikai léptékű tanulságából, a történelmi analízis és igazságtétel dimenziójából. A két elbeszélés kapcsolata a filmben így távolról sem pusztán dramaturgiai: egy értéktelített életvilág kontrasztja, tükörképe, aranyfedezete képes értelmezni és idővel – a remény jövő idejével – feltölteni a személyiséget sújtó történelmi időszakot. A múlt felszínre hozza a jelen szépségét, a jelenben megőrzött szeretetet értelmet ad a múlt képeinek.

Érdemes azonban közelebbről is megvizsgálnunk azt az „asszociációs montázs-technikát”, amely ennek a stílus egységnek az alapját jelenti. Makk Károly és Tóth János közösen, még a hatvanas évek közepén, a *Macskajáték* előkészítésekor kidolgozott módszere, amely aztán teljes formai gazdagságában a végül csak 1974-ben megvalósult Örkeny-adaptációban bontakozott ki,²² nyelvi szinten a filmi közlésmód legalább négy aspektusát érinti, ezek összjátékával alakítva ki a csapongó gondolatokat, asszociációkat imitáló hang- és látványvilágot. Az eljárás természetesen nem az elme működését követi – legfeljebb a gondolatok szabad áramlását nevezhetjük „filmszerűnek” –, hanem a filmes elbeszélésmód konvencióitól elrugaskodva hoz létre sajátos szerkezetet.

Az első, legfontosabb tényező, hogy az „asszociációs láncreakció” narratív struktúrában jön létre. Ennek következtében a képi elkalandozások tér-ideje és kauzalitása megragadható, pontosabban a tér- és időbeli, valamint a logikai ugrások léptéke, gyorsasága, változékonysága éppen egy szilárd narratív háttér előtt képes megidézni a váltások szabad, nyitott áramlását. Ha nem létezne az elbeszélői háttér, az efféle gyorsmontázs nélkülözné azokat a tér-idő és ok-okozati kiszögellési pontokat, amelyekhez képest építenek fel egy alternatív, másként működő – múlt- vagy képzeletbeli, nem lineáris, nem közvetlenül kauzális – világot. Ellenkező esetben, e narratív alap- vagy keretstruktúra nélkül a hasonló elv alapján működő eljárás ornamentális vagy metaforikus formajátékká válna (ahogy ez Huszárik és Tóth János közös, illetve Tóth önálló rövidfilmjeiben történik). A *Szerlemben* az elrugaskodási pontként jelenlévő narratíva kezdetben az elbeszélés egészéhez képest önálló, zárt egység, amely pontosan kijelöli, elkülöníti az asszociáció körét, és csak később, a börtönből való szabadulás jelenetfűzésében, a film sajátos struktúrájának egyfajta „tanulási folyamatát” követően válik le a narrációs bázisról, és alakul át az elbeszélés önmagában álló szervező elvévé. (Az expozícióban megjelenő montázssor a módszert még csak elővételezi, semmiféle értelmezési támaszt nem nyújt – így például a férfi főcím alatt megjelenő portréja, majd néhány kockával később az orthoni magányos várakozás képe, amely tehát már a befejezést elővételezi, egy órával később, a börtönjelenet során kap dramaturgiai magyarázatot –, az értelmezéshez szükséges eszközök és információk csak a film folyamatában tárulnak fel.)

A *Két asszony* történetében ilyen bázis-epizód a kisgyermek János becsületességéről szóló savanyúkúti emlék, amikor ő, testvérével ellentétben, nem leste meg a fürdőhely közös szobájában vetkőző édesanyját, valamint az Amerikából érkezett fiktív

22 Lásd a rendező forgatókönyv elé írt bevezetőjét: Örkeny István / Makk Károly, *Macskajáték*, Filmkultúra, 11 (1970) 5, 81–93.



Makk Károly · *Szerelem*

© Markovics Ferenc

levél elbeszélése. A meny többszöri unszolására akadozva előadott, már sokszor felidézett emlékből a múlt elevenedik meg. Itt lényegében flash backet látunk, amely képek segítségével idézi fel a közben folyamatosan hallható elbeszélést. A gyorsan felvillanó, a szituációban eleinte nehezen elhelyezhető, a jelen és múlt között cikázó, el-elkalandozó – háborús robbanást is látunk – képek a meg-megtorpanó időskori emlékezet tudatállapotát imitálják, de a képszilánkokból végül is az elbeszélte emlék hiánytalanul összeáll. A valódi asszociációs montázs anyós és meny kulcsjelenetében, a narratív szempontból hasonlóan zárt egységet alkotó levél-jelenetben valósul meg. Az idős, beteg asszony előtt menyje úgy próbálja leplezni a börtönbüntetést, hogy azt mondja neki, fia Amerikába ment filmet forgatni. A távollétet a férfi nevében írt levelek „hitelesítik”, amelyek egyre fantasztikusabb – és a néző számára némi iróniá-

tól sem mentes – képet festenek a filmesek tengerentúli életéről. Ezen a ponton tehát elszakadunk a történet saját narratívájától, és egy másik, a levél által elbeszélte fiktív–fantasztikus világba lépünk át.

Ennek a világnak a látomását – immár nélkülözve a képek közötti narratív kapcsolatot – különböző karakterű vizuális megoldások, archív fotók, anizok, archaizáló életképek elevenítik meg. A montázs sorban már a képkapcsolatok kompozíciós–atmoszferikus–ritmusbeli összetevője a meghatározó, szemben a levélből kiolvasott információk logikájával (a „jelen” képei is hasonlóak: a levél nagyközelije, a szemüveg, a nagyító lencséjén eltorzult sorok). Itt tehát a narratív bázis – a levél – csak egyfajta formai keretét adja a mostanra már valóban az asszociációk pályáját követő mentális képkapcsolatoknak: a montázs kiszabadul a narratív struktúrából. Ráadásul a levelet halkán, motyogva, jellegzetes német akcentusával olvasó Mama asszociációi közé mintegy beszökik a levél szerzőjének, a feleségnek a fikcióval szembeállított valóság-rémképe: a börtönudvar, benne egy lámpa rideg fénye, a rácsok, a cellafal közelije a rabok „feljegyzéseivel”. A montázs során tehát az asszociatív képek nézőpontja, „alanya” is bizonytalanra válik. Végül az eljárás önépítő módszerének végpontján, a börtönből való elbocsátás, a hazatérés, a találkozás jeleneteiben közvetlen kapcsolat jön létre a narráció és a már megismert montázmódszer között: itt a montázs nem az elbeszélés menetébe ékelt epizodikus „mini”-narratívák struktúráját puhítja fel, hanem e rész elbeszélésének egészét. A hazatérés, a halott anya már lepecsételt otthonának felkeresése, majd elsősorban a feleségre való várakozás képei elvesznek az egységes tér–idő labirintusában: miközben a jelöletlen kihagyásokkal, ugrásokkal lélektanilag is pontosan alátámasztják a szituációt, a saját életébe visszatérő ember időélményét is pontosan rekonstruálják. Ráadásul mindezt úgy – és ez szintén csak a lépésről-lépésre épülő tanulási folyamat eredményeképpen alakulhatott ezen a módon –, hogy ezekből a montázsokból már hiányzik az idő- vagy képzeletváltást „megtestesítő” képek (emlékek, fikciók) sora, itt a montázs csak a cselekmény számára reálisan adott világ elemeiből épül fel. Az időnek nem jelennek meg a tér- vagy képzeletbeli dimenziói, a jelen idejű képek „asszociációs montázs” a visszaszerzett jelen/idő élményét teszi átélhetővé.

A módszer második meghatározó tényezője éppen ezeknek a montázssoroknak a látványbeli tartalmával kapcsolatos. Mint láttuk, egyfajta képi elszegényítés folyamatában öröklődik át a múlt szellemisége a jelenre: azaz nem a látvány folytonossága, hanem a látásmód (a film nyelvén: az „asszociációs montázs”) átörökítése teremti meg a közvetítés lehetőségét. A kiüresítés azonban csak valamiféle telt képi tartalomról nyerheti értelmét. Ez a képi tartalom felületi szinten is meghatározó stílusjegye, már-már védjegye a filmnek, amely – mint már korábban láttuk – nemcsak atmoszferikus–

kompozíciós szinten, hanem a kulturális konnotáció szintjén is markánsan kirajzol a történet jelen idejével szemben egy másfajta életvilágot. Ez a képi világ a századforduló zsúfolt szecessziója, amelynek vizuális hatását a kamera – szűk nagyközelikkel, torzításokkal, a részletek kiemelésével – még alaposan fel is fokozza. Az öregasszony szobája a múlt relikviáival terhes. A külvilágtól elszigetelt, zárt tér távoli, mégsem idegen: a képi megoldások, a gyors közelképek montázsa meghitt, ismerős, személyes közelségbe hozza a tört magyarsággal beszélő öregasszony környezetét. A szoba ilyen bemutatása nélkülözi a hagyományos elbeszélői montázs térszervezését. Nincs ún. kiinduló beállítás, az öregasszony lakásában nem az egész „topográfája”, hanem a részletek benyomása alapján igazodunk el. A hangulatfutamokból felépülő „táj” közelebb áll a belső világ, az emlékek dimenziójához, és ezáltal több köze van az időhöz, mint a térhez. A tárgyak mintegy az általuk birtokolt múlthoz, a bennük foglalt időhöz engednek közel. Ennek az oka egyrészt természetesen az, hogy régi tárgyakat – csecsebecskéket, ékszereket, ruhadarabokat, kiegészítőket, fényképeket, festményeket – látunk. A tárgyak régiségéből fakadó időélmény azonban önmagában csak egy behatárolható korszak megidézésére volna képes, információt nyújtana, hangulatot teremtené. A folyamatos tér–idő szabályát felrúgó gyorsmontázs – amellet, hogy a környezet bemutatásával dramaturgiailag is illeszkedik az elbeszélés menetébe – önállósodik: nemcsak „teret”, „időt” is ad a múltba vagy a képzeletbe történő elkalandozásnak, és végül is a személyessé tett idő értéktelített élményét nyújtja. (Módszer és tárgyi világ találkozása hasonló művészi eredményhez vezet a *Szindbád*-ban.) Csak úgy, ahogy a montázs narratív struktúrához való kapcsolatánál láttuk, a módszer mintegy átörökíti a hatását azokra a jelenetekre, amelyek nélkülözik a tárgyi környezet régi patináját, sőt a börtön vagy a társbérlettel lefokozott otthon sivársága éppen hogy ellenpontja az öregasszony világának, bemutatásuk módja azonban a jelent is közvetlenül a személyessel és szépséggel terhes múlt/idő élményével ruházza fel. (Ez a jelen felé mutató dimenzióváltás viszont hiányzik a *Szindbád*-ból.)

Végül még két mozzanat a *Szerelem* „asszociációs montázsának” technikai összetevőiből, amelyek segítik a múlt tünékeny idejének meghosszabbítását – egészen a jelen „időtleniségéig”. Az egyik a már sokat érintett „gyorsaság”, amely így, önmagában véve persze semmit nem jelent. Leginkább talán a képek felismerésére fordított időtartam viszonylatában lehet valamelyest tárgyiasítani a gyorsaság viszonylagos és szubjektív fogalmát. Ezek szerint a film gyorsmontázsaiban látható tárgyak éppen csak azonosíthatók, a környezetükben azonban már nem tudjuk elhelyezni őket, a tárgyak „dramatikus” motivációja hiányos vagy közvetett. A gyorsaság egyúttal azt is jelenti, hogy a képek – és így a különböző tárgyak – folyamatosan változnak, újabbak és újabbak bukkannak fel, egy részük motivikusan visszatér, más részük már csak az emlékeze-

tünkben lüktet tovább. A tárgyak, illetve a képek halmozása, a felismerhetőség határán egyensúlyozó percepció megint csak annak az eszköze, hogy ne pusztán informatív ismereteket gyűjtsünk általuk egy korszakról, hanem atmoszferikusakat, hogy ne a látvány, hanem a látomás, ne a „külső”, hanem a „belső” szem tapasztalatára hagyatkozzunk. A látszólag rendetlenül, értéküktől, funkciójuktól függetlenül egymásra dobált környezetdarabkák rendszerét tisztán formai szempont határozza meg, amely egyrészt mintegy tértől és időtől független lényegükre csupaszítja őket, másrészt – rést ütve a tér–idő szigorú logikáján – helyet és ezáltal időt ad a kívülről, a jelenből odaigyekvő jellegtelen és időtlen tárgyi környezetnek. A részletek felületét súroló gyors pillantás az egész mélységébe enged belelátni.

Az emlékezés vagy a képzelet múltbeli és időn kívüli képeit a jelen dramaturgiai eseményeihez köti továbbá egy kevésbé látványos, de annál meghatározóbb technikai eljárás, a hang használata is. A jelen dramaturgiai egységből kimozduló képeket ugyanis a hang nem követi: a fürdőhelyi emléket vagy az amerikai levelet hangban az emlék elmondása, illetve a levél felolvasása kíséri. Érzékelésünk egyik dimenziója tehát mindig megmarad a szituáció reális szintjén – akkor is, amikor a képek kilépnek a képzeletbe. Kép és hang elválasztása a külső, valóságos világ feloldódását, átjárhatóságát, és ezzel az „átlépő” emlékezetének és képzeletének primátusát sugallja – egy olyan korban, amely éppen a személyes tér és a személyes idő jogfosztottságát emelte törvénné.

Folyamatos jelen

„Nem szeretem ezt a mai világot – merengi maga elé Szindbád az örömlányok megadóan vidám társaságában. – Azt mondják, átmeneti idők. Csakhogy én nem kívánom átmeneti időt. Arra sem emlékszem, hogy ezt az egész életet valaha kiköveteltem volna.” A gondolat „tematikusan” a modern kor elutasításának szól, de összefüggésbe hozható Szindbád, az utazó saját „időtermészetével”, akit utazásaiban sem a tér, sem az idő nem köt meg. Ezt az örök jelenidejűséget, a különböző térben és időben zajló Szindbád-kalandoknak az időben és az időbe történő átmenetiségét valósítja meg a film nagyközelikre, gyorsmontázsokra épülő, az egyenesvonalú dramaturgiát elutasító szerkesztésmódja. A *Szerelem* két idősíkot egymással szembehelyező, illetve az értékvesztett, időtlen jelent az értéktelített, „időgazdag” múltba öltő montázstechnikájával szemben a *Szindbád* nem idősíkok között utaztatja a történetet és annak szereplőit, hanem az időben.

Már Krúdy érzékeny elemzői is hangsúlyozták a Szindbád-történetek időkezelésének kettős természetét: a szövegeknek sem konkrét történelmi, sem konkrét történeti idejük nincs. Az író múlt felé fordulásában „a múlt idő nem reális, történelmileg kita-

pogatható múlt idő – írja Szerb Antal *Magyar irodalomtörténetében* –, hanem a múlt, ahogy a lélek történetében és az irodalomban él tovább, az emlékek és az ábrándok kora.²³ Ugyanakkor az egyes novellák cselekménye is időtlen vagy legalábbis bizonytalan idejű – a narráció szintjén ebből fakad a szövegek líraisága, a próza versszerűsége. Az elbeszélés kezdetének és végének szerkezeti körvonalazatlansága gyakran a kezdet és a vég esetlegességét, és ily módon e két hiányjel közé fogott cselekmény határtalanságát, a lineáris időrend feloldódását eredményezi. Mindez a ciklus egészében – Szerb Antal szemléletes kifejezésével – olyan „százelvesztési technikához” vezet, amely a nyugat-európai irodalom időrendfelbontásos technikájával rokon.²⁴ Lírai munkanaplója szerint a rendező is nagy szerepet tulajdonított a *Szindbád* világában az időnek. Krúdy időkezelésének kettős természetében a drámai küzdelmet látta meg: „Az idő a legnagyobb ellenfelünk” – írta, és Szindbád az idővel való küzdelem során „nem csinál mást, mint felejteni, emlékezni akar, és újra élni, bizonyítva a létezés értelmét.”²⁵ Az élet könyörtelen „dramaturgiájának” felszámolására tett kísérlet az egészként megélt élet reménytelen illúzióját hordozza. Ahol emlékek vannak, ott a felejtés is dolgozik, a jövő pedig a múltból ered – a jelen, a pillanat intenzitása csak a művekben létezik: Szindbád műalkotássá érlelt életében. Ennek a múltból és jövőből szőtt elillanó jelennek a megragadása áll Huszárik filmjének is a középpontjában.

A film korabeli elemzői szinte valamennyien nagy jelentőséget tulajdonítottak a *Szindbád* időszemléletének. Horgas Béla kritikája már címével is jelzi a film egész világát meghatározó dramaturgiai szerkezetet – *Időtlen mellérendelés* –, és Krúdynak a modern regényt megelőlegező, talán kevésbé tudatos szövegépítési technikáját a filmben látja beteljesülni. (Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy Huszárik és alkotótársai a hatvanas évek modern filmművészetével is együtt „mozogtak” az idő mozgókép-labirintusában: az ezen a téren stilusteremtő Alain Resnais filmjei a hatvanas évek első felében születtek, a *Szindbád* megfilmesítésének tervét pedig a rendező már egy 1966-os riportban megemlíti. Igaz, a film forgatása közben készült beszélgetésben filmes példaképei között nem Resnais-re, hanem a *realista* Buñuelre hivatkozik.)²⁶ Horgas ugyanakkor nem pusztán az idő filozófiai természetének kutatásában látja a film jelentőségét, hanem az időtlenség korszakfelettségében, amennyiben a figuráival, világával, hangulatával egy jól behatárolt történelmi időszakban játszó

23 Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Budapest, Magvető, 1977, 480.

24 *Uo.*, 480–481.

25 Huszárik Zoltán, *Szindbád kalandja*, Filmkultúra, 12 (1971) 1, 24.

26 Zsugán István, *A Szindbád forgatása közben*, 164.

film korszerű tud lenni, és a mához is szól.²⁷ Ennek az „aktualizálásnak” némileg el-
lentmond, hogy bármiféle „jelen” állapotának összefüggésbe hozása Szindbád örök
és időtlen világával szükségszerűen bezárja az idő horizontját a film körül. Amennyi-
ben a Szindbád alakjában feszülő kettősség, a vágyakozás és az elutasítás, az emléke-
zés és a felejtés, a múlt és a jövő küzdelme egy zárt idejű szűzsé keretében zajlana, úgy
a megoldást keresné, és az elbeszélés törvényei szerint el is jutna valamiféle nyugvó-
pontra. Csakhogy ez annyira szemben áll Szindbád – és a mű – természetével, hogy
még az elbeszélésmód formai kereteit is szétfeszíti. A *Szindbád* „megoldása” éppen az
ellentmondás belátásában, sőt életprogrammá történő kiteljesítésében rejlik. Szind-
bád úgy él, ahogy nem lehet élni, ahogy csak a művész és a művészet tudja az életet
szemlélni: időtlenül. A múlt élet elbeszélését az örök jelenbe helyezni – ez volt Krú-
dy nyomán Huszárik feladata. S hogy mindez mennyire jól sikerült, azt mi sem jelzi
jobban, mint hogy Mészöly Miklós amikor e filmek időkezelését saját írói terveiben
kívánja érvényesíteni, az *Elégia* és a *Szindbád* filmes példáján keresztül az *irodalom-
hoz* jut vissza. A két film célja – írja –, „hogy úgy állítsa meg a művön belüli időt, hogy
egy mindenkori idődimenzióban is érvényes lehessen”.²⁸ Majd immár a reális életté-
nyek jelentéstágításának lehetőségét kutató, és ezt a kronológia szokásos logikájának
megbontásában megtaláló, ekképpen a film konkrétságát „irigylő” író így folytatja
Huszárik módszerének leírását: „Vagyis az állandó jelenidőben keresni meg azt a kol-
lektív érvényességet, amiben a tegnap és a ma közelebb kerülnek egymáshoz; s már elő-
legezik egy lehetséges jövő jelenidejét. Úgy általánosítani tehát, hogy maga a valóság
általánosodjék, a maga egészében – s ne egy adott sztori, konstrukció akarja elhite-
teni, hogy mi volt, van, lesz, hogy mi a valóság.”²⁹ Majd a gondolatmenet Mészöly már
idézett nyilatkozatának végső konklúziójába torkollik, ám ezúttal a huszáriki poétika
centrumából pozitív módon közelítve meg az ott jelzett hiányt: „Tovább árnyalva:
az embert adni – az emberit magát. Feltételezve, hogy ehhez nem az egyént (az egyé-
ni sztorit stb.) kellene ezúttal általánosítani, hanem megkeresni az egyéni kis-moza-
ikok összefüggés-rendszerét olyan jelenidőben, ami az emberit nem múltó lehetőség-
ben ábrázolja – egy mindig továbblépő összességben.”³⁰ A filmi elbeszélést – ugyanúgy,
ahogy bármilyen más közegben egy történet elmondását – a kronológia és a kauzalitás
egymásra utalt logikája határozza meg. Léteznek azonban olyan nem elbeszélő filmek

27 Horgas Béla, *Időtlen mellérendelés*, Filmkultúra, 12 (1971) 6, 5–11.

28 Mészöly Miklós, *In memoriam Huszárik Zoltán. Jegyzetek, körvonalak egy lehetséges filmtematiká-
hoz*, in: *Uő, A pille magánya*, Budapest, 1989, 69.

29 *Uő*.

30 *Uő*, 70.

is, amelyekben a képek sorrendjét nem az elbeszélői, hanem más, elsősorban a képek kompozíciójából, a képváltások ritmusából fakadó zenei–költői szerkesztésmód diktálja.³¹ A *Szindbád*-ban mindkét szerkesztési elv elemeit megtaláljuk: a film egy ember „haláltól halálig” tartó életét mutatja be, ugyanakkor számos olyan kép, képsor található benne, amely az elbeszélői logika mentén nem illeszthető a főszereplő történetébe. Ezek a gyorsmontázsokban bevágott képek egyrészt tagolják az elbeszélést, másrészt saját, elsősorban vizuális kompozíciós elvükkel állandóan megakasztják, kibillentik az elbeszélői logikát, hogy a képek befogadásának folyamatában időről időre másfajta, nem elbeszélői elv is érvényesüljön. A lírai passzázsok egy része motivikusan illeszkedik a film narrációs közegébe, a rövid, sokszor néhány kockányi képsorok előre- vagy visszautalnak egyes epizódokra, kiemelik, felnagyítják a cselekményvilág részleteit, vizuális hangsúlyokat helyeznek el – gazdag ornamentikával ruházzák fel a film elbeszélését. Mélyebben érintik az egész film szerkezetét a cselekménnyel semmilyen összefüggésbe nem hozható „képfoltok”. Ilyenek mindenekelőtt a természetképek, valamint azok a nagyközeliek, amelyek pusztán a lefényképezett tárgy faktúráját engedik láttatni, a hozzájuk tartozó környezet nélkül. Ugyanakkor ezt a megoldást motivikus környezetben is megtaláljuk, így például az étkezési jelenetekben. A képalkotás szempontjából ezek a montázsok erőteljes komponáltságukkal, szín-, ritmus- és formajátékukkal, a faktúra gyors és látványos átalakulásával tűnnek ki, amit gyakran technikai trükkök – lassítás, gyorsítás, kockázás, kimerevítés, raszterezés – nyomatékosít. Stilisztikailag mindez a nem elbeszélő lírai rövidfilmek világát idézi – Huszárik saját korábbi filmjeit, illetve a filmtípus történeti hagyományát –, ezúttal egy elbeszélő játékfilm közegében.

Csakhogynem mintha tekinthető hagyományos elbeszélésnek a *Szindbád*? Ahogy az elbeszélés kronologikus és kauzális logikáját tagoló–megbontó gyorsmontázsok is kétarcúak – alkalmanként motivikusan illeszkednek az elbeszélés menetébe, máskor a képszervezés logikája szempontjából „önálló életet élnek”, ráadásul ugyanannak a képsornak a státusa a film során meg is változhat –, a film elbeszélésmódja is kettős természetű: az egyes jelenetek szintjétől a film egészét átfogó szerkezeti egységig a történetmondás logikája érvényesül, miközben ez a logika az elbeszélés során többszörösen is megsérül. A narratív szerkezetből fakadó időtlenség élményét is elsősorban ebből a kettősségből vezették le a film elemzői.³² Mintha *Szindbád* minduntalan kiszökne az elbeszélői logika karmaiból, és az életesemények időtlen rendjében oldódna fel.

31 Kovács András Bálint, *Film és elbeszélés*, Budapest, Korona, 1997, 8–9.

32 László Gyula szerint a film egyes jeleneteit akár föl is lehetne cserélni, hiszen „ebben a filmben megszűnik az idő” (László Gyula, *Kétszólalmú invenció*, Filmkultúra, 12 [1971] 6, 12–14), Zalán Vince pedig

Ha Szindbád élettörténetének – és a film elbeszélésének – egészét tekintjük, klaszikus időrendfelbontásos szerkesztésmóddal találkozunk, amelyet a főszereplő-elbeszélő emlékezése irányít. Szindbád belső monológjai, kommentárjai végigkísérik az elbeszélést, még a nyitóképsor alatt, a halott Szindbád utolsó, végtelen utazása közben is az ő szavai kísérik – értelmezik saját egykor volt életét. Az életet a halál szemszögéből összefoglaló nyitányt követően kezdődik a hajós kalandjainak felidézése, hogy aztán történetét – az aranymetszés ponton az elmúlás későbbi képének előrevetítésével – a halála zárja le. E nagyformátumú narratív keretbe az élet eseményeinek önmagukban zárt epizódjai sorakoznak, kronologikus szempontból esetleges elrendezésben.

A *Szindbád* elbeszélésmódjának „örök jelenidejűsége” elsősorban a narratív és nem narratív szerkesztésmód feszültségéből következik. Az egyes epizódok – igaz, gyakran rendkívül sűrítetten, nagy kihagyásokkal – megfelelnek az elbeszélésmód szabályainak: az asszonyokkal történő találkozások szituációba ágyazottak, a találkozás és a búcsú között mintegy rálátunk a szereplők történetére, alkalmanként még fordulattal vagy megoldással is találkozunk (így például a Vendelin-epizódban). Ezeknek a „hangulatjelentéseknek” éppen a felsejlő narratív dimenzió adja a mélységet, méghozzá úgy, hogy Szindbád szinte meg sem szólal, csak előhívja partnerei eseménytelen életéből a történetek hiányát, illetve lehetőségét. Ami Szindbád jellemében vonzó és titokzatos – a teljes élet lehetősége –, azt az elbeszélésmód szerkezeti szinten hasonló módon, a gazdag és nagyívű történetek lehetőségeként veti fel. Ezt a mélységet szólatatja meg mindjárt a film elején a falusi doktorné figurája. Az elbeszélésmód előhívta történet-lehetőség aztán mindig egy, a cselekményvilágból kimagasodó képi motívumban oldódik fel – itt a zöld köves gyűrű nagyközelijében. A hasonló dramaturgiai zártságú epizódok mellett töredékes, narratív szempontból tulajdonképpen elhelyezhetetlen futamokat (a doktorné epizódja előtt ilyen a villanásnyi találkozás Estikével), illetve motivikusan visszatérő szereplőket látunk (Estike és a doktorné jelenete között találkozunk a később többször is feltűnő, majd a nyitóránkra rímelő búcsúkorcsolyázás során Szindbád partnereként megjelenő Tél Tündérével).

Az összefüggő elbeszélés benyomását leghatározottabban a motivikusan visszatérő szereplők és szituációk erősítik, mindenekelőtt a Majmunka-epizódok. A Maj-

egyenesen azt írja, hogy „a filmnek nincs eleje, nincs vége” (Zalán Vince, *Egy kelet-európai képtró. Huszárík Zoltán filmjeiről*, Filmvilág, 25 [1982] 1, 4), Sváby Lajos „az idő festőjeként” jellemzi Huszáríkot, aki „számára az idő kenhető festék, a legalkalmasabb gyúrható anyag” (Sváby Lajos, *Az idő festője*, Filmvilág, 25 [1982] 1, 11), B. Nagy László a vetítési idő és a film „történetének” ideje közötti nem narratív összefüggésre utal, amikor a *Szindbád* „időn túli” természetéről ír (B. Nagy László, *A költészet diadala*, in: Uő, *A látvány logikája*, 400), végül Zay László a következőképpen foglalja össze a film időszerkezetére vonatkozó megállapításokat: „Tudomásul kell vennünk, hogy a *Szindbád*-ban nincs idő, vagy másképpen szólva minden jelen idejű, mert örök idejű” (Zay László, *Huszárík Zoltán*, 68).

munkával történő találkozások nemcsak az elbeszélés, hanem Szindbád utazásainak is visszatérő, biztos pontjai, ahonnan a vágyak útnak indulnak, az emlékezések pedig nyugvópontra jutnak. Fejét az egykori szerető ölbe hajtva vagy a leveses tál föltött merengve Szindbád kellő távolságba kerül saját életétől és a nőktől, filozofál, álmodozik – őszinte gyermekként viselkedik. Majmunka befogadó, anyai alakja a film elbeszélésmódjának és képi világának is kitüntetetten nyugodt szigete. A ritmus lassul, az idő megáll, és még az olyan hosszú szöveges szakaszt is vágóképek nélkül, mozdulatlan beállításban rögzíti a kamera, mint a cirkusz helyett az óbudaí hegyekbe kocsizó idős házaspár képzeletbeli (ön)életképének elbeszélését. Az egyszerűséggel és eszköztelenségével kimagasló jelenet formailag is tökéletes ellenpontja a film vizuális gazdagságának: a Szindbádéhoz hasonló rezignált öniróniával tekint egy meg nem valósuló (film)világra. A Majmunkával kapcsolatos epizódok végül is alkalmazkodnak a Szindbád-történetek megszervezésére, mivel szerkezetileg a visszatérés, a mozdulatlanság, a változatlanság szigetei az elbeszélés medrében, tartalmukban pedig éppen az emlékek és a vágyak, a múlt és a jövő senkiföldjén helyezkednek el. Majmunka különleges státusza abból fakad, hogy már kívül esik Szindbád történeteiben. Fiatalságuk közös emlékében és öregségük közös vágyképében élnek. Befejezett múlt és befejezett jövő – a jelen kalandjainak tűnékeny sodrában. A *madame* örök és időn kívüli.

Miközben tehát a film narratív és képi kerete – a halálon túlról visszapillantó, a halál pillanatáig tartó élettörténet, illetve ismerkedő és búcsúzó tavasz- és tél-táncok – dramaturgiai és vizuális szinten teljes elbeszélést ígér, e kereten belül az elbeszélés szabályai alapvetően sérülnek: az egyes jelenetek sorrendjét és ok-okozati viszonyát nem a történet belső logikája határozza meg. Az elbeszélés szempontjából a jelenetek valóban felcserélhetők, a köztük lévő logikai kapcsolat esetleges. Ugyanez elmondható néhány igen rövid, vázaltszerű epizódról is, ahol csak a nyomait, a részleteit érzékelhetjük az eseménysornak, ugyanakkor a jelenetek többsége, ha mégoly elliptikus és jelzésszerű narrációs eszközökkel épül is fel, dramaturgiailag zárt egészet alkot (ebből a szempontból a legkerekesebb és legintenzívebb mininarratíva a virágáruslány öngyilkosságának jelenete), ráadásul a visszatérő epizódok motivikus láncolatot is képeznek. Huszárik a Szindbád-történetek örök jelenidejűségét, illetve időfeleltettségét egyfajta „átmeneti” szerkesztésmóddal oldja meg: a film struktúrája az elbeszélő és a nem elbeszélő filmművészeti hagyomány között oscillál. A történet szempontjából egy teljes élet anekdotikus keresztmetszetét látjuk, ahol a film egészének és az egyes jeleneteknek a narratívája hibátlanul felépül, ugyanakkor az egész és részletek kapcsolatát már nem a narratív, hanem az elbeszélés kiszögellési pontjait elfedő, helyettesítő, motivikusan az elbeszélés cselekményvilágából építkező képi logika határozza meg. Ezek az elsősorban gyorsmontázsokkal felépülő megoldások azokon a pontokon veszik át

a narratív logika szerepét, ahol éppen a jelenetek kronologikus és kauzális viszonyával kapcsolatos információkat várnánk. Képi tartalmuk – a nagyközelik (makrók), az egészből a felismerhetőség határáig leszűkített részletek, az elmosódó faktúrák, a gyors képváltásoknak a *Szerelem*ben már elemzett percepciók hatása – nem hozhatók közvetlen összefüggésbe a történettel, ezért önálló képi kompozíciókként illeszkednek a film szövetébe. A gyorsmontázsok vizualitása nem csak szétzilálja a narrációs szerkezetet, nem pusztán atmoszferikusan gazdagítja a film cselekményvilágát – noha ez a funkció, a századforduló zsúfolt ornamentikájának megidézése kétségtelenül szerepet játszik a motívumok kiválasztásában –, azaz nem elválaszt vagy összeköt, hanem az elbeszélés logikája mellett egy másfajta – nevezhetjük lírai vagy holisztikus látásmódnak – logikát érvényesít. Ez utóbbi szerkesztésmód elnevezése azért is bizonytalan, mert nem egy önmagában álló poétikáról van szó, hanem poétikai gesztusról, az átlépés, az eltávolítás gesztusáról, amelyben a „honnan” formailag leírható mozzanat, a „hova” azonban, éppen lényegénél, „funkciójánál” fogva megragadhatatlan. Az alap a *Szindbád* című film esetében egyértelműen az elbeszélés, amely soha nem tűnik el, csak éppen feloldódnak a határai, a struktúraszervező részecskék – mindeneke előtt az idő – képlékennyé válnak, hogy a történet főhőse minduntalan kiléphessen az elbeszélés kronologikus és kauzális rendjéből – saját történetéből. Szindbád élete a tér-idő és a kauzalitás narratív hálójának szemei között teljesedik be.

A szubjektív „ő”

A *Szerelem* a hagyomány és a szeretet személyiségekben összefutó erővonalai mentén építi fel történetét. A történelemmel vívott játszma tétje – a filmé és a film hőseié egyaránt –, hogy a magára maradt egyén képes-e meglátni a másikban önmagát, a másik megváltásában saját megváltódását. A *Szerelem* sajátos háromszögtörténete szerint ez a legreménytelenebb helyzetben is sikerülhet. A haldokló öregasszony – miközben talán maga is részese jószándékú becsapásának – könnyebb lélekkel viseli el az elviselhetetlent. A feleséget a bizonytalanság feszítő éveiben bizonyára éppen ez a gyakran fárasztó és ostobának ható színlelés juttatja át a reménytelenség holtpontjain. A koncepció perben tíz évre ítélt férj pedig a teljes kiszolgáltatottság és tehetetlenség állapotában csak rá váró szeretteiben bízhat. Noha édesanyja meghal, mire ő kijön a börtönből, a várakozásban anyja sorstársává is emelkedő felesége nem egyszerűen társként, hanem az elvesztett, elrabort idő letéteményesként is öleli át a cella emlékéitől lassan szabaduló, tisztára mosott testét. Ezért is vonatkoznak első szavai már-már gyermeki aggodalommal az együtt töltendő éjszaka örökérvényűségére: „Egész éjszaka velem maradsz? – Igen – feleli az asszony. – Minden éjjel, amíg csak élünk.”

A személyiségnek és a személyes kötődéseknek a történelem mellé – vagy a történelem elé – helyezése a hatvanas évek magyar filmtörténetének „így jöttem”-filmként ismertté vált vonulatába tartozik. Az először Jancsó névadó opusában, Szabó István kisfilmjeiben és első trilógiájában, Gaál István ugyancsak első trilógiájában és Sára Sándor első rendezésében megütött hang a hatvanas–hetvenes évek fordulóján induló generáció több munkájában is folytatódott (Fazekas Lajos, Sándor Pál, Simó Sándor). Az „így jöttem”-film ezekben az alkotásokban egyet jelentett a rendező történelmi eseményeket is magában foglaló önéletrajzi élményeinek többé-kevésbé közvetlen felidézésével, elmesélésével,³³ azaz a közös generációs élmény – második világháború, vészkorszak, ötvenes évek, 1956 – megfogalmazásával. A szubjektív hang tehát tematizálódott, és csak azért nem vált szükségszerűen szerzői filmes stilizációvá, mert célja legtöbbször nem volt más, mint a hagyományos társadalmi, történelmi vagy politikai „ügyek” hitelesítése, az elvont moralizálás helyett szembesülés – és szembesítés – a személyes morállal. A szubjektív film ezen a ponton nem lépett ki a hatvanas évek elkötelezett vagy funkciójában irodalmias hagyományából, a valódi újdonságot az ezzel a hangvétellel párosuló oldottabb, játékosabb lírai stílus jelentette. A személyiségelőtérbe állításának ez az önéletrajzi kiindulású, énközpontú, lirizáló hagyománya volt eleven a *Szerelem* elkészítésének idején.

Makk filmje ezzel szemben, noha, mint láttuk, mind tematikájában, mind stílusában a szubjektív–lírai filmek világát idézi, nem önéletrajzi jellegű (Déry önéletrajzi érintettsége is – az elbeszélésben és a filmben egyaránt – amennyire csak lehet, elfedett). A *Szerelem* szubjektivitása nem az „én”, hanem a „másik” szubjektivitása, ennek következtében lírája távolságtartóbb. Tárgyszerűbb – mondhatnánk paradox fordulattal, noha ez nem áll olyan messze a film stílusától: a szereplők szűkszavú, fegyelmezt világát a környezet, a természet, a tárgyak foglalják érzéki keretbe. A képi megoldások révén a tárgyi világ lirizálása a lírainak egyáltalán nem mondható környezetet is – a börtöncellától a társbérleten át az utca kövezetéig – áthatja. „[...] a stiláris jegyeknek, a színészek játékanak, a mese lebonyolításának szikárnak, szófukarnak, sok helyütt tárgyilagosan keménynek kell lennie” – írta Déry az irodalmi forgatókönyv bevezetőjében.³⁴ A *Szerelem*ben a szereplők személyiségének nem kell felpuhítaniuk a történelem szikár vonalait, nem kell feloldódniuk a történelem törvényében, hogy belülről megismerhessék – helyettük mindezt megteszi a film poétikája. Itt nem egy személyiségen átszűrött történetet látunk, hanem személyiségeket – külső történet nél-

33 Lásd erről Bódy Gábor, *Utak és eredmények a magyar film történetében 1963–69*, in: *Uő, Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 30–33.

34 Déry Tibor, *Szerelem*, 102.

kül. A szereplőknek az aktuális történelmi időben csak állapotuk van: élnek, meghalnak, raboskodnak, kiszabadulnak és várakoznak, várakoznak, várakoznak. Mostanra már a férfi sem alakítója a történelemnek – éppen ennek az aktivitásnak szenvedie el a következményeit –, így valamennyien kívül esnek egyén és történelem történeti kapcsolatán, mivel ez a kapcsolat nem egyenrangú: az egyén csak passzív elszenvedője a történelem kronológiájának és kauzalitásának. Az ő történetük a személyiségükbe húzódik vissza: a múltba, az emlékekbe, a képzeletbe – a másik történetébe. A történelem a *Szerelemből* külső történetként hiányzik, a személyiség viszont belső történetként egzisztál benne, sőt túléli – „túltörténi” – a történelmet. És ez a film igazi, tematika és stílus fölött álló fordulata: a szemléletváltás, amely nem egyszerűen az embert állítja a történelem középpontjába, hanem a személyiség történetén szűri át a történelmet. Ráadásul ebben a képletben sem a történelem, sem az ember nem nagy kezdőbetűvel írandó...

Huszárik szellemi azonosulása Szindbáddal, illetve a Szindbáddal azonosuló Krúdyval a rendező vallomásaiból, leveleiből, interjúiból, a róla szóló visszaemlékezésekből világosan kiolvasható.³⁵ Ugyanakkor ez az azonosulás, mivel az adaptáció – nem kis zavart és feszültséget okozva a film fogadtatásában – elveti az aktualizálást, nem morális, hanem filozófiai, illetve esztétikai. Huszárikot a teljességet megragadó Szindbád filozófiája izgatja, az az életprogram, ami „a halál bizonyosságával szemben az élet sokrétűségét, gazdagságát állítja szembe”.³⁶ Ezért sem törekedhet arra, hogy Szindbád történeteit elmesélje, magát Szindbádot kell elmesélnie, Krúdy hősének látásmódjával kell azonosulnia. Az egyenesvonalú elbeszélésmódot bomlasztó képi megoldások ebből a szempontból szubjektív víziókként is felfoghatók, amelyek a képzelet aszociációs pályáit követve Szindbád emlékeinek és vágyainak csapongását imitálják. A filmmel kapcsolatban gyakorta előbukkanó jelzők – lírai, zenei, festői –, továbbá a film által kiváltott élmény közvetlen, érzéki jellege szintén a műbe, illetve a figurába burkolódzó „alanyi költő” benyomását erősíti. Mivel pedig ezek a képsorok éppen a narratív szerkezetet puhítják fel, nem tudni, mennyiben azonosíthatók a főhős, illetve mennyiben a szerző nézőpontjával. Az „örök jelenidőben” feloldódó elbeszélés az elbeszélő nézőpontját is elbizonytalanítja: miközben Szindbád áll valamennyi jelenet középpontjában, és az ő – gyakran a dialógusokat is megszakító – monológjait vagy kommentárjait halljuk, nem feltétlenül azonosulunk a főhős nézőpontjával – legalábbis a film sem narratív, sem képi szinten nem tartalmaz erre vonatkozó informá-

35 Bőséges válogatást nyújt ezekből Lencső László *Huszárik Breviárium* című összeállítása (Budapest, Szabad Tér, 1990).

36 Huszárik, *Szindbád kalandja*, 25.

ciókat. A jelenetek és beállítások közé ékelt montázssorok amennyiben motivikusan illeszkednek a film szövegébe, még felfoghatók Szindbád emlék- vagy vágyképeiként, vissza- vagy előretekintéseiként a történet – egyébként nem létező – kronológiájában. A legtöbb kép, illetve montázsszekvencia azonban kívül esik az elbeszélés keretein, és így nemcsak a történethez, hanem a történet szereplőihöz sem kötődhet – legalábbis a narrációs logika mentén. Mint láttuk, ez az elbeszélésből minduntalan kilépő poétikai megoldás hozza létre a sajátosan szindbádi látás- és életmód örök jelenidejűségét –, és ez teszi lehetővé Huszárik számára, hogy főhősével esztétikai azonosságot teremtsen: ne tetteivel vagy gondolataival vállaljon közösséget, hanem szemléletmódjuk legyen szétválaszthatatlanul egy.

Huszárik Szindbád-filmje nem „énfilm”, az önéletrajziságnak sem tematikus, sem moralizáló üzenete nincs. Huszárik nem a Krúdyhoz/Szindbádhoz való viszonyát „lirizálja”, hanem Krúdy líráját, illetve lírai hősét teremti újjá a mozgókép eszközeivel. Szindbád világának lényegét, az időhöz való viszonyát ragadja meg, amikor a film nyelvi eszközeivel, a filmművészet elbeszélői konvencióinak átalakításával örök jelen idejű – a kronológiából kilépő, időtlen, pontszerű vagy határtalanul áradó..., a megközelítő metaforák sora még hosszasan folytatható – filmes struktúrát hoz létre. A hetvenes évek szerzői stílusú filmjeiben a tárgyhoz való *viszonyból* fakad a személyes hang, pontosabban az ezt megtestesítő stilisztikai alakzatok sora. Huszáriknál nem a tárgyhoz való viszony eredményezi a lírai vonásokat, hanem a tárgy maga, a rendező főhőisének mint „lírai entitásnak” a külső, tárgyilagos megfigyelője. Szerző és tárgy viszonya nem lép ki ebből az „esztétikai stádiumból”, az azonosulás a figurával, az átlépés Szindbád világába ezen az esztétikai szinten, a mű poétikai megoldásaiban valósul meg.

Nem ennyire áttetsző és kiegyensúlyozott egyébként ez az azonosulás Huszárik második játékfilmjében, egyúttal életművének utolsó darabjában, a *Csontváry*-ban. A festő alakjában ott is egy szemléletmód sűrűsödik, amelynek csak elbeszélhető formát adnak az élet eseményei, illetve vizuális struktúrát kölcsönöznek a festmények. A film nyilvánvalóan nem a művésről és műveiről szól, hanem a művészet mibenlétéről, amellyel Csontváry egész életében és művészetében küzdött. Ebben a filmben viszont már nem pusztán a tárgy – Csontváry világa – tematizálódik, hanem – a Csontváry megszemélyesítésére készülő Színész alakján keresztül – a tárgyhoz való viszony is. Ráadásul a kettős reflexióra még ráakodik a reflektáló alany megduplázása, hiszen Huszárik miközben saját totális művészeteszményét Csontváryéval azonosítja, ugyanezt az azonosságot a Színész alakjában kiterjeszti az időközben elhunyt Latinovits Zoltánra is, akinek Csontváry szerepét – csakúgy mint Szindbádét – szánta. A *Csontváry* olyan nagyívű látomások sora, amelyből hiányzik a struktúraszervező erő, és ez elsősorban a szerzői pozíció tisztázatlanságából fakad. A *Szindbád* esetében

a szerzői pozíció mindvégig töretlen és következetes: Huszárik nem a Krúdy-hőssel való lehetséges vagy lehetetlen azonosulásáról forgatott szubjektív víziót – amely a nézőt önkéntelenül morális állásfoglalásra készítetné, és ebből immár nem hiányozhatnának a társadalmi–történelmi szempontok sem –, hanem a lírai „mű-egyéniséget” szólaltatta meg a film eszközeivel.

Akár a másikban önmagát, akár a másikat önmagában – mind Makk, mind Huszárik filmjének figurái emberi önismeretüket kutatják, hiszen csak önismeretük teljességében nyeri el értelmét, pontosabban válik értelmezhetővé az őket körülfogó–szorító világ. E két műben kétségtelenül megvalósult mindaz, amit Mészöly Miklós korábban idézett, a hetvenes évek elején nagy körültekintéssel és óvatosan, ám mégis határozottan megfogalmazott gondolatmenete a magyar filmművészetből hiányolt:³⁷ „emberi filmek” éppen azokban az években készültek – még ha a *Szerelem* vagy a *Szindbád* nem tudta is pótolni teljesen a hiányt.

³⁷ Ember Marianne, *Hogyan lehet a film hatékony formáló erő? Írók nyilatkoznak az új magyar filmről*, Filmkultúra, 12 (1971) 4, 17.