

GELENCSÉR GÁBOR

ÁTMENETI IDŐK

*Huszárik Szindbádja*¹

1. A JÁTEKFILM MINT IRODALMI ADAPTÁCIÓ

A *Szindbád* mint egészestés játékfilm és mint irodalmi adaptáció, miközben megőrzi a képalkotás kompozíciós-zenei struktúráját, egyúttal narratív funkciót is hordoz: egyetlen központi főhős körül, egységes tér/időben bonyolódik a cselekmény. Huszárik életművében a *Szindbád* című nagyjátékfilm tétje az volt, hogy sikerül-e ötvözni a rövidfilmek (mindenekelőtt az *Elégia*) költőiségét egy történet elbeszélésével. A feladatot nem utolsó sorban azért sikerülhetett ezen a színvonalon megoldani, mert az irodalmi alapanyag eleve nélkülözte a nagyepikai formát: Krúdy novellák és regények füzéréből komponált könyve a teljességet nem a kezdet és a vég között feszülő narrációs ívvel, hanem a novellák és regényfejezetek, az utazások és kalandok töredékességével vagy félbemaradottságával formálta egészé. Egy-egy epizód a *Szindbádból* 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 tragikuma az örök utazásban – az elbeszélésmód szempontjából a meghatározhatatlan kezdő és végpont között bolyongó, kronológián és kauzalitáson kívül álló események határozatlan számú halmazában – ölt formát.

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 szöveget, amely már-már fölébe kerekedik a novellák cselekménybonyolításának. A ciklus lezárulásával – amelynek végére lényegében csak a szerző halála tett pontot – világossá vált a mű elemzői számára a novellák, regények füzérének befejezetlensége; a szövegeknek az az alapvonása, hogy bármikor befejezhetőek, illetve folytathatóak (Kozocsa, 1985, 831–854). A filmnek a határtalan egészt, a beteljesült befejezetlenséget kellett a saját eszközeivel az egészestés játékfilmek konvencionális másfél órás időtartamában a mozgókép nyelvére átültetnie. A kínáló két lehetőség közül – egy-egy novella, novellafűzér, 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 (VÉGH, 1971, 16). A film haláltól halálig, a két grácia nyitótáncától a Tél Tündérének búcsútáncáig tartó, a cselekmény szempontjából epizodikus-anekdotikus ívét a nagyközelikben, lassításokban, raszteres képfelületekben, villanásnyi vágóképekben, elmélkedésekben vagy dialógusoknak álcázott monológokban (ZSUGÁN, 1994, 205–208) megvalósuló átkötések hozzák létre. A Krúdy-világ egésze ezekben az átkötésekben, sokszor villanásnyi passzázsokban, felizzó fahasábok, nyíló virágok és női tes-

1 Első változat: Pannonhalmi Szemle, 2002/2, 84–94. Bővített szöveg: Gelencsér, 2002, 60–89.

tek, rebbenő függönyök és leomló ruhadarabok dramaturgiai szituációktól eloldott, önálló és szabad áramlásában jelenik meg, s nem a hosszabb-rövidebb, a novellákbeli történeteket, eseményeket, helyzeteket megidéző képsorokban. A jelenetek egymásutánisága nem volna több önmagában kitűnő novellaadaptációk sorozatánál – az egész élménye e 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, s nem a történet vagy a főszereplő gondolatai.

2.1. HUSZÁRIK ZOLTÁN: SZINDBÁD „Nem szeretem ezt a mai világot – merengi maga elé Szindbád az örömlányok megadóan vidám társaságában. – Azt mondják, átmeneti idők. Csakhogy én nem kívántam 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 időtlen időbeliséget, a különböző térben és időben zajló Szindbád-kalandoknak az időben és az időbe történő átmenetiségét valósítja meg Huszárik Zoltán filmjének nagyközelikre, gyorsmontázsokra épülő, az egyenesvonalú dramaturgiát elutasító szerkesztésmódja. A szintén 1971-ben bemutatott Makk Károly-film, a *Szerelem* két idősíkot, a – rekvizitumaiban egyébként a *Szindbád* világát idéző – századelőt és az ötvenes éveket 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 kitapogatható 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” (SZERB, 1977, 480). 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 nem ritkán a kezdet és a vég esetlegességét, 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 elővételezi a korszak nyugat-európai irodalmának időfelbontásos technikáját (SZERB, 1977, 480–481).

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, s Szindbád az idővel való küzdelem során „nem csinál mást, mint felejteni, emlékezni akar, és újra élni, bizonyítva a létezés értelmét” (HUSZÁRIK, 1971, 24). Az élet könnyörtelen „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* –, s Krúdynam a modern regényt megelőlegező, talán kevésbé tudatos szövegépítési technikáját a filmben látja beteljesülni. 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 játszódó film korszerű tud lenni, s a mához is szól (HORGAS, 1971, 5–11).

2.2. 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 is, amelyekben a képek sorrendjét nem az elbeszélői, hanem más, elsősorban a képek kompozíciójából, a képváltások ritmusából fakadó zenei-költői szerkesztésmód diktálja (KOVÁCS, 1997, 8–9). 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 passzázások 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 – nyomatékosítanak. Stilisztikailag mindez a nem elbeszélő lírai rövidfilmek világát idézi – Huszárik saját korábbi filmjeit, illetve a műfaj filmtörténeti hagyományát –, ezúttal egy elbeszélő játékfilm közegében.

Csakhogyan mennyire 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 (LÁSZLÓ, 1971, 12–14; ZALÁN, 1982, 4; SVÁBY, 1982, 11; B. NAGY, 1974, 400; ZAY, 1984, 68).

Mintha Szindbád minduntalan kiszökne az elbeszélői logika karmaiból, s az életesemények időtlen rendjében oldódna fel.

2.3. Ha Szindbád élettörténetének egészét – és a film elbeszélésének egészét – tekintjük, klasszikus időfelbontásos 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 a cselekményt – az aranymetszés ponton az elmúlás későbbi képeinek előrevetítésével – a halál képei zárják. E nagyformátumú narratív keretbe az élet eseményeinek önmagukban zárt epizódjai sorakoznak, narrációs szempontból esetleges elrendezésben. A *Szindbád* elbeszélésmódjának „időtlenisége” első-sorban 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 rátűnk a szereplők történetére (így például a Vendelin-epizódban). Ezeknek a „hangulatjelentéseknek” éppen a felsejlő narratív dimenzió adja a mélységét, 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 szóltatja meg mindjárt a film elején a falusi doktorné figurája. Az elbeszélésmód előhívta történetlehetőség aztán mindig egy, a cselekményvilágból kimagasodó képi motívumban oldódik fel – itt a zöldkőves gyűrű nagyközelijében. A hasonló dramaturgiai zártságú epizódok mellett töredékes, narrációs szempontból tulajdonképpen elhelyezhetetlen futamokat látunk (a doktorné epizódja előtt ilyen a villanásnyi találkozás Estikével), illetve motivikusan visszatérő szereplőket (Estike és a doktorné jelenete között látjuk meg a később többször is feltűnő, majd a nyitó-táncra rímelő búcsúkorcsolyázás során Szindbád partnereként megjelenő Tél Tündérét). Az összefüggő elbeszélés benyomását leghatározottabban a motivikusan visszatérő szereplők és szituációk erősítik, mindenekelőtt a Majmunka-epizódok. A Majmunkával történő találkozások nemcsak az elbeszélésnek, hanem Szindbád utazásainak is vissza-visszatérő, biztos pontjai, ahonnan a vágyak útnak indulnak, az emlékezesek pedig nyugvóponttra jutnak. Fejét az egykori szerető ölébe hajtva vagy a leveses tál fölött 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 lelassul, az idő megáll, s még az olyan hosszú szöveges szakaszt is vágóképek nélkül, mozdulatlan beállításban rögzíti a kamera, mint a cirkusz helyett az óbudai hegyekbe kocsizó idős házaspár képzeletbeli (ön)életképének elbeszélését. Az egyszerűségével és eszköztelenségével kimagasló jelenet formailag is tökéletes ellenpontja a film vizuális gazdagságának: a Szindbádéhoz hasonló rezignált öniróniával tekint egy meg nem valósuló (film)világra.

Miközben tehát a film narratív és képi kerete – a halálon túlról visszapillantó, a halál pillanatáig tartó élettörténet, illetve a bemutatkozó és a búcsúzó tavasz- és tél-tánc – 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, vázlatyszerű 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 láncolatá is rendeződnek. Huszárik a Szindbád-történetek időnkívüliségét, illetve időfelettségét 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 a 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 gyorsmontázsokban megvalósuló megoldások azokon a pontokon veszik át a narratív logika szerepét, ahol éppen a jelenetek kronologikus és kauzális viszonyával kapcsolatos információkat várunk. Képi tartalmuk – a nagyközelik (makrók), az egészből a felismerhetőség határáig leszűkített részletek, az elmosódó faktúrák, a gyors képváltások – nem hozhatók közvetlen összefüggésbe a cselekménnyel, ezért önálló képi kompozícióként illeszkedik a film szövetébe. A gyorsmontázsok vizualitása nemcsak szétzilálja a narrációs szerkezetet, nem pusztán atmoszferikusan gazdagítja a film cselekményvilágát – noha ez a funkció, a századforduló szecessziós 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 is 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 – mindenekelőtt 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.

3. Huszárik szellemi azonosulása Szindbáddal, illetve a Szindbáddal azonosuló Krúdyval a rendező vallomásaiból, leveleiből, interjúiból, a róla szóló visszaemlékezésekből világosan kiolvasható (LENCSE, 1990). Ugyanakkor ez az azonosulás, mivel az adaptáció – nem kis zavart és feszültséget okozva a film hetvenes évekbeli 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” (HUSZÁRIK, 1971, 25). Ezért sem törekedhet arra, hogy Szindbád

történeteit elmesélje; magát Szindbádor kell elmesélnie, Krúdy hősenek látásmódjával kell azonosulnia. Az egyenesvonalú elbeszélésmódot bomlasztó képi megoldások ebből a szempontból szubjektív víziókként is felfoghatók, amelyek a képzelet asszociációs 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 burkolózó „alanyi költő” benyomását erősíti. S mivel ezek a képsorok éppen a narratív szerkezetet bizonytalanítják el, nem tudni, mennyiben azonosíthatók a főhős, illetve mennyiben a szerző nézőpontjával. Az „örök időtlenségben” feloldódó elbeszélés az elbeszélő nézőpontját is elbizonytalanítja: miközben Szindbád áll valamennyi jelenet középpontjában, s az ő – nem ritkán 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 információkat. Amennyiben a jelenetek és beállítások közé ékelte montázssorok motivikusan illeszkednek a film szövetébe, 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, s 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 időnkívüliségét – s ez teszi lehetővé Huszárik számára, hogy főhőseivel esztétikai azonosságot teremtsen: ne tetteivel vagy gondolataival vállaljon közösséget, hanem szemléletmódjuk legyen szétválaszthatatlanul egy.

IRODALOM

- B. NAGY László: *A költészet diadala* = B. N. L.: *A látvány logikája*, Bp., 1974.
- GELENCSÉR Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Bp., 2002.
- HORGAS Béla: *Időtlen mellérendelés*, Filmkultúra, 71/6.
- HUSZÁRIK Zoltán: *Szindbád kalandja*, Filmkultúra, 71/1.
- KOVÁCS András Bálint: *Film és elbeszélés*, Bp., 1997.
- KOZOCSA Sándor: *Szindbád fogadtatása és utóélete* = KRÚDY Gyula, *Szindbád*, Bp., 1985.
- LÁSZLÓ Gyula: *Kétszólamú invenció*, Filmkultúra, 71/6.
- LENCSE László: *Huszárik Breviárium*, Bp., 1990.
- SVÁBY Lajos: *Az idő festője*, Filmvilág, 82/1.
- SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Bp., 1977.
- VÉGH György: *A Krúdy-élmény nyomában*, Filmkultúra, 71/6.
- ZALÁN Vince: *Egy kelet-európai képiró*, Filmvilág, 82/1.
- ZAY László: *Huszárik Zoltán*, Bp., 1984.
- ZSUGÁN István: *A Szindbád dialógtechnikája* = Zs. I.: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, Bp., 1994.