

TALÁN MINDENÜTT VOLTAM HUSZÁRIK ZOLTÁN

TALÁN MINDENÜTT VOLTAM

HUSZÁRIK ZOLTÁN



MMA
KIADÓ



„Lehet-e még újat írni erről a filmről?” – kérdezi már 1984-es kismonográfiájában Zay László.¹⁰⁵ A *Szindbád* recepciója a bemutató idején¹⁰⁶ és azóta is valóban kivételesen gazdag. Az újabb és újabb vizsgálatok tanúsága szerint a film kimeríthetetlennek tűnik, s éppen ez tartja elevenen a mai napig. A friss elemzések korábban nem érvényesített szempontokat vetnek fel, ezek továbbgondolásra készítetnek, más irányokat jelölnek ki. Feltűnően sok fiatal kutató foglalkozik a *Szindbáddal*, gyakran szakdolgozat formájában. Úgy tűnik tehát, lehet még újat írni a filmről, s ez már önmagában minősíti Huszárik munkáját.

Az *Apertúra* 2012/téli száma két tanulmányt is közöl a *Szindbádról*; mindkettő a saját szempontrendszerén túl általánosabb érvényű megfigyeléseket is tartalmaz: Fám Erika a film képiségét vizsgáló munkájának bevezetőjében utal a Huszárik-mű fogadtatásának „görbéjére”,¹⁰⁷ míg Vigh Imrének a film emlékezőtechnikájára koncentráló írása kitér az elbeszélés mód szerialitására.¹⁰⁸ Ugyancsak 2012-ben jelenik meg a *Prae* adaptációkkal foglalkozó számában Buzogány Anna a *Szindbád*-novellák inter- és intratextualitását Huszárik filmváltozatának inter- és intramedialitásával párhuzamba állító tanulmánya, amely ennek kapcsán az irodalmi mű és az adaptáció narratív természetéről is fontos megállapításokat tesz.¹⁰⁹ Hasonló mondható el Zsigmond Nóra 2017-ben az ELTE Filmtudomány MA képzésén megvédett szakdolgo-

¹⁰⁴ Részlet a *Szindbádból* (a címszereplő első mondata a filmben; idézet KRÚDY Gyula *Kleofásné kakasa* című, 1920-as kisregényének második fejezetéből).

¹⁰⁵ ZAY, Huszárik Zoltán..., 54.

¹⁰⁶ Csak a *Filmkultúra* példáját kiemelve: a lap hasábjain Huszárik *Szindbád kalandja* című műhelynaplószerű esszéje vezeti fel a filmet még bemutatója előtt az 1971/1-es számban (21–25); az 1971/6-os számban három írás is elemzi a *Szindbádot* (HORGAS Béla, „Időtlen mellérendelés”, *Filmkultúra*, 6. sz. [1971]: 5–11; LÁSZLÓ Gyula, „Kétszólamú invenció”, *Filmkultúra*, 6. sz. [1971]: 11–14; VÉGH György, „A Krúdy-élmény nyomában”, *Filmkultúra*, 6. sz. [1971]: 14–17), végül a folyóirat pályázatának egyik nyertese tanulmányában szintén a filmmel foglalkozik (FÁBRI Anna, „Nem líra: epika”, *Filmkultúra*, 8. sz. [1972]: 99–102).

¹⁰⁷ FÁM Erika, „Utazás képekkel. Kép a képben, idő az időben – Kronosz játéka Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjében”, *Apertúra*, 2012/tél, hozzáférés: 2018.03.15, http://uj.apertura.hu/2012/tel/fam_utazas_kepekkel/

¹⁰⁸ VIGH Imre, „A *Szindbád* emlékezőtechnikájáról”, *Apertúra*, 2012/tél, hozzáférés: 2018.03.15, http://uj.apertura.hu/2012/tel/vigh_a_szindbad_emlekezesetekajarol/

¹⁰⁹ BUZOGÁNY Anna, „Egy kalandor a médiumok között. Krúdy Gyula és Huszárik Zoltán: *Szindbád*”, *Prae*, 1. sz. (2012): 16–20.

zatáról.¹¹⁰ A szerző a pikareszk irodalmi hagyomány felől közelíti meg Krúdy és Huszárik művét, azaz az általam is hangsúlyozott, az életművet tematikusan és formszervező elvként egyaránt „behálózó” vándorlás-motívumot állítja előtérbe, és tárja fel annak irodalmi hagyományát. A tanulmány függelékében, mintegy a kutatás „melléktermékeként” Zsigmond Nóra táblázatba foglalja a film egyes jeleneteit a bennük felhasznált novellákkal. Tudtommal erre a hatalmas filológiai munkára még senki sem vállalkozott. Mivel a szakdolgozat egyelőre csak kéziratos formában hozzáférhető, a szerző szíves engedélyével közlöm a táblázatot, hogy ezen a módon is minél több olvasóhoz juthasson el ennek az óriási kutatómunkának az eredménye.

Filmrészlet	Irodalmi mű
Montázs: női fényképek, tűz, virág	–
Szindbád a lovaskocsin Szindbád monológja	<i>A tetszhalott</i> (1925) <i>Kleofásné kakasa</i> (2. fejezet, kisregény, 1920)
Főcím	–
Montázs: virág, levél, nő, kislány, hó, fagyos patak, korcsolyázó nő, széken ülő szőke lány, ablakon kihajoló szőke lány, nyíló virág	–
Lányok tánca	<i>Francia négyes</i> (1913)
Setétke-jelenet	<i>Setétke</i> (1915), in: <i>Aranykéz utcai szép napok</i> (1914–1915)
Szindbád és egy szerelmes nő levélváltása	<i>A fuvalás története</i> (1913)
Lenke-jelenet	<i>Női arckép a kisvárosban</i> (<i>A harmadik út</i>) (1911)
Első Majmunka-jelenet	<i>Szindbád álma</i> (1911)
Bánatváriné-jelenet (Fanni)	<i>Szökés az életből</i> (1915)

¹¹⁰ ZSIGMOND Nóra, Huszárik Zoltán életműve. Huszárik Zoltán Szindbád című filmjének adaptációs kérdései a pikareszk regény irodalmi hagyománya felőli megközelítésben, szakdolgozat, 2017, kézirát.

Filmrészlet	Irodalmi mű
Fáni-jelenet	<i>Szökés a halálból</i> (1915)
Bánatváriné-jelenet (Fanni), folytatás	<i>Szökés az életből</i> (1915)
Szindbád a borbélynál	<i>A szerelmi bűvészinás</i> (1912), in: <i>De Ronch kapitány csodálatos kalandjai</i> (1913) <i>Egy új emlékkönyvbe</i> (1922), in: <i>Pesti album</i> (Publicisztikai írások, 1919–1933)
Szindbád megcsókol egy félmeztelen nőt a temetőben	–
Második Majmunka-jelenet (táncosnőkkal)	<i>Szindbád álma</i> (1911)
Első Florentin-jelenet	<i>Fáj</i> (1915), in: <i>Aranykéz utcai szép napok</i> (1914–1915)
Montázs	–
Második Florentin-jelenet	<i>Fáj</i> (1915), in: <i>Aranykéz utcai szép napok</i> (1914–1915)
A gyerek Szindbád benéz a ravatalon fekvő kislány szoknyája alá.	<i>Szindbád, a hajós</i> (<i>Első utazása</i>) (1911)
Harmadik Florentin-jelenet – búcsú	<i>Mécses az ablakon</i> (1912), in: <i>De Ronch kapitány csodálatos kalandjai</i> (1913)
Harmadik Majmunka-jelenet	<i>Szindbád álma</i> (1911) <i>Az óbudai szépségkirálynő</i> (1930)
Szindbád egy asszonnyal sétál a vidéki városban télen.	<i>Margit nem jött el</i> (1915)
Virágáruslány-jelenet	Márai Sándor: <i>Szindbád hazamegy</i> (1940) <i>Szindbád útja a halálnál</i> (<i>Ötödik út</i>) (1911)
Montázs	–
Negyedik Majmunka-jelenet	<i>Szindbád álma</i> (1911)

Filmrészlet	Irodalmi mű
Szindbád egy vidéki fogadóba érkezik. Esti imát mond, elmélkedik.	<i>Az életmentő kékfestő</i> (1925) <i>Krinolin</i> (1913) <i>Egy régi uraság pesti utazása</i> (1914)
Valentin-jelenet	<i>Az életmentő kékfestő</i> (1925)
Szindbád rosszulléte + montázs	<i>Korvin lelke</i> (1909) <i>Szindbád álma</i> (1911)
Fruzsina-jelenet	<i>Az éji látogató</i> (1915)
Montázs	–
Látogatás Fáninál	<i>Szökés az életből</i> (1915) <i>A halott szerető</i> (1912)
Amália-jelenet	<i>A hídon (Negyedik út)</i> (1911)
Első Paula-jelenet (találkozás Paulával, a színésznővel)	<i>Téli út</i> (1912)
Második Paula-jelenet (séta a vándorszínészekkel)	<i>Téli út</i> (1912)
Montázs a készülő húslevesről	<i>Vörös ökör</i> (1915)
Szindbád étkezése és Vendelin-jelenet (Pasziánsz)	<i>Isten veletek, ti boldog Vendelinek!</i> (1926), <i>Nyugat</i> , 1926/6.
Montázs belső monológgal	<i>Purgatórium</i> (3. fejezet: <i>A halálvágy</i> , 1933)
Ötödik Majmunka-jelenet	<i>Szindbád álma</i> (1911)
Szindbád bordélyházba a megy	<i>Móricz Zsigmond: Krúdy elaludt</i> (1933), <i>Magyarország</i> , 1933/115.
Szindbád egy pappal beszélget a templomkertben	<i>Rezeda Kázmér szép élete – Regény a szép Budapestről</i> (13. fejezet: „Éljen a háború!”, 1933)
Szindbád búcsújárása: az öregasszonyok imádkoznak a haldokló Szindbádért	<i>Pénzzel járják a búcsút</i> (1925) <i>Addig ér az ember valamit, amíg a szüleje él</i> (1924) <i>Setétke</i> (1915), in: <i>Aranykéz utcai szép napok</i> (1914–1915)
Korcsolyázás a Tél Tündérével	<i>Jégkirályné-keringő</i> (1915)

Filmrészlet	Irodalmi mű
Montázs	–
Orgonistanő a templomban	<i>Az orgonistanő szerelme</i> (1931)
Szindbád halála (a tenyér közelije)	–

A táblázat tanulmányozása egyúttal kitűnő belépési pont a filmbe. Első látásra is feltűnő, mennyire sok Szindbád-novellából, -kisregényből és -regényből idéz Huszárik, gyakran csak rövid, néhány mondatnyi részletet. S nemcsak a Szindbád-történetekből, hanem az író más műveiből, továbbá nemcsak Krúdytól, hanem más szerzőktől is (Márai Sándor, Móricz Zsigmond). A *Szindbád* adaptációként is különleges vállalkozás. Ahogy a film egyik korabeli kritikusa írja: „Huszárik Zoltán nem egy Krúdy-novellát vagy regényt filmesített meg, hanem nagyon helyes érzéssel Krúdy *világát* idézte fel [...]”.¹¹¹ S a Krúdy-világ megidézéséhez szorosan hozzátartoznak azok a jelenetek és montázsszekvenciák, amelyekhez *nem* kapcsolódik irodalmi mű. A táblázat üres helyein a konkrét művek címe helyett az állhatna: Krúdy világa.

Miképpen valósul meg ez a világteremtés a filmben? – a továbbiakban először erre a kérdésre próbálok válaszolni, méghozzá az elbeszélésmód szempontjából. A történet időrendfelbontó narratívája ugyanis a szeriális szerkesztési elv segítségével jön létre. A szerialitás az a formaszervező elv, amely a rövidfilmekben is meghatározó, így annak vizsgálata kínál egységes szempontrendszert az életmű elemzéséhez. (A másik átfogó szemléleti vonással, az iróniával a *Szindbád*-fejezet végén foglalkozom.)

A rövidfilmekben megteremtett szerialitáshoz a forma első elemzőjét, Bódy Gábort kellett segítségül hívni, aki az avantgárd- vagy kísérleti film kontextusában helyezte el Huszárik *Elégiáját*. A további rövidfilmek lényegében ugyanennek a módszernek a variációi. Az egész estés film azonban általában kilép az avantgárd- vagy kísérleti film kontextusából. Így történik ez Huszárik esetében is. Csakhogy ő az egész estés formához társuló narrációt szintén a rövidfilmjeiben kialakított szerialitás segítségével hozza létre, így ezek a filmjei – mutatis mutandis – nem az avantgárd-kísérleti filmek kontextusában jelennek meg, hanem a modernizmusában. A szerialitás Bódy-féle értelmezése és alkalmazása után ezért most ugyanezt a formaalkotó elvet a modernizmusban érdemes szemügyre venni.

¹¹¹ VÉGH, „A Krúdy-élmény...”, 16. (Kiemelés az eredetiben – GG)

Kovács András Bálint többször idézett monográfiájában a következőképpen határozza meg a szeriális formát:

Nagyon egyszerű volna a szeriális szerkezetet elbeszélő formának tekinteni. Valójában a szeriális kompozíciónak a képek időrendjéhez van köze, csakúgy, mint az elbeszélésnek. Azonban a logikája ellentétes mindenféle narratív forma térbeli és időbeli folyamatrendszerének logikájával.¹¹²

A szerző ezen a ponton Bódy Gábor *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című szeriális-konceptiójára utal, majd gondolatmenetét néhány bekezdéssel lejjebb, immár a szeriális lehetséges megvalósítási módjainak bemutatásával így folytatja:

A szeriális forma nem narratív mód. Inkább a narratív építkezés alternatívája. Egy olyan jelentő rendszer, amely jelentéseit az ismétlés és a variáció segítségével hozza létre egy adott paradigmában. A szeriális konstrukció nyilvánvaló helye az avantgárd gyakorlatban van, itt találhatjuk legkövetkezetesebb alkalmazásait. A modern elbeszélő művészfilmben az avantgárd és a kereskedelmi művészfilm nagyon közel kerül egymáshoz. Tulajdonképpen bizonyos esetekben alig tudunk különbséget tenni.¹¹³

Végül egy konkrét példát mutat be, Alain Resnais *Muriel*-jét (1963), amely előképe további, a szerializmust alkalmazó modern művészfilmeknek, mint – mások mellett – Makk Károly *Szerelem és Macskajáték*, valamint Huszárik *Szindbád* című munkája.¹¹⁴ A szeriális „helye” pontosan illik Huszárik művészetére: eredeti formájaként avantgárd rövidfilmjeiben ismerhető fel, s amikor narratív, egész estés munkáiban alkalmazza, akkor „az avantgárd és a kereskedelmi művészfilm nagyon közel kerül egymáshoz”.

Miben ismerhető fel a szeriális a *Szindbád* narratívájában? Legalább négy szerkesztési elvben: (1) az egymás mellé állított jelenetek nem hierarchikus elrendezésében, (2) a visszatérő és variálódó jelenetekben, (3) a jeleneteket elválasztó absztrakt montázsszekvenciákban, s végül (4) egyes jelenetek felépítésében. E négy elv természetesen szoros egységet alkot, szétválasztásukat csak az elemzés indokolja.

¹¹² Kovács, *A modern film...*, 156.

¹¹³ Uo., 158.

¹¹⁴ Vö. uo., 159.



„A férjemet keresi?” (Ruttkai Éva, Latinovits Zoltán)



„Utolsó szerelmem Ön, Szindbád” (Benghardt Myra, Latinovits Zoltán)



„Azt ígérted, együtt halunk meg.” (Dorián Ilona, Latinovits Zoltán)



„Most is másra gondolsz.” (Dajka Margit, Latinovits Zoltán)



„Miért akarja feldúlni az életemet?” (Szegedi Erika)



„Kérem, uram, hazudjon nekem!” (Stieff Magda, Latinovits Zoltán)



„Ön jó fiúnak látszik.” (Muszte Anna, Latinovits Zoltán)



„Azt ígérted, elviszel a cirkuszba.” (Dajka Margit, Latinovits Zoltán)



„Köszönöm neked, hogy elrontottál.” (Tanai Bella)



„Istenem, hogy újra itt vagyok!” (Nagy Anna, Latinovits Zoltán)



Melczer Annamária



Latinovits Zoltán

(1) Az egyes jelenetekben hagyományos élbeszélésmód érvényesül: Szindbád egy-egy találkozása, utazása, kalandja, amelynek teljes történeti íve kibontakozik az expozíciótól a konfliktuson át a megoldásig. Alkalmanként ez hiányos és/vagy nyitott, rendkívül gyors lefutású, de mindig jól azonosítható narratívát hoz létre. Az adaptációs eljárás is erre utal: az egyes jelenetek egy-egy *Szindbád*-novellát, regényrészletet (vagy alkalmanként más művet, esetleg más író művét) filmesítenek meg. Mondhatni, a film a jelenetek szintjén a modernista művész-filmes elbeszélésmódot alkalmazza. Csakhogy az egymást követő jelenetek nem építenek fel a teljes filmet átfogó narratívát; azok nem epizódjai a történetnek, amelyek valahonnan valahova vezetnek a cselekményt. Mindennek legfontosabb bizonyítéka, hogy narratív szempontból, azaz az időrend és a kauzalitás tekintetében felcserélhetők. Vagyis az egyes jelenetek nem hierarchikus viszonyba szerveződnek,¹¹⁵ s ezzel teljesítik a szeriális elrendezés lényegét.¹¹⁶ Mindez a *Szindbád* narratíváját azon a meglepő módon is leírhatóvá teszi, miszerint „a filmnek nincs eleje, nincs vége”.¹¹⁷ Hasonló, a szerialitásnak már az írónál is felismerhető formszervező elvére utaló megállapítás olvasható a filmről szóló újabb elemzésben:

A *Szindbád*-novellák alapvető tulajdonsága, hogy a köztük lévő kapcsolat nem képez történetbeli egységet, az összetartozás így nem a történetyszerű linearitásban, hanem az ismétlődő, újrafelhasznált motívumokban és fragmentumokban nyilvánul meg.¹¹⁸

Felvethető, hogy Szindbád karaktere jelenetről jelenetre öregszik, illetve a jelenetek sorozatát halála keretezi. Az előbbi bizonyos értelemben akár teremthet időrendi kapcsolatot a jelenetek között, ám kauzalitásról ennek fényében sem beszélhetünk, ahogy a halál sem illeszkedik az időrend és a kauzalitás logikájába. Szindbád a film elején halott; a film egyórás csúcspontján rosszul lesz, s majdnem meghal; a végén, a búcsújelenetben metaforikus értelemben halni készül, majd a legutolsó jelenetben meghal. A főhős halálának ábrázolása felveti azt az értelmezést, hogy az egyes jelenetek a már halott Szindbád flash backjei, s ekként nem a „valóság”, hanem az álom logikája érvényesül bennük, a film egésze pedig a mentális utazás-film műfaját valósítja meg. Mindez akár elfogadható értelmezése lehet a narratívának, ám nézetem szerint nem egészen pontosan illik Huszárik módszerére. A leírás a hatvanas évek időrendfelbontó

¹¹⁵ Erre utal elemzésének címével HORGAS Béla, „Időtlen mellérendelés”, *Filmkultúra*, 6. sz. (1971): 5.

¹¹⁶ Vö. KOVÁCS, *A modern film...*, 156.

¹¹⁷ ZALÁN, „Egy kelet-európai...”, 4.

¹¹⁸ BUZOGÁNY, „Egy kalandor...”, 17.

elbeszélésmódját idézi, amelynek segítségével, ahogy ezt a filmtörténeti kontextust tárgyaló fejezetben láthattuk, több magyar film eljut a mentális utazás-film műfajához. Ám ezek a filmek a narratíva felől, az időrend felbontásával teremtik meg ezt a formát, míg Huszárik a szerialitás nem narratív elvét „írja bele” a narratívába. Ő tehát ellentétes módon, nem narratív oldalról érkezik a mentális utazás-film műfajához. (A hagyományosabb megoldást majd a *Csontváry* fogja képviselni). Haláltól halálig ívelő „történet” helyett így helyesebb a halál visszatérő szeriális variációi által keretezett szerkezetet látni a filmben. Vagyis a *Szindbád* a jelenetek szintjén elbeszélő, míg a film egészének szintjén szeriális szerkezetű alkotás; s ezt a megállapítást a további három pontban érvényesülő szerkesztési elv is alátámasztja.

Mielőtt rátérnék a következő pontokra, tennem kell egy közbevető megjegyzést, amely a *Szindbád*ot mint adaptációt érinti. A jelenetfüzerek lezárása, keretezése ugyanis nem az eredeti művekből következik – hanem szerzőjük halálából. Krúdy nem zárta le, nem fejezte be *Szindbád*-történeteit, azoknak csak halála vetett véget. Huszárik adaptációja egyrészt ragaszkodik a *Szindbád*-történetek befejezetlenségéhez, másrészt nem tekinthet el az adaptálás idején már régóta bekövetkezett körülménytől, hogy tudniillik a szerző halála miatt többé már nem folytatódhatnak ezek a történetek. Nála nem a szerző, hanem hőse hal meg – s ez újabb, messzire vezető kérdéskört érint, mely szerint Huszárik adaptálása a Krúdy–*Szindbád* alteregó, illetve a *Szindbád*-történeteknek a főhőssel azonosítható elbeszélői pozíciója tekintetében is figyelemre méltó vállalkozás. Most csak egyszerűen és vázlatosan utalva erre az eljárásra: ha *Szindbád* a történetek elbeszélője (ezt bizonyítja homodiegetikus narrátori jelenléte a filmben), akkor az elbeszélés „vége” az elbeszélő halála miatt következik be. De ez nem a narratíva befejezését, jóval inkább egy nyitott folyamat megszakadását jelzi.

(2) Az egyes jeleneteknek szeriális jelleget kölcsönöz, hogy azok egymás variációiként is felfoghatók, s ily módon a narratív eseményyszerűség mellé az ismétlést állítják szerkesztési elvként. Különösen nyilvánvaló ez a nem cselekményes jelenetekben, így a filmet *Szindbád* halálához hasonló módon keretező táncjelenetekben: a nyitó tavasz- és a záró téltáncban. (A korcsolyázás a Tél Tündérével köthető egy novellához, ám a tánc a Tavasz Tündérének is tekintethető két fiatal lánnyal már csak igen közvetetten társítható a táblázatban jelzett *Francia négyeshez*.) A két tánc kauzális és kronologikus értelemben nem kapcsolódik a többi jelenethez, azokat csak metaforikus értelemben helyezi narratív keretbe úgy, mint az élet kezdetét jelképező tavaszi és végét kifejező téli szórakozás. Ugyanígy nem illeszthető be az élettörténet kronologikus és kauzális rendjébe a főhős halála; az mintegy életétől/történetétől független ese-

ményként van jelen, méghozzá variációs formában: először halottként, akit senki sem akar eltemetni; másodszor rosszullétként, a halál küszöbéig eljutva; harmadszor a meghalás folyamatában. Ha van valamiféle ok-okozati összefüggés a *Szindbád*-történetek és Szindbád halála között, az szintén metaforikus: ahogy a vándorlás motívuma köti össze az egyes jeleneteket és teremti meg ezzel a szindbádi sors lényegét, úgy a jelenetek és e sors főszereplőjének halála szintén a vándorlás motívumát idézi. A halál háromszor is vándorlásként, mozgásként, átlépésként jelenik meg: először a halott próbál átkelni a halál birodalmába, másodszorra elindul a halál felé, harmadszorra pedig végigmegy a halálhoz vezető úton (utóbbiban az utazást jelzi „a vörös postakocsi” villanásnyi időre felbukkanó intertextuális motívuma). S igen gazdag a halálmotívum kontextusa is. Legkorábbi megjelenése Szindbád életében egy gyermekkori emlék, amelynek különlegességét a raszteres képi világ is kiemeli a rövid, néhány snittes flash backben: kisfiúként egy ravatalon fekvő fiatal lány szoknyája alá les be, ösztönösen ráérezve halál és szexualitás mélyen rejlő kapcsolatára. A már felnőtt Szindbád rosszulletét – talán e régi büntudatából is fakadóan – életgyónása előzi meg, halálát pedig az álmatlanság gyötrelméből induló búcsújelenet, illetve egy találkozás emléke a halál képzetét előhívó Setétke nevű kedvesével. Önmagában is páratlan érzéki megjelenítése mindez valami olyasminek, amiről kevés tudásunk van; ezt fejezi ki formailag, hogy a halál mintegy „ki van véve” az elbeszélés oksági és időrendi logikájából. Végül meg kell említeni, hogy egyes jelenetek is visszatérnek a film során, folytatásként vagy variációként. A Bánatváriné-, a Florentin- és a Paula-jelenetek folytatásokként, míg legtöbbször, összesen öt alkalommal a Majmunka-jelenetek variációkként. A Szindbád életében kitüntetett szerepet betöltő Majmunka jeleneteinek száma és jellege ugyancsak a film szeriális karakterét erősíti.

(3) Még nyilvánvalóbban ezt teszik a filmet bevezető, majd az egyes jelenetek között látható absztrakt montázsszekvenciák. Ezek nem pusztán visszatérésükkel idézik a szeriálisitást, s nem is csak azzal, hogy a voltaképpen konvencionálisnak mondható jelenetek közé illesztve megszakítják az elbeszélést, sorozatuk pedig egyfajta absztrakt szekvenciát képez a narratív jelenetekkel párhuzamosan – s ennyiben a *Muriel* megoldását idézi¹¹⁹ –, hanem azzal is, hogy képi fogalmazásmódjuk megegyezik az avantgárd rövidfilmek vizualitásával. Jellegükben és főként sorozatukban/ismétlődésükben ezek a montázsszekvenciák akár önálló kísérleti rövidfilmnek tekinthetők,¹²⁰ s erre az az egyébként magától értetődő körülmény is utal, hogy nem rendelhetők hozzájuk Krúdy-művek;

¹¹⁹ Vö. Kovács, *A modern film...*, 158.

¹²⁰ FÁM, „Utazás képekkel...”

az adaptáció „üres helyei”, amelyeket tehát Huszárik avantgardizmusa tölt ki tartalommal.

Érdemes összehasonlítani a montázsszekvenciákat mint önálló betéteket a *Sodrásban* ugyancsak önálló rövidfilmes betétként értelmezhető két szoba-
etűdjével: Gaál dramatikusan is bekapcsolja őket a film narratívájába, s a szereplőkhöz köthető lélektani jelentésük is egyértelmű. Huszáriknál sem dramaturgiai, sem lélektani vagy bármilyen más kapcsolat nem fedezhető fel az egyes jelenetek és a montázsszekvenciák között. Az egyetlen kapcsolat stilisztikai: a montázsszekvenciák a jelenetek vizuális világához állnak közel, azt absztrahálják.

Mindebben jól felismerhető Huszárik rövidfilmjeinek alkotómódszere, ahogy referenciális jelentésüktől a képi fogalmazásmód segítségével egyre jobban megfosztja az ábrázolt motívumokat, s így azok megközelítik az absztrakciót – miközben nem veszítik el kapcsolatukat a még felismerhető referenciális jelentéssel. A rendező művészetét meghatározó formaalkotó elv is felfogható egyfajta vándorlásként, a referencialitás és az absztrakció közötti „utazásként”, amely különösképpen a *Szindbád*-film gondolati közegében bizonyul szemléletes megoldásnak.

Am nemcsak a montázsszekvenciák vizuális hangulata illeszkedik a jelenetekhez, hanem a jeleneteké is a montázsszekvenciákhoz. A jelenetek narratíváját is megakasztja egy-egy tárgy kiemelése, a rövidfilmekből ismert módon „megdolgozott” superközeli vagy makrófelvétele, lassítása, gyorsítása, kimerevítése, raszterezése, amelyben már eltűnőben van a tárgy adott szereplőhöz (női testrész, ruhadarab) vagy szituációhoz (dísz- és emléktárgyak) kötődő konkrét jelentése, s közelít a montázsszekvenciák absztrakt képiségéhez. A montázsszekvenciák fogalmi és absztrakt jelentés közötti, az avantgárd filmeket idéző közvetlen érzékisége Krúdy költői nyelvének adaptációjaként is felfogható. Sőt, az adaptációnak ez a formai aspektusa meghatározóbb, mint az egyes novellák történeteinek megfilmesítése. Krúdy „világa” valójában ezen a módon válik filmmé.

A montázsszekvenciák képi „átcsapása” a jelenetekbe Huszáriknál tehát szorosabb kapcsolatot jelent, mint a pusztá párhuzam, gyakran igen hangsúlyos dramaturgiai pontokon, így például a rosszullétet és a filmet záró, *Szindbád* halálát ábrázoló képsorban jut szerephez. Mindez átvezet a szeriális szerkesztési elv negyedik megjelenési módjához.

(4) Az egyes jeleneteket, anélkül, hogy felszámolná narratívájukat, szintén meghatározó módon szervezi meg a szerialitás. Huszárik ezen a módon is a mentális utazás-film műfaját építi be filmjébe. Vagyis nem csupán a jelenetek sorozata tekinthető nagyszabású flash backnek, hanem az egyes jelenetek szint-

jén is megvalósul a szubjektív időrendfelbontás. Sőt, itt van jelen igazán narratív módon, miközben a film egészét tekintve, ahogy ezt fentebb láttuk, a flash back szerkezet csak igen metaforikusan, nem mint történetsszervező elv érvényesül. Az egyes jelenetekben viszont azt látjuk, ahogy a Szindbáddal azonosítható elbeszélő az adott jelenet cselekményét az időrend felbontásával, flash backek és flash forwardok sorozatával, a helyzetekhez kötődő asszociációk nyomán születő mentális képek segítségével meséli el. Az eljárás pontosan illik a hatvanas évek magyar filmjeiben is kialakított, egyre radikálisabb formát öltő megoldásra: nem egy, hanem számos flash back és – jóval különlegesebb idősszervezésű – flash forward; jelöletlen idősíkváltások; mentális képek, illetve a valóság és a képzelet határának elbizonytalanítása; rövid snittek, amelyek egyrészt az elme működését imitálják, másrészt rövidségük, valamint a motívumot absztraháló képi fogalmazásmódjuk (jellemző módon nagyközeleli vagy makró) megnehezítik elhelyezésüket a narratív logikában, s ily módon a szabadabb asszociatív jelentés felé nyitják meg az értelmezést. Huszárik módszere az időrendfelbontás terén nem új, csak rendkívül intenzív; kapcsolódik Makk Szerelem és *Macskajáték*, továbbá Szabó *Tűzoltó utca 25.* című filmjéhez. Újdonságot és sajátosságot a Szindbád esetében a szerialitás formamódszerével kifejezett gondolat teremt.

Mielőtt ennek kifejtésére rátérnék, hadd illusztráljam a jelenetek szintjén megvalósuló időrendfelbontást, mivel ezt a legtöbb elemzés szintén a „költői elbeszélésmód” körülíró fogalmával illeti, miközben pontosan analizálható eljárásról van szó! A film valamennyi jelenetét érdemes volna ezen a módon elemezni, ez azonban szétfeszítené e munka kereteit. Maradjunk tehát egyetlen példánál, amely ugyanakkor formai értelemben megalapozza Huszárik módszerét: a film első, kerek történetet elmesélő jeleneténél.

A *Női arckép a kisvárosban* című novella adaptációja az első ilyen jelenet, amelynek Szindbád melletti főszereplője egykori szerelme, Lenke. Szindbád őt keresi fel az álmos kisvárosban. Lenke azóta férjhez ment, de még most is régi kedvesét várja, és fiatal élete után vágyakozik, s akihez most Szindbád váratlanul betoppan, hogy aztán ugyanilyen gyorsan – és vélhetően – örökre elhagyja őt. Krúdy hőse nézőpontjával azonosul, s leírja annak emlékeit, gondolatait is. Huszárik adaptációja ezen a nyomvonalon indul el, amikor kissé meghúzza az eredeti történetet, és Szindbád látogatásának Krúdynál lineáris eseménysorába flash backeket ékel. Csakhogy ezt még azelőtt teszi, hogy – az író módszerével ellentétben – jelezné a jelenbeli eseményt, tehát a flash backeket a néző nem tudja mihez kötni. Mindenesetre azokban is Szindbádot látjuk (Latinovits Zoltán megformálásában) egy fiatal lánnyal, akit viszont nem a karakter jelenidejű alakítója, Ruttkai Éva játszik, csak hangját kölcsönözi az ifjú színésznőnek.

A belső monológ aztán lassan értelmezhetővé teszi a múltbeli eseményt. Tartalmaz ugyanakkor a jelenet flash forwardokat is, amelyek Lenke és Szindbád újratálalkozásának későbbi eseményét előlegezik meg egy-egy rövid, így nehezen értelmezhető snitt erejéig (ilyesfajta előreutalás sem szerepel Krúdynál). Végül a jelenet az összekötő montázsszekvenciákat idéző képi absztrakciót is tartalmaz, amely csak fokozatosan nyeri el helyét a (mini)narratívában. Ez a találkozás eseményéhez kapcsolt, Krúdynál is olvasható zöldköves gyűrű, amelyet Lenke egykor talán Szindbádtól kapott, ám erre sem a novellában, sem a filmben nincs közvetlen utalás. A motívumot a film a gyűrű makrójával vezeti be, pontosabban ekkor még éppen hogy ezt nem teszi meg, hiszen a néző csak egy zölden csillogó, különleges absztrakt képet lát, amelynek jelentése jóval később, a jelenet zárlatában válik világossá. Ebben a pillanatban az absztrakt kép konkretizálódik, s elfoglalja helyét a narratívában, miközben tehát képi fogalmazásmódja mit sem változott. Krúdynál a zöldköves gyűrű helye és jelentése nyilvánvaló az elbeszélés menetében, míg Huszáriknál annak korai inzertjei olyan funkciót töltenek be, mint a montázsszekvenciák a jelenetek között, s adaptációs státusuk is hasonló: ezen a módon nem szerepelnek az eredeti novellában. A flash backek és a flash forwardok jelöletlen, gyors váltogatása és egy absztrakt inzert beépítése „lazítja fel” tehát a jelenet időrendjét és referenciális világát, de csak fellazítja, s nem számolja fel, hiszen a végére az összes flash back és flash forward, ahogy az absztrakt kép is, elnyeri helyét a narráció időrendi és ok-okozati szerkezetében.

A *Szindbád* valamennyi narratív jelenete lényegében ezen a módon épül fel, illetve ezeket a narratív elemeket (visszatekintés, előretekintés, tudati képek) variálja. Az így felépített időrendfelbontásos szerkezet azonosítható a főhős mentális tevékenységével, s ezáltal a mentális utazás-film műfajával, már amennyiben a szereplőt és az elbeszélőt egynek tekintjük. Erre nemcsak a jelenetek narratív, hanem a teljes film szeriális szintjén is megvan a lehetőségünk, miszerint a már halott Szindbád flash backjét követjük nyomon egészen a halál beálltáig, s az emlékképekként azonosítható jelenetek közé az elbeszélő-szereplő tudati képei vetülnek elválasztó elemekként: ezek volnának az absztrakt montázsszekvenciák. A *Szindbád* „kereskedelmi művészfilm” jellegét a narratív szerkezet fenti értelmezése biztosítja, s jelöli ki Huszárik művét a mentális utazás-film műfajában. E szerkezet sajátossága és újszerűsége ugyanakkor az, hogy nem egyetlen narratívát bont szét, hanem fordítva, narratívák szétbontásával épít fel egyetlen narratívát. Ily módon nem Szindbád élettörténetét látjuk a filmben, hanem Szindbád életét – egységes narratíva nélkül, kis történetek végtelen és mellérendelő sorozataként, amelyet csak a halál, s nem pedig a narratíva alakít – nem befejezetté, hiszen az a narratívából következne, hanem –

végessé. Mindezt a film makroszerkezetét meghatározó szerialitás szervezi meg, szemben a mikroszerkezet, az egyes jelenetek modern művészfilmes, azaz időrendfelbontó, a mentális utazás-film műfajával azonosítható elbeszélés-módjával. A kettő, persze, elválaszthatatlanul összefonódik a film szövetében – ezeket a szálakat igyekeztem a fenti négy pontban szétválogatni –, s ez az összefonódás teremti meg Huszárik filmjével összefüggésben is, hogy benne „az avantgárd és a kereskedelmi művészfilm nagyon közel kerül egymáshoz”, s így „bizonyos esetekben alig tudunk különbséget tenni” köztük.¹²¹ Ilyen eset tehát a *Szindbádé*.

A modernista forma megvalósításán túl mi az értelme Huszárik eljárásának? – ezt az egyszerűnek tűnő kérdést szintén érdemes az elemzés végén feltenni. Nos, a válasz korántsem egyszerű, egy igen elvont filozófiai tételhez vezet, amelyet a film más motívumai is támogatnak, ám szerencsére egyáltalán nem „tételszerűen”, hanem a Huszárik rövidfilmjeitől megszokott érzéki közvetlenséggel. Gondoljunk csak bele! Szindbád, a hajós vagy utazó egész életében nőtől nőig vándorol, ám sohasem érkezik meg, nem jut el útja végállomására. „Megtérése” Majmunkához fontos szervezőelve életének, de nem végcélja, hiszen hozzá újra és újra hazatér, majd tőle ismét útnak indul. (Ezt fejezi ki a film formavilágában, hogy a Majmunka-jelenetek nem folytonos sorozatot alkotnak, hanem mellérendelő szeriális variációt.)

Mi hajtja Szindbádot örökös vándorútján? Ezt az alapvető, a szereplő motívációjára vonatkozó kérdést még nem tettük fel. Szindbád kétségtelenül a nő szívek hódítója, tehát úgy tűnik, a nők iránti vágyakozás hajtja előre. Ha azonban szorosabban megvizsgáljuk az egyes jelenetek történetét, abban nem látjuk sem e vágyakozás kiindulópontját, azaz az ismerkedés kezdetét, sem annak végét, azaz beteljesülését. Horgas Béla írja elemzésében: „Szindbád mindig továbbáll, mindig más nőre gondol, más után vágyik, mint akivel együtt van éppen, minden kapcsolatát elmettszi, mielőtt mélyebbé válna.”¹²²

Szindbád nem Don Juan, nem érzéki csábító. Szindbádnak minden nő egykori, mindegyiket már ismeri, s most felidézi, mi lett volna, ha vele marad, de ez sohasem alakul így, hiszen jön egy újabb nő *emléke*, amely ugyanúgy tovaillan és így tovább. Szindbád jelene a múlt, a már elmúlt időpillanat; azért van folyton úton, hogy a pillanatot megragadja, s útja azért végtelen, mert ez nem sikerülhet neki. Mindezek alapján talán nem erőltetett Szindbád utazását az időben és az idővel értelmezni, amelyben a nők mint a pillanat érzéki megvalósulásai rögtön emlékké válnak – ugyanúgy, ahogy a pillanat, amint megéljük, rögtön

¹²¹ KOVÁCS, *A modern film...*, 158.

¹²² HORGAS, „Időtlen...”, 6.

elmúlik. Az idővel kapcsolatos filozófiai párhuzamot támasztja alá, hogy Szindbád maga is sokszor lamentál az időről, annak átmenetiségéről, a mai időkről, amelyben nem szeret élni, szemben a múlt, az emlékek idejével, amely viszont – értelemszerűen – nincs többé. Ám ennél is fontosabb a *Szindbád*-novellák végtelen emlékként megírt sorozata Krúdnyál, amelyet Huszárik a film sajátos nyelvi-narratív eszközeivel fogalmaz újra. Krúdy rokonságát a 20. század próza-újító íróival, Prousttal, Joyce-szal, Thomas Mann-nal több elemző is felveti,¹²³ a legközvetlenebb prousti kapcsolatra pedig Huszárik is utal éppen annak a Nádas Péternek adott interjújában – „Prousttal egyenrangúnak érzem Krúdyt”¹²⁴ –, akitől későbbi regényeiben szintén nem áll távol a prousti, Thomas Mann-i időszervezés. Máskor Huszárik arról beszél, hogy „[A] mű a gesztusnak idővé tétele”.¹²⁵ A rendezőt tehát egyaránt foglalkoztatja az idő fogalma és annak lehetséges kifejezése. S a *Szindbád* az idő kifejezésének tekintetében is kulcsmű, mégpedig azért, mert egyszerre van alakító módon jelen benne az elbeszélő és nem elbeszélő forma. A kettő egymás elleni kijátszása az idő természetéről mond valami fontosat. A rövidfilmek nem elbeszélő formája erről kevésbé tud beszélni – az első egész estés elbeszélő filmben viszont ez kerül középpontba.

A film egyszerre elbeszélő és nem elbeszélő formáját Vigh Imre korábban említett tanulmánya a szerialitás kategóriájához köti:

Huszárik Zoltán első nagyjátékfilmje ebbe a kategóriába sorolható, legfőképp azon jegye alapján, amely szerint ötvözi a nem narratív elbeszélési módot a narratív elbeszélési móddal, úgy, hogy egyiket sem teszi meg kitüntetettnek. A rendező a nem irodalmi alapanyagú rövidfilmek irányából közelít, amelyek műfajukból, hagyományukból következően könnyebben elszakadnak a narratív formáktól, hogy aztán az egyes képek tartalmát és helyét a kompozíció és a zenei ritmus határozza meg. A *Szindbád* úgy valósítja meg ezt a módszert, hogy közben narratív funkciót is hordoz. A film tétje elsősorban az volt, hogy lehetséges-e ötvözni a rövidfilmek nem-narrativitását a nagyjátékfilmek narrativitásával. Ezt már csak azért is sikerülhetett megvalósítani, mert az irodalmi alapanyag (Krúdy elbeszélései) eleve nélkülözi a nagyepikai formát.¹²⁶

A film jelenetei narratívát építenek fel – a teljes film nem épít fel narratívát: ebben a dichotómiában ragadható meg tehát a *Szindbád* legfőbb formaszervező

¹²³ Lásd pl. uo., 5.

¹²⁴ NÁDAS, „Őn kivel készítené...”

¹²⁵ GYURKOVICS, „Szindbádi szerelmek...”, 92.

¹²⁶ VIGH, „A Szindbád...”

elve, s ez fejezi ki az időről alkotott filozófiai tételt, miszerint a történet mindig fikció, konstrukció; az események narratív – kauzális és kronologikus – rendszerezése antropológiai készletünk nyomán jön létre, ám az része annak az egésznek, amelynek narratívája csak halálunk pillanatában válik véglegessé és befejezetté; akkor, amikor az számunkra valóságos módon már nem képez narratívát. Krúdy *Szindbád*-történeteinek „befejezetlen projektje” ezt a gondolatot fogalmazza meg; Huszárik mininarratíváinak szeriális sorozata ezt a gondolatot teszi egyrészt befejezetté, másrészt a film nyelvében kifejezhetővé. Ez a gondolat az idő megragadhatatlan természetéről nemcsak Szindbád monológjaiban fogalmazódik meg, hanem a film formszervező elvében is, ahogy a szerialitás teszi „megragadhatatlanná”, csak a halál által teljessé a narratívát.

A nőtől nőig utazó Szindbád karakterében a történet befejezésének és a pillanat megragadásának lehetetlensége fontos belátáshoz vezet, amely a film – és az egész életmű – tekintetében ugyancsak meghatározó, s ez már a rövidfilmek többségében is jól felismerhető. A lehetetlen vállalkozás kényszeres folytatása – amely voltaképpen nem más, mint maga az élet – ironikus helyzetbe hozza Szindbádot: olyasmit csinál, aminek létében és megvalósíthatóságában maga sem hisz, s ezzel a tudásával tisztában van. Szindbád mást mond a nőknek, mint amit azok hallani szeretnének, de nem azért, mert csalfa és hazug, hűtlen és csapodár, hanem azért, mert tudja, nem tehet mást. S talán a nők is ugyanígy viselkednek vele... Mindenki tud mindent, a játékot mégis folytatni kell, egészen a halál pillanatáig, amely az egyetlen tragikus iróniájú „megoldás” az idő megragadásának és a történet elbeszélésének problémájára: hogy tudniillik a halott számára egyik sincs többé. Latinovits Zoltán játéka különösképpen is kiemeli ezt az iróniát, ahogy például a régi szerelmes levelei közt kotorászó, közös jövőjükéről ábrándozó – nevével is ironikusan „beszélő” – Bánatvárínának alig leplezett türelmetlenséggel mondja: „Majd falun elolvassuk.” Mindeközben egy koponyát (!) szorongat a kezében, míg végül az asszony réveteg monológja közben angolosan távozik. Máskor Latinovits egy-egy gesztusba sűríti az iróniát, ahogy elindul ölelő karja és vágyakozó tekintete egy nő felé, majd a következő pillanatban mindkettő lehanyatlik, lecsendesül. Véget ér minden, mielőtt elkezdődött volna; ami lehetne, az nincs, az máris csak volt; emlék. Vagy idézzük fel a *Szökés a halálból* című novellát adaptáló jelenetet: az asszony a szerelmes éjszakán közös öngyilkosságról ábrándozik, de amikor jön a hajnal, már az aznapi tennivalók sorjáznak előtte; nappal már nem tud meghalni, hiszen nemsokára jön a tejes, mi több, az első vonattal megérkezik az ura is... S micsoda ironikus refrénje a szindbádi életmódnak a „sohasem hagyjuk el egymást”! Vagyis nemcsak Szindbád boldogító szavait hatja át az irónia, hanem az asszonyokéit is, így a korábban idézett első jelenetben Lenkéét, aki azt bizonygatja

váratlan látogatójának, mennyire boldog, miközben egész élete a Szindbád – és a múlt – elvesztése fölött érzett gyászban telik. Vagy annak a nőnek a szavait, aki arra kéri Szindbádot, hogy hazudjon neki... S játékos ironia lengi át a nyitó tavasztánc-jelenetet, különösen a – Huszáriknál ritka – gyorsított képsorokban. Sőt, az *Elégiához* hasonlóan még a halált is átjárja az ironia: hogyan lehet másként látni a film első jelenetét, amelyben a halott Szindbád bricskán döcög utolsó útján szeretőtől szeretőig, ám egyik sem akar a temetésével bajlódni, sőt, még a bundáját is lehúzzák róla; minek az már neki? S ha visszafogottabb tónusban is, de ironia járja át a meghalás folyamatát bemutató, páratlan szépségű és kifejezőerejű záró képsort. Ha az első teljes narratívát elbeszélő Lenke-jelenetet részletesen megvizsgáltuk, fejezzük be az elemzést az utolsó bemutásával.

Szindbád egy barokk kápolna orgonájának fújtatópedálját tapossa; az orgonánál természetesen fiatal és gyönyörű nő ül, s egy Frescobaldi-darabot játszik. A jelenetet a kápolna műtárgyainak bemutatása kíséri Huszárik stílusában, azaz gyorsmontázsos közelikkel. A fújtatás mozdulata szexuális képzetet is kelt – s eközben éri Szindbádot a szívroham. Kezét széttárva lehanyatlik, a krisztusi pózt egy szentet ábrázoló faszobor félig árnyékba bújva „figyeli”. A lélek elszállásának páratlan kifejezésekként az orgona a fújtatás megszakadása miatt lehangolódik, azaz nem egyszerűen elhalkul, hanem mintegy szétesik, formátlan lesz a hangja. A szépasszony meglepetten emeli fel tekintetét a klaviatúráról. Közben Szindbád a krisztusi pózból már összecuklott, ebben a pillanatban alakja a montázsszekvenciákból ismert raszteres közelikbe íródik át, a pillanat flash forwardjaként bevillan a film elejéről a halott férfit szállító bricska képe, majd mindössze két rövid, közbeékelt, dekomponált snittben, olyan észrevétlenül, ahogy az élőből halott lesz, átsuhan a „háttérben” Krúdy „vörös postakocsija”. A film legutolsó beállításában Szindbád tenyerének nagyközelijét látjuk, amin még lüktet egy ér, talán a szív utolsó dobbanásaként. Hol az ironia ebben az összetett, megrendítően szép és emelkedett szekvenciában? – nos, ugyanott, azaz a szépségben és az emelkedettségben. Fábri Anna tanulmányában egész fejezetet szentel a *Szindbád* ironiájának, amelynek a legvégén ezt olvassuk:

Szindbád a keresztrefeszített Krisztushoz hasonlatos az exitus percében, s ez sajátos módon nem patetikussá, hanem ironikussá teszi a befejezést. Patetikussá és groteszkké egyszerre. Mint amilyen Szindbád egész hiábavaló élete volt: játékká, amelynek motívumait máshonnan, saját életén kívülről keresi a játékos, de játszani már szenvedéllyel és nemes komolysággal játssza.¹²⁷

¹²⁷ FÁBRI, „Nem líra...”, 102.

Szindbád – és a *Szindbád* – szemléletételmódját átszövő ironia annak a lehetőségét is felveti, hogy benne valamiféle aktuális társadalmi jelentést keressünk. A szindbádi élet e szerint összefüggésbe hozható a kádárizmussal, s különösképpen annak 1968 utáni „kiadásával”, amelyből csak elvagyódni lehet, épeszű és -lelkű túlélésére pedig kizárólag a fanyar önironia nyújthat esélyt. Eszerint a képekből áradó szépség, a formavilágból áradó szabadság radikális ellenpontja a korabeli jelennek, amely a legkevesbé sem mondható szépnek és szabadnak. Akár elképzelhető a film ilyesfajta távlatos értelmezése, ám a közvetlenebb társadalmi jelentés erőltetését túlzott leegyszerűsítésnek gondolom. Hacsak nem tekintjük magát a felvetést is ironikusnak, ahogyan Gyurkovics Tibor teszi, amikor felidézi a *Szindbád* C kategóriás besorolásának vélt indoklását, miszerint „nem hordozza az aktív társadalmi mondanivalókat”. Vitriolos szavait érdemes teljes terjedelemben idézni: kérdései „költőiek”, azaz nem várnak választ; ugyanakkor költőiek abban az értelemben is, hogy visszavezetnek a film világába. Elemzőként én sem javasolhatok mást az olvasónak, mint ismételt és folytonos alámerülést a *Szindbád* (film)történeti időtlenségébe.

Ti. gondoljunk bele, milyen társadalompolitikai hasznosságot tulajdoníthatott az ítélő bizottság a *Szindbád*nak? Egyáltalán egy hófúttá Huszárik-filmnek? Hogyan tudom belemagyarázni a legnagyobb jóakarattal is a *Szindbád*ba a jelen (vagy múlt) társadalmi harcainak a jelentőségét? Milyen társadalmi jelentőséget tulajdoníthatok a ködben korcsolyázó életnőnek? Groteszkre fordítva a hangot: milyen társadalmi szerepet, tudatformáló erőt tulajdoníthatok a hóban felvillanó nőaktának? Az ibolyahalálos lánynak? Az öregasszonyok közé feküdt halál-Szindbád-nak? A kisvendéglő arany húslevesébe kanalazó bajuszférfinak? Az öregségét szerelembe mentő színpadmáminak? Az ablakon átnéző szerelemfátyolú nőnek? A bordélynagysád anya-Majmunkának? Durva szóval – milyen „társadalmi” mondanivalót magyarázzak bele az óbudai kerthelyiségben kalapbillentés-szerelmű gyárosasszony szerelemnosztalgijába?¹²⁸

¹²⁸ GYURKOVICS, „Az élet...”, 47.

SZINDBÁD KALANDJA

Noteszlapok ezek a sorok. Még pontosabban: egy határidőnapló emlékeztető útjelzői. Munka közbeni töprengések, amiket minden konstrukció nélkül adok közre, bízva abban, hogy a készülő filmben helyet szorítanak maguknak.

Első találkozásom alkalmával Krúdynál csak a mese ejtett rabul. Egy gáláns lovag tette a szépet, ette a jót, kóstolt bele a fonnyadó avarba és a fanyar borokba. Az ódon városokat, szalonokat, kocsmákat színes nyomatként raktározta az emlékezet. Nyelvét is inkább andalító fuvolaszónak minősítettem, csak ahogy a műhöz és saját önismeretemhez közelítettem, akkor vettem észre, hogy nem a mese a lényeg, a hangja is többszólamú. Fátyolos közlése mögött ekkor éreztem meg a férfias szemérmet. S ahogy önmagamban tovább bogoztam, úgy távolodott a stylromantikus behatároltságtól és érkezett meg napjainkba, ide is annyi titokkal, talánnyal, amivel már a jövőnek kell megbirkóznia. Mit akar Szindbád? Személyiségének motívumai olyannyira terebélyesek, gazdagok, hogy a nagy életélvezők, a totális világra törekvők – mert ebben ez a fontos – mind megtalálhatók benne. Don Quijotén, Don Juanon át Gargantuáig, s hogy társadalmi helye, osztályszerepe se maradjon kitöltetlen, a lehetőségeiből kiszorult dzsentrifáradt helyzetfelismerése is benne van ebben az életanyagban. Mit akar Szindbád? – kérdeztem az előbb. Elsősorban élni, minden életközegben benne lenni – tájban, nőben, tárgyban, az ételek jó ízében, kifakult borospoharak tükrében, temetők mohos keresztjeiben. Az önalakítás sürgető igyekezete teremti meg tapasztalatainak tárházát és állít paradox módon csapdát is egyúttal az igyekvőnek. Élni siet és túlhajtja az érzést. Állandó hely- és helyzetváltoztatása a lélek helykeresése, a megállapodás utáni vágy. Sajátos módon ezt a különbékét még a test sem képes megélni. Nem hagy maga után semmi mást, csak a pillanat szétroncsolt emlékműveit. Emlékfoszlányokat, szótöredékeket kap ajándékkul az élettől, s ha megfejtteni igyekszik őket, s meggyélete lelőhelyei után, képtelen egybekapcsolni a fogalmakat, szervesülni a megélt étellel – eredményként a kontaktus hiányát kapja, bábeli hangzavart, ahol mindenki mondja a magáét, mint a perces. Csak a csend megnyugtató, az élő szó értelmét veszítette. Néha a test még gondolkodik, megfakult szóvirágokba öltözteti modelljeit, de a beálló csendben ezek is szétporladnak. Kik vagyunk, mik vagyunk, hová megyünk? – kérdezte Gauguin, kérdezi változatlanul Szindbád is.

Az idő a legnagyobb ellenfelünk. Elrendezési szándékainkat lerombolja, a megértés lehetőségét elrabolja, őszinte kitérőmozgásainkkal megfoszt az illúzió szabadságától. Sarokba szorít. Krúdy egész csatája, kételye, érvelése a vi-

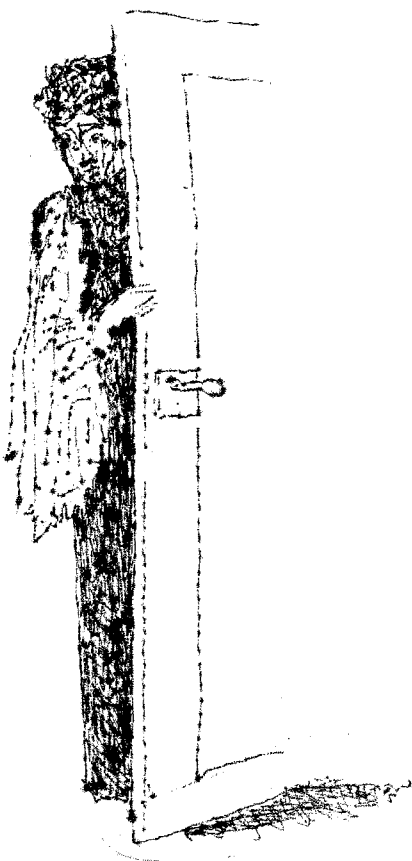
szonylatok megbízhatatlansága körül forog. Érdeklődése túlnövi vágyait, elképzeléseit. Minden új motívum, minden új helyzet egy új életlehetőség csíráját hordozza magában. Az élet nem csupán szépségeit, de profán igazságait is egyaránt magával hurcolja, így lesz a felismert igazság is ellenfelévé.

A képzelet kalodájában él az ember, megvonva a jelen idővel saját börtönének falait. Mit csinálhat? – Új cellasorokat formál falak nélkül, hogy aztán kapcsolatai újból körbefogják. Ezt a témát variálja tulajdonképpen egy életen át, viszonylagos szabadságot nem is élvez, csupán a színterek változásai-ban, az emberi gesztusok esetlegességében. Szindbád nem csinál mást, mint felejtetni, emlékezni akar és újra élni, bizonyítva a létezés értelmét.

Minden új kapcsolata mellett azonban már egy megélt élet darabja áll. Mérlegelnie kellene – muszáj is –, de a megítélés pillanatában a dolgok már nem azonosak önmagukkal. Új helyzeteket kell megismernie, mert a világban nem járnak egyformán az órák.

Mindennek külön órája van. Az ember nem csupán a tényleges időt éli, de a múltját és a jövőjét is. Ha valaki is kísérletet tesz a megalkuvás nélküli életre, akkor számolnia kell ezzel. 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, azt kell végigjárnia – apály és dagály állandó változásaival –, míg maga is rozsdamarttá válik, mint a temetők keresztre feszített Krisztusai.

Mennyit időz a temetőkben! Az ember azt hinné, hogy csupán új találkahe-lyeket vizslat, vagy az elmúlásnak keres könnyen érthető, elsődleges jelképet. Találkahelyek ezek a temetők annyiban, amennyiben a történelme őseit fag-gatja. Egy régész ás le itt, egy nyugtalan, kíváncsi ember, nem a koponyák, me-dencecsontok paleontológiai izgalmaiért, de a koponyák mögötti cselekvések megélt titkaiért, polémiára kényszerítve a halottakat.





Nincs semmi borzongató Krúdy temetőiben. Persze ezek nem nekropoliszok, inkább a régi törzsvendégek új találkahelyei. Az ember azt várja, hogy vérbő férfiai itt tovább kvaterkáznak, szomorú szemű asszonyai itt mosolyodnak el. Fátyolos nőit is szinte látogatóba hozza el, mintha ipára, anyósra bízná a must-rát. A családi tanács útbaigazító észrevételeit várja ettől a ház-sír-tűznézőtől. Abban sincs semmi profán, ahogy szabódó, mégis odaadó kedveseit – akik csak addig élnek, amíg szeretnek – lefekteti a vadfűvel benőtt sírhantok között. Itt is, ilyenkor is a misztérium varázsol el: a szabadság teljességének pillanata, a születés és a halál szinte egymásra íródó megnyilatkozása.

S ha ott mégis annyira rossz, vajon miért nem jönnek vissza?

Valamit a konyhaművészetről. A zsigerek, nyelőcsövek, enzimek békés egymás mellett éléséről. Kapcsolatai, viszonylatai tulajdonképpen itt rendeződnek. Kedélyvilága itt teremődik meg a pörköltnek, a tányér húsok, csillogó borok, habos sörök, fűszerek között, s ellenfeleivé is ők válnak. A szív, a máj, az epe, a gyomor egy ideig még kedvtelve élvezi ezt az eufóriát, hogy aztán később az áldozatok egyék meg legyőzőjüket.



Valamit még a tárgyakról: mulandóságunk tükreiről, bűnjeleiről. Krúdynál minden emlékelem antropomorfizálódik, mint ahogy fordítva, eltárgyasul az ember is. Ezek a tárgyak – az égbekarcolt faágak vagy papírra bízott betűk – a film tulajdonképpeni építőkövei, vagy, hogy pontosabb legyek, ez a film építőanyaga. Imakönyvek kezdőbetűi, naptárak fakó bejegyzései, a csillagképek metafizikus jelentése, kiszáradt levelek, elvesztett hajtűk, elejtett zsebkendők, fényképek, ételreceptek, sírkövek, elfonnyadt virágok, hóban égő gyertyák, gyűrűk csillogása, levelek, báli meghívók – mind-mind egy végrendelet leltáranyagát képezik. A világ és a természet vagyonát. Ő maga leáldozóban, itt hagyja nekünk a napfelkeltéket, a fáradt mosolyokat, virágok tűzét, parazsuknál talán még átmelegedhetünk.

Mit akar hát Szindbád? Kézjegyének megfelelni. Örökölni hagyni semmi mást, csak a tapasztalatokat, amivel az örökségváró éppúgy nem tud semmit sem kezdeni, mint az örökagyó a sajátjaival. Végig kell járnia az életet, vaksötétben tapogatózva. Életvitele program, mert a halál bizonyosságával szemben az élet sokrétűségét, gazdagságát állítja szembe.

(Filmkultúra, 1971/1., 20–25.)

EGYSZERŰEN LEVÉL

Dajka Margitnak

Kedves Margitka!

Oly sokszor beszélgettünk már. Beszélgetéseinkben általában a munkáról vallottunk, köznapai lényünk mintha rejtve maradt volna ezeknél a találkozásoknál. Most, hogy előrukkolok ezzel a vallomással, talán ezt a hiányt is szeretném pótolni. Levélben talán levetközöm az élőbeszéd bizonytalanságait, s a szemérmemet is, amit a mindennapok kötelezően raknak ránk.

Hazulról, az anyámtól irgalmatlan életszeretetet hoztam. Egy sor olyan érvényes fogalmat, amire életben-művészetben egyaránt szükség van: bizalom, szeretet, barátság. Növekedőben – már magamon, nem csak a világban – egyre inkább láttam és látom, hogy vonultak vagy hogy vonulnak be az előbb említett fogalmak egy skanzenbe, ahol esetleg még látni lehet, milyen volt az emberszabású ember. Kicsit fanyar vagyok, de nem beletörődő, nem megalkuvó. Hiszem, hogy a dolgok és maga az ember is változtathatók. Ennek a reményében készítettem első rövidfilmemet, az *Elégiát*, ahol is a ló emberi modell; tulajdonságjegyei legalábbis antropomorfizálhatják. Az *Elégia* esetében a lóban az állat emberibb, mint a manipulált emberben az ember. Egy kiáltás szeretett volna lenni ez a film, emberarcunkat követelve.

Következő filmem, a *Capriccio* is csak látszólag, motívumanyagában szól hőemberekről, tulajdonképpen arról vall, hogyan hűl ki az emberek képzeletvilága. Ha valamit szorgalmaz a film, akkor azt, hogy az ember őrizze meg a gyermekkor képzelőtehetségét. Elviselhetőbb a világ képzelettel, és hasznosabb is a létezés.

A teremtéssel – Margitkának mondjam! – a halhatatlanság reményében dolgozunk, mint ahogy Amerigo Tot is a róla szóló kisfilmben, vagy azok az öregasszonyok, akik két világháború jajkiáltásai között is, jeltelenül, de tették a dolgukat, köszvényes lábbal, hályogos szemmel még mindig a munkát keresve-matátva; róluk szólt *Tisztelet az öregasszonyoknak* című filmem, meg két nagyanyámról, akik közül a máig élő épp most ment el, oly észrevétlen, hogy még a temetésén sem tudtam részt venni.

Krúdyhoz és Szindbádhoz elsősorban a saját önismeretem problémái vittek. Vertikális érdeklődésem azóta se nyugszik, a gauguini kérdés „*Kik vagyunk, mik vagyunk, honnan jöttünk, hová megyünk*” hajt Füst Milán Störr kapitánya felé, izgat Csontváryban és vonz Kodolányiban, hogy a felsorolás szintjén további filmterveimről beszéljek.



Dajka Margit és Latinovits Zoltán a *Szindbádban*

Visszatérve Krúdyhoz, Szindbádban a magát öncsonkítás nélkül megvalósító ember próbatevése ragadott meg; aki nem nyugszik a megnyírbált életlehetőségekben, meg akarja magát élni a legvégletesebb totalításban, mer kockázatosan is élni, mer képzelete szelében haladni új és új partok felé.

Latinovits Zolival nem volt nehéz szembesíteni ezt a figurát. Olyan összetett, belső habitusú Szindbáddal ajándékozott meg – azt hiszem, mindnyájunkat –, aki egyszerre volt a „tegnapok ködlovagja” és azután a cinikus és mégis esendő ember, s rakhatnám fel nagyon sokáig azokat a színeket, ami a végleges, mindmáig érvényes Szindbád-portré kialakításához vezetett.

Latinovits tudja, hogy a léleknek egyaránt van szüksége a fényre, a homályra, az engedelmességre és a féktelenségre, az öröme és a kétségbeesésre. Úgy él a világban, mint a mindenség egy eleme; kiszolgáltatottan, de teljesítve azt, amire hivatott. Ráadásul barátságát kaptam.

Ezt köszönöm Margitkának is. Nemcsak párolgó húslevese táplált, amit a *Szindbád*ban főzött, hanem az is, ami kifogyóban van a világban; ez pedig önzetlen embersége. Ez a megjegyzés itt csupán emberi háttére lehetne egy munkafolyamatnak, de én másról akarok beszélni, arról a sajátosságról, ami Dajka Margit nagy művészetének a tulajdona.

Abban a melegházban, ahol Margitka szerepeit pátyolgatja, gondolja, neveli, abban a melegházban a művészi növekedés a szeretettől indul meg. Mintha csak a korintusiakhoz írott levelet – a szeretetről szólót – kapta volna örökül az élettől. Ezzel gazdálkodik, mióta csak emlékszem rá; Madách Színház-beli szerepeitől egészen a *Szindbád* Majmunkájáig. Nem minthogyha szereplehetőségei egytől egyig az ártatlanságban fogantak volna, de Margitka a szájalmas, a rongy emberekben is felkutatja az emberi jót, az élet eltékozolt lehetőségeit. Majmunkában, ebben a félresiklott életben, így támasztja fel már öregen, amit fiatalon elmulasztott; az anyát, akihez tékozló fia, szeretője, Szindbád mindig visszamehet.

Jó tudni, hogy az életben is, s ha valami munkám van, Margitkával akkor is és újra találkozhatom.

Dolgozni szeretnék, viszonylag nyugodtan élni. Beszélni a szépségről, ami pillanatnyi létünket a világban elfogadhatóvá teszi. Szembeszegülni a cinizmussal, létrehozni a léleknek azt a műhelyét, amiről Picasso oly egyszerűen, oly szépen szól: „Nem igaz, hogy a legszebb dalok a kétségbeesés dalai. És még ha igaz lenne is: az énekesnek nyugalomra van szüksége, és arra, hogy ne ejtsék kétségbe, míg kétségbeesett dalait írja.”

Szerető fia: H. Z.

(*Film Színház Muzsika*, 1974. december 7.)

ZOLIRÓL

„Ha az ember természeténél fogva örökké élne és nem ötven vagy hatvan évig, ameddig él, akkor igen, akkor a legnagyobb érték, amit elvehetnek tőle, az élete volna, s a legnagyobb bűn a gyilkolás – de így, mikor mindnyájan előbb vagy utóbb meghalunk, nagyobb bünt követ el az, aki az életem tartalmát veszi el, mint az, aki az életemet.” (Karinthy Frigyes)

A Szindbád-film előtt csak elszórtan találkoztunk, alkalom kínálta viták pergőtűzében. Mégis – ezzel együtt – pályakezdő éveim óta ismerem. Kapcsolatunk bensőséges, barátsággá azonban a Krúdy-film alatt vált..., s tart máig. Mit küzdött, érvelt tulajdon alkatával, mikor a címszerepre felkértem... Krúdy legendás magasságát s erejét emlegette, bizonygatva a tipológiai különbségeket; de belső tulajdonságjegyeivel is csak óckodva azonosult.

Ma már tudom, hogy akkortájt legbelsőbb önmagával, a felismert azonos-sággal viaskodott.

Nem a színész cáfolt, berzenkedett, védekezett a szerep ellen, hanem egész perszonalitása. S ha őt most faggatnám, talán bevallaná, hogy a szerep mögött egész nemzedékének kórképét és kórképét látta. Szerencsétlen körülmények közepette, válságos periódusban kezdtük el végül is a munkát: de annyi oda-adást, művészi önfegyelmet, alázatot, azt hiszem, ritkán kölcsönzött filmnek, mint ahogy tette azt a Szindbád esetében. A teljesítmény tehát nem csupán az én érdemem: mondhatom társszerzője volt a filmnek. Mindaz, amit a film kritikai elismerésben kapott, fele részben őt illeti. Ajándéku barátságát kaptam. Biztatást a munkára közös beszélgetéseinkben: leveleiben féltő gondoskodást. Következő munkámnak – a készülő Csontváry-filmnek szintén ő lett volna a főszereplője. Kettős figurát kellett volna megvalósítania: egy önmagát ma megvalósító színészt, és a pályája delelőjén élő Csontváryt. Torokszorító sírás kínoz most is, amikor közös feladatunkra gondolok... immár nélküle. Mit járhattunk volna végig? Közösségért áhítozott, miért lett kirekesztve percmemberké kénye-kedvének? Malraux szerint a művészet: antisors! A tehetség nem jóléti adomány. A tehetség természeti csapás, jellempróba, átok, átkelés égő, roskadozó hídon, kölönc a nyakban, száguldás hegynek felfelé; vagy ahogy Van Gogh írja: „konflislóként menni előre, míg a kocsiban ülők élvezik a tavaszt”. Élni? Elégni!

Zoltán! Borítsanak a felelősség virágai: s nem a gyász lila-fekete szalagjai. Csoda voltál, Zoltán! Emberekkel, s mindenséggel szövetkező! Műhelyről beszéltél, ahol nem formai kísérleteket végzünk, de megteremtjük az eszményi ember modelljét: az emberszabású létet, ahol kánonban a szeretet himnuszát énekeljük.

Hulltak már előtted „istenkeresők, pokoljárók”. Jáltak előtted „izgága Jézusok”. Várom, hiszem a feltámadásodat.



Íme, előttünk egy glóriával, töviskoronával ékes ember. Szívverése helyett már csak ezer arcát, alakját, jegyzeteit adja nekünk. Megint egy Szindbád ment el közülünk, vitorlájára szíveket hímezve. Hajója ugyan messzi jár már, de ha nézzük ezeket a képeket, egy ember keresi a kezünket, parolára, simogatásra, vagy átkot szórva, mint a próféták; teszi mindezt azért, mert élteben-holtában közösséget akart, közösségért áhítozott.

Magányos volt és egyszeri. Sújtani azért is sújthatta agyon a villám, mert magányos volt, mint egy pusztai jegenye, aki az egész emberi tájat akarja belátni. Pontosabban belátni akarja esendőségünket, szép szóval, indulattal próbál job-bik énünk felé terelgetni.

Az Élet keletkezés, elmúlás: folyamat, amelynek során átmegy valami másba, de úgy, hogy nem oldódik fel teljesen, nem tűnik el nyomtalanul abban a más-ban, amivé lett. Róla is csak így beszélhetünk. Valami létrejött és fennmarad általa: az elmúlás biztosítja a maradandót.

Örök, a sírját ne vigyázzátok.

Szép szava kiokádja a rá-beledöngölt földet. Húsvétját is, mert ereje és hite van, maga intézi.

Itt van és itt lesz közöttünk mindörökké. Ámen.

(*Huszárik Breviárium*, szerk. Lencsó László, 295–296.)



Tóth János és Huszárík Zoltán az *Elégia* forgatásán

TÓTH JÁNOS

Harminchat éves. Rádióműszerész, majd mozigépész volt, mielőtt – 1950-ben – a főiskolára került. Eiben István és Hegyi Barnabás tanítványaként kapott operatőri diplomát 1954-ben. Tizenkét év alatt két nagyjátékfilmet és tíz kisfilmet forgatott.

Az 1961-es Filmévkönyv a legígéretesebb fiatal tehetségek között írt róla. Azóta néhányszor bizonyított is: az Eljegyzés, az Igézet, a Kedd című rövidfilmek, s két nagyfilm, a Zolnay Pállal forgatott Áprilisi riadó, majd a Fábri Zoltánnal készített Nappali sötétség tartozik legjobb munkái közé. Legutóbbi emlékezetes műveit Huszáríkkal, illetve Ventilla Istvánnal készítette: az Elégia és a Testamentum operatőre volt.

Emlékeztetem az öt évvel ezelőtt megjelent cikkeire. Kicsit kesernyésen mondja: Ígéret voltam? Ezt soha senki nem kérte még rajtam számon. S lehetőséget sem túl gyakran kaptam a bizonyításra. Lehet persze, hogy ez rajtam is múlik. Elég keveset dolgozom, nem akarok mindenáron pénzt keresni; nem töröm magam, hogy olyan film fotografálását bízzák rám, ami nem érdekel, amiben nemigen látok művészi lehetőséget. Inkább kivárom az olyan forgatókönyveket, amelyekkel szívvel-lélekkel azonosulni tudok.

S arról beszél, hogy csak akkor tud szíve szerint dolgozni, ha azt csinálhatja, amit magában hord; ha azonosulhat a rendezői koncepcióval; saját magát igyekszik adni minden filmjében.

A jelenség mögött a lényegyet szeretném megkeresni. Ha direkt látásmóddal felfedezhető. Ha nem, akkor azzal a némileg abszurd kifejezésmóddal, amit a *Keddben* használtam először. És ugyanennyire sajátomnak érzem azt a szürrealisztikus látásmódot, amelynek jegyében az *Igézet* és az *Elégia* készült.

Az operatőri munka lényegének a tudatos kompozíciót tartja:

Minden egyes kockát, minden beállítást önmagában is alaposan meg kell komponálni. Még fontosabb az egyes képeknek a film egészéhez való viszonya. Amikor két kép összeillesztésénél olyan asszociációs feszültség keletkezik, ami külön-külön egyik képben sincs benne, akkor ott jött létre új minőség. Az *Elégiából* propagandacélokra standfotót próbáltunk kiválasztani. Mikor átnéztük az anyagot, kiderült, hogy önmagában egyetlen felvétel sem jellemzi igazán a filmet. Úgy egész, ahogy van.

Robbanékony és tűnékeny hangulatok, nüanszok kifejezése izgatja. Ő is Krúdyért lelkesedik: Huszárikkal együtt hónapok óta töpreng a Szindbád megoldásain. Közben most Makk Károly meghívta új filmjéhez: a Macskajátékot fotografálja.

Érdekes feladat. Több síkban játszódik a történet; mindegyik sík más valót kíván. A legkényesebb munka az egymást váltó síkok összekapcsolása, amiből hangulati többletnek kell keletkeznie. S a film nehezen kezelhető nyersanyag; a ceruza sokkal egyszerűbben, direkterben viszi át a grafikus belső mondanivalóját a papírra. A vágóasztal mindig meglepetéseket tartogat. Aki azonban túl akar lépni a felszíni ábrázolásmódon, annak vállalnia kell a hajótörés kockázatát. Az ember gondolatvilágának, érzéseinek, hangulatainak árnyalt ábrázolása mindig kísérlet. De a művészetben éppen ez a nagyszerű: az állandó izgalom, a próbálkozás, a kockázat.

Zsugán István (*Filmvilág*, 1966. 14. szám)

ÖN KIVEL KÉSZÍTENE INTERJÚT?

Huszárik Zoltánnal

Huszárik Zoltán filmrendező 36 éves. Eddig mindössze két kisfilmet készített. A szakma és a közönség mégis megkülönböztetett érdeklődéssel fordult felé – méltán. Diményi Géza nagykátaí olvasónk kérésére, aki a tavaly bemutatott Elégia című Huszárik kisfilmet kivételes művészi teljesítménynek tartja, felkerestük Huszárik Zoltánt.

Az Elégia számos díjat nyert külföldön és itthon. Felsorolná ezeket a díjakat?
Díjazták a filmet Barcelonában, Prágában, Melbourne-ben, kiemelt fődíjat kaptam az oberhauseni kisfilmfesztiválon – és a miskolci filmfesztiválon három díjat: a kritikusok díját, a kísérleti és kisfilm kategória díját és a miskolci egyetem különdíját. Ennek az utóbbinak örültem a legjobban, mert ez a díj azt mutatta, hogy az egyetemisták értenek, mégsem vagyok egészen egyedül, s hogy törekvéseimet a korszerűségekre sem egyszerűen bohócszerepként csinálom.

Mikor készítette az Elégiát?

1965-ben lett kész és 1966 elején került bemutatásra.

És azóta mit csinált?

Semmit.

Miért?

Illetőleg, hogyan is mondjam... Hittem azt, amit az a generáció, amely kisfilmekkel vetette magát észre... Gondolok itt Sára Sándorra, Gaál Istvánra, Szabó Istvánra... Hittem abban, hogy ilyen jellegű siker után megnyílik előttem is az út a nagyfilmkészítéshez. Nem mintha lebecsülném a kisfilm műfaját, de már az Elégia készítése a közben is úgy éreztem, hogy a gondolati anyag szétfeszíti a kisfilm kereteit.

Talán éppen azért tesz drámai hatást a nézőre, mert korlátok közé szorítja, sűríti a gondolatot.

Lehet... De szeretnék egy nosztalgiámról beszélni. Krúdy Szindbádjából szerettem volna filmet csinálni. Már régóta, szinte filológusi szenvedéllyel bújom Krúdy Gyula műveit, s szándékomban ott dolgozott az a gondolat is, hogy ha filmgyártásunk már megkísértett olyan nagyokat, mint Jókai, Mikszáth, Móricz, talán illő lenne Krúdyval is előlépnie...

Úgy tudom, hogy ön a filmgyárban nem filmrendezői, csak rendezőasszisztens státusban működik. Mi szükséges ahhoz, olyan sikereken kívül, amelyeket ön aratott, hogy valaki lépjen egyet előre a ranglétrán?

Filmgyártásunkban egy rendelet alapján csak három nagyjátékfilm realizálása esetén kaphat valaki rendezői minősítést. Hogy miért van ez, az számomra rejtély...

És a Krúdy-filmből miért nem lett semmi?

Közbevettem az előbb, de folytatnám... Mi az izgalmas Krúdyban? Krúdyban, azt hiszem, olyan vonásokat fedezhetünk fel, amelyek az egész filmművészet és a közönség számára izgalmassá és korszerűvé teszik. Asszociatív nyelv, az emlékek iránti érzékenység és irgalmatlan szenvedély az iránt, hogy maga köré gyűjtse a világ dolgait, kapcsolatot teremtsen velük, hogy ne legyen egyedül. Prousttal egyenrangúnak érzem Krúdyt. Hogy miért marad regényének megfilmesítése csak terv? Mindenesetre a kudarcban anyagi természetű dolgok is közrejátszottak. A film színes lett volna, és egy 8–10 milliós filmmel nem szívesen indítanak el fiatalot, mert ez szokatlan... De érzek a kudarcban egy rosszul értelmezett kultúr- és műsorpolitikai problémát is, azt a félelmet, amely megakadályozza, hogy a jól bevált klasszikusokon, Jókain, Mikszáthon kívül más-hoz nyúljanak. Pedig ez nagyon is mai film lett volna.

Az Elégiában a legtisztább filmeszközökkel dolgozott. Magyarázó szöveg vagy párbeszéd nélkül, csupán képi és hangeffektusokkal, különös ritmikával volt képes egy konkrét gondolatát kifejezni az emberről. De elgondolkodtam: az absztrakciónak ilyen fokán lehetséges-e dolgozni játékfilmben?

Mindig arról beszélünk, hogy realizmus – ha egy mű új eszközökkel lép elő, mindig attól tartunk, hogy a „nép” ezt nem érti meg. Ez a hivatkozás, azt hiszem, éppen a népre nézve megalázó. Realizmus-fogalmunk 19. századi. És a népművészet soha nem volt az.

Mármint realista?

Igen. Ebben a 19. századi értelemben soha. Akár a fafaragásokra, akár a szöttekre gondolok, akár az aztékok vagy az óceániai népek művészetére. Az absztrahálás kényszere hajtja ezeket az ismeretlen alkotókat, és használati tárgyaik is az absztrakció révén válnak művekké. Végül is számomra a művészet nem esztétizálást jelent, hanem azt, hogy ÉLNI. Létrehozni valamit, hozzáadni valamit a világhoz: úgy, ahogy egy paraszt szánt, vagy az asztalos széket készített.

Nemrégiben az aszódi művelődési házban jártam, és néhány fiatalember lelkesen említette, hogy valahonnan a Galga-mentéről származik ön is. Szeretnék meghívni.

Igen. Domonyból származom, Aszódon jártam középiskolába. Nyolc hold földünk volt.

Beszélne az életéről?

Az életemről? (nevet) 1949-ben kerültem a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. 1952-ben pedig kitétek.

Miért?



Mert a mi környékünkön nyolc hold föld már... *(ingerülten félbeszakítja magát).*
Ez most már nem lényeges! 1959-ben visszakerültem és 1961-ben végeztem.

1952 és 1960 között mivel foglalkozott?

Voltam paraszt, szobafestő, olajbányász, pályamunkás, dekoratőr.

Vándormadár volt tehát...

Igen. Ezekre az évekre tulajdonképpen nem neheztelek, és nem tekintem elvesztett éveknak. Rendkívül sokat tanultam, megtanultam becsülni az embert.

Visszatérve az Elégiára: miért csinált filmet akkor lovakról?

Mert az emberekről szól!

Másfél-két éve mint grafikust is számon tartják. Különböző lapokban, többek között a Pest Megyei Hírlapban is megjelentek rajzai. Miért nem lett festő, grafikus?

Sokszor bánom is, hogy nem lettem. Ha festő lettem volna, akkor nem kéne harcolnom, csak saját magammal – s az is untig elég. Egyébként, hogy miért nem lettem festő, abban van egy adag riadalom is. Megszűnt a kánoni érvényű kifejezés, szinte naponta új és új utakat nyitnak, új kísérletekkel találkozunk, de a 20. század festészetében a szintézis még várat magára.

És úgy érezte, hogy erre nem vállalkozhat?

Többet kellett volna tanulnom, és előbb kellett volna kezdenem.

Most milyen munkára készül?

Mészöly Miklóssal dolgoztam egy forgatókönyvön. A könyv elkészült, most áll elfogadás előtt.

Nádas Péter (*Pest Megyei Hírlap*, 1967. július 9.)

AZ ELÉGIA UTÁN

Huszárik Zoltán első játékfilmterveiről

Huszárik Zoltán az Elégiával több díjat hozott már el, mint akármelyik nagyjelmünk rendezője. Nagyját kapott Oberhausenben, technikai díjat Prágában, fődíjat Melbourne-ben. Díjazták Barcelonában, sikert aratott Tokióban, s végül, de nem utolsósorban, négy díjat kapott a Miskolci Filmfesztiválon.

E sikersorozat után mit csinál most a rendező?

Zavarban van, és eszébe jut az a sok-sok egyműves pályadíjnyertes szerző...

Félre a tréfát. Min dolgozik?

Várok. Két forgatókönyvem feletti ítéletre. Elfogadásra.

Hallhatnánk valamit a forgatókönyvekről?

Talán kronologikus sorrendben. Krúdy Gyula Szindbádjából magam írtam az egyiket. Tudom, meg fogja kérdezni, hogy mit akar egy fiatal rendező Krúdytól? Sokan kérdezték. Hiszen az életmű fölött még csatáznak az irodalomtörténészek, a szerzőről megoszlanak a vélemények. Krúdy valahogy nem tartozik a magyar regény fővonalához. Jókai, Mikszáth, Móricz a hossztengelye a magyar prózának. Krúdy életműve egy másik vonulata a magyar regényirodalomnak. Líraibb, összetettebb, ellentmondásosabb – modernebb. Olyan új gondolati és stílusproblémákhoz nyúl, amelyeket mi a 20. század kellős közepén csupán feszegetünk.

Ennyit Krúdyról. De mi izgatta a rendezőt éppen Szindbáddal kapcsolatban?

Szindbád archaikus, de mégis korszerű hős. Reális és szürreális. Nevető és szomorú. Vagyis: örök emberi figura. Ha úgy tetszik, ő a magyar valóság, a magyar századvég Hamletje, aki cselekedni ugyan nem tud, de emlékezni annál inkább. S aki emlékezik, annál a cselekvés lehetősége sem kizárt. Az ember, aki saját magát faggatja, tulajdonképpen az emberiséget akarja vallomásra készíteni.

Miként képzei el filmre vitelét?

Elég bonyolult az a formarendszer, amivel Krúdy dolgozik. Az idősíkok egymásmellettsége és ölelkezése szabad konstrukciót követel. Hét-nyolc női figura köré fogtam a könyvet. A jelenetek belső formáját illetően nem az epikai sajátosságok az uralkodók, hanem az egymásba lépő gyors, egymást váltó pillanatok. A filmet színes anyagra tervezem, színvilágát monokron színhangzásúra gondolom, ilyen például Picasso ismert rózsaszín és kék korszaka.

Így találkozik a képzőművész Huszárik a filmrendező elképzeléseivel?

Nagyon szeretnék színes filmeket csinálni. Néha egy piros pulóver többet tud mondani, mint megannyi dialógus.

Jelenleg hol tart a forgatókönyv a filmelfogadás hosszú útján?

Bár ez készült el előbb, de úgy érzem, türelmi időt kíván. Elsőfilmes számára nehezen szavazzák meg az ilyen film elkészítéséhez szükséges költségvetést.

S a másik könyv?

Ezt Mészöly Miklós írta. *Úton – útközben*. Ez a címe. A forgatókönyv cselekménye közvetlen a háború után játszódik. Négy ember országjáró útjának élménysorozata. Nem, nem akartunk történelmi tablót teremteni, pszichológiai drámát inkább. Hármójukat a háború formálta olyanná, amilyenek. A negyedik kölyök még. Ő csupán szemlélője a három már felnöttnak. Az emlékvilága előttünk születik, azok cselekvéséből. Valahogy így él tovább generációkon keresztül a háború rombolása.



Capriccio

Huszárik Zoltán rövidfilmmel aratott ország-világra szóló sikert. E két játékfilm terve annyit jelent, hogy hűtlen lesz a kisfilmekhez?

Tavaly elolvadt a témám. Még félig sem volt kész a *Capriccio* című filmem, amelyet hóemberekről készítettem, állandó munkatársammal, barátommal, Tóth Jánossal, amikor beköszöntött a tavasz. A primeren adott nyugalmon túl észre akarjuk venni a halott természet hangjait is. Elemekben, fákban vagy növényekben, a látszólag halott anyagban az újraszerveződés igyekezetét. Ha megérkezik a hó, befejezem. A naivitásról, a képzelet plebejus öröméről szól majd...

L. É. (*Film Színház Muzsika*, 1967. október 6.)

A MAGYAR „EZEREGYÉJ” ÁLOMHAJÓSA. SZINDBÁD ÚJABB UTAZÁSA

Beszélgetés Huszárik Zoltán rendezővel

Szindbád... Kicsoda ő, ez a hosszú lábú, ködképző álomhajós, aki ott kóborolt-kalandozott a századfordulón, a pörköltszagú kiskocsmák félhomályában, a tűnő, sejtelmes ligeti bokrok árnyékában, a lóversenyek kusza izgalmaiban, s a fényes bálók forgatagában?!

Költői köntösét Krúdy Gyula varrta a magyar „Ezeregyéj” ezeregy színéből. Álomból, ábrándból, ki nem kiáltott vágyakból. Így lett ő a varázsos varázsló – aki élénk idézi mindazt, ami már elmúlt, s amit szüntelenül sóvárgunk. Mert Szindbád – az ifjúság.

...És Szindbád most új utakra indul. Filmvásznon éli majd tovább halhatatlan kalandjait. Az új utazások irányítója: Huszárik Zoltán rendező.

Mi készítette arra, hogy foglalkozzék Szindbád megfilmesítésével?

Pascal mondja valahol: „Vannak dolgok, melyeket csak úgy tudunk megértetni, ha olvasóinkat arra ösztönözzük, hogy önmagukról gondolkodjanak.” Ez az önismeret kérdése, viszonylataink rendezése a természettel, környezetünkkel, társainkkal, a világgal – a távol esővel és a közelünkben levő tárgyakkal – ez lenne az, amit én elsődleges mondanivalónak érzek Krúdyban. Innen értelmezem korszerűségét és abból az aktivitásból, ahogy minden életelemben megnézi és megméri önmagát, hogy értelmes széppé tegye a létet. Nem pedagógiai célokat szolgál a Krúdy-életmű, így a leendő film sem – de összetettségében, bonyolultságában tetten érhetők azok a szorongató és biztató elemek, amelyeket az ember a kiteljesedéséért végez. Mondhatnám azt is, a gauguini kérdés ismétlődik meg majd a filmben: „Kik vagyunk, mik vagyunk, hová megyünk?” No meg a bölcsesség, mely az életművéből árad: „Éberen élni, de folyton álmodni.”

És Szindbád honnan indul? Hiszen lehetetlen valamennyi kalandját megfilmesíteni!

Az emlékeiből. S abból, amit szeretett... Mert Szindbád „szerette a nők lábát s a hófúvásos időjárást”. A vidéki tánciskolát és a „melankolikus kocsutakat”... „Szerette a harisnyát kötő, idős asszonyok sírvirág szagú meséit”, s a „fogadósnét”, akinek szöktetést ígért... Mert Szindbád mindent szeretett, ami illúzió és elképzelés. Ami regény... És mindenért hiába rajongott. Nem vigasztalta a százhét nő... Mert „hisz még százhétnél is több volt azoknak a nőknek a száma, akik Szindbád álomvilágában piros karikákon hintáztak...”

Tehát akkor a film az örökös „elégedetlenséget” is idézi?



Inkább úgy fogalmaznék, Szindbád lénye azonos az elmúlástól való félelemmel. Azért is kötődik olyan erősen az élethez, az élményekhez...

Hogyan született meg a forgatókönyv?

Közel három év vajúdasával és próbálkozásával.

Ki a munkatársa?

Tóth János operatőr. Tulajdonképpen társszerzője is a filmnek. Remélem, ismét kitűnően dolgozunk együtt – hiszen közösen csináltuk annak idején az *Elégiát*, a *Capricciót*, az Amerigo Totról szóló filmet.

Úgy tudom, egészen sajátos módon kezdte el a „filmforgatást”.

Eddigi filmjeimben nem alkalmaztam „emberi hangot”. Most viszont

igen nagy szerepet kap a hang – már csak azért is, mert szeretném átmenteni Krúdy mondatait. A film alatt végig „beszélnek” – nem találok jobb kifejezést, meg félek is kimondani, hiszen annyira elkoptatták már – afféle „narratív” módon... A „háttérhang” már elkészült. Pontosabban: magnóra rögzítettük neves színészek közreműködésével...

Kikkel?

Például Pálos Györggyel, aki betegen is vállalta ezt a „szerepet”, s csodálatos érzékenységgel, nemesen mondta Krúdy mondatait. Nekem ez a magnófelvétel – úgy érzem – kottát is jelent, amelynek nyomán csak el kell „vezényelnem” a filmforgatást...

És mikor kezdődik a tényleges forgatás?

Összel.

Szereposztás?

Még nincs.

És hol készülnek a felvételek?

A Poprád völgyében, Lublón, Kőszegen és Sopronban. Ezek a városok annyira őrzik a „múltjukat” – ahogy a legtökéletesebb díszlet sem tudja visszaadni... S ez is lételeme a Krúdy-filmnek...

Gantner Ilona (*Népszava*, 1969. augusztus 24.)

A SZINDBÁD FORGATÁSA KÖZBEN

Huszárik Zoltán

Több mint négy évvel ezelőtt, 1966 nyarán mutattuk be a Filmvilág hasábjain mint a pályakezdő filmesek egyik legtehetségesebbikét. Első rövidfilmje, az Elégia elkészülése adott akkor apropót a fiatal művész portréjának felvázolására.

Huszárik pályája azóta sem alakult szabályosan. A lassan negyvenéves „fiatal rendező” tulajdonképpen csak most készül az első, igazán komoly erőpróbára: most forgatja első játékfilmjét, Krúdy Szindbádját.

Pedig már 1949-ben felvették a Filmművészeti Főiskolára; 1952-ben váratlanul kitették a főiskoláról, ahová csak 1959-ben vették vissza, ahol az azóta „legendás-ként” emlegetett Máriássy-osztály tagja lett. 1961-ben diplomázott, Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössy Imre, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János és Szabó István évfolyamtársaként. Ebből az osztálynévsorból is kitűnik, hogy évfolyamtársai közül Huszárik az utolsó, aki nagyjátékfilmsként debütál. Az 1961 óta eltelt kilenc esztendő alatt – néhány reklámfilmten és kevésbé fontos televíziós munkán kívül – mindössze három rövidfilmet készített: 1965-ben az Elégiát és 1969-ben az Amerigo Tot és a Capriccio című filmeket. (Igaz, mindhárom film nagydíjat nyert a hazai rövidfilmfesztiválon, és sikerrel szerepelt számos nemzetközi fesztiválon is.)

A Szindbád, amit augusztusban kezdett forgatni Szlovákiában és Szentendrén, Huszárik Zoltánnak rendkívül régi filmterve; már az 1966-os Filmvilág-riportban említi mint következő munkáját.

A forgatás alkalmából a rendezővel folytatott beszélgetés során megpróbáltunk választ keresni ennek az elég szabálytalanul alakuló művészi pályának az általánosabb kérdéseire is.

Miért tartott ilyen hosszú ideig a felkészülési periódus? Noha az Elégia óta a filmszakmában mindenki – kritikusok, pályatársak, stúdióvezetők – saját nemzedéke legígéretesebb tehetségei között tartották számon, vajon mi lehet az oka, hogy mégis csak most kerülhet sor a voltaképpeni pályakezdésre?

Ezt a kérdést – ha nem is pontosan ilyen megfogalmazásban – én is sokszor feltettem magamnak, mégsem tudom rá a biztos és precíz választ. Annak idején, a 66-os Filmvilág-riportot egy önarcképvázlatommal illusztrálták. Grafikának nem volt túl jó, de kifejezett valami lényegeset rólam s pályám további alakulásáról. A rajzról a kezek négyzetébe szorított arc néz az olvasóra. Ez lehet még az önvédelem reflexe; de most, hogy az évek távolából nézek önmagamra, ebben

a rajzban már az *állapot* a lényeges; ennek az állapotnak már nem a kényszere, hanem egy megkeresett és vállalt művészi magatartás lehetősége. Egy befelé forduló, szemlélődő magatartása. Az a filmes korosztály, amellyel együtt indultam, sajátos programmal jelentkezett. Olyan filmeket csináltak – az előttük járóknál frissebb szemlélettel, nagyon tehetségesen; ezért is arattak jogos sikereket –, amelyekben a direkt közéleti vonatkozások dominálnak. Korábban, amíg az indulat bennem is friss volt, én is reagáltam volna ezekre az évekre, hiszen átéltem ezt a periódust, s átélt engem a történelem; kifejeztük egymást: ő a gyakorlatával, én meg ezzel a torokszorító kinnal, amivel megajándékozott. Ha a tételes fogalmazástól távolabb leszek, s lesz erőm és tehetségem ennek emberi relációit transzponáltabban körüljárni, akkor majd nyilván felteszem én is a magam kérdéseit. Hogy ez így van, s nem szándékos elszigetelődéstről van szó, arra példa lehetne egy forgatókönyvvázlatom, amit *Daidalosz és Ikarosz* címmel írtam, s amely arról a nemzedékről szól, amelyiket az új hit emelt magasba, s ugyanez kényszerített zuhanni is egy adott pillanatban. Ezt a forgatókönyvet ma már én magam sem tartom sikerültnek, éppen a tételszerűsége miatt. Azt a történelmi periódust bonyolultabbnak éreztem annál, semhogy egy filmen belül meg tudtam volna válaszolni. Talán ezért próbáltam általánosabb kérdések felé tájékozódni. Az olyan alapfogalmak kezdtek izgatni, mint élet, halál, elmúlás – és az a percnyi öröm, ami az ember életét a két fogalom között kitöltheti. Tulajdonképpen azok az alapkérdések ejtettek rabul, amelyekkel a művészet mindig is viaskodott. S hajtott egyúttal az a teljesíthetetlen becsvágy is, hogy megpróbáljam kutatni: mi lehet a „receptje” a minél gazdagabb emberi életnek... S mélységes meggyőződése, hogy ezek az alapfogalmak – abban a jelrendszerben, ahogyan filmjeimben megjelentek – egyáltalán nem archaizálók; mindig megtalálható bennük a mára való utalás.

Mire gondol pontosabban?

Ilyen vagy olyan formában, más és más tematikai elképzelésbe ágyazva, az ember érzelmi életének elszegényedése, képzeletének elsatnyulása izgatott; áhítozva a gyermek naivitását, játékban való feloldódását. Áhítozva arra, ami József Attilának csak vágy lehetett – „Játszani is engedj szép komoly fiadat” –, s amivel Picasso máig is traktál; sorkatonái – a szép keblű nők, a virágok – a győzelem bizonyosságával veszik fel a harcot a rossz, a kegyetlenség ellen. Benépesíteni a világot a szépség jeleivel, bízni a „ráolvasás” erejében, nevet adni félelmeinknek és álmainknak – ezeknek a vágyaknak, gondoknak keresek kifejezést filmjeimben. Meghosszabbítani gyerekkorunkat, szabadon, merészen csapongva teremteni, mint a gyermek. A képzelet a teremtés első fázisa. Ha a képzeletben megformált dolgokat sokáig dajkálja az ember, előbb-utóbb valóság lesz belőlük. Hozzáadni a világ dolgaihoz valamit – nem tartom jelentéktelen vállalko-

zásnak. Rövidfilmjeimben, amiket Tóth János barátommal csináltunk, ennek az igyekezetnek próbáltunk hangot adni. Az *Elégiában* a fájdalom, a *Capriccio*-ban a szertelenség, az *Amerigo Tot*-ban a teremtés, alkotás lélektani motívumai adták az érzelmi-gondolati indítást.

S mi az oka, hogy az elmúlt kilenc esztendőben ilyen kevés filmet készített? Meglehet, hogy nagyjátékfilmes bemutatkozását objektív tényezők is késleltették; abban azonban egészen biztos vagyok, hogy – ha akar – rövidfilmet többet is csinálhatott volna...

Nem vagyok úgy és olyan értelemben gyakorló filmrendező, mint pályatársaim többsége. Az elmúlt években – a Szindbádon kívül – készült két játékfilm-forgatókönyvem (az egyik Tersánszky *Legenda a nyúlparikásról* című művéből, a másik Mészöly Miklós egyik novellájából), amelyekből nem lett film. Valószínű, hogy jórészt miattam. Szívósabb hadakozással, kitartóbb vitakészséggel talán ezeket is leforgathattam volna. Naiv voltam és vagyok; azt hittem, az *Elégia* kedvező fogadtatása megkönnyíti további vállalkozásaim sorát. Lassanként meg kellett értenem, hogy nem olyanfajta filmeket csinállok, ami sokaknak tetszik. Engem a kamarajellegű dolgok érdekelnek. S még sose verték szét a Zeneakadémiát az emberek egy kamarakoncerten. Említett filmterveim nem a szokásos, elfogadott – szociológiai vagy másként direkt-közéleti – módszerrel keresik a választ a humánus kérdéseire. Sem a Tersánszky-, sem a Mészöly-forgatókönyvemnek nincs direkt izgalma, izzó aktualitása, nem elégít ki tömeges ízlést és igényt; reménye sincs rá, hogy tömegek özőnlenek majd a mozipénztárhoz. Tehát óhatatlanul periferikusabb helyet kap a filmcsinálásban. Ami pedig rövidfilmjeim viszonylagos csekély számát illeti: elég nehezen, kínlódva dolgozom; másoknál több időt töltök egy film megcsinálásával.

Ha jól tudom, csaknem tíz éve dédelgetett terve a Szindbád megfilmesítése.

Mi az, ami ilyen mélyen megérintette a Krúdy-életműben?

Krúdy eredetileg olyasféle természetű írónak indult – vagy olyanná szeretett volna válni –, mint Ady. Ezt a közéleti váteszszerepet nem sikerült vagy csak félig-meddig sikerült végigélnie. De érdemes elővenni 1919-es, zseniális riportjait: legalább akkora erejük – sőt: szerintem lényegesen jobbak –, mint Móricz sokat idézett riportremeklései. Aztán amikor Krúdy – valószínűleg személyiségéből fakadó, alkati okoknál fogva – ebből a közéleti szerepből kiszorult, roppant szellemi erejével egy örök beltenyészet, az érzelmi élet mikroklimájának vizsgálata felé fordult. Számomra meghatározó jelentőségű volt a találkozás a Krúdy-életművel; az előbbieken talán már arra is válaszoltam, hogy mi a vonzódás, a vélt szellemi rokonság alapja. Rabul ejtett Krúdy utánózhatatlan prózanyelve – a magyar költészet egyik csúcsteljesítménye – is. Szellemi tájékozódásom alaprétege a költészet; mindig ez izgatott: a költői jelentés többszólamúsága.



Latinovits Zoltán és Huszárik Zoltán a *Szindbád* forgatásán

Hogy a líra nemcsak azt jelenti, amiről a vers szól, hanem azt is, ami a Titok az emberben, amit csakis a költészettel lehet megnyitni. Krúdy ezt a szinte neurotikus érzékenységet jelenti számomra. Az átlényegítés gazdagságát. Nála minden, ami nem is emberszabású, valahogy magától értetődően emberivé lesz. Valami konok és természetes kapcsolatot tud teremteni egészen távoli dolgok között...

S a filmművészetben? Filmrendező kedvencei vagy példaképei között számon tart-e valakit, aki hasonló művészi magatartást vagy törekvést képvisel?

Senkit. Legkedvesebb rendezőm kezdettől fogva Buñuel. Ha megpróbálok a magam számára művészi magatartásmodellt, eszményképet keresni, Krúdy mellett Éluard az. Nagy avantgárd költőként indult, és olyan kristálytisztán realista, amilyen én is szeretnék lenni. Ő szolgált példával arra, hogy a realizmus hogyan őrizheti meg és gazdagíthatja önmagát azokkal a távlatokkal, amelyekkel az avantgárd a lírát megajándékozta. Éluard realizmusában szervesen jelen van az avantgárd minden vívmánya; ahogyan Buñuel későbbi realista remekműveiben is jelen van Az andalúziai kutya „veszett” avantgardizmusa...

Jól értettem? A mai Buñuelt realistának tartja?

Igen. A magam részéről én minden valamirevaló művet realistának tartok. A művelődéstörténet később korrigálni is szokta a pillanatnyi sablonos kategorizálásokat. Az impresszionisták láttán, akik valaha olyan felhőborítóan avantgárdok voltak, hogy be sem engedték őket a szalonokba, ma eszünkbe sem jutnak a korabeli esztétikai kiátkozások. Számomra ők ma nem impresszionisták – egyszerűen festők, akik valami fontosat közölnek a világról, a valóságról. A valódi értékek olyan mértékben válnak egyetemessé, hogy idővel ledobják magukról az esztétikai címkéket, a stílusproblémák megszűnnek. Valami olyan filmnyelvhez szeretnék eljutni, hogy ezek a ma nagyon modernnek ható eszközök hétköznapiasan természetesekek legyenek. Ezt a filmnyelvet addig kell manipulálni, amíg képes lesz szimbólumrendszeré válni. Valahogy úgy, ahogyan a beszélt nyelv – tartalmi vonatkozásban egyszersmind szimbólumrendszer is: a kakas – hajnal; a galamb – béke stb. Jó lenne újra kanonikus érvényű művészetet csinálni. Azt hiszem, ez a kor hivatott erre. Hogy végre ne csak szétszabdaltjuk, hanem össze is rakjuk a fogalmakat. Minden avantgárd, minden „izmus” lényege, hogy a maga speciális nézőpontjából ad abszurdum vitte a kiválasztott problémát. Most talán már a szintézis megteremtésére volna szükség.

De borzasztóan belementünk az esztétizálásba, amihez nem értek. Tulajdonképpen nem érdekel az esztétizálás. Amint kimondok valamit, hamisnak, okoskodónak érzem. Valahogy idegenek a saját szavaim, ha megpróbálok kerek mondatokba fogalmazni valamit, amit érzek, és amit képekkel néha talán sikerül kifejeznem...

A készülő film felfogása szerint milyen lesz Szindbád figurája?

Szindbád modern Odüsszeusz, átszínezve, feldúsítva a művelődéstörténetileg utána következő nagy figurákkal, Casanovától Gargantuáig. A nagy életélvezők mítoszának egyik megtestesítője. Valójában keserű figura, mert az örökös helyváltoztatásban – ami voltaképpen a szintézisigény következménye: minél teljesebben birtokba venni a világot – nem marad ideje arra, hogy szilárd értékrendszert alkosson, soha nincs szinkronban önmagával. Az állandó helyváltoztatás mögött nincs más, mint maximalista igényű helykeresés; félelem a megállapodás, a betokosodás veszélyeitől.

Miért tartja modern, tehát korszerű figurának Szindbádot?

Mert tetszik a kereső nyugtalansága, mert konzekvensen elégedetlen azzal, amit az élet nyújt neki; fölébe akar kerülni, örökösen meg akarja haladni jelen adottságait és jelenlegi önmagát. Szindbád maga az állandó mozgás, helyzetváltoztatás, átminősítés.

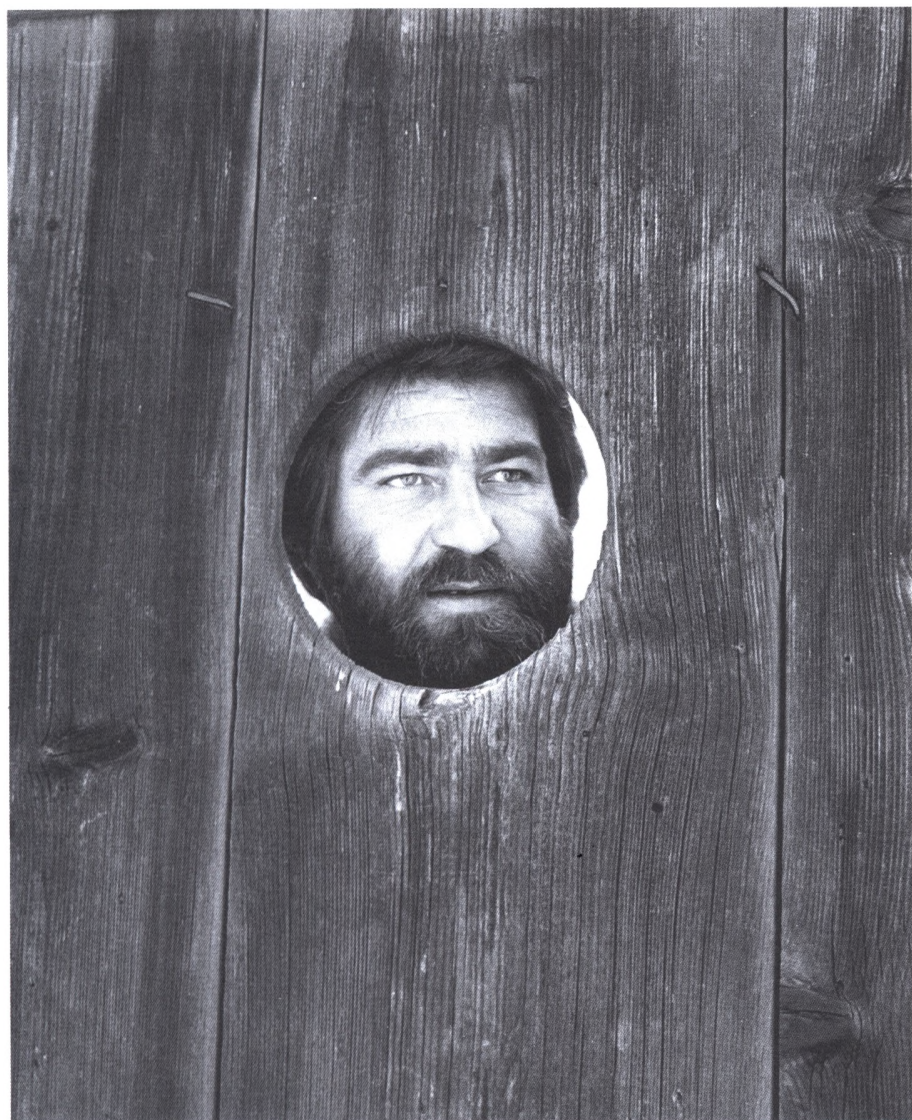
Milyen gondokat okozott, hogy – pályáján most először – színészekkel dolgozik? Pontosabban: azt a stilizációt, amit eddigi rövidfilmjeiben megvalósított,

illetve azt a stilizációt, amit Krúdy verbális eszközökkel teremtett meg, hogyan lehet a színészi stílusban érvényesíteni?

Kicsit féltem a színészekről; eddig csak hóembereket kellett instruálnom... Kezdő rendezőnek ritkán adatik ekkora szerencse: Latinovits Zoltán személyében olyan színésszel sikerült találkoznom, aki ügyszeretben, analízisben, türelemben, stílusérzékből, a figura sorsát átélő érzékenységekben eszményi partner. A Krúdy-világ transzponálása nehéz, borotvaélen mozgó vállalkozás; ha sikerül megteremteni az egyensúlyt, az felerészben az ő, felerészben az operatőr, Sára Sándor érdeme lesz. Sárát eddigi legjelentősebb filmjei nyomán mórifici ihletésű nagyrealistának könyvelték el, pedig megvan benne a készség erre az összetettebb, illékonyabb ábrázolásmódra is. Sokan elfelejtették, hogy Sára akkor csinált avantgárd jellegű, szürrealizmus felé tapogatódzó dolgokat (példárá a *Virágát a napnak* című kisfilmje vagy bizonyos forgatókönyvvázslatai), amikor nálunk ezzel szinte még senki sem kísérletezett. A *Szindbád* tehát számára nem valami merőben újszerű feladat, csak alkalom a folytatásra.

Nem válaszolt konkrétan a kérdésre: hogyan lehet stilizálttá tenni a színészi játékmodot?

Nem feleltem konkrétan, mert a forgatásnál nem elvi stílári kérdéseken vitatkozunk, hanem adott, konkrét jeleneteket veszünk fel, eleven színészekkel. A figurák és a szituációk Krúdynál – az ő sajátos stílromantikus stílusába ágyazva – rendkívül elevenek, reálisak. Egy irodalomtörténész, aki Krúdy-monográfián dolgozik, kinyomozta, hogy ezek a valószínűtlenül szép nevű emberek, akik mintha csakis a költészet birodalmában létezhetnének – mind itt éltek a korabeli Magyarországon: szerepelnek a bejelentőkönyvekben. Azt az elvet próbáljuk követni, amit az irodalmi anyag reprezentált. A szürrealizmus olyan, mint az eső: valami megfoghatatlanból – a felhőből – jön, de a földet veri. Egyszerre kell megmaradnunk a natúránál, a realitásban – s fölülelemkedni rajta. Állapotokat, pozíciókat, gesztusokat rögzítünk. A tárgyak, a tárgyi elemek, az ételek, a szertartásos étkezések a maguk konkrétágával – megfelelő együttesbe állítva – új minőséggé állhatnak össze. A legkisebb sejtben is benne van a teljes organizmus, még a gondolkodás eleme is... Iskolás dolog lenne megpróbálni egy az egyben képre fordítani Krúdy nyelvi bravúrait. Feladatunk a Krúdy-mű szellemiségének megkeresése. Azt a fajta érzékeny pszichózist s az állandó dinamikát, elmozdulást kell érzékeltetnünk, azokat az illékony hangulatokat, ízeket, színeket, azt a villódzó neuraszténiát kell megteremtenünk, amely ugyanolyan ritmusban dobol a néző idegrendszerén, mint Krúdy írása. Ehhez természetesen segítségül hívtuk a képzőművészetet is – a Krúdy előtti és utáni – utalások, rekvizitumok formájában... A filmmel nem stílustörténeti problémákat akarunk tisztázni; stílári szempontból egyáltalán nem is lesz egységes mű. Ahol



Sára Sándor a Szindbád forgatásán

kell, stilizáltan szürreális, másutt realista vagy köznapi vagy drámai lesz. Számmomra a művészi munka nem stílusproblémák megoldása. Ha szerénytelenül reménykedem, abban bízom, hogy mű lesz – tehát realista: elmond valamit az emberről, a világról, az élet és az elmúlás misztériumáról...

Zsugán István (*Filmvilág*, 1970. 18. szám)

HAGYOMÁNYOK NÉLKÜL NINCS MŰVÉSZET

Beszélgetés Huszárik Zoltánnal

Huszárik Zoltán Szindbád című filmjét 1971-ben a filmkritikusok díjával tüntették ki. A filmben nemcsak a szokványos filmszerkesztési móddal szakított, nem is csak az időről, az emlékezésről, s a szerelemről való hagyományos felfogást értékelte át, hanem magát a filmművészetet próbálta megújítani.

Szerintem a művészet nem csupán technika vagy tehetség kérdése. Falun születtem, szüleim parasztok. Tőlük örököltem a munka szeretetét. A paraszt mindig kimegy a földre – ha fúj, ha esik –, mert dolgoznia kell. Ezt a konok munkaerkölcsöt hazulról hoztam. A művész csak az alkotás révén léphet ki egészen önmagából, társulhat a többiekkel, s tükrözheti a világmindenséget.

Hogyan látja a művészet, konkrétan a filmművészet fejlődését?

Sajnos, nem sok jót jósolok. A művészetek – eddig – képesek voltak közösséghez szólni. Ma – úgy tűnik – egymásnak beszélünk. Nem tudom titkolni azt, amit egyszer már megtanultam, és nem vagyok hajlandó az újszülött kedvéért újból megtanulni az ABC-t. Ez nem jelenti azt, hogy a felelősséget a közönségre hárítom. A művészetért mi, művészek vagyunk elsősorban felelősek... Ha nem akarjuk, hogy a filmművészet léha semmitmondássá, játékká devalválódjon – amelyre a jövőben egyre kevésbé lehet szükség –, ha nem akarjuk, hogy elvesztse hivatását és hitelét, akkor azonosulnunk kell munkánkkal, dolgoznunk kell, és a munka kedvéért bizonyos értelemben le kell mondani önmagunkról. Engem mindig az izgat: hogyan válhatok álmodóból ismerővé, emlékezőből művésszé, hogyan tükrözhetem egyéni korlátaim leküzdésével a világ szépségét, igazságát és valóságát.

Ezek szerint a művészet célja a megismerés és a megismertetés. Azoknak a jelenségeknek a megismerése, illetve megismertetése, amelyek túlságosan komplikáltak, finoman árnyaltak ahhoz, hogy a tudomány megközelíthesse őket?

A lélekismeret minden bizonnyal elmélyült a századok folyamán. Ebben kétségtelenül különbek vagyunk, mint például a sumerok, de ez nem jelenti azt, hogy kultúránkkal minden rendben van. Teheránban értettem meg, hogy századunk nagy művészei, Picasso, Moore, Bartók – akik túl tudtak lépni az előregedő európai művészetben – miért nyúltak vissza a régi és naiv művészetekhez. Az ott látott szobrok, ornamentikák alkotói – akiknek neve már feledésbe merült – az ember életét, hitét, örömét és félelmét fogalmazták meg. Alakításuk ésszerű törvényeknek engedelmeskedik, nem a látszatnak. Formaviláguk ezért olyan egyszerű és tiszta.



Milyen szerepük lehet az őskultúráknak a modern művészet fejlődésében?
A népművészet és az archaikus korok kulturális öröksége már csak igen halványan él az európai művészetben, az amerikaiáról nem is beszélve. Korunk „nagy vívmányában”, a konzumkultúrában már nem a valódi művészet vész el az olcsó szórakoztató termékek tömegében, hanem az álkultúra látszik valódi kultúrának. Az előbb említett művészek jelentősége éppen abban van, hogy az őskultúrák formakincsét a 20. század mondanivalóinak tolmácsolására használták fel,

új szintézist teremtve korok és kultúrák között. Hagyományok nélkül nincsen művészet. A bizánci kultúra, a Húsvét-szigetek szobrai, az asszír, a sumer, az egyiptomi szobrászat és építészet alkotásai máig is állják nemcsak az idő, hanem a minőség próbáját is. Vannak művek, amelyek változatlanul tovább parázslanak, s idők múltával ismét képesek lesznek arra, hogy új törekvéseknek adjanak meleget.

Sára Sándor lapunknak egy korábban adott nyilatkozatában elmondta, hogy ön sem annak a környezetnek képi világát adta vissza filmjeiben, mint amiben felnőtt.

A mai napig sem tudom, hogy hogyan jutottam el Krúdyhoz. Gyermekkoromban évről évre a disznóölések alkalmával mindig ugyanazok a rokonok jöttek össze, és egy idő után a beszélgetésük valahogy mindig Isonzónál kötött ki. Leesett állal hallgattam ezt a jól ismert szöveget, de hogy mi fogott meg benne, a mai napig sem tudom. Talán a monotónia. Azt hiszem, a művész képvilágának csak egy bizonyos hányada származik olvasmányából; nagyobbik része kora gyermekségével kezdődő fogékony életének egészből ered.

Hogyan értelmezi Szindbád figuráját, s mit akar Szindbád?

Mindenekelőtt élni. Krúdy felismerte, hogy aki az életet teljesen vallja, nem tagadhatja a halált sem, mert a halál hozzátartozik az élet teljességéhez. Szindbád a legfinomabbra rafinált idegekkel minden életközegben benne akar lenni – borospoharak tükrében, ételek ízében, tájakban, nőkben, temetők mohos keresztjeiben, virágokban, amelyek dúsan tenyésznek elmúlt emberek elviharzott szenvedéseinek termőtalajából. Szindbád bizonyos értelemben dekadens. A dekadencia, úgy gondolom, csak egyet jelenthet: az élet apadását. A dekadens emberben csökken a vitális erő; kevesebb emócióra képes, mert képzelete nem tudja az emlékeit új összetételbe rendezni. Akarata ösztönös testébe fullad. Vajon ez a folyamat nem lehet érték? A bűneinkben való elmélyedés is hozzájárulhat önünk maximális értékének megéléséhez, mert a destruktív folyamatok is az élet alkotó tényezőivé válnak; a lehető ént fejezik ki.

Filmjeiben a zeneszerző, az operatőr és a színészek egyenrangú alkotótársaivá váltak.

A zeneszerzővel és az operatőrrel nemcsak a forgatás napján és a hangfelvétel alkalmával találkozom, hanem igyekszem őket bevonni az alkotás folyamatába. Munkatársaim: Tóth János, Jankura Péter, Jeney Zoltán és Sára Sándor – akikkel eddig együtt dolgoztam – mind pluszt adtak filmjeimhez. A *Szindbád* forgatásakor igyekeztünk a film atmoszférájának megfelelő hangulatot teremteni. A színészek olyan áhítattal léptek a műterembe, mint egy templomba. A levest, amelyet a filmben Latinovits olyan jóízűen evett, Dajka Margit főzte. Azt hiszem, hogy mindnyájunknak egy életre szóló élmény volt együtt dolgozni.



Szénási Ernő és Latinovits Zoltán a *Szindbádban*

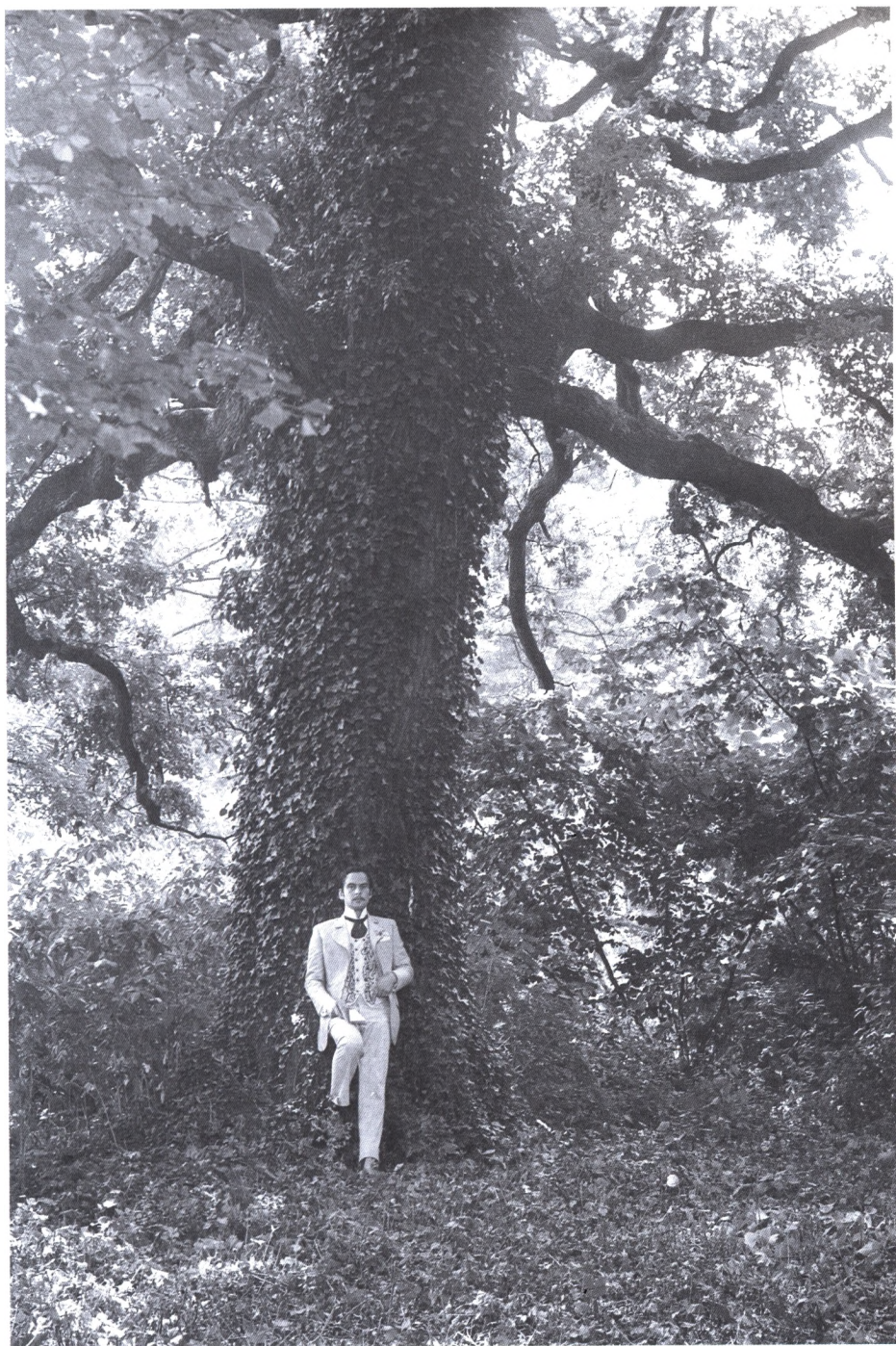
Több rendező panaszkodik, hogy átszervezett filmgyártásunk a futószalagszisztémához kezd hasonlítani. Milyen lehetőségei vannak ebben az új helyzetben?

Mészöly Miklós *Film* című regénye alapján írtam egy forgatókönyvet, amit nem fogadtak el, majd Füst Milán *Feleségem története* keltette fel az érdeklődésemet, de – egyelőre – anyagi okok miatt le kell mondanom róla.

A hazai és nemzetközi filmművészetben kik álltak önhez a legközelebb?

Buñuel, Bergman, Antonioni, Bertolucci, Jancsó és Tóth. Azok a rendezők, akik a „titkokra” nyitnak ajtót, és úgy mutatják meg azokat, ahogyan még nem volt.

Menyhárt László (*Pest Megyei Hírlap*, 1974. február 11.)



Latinovits Zoltán a *Szindbád* forgatásán



Huszárik Zoltán (1931–1981) mindössze ötven évet élt, két egész estés és öt szerzői rövidfilmet forgatott, 25 éves pályafutásával mégis beírta magát a magyar film történetébe: a *Szindbád* filmművészeti kánonunk megingathatatlan darabja, különféle „minden idők legjobb filmje” listák biztos és előkelő helyezettje; az *Elégia* pedig hasonló pozíciót foglal el a rövidfilmek mezőnyében. Munkáit bemutatójuk után sokan és lelkesen méltatták, ahogy halálát követően is rengeteg megemlékezés született róla. Miért szükséges mégis újabb könyvben felidézni Huszárik Zoltán írásait, interjút, s monografikus igényű áttekintést nyújtani filmes életművéről? A tiszteleten, megbecsülésen, a filmek felelevenítésén, életben tartásán, aktualizálásán, az emlékezésen túl mi indokolhatja ezt a vállalkozást? Mindenekelőtt az elemző dialógus igénye. Mert akinek a műveivel beszélgetünk, az velünk van.

4800 Ft

