

Vígh Imre

A Szindbád emlékezőtechnikájáról

Absztrakt

A dolgozat a szeriális formát megvalósító filmek közé sorolja a Szindbádot. Olyan megközelítéseket alkalmaz, melyeket elsősorban Krúdy novelláinak elemzése során szoktak használni. Főként Bergson és a rá épülő szerzők, valamint Gintli Tibor elképzeléseit alkalmazza a tanulmány írója. Bergsontól, többek között a virtuális-aktuális fogalompárt, Gintlitől pedig a lezárható-lezárhatatlan emlékezés oppozíciópárt kölcsönzi. Először az elbeszélések emlékezőmódját elemzi röviden, majd a filmadaptációra alkalmazza a novellákkal kapcsolatban felvázolt elméleteket. A tanulmány végén pedig röviden elemez két rövid, néhány perces epizódot a filmből, amelyek a szövegekben is fontos szerepet játszanak.

Szerző

Vígh Imre 1987-ben született Szentesen. 2009-ben végzett a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar alapszakán, illetve Filmelmélet és filmtörténet minor szakán. Szakdolgozatát Krúdy Gyula Szindbád ifjúsága című elbeszéléskötetéről írta, címe: Szindbád utazásai erotikában. Jelenleg az SZTE-BTK végzős mesterszakos hallgatója Magyarból és Vizuális kultúratudományból. Szerepelt a XXX. Országos Tudományos Diákköri Konferencián 2011-ben, dolgozatának címe: *Az emlékezet mint útítárs*. Érdeklődési területe: Krúdy Gyula prózája, utazás és emlékezés összefüggése irodalmi szövegekben, adaptációk, szuperhős-filmek. E-mail: england17@freemail.hu

A Szindbád emlékezőtechnikájáról

Bevezetés

A *Szindbád* a szeriális formát megvalósító filmek sorába tartozik. „A szerialitás a film szerkezeti felépítésével van összefüggésben, és nem az egyes szekvenciák képi stílusával, ugyanis ez az elbeszélés szélsőséges formája, ahol az egymás mellé helyezés logikája fontosabb, mint a képek belső kompozíciója, és nagyon különböző stilisztikai elemek is keveredhetnek benne. A szeriális forma képi világát az határozza meg, ahogy az elemek keverednek, nem pedig az, milyenek önmagukban.” [1] E kompozíciónak a lényege abban áll, hogy bizonyos formai elemeket elválaszt más formai elemektől, s nem rendeli őket egymás alá, hierarchikus viszonyba, hanem éppen ellenkezőleg, megszünteti közöttük az alá-fölérendeltségi viszonyt. A szerialitás gondolatát a filmben először Noël Burch vetette fel, a gondolat azonban Eisenstein intellektuális montázselméletéig nyúlik vissza, amely szerint a különböző jelentésegységek dialektikus módon hozzák létre a film jelentését. Burch egy olyan jelenséget figyelt meg a modern filmben, amely „a film stílusának vizuális és ritmikai »paramétereit« variálja az elbeszéléstől függetlenül”. [2] A szeriális forma nem narratív mód, inkább a narratív építkezés egyik alternatívája, amely „jelentéseit ismétlés és variáció segítségével hozza létre egy adott paradigmában.” [3] A szerialitás első fontos példája a kereskedelmi művészfilmben Alain Resnais *Muriel* (1963) című filmje volt. [4]

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 téje 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. [5] A zenei ritmus meghatározó szerepére Szűk Balázs hívja fel a figyelmet tanulmányában. Szerinte a szeriális montázssoroknak és az ebből kinövő filmegésznek kettős szerkezeti alapja van: egyrészt az ébredés előtti álomsziporkák, vagyis a mélytudatból a realitásba kerülő fájó titkok, szende történetek, melyek nem elég zártak, de nem is eléggé álomszerűek; másrészt a nyitó motívum, nyolcperces, négyteteles miniatűr szimfóniája, melyben a zenei élmény képzésében nemcsak a lassú zongorabillentések, a csellók pengetései, hanem Szindbád monológjának ritmikussága, a

képek tartalmi és plánozó lüktetése, és a színek őselemekben való megmerítkezése is szerepet játszik. [6] Szűk a szimfónia negyedik tételét „időtlen mellérendelésnek” nevezi, [7] amely egyúttal Horgas Béla tanulmányának címe is. [8] Horgas szerint a *Szindbád* korszerűségének két, egymástól elválaszthatatlan alaprétege van: az egyik az egyéni-természeti, a másik pedig a társadalmi-történelmi. E két alapréteget az összetartozáson túl, „a pusztulás és a széthullás lassan kibomló, fokozatosan elsötétülő sávja fogja át”. [9] A film képei követik a képzelet mechanizmusát, asszociációit, amelyek kirajzolnak egy rendszert, s ez a rendszer testesíti meg a Szindbádban elhatalmasodó erőt: a mindig más után történő vágyódást, sóvárgást. Szindbád emlékezése és képzelete a jelenben történő események síkjába fordítja a múlt és a képzelet szekvenciáit. „Az egy síkban futtatott kétféle képsor szeszélyesen előzi és idézi egymást, a megszakítások, ismétlések, felelgető képek értelmezik, árnyalják és ironizálják az egyes részleteket és az egész filmet, semlegesítik az időt.” [10] Az alkotás kitüntetett pozícióját foglalják el azok a részek, melyekben a főhős Majmunkával jelenik meg. Ez a nő már csak azért is fontos, mert alkalmanként maga is részt vesz Szindbád szerepeinek megformálásában, identitása megképzésében és formálásában. [11] A vele történő találkozások nemcsak az elbeszélés, hanem a főszereplő utazásainak is visszatérő elemei, nyugvópontjai. Majmunka anyai alakja – erre maga utal akkor, amikor úgy nyilatkozik Szindbádnak, hogy már úgy szereti, mintha az anyja volna – nemcsak a film elbeszélésmódjának, hanem képi világának is nyugvópontja. Ezekben a szekvenciákban lelassul az idő, a kamera mozdulatlan beállítás(ok)ban, legtöbbször hosszú beállításban rögzíti a történeteket. Ezek az epizódok formailag is tökéletes ellenpontjai a film vizuális gazdagságának, ugyanis a szekvenciák uralkodó színe a piros, ami folyton visszatér különböző szimbólumokban (például a piros női sálban, a kocsma piros függönyében, stb.). Majmunka különleges státusza azonban abból is ered, hogy kívül esik Szindbád történeteiben, a madame ugyanis „örök és időn kívüli”. [12] Viszont ezek a részek

kudarcként az időben,



Végül szeretnék röviden kitérni a *Szindbád* dialógtechnikájára, amely leginkább a stilizált világgal van összefüggésben. A filmben tulajdonképpen nincsenek dialógusok, csak monológok, amelyek az irodalmi nyersanyagból, a legtöbbször szövegszerűen, vannak idézve. Huszárik és Sára a stilizált irodalmi szövegrészekhez egy olyan stilizált világot, képi közeget teremtett, amelyben nem hathattak visszatetszőnek a monológok. Emellé még az időtényezőt is felbontották, megszüntették, s így olyan világ alakult ki, amelyben soha sincs „itt és most”, minden mozdulat, szó vagy cselekvés kettős-hármas tükörben jelenik meg. Egyetlen kivétel ez alól az a jelenet, amelyben Vendelinnel beszélget Szindbád, ahol nem maradnak viszonzatlanul sem a főhős, sem pedig a pincér mondatai. [14]



Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy a magyar filmtörténetnek ezt a korszakváltó művét elemezzem a mnemotechnika szempontjából. Ehhez elsősorban azt vizsgálom meg, hogyan jelennek meg azok a problémák, jelenségek, merülnek fel azok a kérdések mozgóképen, amelyek a szövegekkel kapcsolatosan is jelentkeznek. Nem kívánok részletesebben foglalkozni adaptációs és mediális problémákkal, csupán arra vagyok kíváncsi, alkalmazhatók-e azok az elméletek, eljárások a filmre is, amelyeket a Krúdy-írások értelmezésekor használunk. Főleg Bergson és Gintli Tibor néhány megállapítását fogom először a novellákra, majd a filmes adaptációra alkalmazni. Bergsontól a virtuális-aktuális oppozíciópárt kölcsönzöm az elemzéshez, Gintlitől pedig az emlékezés két típusának modelljét, a lezárhatatlan, illetve a lezárható emlékezés modelljét. Dolgozatom kiindulópontja újnak mondható abban a tekintetben, hogy a Szindbádot eddig elsősorban filmtörténeti és adaptációs kontextusban értelmezték, s nem vetették alá olyan elemzésnek, amely más, főként filozófiai hagyományokat mozgat meg, s az irodalmi alapanyag értelmezésénél is jól használható.

A Szindbád-elbeszélések emlékezőmódjáról

Bergson a következőket mondja a *Teremtő fejlődés* című művében: „eszmélő létünknek alapja emlékezés, azaz a múltnak belenyúlása a jelenbe, szóval hatékony és megfordíthatatlan tartam”. [15]

Ezt a gondolatot a novellákra alkalmazva elmondhatjuk, hogy azok alapja, illetve azokban az elbeszélés alapja az emlékezés, a múlt belenyúlása a jelenbe. Jó néhány közülük tartalmaz utazást, vagyis a konkrét fizikai térben történő elmozdulást, de számos csak az utazás lehetőségét hordozza magában, ezekben szimbolikus utazás történik. Krúdynál az utazás, főleg Szindbádé, az emlékezés metaforája, tehát mindegy, hogy történik-e az elbeszélés fizikai terében helyváltoztatás ilyen szándékkal, az utazás maga az emlékezés folyamata lesz. ^[16] A *Szindbád, a hajós* című novella úgy határozza meg hősét, mint aki utazik, ezt a gondolatmenetet továbbvezetve pedig: aki emlékezik. Szindbád tehát nemcsak útjai során emlékezik, hanem amikor utazik, akkor tulajdonképpen emlékezik. Gintli Tibor két típusát különíti el az emlékezésnek: a lezárható és a lezárhatatlan emlékezést. Mindkét típust látja megtestesülni a következő mondatban: „[Szindbádnak] egyszer eszébe jutott, hogy elmegy megkeresni, ifjúkora emlékeit.” ^[17] A „meg” igekötő befejezettséget sugall, arra enged következtetni, hogy az emlékek lezárultak, a jelentől függetlenül léteznek, vagyis befejezett, kész entitásokként rögzítettek valahol. Ugyanakkor az „elmegy” szó a megkeresés rögzített, statikus tárgyával szemben dinamikus, aktív folyamat lehetőségét kínálja fel. Az emlékezés lezárhatatlanságának két további felfogása különíthető el: egyrészt a hegeli *Erinnerung*, amely az emlékezetet olyan lezárhatatlan folyamatként képzei el, amelyben a szubjektum olyan módon veszi birtokába a múltját, hogy a jelenben folyamatosan átalakítja, ebből következően mindig másként fér hozzá. A felejtés és a megszüntetve megőrzés elve alapján a jelen számára felesleges vagy szükségtelen elemek törlődnek vagy felejtődnek el az emlékezés során. Az emlékezés lezárhatatlanságának másik modellje tagadja a folytonosságot, s a töredezettséget, a töredékesség mentén vázolja fel az emlékezés folyamatát. Az emléktartalmak között nem áll fenn folytonosság, nem kapcsolódnak össze, nem alkotnak sorozatot, hanem szakadás van közöttük, melyet ez a felfogás véglegesnek gondol. ^[18] Gintli e három modell váltakozását figyelte meg a *Szindbád ifjúsága* című elbeszéléskötetben.

Az írások mnemotechnikájának vizsgálatához részletesebben ismertetem Bergson intuícións filozófiáját, illetve az erre alapozó elméleteket. Kétféle idő létezik az élőlények világában: az egyik a fizikai jelenségek ideje, melyben fizikai jelenségek ismétlődnek, felcserélhetők s kiszámíthatók. Ettől lényegileg különbözik az „élőlények ideje, a »teremtő idő«”, „amelyet Bergson »tartamnak« nevez”. ^[19] Babits szerint az élőlények ideje folyamatosan újat alkot, teremt minden pillanatban, s benne van minden pillanatunkban a múlt, viszont ezek a pillanatok egymástól is különböznek, mert az összes megelőző pillanat sem foglal magában annyi múltat, mint a jelen pillanata, viszont a jelen pillanata és az összes többi pillanat egyúttal azt is sugallja, hogy ami egyszer már elmúlt, az soha nem térhet vissza többé. ^[20] A hétköznapi életben kétféle értelemben használjuk az „emlékezet” szót: egyrészt mint az idegek mechanikus működését, amely azonos a szokással, másrészt mint „múltunkba való »tudatos« visszanézést”. ^[21] Tudatos döntés csakis az emlékezetnek köszönhető összehasonlítás bekapcsolása révén hozható. Babits rámutat az emlékezet virtualitására is, s röviden vázolja az emlékképeknek a percepciókkal történő találkozását, amelynek során az emlékképek percepciókkal olvadnak össze, elsősorban a közvetlen megelőző pillanatok percepcióinak emlékképével: a tudat összeköti a személytől, szubjektumtól független térben matematikai pontként létező pillanatok, ezáltal kiterjedése lesz az összevont

pillanatoknak, tartammá válnak. Az emlékezetet Babits olyan folyamatként határozza meg, amely összekapcsolja a különálló pillanatok. Az élőlények eltérő tapasztalási módja abban gyökerezik, hogy mindegyiknek van külön ritmusa, amely befolyásolja percepciójukat. ^[22] Az emlékezetet egy helyen a következőképpen határozza meg Babits: „Az emlékezés pedig nem visszatérés a múltba, hanem a múlt minduntalan betolakodása a jelenbe. A múlt a lélek, a jelen a test: az emlékezés a lélek hatása a testre.” ^[23] Az emlékezés nem a jelen felfüggesztése s visszatérés a múltba, hanem a múlt jelenben történő megidézése, a múlt jelenvalóvá tétele, dinamikussá tétele a jelenben.

Dienes Valéria más állásponttól közelít, Bergson lélektanának szerinte két nagy tartópillére van: a tiszta eszmélés és a tiszta cselekvés. „Egyik az anyagban, másik a szellemiségben veti meg a lábát s a lélektani működésekben részt vesznek mind a ketten.” ^[24] Bergsonnak az emlékezésről vallott felfogását három tényező köré építi: észrevevés, más néven: észlelés, érzet, illetve emlékezés. Ennek a hármasságnak a keretein belül az emlékezés nem más, mint olyan virtualitás, amely folyamatos megvalósulásra törekszik azáltal, hogy benyomul, betolakodik az érzetek közé, hisz csak azok között valósulhat és nyilvánulhat meg. Ahhoz viszont, hogy az érzetek közé be tudjon tolni, szükségesek az észlelés elemei is, amelyek lehetőséget biztosítanak a megvalósulásra azáltal, hogy beengedik az észleletek közé az emlékképeket. Az emlékekre az első szelekciót követően, mely észleletekből emlékezés-alkalmakat generál, egy második szelekció is nyomást gyakorol, melynek során észrevétel és emlék összeolvadása jön létre, s az emlékek ebben a kialakuló formában olyan elemekként jelennek meg, amelyek a jelenbeli észleleteket gazdagítják, kiegészítik. ^[25] Ebbe a rendszerbe kapcsolódik be a ráismerés folyamata, amely az észrevevés folyamatát magában foglalva, emlékezési, felidézési aktussal kapcsolódik egybe. „Az emlék csak akkor jelenik meg, mikor a ráismerés már megtörtént”, „a ráismerés az emlékezés közvetítője”, nem pedig fordítva. ^[26] Dienes kiemeli még, hogy Bergson az emlékezetet mint az eszmélet tétlenségét határozza meg abban a tekintetben, hogy az eszmélet képes beavatkozni az emlékjárásba, s aktívan hozzáigazítani az emlékeket a jelen állapotához. Ehhez képest a szabad emlékezés esetén ez a szabályozó kikapcsolódik a rendszerből, tehetetlenné válik, s a külső világ ingereinek beengedése minimálisra csökken. Az emlékezésnek, emlékáramlásnak szélsőséges formáját az álmokképekben jelöli meg, amely a legkevesebb külvilágbeli benyomásanyagot engedi magába, ezért az emlékek szabad áramlása ott a legerősebb. Amennyit az eszmélés magába enged a külvilágból az alvás során, abból mind álomanyag lesz, álmokképek forrásává válik. Ugyanez a mechanizmus működik az ébrenlét esetében is, csak ott a beérkező adatból észrevevés keletkezik, az alvás során pedig álmokkép forrásává válik. Ebből a szempontból meghatározva az ébrenlét virrasztás, mert az álomhoz képest kell meghatározni és megérteni az ébrenlétet, nem pedig fordítva. ^[27]

Gilles Deleuze Bergson-könyvében úgy határozza meg az emlékezetet, mint ami a tudattal és a szabadsággal együtt a tartammal egyenlő, s a tartam csak annyiban lesz tudat és szabadság, amennyiben egyúttal emlékezet is. ^[28] Kétféle emlékezést különít el: az emlékeket felidéző emlékezetet és a sűrítő emlékezetet. Beszél a szubjektivitás öt formájáról (a szükséglet szubjektivitása, az agy szubjektivitása, az affekció szubjektivitása, az emlék szubjektivitása, a sűrítés

szubjektivitása), melyek közül csak az utolsó kettő tartozik tisztán a szubjektivitáshoz, vagyis az emlékezés tisztán szubjektív tényező ebben a modellben. ^[29] Az emlékről pedig azt mondja, hogy „önmagában őrződik meg”. ^[30] Ezt a tételt a következőképpen magyarázza: az anyag és az emlékezet, a tiszta észlelés és a tiszta emlék, valamint a jelen és a múlt között természetbeli különbségnek kell fennállnia, mert csak akkor érthetjük meg a múlt önmagában történő megőrződését. A múlt ugyanis nem megszűnés, s vele szemben a jelen a lét, hanem a jelent tiszta keletkezésként kellene elképzelni, amely mindig különbözik önmagától. A jelen nem létezik tehát, viszont hat, a múlt ezzel szemben létezik, ugyanis léte a jelen elmúlott pillanataiból ered, ámbar nem hat. Múlt és jelen viszonyát ezek alapján olyan együttlétezésként foghatjuk fel, amelynek egyik momentuma a szüntelenül múló jelen, a másik a múlt. A múlt nem követi a jelent, hanem a jelen előfeltételezi a múltat. ^[31]

Szauder József emlékezésről szóló álláspontja a novellák szereplőivel kapcsolatban pedig a következő: a Krúdy-hősök fejlődésének, előmenetelének gátló tényezője saját múltjuk, amelyet fel kell dolgozniuk. Az emlékezés tulajdonképpen a múlt feldolgozása, a múlttal való szembenézés ebben a felfogásban. A Krúdy-hősök olyan életre emlékeznek, amelynek a múltban nem voltak tudatos alakítói, inkább a véletlenre, a sorsszerűsége, a kalandra bízta rá életük folyását, kívülről szemlélték saját életüket. Ezt az életet már a múltban olyan tárgyakban objektiválták, amelyeknek „egykori »élete«, elkészülésük, véglegessé válásuk folyamata lezárult ugyan, de az alatt olyan emberi mozzanatokkal is megtelt, melyek rokon értelműek a véletlen, a kaland, a szeszély jelentésével”. ^[32] A tárgyakba objektivált múltnak köszönhetően a tárgyakkal való ismételt találkozáskor csak maga a tárgy az, ami elindítja az emlékezést, a mozdulat, a gesztus, amely a jelenben hozzá kötődik, nem számít, kizárólag a tárgy. ^[33] Szauder kiemeli, hogy Krúdy hősei csak annyiban élnek, amennyiben emlékeznek önmagukra vagy másokra, s nem is tehetnének másként, mivel „az emlékezésben kikristályosodott formákat nem lehet átlépni, a határon túl a halál fenyeget.” ^[34]

Elsőként a *Szindbád, a hajós. Első utazása* című elbeszélést elemzem. Ez a szöveg egyrészt több szempontot is felkínál a Szindbád-elbeszélések emlékezőmódjának feltérképezésére, másrészt elkerülhetetlennek tartom ennek a szövegnek az analizálását, mert jól reprezentálja a *Szindbád ifjúsága* című kötet szövegeinek emlékezőtechnikáját, amely nem csupán egy múltbeli emlék felidézésében, elbeszélésében merül ki, hanem magának az emlékezés folyamatának a leírása a lényeges. A legfeltűnőbb ennek a novellának az emlékezőtechnikájában a tér és idő egymásba érése, majd együttműködése, illetve kölcsönös egymástól való függőségük. Ez alatt azt értem, hogy Szindbádnak a Poprád menti városkába történő útja során az idő múlását a térben való előrehaladás jelzi: pontosabban a tér egy fix pontjához, a toronyhoz való közeledés. Az idő múlását az elbeszélésben Szindbád arra irányuló várakozása jeleníti meg, hogy megérkezzen a kis városkába, amelyben a torony áll, amelynek olyan piros a dereka, mint a főerdész úr bekecse volt annak idején. Egy másik, Bergsonnál is előforduló jelenség az emlékek egyszerre történő előtódulása, azoké az emlékeké, amelyek a virtualitásból megvalósulásra törekszenek, s amelyeknek az osztályozása olyan nehéz volt Szindbád számára, hogy „könnyebb lett volna akkor

a malomgát zuhogójánál leroohanó Poprád acélos vizéből kiválogatni a vízcseppeket származásuk helye szerint” (SZI 9.) Krúdy hatalmas erejű metaforával érzékelteti az emlékek össze/egymásra tolulását, amely metaforában a vízcseppek jelentik az emlékeket, a Poprád vize az emlékező, a malomgát pedig a városka, amelynek képe előcsalogatta az emlékeket Szindbádban. Ez a jelenség Bergson időfilozófiájának arra a tézisére lehetne bizonyíték, hogy minden pillanatban ott él a teljes múltunk, minden pillanat magában foglalja a megelőző pillanatot, ezért minden egyes pillanattal növekszik a múlt időbeli és terjedelembeli jellege. A múlt hat a jelenre, egyúttal a jövőre is, ám egyes múltbeli percepciók nemcsak közvetlenül hatnak a jelenbeli testre és tudatra, hanem virtuálisan is. Ezek a percepciók a lineáris időbeliség síkján közelebb helyezkednek el a jelenhez, mint a többi percepció, s ezeknek a percepcióknak az emlékképe összeolvad az éppen pillanatnyi percepciókkal, s velük összefüggő pillanatsort alkot. ^[35]*A hídon* című elbeszélésben Szindbád a cukrásznében ismeri fel egykori szerelmét, vagy legalábbis annak lányát. Ez a jelenet jól reprezentálja a megismerést, és annak három komponensét is tartalmazza: felismerni valamit valamiként. Ennek következtében akár a megismerés metaforájaként is tekinthetünk erre a jelenetre, s azt is felidézi egyúttal ez a jelenet, hogy emlékezet nélkül nincs megismerés. ^[36]*A hídon*-nak vannak párhuzamos vonásai a *Női arckép a kisvárosban* című elbeszéléssel, amelyben Szindbád fénykép segítségével emlékszik vissza egy múltbeli nőre. Mindkét novellában a fénykép ábrázoltjának felismerése indítja meg az emlékezést. A két novella szituációja hasonlósága ellenére jelentősen eltér. Míg *A hídon*-ban Szindbád már azelőtt sejti az ábrázoltat, mielőtt a képet megnézné, a fényképre való rápillantás a feltételezést erősíti meg (ti. hogy ő az fiatakorában), és a nosztalgia érzését indítja el benne, addig a *Női arckép a kisvárosban* című novellában véletlenül, mondhatnánk a sorsnak köszönhetően bukkan rá az egykori szerető képére.



Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)

Rendkívül érdekes értelmezési lehetőséget, illetve az emlékezésnek rendkívül hatásos metaforáját és érzékeltetését rejti a *Női arckép a kisvárosban. A harmadik út* című elbeszélés, mégpedig a fotográfia által, mely az emlékek egybegyűjtője és befagyasztója, valamint elindítója. Ebben a novellában Szindbád az „Arany Oroszlán” nevű fűszeresboltnál a helyi fotográfus kirakatát látja meg, amelyet tűnődve szemlél végig, s közben jelenbeli percepciói asszociációkon keresztül a múltbeli emlékek felé viszik tudatát. Először a fényképek csoportosításáról szerezhetünk tudomást, majd az arcokra rátérve kifejti a fényképekkel kapcsolatos elméletét, amely szerint „a legtöbb fotográfián látszik, hogy nem unalomból, időtöltésből készült a mester kamrájában, hanem fontos, életbevágó alkalmakkor, midőn valakinek emlékül arcképet kellett adni” (SZI 36.). A fénykép az emlékezés dokumentuma, tükröződik rajta az a gesztus, amely alkalmoszerűvé teszi

a fényképezést, nem csak holmi unalomtöltéssé, hanem szakmává, sőt művészetté, egyúttal pedig felidézi az emlékeket, nemcsak tárolja. ^[37] Talán megkockáztathatom azt a kijelentést, hogy a fényképnézegetés az emlékezés egyik legjobb metaforája, ^[38] amelynek esetében a fényképen szereplő dolgok percepciókkal szolgálnak az emlékező számára, az emlékképek jelenbe való betörése esetén a fénykép ábrázoltja „virtuálisan életre kel”, vagyis az emlékek teszik jelenvalóvá az egyébként azzal, vagyis jelenvalósággal nem rendelkező tárgyat. A fénykép szemlélése közben előcsalt emlékek erősítik Szauder Józsefnek azt az állítását, amely szerint Krúdy hősei kívülről szemlélt életüknek emlékeit tárgyakba objektiválják, amelyek (mármint az emlékek) közben megteltek emberi mozdulatokkal. ^[39] Ez a megállapítás igaz a zöldköves gyűrűre is, amely szintén ebben az epizódban jelenik meg, s amely szintén egy olyan tárgy, amelyben számtalan emlék tárgyasult.

Szindbád, Amália és Lenke – két epizód

Jó néhány megállapítást, melyeket fentebb a novellákkal kapcsolatban leírtam, elmondhatnék a filmmel kapcsolatban is. Gondolok itt Gintli emlékezőstípusaira, melyek közül mind a lezárható, mind pedig a lezárhatatlan emlékezés megjelenik az alkotásban. A lezárhatatlan emlékezés két típusa közül pedig a folytonosságot tagadó, a töredékességet és töredezettséget kihangsúlyozó modell van jelen hangsúlyosabban a mozgóképben. Ennek az emlékezőstípusnak az elsőbbsége mintha magából a nem irodalmi alapanyagú rövidfilmes formából adódna, amelynek jellemző jegye a fragmentáltság. De előkerül a lezárható emlékezés is a műben, ugyanis a filmnek mégiscsak van valamilyen narratív formája, pontosabban tartalmaz olyan egységeket, amelyek a narratív filmes formához kötik. Például a keret, amelyet a film eleje és vége alkot, Tél Tündér mint motívum vagy maga Szindbád, aki minden jelenetnek szereplője, a legtöbbször főszereplője. Ez annak is köszönhető, hogy míg az elbeszélésekben Szindbád alakja sokkal lebegőbb, súlytalanabb, addig a mozgóképes adaptációban jelenetős súlyt ad a karakternek Latinovits Zoltán színészi játéka.



Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)

Babitsnak azt az állítását is alkalmazhatónak vélem a filmre, melyet Bergsonról szóló tanulmányában fogalmazott meg, s amely szerint az emlékezés a múltnak a jelenbe történő folyamatos betolakodása, ^[40] s amelyet a *Szindbádra* átfordítva elmondhatjuk, hogy nem szól másról, mint a múlt folyamatos betolakodásáról a jelenbe, a töredezettség, töredékesség

behatolásáról a rendbe, a kauzalitásba, a narratív folytonosságba, illetve a virtualitás megvalósulásáról/megvalósulhatóságáról. Szindbád megpróbál rendet tenni emlékeiben, ennek következtében csak azok az emlékképek nyern(én)ek aktualitást, törn(én)ek elő a virtualitásból, amelyek fontosak a narratív folytonosság, a kauzális emlékezlánc szempontjából. Azonban nem tud rendet teremteni emlékeiben, kudarcot vall emlékei összerendezéseiben, ^[41] ezért szól ez a film az emlékek narratívába rendezésének lehetetlenségéről, közvetve a lineáris narratíva csődjéről, hisz a darabok nem állnak össze egészé a végére, az epizódok nem fűzhetők fel egy ok-okozati lánc mentén, ahogy a *Szindbád*-novellák sem – bármennyire is olvashatók regényként. A filmadaptáció legnagyobb érdeme, s ami miatt talán a leginkább megalapozott azt mondani rá, hogy invenciózusan ültette át Krúdy világát filmre, az, hogy folyamatosan bizonytalanságban tart az elbeszélés jelen és múlt idejével kapcsolatban, nem hagy jelölőket azt illetően, hogy éppen a múltban vagy a jelenben vagyunk, illetve, hogy mihez képest kellene tekintenünk valamit múltnak vagy jelennek a filmben. Kivételt a nyitó montázsszekvencia után következő jelenet és a záró szekvenciák képeznek, amelyek keretet adnak az elbeszélésnek. A nyitó montázsszekvenciát követő jelenetben a (tetsz)halott Szindbádot viszi a kocsí egyik szeretőjétől a másikig, a záró szekvenciák egyikén pedig újra felbukkan a kocsí, amely a (tetsz)halott vagy ekkor már halott Szindbádot viszi. Ezek a részek a film jelen idejének képzetét kelt(het)ik, sőt talán jelenként is értelmezhetjük, hisz innen érthetjük meg aztán a történetet. Így tehát a narratív folytonosságot megszakító vágóképek – különösen a nőket megjelenítő – egy addig csak virtuálisan létező, viszont a montázs segítségével aktualitásra szert tevő emlékképek lesznek.

Jellemző a mozgóképre a tárgyakba objektívaltság is, amelyet a Krúdy-próza kapcsán Szauder József állapított meg. Szauder szerint egy olyan életet tárgyiasítanak a hősök bizonyos tárgyakba, melynek már a múltban sem voltak tudatos alakítói. Ennek kiváló példája a zöldköves gyűrű, amelyet Lenke visel a *Női arckép a kisvárosban. A harmadik út* című elbeszélésben. A film vonatkozó epizódjában, egy superközelinek köszönhetően, a gyűrűben lévő kő láthatóvá válik. A fény szétszóródik a kristálykövön – ez utalhat a női szereplő múltjára, illúzióinak, vágyainak, reményeinek beteljesületlenségére, de utalhat Szindbád emlékeire is, amelyeket nem tud összerendezni, lineáris narratívába összeállítani. A zöldköves gyűrű s egyáltalán a gyűrű motívuma megismétlődik *A hídon* című vonatkozó jelenetében.



Különösen érdekes a filmes megjelenítése a már említett *A hídon* című elbeszélésnek. Szindbád többszörös keretben jelenik meg a jelenet kezdetén. Egy tükörben válik láthatóvá először, majd a kamera fokozatos közeledésével a tükör felé eltűnik a keretben, amelyben a jelenet kezdetén látható volt. Ezután behunyja a szemét a főhős, s felteszi a merengő kérdést: „Vajon él-e még Amália?” A választ rögtön megkapja a lány képében, aki anyja, Amália (Marchaliné) helyettesítője lesz, ő válik láthatóvá a merengő Szindbádot mutató beállítást követő snittben. Az ő megjelenésével kerül ki a hős ebből a másodlagos keretből, amelybe a jelenet kezdetén került. Ő is láthatóvá válik a tükörben, s Szindbád csak ezután lép ki tehát abból a másodlagos rámból, a tükör-láthatóságból, amelybe a jelenet elején belépett. A tükörben láthatóság több dologra is utalhat. Egyrészt arra az „itt és most” nélküli világra, amelyre már fentebb a dialógtechnika nyomán utaltam, vagyis egy olyan környezetre, amelyben minden szó, mozdulat vagy cselekvés kettős-hármas tükörben jelenik meg. A tükör tehát metaforikusságot hoz létre, s akár felfoghatjuk a hasonlatok filmbeli érzékeltetőjének, ugyanis a tükör is a hasonlítások terepe. Másrészt jelölheti az emlékezést is, amennyiben a Szindbád felé közelítő kamera az emlékezés megindulását jelenti, s az elsődleges keretbe való behatolás, vagyis a legnagyobb keret kiesése a képmezőből, az emlékebe történő behatolás. Szindbád ezután sétál oda a fiatalasszonyhoz, s kéri el a medálját, amelynek megtekintése során az emlékezésbe bekapcsolódik a ráismerés folyamata is. A ráismerés pillanatát a medálban lévő képről készült közeli érzékelteti, amely őt, vagyis Szindbádot ábrázolja katonáskorában, ahogy erről tájékoztatást szerzünk a fiatal nő szavaiból. A lány mindaddig, míg Szindbád meg nem közelíti, s ki nem nyitja a szemét Szindbád, Amáliaként, Szindbád régi szerelmeként jelenik meg. A medalionban rejlő kép csak rövid pillanatra válik láthatóvá, utána a lány visszakéri a medált. Ez a rövid pillanat is elég azonban ahhoz, hogy érzékeltesse Szindbád előtörténetét. Miután visszaadja a medált, még megpróbálja kezében tartani a fiatalasszony kezét, de azt a hölgy elegánsan visszahúzza. A jelenet végén pedig a csengő csilingelése jelzi a főhős távozását. Amália lánya meglepetten néz utána. A jelenetnek ez a záró beállítása: a következő snittben már az éjszakában robogó vonatot láthatunk, amely horizontálisan szeli át a képmezőt. A jelenet nyitó képe előtt szintén láthatunk a képmezőn vízszintesen elhaladó mozdonyt, amely a megérkezést szimbolizálja, a jelenet záró snittje utáni mozdony képe pedig az elutazást. Ezeknek a beállításoknak a funkciója az összekötés, a jelenetek összekötése, de az utazás szimbolizálásában is kiemelt szerepet játszanak. A jelenetben van egy visszatérő beállítás, amely csak egyszer ismétlődik meg, de akkor szinte „szó szerint”. Ezekben a beállításokban egy fiatal tiszt látható, amint a biliárdasztalon támaszkodik, majd ül rajta. A két beállítás között csupán a tiszt helyzete a különbség, csupán a tiszt térbeli pontjában történik változás, a beállítás szemszögében, a kamera helyében, a tárgyak helyzetében, állapotában nem. Az ismétlés tehát nem csupán tematikusan jelenik meg olykor-olykor, mint például a vonat esetében, hanem formailag is, a formanyelvi eszközök terén is. A film fentebb tárgyalt jelenete az elbeszélésnek korántsem adja hiteles mását, mint ahogy a film egésze sem adja ki az adaptált elbeszélések összességét. Huszárik csupán a hangulatát ültette át a Krúdy-novelláknak, mint ahogy ezt többen megerősítik. ^[42]*A hídon* című

elbeszélésben például hangsúlyos szerepet kap a város is, amelybe megérkezik Szindbád, nemcsak a lány, akit meglát, akiben korábbi szerelmét véli felismerni.



Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)

A másik fontos emlékezésjelenet, amelyet már említettem az elbeszélések kapcsán, az az epizód, amelyben Szindbád egy másik szerelmét, Lenkét meglátja egy bolt kirakatában, majd felkeresi. A jelenet a főhős kóborlásával kezdődik egy városban, s amint sétál, felsejlik benne egy emlékkép, majd tovább sétál, elhalad egy fotográfus kirakat előtt. Mielőtt azonban megnézné a kirakatban kiállított képeket, egy nő után néz. A fényképtablókat csak akkor látjuk egészében, amikor elhalad előttük Szindbád, utána egyesével halad végig a képeken a kamera, mígnem eljut Lenkéig, akit aztán főhősünk váratlanul meglátogat. Mielőtt azonban elérne ehhez a képhez, elidőz néhánynál. Az első fénykép után rögtön egy emlékképet láthatunk, amely egy megelőzőnek a folytatása, mely felsejlett benne sétálgatás közben. Ez már Lenkéről szól, ezek a bevágások megelőlegezik látogatását az asszonynál. Az emlékkép közben már hallható, nondiegetikus hangként, a tenger zúgása, morajlása, amely majd egy következő képnél nyer értelmet, amelynél Szindbád elidőzik. Ezután Szindbád arcát látjuk egy bővebb premier plánban, félprofilból, majd ismét a fényképek következnek egyesével, rövid egymásutánban, a vágások üteme gyors. A gyors ritmusú montázsok lekövetik a szem cikázását a tablón, a hosszabban kitartott, több ideig mutatott képek pedig a merengést, a mélázást érzékeltetik. Egy ilyen hosszabban kitartott beállítás a hetedik képről készített, amely egy nőt ábrázol, aki a tengerről készített kép előtt ül. Szindbád belső monológja („Vajon miért szeretik a nők a tengert?”) pedig ráerősít erre. A Lenkét ábrázoló kép a kilencedik, s

egyben utolsó. Ez szintén egy hosszabban kitartott beállítás, viszont ennek a képnek az esetében látjuk Szindbád reakcióját is, aki megdöbben és elcsodálkozik. Majd egy ablakból, a függöny mögül leleselkedő női arcot láthatunk, akiről eddigre már tudjuk, hogy Lenke, azonban a teljes bizonyossághoz Szindbád megjelenése szükséges. E jelenet nemcsak hogy bemutatja az érzékelésnek egy olyan működését, amelyre szinte csak a film képes – jelesül a montázzsal meg tudja mutatni a szem mozgását, pontosabban a haladási irányát és sebességét is akár -, hanem az emlékképek virtualitásból aktualitásra törekvését is szemléletesen megmutatja, ugyanis a nőhöz kötődő emlékek mindaddig csak virtuálisak, amíg Szindbád meg nem látja Lenke képét. Onnantól kezdve aktuálissá válik minden, az addig semmilyen szubjektumhoz nem kötődő emlékkép. A szekvencia reflektál Szauder József állítására is, amely szerint Krúdy hősei tárgyasíjtják, bizonyos tárgyakba sűrítik emlékeiket. ^[43] A mozgóképnek ez az epizódja megőriz néhány sajátosságot a *Női arckép a kisvárosban. A harmadik út* című elbeszélésből, azonban jelentősen el is tér attól, főleg az egyes fényképek leírásában. A novella hagy időt a fotók befogadására, Szindbádnak szinte mindegyikhez van egy-egy megjegyzése, míg az adaptációban ezzel szemben nem mindig van ideje a nézőnek befogadni a látottakat, a képek gyors váltogatása elveszi annak a lehetőségét, hogy a befogadó hosszabban is értelmezhesen, vagy akár csak szemlélhesen egy-egy képet, beállítást. Viszont a szemnek a fényképeken való haladása sokkal hatásosabban és érzékletesebben van bemutatva a mozgóképen, mint az elbeszélésben.

Összegzés

Dolgozatomban azt igyekeztem bizonyítani, hogy bizonyos megközelítésmódok, amelyek alkalmazhatók a novellák esetében, relevánsak lehetnek a film interpretációja során is. Elsősorban Bergson, illetve az öt értelmezők néhány állítását használtam fel, valamint Gintli Tibor elemzését a *Szindbád ifjúsága* című 1911-ben megjelent Krúdy-kötetről. Gintli mindkét emlékeztétípusát felleltem a mozgóképes változatban is, méghozzá úgy, hogy a lineáris és a nem-lineáris narratívával hoztam őket összefüggésbe. Véleményem szerint meghatározó az emlékezésben a narratíva megalkotása is, ugyanis csak akkor válik egy emlékezés lezárhatóvá, ha narratív, vagyis ha lineárisan, az ok-okozatiság elve mentén van elbeszélve. Ezzel szemben a töredékesség vagy a hegeli *Erinnerung* éppen az emlékezés lezárhatatlanságát vonja maga után. E két típus közül a töredékességet vélem uralkodónak a film emlékeztétmódjával kapcsolatban. Ezt a típust a nem-narratív megoldásokhoz, főként a rövidfilmes megoldásokhoz kötöttem, amelyek megszakítják a történet folytonosságának lehetőségét. A legvilágosabban kimutatható elméleti jegy talán az aktuális és virtuális viszonya, amely az előzőnél összetettebb kérdés. A virtuális dimenzióba ugyanis a rövidfilmes, nem-narratív elbeszélői elemek tartoznak, amelyek megjelenítik azokat az emlékképeket, tudattartalmakat amelyek megvalósulásra törekszenek az emlékezés során. Ezek tehát azok a montázsok, beállítások, jelenetek, amelyeket a nézés során pillanatnyilag nem tudunk értelmezni, csak a ráismerés folyamatában tudjuk őket bekapcsolni valamely történetbe, emlékhalmazba. Ilyenek például a Lenkével kapcsolatos emlékképek, amelyek csak azután válnak világossá, miután megtörtént a ráismerés a fénykép által. A dolgozat végén a filmnek két,

értelmezésem szempontjából kulcsepizódját interpretáltam. A két kulcsepizód a novellák területén is fontos, ugyanis mindkettő olyan emlékezési momentumot örökít meg, amelyek jól alátámasztják az elméletekben felvázoltakat, s az egyikük még a fotográfia médiumára is reflektál.

Vissza a tartalomjegyzékhez

Jegyzetek

1. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. A modern európai művészfilm 1950-1980*. Budapest, Palatinus, 2008. 156.
2. Kovács: i. m. 156.
3. I. m. 158.
4. Uo.
5. Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002., 69.
6. Szűk Balázs: *Szindbád csendje* (<http://www.ofi.hu/tudastar/szindbad-csendje>; 2011. 11. 19)
7. Szűk: i. m.
8. Horgas Béla: Időtlen mellérendelés. Szindbád. *Filmkultúra*, 1971/11-12. 5-11.
9. Horgas: i. m. 6.
10. I. m. 8.
11. Uo.
12. Gelencsér: i. m. 83-84.
13. I. m. 83., ill. Zalán Vince: Egy kelet-európai képíró. Huszárik Zoltán filmjeiről. *Filmvilág*, 1982/2. 3-7.
14. Zsugán István: A Szindbád dialógtechnikája. In Uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994*. Budapest, Osiris – Századvég, 1994. 206-207.
15. Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.
16. Gintli Tibor: „*Valaki van, aki nincs*”. Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben. *Philosophiae Doctores*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005. 74.
17. Gintli: i. m. 75., ill. Krúdy Gyula: *Szindbád ifjúsága*. Budapest, Nyugat Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1911. 5.
18. I. m. 83.
19. Babits Mihály: Bergson filozófiája. In Uő: *Esszék, tanulmányok I*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. 137-138. Babits Bergsonról írt tanulmányának említése már csak azért is indokolt, mivel Babits és Krúdy kortársak voltak, s habár időfelfogásuk eltér egymástól, mégis hasonló kiindulási alapot képviselnek. Babits jól ismerte Bergson munkáit, Krúdy azonban nem valószínű, hogy olvasta valaha is Bergson valamely munkáját, legfeljebb Babits esszéjét, mégis eljutott arra az alapállásra, amelyet Bergson intuíción filozófiájával képviselt.
20. Babits: i. m. 137-138.
21. I. m. 147.
22. I. m. 146-148.
23. I. m. 149.

24. Dienes Valéria: Bergson lélektana. In Bergson, Henri: *Idő és szabadság*. Ford. Dienes Valéria. Universum Reprint. Szeged, Universum Könyvkiadó, 1990. 14.
25. Dienes : i. m. 17-19.
26. I. m. 21.
27. I. m. 26-27.
28. Deleuze, Gilles: *A bergsoni filozófia*. Ford. John Éva. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2010. 57.
29. Deleuze 2010: 58-59.
30. I. m. 60.
31. I. m. 61. ill. 65.
32. Szauder József: Krúdy-hősök. In Uő: *Tavaszi és őszi utazások*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980. 16-17.
33. Szauder: i. m. 18.
34. I. m. 18.
35. Ld. Gintli: i. m. 78-81., ill. Babits: i. m. 137-138.
36. Ez az állítás erőteljesen emlékeztet Platónnak az anamnészis-elméletére, melynek egyik legpontosabb megfogalmazását a *Menón* című művében találhatjuk: „Ha tehát a lélek halhatatlan és többször született, és minden dolgot látott, ami itt és ami a Hádészban van, semmi sincs, amit meg ne tanult volna; így hát nem csoda, hogy az erényre és más dolgokra is vissza tud emlékezni, melyekről azelőtt tudomása volt. Minthogy pedig az egész természet rokon vele és a lélek eleve megtanult mindent, nincs semmi akadálya annak, hogy aki egy valamire visszaemlékezik, amit tanulásnak neveznek az emberek, az rátaláljon az összes többire is, ha bátor az illető, s nem fárad bele a kutatásba. Mert a kutatás és a tanulás teljes egészében nem más, mint visszaemlékezés.” (Platón: *Menón*. In Uő: *Összes művei I.*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 673.)
37. Megjegyzem, ezzel szemben létezik egy másik elgondolása is a fényképezésnek, amelyre Susan Sontag is figyelmeztet: „Egymással homlokegyenest ellenkező két értelmezése van a fényképezésnek: az egyik a megismerés, a tudatosan működő értelem világos és pontos tevékenységének fogja fel a fényképezést, a másik az értelemtől független, ösztönös találkozásnak.” (Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2010. 174.) Erre azonban nem kívánok részletesebben kitérni, mert az messze vezetne a dolgozat általam kijelölt témájától.
38. Hans Belting idéz egy esetet, amelyben a párizsi metró egy utasa „hirtelen felfedezi, hogy belső geológiája néhány ponton egybeesik a főváros földalatti geográfiájával”, s ez „az emlékezet lerakódott rétegeiben kisebb rengéseket” indukál. Ezek után csak néhány metróállomásra vagy azok nevére lesz szüksége, hogy „úgy lapozhasson emlékeiben, mint egy fényképalbumban”. (Belting, Hans: *A képek helye II. Antropológiai kísérlet*. In Uő: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2007. 74.
39. Szauder: i. m. 17.
40. Ld. a 23. jegyzetet
41. Ld. a 13. jegyzetet
42. Ld. pl.: Gelencsér: i. m. 70., Végh György: A Krúdy-élmény nyomában. *Filmkultúra*, 1971/11-12. 16.
43. Ld. 32. jegyzet

Irodalomjegyzék

- Babits Mihály: Bergson filozófiája. In Uő: *Esszék, tanulmányok I.* Budapest, Szépirodalmi Bergson, Henri: Teremtő fejlődés. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.
- Deleuze, Gilles: *A bergsoni filozófia.* Ford. John Éva. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2010.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. A modern európai művészfilm 1950-1980.* Budapest, Palatinus, 2008.
- Dienes Valéria: Bergson lélektana. In Bergson, Henri: *Idő és szabadság.* Ford. Dienes Valéria. Universum Reprint. Szeged, Universum Könyvkiadó, 1990. 9-49.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Gintli Tibor: „Valaki van, aki nincs”. Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben. *Philosophiae Doctores.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005.
- Horgas Béla: Időtlen mellérendelés. Szindbád. *Filmkultúra*, 1971/11-12. 5-11.
- Szauder József: Krúdy-hősök. In Uő: *Tavaszi és őszi utazások.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980. 16-35.
- Szűk Balázs: *Szindbád csendje* (<http://www.ofi.hu/tudastar/szindbad-csendje>; 2011. 11. 19)
- Végh György: A Krúdy-élmény nyomában. *Filmkultúra*, 1971/11-12. 14-17.
- Zalán Vince: Egy kelet-európai képíró. Huszárík Zoltán filmjeiről. *Filmvilág*, 1982/2. 3-7.
- Zsugán István: A Szindbád dialógtechnikája. In Uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994.* Budapest, Osiris - Századvég, 1994. 205-208.

Filmográfia

- *Szindbád* (Huszárík Zoltán, 1971)
- *Muriel* (Alain Resnais, 1963)

© Apertúra, 2012. tél | www.apertura.hu

webcím: https://www.apertura.hu/2012/tel/vigh_a_szindbad_emlekezestechnikajarol/

