

## Utazás képekkel. Kép a képben, idő az időben – Kronosz játéka Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjében

### Absztrakt

Huszárik Zoltán *Szindbádja* egyike azon kevés magyar filmnek, amelyek képi és mediális sokszínűségükkel a képi élményen túl a képiség kérdésével foglalkoznak, az önreflexív film sajátos formai jegyeivel és az intermedialitás mozgóképes lehetőségeit maximálisan kihasználva. A film a képiség minden mediális kivetülését láttatja, filmképpé minősítve át azokat. Fotó, festmény, freskó, rajz, film, faliszőnyeg szerves részeként jelennek meg a filmképnek, a mediális differenciák pedig erősítik a képek együttlétezését. A tanulmány arra vállalkozik, hogy elsősorban képi-filmképi vonatkozásaiban világítsa meg Huszárik filmjét, a mediális interferenciák, párhuzamok, a képi integráció, transzplantáció jelenségének vizsgálatán keresztül próbál eljutni a Krúdy világának tartalmaihoz és a szindbádi életérzéshez, a „Hajós” időélményéhez.

### Szerző

Fám Erika 1973-ban született Sepsiszentgyörgyön, 1997-ben szerzett filozófiadiplomát a Babes-Bolyai Tudományegyetemen Kolozsvárott, később tanárként dolgozott a Székely Mikó Kollégiumban Sepsiszentgyörgyön, itt bevezette a Vizuális kommunikáció választható tantárgyat, párhuzamosan a sepsiszentgyörgyi Cibiria filmklub moderátora volt. 2004-től a nagyszebeni Astra Film Stúdióban forgatókönyvíróként dolgozott, majd 2007-től müncheni Ludwig Maximilian Universitát hallgatójaként folytatta posztgraduális tanulmányait. Jelenleg a Nürnberg-Erlangeni Friedrich Alexander Universitát Színház- és Médiatanszék kutatócsoportjának tagjaként írja doktori disszertációját. Filmes tárgyú írásait a *Filmtettben*, a *Krónikában*, a *Romániai Magyar Szóban*, a *Székelyföldben*, az *Apertúrában*, a *Csigalépcsőben* közölte. A mozgókép és filmművészet oktató CD szerzője, valamint a Torony dokumentumfilm rendezője.

## Utazás képekkel. Kép a képben, idő az időben – Kronosz játécai Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjében

Az a képi sokrétűség, amely a Huszárik *Szindbád*-ját kivételessé teszi, a kortárs filmalkotások világában – legyen az magyar, európai vagy más kontinensről való – meglehetősen ritkán lelhető fel, így nemcsak a film létrejöttének idejében tekinthető rendkívülinek, hanem máig különös erővel hat az a képi kaleidoszkóp, amelyet nézői számára nyújt.

Érdekes a *Szindbád*-fogadtatás görbéjének az alakulása. A hetvenes években számos kritikával illették a filmet, a megjelenése utáni évben a *Filmvilág*ban így írnak: „Előreláthatólag kevesek filmje lesz ez; de ezek a kevesek újra meg újra vissza kívánnak majd járni ehhez a filmhez, hogy újra kortyinhassanak költőisége, nosztalgiája, technikai és vizuális tökéletessége tiszta forrásvizéből.”<sup>[1]</sup> Időközben ezek a kevesek egyre többen lettek<sup>[2]</sup>, mindaddig, hogy a 2010-es Filmmúzeum által indítványozott szavazás eredményeként (a legjobb tíz magyar film, nem a kritikusok, hanem a nézők szerint) Huszárik Zoltán filmje kapta a legjobb magyar film címet. Bikácsy Gergely<sup>[3]</sup> 2004-ben úgy emlékezik a *Szindbád* bemutatójára, mint közönségsikerre, az egykori, mozijegyre várók kanyargó sora pedig egyértelműen arra utalt, hogy a néző számára már akkor különleges moziélményt nyújtott a szokatlan, nem hagyományosan narratív film. Elgondolkodtató, hogy vajon valóban 40 évre volt szüksége a magyar nézőnek, a kritikának arra, hogy felismerje, elismerje ezt a különös magyar filmet, hogy értékét megsejtse, jelentőségét igazoltnak lássa, és a filmes mestermű nagyszerűségét egyértelműnek tekintse? Vajon tényleg 40 évre volt szükség ahhoz, hogy nagyobb befogadótáborra találjon a *Szindbád*, vagy ennyire megelőzte korát Huszárik? Vagy talán csak a Filmmúzeum honlapjának rendszeres látogatói véleményét tükrözi a felmérés? Akárhogyan legyen is, mára már egyértelmű, hogy nemcsak a 70-es évek európai filmes értékeinek felelt meg maximálisan Huszárik filmje, hanem egyszerre filmtörténeti, filmstílus-történeti összegzés és kísérleti film, úgy hogy nézhető és élvezhető alkotás maradt ma is. Bonyolultsága, ritmusának sokfélesége az újszerűséget szolgálja, épp annyira mérsékelt, amennyire formabontó, felhagy a hagyományos filmkészítés minden jól bevett szabályával és sajátos nyelvezetével, és megalkot valami sajátosan filmit, filmszerűt, megalkotja a Gilles Deleuze-i értelemben vett mozgásképet, ahol a narráció és a mese csak kiegészítő, ahol mozgás és kép kettőssége és egysége felülemelkedik a tradicionálisan dominánsnak tekintett narratív kötöttségeken, kronologikus sorrenden vagy a jól megszerkesztett kronológia ellen tett logikus merényleten, ahogy azt mondjuk a *Szép fogolynőben* (La Belle captive, 1983) jóval később Robbes-Grilles tette, vagy a nouveau roman nyomán megalkotott *Tavalay Marienbadban* (L'année dernière à Marienbad, 1961) Alain Resnais megkísérelte. A narratív szálak, amelyek megjelennek

Huszárik *Szindbád*jában nem göngyölíthetőek fel, az összefüggéseket nem a történetben, hanem a film képi szerkesztésében és atmoszférájában kell keresnünk.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

Huszárik semmiféle kronológiát, semmiféle történeti rendet, sorrendet nem követ, még a Krúdytól kölcsönzött vendégszövegeknek sincs semmiféle időbeli vagy történetbeli egysége, folytonossága, következetessége, kicsit *Ulysses*-hangulatú, kicsit Prousttal kacérkodó filmes próbálkozás ez, helyszínek, érzések, hangok, képek, színek játéka a film, a pillanat filmje, egybemosódik nappal és éjjel, egy univerzális, dimenzió nélküli nap az egész film, mintha csak a hány hét a világ, te bolond józsefattilás kérdésére szolgálna replikául. A film adaptációszerűen, azonban teljesen szabadon nyúl a Krúdy-szövegekhez és a Krúdy-féle érzés- és életvilághoz, olyan képi azonosulás létrehozását eredményezve, amely a nosztalgikus és az apatikus felhangok mellett homogén idősíkban az emberi életet mint képek, ízek, hangok sokaságát összegzi aligha logikus sorba rendezve. A szövegűsége túl, amelynek következtében valóban a Krúdy-idézetek sértetlenül köszönnek vissza a filmben -bár nem egyértelműen Krúdy *Szindbád*ja ez, hanem Huszárik-féle Krúdy-szöveggyűjtemény -, a film szerkezete nem azonos a Krúdy *Szindbád*jának szerkezetével, a jelmezek, a zene, a képi világ csak krúdys, huszárikosan krúdys, mindamellett sajátosan huszárikos. Éppen ezért a Krúdyval való kapcsolódási pontokat nem textuálisan, hanem piktoriális értelemben érdemes megkeresni, hiszen Huszárik mozgóképpé alakítja a Krúdy-szövegekben felbukkanó vizualitást, hangulatvilágot, zenét, szövegritmust, költői hangvételt.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A szakirodalom úgy tartja számon Huszárik Zoltánt, mint az első igazi magyar képíró. <sup>[4]</sup> Nem véletlenül, hiszen a hetvenes évek filmes teoretikusai és alkotói számára privilegizált helyet kapott a filmnyelv kérdése, ugyanis meg voltak győződve arról, hogy a filmnek sajátos nyelve van, sajátos eszköztárának és módszereinek köszönhetően, amelyet úgy éreztek, hogy ők maguk kell hogy megteremtsenek, kialakítsanak, mintegy szótárt és grammatikát kell adjanak a filmnek. <sup>[5]</sup> Nem véletlen tehát, hogy a filmes alkotások hasonlóképpen magukon hordják ezt az elméleti

kérdésfelvetést, és a filmes ábrázolás egy új alternatíváját próbálják megmutatni. <sup>[6]</sup> Az elkövetkezőkben természetesen nem szeretném megvétózni a képíró költői metaforát, azonban sokkal helyénvalóbbnak találok úgy megfogalmazni, hogy talán Huszárik Zoltán volt az első magyar filmalkotó, aki a szó legtisztább értelmében képekben gondolkodott, akinél a film nem a forgatókönyvért van, nem a korábban létező szöveget szolgálja elsőként, hanem minden külsőséget a saját létének igazolására használ, és a film legfontosabb eleme nem a történet, nem a szöveg, nem a hagyományos értelemben vett irodalmi érthetőség, hanem a képiség, a képek megmutatásának szándéka, a képiség középpontba helyezése.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

Sokan, sokszor tárgyalták részletesen és sokszínű érzékenységgel, sajátos megvilágításban Huszárik filmjét, ritkán vagy érintőlegesen elemezték azonban képi szerkezetét, még kevésbé tárgyalták azt az intermedialitás és a piktorialitás nézőpontjából, és aligha került a korábbi elemzések fókuszpontjába a kép a képben problémája. Az önreflexív film sajátossága, hogy úgy gondolkodik a képről képekben, hogy megsokszorozza a képi dimenziókat, a képi medialitást, és egyszerre vagy szoros egymásutániségben vagy egybeolvadásban a képiség sokféleségére reflektál és használja mint lehetséges kifejezésformát, mint képalkotási lehetőséget. Huszáriknál találkozunk először fokozottan az intermedialitással és az intramedialitással <sup>[7]</sup>. A későbbiekben hasonló képi szerkesztést használ Fábri Zoltán az *Ötödik pecsét*-ben (1976), majd Bódy a *Nárcisz és Psziché*-ben (1980). A *Szindbád* talán máig az egyetlen magyar film, ahol az intra- és intermedialitás legszínesebben, legtöményebben és leginkább megszerkesztett módon, sokszínű feszültségeivel jelenik meg. Fotók, festmények, freskók, szobrok filmes lenyomataival találkozunk a filmben – amelyeket Gelencsér Gábor <sup>[8]</sup> metaforikusan Képfoltoknak nevez -, természetesen nem öncélúan, hanem olyan kompozicionális elemekként, amelyek részben a narratív-hangulati vonal felépítésében játszanak szerepet, részben pedig az önreflexív mozgóképi attitűd eszközeiként jelennek meg.

## Kép-memoir. Emlék-maradványok, fotók

A film kezdőképei, kezdőmontázsa, amelyet később Bódy szeriális montáznak <sup>[9]</sup> nevezett, voltaképpen pszeudo-állóképek sorozata, olyan pszeudo-állóképek, amelyek olyan filmképek, mozgásképek, ahol a kamera nem mozog, csak a filmre vitt valóság apró részleteinek finom mozgását mutatja meg. A kamera majd mindig túlközeliben, nagyközeliben, odafordulva,

meglesve az apró részleteket, deleuze-i értelemben arcokat <sup>[10]</sup>, a dolgok arcát filmezi, odabújva, odasimulva hozzájuk – perspektíva nélküli képek ezek, zárt képvilágok halmaza, ahol az egyes elemek külön életet élnek, s mégsem függetlenek a többiektől. A görög arché, az őselemek sorával találkozunk, mintha csak a preszókratikusok terminológiájának a képi kivetülését látnánk, tűz, víz, föld, az ég hiányzik, az ég helyett a képek a múlt képei. Az idő jelenik meg, a képek nemcsak a letűnt idő képei, az elmúlt időé, hanem a jelenné tett időé, az aktualizált, az élővé tett múlt, a ma emlékei, nem a tegnapról szólnak, hanem leginkább a máról, ahogyan azt Szent Ágoston <sup>[11]</sup> fogalmazta meg, jelen a múltból. Huszárik Zoltán *Szindbád*-ja egyidőben jelen a múltból és jelen a jelenről.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A bevezető montázs képei színekben gazdag világa mellett majdnem háttérként jelennek meg a fotográfiák, egykori folyóiratok illusztrációi, családi albumok fotói, amelyek soha nem önmagukban, mozdulatlanságukban, nem keretben, hanem a mozgóképi keret egységébe ágyazva mutatkoznak meg. Feltűnőek ezek a beépített képek, mert nem magányosan kerültek a montázs többi eleme közé, ahol az „apró dolgok balladájának” <sup>[12]</sup> képi zenéjével találkozunk, hanem életre keltve láttatja őket a rendező. A fotókon egészen friss virágszálat látunk, amely eleven, színes, mozgásban levő szirmokkal olyan erős vitalitást kölcsönöz a fakó színű, szépiává merevedett egykornak, az egykori arcoknak, hogy jelenidejűsége megkérdőjelezhetetlenné válik, és egyértelmű, hogy ezzel a hagyományt bontó gesztussal, hogy élő virágot, és nem nyomtatott, száraz, alig felismerhető halott virágot helyez Huszárik a fotókra, a múlt jelenvalóságát erősíti fel, már nem a múltba való visszatekintésről van többé szó, hanem a visszahozott múltból, az életre keltett múltból, a jelen levő múltból. Az arckép-fotó előtt cikázó szitakötő bizonytalan, menekülést sugalló, befelé irányuló mozgása a legközvetlenebb közelbe hozza a régi arcokat, jelenvalólétük teljes mértékben jogosulttá válik. A tegnap részletei a ma részletei között olyan természetes egyszerűséggel jelennek meg, hogy egybesimulásuk, egybeolvadásuk elkerülhetetlen. A közelképek ezt az egybemosódást teszik zökkenőmentessé, mozgásban tartva a montázs ritmusa és a beékelte fotók által az időt, biztosítva a részletek kontinuumát által az idő folytonosságát. A mozdulatlan kamera pedig a mozdulatlan emlékező ficáncoló emlékképeit, valóságképeinek tiszta és háboríthatatlan játékát mutatja, mintegy nem szólva bele ebbe az intim, nagyon szubjektív világ törvényszerűségeibe.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

Az intermedialitás-intramedialitás a fotó-filmkép egymás mellé helyezése által valósul meg. A fotó filmképpé való átmedializálása, átültetése, transzportálása, transzplantálása nem más, mint új előhelybe helyezése <sup>[13]</sup>, egy új kép-szisztéma (az ökoszisztéma modelljére) létrehozása történik meg, azáltal hogy beköltözik a filmképek sorába a fotó is, és a többi filmre rögzített valósággelemmel együtt filmmé lesz, úgy hogy közben különössége, mássága, idegensége, migrációs státusa egyértelmű és feltűnő módon hangsúlyozza az idő regenerálásának szándékát. Az elvándorolt képek – ahogy azt Peach az intermedialitás <sup>[14]</sup> kapcsán megállapítja – elveszítik ugyan medialitásukhoz kötött anyagságukat, azonban nem veszítik el medialitásukat, felismerhetőségüket, elkülönülődsük egyértelmű marad az új környezetben is, és ez Huszárik *Szindbád*-jában a montázs-szerkesztésnek köszönhetően erős evidenciaként van jelen, soha nem téveszthető össze a mediális hovatartozása egy-egy vendégképnek.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A bevezető montázs – amely akár önálló kísérleti kisfilmként is kezelhető – minuciózus, már-már mikroszkopikus képei, az odahajlás, a ráfigyelés, a közelben-levés képsorai után erős váltásként látjuk a közelképből egyre távolabbra kerülő halott Szindbád arcát, a szekeret, a lovat, az asszonyokat, a tájat, a telet. A *Kopár sziget* (Hadaka no shina. Kaneto Shindo, 1962) rendezőjének az eltávolodás gesztusát erősítő, egyre inkább a totálplán egységére koncentráló univerzális táj megjelenítése nem annyira a kontraszt, hanem az azonosság erejével hat, a távoli semmiben sem különbözik a közelitől, mindkettő kicsit emberidegen, mert nem látjuk a méretarányos emberi dimenziót, ugyanakkor mélységesen emberi, mert pontosan ezekben a végletekben ragadható meg leginkább az emberi lét sajátossága, a részletekbe merítkezés és az elvágázkodás, a messzeségbe tűnés. A prologusszerű filmkezdés egyik sajátos eleme a napóra, amely voltaképpen maga is kép, kopott freskó hangulatát idéző falikép, egy napsütötte épület falán található kép, egy óra, amely jelezhetné az idő múlását, de nem jelzi, mert a filmben mindig ugyanazzal az árnyékszöggel látjuk viszont ezt a képet, pontosabban ugyanazt a képet. Ez az óra nem állt meg,

mert a napóra nem áll meg – nagyszerű választás volt ez Huszárik részéről, hiszen a napóra azért működik, mert süt a nap, mert van nap, minthogy hasonlóképpen az emberi élet sem áll meg, folytonos mozgásban, folytonos lehetőségben, várakozásban, alakulásban és alakulni-vágyásban létezik. A napóra képe nem fotó, hanem mozgóképes állókép, tableau vivant, kimerevített élőkép, amely nem a mozgásra koncentráló, nem a mozgást bemutató mozgókép medialitásában jelenik meg, hanem olyan mozgóképként, amely egyszerre állókép, nem fotó és nem festmény, mintegy ellenszegülve mediális státusával az intermedialitásnak. Köztes medialításban létezik ez az óra-kép, mintha-kép, pszeudo-kép, kvázi-kép, amely hármasságban létezik, hiszen egyszerre kezelhetjük festményként, fotóként és természetszerűen filmképként. Elsősorban filmkép, amely festményről készült, fotografikus jellege viszont a mozdulatlanságban, a tárgyi valóság és a kamera mozdulatlanságában rejlik.

A szindbádi idő éppen olyan, mint ennek a napórának a hármassága, állandóság és esetlegesség, az idő hármassága a medialitás hármasságával állítható függvénybe, hiszen a fotografikus jelleg a múlt, a napóra festett jellege egyszerre a múlt és jelen, illetve a filmszerűség az állandó mozgás – így mindhárom időszféra egybefogása, egyesítése is lehetne, hiszen a jövő hipotetikusán, de jelen van. A napóra kopottas jellege a jelenbe hozott egykorit hangsúlyozza, de mintha az örökkévalóság, a tőlünk független idő mérhetetlenségét is egyértelművé tenné, és nyilvánvalóvá válik, hogy az idő szubjektivitásának annyira erős a dominanciája, hogy észrevétlenné válik a személyen túli, a személytelen idő mérése, pusztán létének, jelenlétének konstatálására kerül sor, azonban semmiképp sem válik az emberi dimenzió részévé. A belső óra, a belső idő nem mérhetőségére irányul a film, a belső időhöz az órát, a mérőeszközt a képek maguk jelentik, a belső képek, amelyeket olyan különös zeneiséggel alakított át a látható montázsává Huszárik.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A fotók visszatérő elemei Szindbád találkozásainak, mintegy proológusai, az előkészület képi, képzenei akkordjai, ahogyan a környező valóság képeit megszakítják, sokszor mintegy kiszorítva azokat, függönyként a világ előtt, a befelé fordulás eszközeként, afféle főhajtásként, emlékezőként, Susan Sontag terminológiájával élve, memento moriként:

Minden fénykép egy-egy memento mori. Fényképezni annyi, mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának. Minden fénykép – éppen mert kihalítja és megdermeszti a pillanatot – az idő mindent felemészítő kérlelhetetlenségéről tanúskodik. (Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó,



A filmben elhangzó költői kérdés, amelyet Szindbád fogalmaz meg, háttérszöveggént, hogy „vajon miért szeretik a nők a tengert?” hatványozott képintegrációt villant be a fotóképsorba, ahol egy karosszéken ülő fiatal hölgy előtt ott van a tengerről készített festmény, miközben tekintete nem is annyira a képet, mint a távolt fürkészi. Ez a festmény lehetne akár fotó vagy éppen ablak, egyedül a keret kidolgozottsága enged arra következtetni, hogy festménnyel van dolgunk, amelyet teljes egészében nem láttat a fotó – és ezúttal a filmkép sem, csupán egy részét látjuk a méreteiben impozáns képek. A hölgy mintegy átadja magát a festmény, és a festmény által közvetített tenger, tengerélmény végtelenségének, befejezetlenségének, parttalanságának, akárcsak Szindbád tengernyi emlékének, amelyek végeláthatatlan távolból bukkannak elő.

## **Festmény, rajz, karcolat, nyomat – intermediális közvetítők Szindbád jelene és múltja közt**

A belső terekben ahol Szindbád megfordul – legyen az ideiglenes szállása, minthogy állandó lakása, lakhelye, háza nincs -, mindenhol előfordulnak képek a falon, amelyek pusztán háttérként jelennek meg, a kamera nem emeli ki őket, nem kerülnek fókuszpontba, utalás sincs rájuk, jelen vannak, mint lenyomatok, mint a világ kövületei, többnyire figuratív ábrázolással visszautalnak az egykorira. A bordélyházban található festmények azonban hangsúlyos szerepet kapnak, kezdetben csak dekorációs elemek, amelyekre egyre inkább odafigyel a kamera, egyre nagyobb felületét foglalják el a filmképnek, majd később önálló festményrészleteket látunk, Szinyei Merse Pál hangulatú képekből, Klimt festményvilágát idéző figurák társaságában. Többször is felvillannak teljes filmkép nagyságú festmények, illetve festményrészletek, miközben a nehéz piros függönyök között zongorakísérettel kínálják magukat a lányok. A festmény idilli világa, távoliséga, egykoriséga nemcsak megerősíti Szindbád nosztalgikus monológiát, hanem elhalványítja, hiteltelenné teszi a prostituáltak nyújtotta szerelmet, a hely szellemét, az érzelmek jelenlétét. A meglehetősen sűrű montázs zárómomentuma egy monumentális méretű festmény filmképe, amely igencsak árulkodó, hiszen a filmkép nagy részét a festmény uralja, a jelenlévő szereplők pedig elhanyagolhatóak, alig észrevehetőek, az ábrázolt Ámor és egy fiatal nő uralja a monokróm képi, festett dimenziót.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*



Amikor Szindbád felidézi, hogy egykori feleségével beszélget, a szép Passiance, aki Vendelin felesége volt korábban, a háttérben megjelenik egy faliszőnyeg, amely mintegy teljes háttérként, kicsit szépiás színvilágával fotóra emlékeztet. Sajátos múltidézés ez, ahol a szőtt minták, a fakó színek, az alig kivehető figurák nagyon távoli, elérhetetlen világ hordozói, amelyek elsősorban a feleség világára utalnak, a számára már homogénné vált élet és világ szimbólumává alakulnak. A vendéglőben Szindbád és Vendelin beszélgetése alatt pedig színpompás, gazdag formavilággal rendelkező képek jelennek meg a háttérben, a puszta dekorativitás erejével, mintegy kontrasztként, az életből elmenekülő feleség világával szemben. Míg a faliszőnyegek határai, keretszerűsége nem látható, teljesen beleolvad a filmkép keretébe, és a beszélő figurák pedig éppen ezért részei lesznek a képnek, mintegy történeté válnak maguk is, hasonlóképpen múlttá alakulnak, a vendéglő festményei nagyon határozott kontúrral, kerettel együtt válnak a háttér részeivé. Az integrált képek minősége, műfaja, medialitása is meghatározó jelentőséggel bír, hiszen amíg a faliszőnyeg lágyasága, feminin jellege, hangulata egyértelműen domesztikálja a filmkép dimenzióját, addig a vendéglő zöldkeretes képei, idegenségüknél fogva, aligha lesznek részei a beszélgetésnek, a filmbéli történésnek, inkább ellenpontok, kontrasztok szerepét töltik be, a kívülségét, a másságát.

## Az idő képei, a képek ideje

Az intermedialitás-intramedialitás egyik különös intim módjával is találkozunk a *Szindbád*-ban, pontosabban az ékszerbe rejtett fényképpel. Marschaliné, Szindbád egykori kedvesének az ékszerét viseli a közös lányuk, aki épp olyan szép, mint megboldogult édesanyja, és aki Szindbád kérésére megmutatja a fotót, amely nem más mint Szindbád fotója, katonaéveiből, szép ezüstkeretbe foglalva, a világ elől elzárva, mint féltett kincs maradt meg, a családi örökség részeként. Az ékszerben ékszerként őrzött fotó villanásnyi, egy pillantásnyi ideig jelenik meg csupán teljes filmkép-nagyságban, épp annyi ideig, ameddig szembe nézhetett egykori önmagával Szindbád, anélkül, hogy idő jutna bármiféle morális értékítéletre vagy bűnbánatra vagy vallomástételre, a visszazárt fotóval együtt lezárva marad a titok, a múlt és Marschaliné lányában legfennebb a kétely merülhet fel, hogy éppen a saját apjának mutatta meg egykori fényképét, azonban a képek pörögnek tovább, a jelen idő hangsúlyosan van jelen és ez a villanásnyi múlt már csak ereklje, emlék, féltett örökség.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

Ugyanilyen villanásnyi gyorsasággal jelenik meg a Majmunka által letörölgetett kép, egy régi festmény, amely egy házaspárt ábrázol, és amely éppoly rövid időre lett a filmképek része, amilyen bizonytalan gyorsasággal átsiklott Szindbád a lehetséges megállás, leállás, helyben maradás, a hűség, a változatlanág gondolata mellett. A filmben bemutatott fotók, festmények többnyire nagyon rövid időre kínálják fel magukat a néző számára, hiszen nagyon pörgő montázsként vagy véletlenszerűnek tűnő betétként tűnnek fel. Ahogy a film vége felé közeledve egyre inkább teret kapnak a külső képek – ezek az integrált, beköltöztetett, transzplantált idegen képek – egyre többet időz el náluk a kamera, egyre mozgalmasabban közelíti meg őket. Már nemcsak állókamerával láttatja Huszárik ezeket a kölcsönképeket, vendégképeket <sup>[15]</sup>, hanem mozgásba jön a megfigyelő: a kamera többé nem passzív megfigyelő, a vissza-, rá-, odafigyelés jellemzi, nem áll meg mereven a képeknél, hanem elhalad mellettük. Míg nem a zárójelenet templomi képei, a szobrok, a freskók, a domborművek, a keretbe zárt szent képek egymást követő montázsa a képek elhagyásának a gesztusát is beilleszti azzal az egyszerű technikai filmes lehetőséggel, hogy egy svenkkel végighalad a részletekre figyelve a képfelületen olyan horizontális mozgást eredményezve, amely a vonat ablakából kinéző ember képélményére hasonlít. Ezt a képsort pedig nagyszerű képi megoldással zárja, nem állítja le a kamerát, és azzal együtt a képsort, hanem a halál pillanatában a kamera mint objektív külső megfigyelő egy félbeszakadt kép, képsor, majd egy elfogyó filmkép látványát nyújtja, mintegy jelezve, hogy a film, azaz az élet véget ért, meghalni tehát nem más, mint elvágni a képet, elvágni a filmet, a halál nem más, mint amikor elfogynak a képek, félbeszakad a film.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

Szindbád megváltás-keresése nyomán Huszárik nem véletlenül építi be a szentség és a vallásosság képeit a film szerkezetébe, hiszen olyan külső képanyag megmutatására vállalkozik, amely már nem az individuum teréhez tartozik, nem a szubjektív emlékezés egyéni hullámhosszát követi,

hanem meghaladva ezt, egységes képi világ megmutatására fókuszál. A templom képei, külső és belső képzőművészeti tartozékai, kiegészítői nemcsak transzcendentális dimenziót kölcsönöznek a film utolsó jeleneteinek, hanem a krisztusi szenvedés vizuális lenyomatai mintegy kimentik az egyén, az individuum önmagába záruló, folyton önmagába visszaforduló és abból kilépni nem tudó egyéni sorsképeit, emlékképeit, múltképeit, és a befejezhetőség alternatíváját adják, a békés elköszönés, a megnyugvással együtt járó kilépés lehetőségét, Isten akaratát, az emberi múlandóság előtt való méltó főhajítást téve lehetővé. A film utolsó részében elszaporodnak a beköltözött képek, és a képi másság hangulatát, a kívüliség hangulatát nemcsak a kölcsönvett idegen képek beillesztésével, montázsba-építésével hangsúlyozza Huszárik, hanem a közvetlen filmképek kimerevítésével, elhomályosításával, elszíntelenítésével, szemcséssé tételével is megerősíti, egészen az utolsó kimerevített portréig, amelynek fotószerű jellege nem teljesen evidens, azonban egyértelműen a fotográfia sajátosságára utal, a halottá tett pillanat, a megörökített pillanat, a foglyul ejtett pillanat sajátosságára utaló filmkép ez.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A külső, beépített képek, ahogyan a film a vége felé közeledik, egyre inkább színpompásabbak lesznek, míg a film elején a domináns szín a szépia, illetve a fekete-fehér volt. A kamera előtt száguldozó freskók, azaz a kamerával körbejárt templomi falfestmények kicsit öncélúan követik egymást, váltogatják egymást a festmények, a domborművek és a szobrokról készült filmképek, a perspektíva kizárásával pedig valójában nem derül ki, hogy a templom melyik részében találjuk ezeket az alkotásokat, nem fontos az ábrázolt sem. Elsősorban a képiség, a világon túliság, a távoliség hangulata fokozódik általuk, az elfordulás az evilágítól, a megszokottól, a tájtól, a világtól, az egésztől, önmagunktól. Csak a részletek maradnak, nem a személyes részletek, hanem a krisztusi szenvedéstörténet egyetemes képei, amelyek mégiscsak individualizáltak, hiszen valaki valamikor képpé tette őket, de itt elsősorban az anonimitás a lényeges, mint ahogy – bár sokszor intim hangvételt kapnak az integrált képek a filmben – mindig megőrzik anonimitásukat, nem tudni pontosan hol mikor, ki, kik készítették, csupán jelenlétükkel, jelenvalóságukkal utalnak valamire, ami már nincs, ami volt, amire emlékezni lehet, mint mécsesek az emlékezés labirintusában, mint felvillanó szentjánosbogarak az érzelmek ködös tájain.

Jó része a képimplantációknak keret nélkül, a filmkép és a montázs részeként, mint mozgóképek vagy mozgókép-részek, jelennek meg, ritkább esetben illeszkednek látható képkeretbe, úgy hogy mégis domináns elemei legyenek az adott filmképnek. Mint kitüntetett képelem jelenik meg a

medalionba zárt katona képe, illetve az utolsó templomi részben a keresztre feszített Krisztust ábrázoló bekeretezett kép, amely mint támasztóoszlop van jelen Szindbád utolsó mozdulatainál, amikor az elcsukló orgonahang mellett összerogyva látjuk a képtől immár eltávolodva.

## A kereszt, a keret mint intermediális kapocs

A kereszt szimbóluma, a kereszt motívuma végigvonul a filmen, de hangsúlyosan a kezdő és a befejező részben jelenik meg. A bevezető montázs végén egy fiatal lány keresztszerűen áll a kerítés mellé, majd a Krisztust ábrázoló képek a film vége felé, a templom felé haladva, illetve a templomban bent egyre gyakoribbak lesznek. A kereszt nemcsak a képek elemeként, az ábrázolt valóság részeként jelenik meg, hanem a gesztus- és mozgásvilágban továbbra is domináns, a film vége fele megjelenő lány, aki a kápolna felé siet, aki később az orgonánál ül, kicsit keresztszerűen széttárja kezeit, mint ahogyan a távozó téltündér keresztformát öltő alakja elmerül az egyre sűrűsödő ködben.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A keretszerűség sok szinten van jelen a filmben: az elején és a végén csak képek sűrű gyors sorozata, montázs, emberi hang nincs, csak zene és képek. Keret az is, ahogy visszatér a lovas fogat: a visszafordított lovas fogat mintegy a nietzschei Zarathustra örök visszatérésére hangolja a jeleneteket. A két táncjelenet a film elején és a végén hasonlóképpen keretszerű. Keretbe zárt valójában mindenik jelenet, mert nincsenek összefüggések a jelenetek közt, nincs narratív folytonosság, nincs követhető történet, csak emlékek, helyszínek, emberek, hangok, szavak, mondatok sorozata, monológok sora, alig találunk párbeszédet a filmben, pusztán a Majmunkával és a Valentinnel, illetve a pappal való találkozás ad alkalmat dialógusra, de azt is visszafogottan és célirányosan. A filmet keretbe fogja az elején és a végén jelenlevő szótlanság, a zene, a képek zeneisége, ritmusa, gyors kapkodása, néhol afonikus, pszichedelikus ritmusa.

Keretbe foglalt képpel találkozunk rövid időszakvenciájú montázsselemként a síron található arckép esetében is, ahol az elveszített kedves vagy bárki ismeretlen kettőségének a nosztalgiáját erősíti meg a filmképben való jelenlét rövideége és a portré távoliséga, hiszen nem azonosítható, nem felismerhető, pusztán annak a konstatálására alkalmas ez a képzetét, hogy a kép medialitását azonosíthassa a néző.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A téltündér távozása után bevillanó képsorban különös képimplantációval találkozunk, a havon meztelenül hempergőző lány filmképi alakja után röviden megjelenik egy naiv, primitív ábrázolásra utaló rajz, akárha barlangrajz lenne, amely bárányt és a mellette fekvő meztelen női alakot ábrázol. A népi hiedelemvilág tartalmaira való utalásként is érthetjük a képbevágást, azonban a kép egyszerűsége és monokróm színvilága a zárómomentum ellenpólusa, a születésre, az örök visszatérés ártatlanságára utaló kép.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A Valentinnál tett látogatás nemcsak Szindbád bűneinek a vásárra vivéséről szól, hanem a bűnhődésről, az emlékezésről, a visszatekintésről, az egykor hangulatainak, érzéseinek a visszahozásáról. Szindbád szobája, ahol megszállt éjszakára, tele van képekkel, szépen keretezett, részleteiben nem látható homogén színvilágú képekkel, rajzokkal, nyomatokkal, grafikákkal, ezeka képek a múlt lenyomataiként vannak ott, mintegy kísértének, akár a bútordarabok, hozzátartoznak a helyhez, a hely szelleméhez. Az emlékezés képsora újra régi fotók és mozgókép-részletek, gesztusok, tárgyak filmképeiből áll, amelyek mellett furcsa hirtelenséggel, szokatlan képi minőségben megjelenik pár másodpercre egy gólya festett képe, feltehetőleg fafelületre vagy vászonra festett primitív ábrázolás, a kép színei egybefutnak, alig láthatóak a madár kontúrjai, diszkrét jelenléte mégis uralja a képfelületet, egyedisége, egyszerűsége, különlegessége folytán és legfőképp titokzatosságának következtében, hiszen aligha azonosítható a kép eredete, az sem tudható, hogy csupán nagyobb képpozíció részleteivel van-e dolgunk, vagy egy önálló festményt látunk, megfosztva keretétől. Nemcsak a gólya szimbóluma különös és feltűnő, üzenet- és tartalomteli, hanem az ábrázolásmód is rendhagyó, hiszen a kép textúrája valami nagyon archaikus világra utal, a népi hiedelemvilág és a mesebeli állatfigura, a minimalista ábrázolás egyszerre hangsúlyozza a tartalom irreális jellegét, azaz a gyermekáldás mint illuzórikus, mint véletlenszerű és esetleges, észrevétlen, titkolt, alig jelenlévő egzisztenciáját.

## A képek visszatérnek, az idő nem

De hol van az idő? *Van* az idő egyáltalán, és van az időnek helye? Az idő nyilvánvalóan nem semmi. Ezért előrelátóan óvatosak maradtunk és azt mondtuk: az idő *adódik*.<sup>[16]</sup>  
(Martin Heidegger)

Huszárik Zoltán *Szindbádja* sajátos eszköztárral készült film, ahol a képi médiumok majd minden formájával, megjelenési lehetőségével találkozunk mozgóképi környezetbe átültetve és mozgóképpé alakítva. A képek – fotók, festmények, szobrok, rajzok filmképei – szerves részeivé válnak a hagyományos értelemben vett filmképnek, montázsselemként vagy szerkezeti elemként a film tér- és idősíkjait újrarendezik, újraszervezik. Az intermedialitás lehetséges filmi alakzatai úgy épülnek be a filmbe, mint az emlékezés lenyomatai, mint a visszapillantás tükörképei, maradványai, felvillanó emlékképei és mindezáltal az idő adódik, ahogy azt Heidegger megfogalmazta, a képek által adódik.



*Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)*

A képek az idő helyettesítői, nem az időt hozzák vissza, hanem az idő helyett állnak, a valamikori, a mostani, az elkövetkező idő helyett, a belső idő helyett, a megélt idő helyett.

[Vissza a tartalomjegyzékhez](#)

## Jegyzetek

1. Nagy Péter: *Szindbád*. *Filmvilág*, 1971. december
2. Köszönhetően annak is, hogy nemcsak Krúdy *Szindbádja* lett a kötelező iskolai tananyag része, hanem Huszárik filmje is, igaz nem is olyan régtől fogva.
3. Bikácsy Gergely: *Szindbád* (  
[http://magyar.film.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35020&catid=9&Itemid=11](http://magyar.film.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=35020&catid=9&Itemid=11))
4. „Huszárik-Tóth *Elégiája* az első magyar film, amely valóban a film nyelvén gondolkodott.” Bódy Gábor: *Végtelen kép*. Budapest, Pesti Szalon, 1996. 153.
5. Pasolini filmnyelvi gondolatait párhuzamosan Bódy Gábor írásaiban lelhetjük fel elsőként a magyar filmelméletírók közt, a filmnyelv kérdésével még Erdély Miklós és Jeles András foglalkozott.
6. Ma már egyértelmű, hogy aligha beszélhetünk filmnyelvről abban az értelemben, ahogyan azt a verbális nyelv modelljére hagyatkozva, filmes keretek közé igazítva, elgondolták a szemiotika és a nyelvelmélet határterületén vizsgálódó filmesek és teoretikusok. A filmnyelv technikai adottságaira való redukálása sem teszi valójában létjogosulttá a fogalmat, sokkal inkább beszélhetünk filmes sajátosságokról, kötöttségekről, lehetőségekről, mint egy egységnek mondható nyelv törvényszerűségeivel operáló képi kifejezésformáról.
7. Intermedialitás alatt értem a médiumok egymásmelletiségét, egymást követését, és intramedialitás alatt pedig a médiumok egymásba ötvöződését, a kép a képben sajátos jelenségét ahol mediális differenciák adódnak. Egyébként filmes környezetben az intermedialitás mindig intramedialitás is, mert még akkor is, ha egy snitt egy fotót mutat be, amely állóképi minőségében mégis mozgóképi elemként szerepel, akkor az már beépített eleme a filmnek és átalakul részlegesen filmképpé, mozgóképpé, miközben elveszíti korábbi mediális anyagságát, csupán mentális értelemben őrzi meg látványként, korábbi mediális státusát. Itt nagyon fontos szerepe van a Gottfried Boehm által definiált képi differenciának, hiszen az intramedialitás esetében éppen arról van szó, hogy például egy fotóról készült filmkocka már nem fotó, hanem filmkocka, mi mégis képesek vagyunk ezt a mediális differenciát észlelni, és regisztrálni a fotót fotóként filmes környezetben is. Itt természetesen vannak szélsőséges kivételek, amikor szándékosan és komoly szakszerűséggel úgy csempésznék be rövid ideig fotókat a filmbe, hogy azt a néző aligha tudná észrevenni, ebben az esetben nincs intenció a képi differencia megmutatására. Egyébként – kiegészítve itt a boehmi gondolatot – fontos szerepet játszik a képalkotási intencionalitás, amely ráirányítja a figyelmet a



képi, illetve a mediális differenciára, amely észrevehetővé teszi ezeket a differenciákat, és nem kamuflált módon, a technikai adottságoknak köszönhetően elrejtje azt. (Ez utóbbi esetben nem is beszélünk sem képi, sem mediális differenciáról, amennyiben a befogadói aktusban ez nem valósul meg mint differencia-érzékelés.) A képi differencia terminust és annak magyarázatát Gilles Deleuze arc-definíciójának a példájára alapozta Gottfried Boehm, Deleuze úgy véli, hogy az arc nem más, mint fehér vásznon fekete lyuk, és e kettő találkozása beindítja bennünk az úgynevezett absztrakt masinát (abstracte Maschine), azaz azt a különleges, bennünk létező képességet, hogy ebből az aligha emberi arcra utaló kompozícióból, a fehér vásznonból és a fekete lyukból megalkossuk az arcot, lássuk az arcot. Egyébként ugyanez a masinéria működik nemcsak a kép felismerésénél, hanem a mediális differencia felismerésénél is.

8. „Mélyebben érintik az egész film szerkezetét a cselekménnyel semmilyen összefüggésbe nem hozhatók »képfoltok«.” Gelencsér Gábor: Átmeneti idők. Huszárík Szindbádja. *Pannonhalmi szemle*, 2000 (VIII. évf.) 2/84-94.
9. *Végtelen kép*. Bódy Gábor írásai. Szerk. Peternák Miklós. Budapest, Pesti Szalon, 1996.
10. Deleuze arcnak tekinti a tájat, a teret, az arc nem más, mint fehér vászon és fekete lyuk. Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992. 230.
11. „Tisztán és világosan látjuk immár, hogy sem a jövő, sem a múlt nem tényleges valóságok, szorosan véve tehát nem mondhatjuk, hogy háromféle idő van, múlt, jelen és jövő. Több igazsággal talán így mondhatnók: háromfajta idő van, jelen a múlt, jelen a jelenre, jelen a jövőre vonatkozólag. A három idő csak a mi érzékelésünkben van, máshol nem található, a léleknek van jelen emlékezése a múlt, jelen szemlélete a jelenről és jelenképzelése arról, ami majd jön.” *Szent Ágoston Vallomásai*. Budapest, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995. XX fejezet
12. Villon: *Apró képek balladája*
13. Lásd Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. (What Do Pictures Want? The Live and Loves of Images) München, C.H. Beck, 2008.
14. „Nicht erst, wenn sie in ihrer Beziehung der Intermedialität beobachtet werden, verlieren Medien die Umrisse ihrer Dinglichkeit, dann jedoch ist offensichtlich, daß es nicht einzelne Werke, Werkzeuge, Apparate oder andere Objekte der materiellen Realität sind, die medial in Beziehung gesetzt werden können, sondern Formen, die Medien und Medien, die Formen unterscheiden lassen. Das Medium einer Skulptur etwa ist nicht der Stein, aus dem sie ebenso wie aus Eisen oder Bronze gemacht sein kann, sondern das, was sie als Skulptur, d.h. als Form, vom Stein, Eisen oder Bronze unterscheidet und als Form im Raum beobachtbar macht.” (Ha a médiumok intermedialitási kapcsolatait megfigyeljük, világossá válik egy idő után, hogy a médiumok elvesztik dologiságukat, miután nyilvánvalóvá válik, hogy a médiumok nem különálló művek, tettek, eszközök, műszerek illetve más materiális tárgyak, amelyek mediálisan kapcsolatba hozhatóak, hanem formák, amelyek különválasztják a médiumokat. Egy szobor, mint médium, nem a kőben nyilvánul meg, amelyből készült, vagy vasból, vagy bronzból, hanem az, ami mint szobort megkülönböztethetővé teszi, amely nem kő, nem vas és nem bronz.” Joachim Paech: *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität*, in [http://www.medientheorie.com/doc/paech\\_paradoxien.pdf](http://www.medientheorie.com/doc/paech_paradoxien.pdf)
15. Esterházy Péter terminológiáját kölcsönvéve.
16. Martin Heidegger: Idő és lét. *Nagyvilág*, 2002/3

## Irodalomjegyzék

- Bikácsi Gergely: *Szindbád*  
([http://magyar.film.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35020&catid=9&Itemid=11](http://magyar.film.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=35020&catid=9&Itemid=11)),

2011.10.21

- Bódy Gábor.: *Végtelen kép*. Budapest: Pesti Szalon, 1996
- Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild? (What is Image?)* München, Fink, 2001
- Boehm, Gottfried: *Ikonische Differenz* (<http://rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-01/glossar/ikonische-differenz.html>), 2011.10.25
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix: *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin, Merve Verlag, 1992
- Gelencsér Gábor: Átmeneti idők. Huszárik Szindbádja. *Pannonhalmi szemle*, 2000/2. 84-94.
- Heidegger, Martin: Idő és lét. *Nagyvilág*, 2002/3
- Mitchell, W.J.T: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. (What Do Pictures Want? The Live and Loves of Images)* München, C.H. Beck, 2008
- Nagy Péter: Szindbád. *Filmvilág*, 1971. december
- Paech, Joachim: *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität*, ([http://www.medientheorie.com/doc/paech\\_paradoxien.pdf](http://www.medientheorie.com/doc/paech_paradoxien.pdf)), 2011.10.19
- Pasolini, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007

## Filmográfia

- *A szép fogoly* (La Belle captive. Alain Robbe-Grillet, 1983)
- *Kopár sziget* (Hadaka no shina. Kaneto Shindo, 1962)
- *Nárcisz és Psyché* (Bódy Gábor, 1980)
- *Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971)
- *Tavalý Marienbadban* (L'année dernière á Marienbad. Alain Resnais, 1961)

© Apertúra, 2012. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: [https://www.apertura.hu/2012/tel/fam\\_utazas\\_kepekkel/](https://www.apertura.hu/2012/tel/fam_utazas_kepekkel/)

