

# HUSZÁRIK ZOLTÁN: SZINDBÁD

## A film adatai:

Készült: 1970-71, színes magyar film

Forgatókönyv: Huszárík Zoltán, Krúdy Gyula novellái alapján

Kép: Sára Sándor

Zene: Jeney Zoltán

Szereplők: Latinovits Zoltán (Szindbád), Ruttkai Éva (Lenke), Leelőssy Éva (Lenke fiatal korában), Dayka Margit (Majmunka), Nagy Anna (Fruzsina), Andai Gyöngyi fh. (Setétke), Szegedi Erika (Florentin)

Gyártó: MAFILM Stúdió I.

A filmet díjazták: Budapest (1972) Magyar Filmkritikusok Díja, nagydíj; Mannheim (1972), az Evangélikus Filmközpont díja; Mannheim (1972), Joseph von Sternberg-díj; Atlanta (1973), különdíj; Milánó (1973), Agis Kupa nagydíj.

## A RENDEZŐ:

**Huszárík Zoltán** (1931–1981) a modern magyar filmművészet hányatott sorsú, zaklatott életű „mitologikus” alakja, akit kortársai és leszármazottai mintegy emblémaként őriznek emlékezetükben, akinek azonban ténylegesen megadatott, hogy maradandó alkotásokkal írja be nevét művelődéstörténetünkbe, s megkerülhetetlenül otthagyja keze nyomát a kinematográfián.

A Galga-menti Domonyból, parasztcsaládból (félárván, mert apja Huszárík két éves korában meghalt) származik és az érettségi (1950) után sikerrel felvételizik a szegedi orvosi karra, a Képző- és Iparművészeti Főiskolára és a Színművészeti Főiskola filmrendezői szakára. A három hely közül e legutóbbit választja. Tanárai, Gertler Viktor és Makk Károly, kitűnő eredményei ellenére sem tudják megmenteni a könyörtelen kuláktörvény miatti eltávolítástól. 1953-tól 1959-ig földműves, rajzfilmes, filmasszisztens, dekoratőr, biztosítási ügynök, művészeti előadó, segédmunkás. Később, 1959-ben negyedéves hallgatóként rehabilitálják.

Huszárík vizsgafilmjét sohasem forgalmazták, ő maga így vallott a *Játékról* (1959): „két rab ül a börtöncellában, egymással szemközt a priccsen. Régóta élnek így összezárva, már minden elmondhatót elmondtak egymásnak. Fásultak, moccsatlanok, csak akkor villan föl hirtelen a szemük, amikor a nap besüt a börtönablakon, és a rács árnyéka a falra vetődik. Türelmetlenül, topogva várják, hogy onnan a földre, a börtöncella kövére kerüljön. Amikor odajut, akkor a kenyérből gyúrt figurákkal izgatott, gyors sakkpartiba kezdenek, röpké pillanatokra, a rácsárnyék kockáin. Az árnyék aztán hamarosan felkúszik a falra, távozik a cellából, a két rab (két groteszk alak: Koltai János és Kézdy György) visszazökken az előbbi kataton magányba. Ez a film befejezése. Bemutató etüdöm fanyar filozófiáját érthetően elmarasztalták, az akkoriban sokat ostromozott egzisztencializmus vádjával illették.”

Az *Elégia* (1965) alig 19 perces, méltán sokszorosan díjazott filmköltemény, amelynek filmnyelvi utóhatását máig sem tudjuk pontosan fölbecsülni. Huszárík Zoltán, Tóth János, Durkó Zsolt és Morell Mihály olyan filmstruktúrát hozott létre ebben a rövidfilmben, ahol az emberi gondolkodás és érzésvilág rejtett folyamatai dinamikus összhangban vannak a kézzelfoghatónak tűnő világgal. Minden elem kölcsönhatásban van egymással. Sok organikus rész auditív, vagy vizuális indíttatású, de nem azon a síkon jut végső kifejezésre. A *Capriccio* (1969) a gyermeki és/vagy költői képzelet kinematográfiai megvalósítása – hóban, tűzben, vízben, zenében, természethangokban, sejtelmes fényekben, asszociációkban



gazdag élővé tétele. Más tekintetből ez a csillámló humorú film is lázongó alkotás: filmi idejét, szertelen ötleteit, alkalmi hangulatait szegezi a természet nagyobb és kérlelhetetlen léptékeivel szemben. Tavasz jöttével hőemberestől megadjuk magunkat – mondja – ám hűségünk ekkor sem csorbul.

Legendák keltek szárnyra az *Amerigo Tot* (1969) forgatásairól is. Huszárík és Tóth magukba feledkezve óraszám forgattak kövekről, vasúti pályatestekről, hogy jó szokásuk szerint túlléptek szolid költségvetési kereteken, mert eredendően meg akarták haladni a szokványos vagy korrekt művészportréfilmek sablonjait, mert mai szóval élve: hermeneutikusan közelítettek Amerigo Tot/Tóth Imre kettős kötődésű szobrászművészetéhez. A mélyben archaikus paraszti motívumokra bukkantak, azután a kő anyagi természetéhez s olyan transzformációs láncolatokhoz, amelyek „soha addig nem látható, nem létező szoborrá” válnak.

A *Szindbád* (1971) léptékben minden eddigi művet meghaladó feladatként állt elő. Szintetikus munkának is tekinthetjük, amelyben az irodalom, a szöveg, a zene sokszólamúsága mellett az eddigi rövidfilmek variábilis eszköztára, sok megfontolandó eredménye is helyet követelhetett a nagyjátékfilm szövevényében. „Mit akar Szindbád?” – kérdi Huszárík – „elsősorban élni, minden életközegben benne lenni tárgyban, nőben, tárgyban, az ételek jó ízében, kifakult borospoharak tükrében, temetők mohos keresztjeiben, és az önalakítás sürgető igyekezete teremti meg tapasztalatainak tárházát, és paradox módon állít csapdát egyúttal az igyekvőnek. Élni siet és túlhajtja az érzést.”

A festő és a színész, a génusz és a tehetség sorsának, szerepvállalásának, alkotáslélektani problémáinak dimenzióit ábrázolja a *Csontváry* (1979) című filmben. Három évi heroikus munka, oldalán Jankura Péter operatőrrel és a kettős szerepbe szorított bolgár színésszel, Ichak Fincivel. Nem a festő életére helyezik a hangsúlyt, hanem mindent alárendel a monumentális, emberfeletti energiájú látomásainak. Huszárík számára e látomások mozgóképi transzformációi jelentik a legfőbb kihívást, ezt ellensúlyozzák a zártosztályos epizódok, egy emberi léptékű színész megfutamodása a „Csontváry-feladattól”, összeroppanása és terápiás állapota.

Filmográfiája: *Játék* (1959), *Groteszk* (1963), *Elégia* (1965), *Capriccio* (1969), *Amerigo Tot* (1969), *Szindbád* (nagyjátékfilm, 1971), *Tisztelet az öregasszonyoknak* (1971), *A dolgok eredete* 1968 (négy műsoretűd az MTV Közművelődési Főszerkesztősége számára: 1.maszkok, álarcok 2. ékszeres 3.pénz és kereskedelem 4.művészet és mágia), *A piacere* (1976), két lírai riport az mtv irodalmi és drámai fősztálya számára: Ladányi Mihály (1976), Kormos István (1977), *Csontváry* (nagyjátékfilm, 1979).

## A FILMHEZ TÁRSÍTHATÓ FOGALMAK

• **Pikareszk**,<sup>1</sup> **lírai, látomásos stilizációt** és **modernista stílusjegyeket** használ. A film alkotója olyan módon tér el a mozgóképes történetmesélés konvencióitól, hogy a fabuláris kereteket lazítva, valószerűtlen látványfűzért épít föl, mely gyakran a film hősenek vagy hőseinek fantázia-képeiként, ábránd- vagy álmokképeiként, látomásaiként értelmezendő. A film egészében vagy részletében az önreflexió, illetve a cselekményt gyakran időfelbontásos szerkezetben előadó narráció révén a modernizmushoz, mint filmtörténeti irányzathoz kapcsolható.

A magyar filmművészet a hetvenes években kétirányú, még hozzá széttartó stilizálási folyamaton megy keresztül. Az objektív látásmód a társadalmi folyamatok még közvetlenebb, szociológiai leírására törekszik (ezt valósítja meg a korszakban a dokumentarizmus), a

---

<sup>1</sup> Az ábrázolt közeg pikareszk megformálásában a képi, színészi, dramaturgiai eszközök szervesen illeszkednek a hős változó helyszíneken történő élményeihez. A hős világát mint utat – utazást – jelenítik meg, általában szubjektív nézőpontból. Az élettér így, csak mint az odavetődő hős lelki folyamatait katalizáló környezet válik fontossá

szubjektív beállítódás pedig a stílus személyességét hangsúlyozza. (Az utóbbi eljárás a korszak kritikáiban a legtöbbször pejoratívan értelmezett „esztétizmus” címkét kapja.)

● **Adaptáció:** irodalmi mű és film kapcsolata. Egy adaptáció elemzésében a kettő viszonyát kell megvizsgálnunk. Az adaptáció során nem egy irodalmi szöveg filmre való „fordítása” történik, hanem az eredeti szöveg le- és átépítése, szételemezése, értelmezése, vagyis újrainírása. Az irodalmi mű és a film között föltárhatók a kapcsolódások, az irodalmi mű maga viszont sohasem „kerül filmre”. Az irodalmi szöveg nincs sem a filmvásznon, sem a képernyőn a maga egészében, csupán töredékeiben, „vetületeiben”.

## SZINDBÁD

Huszárik adaptációs technikájának filmnyelvi esszenciái jellegzetes módon a nem irodalmi alapanyagú rövidfilmek, amelyek műfajukból, hagyományukból következően könnyebben



elszakadnak a narratív formáktól, hogy az egyes képek tartalmát és helyét mindenekelőtt a kompozíció és a zenei ritmus határozza meg. Huszárik életművében a *Szindbád* című nagyjátékfilm tétje az volt, hogy sikerül-e ötvözni a rövidfilmek költőiségét egy történet elbeszélésével. A feladatot nem utolsó sorban azért sikerülhetett ezen a színvonalon megoldani, mert az irodalmi alapanyag eleve nélkülözötte a nagyepikai formát: Krúdy novellák és regények füzéréből komponált könyve a teljességét nem a kezdet és a vég között feszülő narrációs ívvel, hanem minden egyes novella vagy regényfejezet, minden egyes utazás vagy kaland töredékességének vagy félbemaradottságának teljességével formálta

egésszé. Egy-egy epizód a *Szindbádból* nem mond kevesebbet a novellák összességénél; a szindbádi életfilozófia éppen a teljesség megragadása az élet minden pillanatában, még hozzá annak tudatában, hogy ez a teljesség nem érhető el, mert ahogy a közelébe érünk, máris tovaröppen – egy újabb asszony karjaiba. Szindbád rezignált tragikum a örök utazásban – az elbeszélésmód szempontjából a meghatározhatatlan kezdő és végpont között bolyongó, kronológián és kauzalitáson kívül álló események határozatlan számú halmazában – ölt formát. Ezt az irodalmi alapszöveget, vagyis a hagyományos elbeszélésmód sarokpontjainak oly módon történő eltüntetését, hogy az elbeszélés alapszövege – szereplők, szituációk, dialógusok, emberi viszonylatok, környezet stb. –, egyfajta időtlen és térnélküli lebegésben maradjon, nos ezt tudja a költői képszerkesztés megteremteni.

Tóth János dramaturg, Sára Sándor operatőr és a rendező a *Szindbád*-művek hangulatokban, képekben, zenében megragadható világának felidézése mellett döntött. A film haláltól halálig, a két grácia nyitótáncától a Tél Tündérének búcsútáncig tartó, a cselekmény szempontjából epizodikus-anekdotikus ívét a nagyközeliemben, lassításokban, raszteres képfelületekben, villanásnyi vágóképekben, elmélkedésekben vagy dialógusoknak álcázott monológokban megvalósuló átkötések hozzák létre. A Krúdy-világ egésze ezekben az átkötésekben, sokszor villanásnyi passzázsokban, felizzó fahasábok, nyíló virágok és női testek, rebbenő függönyök és leomló ruhadarabok a dramaturgiai szituációktól eloldott, önálló és szabad áramlásában jelenik meg, s nem a novellákbeli történeteket, eseményeket, helyzeteket megidéző jelenetekben. A jelenetek egymásutánisága nem volna több önmagában kitűnő novella-adaptációk sorozatánál – az egész élménye e dramaturgiai egységek közötti *látványtöredékek*nek köszönhető. Az író világának hangulatát azok a képek hozzák létre, amelyek szövegszerűen nem köthetők az író műveihez. Ez a "költői logika" teremti meg a

szerkezeti egységet, s nem a történet vagy a főszereplő gondolatai. S ugyanez a költői logika – immár a szerkezeti szinten túl – emeli ki Huszárik művét a magyar film moralizáló hagyományából: nem a közéleti tematikához keresi az esztétikai megoldást, hanem *az esztétikumot teszi a közéleti tematika helyére*.

A filmi elbeszélést – ugyanúgy, ahogy bármilyen más közegben egy történet elmondását – a kronológia és a kauzalitás egymásra utalt logikája határozza meg. Léteznek azonban olyan nem-elbeszélő filmek is, amelyekben a képek sorrendjét nem az elbeszélői, hanem más, elsősorban a képek kompozíciójából, a képváltások ritmusából fakadó zenei-költői szerkesztésmód diktálja. A filmelméletben ez utóbbi szerkesztési elvet *szeriális kompozícióként*<sup>2</sup> emlegetik. A *Szindbád*ban mindkét szerkesztési elv elemeit megtaláljuk: a film egy ember „haláltól halálig” tartó életét mutatja be, ugyanakkor számos olyan kép, képsor található benne, amely az elbeszélői logika mentén nem illeszthető a főszereplő történetébe. Ezek a gyorsmontázsokban bevágott képek egyrészt *tagolják az elbeszélést*, másrészt saját, elsősorban vizuális kompozíciós elvükkel *állandóan megakasztják, kibillentik az elbeszélői logikát*, hogy a képek befogadásának folyamatában időről időre másfajta, nem elbeszélői elv is érvényesüljön. A lírai passzázások egy része *motivikusan illeszkedik* a film narrációs közegébe, a rövid, sokszor néhány kockányi képsorok előre- vagy visszautalnak egyes epizódokra, kiemelik, felnagyítják a cselekményvilág részleteit, vizuális hangsúlyokat helyeznek el – gazdag ornamentikával ruházzák fel a film elbeszélését. Mélyebben érintik az egész film szerkezetét a cselekménnyel semmilyen összefüggésbe nem hozhatók "képfoltok". Ilyenek mindenekelőtt a természetképek, valamint azok a nagyközelik, amelyek pusztán a lefényképezett tárgy faktúráját engedik láttatni, a hozzájuk tartozó környezet nélkül. Ugyanakkor ezt a megoldást motivikus környezetben is megtaláljuk, így például az étkezési jelenetekben. A képkötés szempontjából ezek a montázsok *erőteljes komponáltságukkal, szín-, ritmus- és formajátékukkal, a faktúra gyors és látványos átalakulásával tűnnek ki*, amit gyakran technikai trükkök (lassítás, gyorsítás, kockázás, kimerevítés, raszterezés) nyomatékosít. Stilisztikailag mindez a nem elbeszélő lírai rövidfilmek világát idézi – Huszárik saját korábbi filmjeit, illetve a műfaj filmtörténeti hagyományát –, ezúttal egy elbeszélő játékfilm közegében.

Mennyire tekinthető hagyományos elbeszélésnek a *Szindbád*? Ahogy az elbeszélés kronologikus és kauzális logikáját tagoló-megbontó gyorsmontázsok is kétarcúak – alkalmanként motivikusan illeszkednek az elbeszélés menetébe, máskor a képszervezés logikája szempontjából „önálló életet élnek”. Ha *Szindbád* élettörténetének egészét – és a film elbeszélésének egészét – tekintjük, klasszikus *időfelbontásos szerkesztésmóddal* találkozunk, amelyet a főszereplő-elbeszélő emlékezése irányít. *Szindbád* belső monológjai, kommentárjai végigkísérik az elbeszélést; még a nyitóképsor alatt, a halott *Szindbád* utolsó, végtelen utazása közben is az ő szavai kísérik-értelmezik saját egykorvolt életét. Az életet a halál szemszögéből összefoglaló nyitányt követően kezdődik a hajós kalandjainak felidézése, hogy aztán a cselekményt – az arany Metszész ponton a halál későbbi képének előrevetítésével – a meghalás képei zárják. E



<sup>2</sup> Rövid montázsszekvenciákból álló képsorozat, amelyik megszakítja a narratív jeleneteket.

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



Az összefüggő elbeszélés benyomását leghatározottabban a motivikusan visszatérő szereplők és szituációk erősítik, mindenekelőtt a Majmunka-epizódok. A Majmunkával történő találkozások nemcsak az elbeszélés, hanem Szindbád utazásainak is visszatérő, biztos pontjai, ahonnan a vágyak útnak indulnak, az emlékezések pedig nyugvópontra jutnak. Fejét az egykori szerető ölébe hajtva vagy a leveses tál fölött merengve Szindbád kellő távolságba kerül saját életétől és a nőktől; filozofál, álmodozik – őszinte gyermekként viselkedik.

Majmunka befogadó, anyai alakja a film elbeszélismódjának és képi világának is kitüntetetten nyugodt szigete. *A ritmus lelassul*, az idő megáll, s még az olyan hosszú szöveges szakaszt is vágóképek nélkül, mozdulatlan beállításban rögzíti a kamera, mint a cirkusz helyett az óbudai hegyekbe kocsizó idős házaspár képzeletbeli (ön)életképének elbeszélését. Az egyszerűségével és eszköztelenségével kimagasló jelenet formailag is tökéletes ellenpontja a film vizuális gazdagságának: a Szindbádéhoz hasonló rezignált önróniával tekint egy meg nem valósuló (film)világra. A Majmunkával kapcsolatos epizódok végül is alkalmatlanok a Szindbád-történetek megszervezésére, mivel szerkezetileg a visszatérés, a mozdulatlanság, a változatlanság szigetei az elbeszélés medrében, tartalmukban pedig éppen az emlékek és a vágyak, a múlt és a jövő senkiföldjén helyezkednek el. Majmunka különleges státusza abból fakad, hogy már kívül esik Szindbád történeteiben. Fiatalságuk közös emlékében és öregségük közös vágyképében élnek. Befejezett múlt és befejezett jövő – a jelen kalandjainak tünékeny sodrában. A *madame* örök és időn kívüli.



Miközben tehát a film narratív és képi kerete – a halálon túlról visszapillantó, a halál pillanataig tartó élettörténet, illetve ismerkedő és búcsúzó tavasz- és tél-táncok – dramaturgiai és vizuális szinten teljes elbeszélést ígér, e kereten belül az elbeszélés szabályai alapvetően sérülnek: az egyes jelenetek sorrendjét és ok-okozati viszonyát nem a történet belső logikája határozza meg. *Az elbeszélés szempontjából a jelenetek valóban felcserélhetők, a köztük lévő logikai kapcsolat esetleges.* Ugyanez elmondható néhány igen rövid, vázaltszerű epizódról is, ahol csak a nyomait, a részleteit érzékelhetjük az eseménysornak, ugyanakkor a jelenetek többsége, ha mégoly elliptikus és jelzésszerű narrációs

eszközökkel épül is fel, dramaturgiailag zárt egészt alkot (ebből a szempontból a legkerekesebb és legintenzívebb mininarratíva a virágáruslány öngyilkosságának jelenete), ráadásul a visszatérő epizódok motivikus láncolatot is képeznek. Huszárik a Szindbád-történetek időn kívüliségét, illetve idő felettségét egyfajta „átmeneti” szerkesztésmóddal oldja meg: a film struktúrája az elbeszélő és a nem-elbeszélő filmművészeti hagyomány között oscillál. A történet szempontjából egy teljes élet anekdotikus keresztmetszetét látjuk, ahol a film egészének és az egyes jeleneteknek a narratívája hibátlanul felépül, ugyanakkor az egész és részletek kapcsolatát már nem a narratív, hanem az elbeszélés kiszögellési pontjait elfedő, helyettesítő, motivikusan az elbeszélés cselekményvilágából építkező képi logika határozza meg. Ezek az elsősorban gyorsmontázsokban megvalósuló képi megoldások azokon a pontokon veszik át a narratív logika szerepét, ahol éppen a jelenetek kronologikus és kauzális viszonyával kapcsolatos információkat várnánk. E gyorsmontázsok képi tartalma – a nagyközeli (makrók), az egészből a felismerhetőség határáig leszűkített részletek, az elmosódó faktúrák, a gyors képváltásoknak percepció hatása – nem hozható közvetlen összefüggésbe a cselekménnyel, ezért önálló képi kompozícióként illeszkedik a film szövetébe. A gyorsmontázsok vizualitása nem csak szétzilálja a narrációs szerkezetet, nem pusztán atmoszferikusan gazdagítja a film cselekményvilágát – noha ez a funkció, a

századforduló zsúfolt ornamentikájának megidézése kétségtelenül szerepet játszik a motívumok kiválasztásában –, azaz nem elválaszt vagy összeköt, hanem az elbeszélés logikája mellett egy más fajta (lírai vagy holisztikus látásmód) logikát is érvényesít. Az alap a *Szindbád* című film esetében egyértelműen az elbeszélés, amely soha nem tűnik el, csak éppen feloldódnak a határai; a struktúraszervező részecskék – mindenekelőtt az idő – képlékennyé válnak, hogy a történet főhőse minduntalan kiléphessen az elbeszélés kronologikus és kauzális rendjéből – saját történetéből. Szindbád élete a tér/idő és a kauzalitás narratív hálójának szemei között teljedik be, az elbeszélés által keretezett *mozgó képeken*.

Huszárikot a teljességet megragadó Szindbád filozófiája izgatja, az az életprogram, ami – ahogy idézett munkanaplójában írja – „a halál bizonyosságával szemben az élet sokrétűségét, gazdagságát állítja szembe”. Ezért sem törekedhet arra, hogy a *Szindbád* történeteit elmesélje; magát Szindbádot kell elmesélnie, Krúdy hősének látásmódjával kell azonosulnia. Az egyenesvonalú elbeszélésmódot bomlasztó képi megoldások ebből a szempontból szubjektív víziókként is felfoghatók, amelyek a képzelet asszociációs pályáit követve Szindbád emlékeinek és vágyainak csapongását imitálják. A filmmel kapcsolatban gyakorta előbukkanó jelzők – lírai, zenei, festői –, továbbá a film által kiváltott élmény közvetlen, érzéki jellege szintén a műbe, illetve a figurába burkolózó „alanyi költő” benyomását erősíti. S mivel ezek a képsorok éppen a narratív szerkezetet bizonytalanítják el, nem tudni, mennyiben azonosíthatók a főhős, illetve mennyiben a szerző nézőpontjával. Az „örök időtlenségben” feloldódó elbeszélés az elbeszélő nézőpontját is elbizonytalanítja: miközben Szindbád áll valamennyi jelenet középpontjában, s az ő monológjait vagy kommentárjait halljuk, nem feltétlenül azonosulunk a főhős nézőpontjával – legalábbis a film sem narratív, sem képi szinten nem tartalmaz erre vonatkozó információkat. A jelenetek és beállítások közé ékelt montázssorok amennyiben motivikusan illeszkednek a film szövetébe, még felfoghatók Szindbád emlék- vagy vágyképeiként, vissza- vagy előre tekintéseiként a történet – egyébként nem létező – kronológiájában. A legtöbb kép, illetve montázsszekvencia azonban kívül esik az elbeszélés keretein, s így nem csak a történethez, hanem a történet szereplőihöz sem kötődhet – legalábbis a narrációs logika mentén. Mint láttuk, ez az elbeszélésből minduntalan kilépő poétikai megoldás hozza létre a sajátosan szindbádi látás- és életmód időn kívüliségét.

#### **Kérdések és feladatok:**

- Hogyan jelenik meg az idő a filmben? A) Mikor játszódik ez a film? Milyen kort, világot idéz meg? Hogyan? B) A főhős életének milyen időintervallumát jeleníti meg a film?
- Mi volt a szecesszió? Milyen szecessziós jellegzetességeket lát a film világában?
- Mit tart a *Szindbád* legjellemzőbb és leghatásosabb képi megoldásának? Miért?
- Értelmezze a nyitó és zárójelenet táncának képsorait. Milyen szerepe van ezekben a tájnak?
- Milyen szerepet játszik az utazás és az emlékezés a filmben?
- Hogyan jellemezné Szindbád magatartását, életszemléletét?
- Hogyan valósul meg az ún. szeriális kompozíció a filmben?
- Válasszon ki olyan jeleneteket, ahol a dialógusok vagy monológok szövege és a jelenet képei között feszültség érzékelhető!
- Olvassa el az adaptációfajtákról szóló részt a Bara K., Csutak J., Balázs G., Benkes Zs: XII. osztály számára írt *Magyar nyelv és irodalom* tankönyvéből! Az alapján próbálja jellemezni, milyen adaptációtípusba sorolható Huszárik filmje?
- Hasonlítsa össze a filmet az alapjául szolgáló Krúdy novellák valamelyikével! Hogyan idézi meg a film a Szindbád történeteket?
- Látott-e más olyan filmet, amelyik valamilyen magyar irodalmi mű alapján készült? Ha igen, hasonlítsa össze ezzel!