

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS KRÚDY ÉS HUSZÁRIK SZINDBÁDJÁRÓL¹

BÓKAY ANTAL: Az a világ, amit Huszárik Zoltán filmjében láttunk, és amelyről Krúdy írásaiban olvashattunk, az Osztrák-Magyar Monarchia világa és egyben a pszichoanalízis megformálódásának tere. A filmben nincs szó pszichoanalízisről, de hatása, mélysége többszörösen is összekapcsolható Freud felfedezésével, mozgalmával. Pontosabban azzal a pszichoanalitikus személyesség-koncepcióval, létszemlélettel, amely a bensőség világát töredezett fragmentumok hálóján keresztül értette, amely az élet történetei mögött egymásra rétegződő narratív sorokat látott, mindenütt a vágy szavakkal alig kifejezhető titkait sejtette. Ahogy a pszichoanalitikus terápiában a hozott élet-történet mögött korábbi események, majd azok mögött is még korábbi dolgok sejlenek fel, úgy épül egymásra a Monarchia élete, Krúdy írásai és Huszárik filmje.

Különös birodalom volt ez az Osztrák-Magyar Monarchia: Nyugat és Kelet barokkos tradícióra épülő, mégis sokszor élesen modern eszmékért lelkesedő keveréke. Egymásra egyáltalán nem hasonlító helyek halmaza: Olmütz, Trieszt, Budapest, Prága, Zágráb, Lemberg, Krakkó – olyan városok, amelyek pár évtizeddel később már egészen más országok és kultúrák részei lettek. Mikor az osztrák hadseregbe sorolt újoncoktól katonai esküt vettek, akkor tizenegy nyelven kellett az esküszöveget kinyomtatni. Nyelvek, népek Bábele, az önmegértési lehetőségek, kényszerek és a világfelfogások sokasága szorult ide. Stefan Zweig, e világ kítűnő szerzője és később Freud jó barátja írja, hogy „csaknem ezeréves Osztrák Monarchiánkban mintha minden örökéletűnek készült volna”, Szindbád viszont melankolikusan és szigorúan kijelenti, hogy „minden átmenet”. Zweig szerint „Az állam maga volt a

¹ Elhangzott a II. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián, 2008. november 21-én. Résztvevők: Bókay Antal irodalmár, Gelencsér Gábor filmesztéta, Gintli Tibor irodalmár, Groó Diána filmrendező és Székács Judit pszichoanalitikus.

maradandóság szimbóluma, ebben a nagy birodalomban minden a helyén volt, minden rendíthetetlennek látszott, leginkább a legmagasabb helyen, az agg császár.”.

Robert Musil, a kor egy másik nagyszerű szerzője írta, hogy „van egy kérdéskör, amelynek roppant kerülete van csupán, de középpontja nincs. És ezek a kérdések mindig így hangzanak, hogy éljek, mi vagyok.”. És erre a válasz egyfajta esztéticista, művészi gesztus, pont azzal a szereppel, olyan módon, ahogy a pszichoanalízisben is mindig van valami poeticitás, retorika. Egy ilyen esztéticista válasz: „csak az a művész – mondja Karl Kraus – aki rejtélyt tudja változtatni a megoldásokat”. Egy másik, nagyon pontos, szellemes megjegyzése Krausnak így szól: „Adolf Loos és én, ő szó szerint, én a grammatikával semmi többet nem tettünk, mint megmutattuk, hogy van különbség az urna és az éjjeli edény között, és hogy ez a különbség hozza létre a szabad kultúrát. Azok, akik nem teszik meg ezt a megkülönböztetést két csoportra oszthatók. Akik az urnát éjjeli edényként és azokra, akik az éjjeli edényt urnaként használják.” Íme a kultúra definíció Monarchia módra, de ez az esztétizált lét-felfogás működik a Szindbád-novellákban és visszatér, mint átfogó beszédmód a filmben is. Ez a világ, a bensőség kínzó megérezése és a kifejezés tragikus-komikus lehetetlensége egyszerre Krúdy és a pszichoanalízis birodalma.

A Monarchia világának e két nagy felfedezése, a belsőleg heterogén személyesség autonóm, léteremtő, társadalmi narratíváktól függetlenedő jelentkezése és ennek kifejezhetősége, a nyelv radikálisan új lehetőségei és korlátainak a tudatosítása olyan formákat (álomszerűség, nagyobb narratív egységek hiánya, apró történések csak belsőleg összerendeződő sora, impresszionisztikus képépítés) hozott létre, amely a mai néző számára is jelzi az önmagához való hozzáférés, ön-megfogalmazás lehetséges útjait.

GINTLI TIBOR: Egyfelől beszélnek a Krúdy-életmű sajátos helyzetéről a *Nyugat* irodalmán belül. A *Nyugat* kritikusai és az ott megjelent kritikák és Krúdy *Nyugat*-béli előfordulása alapján, korántsem állítható, hogy Krúdy a *Nyugat* centrumában helyezkedik el. Tulajdonképpen körülbelül olyan 14-15 szépirodalmi szövege jelent meg, ami tehát nem recenzió vagy egyéb más írás ebből a hatalmas életműből. Meg kell nézni, hogy hány Ady-novella jelent meg. És a két szerző ezen a téren nem nagyon összemérhető minőséget alkotott. Hogy ez mért van így? A *Nyugat* modernség koncepciójába Krúdy nehezen fért bele: azon szerzők közé tartozott, akit a lélektani elbeszélésnek akkor divatozó sémái nem érintettek meg, tehát nem működtette a lélektani elbeszélésnek a *Nyugat* sok szerzőjénél, még Móricznál is fellelhető eljárásait. Olyan peremhelyzetben lévő figurának látták, aki nem fér be egy egységes képzetbe. Egy kicsit avíttas, egy kicsit régimódi volt az akkori megközelítések szerint. Inkább a nyelvének stilizáltsága volt az, ami leginkább érdeklődést keltett. Volt

olyan nyugatos is – Gellért Oszkár –, aki a visszaemlékezéseiben azt írta, hogy „Krúdy soha nem tartozott közénk”. Persze ennél bonyolultabb a helyzet, mert azért nagyon meghatározó szerzői a *Nyugatnak* rendkívül nagyra értékelték Krúdyt. Éppen olyan szerzők is, akiknek a lélektani elbeszéléshez erős köze volt. Például Kosztolányi, Füst Milán vagy éppen Hatvany Lajos feltétlenül elismeréssel írt róla. Krúdy a jelentőségéhez képest még mindig alul van értékelve a magyar irodalomtörténet-írásban, még ha 2000 óta vannak is fejlemények ez ügyben. Izgalmas kérdés, hogy egy szerző, aki az akkor divatozó lélektani elbeszélésmódoknak a sémáit nem működteti, hogyan tud mégis hozzászólni izgalmas módon a személyiség elbeszéléséhez. Krúdy az elsők közé tartozik a magyar regény történetében, akik a rögzített központtal rendelkező szubjektumnak a koncepcióját megkérdőjelezik – de más eljárásokkal, más narratív sémákkal, főleg emlékezésmodell révén, a nevekkel folytatott játék révén.

Van egy Szindbád nevű figuránk, aki mégis csak egy mesehősnek a nevét viseli. Egyetlen helyen nem fordul elő civil névvel az egész Szindbád-korpuszban. Furcsa identitásról van szó. Hozzá kell tennem, a *Szindbád*-film és a Szindbád-szövegkorpusz között nincs egyértelmű megfeleltethetőség. Az irodalomtörténészek egy része sincs tisztában vele, hogy Krúdy olyan művet, hogy Szindbád soha nem írt. Vannak Szindbád elbeszélés-gyűjtemények, *Szindbád ifjúsága* és *Szindbád utazásai*, *A feltámadás – Szindbád megtérése*, *Szindbád álmoképek* és vannak Szindbád regények, mint a *Francia kastély* és *Purgatórium* című. A film természetesen egy ekkora anyagból csak válogatni tudott, hiszen 1911 és 1933 között jelennek meg Szindbád-elbeszélések. A *Purgatórium* is egy kései regény. Másfelől a film alapjául szolgáló szövegek nemcsak a Szindbád-szövegek közül kerültek ki. Tehát méltán híres jelenetek is szerepelnek a filmben – többek között a pasziánszos történet, Latinovits nagyszabású étkezése –, amely nem Szindbád-elbeszélés, hanem az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek* című novellának a nagyon jó érzékkel történő beillesztése.

Számomra ennek a filmnek nagyon sok emlékezetes jelenete van. Az egyik ilyen emblemikus kép az őszi tájban a halott Szindbád testét vivő bricska. Huszárik itt is egy olyan szövegvariációhoz nyúlt, amelyik nem Szindbád-elbeszélés. Tudniillik van egy ilyen Szindbád-elbeszélés, a *Tetszhalott* című. Krúdy megírta ennek a nem Szindbád-figurához kapcsolódó változatát is. Érdekes, hogy a Szindbád-figurához kapcsolódó szöveg nagyon erősen humoros kifutású. Ahogy a cím is mutatja, Szindbád föléled és a korábban méltatlankodó szeretőhöz végül is bekopogtat, aki kétségbe van esve és olyan hangokat hallat, amikor Szindbád haláláról értesül, mintha a legjobb kakasát veszítette volna el. Szóval Krúdy azért elég jellemzően erotikus sugallatú, de ott a feléledéssel humorosan zárja a szöveget.

GELENCSÉR GÁBOR: Először a film magyar filmtörténeti sajátosságairól, aztán az egyetemes, illetve európai filmtörténeti helyéről beszélnek. Bizonyos szempontból ez a magányosság vagy kívülállás Huszárik esetében is igaz. A művet 1971-ben mutatják be, egy olyan filmtörténeti korszakban – a hatvanas évek, a magyar új hullám végén –, amely éppen arról híres, hogy egy nemzedéki fel-lépést tett lehetővé. Huszárik nem igazán kapcsolódik közvetlenül ehhez a nemzedékhez. Ennek több oka van. Egyrészt a hatvanas évek filmművészete erőteljesen képviselési jellegű, társadomelemző, társadalombíráló film-művészet volt, amely elsősorban történelmi-politikai témákban, esetleg ide-ológiai kérdésekben fogalmazta meg önmagát. Szokás ezt a hatvanas évekbeli hozzáállást egy Jancsó-film címével „így jöttem” filmnek nevezni, amelyben egy új generáció, elsősorban a második világháború, ötvenes évek, '56 által körülhatárolt élettörténetét mutatja be. Huszárik elmondja egy interjúban, hogy az első filmterve neki is valami ilyesmi volt, de ez számára túl realiz-tikusnak, túl egyszerűnek tűnt. Mindez a *Szindbád*ot különös helyzetbe hozza. A film szinte rögtön kanonizálódott, mégis, vagy ennek ellenére, nem a hat-vas évekbeli társadalmi, politikai dialógusban vagy paradigmában helyeződött el. A *Szindbád* kilép, átlép, túllép ezen, és jóval egyetemesebb kérdésekkel foglalkozik, mint például a férfi-nő viszony vagy az idő megra-gadhatósága.

Egy másik kérdés a film tágabb európai szövegekörnyezete. Elsősorban időszervezése érdekes, elvont időstruktúrákat mutat be, a szubjektumot állítja előtérbe. Mindez olyan modernista vonás, amely viszonylag ritkán jut el ilyen esztétikai szervezetségi fokra a magyar filmtörténetben. A *Szindbád* egyfajta tudatfilm, amelyben egy személyiségnek a tudatvilága vetítődik a vászonra, és ez szerkeszti, szervezi meg az anyagot. S ez filmtörténetileg is izgalmas. A hat-vas években ugyan nálunk is készültek már időfelbontásos elbeszélési módot alkalmazó filmek, de nagyon fontos különbség, hogy azoknál mindig egy pon-tosan követhető történet-felidézéstről van szó. Legfeljebb az időrend, az emlé-kezői pozíciók váltakoznak. De a kronológia, a linearitás olyanfajta feloldó-dására, amely ebben a filmben tapasztalható, más magyar film nem vállalko-zott – némi megkésettiséggel ugyan, mert az európai film, főleg ha a francia filmre gondolunk, már túl van ezen.

Gintli Tibor beszélt arról, hogy Huszárik hogyan nyúl a *Szindbád*-történetekhez. Itt is van egy nagyon érdekes adaptációs kérdés: nem egyik vagy másik *Szindbád*-elbeszélésnek a megfilmesítéséről van szó, hanem Huszárik lényegében Krúdy világát adaptálta, s megpróbálta az elbeszélések különös, paradox időbeliségét megragadni. A jelen idő megragadhatat-lanságáról szólnak ezek a szövegek, talán ennek a nagy metaforája a férfi-nő viszony. Ha megszerzett a férfi magának egy nőt, akkor siet a következőhöz, mint ahogy ha kimondtam ezt a szót, eltelt a pillanat és a következőben

vagyunk már benne. Ez bomlik tehát újabb és újabb történetekké. A Huszárik-film konstrukciójában az a nagyon izgalmas, ahogy a végtelen felé megnyitja ezt a zárt konstrukciót. Nagyon fontos, hogy Krúdy esetében a Szindbád-elbeszélések végére mi tett pontot: a szerző halála. Tehát csak ez szerkeszti meg a Szindbád-történeteket – ha megszerkeszti valamilyen módon egyáltalán. Huszáriknak viszont meg kellett szerkesztenie ezt a történetet. S nagyon szép, ahogy a haláltól halálig zajló ívbe, ebbe a nagy kompozícióba ékelődnek a kis történetek, amelyek egyenként nem rendeződnek egy nagy narratív struktúrába. Az egyes Szindbád történetek sorrendje nem narratív sorrend. Lehet persze, hogy nincs teljesen igazam, mert azért van fiatal Szindbád, idős Szindbád, valamennyire nyomon követhető az életút, de felcserélhető az epizódok, nincs közöttük szorosabb ok-okozati összefüggés. És a film egyéb eszközökkel árnyalja is ezt. Azokkal az átkötésekkel, passzázssokkal például, amelyek végképp kiszakadnak a narratív logikából, és rövid flash-ekkel hol későbbi hol korábbi képeseményekhez kapcsolódnak. Vagy ahogy az egyes Szindbád-elbeszélések motívumai később visszaköszönnek. A következetes, ok-okozati narratív struktúra tehát különös mozaikszerkezetnek adja át a helyét. Számomra talán ez a konstrukció a legizgalmasabb a filmben.

SZÉKÁCS JUDIT: Nagyon jól tudom innen folytatni, hiszen amiről beszélsz, az a szabad asszociáció. Van egy belső struktúra, ami azt vezérli, hogy miről mi jut az eszünkbe. Ez az élményszintű átélésben is különösen fontos szerepet játszik. Mitől is varázsolhat el ez a film? *Szindbád* a mi generációnk, a hatvanasok generációjának a nagy filmje, igazi kultuszfilm volt. Megjelent a film és mindenki ment a moziba, mert volt valami a *Szindbád*-ban, ami nagyon megfogott bennünket. Mindenek előtt a film költőisége, ami különös módon a nézőt is poétává teszi. Vélem is ezt tette. Annak idején láttam párszor a filmet, de most megnéztem még háromszor és teljesen elképedtem magamtól, amikor nekiültem írni, mert szinte feltartóztathatatlanul ilyen sorok kerültek belőlem elő: „az életem álom” vallja meggyőződéssel Szindbád, a női szívek, hópaplanba burkolt halott vágyak, érintést áhító kecses és groteszk idomok, hamvadó és újraéledő tüzek, gazdájukat öngyilkos melankóliába kísérő vérszínű virágok és virágszínű vércseppek által űzött vándor. A Gulácsy-képek ópiumköd borított erotikáját idéző álomtájakon bolyongó örök szökevény, aki nem valami felé, hanem valami elől zarándokol. Ez a Krúdy-kor hangulata persze, de Huszárik és Sára módjára elbeszélve.

Egy korabeli kritikában valaki azt írta, hogy ez nem huszonnégy filmkoc-ka egy másodperc alatt, hanem huszonnégy festmény. Most azonban nem a gyönyörű képekről szeretnék elsősorban beszélni. Inkább arra mennék tovább, hogy ez a film az álom nyelvével és a szabad asszociációkkal varázsol el. Úgy álmodjuk végig ezt a filmet, mint Szindbád az életet. Nyit egy átjárót. Az álom

egy új gondolkodásmódot tesz lehetővé. Ha szavakba tesszük azt, ami bennünk megjelenik egy álom elbeszélése kapcsán, a szabad asszociációk révén, áttörjük a mindennapi életünket meghatározó racionális kereteket. Az ötletek ilyen szabad asszociációja szubverzív tevékenység: úgy jutunk el általuk az igazsághoz, hogy felhagyunk a keresésével.

Az álommunka komoly, egyszersmind élvezetes formában fog át egy végtelesen területet a zenétől a költészetten keresztül a munkáig és játékig. Gordon Lawrence, londoni kollégám találta ki a *social dreaming*-nek nevezett módszert, ami álmodó közösségeket teremt. Vagyis emberek összejönnek és mondják egymásnak az álmaikat. Nincs értelmezés, csak szabad asszociációk vannak, egyik álom a másikkal ölelkezik, belefolyik. Ezekből az álmokból, a szabad asszociációkból, a reflexiókból és a gondolatokból összeáll egy olyan pillanatkép az aktuális világunkról, amiben ez a kis közösség él. Gordon Lawrence azt tanítja, hogy ha meg akarjuk tudni, mi zajlik egy adott kultúrában, jól tesszük, ha figyelünk a benne élő emberek álmaira. Az álom elbeszélése minden esetben egy olyan dialógust hoz létre, melyben új dolgokat lehet felfedezni, olyan dolgokat, melyeknek bár tudatában voltunk, nem tudtuk őket gondolkodásunk tárgyává tenni. Az egyik álom a másikhoz vezethet.

Ha az álmokról beszélünk, megváltozik az a mód, ahogy egymáshoz szólunk. Ez egy analitikus rendelőben is megjelenik és lezajlik, ahogy az álom két ember, a terapeuta és a páciens között egy kölcsönös teremtési folyamattá válik. Ez a film is azért hat, mert két síkon játszik. Egyrészt játszik avval, hogy mi az, amit a huszadik század eleji álmokból behoz, mi az, ami abból a világból megmutatkozik, és ugyanakkor azzal is, hogy hogyan éli ezt meg a hetvenes évek „így jöttünk” generációja, – Huszárík, Sára – és hogyan éltük ezt meg mi és mit mondott el nekünk arról a világról, amiben akkor éltünk.

GROÓ DIÁNA: Szeretnék a *Szindbád* képi világának elemzésével beszélni arról, hogy mitől jó ez a film. Itt most álmokról beszélünk, de az álmokat nagyon-nagyon nehéz megmagyarázni. Ha elkezded megmagyarázni az álmot, akkor abban a percben határt szabsz. Kifejezed, formába öntöd és onnantól kezdve az az illékony, az a teljes megfoghatatlan lénye az álomnak szertefoszlik. A *Szindbád* képi világát nagyon nehezen lehet igazából definiálni, szavakkal kifejezni. Attól fantasztikus, hogy az ember nézi a képeket, amelyek tényleg olyanok, mint egy festmény: minden érzékszerved be van vonva, nemcsak látod a képeket, nemcsak hallod, hanem szinte ízlelsz, érzed a szagokat. Innen tovább kalandozva, azt gondolom, hogy ez a kifejezési mód, ez az álom, az utazás, a véget nem érő vándorlás, a nő mint az elérhetetlen vágy tárgya nemcsak *Szindbád* esetében, nemcsak Huszárík esetében, hanem például Gulácsy esetében is megvan. A *Szindbád* esetében a hódító és a csábító. Gulácsy esetében a kalandor, aki nem tud megállni. Egy elérhetetlen álomnak, egy

elérhetetlen formának az elérése, aki szintén ezer és ezer alakban, mint önarckép létezik. Gulácsy például nemcsak egy nevet használt, hanem bohócálarockokat vett föl. Ismerjük a Nakonxipán világot. Ezer néven nevezte magát, önmagát, fantázianeveket adott elérhetetlen szerelmének. Ezek is mind-mind ennek a hihetetlen illékony és megfoghatatlan álomszerű világnak a jelei. Nincsen konkrétum, csak érzések és pillanatok vannak. Ami nagyon összefügg szerintem Gulácsy és *Szindbád* világával, az az, hogy mondunk pillanatot és mondunk örökkévalót. És itt, akár a *Szindbád*-filmben is, ha visszajön egy emlékkép, az egy pillanat, de mégis ez a flash örökkévalóságot és időtlenséget jelent. Tehát ennek a kettőnek a keveredése és a főszereplők önmaguk keresése, az örök vándorlás tulajdonképpen egy perpetuum mobile. Szindbád esetében saját maga halálával lezárja ezt. Gulácsy esetében pedig azt gondolom, hogy egy ilyen mesevilágba való menekülést eredményez. Csináltam egy Gulácsy-filmet. Ott a festményein keresztül utazunk és vándorlunk, és valahogy megpróbál minket beszippantani ez a több érzéket igénylő utazás.

GINTLI TIBOR: Számos dolog, amit ebben a beszélgetésben hallottam, egy Krúdyról szóló narratológiai leírásként is értelmezhető lenne. A Huszárík-film legfontosabb teljesítményeként az időkezelésről volt szó. Krúdynak valóban egyik legnagyobb teljesítménye a lineáris időrend felbontása, egy olyan hallatlanul bonyolult időstruktúrának a létrehozása, amihez fogható tulajdonképpen a magyar irodalom addigi történetében nincsen. Ráadásul ez az időstruktúra valóban alapvetően asszociatív szerveződést mutat, és egyébként nagyon gyakran képeken keresztül szerveződik. Nincs igazi történet, csak mozaikszerűen szerveződő történet szilánkok vannak. Nekem az a szó is nagyon tetszett, hogy „szubverzív”. Valóban nem hierarchikusak ezek a struktúrák, és ráadásul ez az egész időszerkezet végtelenül nyitott. Nincs ennek az időnek nyugvópontja. Úgy látom egyébként, hogy valójában itt nem egy úgy nevezett nosztalgikus múltidézéstről van szó, nem arról, hogy a Monarchiának valamilyen időszaka idéződné vissza, mint ahogy azt néhány egyébként nagyon kiváló Krúdy-értelmező is mondja, hanem itt az idő valahogy szétfoszlik. Tehát nem azonosítható, hogy milyen időbe érünk el, mert a Monarchia világán túlnyúlnak a középkorra rájátszó és egyéb mozzanatok. Krúdy nagyon jellemző eljárása, hogy hagyományos műfajokat alapvetően megújít. Az egyik ilyen elem, ami a Szindbádnál is megjelenik, a pikareszk újraértelmezése: nem valamifajta hagyományos csavargótörténetről van szó, hanem egy le nem zárható önkeresésnek lesz ez a műfaj a metaforája.

BÓKAY ANTAL: Nagyon érdekes kérdés, hogy vajon miért volt ennyire fontos ez a film a hetvenes években. Talán azzal magyarázható, hogy az autonóm bensőség, önmagam sokszor erotikus-személyes megteremtése abszolút fontos

dologgá, közös élménnyé válhatott ebben az országban. Ez a hatvanas években még nem volt igazán jelen, mert túl volt minden politizálva. Nagyon poétikus, lírai film. Gelencsér Gábor ír arról, hogy nincsen benne dialógus, csak monológok. A monológ pedig a századfordulós lírának az alapvető beszédmódja. A lírát kihallgatott monológként definiálták, olyan monológ, amelynél a beszélő mondja a szöveget anélkül, hogy igazából maga tudná, hogy mit mond. Olyan ez, mint egy pszichoanalitikus szituáció, ahol egy hallgató analitikus passzív tükörként fogja azokat, amiket elmond a másik. A *Szindbád* líraizált film és így (a pszichoanalitikus terápia beszédéhez hasonlóan) a bensőség adekvát kifejezésekként lép fel.

Szabad asszociációs jellege ellenére van azért benne egy finom, könnyed struktúra. Két halállal zárul például, Szindbád halálképével, de rögtön a halálképek előtt és után vannak táncok. Az egyik egy tavasztánc, két lánynak a tánca, a másik meg a téltündérnek a jégen folytatott tánca. Ez is az életnek az elejét, kezdetét, végét, szerelemnek, bensőségnek kezdetét, végét jelzi valószínűleg.

SZÉKÁCS JUDIT: Nem tudom, hogy melyik asszociációmát kövessem, de azt hiszem, hogy afelé mennék, amit most Groó Diána pendített meg, a szerelem és a nők kapcsán. A század elején az egész belső élmény, a belső kép a kapcsolatok prizmáján keresztül jelenik meg, hogy mi a férfi és mi a nő. A filmet idézném: „mert korunkban, amikor a nemes érzések, a vallásosság, a hűség, a tisztelet, a barátság, a hazaszeretet lassan kivésznek a világból, csak a szerelem az, amely képes visszavarázsolni a régen letűnt idők illúzióját.” Van egy óriási paradoxon a filmben: egyrészt azt állítja, hogy itt minden a szenzualitás, a kapcsolat, a szerelem, a férfi-nő, másrészt, nagyon-nagyon kevés az igazi intimitás, az igazi érzés, az igazi odafordulás. Igen érdekes dolog, hogy itt a letűnt idők illúzióját jeleníti meg valami. Íme egy gyönyörű mondat: „A nők gyöngédségére nagyobb szükség van, mint valaha, mert minden nő, még a legközönségesebb is rokonságban van a Holddal, a túlvilággal, a babonával. Csak a nők javíthatják meg az állati sorba jutott férfiakat és minden alkalmat meg kell adni a nőknek, hogy a javítás munkáját elvégezhessék.”

GELENCSÉR GÁBOR: Néhány dolgot hadd hozzak még szóba a filmes formanyelv kérdése kapcsán. A rövid asszociációs montázsok, a részletek kiemelése, a részletekből való építkezés abszolút adekvát ebben a cselekményvilágban, ahol ezek a dekoratív, ornamentals dísz tárgyak zsúfolódnak össze. Ez a közeg szinte adja magát a részletekből, apró kis miniatúrákból való építkezésre. Az átkötésekben nagyon sok a makro-felvétel, tehát nem a nagyközeli, hanem az annál is közelebb. Egy speciális operatőre volt a filmnek, Gujdár József, ő készítette ezeket a felvételeket. Itt van tehát egy újabb esztétikai rendszer, amely

szinte magától értetődő módon találkozunk egy formai eljárással, konstrukcióval és közeggel, amelyben mindez működhet. S ugyanez vonatkozik a film zeneiségére.

A film kompozíciós rendjében a lassú-gyors, lassú-gyors váltásoknak a különböző egységei különböző ívekbe rendeződnek. A magyar filmben elég ritka dolog, hogy a dramaturgiai és ugyanakkor a képi kompozíció szintjén is ennyire kidolgozott és ennyire sokrétűen egymásba illesztett szerkezetet találunk. A halál témája keretezi a filmet. És éppen a kétharmadnál, az arany-metszésponton a halál képe újra felbukkan, de nagyon rejtett módon. Ezek a nagyon sokrétű elemek hozzák létre a páratlanul gazdag filmszöveget.

GINTLI TIBOR: A szerelem kapcsán feltétlen szeretném elmondani azt, hogy nekem ez a film, mint egyszerű Krúdy-értelmezés is azért nagyon fontos, mert egy nagyon gyakori Krúdy olvasási hibát elkerül. Ez pedig a kizárólag a nosztalgikus, elégikus hangoltságnak az állandó hangsúlyozása. És jó érzéke van a filmnek a komikus elemek és az irónia iránt. Bókay Antal említette a tavasz-táncot. Abban van egy rész, ahol föl van gyorsítva a tánc, és úgy ugrálnak a szereplők mint a marionett figurák. Rengeteg alkalommal előkerül, hogy a szerelmi beszéd az egy társasjáték szerinti hazudozás. Krúdynál állandó toposz, hogy az udvarlás, az egy mindkét fél által ismert dramaturgia, amely a hazugságnak a dramaturgiája, és amely valamifajta unalommal szembeni szórakoztatás. Ez válasz arra, hogy miért nincs intimitás a filmben, mert az egész beszédet a hazugság dramaturgiája működteti, a szerelem olyan, mint egy társasjáték. Ez az ironikus regiszter a filmben nagyon jól megjelenik Latinovits játékában is.

GROÓ DIÁNA: Azt gondolom, hogy ez egy örökéletű film. Ez összefügg a képi világgal, Tóth János képi világával². Ugyanis ezek az apró részletek, – egy csipketerítő, vagy a húslevesnek a fényképezése –, minden tárgy olyan, hogy a legkisebb, a legapróbb részletnek is van története. Tehát elgondolkodom rajta, hogy honnan jött, hogy ennek mi az értéke. Nektek még ez közelebb volt, de a ti gyerekeiteknek ez már tényleg dupla idézőjelbe tett nosztalgia. Nem felszínesen átmenni a dolgokon, hanem megfigyelni a dolgokat. Ez a film – számos más szimbólumon kívül vagy arcon túl – ezt képviseli. És ma már ez nagyon nincs meg. Ezért különleges ez az örökség, amit jó, hogyha nem felejtünk el.

² Tóth János dramaturgként van megnevezve a film főcímén, látásmódja valóban nyomot hagyott a *Szindbád* képi világán, de a film operatőre Sára Sándor volt (*A szerk.*).

FELHÍVÁS

a III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián való előadói részvételre

„*Reflexivitás és önreflexivitás,*
szabad asszociációk filmművészet és pszichoanalízis határvidékén”

Főszervezők: PTE Pszichológiai Doktori Iskola Elméleti pszichoanalízis program,
Imágó Egyesület, Imago International

Időpont: 2010. november 25-27.

Helyszín: Pécs, Apolló Artmozi

A korábbi konferenciák által megteremtett hagyomány folytatásaként a III. MPF célkitűzése, szakmai irányelve a pszichoanalitikus filmtudomány interdiszciplináris területe iránt elkötelezett filmalkotók, filmtudományi szakemberek, pszichoanalitikusok és pszichoanalitikus szemléletű pszichológusok eszmecserejének elősegítése, a témához kapcsolódó tudományos kutatások megismertetése, megvitatása és népszerűsítése. A középpontban továbbra is a párbeszéd és a kölcsönhatás áll: a pszichoanalitikus és kinematografikus tudás integrálhatósága, egy közös nyelv kialakításának lehetősége.

A III. MPF-en ennek keretében a *Reflexivitás és önreflexivitás* mindkét tudományterületen kiemelkedő jelentőségű témaköre szolgál.

A konferenciára jelentkezéseket várunk

Szekció előadásra: a pszichoanalitikus filmelmélet, filmkritika és filmértelmezés területeihez kapcsolódó előadás. Időkeret: 20 perc előadás, majd 10 perc diskusszió.

Műhelyre: filmélmények csoportos, pszichoanalitikus szempontú feldolgozása, illetve a pszichoanalitikus filmtudományhoz kapcsolódó elméleti és gyakorlati problémák interaktív megvitatása. Időkeret: maximum 2 óra.

Kérjük, hogy az érdeklődők a www.imagoegyesulet.hu honlapon található jelentkezési lap kitöltésével jelezzék előadói szándékukat a mpf@imagoegyesulet.hu e-mail címen. A jelentkezés határideje: **2010. május 30.**

Üdvözlettel:

Bóky Antal, Erős Ferenc, Stark András és Székács Judit - A doktori program és a szervező egyesületek részéről

Bálint Katalin, Feckó Edina és Papp Orsolya - A programbizottság részéről

Felkért társszervezők

ELTE BTK Filmtudományi Tanszék

PTE BTK Mozgóképfelhasználók Központ

SZTE BTK Film és Irodalomelméleti Tanszékcsoport