

A SZINDBÁD SZÍNDRAMATURGIÁJA

Vörös tapétán tengerkék virágok

KOVÁCS ÁGNES

A SZINDBÁD PÁRATLANUL GAZDAG SZÍNVLÁGÁT A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN ÉS A TUDATFILMES FORMÁBAN GYÖKEREZŐ SZÍNDRAMATURGIA HOZZA LÉTRE.



Huszárik Zoltán elméleti és gyakorlati jártassága a képzőművészetben, valamint az ebből fakadó sajátos képi látásmód filmnyelvének alapvető szervezőelvét képezte. Az elsősorban képzőművészet iránti fogékonyságból fakadó formatudatosság a színes film alkalmazására is kiterjedt, és először kísérleti jellegű rövidfilmjeiben jelentkezett. Huszárik színes filmről való, Tóth János operatőrrel közösen kialakított gondolkodásmódjának gyakorlatba való átültetése az *Elégia* (1965) című filmben kezdett kibontakozni. A

Henri Matisse:
A vörös szoba (1908)

különleges végeredmény a rendezőt tovább gondolásra sarkallta. Ennek

eredményeképp Huszárik képzőművészetben gyökerező színdramaturgiája a szecesszió és a különböző festészeti referenciák megidézésén keresztül *Szindbád* (1970) című filmjében teljesedett ki, amelyet már Sára Sándor fényképezett. Az ezt követő, és egyben utolsó, immáron Jankura Péter által fotografált *Csont-*

váry (1980) című filmjében a színhasználat az eddig említettek mellett további funkcióval egészült ki. Mivel Huszárik a legendás festő életét, annak festészeti stílusát filmen rekonstruálta, a színpaletta is szükségszerűen ehhez igazodott. De talán éppen ez a túlon túl összetett „szín-terv” lehetett az egyik oka annak, hogy végül nem jött létre az a színharmónia, ami a *Szindbád* esetében egyszer már megszületett, és a mai napig gazdag értelmezési lehetőségeket rejt magában.

A *Szindbád* színdramaturgiáját kézenfekvő a szín és a képzőművészet kapcsolata felől megközelíteni. A film szecessziós világa egyértelműen a századforduló megidézésének hozománya, amely elsősorban nem is a film díszletét képző kisvárosi házak, patikák, kiskocsmák homlokzatain mutatkozik meg egyértelműen, hanem a gazdagon díszített belső terekben. A kisvárosi miliő épületsorait egytől-egyig markáns, egyszínűre festett házak alkotják. Ezek élénk citromsárga vagy égbék falai éppen annyira stilizáltak, hogy még az életszerű hatást keltő színhasználat keretein belül maradnak, miközben képzőművészeti referenciákat is előhívnak. A fehér keretezésű sárgára festett ház Rippl-Rónai József 1910 körül festett képére, a *Villa előtt*-re emlékeztet.

A belső tereknél még egyértelműbbek a képzőművészeti párhuzamok, mint a külsőknél. Az enteriőrök már nem is pusztán a szecesszió belsőépítészeti és tárgyi világát idézik, hanem annak nagyon finom, de egyértelmű felfokozását, ami akár a posztmodern túlhajszolt színességre, eklektikára is emlékeztethet. A belső terekre jellemző szín-stilizáció finoman, de elrugaszkodik a realisztikus ábrázolásmódtól. Érzékletes példa erre Majmonka (Dajka Margit) lakása. A barnára kopott sárga tapétát labdányi nagyságú fehér-piros virágok díszítik, amire nagyszerűen rímelnék Majmonka





Klimt festménye, a *Nő aranyban* (1907) című képe alapján mintázták. A jelenet pedig, amikor Szindbád az asszony fölé hajol, Klimt *Csók* (1907-1908) című képére utal. A patikusasszony otthonának színvilága Klimt aranykorszakának palettájából táplálkozik. Az alapszín tehát a szecesszió ismertetőjegyeként is szolgáló aransárga, amely zöldekkel (fülbevalók) és pirosakkal (ablaküvegek) egészül ki.

Az egyetlen, egyszerre több nőhöz is köthető belső tér a bordélyház, amelynek mélyvörös színű falai és bútorzata, valamint az egymásba gabalyodó lengően öltözött női testek képében Henri de Toulouse-Lautrec bordélyházas korszaka elevenedik meg, azon belül is egész pontosan *A Rue de Moulines szalonjában* (1894).

Az eddig említett belső terek a szecesszió legalapvetőbb ismertetőjegyeit hordozzák magukon. Majmonka lakása az ornamentális motívumokat, a patikus asszony otthona az aransárga színt, míg a bordélyház a szecessziós grafika jeles képviselője, Toulouse-Lautrec vizuális világát idézi. Ilyen mennyiségű és különbözőségű képzőművészeti referencia filmre adaptálása, majd ezek összekapcsolása, úgy hogy végül egységet képezzenek, valódi vizuális erőpróbát jelent. A folyamat összetettségére Sára Sándor így emlékszik vissza: „...mivel együtt készítettük elő a filmet, nagyon tudatosan odafigyeltünk, hogy milyenek legyenek a díszletek és a ruhák. És ezt itt valóban meg lehetett tenni. Ha a főszereplő pirosban van, a szobában hozzá hangozlunk mindent. De mindjárt összetettebb a dolog, ha

magasra feldúcolt vörös fűrtjei. A hajkorona és az óriás virágokkal díszített tapéta között ugyanaz a dinamika köszön vissza, mint Henri Matisse *A vörös szoba* (1908) című képén. Áthallás még a virágos terítővel borított asztal, és a rajta nyugvó két, nyújtott szárú üveg-edény is. Majmonka és a képen lévő nő szinte megegyező pózban hajol az asztal fölé, és még ruházatuk fekete-fehérrel kombinált alapszínei is egyeznek. A festmény bal oldali, tág kivágású ablaka zöld kertre néz, amit a film terebélyes pálmafára cserél. Az eltérő színű, együttesen vibráló összhangot teremtő apróságokkal telezsúfolt lakás minden felülete mintás, jellemzően virág motívumos. Egy másik kép: vörös tapétán tengerkék virágos tányérok, mellette sárga függöny mályvaszínű virágokkal. Majmonka Matisse ihlette otthonát a szecesszió egyik leglényegibb vonása a virág- és növényi motívumok, az ornamentika határozza meg.

A patikusfeleség (Ruttkai Éva) otthona, ahogy ő maga is egy megelevenedett Gustav Klimt festmény. A asszony öltözékét, frizuráját, ékszereit, továbbá a színes üvegekkel kirakott ajtót, aminek nekitámaszkodik

Gustav Klimt:
Nő aranyban (1907)





nő egyszerre egyforma és teljesen egyedülálló, egyszerre könnyen megfejthető, szinte átlátszó, és teljesen kiismerhetetlen. Költői kérdése: „Vajon miért szeretik a nők a tengert?“, is erre a paradoxonra utal. Éppen ezért Szindbád visszaemlékezéseiben a női uniformitás a szavak szintjén, míg különbözőségük öltözköik, otthonuk, tárgyi világuk, és nem utolsó sorban kalapjaik változatos színeiben jelenik meg.

Visszatérő kép a filmben, hogy miközben a tetőtől-talpig szürkébe öltözött Szindbádnak feltárulkozó nők szavait halljuk, nem az arcukon, hanem színes, extravagáns kalapjaikon van a fókusz.

Ez a kompozíciós megoldás szintén az említett ellentmondásra utal, valamint az emlékeztet alakító erejére. Ugyanis a nőket Szindbád szemén keresztül látjuk, tehát olyanak, amilyenek ő látja őket. Visz-

ez a szereplő átmegegy egy másik, és főleg egy harmadik szobába. Ezt mind össze kellett hangolni, és a Szindbádnál erre oda tudunk figyelni, mert sok, kicsi, egymástól független rész volt, amit utána összepasszítottunk.” A szecesszió és ehhez köthető festészeti példák meglevenítését a cselekmény epizodikus szerkezete teszi tehát lehetővé. Az epizodikuság pedig a *Szindbád* tudatfilm jellegéből következik. A tudatfilm tér és idő egységét megbontja, és az így kiváló apró részleteket sajátos módon, az asszociációs montázs formaeszközével újra szervezi. Az újra szervezés során a részletek új hangsúlyt kapnak, így változhatják egymást mikro- és makrovilágok képei a filmben. Ennek kifejezésére pedig különösen alkalmas a szecesszió motívum-világa. Következésképp tehát a szecesszió nem pusztán a korszak és a képzőművészeti referenciák megidézésével, hanem a tudatfilm formavilágán keresztül is értelmet nyer.

Felmerülhet a kérdés, hogyha a szecesszióból következő képzőművészeti vonalat ilyen erősen meghatározza a színdramaturgia, vajon a szintén a szecesszióhoz kapcsolódó tudatfilmes

Henri de Toulouse-Lautrec: **A Rue de Moulins szalonjában** (1894)

formával is kapcsolatba hozható-e?

A felsorolt képzőművészeti referenciák alapján

egyértelmű, hogy a *Szindbád* színdramaturgiáját legerősebben a megidézett kor, a szecesszió világából hozott színpaletta irányítja. Azonban mindemellett még valami megkívánja a virágokban és színekben burjánzó látványt, ez pedig a nőiség megjelenítése. Szindbád bolyongásainak a kocsmái „hét fogásos” ebéd kiterőjét és Valentinnél tett látogatását leszámítva minden állomása magányos nőkhöz köthető. Ez a motívum már a film legelején megjelenik: a szekéren fekvő halott Szindbádot egyik nő a másikhoz küldi. A nők vágyaktól duzzadó belső világa középszerű halandók számára rejtve marad, Szindbád viszont bebocsátást nyer. A nőket gyakran látjuk szobájukban egyedül üldögélve gondolkodni. Mindez összecseng azzal, ahogy a nők belső világukba zárva élik életüket. A szobák azért olyan karakteresek, mert látványuk a tulajdonos belső világának kivetülése is egyben. Szindbád számára minden

szaelemlékezései szubjektívek, ezért módosítják a múltat, és ezzel együtt a nőket is. A számára lényeges elemeket, mint a női toalett, felcicomázza, míg a számára érdektelenebb dolgokat, mint a nők szavai, lefokozza. A *Szindbád* tudatfilm formája és a színdramaturgia itt ér össze. A tudatfilmből következő szubjektív visszaemlékezésekben a színek módosult formái jelentkeznek. A túlzott színesség Szindbád fejében születik meg.

A *Szindbád* színdramaturgiáját meghatározó felfokozott színvilágot a tudatfilmből következő, emlékekben elrajzoló női dimenzió, illetve a képzőművészeti referenciák táplálják, amelyek a szecesszió keretén keresztül fonódnak össze, s teremtenek páratlanul gazdag színvilágot. •



B. MÜLLER MAGDA JELENETFOTÓI