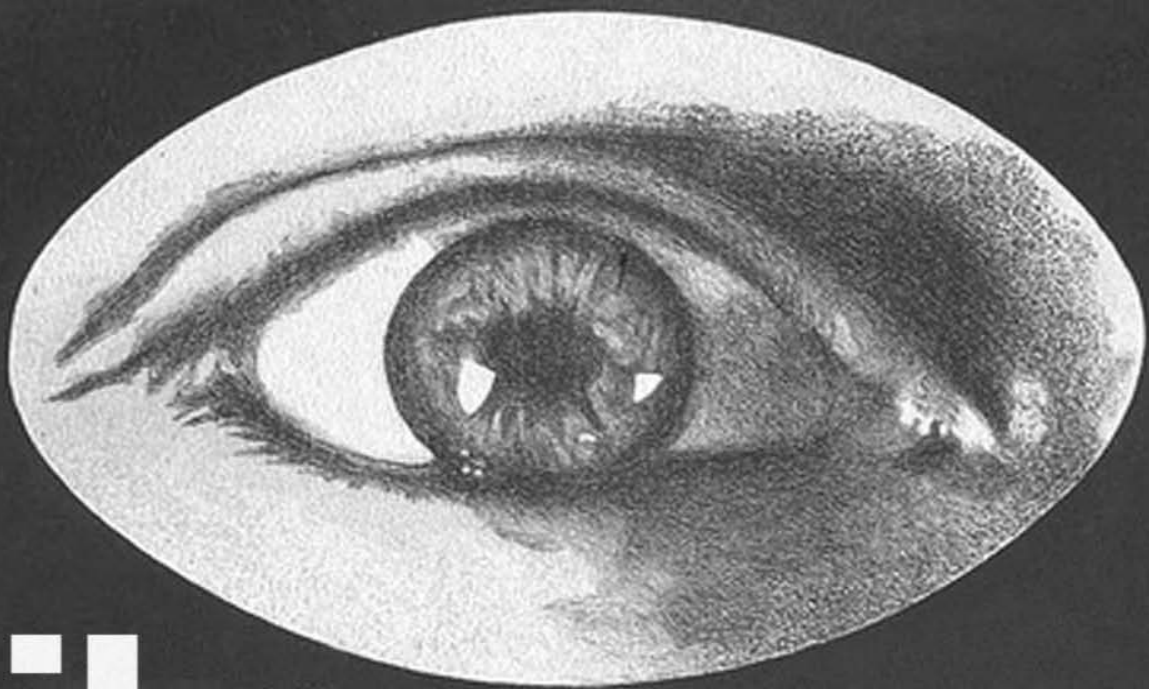
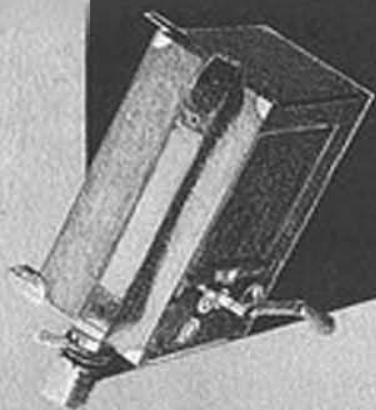


TARR BÉLA



Filmszem



HOMMAGE Á

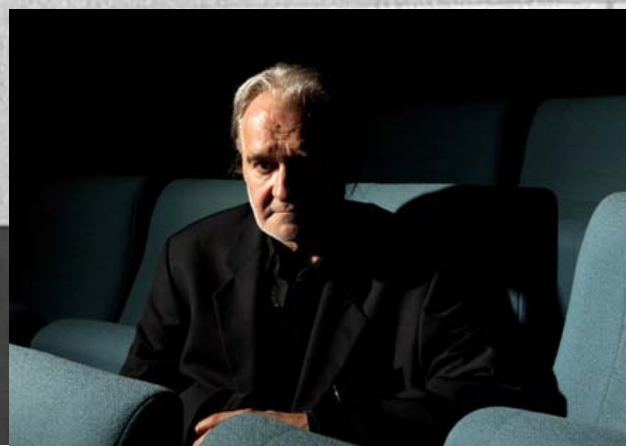
РОДЧЕНКО

I. Évf.

3.

szám

Ősz



FILMSZEM I./3.

Tarr Béla - *Életmű a mérlegen*



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

I. évfolyam 3. szám - ŐSZ (online: 2011. augusztus 28)

Főszerkesztő: Murai Gábor

Főszerkesztő-helyettes: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai:

Kornis Anna; Bálint Zsolt; Fekete Evelyn.

Kiadó: Jade Unikornis Bt.

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors.filmszem@gmail.com

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	4
Kovács András Bálint: Alakok (A „ <i>The Circle Closes</i> ” c. Tarr-monográfia 6. fejezete)	5
Radnóti Sándor: A nagy redukció	20
Gelencsér Gábor: Késő vagy után? <i>A Sátántangó modernsége</i>	23
Murai Gábor: Nem láthatunk bármit. <i>Megfigyelések zárt rendszere Tarr Béla filmjeiben 1. rész</i>	35
Tarr Béla filmográfia	39

Bevezető

2011: Tarr Béla életműve, a szerző intenciója szerint lezárult. Befejezett, egész. Mindezt egy olyan művel vitte véghez, amely szinte értelmezésre kényszeríti a befogadót.

A torinói ló nem csak Tarr életművének csúcsa, de a magyar és az egyetemes filmművészetnek is kiemelkedő alkotása, megkerülhetetlen darabja. Ezután már nem lehet ugyanúgy filmet készíteni, csak ha nem veszünk tudomást azokról a mellünknek szegezett kérdésekről, amiket leginkább szavak nélkül tesz fel nekünk a rendező.

A lezártnak mondott corpus visszamenőleges hatállyal értelmezi és foglalja egységbe az életmű korábbi darabjait. Innen nézve már egészen másként láthatjuk az egyes darabokat, hiszen egy zárt értelmezési rendszeren belül keresünk helyet és jelentést az egyes elemeknek.

Tarr Béla ránk oltotta a lámpát, és a sötétben, képek híján nem tehetünk mást, mint hogy birkózunk, vagy megbirkózunk a ránk bízott gondolatokkal.

Kovács András Bálint

*The Circle Closes**

Hatodik fejezet

Az alakok

A korábbi fejezetben arra a következtetésre jutottam, hogy *A torinói ló* radikalizmusa elsősorban annak köszönhető, ahogy a történet alakjait kezeli, ami sok tekintetben különbözik attól, ahogy ezt Tarr más filmjeiben teszi. Ez a fejezet a Tarr-filmek utolsó fontos aspektusával foglalkozik: a filmek alakjaival. Azért lehetséges ezt az aspektust külön tárgyalni, mert Tarr alakjai általános koncepciójához, és nem az egyes történetekhez tartoznak. Természetesen minden történetnek megvannak a sajátos szereplői, ezek azonban jól azonosítható típusokba sorolhatók, és sok tekintetben hasonlítanak egymáshoz.

Tarr legalapvetőbb művészi alapállását az *erkölcsi ítélet nélküli együttérzésben* lehet összefoglalni. Ez magyarázza a távolságtartás és részvétel dialektikáját is, amelyről már volt szó, és amelyre ebben a fejezetben még visszatérek.

Tarr a modernista filmesek azon hagyományát folytatja (és talán ennek a hagyománynak az utolsó képviselője), amely a bűnösök szenvedéséről mond történeteket. Néhányan ezek közül a filmesek közül vallásosak, mint Bresson és Tarkovszkij, néhányan nem, mint Fassbinder és Tarr.¹ Közülük Bresson a legvallásosabb és ugyancsak a leghidegebb és legtávolságtartóbb is. Filmjei nagyon messziről jutnak el az együttérzéshez, és nagy erőfeszítést kívánnak a néző részéről. Bűnös szereplői igazi bűnösök: tolvajok és gyilkosok. Tarkovszkij félig vallásos művész, bűnös alakjai elsősorban saját lelkiismeretük szempontjából vétkesek. Filmjei sokkal melegebbek, és kevesebb erőfeszítést igényelnek a nézőtől, hogy eljusson az együttérzésig. Képeinek szépsége és a természeti elemek segítenek a nézőnek „észrevenni” a világ spiritualitását, amely körülöleli számkivetett alakjait. Fassbinder egyáltalán nem vallásos, és filmjei mind közül a legszentimentálisabbak. Alakjai nyílttá teszi szenvedésüket, és játékok expresszivitását vagy a filmes elidegenítő hatások ellensúlyozzák, vagy a vizuális expresszivitás hangsúlyozza azt még tovább. Tarr sem vallásos, és filmjei, elsősorban a második korszakban, ugyancsak meglehetősen szentimentálisak.

* Kovács András Bálint: *The Circle Closes* című Tarr-könyve 2011 őszén jelenik meg angol nyelven a Columbia University Press kiadónál. Jelen írás ennek a könyvnek a 6. fejezete a szerző saját fordításában.

¹ Fellini is foglalkozott ezzel a témával az ötvenes években, és a klasszikus melodrama műfaját alkalmazta hozzá. Legjellegzetesebb ebből a szempontból az *Országúton* (1955).

Ő is, akárcsak Fassbinder váltogatja az expresszív és néha kifejezetten szentimentális vizuális és akusztikus hatásokat az elidegenítő hatásokkal, miközben, ezzel egyidőben, az elbeszélés radikális lassúsága és az elidegenítő hatások által nagyon nehezzé teszi a néző számára, hogy eljusson az együttérzésig.

Ezeknek a filmkészítőknek mindegyikére jellemző, hogy olyan szereplőket választanak, akik vagy nem szeretetre méltóak, vagy nem úgy ábrázolják őket, hogy a néző könnyedén azonosulhasson velük. Ennek az az oka, hogy az érzelmi azonosulás eredménye a könnyű morális feloldozás. Hajlamosak vagyunk megérteni azokat, és megbocsátani azoknak, akiket megszeretünk, és sokkal nehezebb mindez azokkal kapcsolatban, akiket nem kedvelünk. Ezek a filmkészítők pedig nem megbocsátást várnak a nézőtől alakjaik iránt, és azt sem akarják, hogy szeressük őket. Céljuk a megértés és az erkölcsi ítélet függesztése.

Társadalmi helyzet

A Tarr-figurák legáltalánosabb vonása az összes filmben az, hogy egyfelől mind társadalmilag, mind lelkileg sebezhetőek, és ugyanakkor, másfelől, nem túl szerethetőek, vagy kifejezetten taszítóak. Az, hogy a Tarr-figurák nem szeretetreméltóak, meglehetősen szubjektív megítélésnek tűnhet. Mégsem az, és megpróbálom megmutatni, hogy a figuráknak ez a vonása egy jól körülírható koncepció része, és ez jellemzés által jól kimutatható.

A szereplők sebezetősége elsősorban társadalmi természetű. Társadalmilag minden Tarr-karakter valamely középosztály alatti rétegbe tartozik, és egy filmen belül pedig alig van különbség az alakok társadalmi státusza között. Csak két példát találunk arra, hogy mellékszereplők feltehetően más társadalmi státuszból származzanak. Az egyik a *Szabadgyalog* utolsó jelenete, ahol egy helyi politikusokból álló ünneplő társaságot látunk, akik közül néhányan külföldiek, a másik *A londoni férfi*, ahol Morrison egy másik világból érkezik. Még megemlíthetjük az *Őszi almanachot*, ahol Hédi a szereplők hierarchiájának csúcsán foglal helyet, és nyilván ő a leggazdagabb is közülük, de ez nem mint társadalmi különbség jelenik meg. Ugyanahhoz világhoz tartozik, mint a többiek. Hasonló spektrumát találhatjuk az alsóbb osztályoknak a *Sátántangóban* is. Miközben a legtöbb alak ugyanahhoz az alacsony társadalmi státuszhoz tartozik, valamennyivel fölöttük is vannak szereplők, amit a rendőrségi alkalmazottak képviselnek, de ez sem nagy társadalmi különbség.

A *Családi tűzfészek* alakjai a munkásosztályhoz tartoznak, csakúgy, mint a *Szabadgyalogéi*, azzal a különbséggel, hogy az utóbbi filmben még ez

az alacsony társadalmi státusz is nagyon labilis. A *Panelkapcsolat* egyik főszereplője ugyancsak gyárban dolgozik, de egy szinttel följebb – technikus – és a felesége háztartásbeli. Anyagilag jobban állnak, mint a két előző film szereplői, de társadalmi perspektívájuk ugyanolyan szűkös. Az *Őszi almanach* szereplőinek társadalmi státuszáról nem sokat tudunk, mivel a foglalkozásuk nincs tisztázva – kivéve Annáé, aki ápolónő, és Tiboré, aki tanár -, de a pusztta tény, hogy Hédi lakásában laknak, jelzi alacsony társadalmi státusukat. Ugyanez igaz a *Kárhozatra*, ahol az alsó középosztály egy nagyon szűk tartománya van képviselve, többnyire bizonytalan foglalkozással. Egészen *A londoni férfiig* ugyanazt a társadalmi szerkezetet találjuk: alsóbb társadalmi osztályok szűk tartománya, akik kicsivel a nyomor szint fölött élnek.

Tarr alakjai a mindennapi emberek legalacsonyabb, vagy közel legalacsonyabb rétegéhez tartoznak. Nem az „igazi” szegény emberek, és nem társadalmilag kivetettek. Azok az emberek, akiknek az energiája arra megy el, hogy elkerüljék a még mélyebbre zuhanást, miközben semmi kilátásuk nincs arra, hogy valaha följebb kerülhetnek. A jobb helyzetbe kerülés lehetősége mindössze két filmben jelenik meg: a *Sátántangóban* és *A londoni férfiban*. Mindkét filmben – ahogy már korábban említettem – ez csupán illúziónak bizonyul. Az, hogy Tarr ilyen következetesen ezt a jól körülhatárolható társadalmi pozíciót ábrázolja minden filmjében, magyarázatot kíván.

Ez a következetesség nem tulajdonítható valamely filmes konvenciónak, mivel a magyar filmben semmilyen kitüntetett érdeklődés nem tapasztalható ez iránt a társadalmi státusz iránt, különösen nem az elmúlt harminc évben. Igaz, Tarr indulásának időszakában, a hetvenes évek közepén a dokumentarista iskolában általános volt az alsóközéposztálybeli, vagy munkásosztálybeli alakok szerepeltetése, és Tarr is ehhez az áramlathoz tartozott eleinte. Azóta azonban nagyon sok minden megváltozott, főként Tarr stílusa, ezért nehéz volna Tarr kitüntetett érdeklődését ehhez a hagyományhoz kötni.

Egy másik lehetséges magyarázat egy politikai program lehetne, amely ehhez a társadalmi csoporthoz kötődik. Tarnak azonban nincs politikai programja a filmjeiben, amely bármely konkrét társadalmi kérdéshez lenne köthető. Néhány filmjét nagyon általános értelemben lehet politikainak minősíteni abban az értelemben, hogy a történetei reménytelenséget árasztanak és nagyon kiszolgáltatott és szegény embereket ábrázolnak, de különösen a második korszakban ezek a filmek nem utalnak semmilyen konkrét társadalmi vagy politikai körülményre. A *Családi tűzfészek* az egyetlen kivétel, de ahogy megpróbáltam megmutatni, még ez a film is elsősorban az emberi kapcsolatokra koncentrál, nem a társadalmi viszonyokra.

Ennek a következetességnek a magyarázatához abból a megfigyelésből kell kiindulnunk, hogy Tarr alakjait a viszonylagos szegénység és a tiszta nyomor közötti vékony határvonalra helyezi. Ezek az alakok olyan helyzetben vannak, amely nagyon bizonytalan, de nem annyira reménytelen, hogy saját

erkölcsi viselkedésük ne számítana sorsuk alakulásában. Ez így volna, ha sokkal magasabb vagy sokkal alacsonyab társadalmi helyzetben volnának. A nagyon szegények és a gazdagok vagy középosztálybeliek erkölcsi viselkedése nem nagyon számít társadalmi státuszuk tekintetében. Az „erkölcsös” szegények ettől nem gazdagszanak meg, és az „erkölcstelen” gazdagok nagyon ritkán szegényednek el emiatt.

Tarr alakjainak társadalmi helyzetében azonban összekapcsolódik egy bizonyos fokú egzisztenciális és morális autonómia, amely szükséges az emberi méltóság érzéséhez, azzal a társadalmi kiszolgáltatottsággal, amely automatikusan együttérzést ébreszt a nézőben. Ez az a terület, amelyben az alakoknak még jól azonosítható társadalmi karakterük van, mégis, a sorsuk már nem kizárólag ezen múlik. Társadalmi kiszolgáltatottságuk nem abban áll, hogy már legalúl vannak, hanem abban, hogy állandóan a lecsúszás veszélyének vannak kitéve. Itt lesz jelentősége saját erkölcsi viselkedésüknek. Természetesen a Tarr-filmek nézői nagyrésze számára a számkivetett emberek mély szegénysége egy másik világ, amellyel szemben éreznek bizonyos társadalmi felelősséget. Az ehhez a réteghez tartozó emberek tetteit – legalábbis a keresztény és a baloldali hagyomány szerint – elsősorban úgy tekintjük, mint társadalmi helyeztük következményeit, és nem úgy, mint sajátos emberi tulajdonságaikéit. Ha éppen „jók”, akkor nehezen elkerülhető a „szegények jóságának” romantikus képe. Ha éppen rosszak, tetteiket hajlamosak vagyunk társadalmi helyzetük következményének tekinteni. Ha a szereplő középosztálybeli, vagy annál följebb van, akkor tetteit „szabadnak” tekintjük, mentesnek a társadalmi környezet kényszerétől, morális szabadságuk teljes, és a társadalmi együttérzés nem jelent számukra mentséget. Tarr éppen arra határra helyezi alakjait, ahol viselkedésüknek jelentős hatása lehet társadalmi státusztukra. Nem mentesek a társadalmi kényszerektől, és döntéseik is életbevágóak lehetnek.

Legtöbb esetben, főleg az első korszakbeli filmekben azt látjuk, hogy a főszereplők morális választásainak döntő hatása van a társadalmi helyzetükre is. A *Családi tűzfészekben* Laci és valószínűleg Irén viselkedése is jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a család helyzete még labilisabbá váljon, amennyiben Irén és a kislánya végül illegális lakásfoglalóvá válik. Végülis Laci és az apja viselkedésének lesz az az eredménye, hogy Irén abból az instabil helyzetből, amelyben férje családjával kell megosztania egy kis lakást, az utcára kerül a lányával. A *Szabadgyalogban* András társadalmi marginalizálódása közvetlen következménye felelőtlen és nemtörődöm viselkedésének. Elveszíti a munkáját és azt a nőt is, aki viszonylagos biztonságba tarthatná. A *Panelkapcsolatban* Judit és Robi elmérgesedett kapcsolata oda vezet, hogy Robi elhagyja a családot. Jóllehet, ebből még közvetlenül nem következik a társadalmi lecsúszás, de ezt sem nehéz elképzelni. Az egyetlen lehetőség, amit Robi kapott, és ami a család anyagi helyzetén javíthatna – hogy külföldre

menjen dolgozni – a visszatérésével nyilvánvalóan elúszott. Az *Őszi almanach*-ban Tibor börtönbe kerül lopás miatt, ami az utolsó lépés társadalmi lecsúszásában. Ez az utolsó lépés választotta el attól, hogy teljesen tönkrement magát. A *Kárhozat*ban mindenki elárul mindenkit, ami nyilvánvalóan általános anyagi és társadalmi bukást von maga után, Karrert is beleértve. A *Sátántangó*ban a telepiek kapzsisága és ostobasága arra vezet, hogy azt a kicsit is elveszítsék, amijük maradt. Ez az a lépés, ami elválasztotta azt a helyzetet, amelyben még volt valami nyomorult otthonuk attól, hogy földönfutók lettek; azt, hogy volt még egy kis pénzük attól, hogy semmijük nem maradt; és azt, hogy egy közösségben éltek attól, hogy elszakították őket az ismerőseiktől, akiket esetleg nem szerettek, de legalább közös volt a sorsuk.

A *Werckmeister harmóniák*at követően ebben a tekintetben változás áll be a Tarr-filmekben. Az erkölcsi viselkedés és a társadalmi státusznak ez a kapcsolata eltűnik. A szereplők egyszerűen csak foglyai a helyzetüknek. Bármit tesznek, lecsúsznak. Sem Eszter úr, sem Valuska nem tehet arról, ami velük történik. Ingatag társadalmi helyzetük annak ellenére romlik, hogy szeretnének kimaradni az eseményekből, és semmi rosszat nem tesznek. A *londoni férfi* sajátos eset. Jóllehet Maloin közvetlenül felelős azért, hogy nem tudta megragadni a lehetőséget, hogy kikerüljön megalázó társadalmi helyzetéből, ez a felelősség nem egy negatív, hanem inkább egy pozitív morális magatartásnak az eredménye: a Brownnal való együttérzéséé. Azonban ez semmit nem jelent az életére nézve. Ha nem vette volna el a pénzt, az élete úgysem fordult volna jobbra. Ha nem öli meg Brownt, Morrison előbb-utóbb megtalálta volna, és kiderült volna, hogy ő tette el a pénzt, és az eredmény ugyanaz lenne. Tehát nincs igazi választása, bármit tesz, nem léphet ki a helyzetéből. Mégis elkölti a család spórolt pénzét a lánya szőrméjére, és erőszakkal kiveszi a lányát a munkahelyéről, gondolván, hogy a pénz, amit talált bőven kárpótolja mindezért. Tehát végülis ő is rosszabb anyagi helyzetbe kerül, mint amilyenben az elején volt, de ez nem akkora különbség, mint a *Werckmeister harmóniák* előtti filmekben. És végül, ahogy már korábban említettem, A *torinói lóban* a szereplők teljesen tehetetlenek, és semmi hatásuk nincs a környezetükre, ezért ennyire passzívak és szótlanok.

Az a következetesség, amellyel Tarr ezt a sajátos társadalmi környezetet ábrázolja, arra a konklúzióra vezet, hogy ennek legfontosabb aspektusa az a bizonytalanság, amely kiszolgáltatottságot eredményez, és azt, hogy egy rossz döntés egy rossz helyzetet katasztrófává tud változtatni. A *Sátántangó*ig Tarr a moralitás és a társadalmi helyzet közötti kapcsolatot ábrázolta. A *Werckmeister harmóniáktól* kezdve fatalistábbá vált: már rossz választásra sincs szükség ahhoz, hogy a dolgok rosszra forduljanak. A *Werckmeister harmóniák* előtti filmekben Tarr ezt a két tényezőt kijátssza egymással szemben, valami egyensúlyt próbálva fenntartani. Amikor a nézőt túlságosan is elfogná az erős társadalmi együttérzés, a szereplők tesznek valamit, ami erkölcsileg

elfogadhatatlan. És fordítva, amikor a néző már túl szigorúan ítélné meg az alakot morálisan megkérdőjelezhető tettei miatt, gyorsan emlékezteti annak társadalmi kiszolgáltatottságára. Sosem engedi meg, hogy csak azért rokonszenvezzünk alakjaival, mert azok társadalmilag kiszolgáltatottak, de azt sem engedi meg, hogy tisztán erkölcsileg ítéljük meg őket.

Az a jelenet, amikor a telepesek megérkeznek a kastélyba, hogy Irimiással találkozzanak, a legjobb példa erre. Miután elhagyták otthonaikat azzal a kevés ingósággal amijük volt, órákat gyalogolnak a zuhogó esőben, hogy Irimiással találkozzanak a régi lepusztult kastélyban, hogy új életet kezdhessenek. Amikor megérkeznek, már sötét van, és körülnéznek „új otthonukban”. Ez egy tíz perces jelenet, amelyben szótlanul körüljárják az épületet, és közben látjuk csalódott és elkedvetlenedett arcukat. Egy hatalmas, régi, kifosztott és romos épületben vannak, amely egykor a vidék uráé lehetett. Csak a csupasz falak állnak, ablakok és ajtók nélkül, és természetesen egyetlen bútor sincs bent. A néző ekkor kezd szembesülni azzal, hogy itt valami nagyon nincs rendben. De már nincs más választásuk, várniuk kell, és be kell rendezkedniük éjszakára. Egyikük sem volt rokonszenves már az elejétől fogva. Amikor elhagyták a telepet, összetörték saját bútoraikat is, csak hogy ne „kerüljön a cigányok kezére” (arról nem beszélve, hogy hármójuk el akarta sikkasztani a közösség pénzét), mégis, amikor ebben a környezetben látjuk őket, tudván, hogy mindent odahagytak, valamiféle együttérzés ébred a nézőben irántuk. A rendező ezt az érzést akarja nagyon határozottan felerősíteni. Mindannyian lefekszenek a földre ugyanabban a szobában, egymáshoz közel. A kamera lassan elkezdi körözni fölöttük, egymás után mutatva egy hat perces beállításban az alakokat, amint a földön fekvé alszanak. Ez a felső gépállás nagyon erős külső szemszöveget érzékeltet, amelyből nézve még kiszolgáltatottabbak és védtelenebbek, mint bármikor. Eközben a narrátorhang mindegyikük álmát meséli, közben melankolikus, lágy zene szól. Mindez egy nagyon erős együttérző gesztus, amelyet jelenlegi helyzetük hoz elő függetlenül attól, hogy korábban miket csináltak, és attól is, hogy ők is felelősek saját nyomorukért. Az elbeszélésnek ez a része félbe van szakítva a következő fejezettel, amely egy hosszú flash back (a filmben az utolsó), és a következő fejezet ott folytatja, ahol két fejezettel korábban a jelenet abbamaradt. A társaság fölébred reggel, hogy Irimiás megérkezzen. De ő késik. És ezen a ponton az együttérzés, amelyet ezek a nagyon erőteljes vizuális és akusztikus hatások ébresztettek, egy pillanat alatt szertefoszlik egy jelenet által, ahol Kráner és Schmidt Futakira támadnak, és megverik azzal vádolva meg őt, hogy ő tehet arról, hogy Irimiás becsapta őket, miközben a többiek mindezt csak nézik. Most már egyszerre együttérzünk velük kilátástalan helyzetük láttán, ugyanakkor megvetjük őket visszataszító, felelőtlen és erőszakos viselkedésük miatt. Ekkor újabb fordulat következik. Mikor Irimiás végül megérkezik, és közli velük, hogy a tervüket nem tudják most rögtön megvalósítani, és, hogy el kell válniuk, Kráner először

felháborodva visszaköveteli a pénzét. Irimiás itt tényleg ördögi. Azonnal engedelmeskedik, és visszaadja a pénzt, de olyan mondatok kíséretében, amely Schmidtet arra ösztönzi, hogy Kránert utasítsa, adja megint vissza a pénzt Irimiásnak, és amikor Irimiás ezt nem akarja elfogadni, már Kráner kérleli, hogy bocsásson meg, és fogadja el megint a pénzt (50. ábra) Végül mindegyikük szégyellni kezdi magát, hogy „nincs bennük kitartás”, és, hogy „hűtlenek” lettek az „ügyhöz”. Itt megint úgy látjuk őket, mint kétségbeesett és kiszolgáltatott embereket, akiket egy gátlástalan csaló az orruknál fogva vezet. Ebben a példában az elbeszélés háromszor vált perspektívát a néző figurákkal kapcsolatos érzelmeit illetően.



50. ábra

Ennek a „libikókának” közvetlen következménye van a hosszú beállítás hatására vonatkozólag, ahogy erre már a harmadik fejezet negyedik oldalán utaltam. Az, hogy a néző úgy érzi, hogy ő is jelen van a szereplők terében, vagy ellenkezőleg, távolságot érez a szituációtól, nagyon erősen azon múlik, hogy az elbeszélés éppen melyik „empátia-fázisban” van. Néha ezt világosan meg lehet állapítani magukból a kameramozgásokból. A fenti példa ebből a szempontból is mintaszerű. Amikor a kompánia a kastélyba érkezik, már sötét van, és zseblámpák fényénél fedezik föl a helyet. A néző is csak annyit lát, amennyit ők, velük együtt haladunk előre, és gyakran látjuk közeliben az arcukat. Van egy háromszázhatvan fokos körfahrt is Schmidtné feje körül, amely még erősebben sugallja a néző jelenlétét a térben. Ugyanezt a hatást kapjuk, amikor a kamera körben fordulva mutatja az alvókat. De másnap reggel, amikor a konfliktus kitör, a kamera már távolságtartó lesz, sőt el is hagyja a helyet, ahol a cselekmény történik, az épület külső falát mutatja, és a helyiség másik végén kerül be újra a szobába.

Azokban a filmekben, amelyekben az alakok magatartása és társadalmi státusza kiegyensúlyozódik, Tarr azt az eljárást követi, hogy felváltva mutatja az alakok szenvedését és azt, ahogy másoknak szenvedést okoznak. Időnként egyértelműen aljasok, ugyanakkor, kivétel nélkül mindegyiküknek van legalább egy jelenete, amelyben látjuk az ő kiszolgáltatottságukat is. Ez különösen éles a *Családi tűzfészekben*, ahol néhány alak immoralitása már-már túl van a megbocsájthatóságon. Laci, a nemi erőszakkal, és apja azzal, ahogy Lacit Irén ellen fordítja és elzavarja Irént a lakásból egyértelműen átlépnek bizonyos erkölcsi határokat. Mégis mindkettőnek van egy olyan jelenete, ahol védtelennek és szenvedőnek látjuk őket. Ettől a tetteik nem lesznek elfogadhatóbbak, mégis bizonyos fokig együttérzünk ezekkel az emberekkel, akik nemcsak nyomorult társadalmi helyzetben vannak, hanem szörnyű személyiséggel is rendelkeznek, amitől saját életüket is nehezebbé teszik.

Ez az egyensúly a három utolsó filmből sem hiányzik. Csakúgy mint a korábbi filmekben, a szereplők viselkedése *A londoni férfin* és *A torinói lóban* sem könnyen ébreszt rokonszenvet. Mindkét film alakjai alapvetően némák, zártak és durvák másokkal. Nem a tetteik miatt nem szeretjük őket, de túl sok szerethetőt sem tesznek. Mivel tetteik nem nagyon játszanak szerepet saját helyzetükben, az elbeszélésnek nem sok lehetősége van arra, hogy játsszon a néző ellentétes érzelmeivel. A néző együttérzése elsősorban reménytelen helyzetükre épül. Maloin tette, hogy eltulajdonítja a pénzt, nem igazán tekinthető lopásnak, nem beszélve arról, hogy tudja, az, aki ugyancsak meg akarja szerezni a pénzt, súlyos bűntényt követett el ennek érdekében, tehát valószínűleg ő sem a pénz tulajdonosa. A néző nem azért tart tőle távolságot, mert pénzt lopott; hanem azért, ahogy a feleségével bánik, és mert látjuk Brown kiszolgáltatottságát. Másfelől, több jelenetben látjuk Maloin belső vívódását saját lelkiismeretével (például, amikor idegesen huzogatja a váltókarokat, vagy, amikor felébred, és kinéz az ablakon attól félve, hogy Brown ott áll), és emiatt együttérzünk vele, mivel nem követett el büntetett, és szegénysége pedig átütő. *A torinói lovat* ugyanez a kis amplitudójú ingamozgás jellemzi szimpátia és ellenszenv között: nem szeretjük ezeket a szereplőket, de mélyen együttérzünk velük nyomorult és kiszolgáltatott helyzetük miatt.

A Werckmeister harmóniák az egyetlen kivétel ebben a tekintetben. Ahogy már az előző fejezetben említettem, ez Tarr egyetlen olyan filmje, amelyben feltétel nélkül tudunk azonosulni a főszereplővel. Valuska Tarr egyetlen „jóember” főhőse, aki ártalmatlan és úgy lesz áldozat, hogy senkinek nem okozott szenvedést, és senkivel sem volt durva.

Jellemvonások

A Tarr-figurák egyik állandó vonása, hogy nem kapcsolódik hozzájuk semmilyen múltra való utalás. Néhány filmben találunk bizonyos információkat múlt eseményekre a szereplők életéből, de ezek sohasem hordoznak nagy súlyt a szereplő megértésében. A *Szabadgyalogban* egy-két dolgot megtudunk András gyerekkoráról, a *Kárhozatban* Karrer elmond egy történetet felesége öngyilkosságáról, és néhány említés van a *Sátántangóban* is Irimiás és Petrina korábbi csavargó életéről. Az alakok Tarr minden filmjében a jelenben élnek múlt és jövő nélkül. Ez a karakterábrázolási mód a dokumentarista stílusra jellemző, amely főleg társadalmi kérdésekkel foglalkozik. Annak ellenére, hogy Tarnak csak az első két filmje sorolható ebbe az áramlatba, szereplőinek jellemzése egész életművében változatlan maradt.

Ennek egyik magyarázata a körkörös gondolkodásban kereshető. Ha Tarr azt akarja megmutatni, hogy figurái bele vannak ragadva egy helyzetbe, ahonnan nincs kiút, semmi szükség a múlt felidézésére, mivel a múlt nem járul hozzá a jelen megértéséhez. Amit látunk az, ami mindig is volt, és ami mindig is lesz.

Egy másik magyarázat, nem függetlenül az előzőtől az lehet, hogy Tarr alakjait nem pszichológiai mélységgel ábrázolja, annak ellenére, hogy, különösen a korai korszakban, a filmek személyes kapcsolatokra épülnek, amelyek inkább dialógusokban fejeződnek ki. Ennek a látszólagos paradoxonnak az oka, hogy Tarr alakjainak kommunikációja manipulációra és hatalmi játékokra épül, és a szerepük nem az eszmecsere vagy az érzelmek kifejezése. Ennek következtében bármilyen hosszan hallgassuk is a szereplők dialógusait vagy monológjait, az illető személyisége igazából rejtve marad. Amikor önmagukról beszélnek, a céljuk legtöbbször egy másik ember manipulációja, egyébként pedig csak harcolnak, vagy össze-vissza beszélnek.

Mindez az *Őszi almanachban* látszik a leglátványosabban. Az alakok intim beszélgetéseket folytatnak egymással, amely alkalom lehetne arra, hogy feltárulkozzanak, őszinték legyenek, és legbensőbb érzéseikről és gondolataikról informálják egymást és a nézőt. Ehelyett arra használják az intimitást, hogy a hierarchiában eljussanak egy kívánt pozícióba. Céljaik elérésére különféle eszközöket alkalmaznak, de alapvetően nagyon hasonlítanak egymásra. Mindegyikük eltökélt, gátlásalan és ravasz. Kortól és nemtől függetlenül mindegyikük kész fizikai erőszakot is alkalmazni, ha szükségesnek látja. Talán a két legbecsületesebb és legegzenesebb Tarr-figura András a *Szabadgyalogból*, és Valuska a *Werckmeister harmóniákból*. Azonban róluk sem tudunk meg túl sokat, mivel András legfőbb jellemvonása határozatlansága és következtetlensége, Valuska pedig soha nem beszél magáról.

Összefoglalva, mivel Tarr elhatározta, hogy alakjainak emberi kapcsolatai elsősorban manipulációra, hatalmi játékokra és harcra épül, nincs szüksége arra, hogy túlságosan elmélyedjen a szereplő lelki világában és múltjában.

A Tarr-figurák másik általános vonása alapvető érzékenységük. Lehetnek akármilyen manipulatívak, aljasak és erőszakosak, legtöbbjüknek van egy álma vagy vágya, amely a bukását okozza. Ez elsősorban a második korszakbeli Tarr-filmekre jellemző. Gondolhatunk Karrer reménytelen szerelmére a *Kárhozatban*, a telepiek naiv és szinte vallásos hitére Irimiásban; Valuska ártatlanságára és Eszter úr fantáziájára az abszolút tiszta hangokról; és végül Maloin becsületességére. Azonban, a korai filmekben is megaláljuk ennek a nyomát. András művészi tehetsége, amely érzékennyé teszi és megkülönbözteti a többiektől, de amit nem fejleszt tovább; Laci gyenge személyisége és függősége despotikus apjától; Judit vágya, hogy kezdjen valamit az életével. Két film van, ahol ennek a vonásnak nyoma sincs: az *Őszi almanach* és *A torinói ló*. Az első filmben a szereplők vágykifejezését nem lehet komolyan venni, először is, mert egyetlen céljuk a másik manipulációja; másodszor, mert egyik sem kerül rosszabb helyzetbe a film végén, Tibort, a kívülállót kivéve. Megjegyzendő, hogy épp ő beszél legtöbbet és a legékezzelőbbben saját vágyáról, hogy jó ember legyen. A *torinói ló*ban a figurák lényegében nem beszélnek, így a nézőnek semmilyen információja nincs belső életükről. Jóllehet, a korai filmekben nincs meg az a közvetlen kapcsolat a személyes sebezhetőség és a végső bukás között, mint a Krasznahorkai-történetekben, mégis ugyanazt a karakter struktúrát találjuk ezekben a filmekben is. Ez megint megmutatja, milyen közel áll egymáshoz Tarr és Krasznahorkai gondolkodásmódja, ami annyira könnyűvé tette az együttműködésüket.

A második korszakbeli Tarr-filmek többségében az alakok úgy tűnnek, mintha nem a helyükön volnának. Erről már volt szó a *Sátántangó* kapcsán, ahol ez a leglátványosabb. Itt főleg három filmről van szó: *Kárhozat*, *Sátántangó* és a *Werckmeister harmóniák*. Ezekben a filmekben egy vagy több szereplő úgy beszél vagy úgy néz ki, mintha egy másik világból származna. A férfi, aki verset szaval a lepusztult és koszos bálteremben egy nőnek, aki nyilvánvalóan nem hozzá tartozik, a legtisztább esete ennek a hatásnak. De ilyen a ruhatárosnő titokzatos figurája is, aki szövegeivel élesen elüt a környezetétől. A *Sátántangó*ban, ahogy már korábban említettem, az alakok arcai arról árulkodnak, hogy máshonnan jöttek, nem abból a társadalmi és kulturális környezetből, ahol most vannak, és ez különösen Irimiásra nézve érvényes. Eszter úr és különösen Valuska naiv és költői személyisége sem ahhoz a világhoz tartozik, amelyben élnek, ami Valuska mentális összeomlásában is megnyilvánul.

A legtöbb Tarr-figura marginális. Sokszor marginális társadalmi csoportjuknak is a perifériájára húzódnak. Marginalitásuk részben kényszerű, részben választott. Ezek a figurák legtöbbször passzív, megfigyelői pozíciót vesznek föl.

András a *Szabadgyalogban*, Karrer a *Kárhozatban*, a doktor a *Sátántangóban*, Valuska a *Werckmeister harmóniákban* és Maloin *A londoni férfin* a legfőbb példák. A doktor és Maloin esetében a megfigyelő pozíció szó szerinti értelemben is megjelenik. A doktor semmi mást nem csinál, mint, hogy figyeli a többieket, és jegyzeteli, amit lát, és Maloinnek ott a torony, amelyből mindent lát, ami körülötte történik. András kívülálló helyzetéről már volt szó. Karrer ugyancsak kívülálló, akinek már az egyetlen kapcsolata a külvilággal reménytelen szerelme az énekesnő iránt. Így fogalmaz:

...és valami mindig azt súgja, hogy a következő pillanatban meg fogok örülni. De nem örülök meg a következő pillanatban. És nincsen bennem félelem a megörüléstől mert a megörüléstől való félelem azt kívánná tőlem, hogy még ragaszkodjam valamihez. Márpedig én nem ragaszkodom semmihez. Semmihez nem ragaszkodom, de énhozzám meg minden ragaszkodik, és azt akarja, hogy nézzem. Hogy nézzem a vigasztalanságot a dolgokban.

Az ilyenfajta kapcsolódási defektus nagyon jellemző több mint a Tarr-főszereplők felére. Ez a probléma valamilyen módon a korai Tarr-filmek központi problémája. András a fő képviselője ennek a vonásnak a *Szabadgyalogban*. Laci gyenge személyisége ugyancsak ilyen problémáktól szenved. De Robinak is részben ez a problémája a *Panelkapcsolatban*, és az *Őszi almanach* mindegyik alakja nyilvánvalóan elidegenedéssel és egoizmussal van tele, bár ennek ellenkezőjéről szavalnak. A *Sátántangóban*, a *Werckmeister harmóniákban* és *A torinói lóban* ez a probléma nem releváns, mivel a történetekben nem jelennek meg intim emberi kapcsolatok, és még az erre irányuló vágy is hiányzik. *A londoni férfin* ugyanakkor ez újra megjelenik Maloin és a felesége durva, agresszív kommunikációjában, mely híján van minden gyengédségnek. Kijelenthetjük, hogy ha Tarr párkapcsolatokat ábrázol, akkor az minden esetben hideg, elidegenedett, durva és agresszív.

Az első korszakban a szereplők kapcsolatai sokkal részletezetebbek. Ezek a filmek a kapcsolatok dinamikájára épülnek. A kapcsolati dinamika nem hiányzik a második korszakból sem – kivéve talán *A torinói lovat* – de a viszonyok sokkal egyszerűbbek, kevésbé kidolgozottak és nem változnak. Van valami fejlődés is a kapcsolatokban, ami hozzájárul a körkörös szerkezethez. Irén és Laci, jóllehet együtt vannak, mégis az elmúlt két évben nem éltek együtt, és a történet végén szétmennek. András lezárja a kapcsolatát a feleségével ugyanúgy, ahogy a film elején a barátnőjével is szakít, aki gyereket szült neki. Robi és Judit a végén ugyanabban a helyzetben vannak, mint az elején, és még a szakítási jelenet is szinte ugyanaz. Az *Őszi almanach* társasága heves veszekedéseken és küzdelmeken mennek keresztül, ez adja az elbeszélés dinamikáját, és a végén nagyon hasonló helyzetben vannak, mint amelyben az elején voltak. Ez bizonyos mértékben igaz a *Kárhozatra* is.

Ezt a történetet is Karrer és az énekesnő közötti kapcsolat dinamikája mozgatja, jóllehet ez a kapcsolat statikus, és nem változik a film végéig. (A tény, hogy a nő egyszer lefekszik Karrerrel, máskor meg nem, nem a kapcsolat változásának a jele, hanem ők így élnek.) A *Sátántangó*tól kezdve a történetek már nem a személyes kapcsolati dinamikára épülnek. Az alakok egy meghatározott kommunikációs viszonyban vannak egymással, ami a film során nem változik, és nincs sok hatása arra, ami történik. A szereplők többnyire durvák egymással és kapcsolatuk tisztán instrumentális. Szeretet, gyengédség, együttérzés, érdeklődés, bizalom nincs jelen ezekben a kapcsolatokban. Az összes film leggyengédebb kapcsolata Eszter úr és Valuska között van.

Mindebből arra következtethetünk, hogy Tarr a második korszakban kevésbé érdeklődik az emberi kapcsolatok iránt, mint korábban, ami nem jelenti azt, hogy kevésbé érdeklik az figurái. A kevésbé kidolgozott jellemzés ellenére alakjai szenvedése miatti együttérzése nem gyengébb, mint az életmű elején. *A torinói ló* mutatja ezt legjobban.

A karakterek dinamikája

A körkörös szerkezetből adódik, hogy Tarr alakjai nem fejlődnek a történet során. Ez azonban nem Tarr filmjeire jellemző egyedül. A modernista művészfilm egyes irányzatainak hagyományában ez jellemző vonás. Különösen a modern francia filmre – főleg Bresson, Resnais és Godard filmjeiben – és sok tekintetben a francia új hullámot követő német új film nagy részére jellemző ez a karakterábrázolás. Kevésbé jellemző az olasz filmre. Mind Antonioni, mind Pasolini alakjai végigmennek bizonyos fejlődésen, és Fellini alakjaira is csak a hatvanas évek végétől jellemző a fejlődés hiánya. Tarr gyakori hivatkozása Fassbinderre és Godard-ra sok mindent elmond a módszeréről ebben a tekintetben is.

Az egyes filmek között azonban vannak különbségek. Azok a filmek, amelyekben egyáltalán nincs karakterfejlődés a *Szabadgyalog*, a *Panelkapcsolat*, az *Őszi almanach*, a *Sátántangó*, és *A torinói ló*. Ezekben a filmekben a karakterek legfontosabb vonásai már a történet elején megmutatkoznak, és ezek nemcsak, hogy nem változnak később, hanem új vonások sem kerülnek elő már. Vegyük például Irimiást a *Sátántangó*ból.

Ő az egyik legösszetettebb Tarr-figura. Csaló, de néhány olyan pozitív vagy figyelemre méltó tulajdonsága van, amely alkalmassá teszi mások megtévesztésére. Nagyon intelligens, nyugodt, igazi szónoki tehetség, és nagy meggyőző ereje van, megkérdőjelezhetetlen érzéke van a költészet és a filozófia iránt.

Könnyedén átlát az embereken, ami képessé teszi arra, hogy manipulálja őket. Másfelől pedig arrogáns és kiszámíthatatlan, mindenki iránt megvetéssel viseltetik, gátlástalan hazudozó, potenciális terrorista, és semmi együttérzés nincs benne mások iránt. A film második fejezete Irimiás és Petrina bemutatásával kezdődik. Az első dolog, amit Irimiástól hallunk, egy meglepő megfigyelés a rendőrségi folyosón található két faliórával kapcsolatban, és egy költői megjegyzés az időről.

„A két óra egyúttal kétféle időt is jelez, bár mindkettőt meglehetősen pontatlanul. A miénk itt túlságosan késik, az meg ott kint... nem is időt, hanem a kiszolgáltatottság örökkévalóságát méri, s ahhoz nekünk csak annyi közünk van, mint gallynak az esőhöz: tehetetlenek vagyunk vele szemben.”

A film érdekes, figyelemreméltó személyiségként mutatja be. Az első fejezet után, amikor a többi szereplő úgy beszél róla, mint megváltójukról, a néző első benyomása ugyancsak valami pozitív. De nagyon hamar mindez az ellenkezőjébe fordul, és megértjük, hogy valójában ez a nyugodt és filozofikus kifinomultság Irimiás megtévesztő képességének legfőbb fegyvere. Rögtön ezután a jelenet után megtudjuk, hogy Irimiás és Petrina bűnözők, és most rendőrségi besúgókká is válnak. A rákövetkező kocsmajelenetben pedig már kifejezetten veszélyesnek és erőszakosnak mutatkoznak. Irimiás egész összetett jelleme megmutatkozik ebben a fejezetben. A második fejezetet követően már nem lepi meg többé a nézőt, legfeljebb továbbra is élvezzük költői és filozofikus szófordulatait, bámuljuk manipulatív képességét, és közben undorodunk kegyetlen gátlástalanságától.

Azok a filmek, amelyekben találunk valamennyi karakterfejlődést, a *Családi tűzfészek*, a *Kárhozat*, a *Werckmeister harmóniák* és *A londoni férfi*. Ezek közül a *Werckmeister harmóniák* az, amelyben a főhős jelentős változáson megy keresztül, még ha ez a változás nem más is, mint a mentális összeomlás. A többi filmben a főhősökben bizonyos változást tapasztalhatunk a történet végén, amely nem igazi jellemfejlődés, mégis úgy viselkednek, ahogy korábban nem. Laci könnyekben tör ki, amit korábban nem vártunk volna tőle. Karrer feljeleníti a barátait a rendőrségen, amivel mindent tönkretesz maga körül, beleértve saját álmait is. Maloin pedig, miután hosszú időn keresztül kerülte Brownt és félt tőle, egyszerre szánalomból élelmet visz neki a fészerbe, ami aztán a tragédia kiindulópontja lesz.

Ezek egyike sem fokozatos fejlődés eredménye, amely a környezetük változására adott reakciójukból fakadna. Az egyetlen film a *Werckmeister harmóniák*, ahol a kórház jelenetet megelőzően két jelenet is úgy értelmezhető, mint amelyik előkészíti a változást. Az egyik az, ahol a feldúlt iparcikkboltban Valuska a földön ül, és egy naplót olvas, amelyet a vandál dúlás egyik résztvevője írtatott, a másik a vasúti töltésen játszódó jelenet a titokzatos lebegő helikopterrel.

Valuska egyik jelenetben sem viselkedik másképp, mint korábban, de itt a külvilág érzékelésének inadekvációja már a pszichózisnak tudható be. Reálisan nem feltételezhetjük, hogy valaki a brutális és barbár csőcselék közül, mely embereket gyilkol, kórházat dűl fel, és felgyújt egy várost, mindeközben naplót is ír mégpedig magasröptű irodalmi stílusban; a lebegő helikopter pedig egyértelmű paranoiás hallucináció. A film többi részében semmi nem jelez előre karakter változást, és amikor ez váratlanul bekövetkezik, összeomlásoként jelentkezik, mely a kör bezárulását eredményezi, nem pedig változást.

Összefoglalásképp azt mondhatjuk, hogy Tarr alakjai alapvetően nem változnak a történet eleje és vége között. Néhány vonással jellemzi őket, amelyek már az elején kibomlanak, és a történet hátralevő részében csupán túlélni próbálnak azzal, amijük van, anélkül, hogy reflektálnának vagy alkalmazkodnának a körülményekhez. Mindegyikük instabil társadalmi helyzetben van, és nincsenek birtokában azoknak a morális és mentális eszközöknek, amelyek segítségével helyzetük javulását elérhetnék. Helyzetük javulását csak azon a módon tudják elképzelni, ha ez mások kárára történik, ez teszi kommunikációjukat folyamatos küzdelemmé, manipulációvá és hatalmi játékká. Mind lelkiileg, mind társadalmilag rendkívül sebezhetőek, ami az emberi együttműködésre való képtelenségüket újabb akadállyá teszi abban, ahogy saját problémáikat kezelni próbálják. Ez utóbbi tulajdonságuk miatt viseltet a néző távolságtartással irántuk, és emiatt csak a kifejezetten rossz cselekedeteiket ítéljük meg erkölcsileg, de sohasem egész személyiségüket, és ez a forrása annak aminek kifejezése Tarr számára mindennél legfontosabb: az emberi méltóságuk.

A Tarr-filmek mélye

Sok mindenki sok mindent szerethet a Tarr-filmekben. Az én értelmezésemben a Tarr-filmek mindegyike ugyanazt a problémát járja körül: az emberi méltóság problémáját extrém erkölcsi és egzisztenciális körülmények között, mely nem teszi lehetővé a könnyű moralizálást. Tarr filmjeinek mindegyike olyan egzisztenciális helyzetet mutat be, amiből nem lehet kilépni, amely önmagában is rombolólag hat az emberi jellemre, és amelyet az emberi gyarlóságok még súlyosabbá tesznek. Ezekben a helyzetekben mutat be olyan embereket, akik a méltóságuk megőrzéséért folytatott küzdelem végső stádiumában vannak. Vesztesre állnak, és már rég nem rajtuk múlik, hogy még élnek, de amíg élnek ezt a méltóságot próbálják őrizni.

Az emberi méltóság a Tarr-filmekben nem a moralitásból van levezetve, hanem abból, hogy teljesen kilátástalan és kétségbeesett helyzetük ellenére vállalják azt, amilyenek, akármilyen mélyre is húzza is ez le őket. Adott esetben ez a mélység az önpusztításig is elmehet, ahogy ezt a *Kárhozatban* és a *Sátántangóban* látjuk. De Maloin méltósága is a „gyengeségében” van, abban, hogy megsajnálja Brownt, és a tragédia után nem képes megtartani a pénzt. Tarr azért tudja eliminálni Simenon moralizáló szentimentalizmusát a történet végének megváltoztatásával, mert az még így is Maloin emberi méltóságáról szól, de ez a vég jobban kiemeli, hogy ez a méltóság épp a „gyengeségben” van.

A nézők többsége a figurák lefelé irányuló spiráljának történeteit tisztán negatívnak, „pesszimistának”, „depresszívnek” tartja. 2011-ben egy konferencián *A torinói ló* vetítése utáni beszélgetésben az egyik néző feltette az állandóan visszatérő kérdést:

„Miért ennyire pesszimisták a filmjei?” Mire Tarr visszakérdezett:

„Azt mondja meg, hogy a film után erősebbnek vagy gyengébbnek érezte magát?”

„Erősebbnek” - válaszolta a kérdező.

„Köszönöm” – mondta Tarr – „Válaszolt a saját kérdésére.”

Ha csak a Tarr-filmek tematikáját és történeteinek körülményeit vesszük tekintetbe, nem tudunk mást látni, mint negativitást, és szélsőséges reménytelenséget. Ha Tarr alakjait nézzük, valami más is megjelenik, és ez lehet a Tarr-filmek katarzisének alapja. Az emberi és egzisztenciális reménytelenség legmélyén is ugyanazt jelenti az emberi méltóság, mint szerencsésebb körülmények között. Mindig megvan az esély arra, hogy az ember berendezzen egy életet, életet, amely ugyanolyan álmokkal és reménnyel teli, mintha ezek a körülmények nem léteznének. Még ha mindez csak *A torinói ló* utolsó mondatát jelenti is: „Enni kell.”

Radnóti Sándor

A nagy redukció

A múlt század hatvanas-hetvenes éveiben a film vezető művészet volt. Fellini és Bergman – mint valami modern *Homér és Oszián* („Minden mi világos, / Minden mi virágzó”; „Minden mi sötét, / Minden mi sivár”) – uralták a képzeletünket. Jancsó nagy rohama – csúcsán a *Csend és kiáltással* – elementáris visszhangot vert szívünkben. De nem is a kiemelkedő teljesítmény volt a döntő, hanem az, amiből kiemelkedett. Így nemcsak a mozibolondok, hanem a kultúremberek is hetente jártak moziba; legalább egy tucat magyar rendező minden új filmjét érezte kötelességének az is megnézni, aki nem volt specialista. A társasági beszélgetések jelentős részét kitöltötte a vita ezekről. A művészfilm „in” volt.

Ma nem így van. Okait határainkon innen és túl hosszú volna elemezni. De a trendből, amely hol ezt, hol azt a magas művészetet tekinti társadalmi jelentőségűnek (egyszer, mert valóban különösen aktuális kérdésekre ad művészi válaszokat, másszor mert történetesen egyszerre jelentkeznek nagy tehetségek – ilyenek voltak nemzedékem magyar zongoristái, vagy a 70-es második felében, mintegy éppen a filmet váltva az úgynevezett „prózaforradulat” alkotói –, és még számos egyéb okból), kiemelkednek a legnagyobbak, s Tarr Béla bizonyosan egy közülük.

Tarr a „szegény művészet” nagy tradíciójába tartozik. Az elvonatkoztatásokat, lefosztásokat, a fölöslegesnek érzett díszek lefaragását, a rendkívüli koncentrációt értem ezen. Valamifajta aszketikus választást az élet gazdagsága és színessége ellenében az élet metafizikai lényege mellett. Minimalizmus – maximális intenzitással.

Ez a redukció két nyilvánvaló dologban mutatkozik meg először, a fekete-fehér színben és a lassúságban. Mindkettőnek a filmkultúrán belüli okai is vannak: elszánt, provokatív önmegkülönböztetés ez a filmes populáris kultúrától. Nem tudom, Tarr mit gondol ezek termékeiről magánemberként; én mindenesetre azt, hogy közöttük is találok remekműveket (hevenyészett lista: a *Keresztapa* első részét, Altman filmjeit, Woody Allen legjobb darabjait, a határeset Cohen-fívéreket, s persze a filmművészet egyik legnagyobb klaszszikus mesterét, Hitchcockot). De választásával Tarr nyilvánvalóan más összefüggésekbe, más szubkultúrákba, s más szolidaritási viszonyokba helyezte filmjeit.

A fekete-fehér jelentése nem szorul magyarázatra. Legföljebb csak annyit, hogy ez is bizonyos szolidaritás az olcsó filmmel, a dokumentarista mozgalmakkal, az amatőrizmussal, noha Tarr filmjei (figyelemre méltó indulásával ellentétben) nem tartoznak közéjük.

A lassúságról Bíró Yvette egész könyvet írt (*Időformák*, 2005); ld. rövid recenziómat: <http://www.es.hu/print.php?nid=10769>. Megemlítettem ott néhány nevet, Pilinszkyt és a Pilinszky által méltatott Wilson-színházat (*A süket pillantása*), Mészöly *Film* című regényét és a Mészöly által méltatott Andy Warhol-filmet, az *Empire*-t (1964; nyolc órán keresztül vette fel mozdulatlan kameraállással az Empire State Buildinget), s persze Jancsó Miklóst és az ő híres hosszú beállításait. Tarr – gondolom – mindennek előtt Jancsóhoz kapcsolódhatott.

Mi az ő lassúságának az újdonsága? Az, ahogy megtanítja nézőit filmjei tempójára. Ez persze első pillantásra banálisnak hangzik, hiszen ha a művész nem tudja elérni, hogy műve tempóját befogadója fölvegye, akkor eleve sikertelen. Mégis kiemelném Tarr filmjeinek retorikájában ezt a világos szándékot, amely kiemelkedik a történet síkjai és rétegei közül, s amely fő stiláris újdonságává válik. Így magyarázható a reális idő istenkísértése, s a hősök hosszú menetelése ebben a reális időben. Jancsó remekműveiben a lassúság mindig is valami izgatott koreográfiában telítődik a hatalmi viszonyok fenyegetettségével, Tarr ziháló, fújtató végtelen előrehaladásaiban, ismétlődő mozgássorozataiban közvetlenül – egy nagy redukció fenségesen monoton végeredményeként – jelenik meg a „Mi végre?” filozófiai kérdése.

Tarr lassúsága egyben távolságot is jelent. A megfigyelő pozíciójából a megfigyelő pozíciójára készíti nézőit is, s nem kíván közvetlen érzelmi azonosulást magával a konkrét történettel. Ez a pozíció néhol magában a történetben is megjelenik, mint a doktor alakjában, a *Sátántangóban*, vagy a *Londoni férfi* központi építményében, a kikötő fölé magasodó megfigyelőtoronyban. A megfigyelés maga is a végtelen türelmű lassúság egyik életformája. De – ahogy e két példa is mutatja – a megfigyelés korántsem jelent hűvös kívülmaradást, általánosabb értelemben sem az alkotóét, sem a nézőét. Hanem egy bizonyos redukciót, amely minden sorsban az emberi sorsot szemléli. A távolság nem eltávolítás, hanem abból adódik, hogy minden figura ugyanannak a kondíciónak az alakváltozata – mint mindannyian.

Ebből adódik Tarr „oroszos” előszeretete a félkegyelműk, a tompaeszüek, az önkifejezésre nehezen képesek iránt. Előszeretete a megalázottság és meg-szorítotttság státusza iránt. A szegénység iránt. Kevésbé szociális vonatkozása a döntő ennek, s egyre kevésbé; legkevésbé a – fogadjuk el – életművet, vagy – reméljük – életmű-szakaszt záró *A torinói lóban*, hanem az egzisztenciális vonatkozása. A szüksézsavúság redukcióját helyezi ezzel természetes környezetbe.

Világos, hogy Tarr találkozása Krasznahorkaival döntő jelentőségű volt. Az igazán nagytehetségű Tarr-követő Mundruczó Kornél mostanáig sínyli, hogy víziójához nem talál szövegre, s jobb híján maga s dramaturgja eszköz-bálja forgatókönyveit. De hogy mit is jelent valójában az író-rendező viszony, Hernádi Gyula viszonya Jancsóhoz, Krasznahorkai Lászlóé Tarrhoz, az igen komplikált elemzést kívánna. Egyszer remélhetőleg elvégzem majd.

Most csak néhány gondolat fölvetésére futotta. Nem vagyok filmesztéta, s így értelmezésemben nagyon is rászorulok a szakértőkre. Ezért várom Kovács András Bálint remélhetőleg hamarosan magyarul is megjelenő monográfiáját. De Tarr filmjei nemcsak bámulatra, hanem megszólalásra készítetik a nem-szakértőket is. Látomásával – például az öreg mezítelen férfival vagy a kozmológiai magyarázattal a *Werckmeister harmóniákban* – együtt élünk. Filmjei ereje kommentárra kényszerít.



Gelencsér Gábor

Késő vagy után? A Sátántangó modernsége

Késő vagy után – a *Sátántangó* című Krasznahorkai László-regény és a belőle készült Tarr Béla-film modernségét minősítő jelző, hogy ti. későmodern vagy posztmodern paradigmához közelítő műről van-e szó, a megjelenített világ- és létállapot szempontjából is meghatározó jelentőségű. Nem mindegy ugyanis, hogy a telepiek hamis megváltástörténete tragikus módon elkésett, s ily módon lezárult, avagy a végidők „után”-jára átvezető, nyitott sorsesemény. Különösen indokolt tehát annak vizsgálata, hogy késő- vagy posztmodern formaalkotó jegyek alakítják-e a *Sátántangó* világát.

A művek értelmezésén túl mindennek formatörténeti relevanciája is figyelemreméltó. Megjelenésükkor a regényt és a filmet a korabeli kritika egyaránt korszakalkotó jelentőségűnek minősíti (Radnóti 1988, 299; Margócsy 1994, 4). Krasznahorkai regénye 1985-ben lát napvilágot. Tarr azonnal hozzálátna a megfilmesítéshez, a vállalkozás volumene miatt azonban a 1991-ben induló forgatást csak 1993-ra fejezi be, s a film 1994-ben kerül a közönség elé.

A nyolcvanas évek a magyar irodalomban a posztmodern fordulat időszaka, s noha a filmtörténetben a posztmodern személetmód és forma az irodaloméhoz hasonló mértékben nem vezet korszakváltáshoz, az új érzékenységnek nevezett irányzat révén – amelyhez lazán ugyan, de Tarr *Őszi almanach* című filmje is kapcsolódik (vö. Szilágyi 1985) – a nyolcvanas évek filmművészetén is nyomot hagy. A *Sátántangó* többek által a posztmodernnel szemben hangsúlyozott klasszikus vagy későmodernsége mindenesetre a nyolcvanas–kilencvenes évek filmes formatörekvéseivel kapcsolatosan is felvet kérdéseket. A filmváltozat modernitásának pozicionálása mindenekelőtt a „fekete szériának” nevezett (Kovács 2002a, 252–254) – további adaptációkat is tartalmazó – irányzat szemléleti és formai sajátosságainak leírását segítheti, amely a Tarr–Krasznahorkai együttműködés első eredményeként megvalósuló *Kárhozat* című filmmel indul el.

A két mű korszakalkotó vonása ugyanakkor irodalom és film folytatódó, egyben megújuló kapcsolatára is felhívja a figyelmet. A *Sátántangó*val Tarr Béla az egyetemes filmművészet nemzetközi rangú újítóinak sorába emelkedik (lásd ehhez legutóbb: Kovács 2009); abba a körbe, amelybe előtte csak Jancsó Miklós léphetett be. A Krasznahorkai írásai nyomán készült filmekre, a *Kárhozatra*, a *Sátántangóra* és a *Werckmeister harmóniákra* utalva írja Kovács András Bálint:

Ezekkel a filmjeivel Tarr nemcsak a magyar, hanem a nemzetközi filmművészet egyik legjelentősebb alakjává nőtte ki magát, e művei a nyolcvanas–kilencvenes évek legnagyobb szabású, korábban csak Jancsó Miklós életművében megszületett „nagy művészet” teljesítményei. (Kovács 2002b, 314)

Tarrnak mindezt egy irodalmi mű segítségével sikerül megvalósítani, ráadásul egy kivételes hűségű adaptációval. Margócsy István írja felfokozott lelkesedéssel – egyébként kritikai megjegyzéseket is tartalmazó – bírálatának elején:

A Sátántangó mint regénymegfilmesítés alighanem példátlan teljesítmény: én még soha, sehol nem láttam ilyen filmes hűséget irodalmi alapanyag iránt. A *Sátántangó* szinte szóról szóra követi a regény menetét, tagolását, figuráit, cselekményét, sőt: képeit és szövegét; minden, ami a filmben benne van, mint anyag, mint tárgyiasság, előfordult Krasznahorkai László kiváló könyvében. (Margócsy 1994, 4)

A hűség, persze, paradox módon elsősorban eltérést eredményez, amelynek köszönhetően Tarr saját mediális közegében teremti újjá a regény világát. A film részben mediális szükségszerűségből, részben alkotói döntésből származó sajátos formamegoldásai mintegy a regényre visszahatva árnyalják a Krasznahorkai könyvével kapcsolatos „modernizmus-vitát”, miközben Tarr helyét is kijelölik ugyanebben az összefüggésben.

A *Sátántangó* modernségének vizsgálata tehát – a regényé és a filmé egyaránt –, pontosabban e modernség késő- és/vagy posztmodern paradigmában történő elhelyezése, több szinten is releváns kérdéseket vet fel: a művek hatásának, irányzatképző szerepének vizsgálatával hozzájárulhat az irodalom- és filmtörténeti korszak leírásához; segítheti értelmezésüket; végül szempontot nyújthat a két médium sajátos formamegoldásainak elemzéséhez. Munkám során e legutóbbi kérdéskört tekintem kiindulópontnak, s ebből próbálok írásom végén elsősorban Tarr adaptációjára vonatkozóan következtetéseket levonni. (A Tarr–Krasznahorkai-filmek, illetve a *Sátántangó* formátörténeti hatásának vizsgálata túlfeszítené e dolgozat kereteit.) Mivel a sajátos formamegoldások a két mű összevetése során rajzolódnak ki erőteljesen, a regény és a film egyforma figyelmet kap, következtetéseimet viszont csak a film vonatkozásában fogalmazom meg. Mindkét műről igen gazdag és színvonalas elemzések születtek, amelyek szinte valamennyi általam vizsgált formamegoldásra kitérnek. Így feladatom csupán az, hogy a két művet elhelyezzem a kiindulópontot jelentő későmodern vs. posztmodern paradigma érvrendszerében. E „szerkesztői munka” során reményeim szerint újabb szempontokkal járulhatok hozzá a *Sátántangó(k)* körüli értelmezői diskurzushoz.

Helykeresés

Legtávlatosabban és az értékszempontot sem nélkülözve a *Sátántangó* posztmodernnel szembeni, a klasszikus regény formaeszményéhez visszatérő karakterét Radnóti Sándor fogalmazza meg:

Az új magyar próza egyik legjelentősebb művével gyarapodott, makulátlan remekművel, melynek jellegzetessége, hogy végre és újra a szó kanonikus, ha tetszik, „rég” értelmében: *regény*. Azaz a regény tere újra egy világ, nem pedig tudatállapot vagy maga az írói műhely. (Radnóti 1988, 273; kiemelés az eredetiben – GG)

Az epikus tradíció újraéledését látja a természet és a társadalom hasonlatszerű viszonyában Balassa Péter is:

Régi prózai hagyomány születik újjá, amelyről egy ideig talán joggal, de elhamarkodottan irodalmi közvéleményünk egy része (magam is) azt hitte, nem folytatható. Ez pedig egy adott világnak természetként való ábrázolása, illetve e világ történetként való megszólaltatása; olyan zártság- és teljességérzés fölkeltése, amely szigorúan a realitás keretei között maradva az emberi természet megoldhatatlan kérdéseivel szembesít, miközben a létezését újra történetivé is nyilvánítja. (Balassa 1987, 182–183)

Egy szűk évtizeddel később Szirák Péter mindebben már az újítás mozzanatát hangsúlyozza:

Krasznahorkai abban is formaújítónak, vagy pontosabban formamegőrzőnek bizonyult, hogy igen kevésbé kapcsolódott az önrelativizáló elbeszélésformákhoz. Történetelvű, mitikus-látomásos epikai világa a „történetvesztés” idején került be az irodalmi kommunikációba, némiképp fölfrissítve azt, s egyúttal viszonylagosítva a történetmondás ellehetetlenüléséről kialakult szólamokat [...] (Szirák 1995, 33)

Az ezredfordulón pedig Krasznahorkai monográfiája munkájának Bevezetésében „a klasszikus történetmondást és annak elmozdítását” emeli ki mint a regények meghatározó beszédmódját, majd a *Sátántangóról* szóló fejezet legfőbb célkitűzéseként azt kívánja bizonyítani, hogy a szerző írásai „a posztmodern kultúra és poétikai gondolkodásmód hordozói”, s ennek fényében „a mű »későmodern« irodalomtörténeti helyének újragondolására” tesz javaslatot. (Zsadányi 1999, 7; 9; 15)

Az adaptációval kapcsolatosan már kevésbé jelenik meg a posztmodern paradigma, noha a film univerzálissá növelt tárgyiassága, pontosabban az ezt megalapozó konstruált, megteremtett, fikcionált valószerűség – különösen Tarr első, szociológiai indíttatású filmjeinek tükrében – felvethetné ezt a szempontot.

A rendező tragikus világképe azonban látványosan eltér a posztmodern játékoságtól és iróniától, s – ahogy ezt Szilágyi Ákos a filmről folytatott ke-rekasztal-beszélgetésen megfogalmazza – modernizmusával tulajdonképpen anakronisztikussá, konzervatívvá válik. (Szilágyi 1994, 7) Kovács András Bá-lint ugyanezt a mozzanatot is jelezve a filmet mint a modernizmus beteljesí-tését, lezárását, végpontját írja le:

A Sátántangó Tarr modernista remekműve, amely egy merész gesztussal nemcsak foly-tatja, hanem radikalizálja is a modern filmművészetnek azt az áramlatát, amely a kortárs filmkultúrában a leginkább háttérbe szorult. (Kovács 2002b, 335)

A különféle értelmezések közös kimondatlan vagy kimondott fogalma az elmozdulás, akár úgy, mint a modernizmus lezárása (film), akár úgy, mint a posztmodernről való visszatérés a hetvenes évek közepéig nyúló (késő)mo-
 dern hagyományhoz, vagy e hagyomány felmutatása és lebontása – a poszt-
 modern jegyében (regény). A könyv egyes formamegoldásainak leírásában
 minduntalan visszatérő elmozdulás fogalma felveti annak lehetőségét, hogy
 mindebben ne a „hova”, hanem önmagában véve az „el” kérdését, illetve di-
 namikáját tartsuk a mű szempontjából fontosnak. Már csak azért is, mert Tarr
 adaptációjában szintén a modern és a posztmodern hagyománytól történő
 elmozdulás játszik meghatározó szerepet. A regény és a film paradigmatis
 irányzatoktól történő elmozdulásának mértéke és iránya azonban eltérő, s ez
 alkalmat nyújt mind az adaptációs eljárások, mind a két mű(vész) világképé-
 vel kapcsolatos következtetések levonására.

A regény értelmezéseiben – közvetlenül vagy közvetve – markánsan el-
 térő álláspontként jelenik meg tehát a mű klasszikus vagy későmodern, illetve
 posztmodern paradigmában történő elhelyezése, míg a film vizsgálatakor ez
 a különbség, mint láttuk, nem jelenik meg ilyen élesen. Utóbbi nyilván a film-
 történeti folyamatokat kevésbé meghatározó posztmodern korpuszból követ-
 kezik, míg az előbbi ennek ellenkezőjéből. A regény megjelenésekor ugyanis
 épp zenitjén volt a posztmodern szövegirodalom, amelytől feltűnő módon el-
 tért a *Sátántangó* formavilága. A későbbi elemzők – részben a posztmodern
 próza további alakulástörténetének fényében – már árnyalják ezt a képet,
 kevésbé látják eltérőnek a regényt a korszak prózapoétikai fejleményeitől, sőt
 az azzal való rokonságát hangsúlyozzák. Az elmozdulást azonban a nyolcva-
 nas évek szövegirodalmától a *Sátántangó* posztmodernitása mellett érvelők is
 érzékelik, ahogy a klasszikus vagy későmodern jelleget kiemelő bírálatokban
 természetesen meghatározó az egyfajta stíluseszményhez történő vissza-
 térés mozzanata. Az alábbiakban az érvek és ellenérvek közül azokat idézem
 fel, amelyek a filmváltozat formamegoldásainak vizsgálatakor is termékeny-
 nek bizonyulnak.

Máshonnan ugyanúgy

A regény és a film formakapcsolatának legfontosabb és legtermékenyebb szempontja az időszervezés: az elemzők Krasznahorkai szövegének képisége mellett (Margócsy 1994, 4) a regény „időérzékenysége” miatt (Vincze 1997, 110) tartják a *Sátántangót* különösen alkalmasnak az adaptálásra. Az időszervezéssel kapcsolatosan – a filmváltozat hosszának obligát felemlítésén túl – elsősorban a kronologikusan szerveződő cselekmény időbeli szimultaneitása kerül szóba, úgy is, mint a történet elbeszélésének idejét növelő tényező. Lényegesebb azonban ennél, ahogy a film monotóniájával, motiválatlan jelenethosszaival kiüresíti, s ezzel mintegy láthatóvá teszi az időt. A későmodern-posztmodern irányultság szempontjából azonban nem a „kiüresített időélménynek” (Kovács 2002b, 335), hanem a homogén idő elbizonytalanításának van jelentősége.

Mindez a regény szimultán időkezelésében valósul meg, amelyet a film még fel is erősít, méghozzá egyrészt az időbeli összecsúszások konkrét megjelenítése (Vasák 2000, 202), másrészt az ilyesfajta szimultaneitások bővítése miatt. Az előbbi a médium természetéből következik, az utóbbi viszont tudatos alkotói döntés eredménye.

A regény egyetlen önálló jelenetben ábrázolt szimultaneitása mellett a film további két olyan helyen is él ezzel a lehetőséggel, amelyre a szöveg csak utal, valamint található benne egy további, a szövegtől független, döbbenetes erejű „egybeesés” is, amely viszont nem idő-, hanem térbeli. A filmi látvány konkrétsága miatt azonban éppen ez utóbbinak lesz különös jelentősége, míg a korábbiak, noha szorosabban kötődnek a regény formavilágához, azzal elmentéses hatást keltenek.

Az első, a regényével lényegében megegyező időbeli összecsúszás a történet indító jelenetéhez kapcsolódik. A Schmidtné ágyában ébredő, az ablakon kitekintő Futaki alakját, majd kettőjük jelenetét előbb a szoba nézőpontjából követjük nyomon, majd mindezt a harmadik fejezetben, a Doktor ablakából látjuk újra. Hasonló módon kétszer, két különböző szemszögből leszünk tanúi a Doktor és Estike kocsmá előtti találkozásának. Ettől a ponttól a film tovább építi a regényben megteremtett szimultaneitás módszerét, s az ablakon beleső Estike közelijét a kislány halálát követően elbeszélte *A pók dolga II. (Ördögcsecs, sátántangó)* című fejezetben a rendező a kocsmá belső nézőpontjából is bevágja (míg a regény olvasása közben legfeljebb emlékezhetünk rá, hogy az akkor még élő Estike meglesi részegen táncoló szomszédjait). S két különböző beállításból láthatjuk és hallhatjuk a lakókat útjára bocsátó Irimiás beszédét is, amely a regényben csupán az egymást követő fejezetek közös kezdőpontjaként jelenik meg (előbbi a telepiek, utóbbi Irimiásék távozását mutatja be), az elválás konkrét szituációjának megismétlése nélkül.

A filmben a szimultaneitást különösen hangsúlyossá teszi, hogy – Es-tike és a Doktor néhány szavas dialógusa után – ebben a jelenetben Irimiás hosszabb monológját kétszer is végighallgatjuk.

Az azonos események más nézőpontból történő megismétlése a történet elbeszéltségére hívja fel a figyelmet, s mindkét mű posztmodern karakterét erősíti.

Az ismétlődő közbeékelt elbeszélések is a szöveghálózat rendszerét építik. Többször hangzik el különböző nézőpontokból, különböző megvilágításban „ugyanaz” a történet. A későbbi változat újraértelmezi az előzőt, és a narráció problémájával szembesíti az olvasót. (Zsadányi 1999, 52)

S ugyanezzel szembesíti a film nézőjét is, egyetlen lényeges különbséggel: az „ugyanaz” a film esetében nem kerül idézőjelbe; itt a filmkép konkrétsága okán valóban ugyanazt látjuk, más elbeszélői és/vagy optikai nézőpontból. Tarr ráadásul ezekben az esetekben nem tesz különbséget a képi és az elbeszélői nézőpont fokalizációja között: ha azonosul is egy szereplő nézőpontjával, nem rejt el vagy von be ily módon a jelenettel kapcsolatosan újabb információt. Vagyis lemond a regényben egyébként jelentős szerepet játszó elbizonytalanító, az események valóságtartalmát relativizáló, a „valóság” megragadásának lehetősége felett ironizáló hatásról. Krasznahorkai minduntalan kibillent a fikciós keretet (s majd a regény utolsó lapjain radikálisan módosítja), míg Tarr mindvégig megőrzi az egyféle teremtettség illúzióját (s ehhez a filmváltozat zárlatában is hű marad).

A regénybeli szimultaneitás kettős funkciójából – a narráció problematizáltsága és az elbeszélte események elbizonytalanítása – a film csak az előbbit teljesíti, az utóbbi esetében azzal ellentétes hatást kelt: az ismétléssel megerősíti az események „épp úgy” lefolyását.

A regény szimultaneitásának elbizonytalanító hatása a filmben tehát éppen ellenkező irányban bontakozik ki. A regény szimultaneitása a nézőpont mellett a látvány mibenlétét, „igazságát” is elbizonytalanítja, míg a filmben az egységes nézőpont viszonylagosságát ugyan megteremti, a látvány tartalmának viszont a bizonyosságát nyújtja: igen, így történt, innen nézve is. A szöveg fogalmisága a kép konkrétségével szemben még szándéka ellenére sem képes ugyanúgy megjeleníteni a különböző nézőpontból bemutatott, egy időben lezajló eseményeket, mindezzel szemben viszont a kamerának ez alapadottsága. S Tarr nem tér el ettől, nem játssza ki a filmi „objektivitást”, nem módosítja a nézőponttal együtt a látvány tartalmát, sőt még szaporítja is a hasonló irányultságú jeleneteket. A regény több poétikai szinten tetten érhető elbizonytalanító formai eljárásának elutasítására utal továbbá az is, hogy Tarr az ezzel kapcsolatos passzusokat kihagyja a filmváltozatból,

így például Estike halálának Irimiás által előadott rekonstrukciókísérletéből az esetleges bűnügyre vonatkozó részleteket.

Az időbeli szimultaneitás többször megjelenő, a regényhez képest kevésbé elbizonytalanító – más szempontból viszont, ahogy erre kritikájában Margócsy István felhívja a figyelmet, éppen a kép konkrétsága miatt revelatív (Margócsy 1994, 6) – megjelenítésével szemben különös, egyszeri és kizárólag a filmben érvényesülő példát látunk a nézőpont és a látvány egységességének megteremtésére, az onnipotens elbeszélői pozíció megteremtésére. Az időbeli szimultaneitás inverzeként itt egyfajta térbeli „szimultaneitás” jön létre. Estike halálba vezető útjának egy pontján ugyanabból a nézőpontból látjuk a lány távolodó alakját, mint a később arra járó Irimiásékét. Nem az idő, hanem a tér találkozik a filmelbeszélés különböző pontjain, az elbeszélő jelenlétének, elbeszélést szervező erejének egységes nézőpontját sugallva.

Az idő szimultaneitása a filmváltozatban a nézőpont bizonytalansága mellé a látvány bizonyosságát helyezi, míg a téré kifejezetten „bizonyossá” teszi az elbeszélő-képalkotó jelenlétét. Mindezt kiegészíti az utóbbit folyamatosan jelző, alig észrevehető, diszfunkcionális gépmozgás, valamint a romlást a klasszikus szépségideál jegyében átíró-megformáló, kivételes tudatossággal felépített kompozíciós rend. Ugyanez Krasznahorkai hosszú mondataiban is felismerhető, ám ott minduntalan közbeékelődnek a szereplők látás- és gondolkodásmódját megjelenítő, az elbeszélői szövegkompozíciót megakasztó, kibillentő, elbizonytalanító mondatfoszlányok. Tarr képi stílusában nem találunk ilyen elmozdulást, sőt szereplőit is inkább a dialógusok irodalmiasságát megőrző hosszabb monológokban beszélteti. Utóbbi stíluselemek, valamint a regény elbizonytalanító hatását a film mediális sajátosságai és az alkotói döntések révén egyaránt elutasító, korábban leírt formamegoldások eredményeképp Tarr a *Sátántangó* filmváltozatát a regényhez képest a későmodern hagyomány felé közelíti.

Ajtó, ablak

A regény későmodern vs. posztmodern karakterének megítélésében a másik szembeötlő ellentét a mű elbeszéltségének hangsúlyozása, azaz a Doktor szerepe körül bontakozik ki. Balassa „az önmagát író regény” toposzát nem reflektív elemként, hanem elemzésének két helyén is a mű világképére, negatív teremtéstörténetére vonatkozó jelentésként értelmezi:

A Doktor naplója, a tények mániákus regisztrálása egyfajta visszateremtés, amelyben a világ s az emberi élet másodszor – a romlás, leépülés pillanatában is – ugyanazt az arcot mutatja; leírva minden ugyanaz, mint történetként. [...]

Epikushoz méltó hitetlen krédó a Sátántangó, amelyben az író–doktor csupán értelmet próbál kölcsönözni megfigyeléseivel a dolgoknak, ilyen értelemben az írás: kitalálás, tehát a teremtés fonákja. (Balassa 1987, 185; 199; kiemelés az eredetiben – GG)

Radnóti szintén elutasítja a Doktor alakjának mint írói reflexiónak a lehetőségét, majd mindezt a regény modernizmusához való viszonyának jeleként írja le:

A Krasznahorkai megteremtette forma szigorúan tiltja az írói kireflektálást. A reflexió tehát történetté, regényalakká, annak nézeteivé változik. [...]

Újra hommage és polémia ez, a modern próza nagy újításával, az önmagát író regénygide-i leleményével, melynek eredeti mestere nálunk Tandori és Esterházy. De a reflexió ezen a végső ponton sem lép ki a történetből, hiszen nem az író stilizált alakja, hanem egy regényhős írja a regényben a regényt. (Radnóti 1988, 290; 291)

A mű posztmodern olvasata e tekintetben is az elmozdulást hangsúlyozza, amely a Doktor által az utolsó lapon elkezdett, s a regény első mondatait idéző, vagyis a Sátántangó című regényként tételeződő szöveg önazonossága mellett annak fikcionaltságára is felhívja a figyelmet.

Az utolsó oldalakon kiderül, hogy már maga az egész mű is beágyazott történet, amelynek kerettörténete nem más, mint az, hogy a doktor regényt ír. Az ellenállás dokumentuma tehát maga a mű, a Sátántangó. Ha az elbeszélői hang a doktornak tulajdonítható, aki az elbeszélésnek szereplője is, akkor már maga a történetírói tevékenysége is „meg van írva”. (Zsadányi 1999, 17)

Gerald Genette narrációelméletének fogalmaival leírva a kérdés tehát úgy is felvethető, hogy az orvos heterodiegetikus vagy homodiegetikus narrátora-e a történetnek, a válasz pedig, legalábbis a regény alapján az, hogy mindkettő, illetve egyik sem. De mindez előtt még az a jóval alapvetőbb, s az adaptáció tükrében különösen jól látható kétely is megfogalmazódik, hogy egyáltalán van-e narrátora a történetnek. A regény első mondatát író Doktor jelenetig ugyanis nincs, ettől kezdve viszont, a regény ily módon javasolt (posztmodern) újraolvasása során van. S csak ezután vethető fel a kérdés, hogy a Doktor heterodiegetikus, avagy homodiegetikus narrátora-e a történetnek. A válasz természetesen az, hogy amennyiben részese az adott jelenetnek, úgy az utóbbi, amennyiben nem, úgy az előbbi. Vagyis a regényhős írja ugyan a regényben a regényt, mindezt azonban csak homodiegetikus narrátorként teheti meg. Amennyiben kilép a szöveg a Doktor fokalizációs köréből (márpedig épp a történet drámai fordulatakor kilép, hiszen Irimiásék érkezésekor kórházba kerül, s a telepiek távozása után tér csak vissza),

nos, úgy már nem saját regénye hőseként – hanem szerzőként, „az író stilizált alakjaként”, azaz „extradiegetikus elbeszélőként” (Zsadányi 1999, 17) írja a *Sátántangó* című művet. Mindennek lehetőségét azonban csak a szöveg másodszori olvasása kínálja fel. Krasznahorkai tehát mintha kijátszaná egymás ellen a későmodern és a posztmodern szövegformálás hagyományait.

Tarr filmváltozata ezen a téren jóval egyértelműbb, méghozzá megint csak a későmodern felé hajló formamegoldást mutat. Krasznahorkai mondaton belüli nézőpont- és stílusváltásaival szemben, amely az ironikus távolságtartásra is lehetőséget nyújt, Tarr mindvégig egységes külső-leíró nézőpontból, továbbá mindvégig azonos képi stílusban láttatja szereplőit. Ironikus eltávolításra, az egymás mellé állított beszédmodok elbizonytalanító hatására – ahogy fentebb láttuk – még a szimultán jelenetekben sem törekszik. A regény elbeszélőjének onnipotenciája a kritikai diskurzusban legalábbis vitatott (vö. Zsadányi 1999, 53), míg a filmé vitathatatlan.

Az elbizonytalanítás ellenében ható további fontos körülmény, hogy a film rendelkezik heterodiegetikus narrátorral, aki általában az egyes fejezetek végén idézi a regény vonatkozó szövegét. Az egyetlen kivételt éppen a mű kezdőmondatai jelentik, amelyek a film önálló nyolcperces bevezető passzáza után hangzanak el, méghozzá önmagukban, kép nélkül, fekete blank alatt, s csak a szöveg elhangzását követően jelenik meg az első fejezet címe, majd indul el képen is a történet. A film végén ugyanez a szöveg immár a Doktor hangján szólal meg, méghozzá diegetikus hangként, hiszen az előzményekből tudhatjuk, hallottuk többször is, hogy a férfi az írás ütemében motyogva mormolja maga elé a papírra vetett szavakat, ily módon téve hozzáférhetővé a film számára a képen egyébként nem látható írást. Mindez azonban akkor már csak következtetés, hiszen a doktor addigra bedeszkázta az ablakot, és a fényt kizárva, tökéletes sötétségben fog az íráshoz. Vagyis másodszor a szöveg ugyanúgy „kép nélkül, fekete blank alatt” hangzik fel, csak hogy megváltozott „diegetikus akusztikában”. A film elején még heterodiegetikus, a végén viszont homodiegetikus narrációként – miközben mindennek a képi közege optikai értelemben ugyanaz. A diegetikus kapcsolatot csupán a hang teremti meg – ám ez is elég ahhoz, hogy a film ne csupán elmozdítsa, hanem elválassza egymástól a narrátor heterodiegetikus és homodiegetikus karakterét.

Mindez tehát a médium sajátosságából következik, hiszen a narrátor szövege szükségszerűen egy azonosítható hanghoz kapcsolódik. Amennyiben a narrátorhang végig a doktoré volna, a körkörös, önmagába záródó szerkezet létrejönne ugyan, ám a narrátor egyértelműen homodiegetikus jelleget öltene; amennyiben pedig a film végén a regény szövegét elkezdő Doktor sorait is a narrátor szólaltatná meg, úgy mindvégig heterodiegetikus narrátor szerepelne a filmben. Elválasztásuk tehát azonos a regény intenciójával, működésük viszont, a médium sajátosságából fakadóan, megfosztja a filmet a – legalábbis e tekintetben a regényhez hasonló – „újránézés” relevanciájától.

Felmerül a kérdés, hogy vajon mindez csupán a médium természetéből fakadó szükségszerű megoldás-e. Tarr nem hozhatott volna létre filmes eszközökkel hasonló hatást? Nyilvánvalóan igen, hiszen a bevezető narrátorszöveg megisméltelése mellett – vagy akár helyett – megismételhetette volna az első fejezet bevezető *képsorát*. A filmváltozat ezzel saját mediális közegében hozta volna létre az önmagát újrateremtő – egyébként a *Sátántangó*, valamint a többi Krasznahorkai–Tarr-film formavilágát és szemléletmódját meghatározó (vö. Kovács 2002b, 322) –, az örök visszatérést sugalmazó, magába záródó, körkörös szerkezetet. Tarr azonban épp ezen a hangsúlyos dramaturgiai ponton – a regény szemléletmódját is érintő radikális változtatásként – nem él ezzel a megoldással. Vasák Benedek Balázs írja a film zárlatáról:

Ezen a ponton szakadéknnyira nő a különbség az adaptáció és az alapjául szolgáló regény között. (Vasák 2000, 204)

Tarr tehát felidézi, illetve a narrátor segítségével megteremti a regény nyitottságát, saját mediális közegében viszont lezárja a művet, ezzel is a későmodern paradigma felé „mozdítva el” a filmváltozatot.

A regényben a Doktor az ajtó beszögelésével utasítja el a külvilágot, az ablak és az azon túl feltáruló telep mint az íráshoz szükséges megfigyelő pozíció és látótér azonban továbbra is rendelkezésére áll. Más, ám ugyanakkor nem elhanyagolható kérdés, hogy a telepiek elmentek, hogy odakint még annyi „sürgés-forgás” sem történik, mint eddig, s a Doktor–Író a „kitalálásra”, a fikcionálásra kénytelen hagyatkozni. De éppen ez jelenti számára a fordulatot, az írásban tetten ért teremtés lehetőségét – amely a *Sátántangó* című regényt „eredményezi”. „Mert csak az történik meg, ami megfogalmazódik” – kommentálja következtetését. Tarr a fény kizárásával viszont megfosztja filmjét az újrateremtődés lehetőségtől... A kör Krasznahorkaihoz hasonlóan nála is bezárul, csak hogy a folyamat nem indul újra.

*

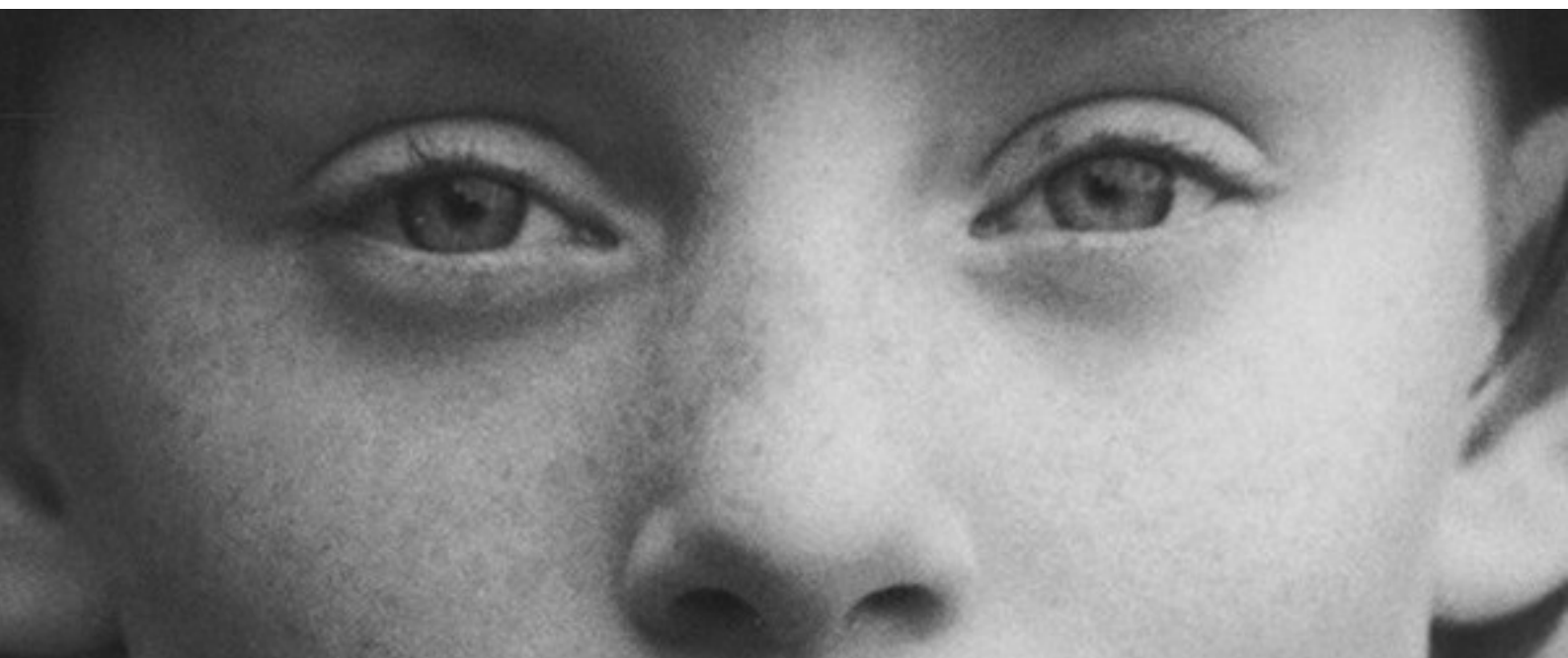
A *Sátántangó* című regény és film a posztmodern létállapot későmodern megjelenítése. Mindkét mű formavilágát az határozza meg, mennyiben veti fel egyik vagy másik paradigma érvényességét, illetve mennyiben mozdul el azoktól. Az alkati különbségeken túl bizonyára irodalom és film nyolcvanas évekbeli formatörténetének eltérései is szerepet játszanak abban, hogy e dinamikus játéktérben Tarr adaptációja közelebb áll a modernista karakterhez, mint Krasznahorkai regénye.

Krasznahorkai a regény zárlatában megjelenő újraíró gesztussal egyrészt nem mond le a világ írói megteremtésének modern igényéről, ugyanakkor tudatában van a modernitás utáni történetnélküliség ironikus létállapotának,

s ezt a Semmit, ezt a nem-létet, ezt az „után”-t írja meg, pontosabban írja újra. Az újraírás, a fikcionalitás a posztmodern világállapot belátása – és egyúttal modernista ellenszegülés mindezen belátással szemben. Az író művészetét illetésképpen – posztmodern irányultsága mellett – a fogalom történeti jelentésétől eltérő módon tekinthetjük későmodern karakterűnek, ti. nála a posztmodern utáni visszatérésről, jobban mondva elmozdulásról van szó a modern felé – és vissza. De mindenképp el.

Tarr kongeniális adaptációja egyszerre hű az eredeti műhöz és fogalmazza meg segítségével saját világképét (s ennyiben nem melleleg az adaptáció körüli elméleti és gyakorlati kérdésekre–kétségekre is csattanós választ ad). Az elbeszélő személyéhez és az elbeszélte eseményekhez kapcsolódó, megteremtett, fikcionált bizonyosság fenntartásával, a (regényben is vitatott) ön-reflexió, s legfőképpen az ehhez kapcsolódó „újrafilmezés” elutasításával a *Sátántangó* filmváltozatát – a regény egyformán távolságtartó karakteréhez képest – a posztmodernről a későmodern paradigma felé közelíti, s zárja le ezzel a modernitás projektjét. Döntésének tudatosságát és következetességét a későbbi művek is igazolják, különösen az utolsónak szánt film, *A torinói ló*.

Tarr Béla az „után” világot folytathatatatlannak tartja, mivel úgy gondolja: már késő.



Irodalom

- Balassa Péter (1987): A csapda koreográfiája. Krasznahorkai László: *Sátántangó*. In: uő: *A látvány és a szavak*. Budapest, Magvető, 182–200.
- Kovács András Bálint (2002a): Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In: uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 240–282.
- Kovács András Bálint (2002b): Tarr szerint a világ. In: uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 314–339.
- Kovács András Bálint (2009): A negyedik dimenzió. A *Sátántangó* tizenöt éve. *Filmvilág*, 2. 4–5.
- Margócsy István (1994): Kinek a szemével? *Sátántangó*. *Filmvilág*, 6. 4–7.
- Radnóti Sándor (1988): Megalázottak és megszomorítottak. Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről. In: uő: *Mi az, hogy beszélgetés?* JAK füzetek 36. Budapest, Magvető, 273–300.
- Szilágyi Ákos (1985) (szerk.): Milarepaverzió. Az „új érzékenység” határai. (Kerekasztal-beszélgetés) *Filmvilág*, 7. 18–27.
- Szilágyi Ákos (1994): Az Időtől keletre. *Sátántangózás* (Balassa Péter, Lengyel László és Szilágyi Ákos beszélgetése) *Filmvilág*, 10. 4–9.
- Szirák Péter (1995): Látja, az egész nincsen. Krasznahorkai László. In: uő: *Az Úr nem tud szaxofonozni*. Budapest, József Attila Kör – Balassi, 31–42.
- Vasák Benedek Balázs (2000): Az utolsó dombon. Tájkép és tájábrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla *Sátántangó*iban. In: Gács Anna – Gelencsér Gábor (szerk.): *Adoptációk*. Film és irodalom egymásra hatása. Budapest, József Attila Kör – Kijárat Kiadó, 185–205.
- Vincze Teréz (1997): „Csak nézni, hogy telik a kurva élet”, avagy profán mitológia. *Metropolis*, nyár, 106–112.
- Zsadányi Edit (1999): *Krasznahorkai László*. Budapest, Kalligram.

Murai Gábor

Nem láthatunk bármit

Megfigyelések zárt rendszere Tarr Béla filmjeiben

Első rész - Családi tűzfészek

Ha bezáródott a Tarr-ciklus, akkor az utolsó film tükrében kirajzolódnak visszafelé is azok a megfigyelések, melyek létrehozták és megalkották a kört. A *torinói ló* komolysága nem hagy kétséget a rendező nyilatkozatával kapcsolatban, miszerint ez volt utolsó filmje. Én hiszek neki.

Akik azt gondolták, hogy a *Családi tűzfészek* vagy a *Panelkapcsolat* a magyarországi szegénységet, lakáshelyzetet és egyéb szociális problémát forszírozott, azoknak most felül kell vizsgálniuk álláspontjukat, ha végigtekintenek az életművön. A látszólagos éles váltások arra engednek következtetni, hogy nem elsősorban szociális problémák állnak a Tarr-világ középpontjában. Ahogy Eisenstein, Vertov vagy Dovzszenko filmjei sem elsősorban a létesülő kommunizmus társadalmi-politikai kérdéseivel foglalkozott. Hanem, hogy a művészet, jelesül a filmművészet, a maga valóságos eszközeivel, hogyan tudja önmagát a szocialitás részeként megjeleníteni.

A *Családi tűzfészek*ben a szegénység kényszerhelyzete az anyagi kiszolgáltatottság viszonyait hozza létre az együtt élők között. Ez egy olyan életmódot jelent, amikor, lakás híján, egy szűk, zárt térben együtt élők érdekeiket a maguk módján érvényesítik.

A szociológiai attitűd mögött a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány áll 1969-ből, melyet a BBS második nemzedékének dokumentumfilmesei adtak közre azzal a céllal, hogy a filmet a tudományos megismerés irányából fordítsák a valóság felé. A film úgy legyen önkifejezés, hogy mindenekelőtt gondolkodás és megismerési mód. Bódy Gábor így fogalmaz:

„... a film egy módja a gondolkodásnak, amely különböző társadalmi funkciókban jelenhet meg.”¹

Ezzel szinte párhuzamosan, Németországban, a szociológiai gondolkodás megújítója, Niklas Luhmann is megtette a társadalomtudományi megismerés kopernikuszi fordulatát. A megismerő, nevezzük most filmrendezőnek, nem láthatja kívülről, a valóság egy kitüntetett helyéről jól a dolgokat, mert ezzel feltételezi, hogy a megismerés annak ellenére lehetséges,

¹ Bódy Gábor (1998): Filmiskola. Budapest, Palatinus Kiadó 25. old.

hogy kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal. Luhmann abból indul ki, „hogy a megismerés csakis azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal”.² A társadalomban zárt rendszerek jönnek létre, melyek a megfigyelések önreferenciális műveleteiből komplex struktúrákat alkotnak.

Az anyagi érdekviszonyok zárt rendszerében szereplők óhatatlanul látják egymást, és a megfigyelések hálójában mentén kommunikálnak. Amit Tarr megtalál a szocialitás zárt világában, az a megfigyelések sűrű hálójában, amit kívülről, a rálátás pozíciójából nem lehet felfedni.

Megérti, hogy kamerájának tekintete csak a rendszeren belül működik, ha ő lesz az egyik megfigyelő ebben az érdekérvényesítő játékban.

Az anyag pontos szerkezete csak belülről mutatja meg magát, azzal a kitéttel együtt, hogy a megfigyelő önmagát nem láthatja. Ezt hívja Luhmann a tekintet vakfoltjának.

A sötét, sűrű anyag elmozdul, a mozgás következtében bizonyos megfigyelések bejárhatóak, mások láthatatlanok maradnak. A kamera, az anyag törvényszerű mozgásából fokozatosan megérti, hogy milyen módon lehet becserkészni mások megfigyeléseit, hogy közeledve filmről filmre végül saját pozícióját is a lehető legprecízebben feltérképezze.

Ehhez azt kell mindenekelőtt megértenie, hogy nem láthat mindent, de ha hosszú időt hagy a maga módján működő megfigyelőrendszernek, akkor a dolgok lassan kezdenek a maguk valóságában kibontakozni. Ez a Tarr filmek dramaturgiája: a zárt rendszerben, belülről lassan kifakadó, kibontakozó anyagi törvények strukturálódni kezdenek.

A rendező tehát nem parancsol az anyagnak, hagyja, hogy az anyag a maga szabályai szerint működjön. Hasonló gondolkodású barátokat, „munkatársakat” gyűjt maga mellé, hogy egy közös világot építsenek fel, ahol minden egyes ágens rátalálhat a saját szabályszerűségére.

Azért ágens, mert ebben a rendszerben a zene, vagy a fény, vagy a szöveg ugyanolyan önálló szereplő, mint az emberi tényezőként beléptetett és idomított barátok kvázi-színész csoportja.

Már az első film beépülő /részrtvevő/ megfigyelései szituációkat szakítanak ki a kényszerű együttélésből. A szituációk a *Családi tűzfészekben* erősen kötődnek a társadalmi funkciókhoz. A televízióban elhangzott szövegek és dallamok például az életmód valóságát az adott kultúra valóságához kötik. De a luhmanni értelemben vett komplexitás szelekciója már itt is működik, hiszen a televízió ágense egy önálló rendszert képez. Külön életet él mint a többi tényező.

Tarr megfigyelései kimerítik a szituációkat, a jelenlét drámai örökkévalósága minden ágenst saját funkciójához csatol.

² Luhmann, Niklas (2009): Az ismeret: konstrukció (Ford.: Éber Márk Áron) in: Replika 66. szám

Ha beindul a zárt szituációk szelekciós működése, kialakul az érdekviszonyok hálójá, és a kígyótojás vékony héja mögött felsejlik a kifejlett hüllő, az anyag mindent átható, végső mozgatórugója. Az ember is és a kép is ebből a sűrű, sötét anyagból kerül elő, hogy megvívja a láthatóság rövid drámáját. Életet kapunk az anyagtól, és képbe is kerülhetünk, ha képesek vagyunk érdekeinket megfelelően érvényesíteni. De az érdekek keresztezik egymást, és csak akkor maradunk láthatóak, ha megindulunk a hazugságok, árulások, hűtlenségek és csalások „emelkedőjén”.

A szituációk, melyeket inkább hívnék eseményeknek, hiszen az anyag eróziós munkájának idejéről van szó, kitartanak, amíg a lebomlás vagy leépülés minden tőle telhetőt meg nem tett.

Akik elmarasztalják Tarrrt ezért az örökös kárhozatért, azok nem látják, hogy ez nem egy kibérelt borúlátás, gyógyíthatatlan pesszimizmus, hanem az anyag mozgását átható érdekviszonyok törvényszerű működése.

Tarr filmről filmre építkezik, a megfigyelések táguló eseményei újabb színtereket vonnak be a rendszerbe. A valós társadalmi-kulturális környezetet már az első filmben megkülönbözteti a pszichikai rendszerektől. A szereplők környezetükre reagáló realista vagy naturalista megnyilvánulásait, a szituációk vagy események folyamán, felváltja egy mindentől elhatárolódó pszichikai struktúra, ami a teatralitás vizuális formáját ölti magára.

Bár a megfigyelés egyre pontosabb perspektívája a differenciában mindkét oldalt látni engedi, a naturálisat is és a teátrálisat is, a zárt rendszer belső önszerveződése fokozatosan kizárja a környezetet, elhatárolódik, hogy létrehozza a pszichikai rendszer saját környezetét. Luhmann úgy fogalmaz, hogy a komplexitásredukció komplexitásnövekedéssel jár.

A szereplők által átélt szerep lélektani mozzanatait materiális értéket kapnak, és saját valóságukat teremtik meg. A lélektani struktúra önálló saját valósága létrehozza, kivetíti saját környezetét, amitől azután újra elhatárolódik.

Ez a folyamat tehát már a *Családi tűzfészek*ben elkezdődik: az alapvető differenciák mellett kikristályosodó „személyiségfedezet”, amit maga a rendező is oly sokszor emleget szereplőválasztásaival kapcsolatban, létrehozza a pszichikai rendszer valóságát a kultúra tárgyi valóságával szemben. Bár a megfigyelések megkülönböztetik a hangokat, a zenét, a fényt, a lakás tárgyait, az apát, az anyát, a romát, a férfit, a nőt stb., tehát a kamera megfigyeléseinek van egy ontológiai oldala is, de az anyag mozgása által koreografált lélektani struktúra, a pszichikai rendszer, összekapcsolja a szereplőket az alkotókon keresztül a befogadóval. A film alkotóinak és a befogadóknak egy közös pszichikai rendszere jön létre. Ez is kommunikáció.

A „közös” alkotásban a befogadó, aki szintén megfigyelő egy pozícióból, nem láthat bármit, a megnyitott közös tér és közös idő feltárja azokat a megfigyeléseket, melyek a filmet létrehozták.

De nem csupán a megalkotás folyamatába von be bennünket Tarr, az együtt látás közös gondolkodást is jelent, és ezek a filmek adnak gondolkodni valót. A kitágult pszichikai rendszer egyre komplexebb idődimenziója behív és bevon minket a gondolkodni valóba. Ez a gondolkodás felelőssége, az alkotó és a befogadó közös ügye. Ezzel Tarr Béla olyan rendezők mellet kap helyet, mint Dreyer, Bresson, Pasolini, Tarkovszkij.

Folytatás következik!



Tarr Béla

Filmográfia

Családi tűzfészek – 1977

Forgatókönyv: Tarr Béla, operatőr: Pap Ferenc, vágó: Korniss Anna, zene: Bródy János, Móricz Mihály, Szörényi Szabolcs, Tolcsvay Béla, Tolcsvay László. Szereplők: Horváth Lászlóné, Horváth László, Kun Gábor, Kun Gáborné, ifj. Kun Gábor, Rácz Irén, Oláh Jánosné, Szekeres Jánosné, Horváth Krisztina, Korn József, dr. Kádár Adrienn. 108 perc, ff, Balázs Béla Stúdió.

Hotel Magnezit – 1980

13 perc, ff, Színház- és Filmművészeti Főiskola. A Hat bagatell c. epizódfilm része.

Szabadgyalog – 1980

Forgatókönyv: Tarr Béla, operatőr: Pap Ferenc, Mihók Barna, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: D. Appel, Zerkovitz Béla, Szabó András, Pásztor László-Jakab György, HBB, Minerva. Szereplők: Szabó András, Fodor Jolán, Donkó Imre, Jánossy Ferenc, Vass Imre, Balla István, Völgyi Péter, Domus László, Tóth Vendel. 136 perc, színes, Objektív Stúdió, Magyar Televízió.

Panelkapcsolat – 1982

Forgatókönyv: Tarr Béla, operatőr: Pap Ferenc, Mihók Barna, vágó: Hranitzky Ágnes. Szereplők: Pogány Judit, Koltai Róbert, Koltai Gábor, Ambrus Kyri, Sothó Józsefné, Udvarhelyi András, Gellért Péter, Vágyi László, Sinkó László, Fábian János, Bráda Lajosné, Mihók Barna, Nagy Adrián, Szabó Istvánné, Tóth Tibor, Varga László. 84 perc, ff, Társulás Filmstúdió, Balázs Béla Stúdió, Magyar Televízió Fiatal Művészek Stúdiója.

Macbeth – 1982

Író: William Shakespeare, forgatókönyv: Hranitzky Ágnes, Tarr Béla, operatőr: Pap Ferenc, Gulyás Buda, zene: Szabó András, Gépfolklór együttes. Szereplők: Cserhalmi György, Kútvölgyi Erzsébet, Ács János, Bencze Ferenc, Csujá Imre, Derzsi János, Dégi István, Dzsoko Roszics, Hetényi Pál, Jordán Tamás, Kaszás Attila, Maár Gyula, Őze Lajos, Rácz Géza, Ruszt József, Székely B. Miklós. 60 perc, színes, Magyar Televízió Drámai Főosztály.

Őszi almanach – 1984

Forgatókönyv: Tarr Béla, operatőr: Kardos Sándor, Pap Ferenc, Gulyás Buda, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, Livingston.

Szereplők: Temessy Hédi, Bodnár Erika, Székely B. Miklós, Hetényi Pál, Derzsi János.

121 perc, színes, Társulás Filmstúdió.

Kárhozat – 1987

Forgatókönyv: Krasznahorkai László, Tarr Béla, operatőr: Medvigy Gábor, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály.

Szereplők: Székely B. Miklós, Kerekes Vali, Temessy Hédi, Pauer Gyula, Cserhalmi György, Breznyik Berg Péter, Ferdinándy Gáspár, Gaál Jenő, Gémes Dixi János, Zsugán István.

116 perc, ff, Magyar Filmintézet, MOKÉP, Magyar Televízió.

Az utolsó hajó – 1989

Író: Krasznahorkai László, forgatókönyv: Krasznahorkai László, Tarr Béla, operatőr: Medvigy Gábor, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, W. A. Mozart.

Szereplők: Székely B. Miklós, Michael Mehlmann, Kistamás László, Pauer Gyula, Víg Mihály.

32 perc, színes, The City Life Foundation. A *City Life* című epizódfilm része.

Sátántangó – 1991-1994

Író: Krasznahorkai László, forgatókönyv: Krasznahorkai László, Tarr Béla, (Víg Mihály, Dobai Péter, Mihók Barna szövegeinek felhasználásával), kamera: Medvigy Gábor, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály.

Szereplők: Víg Mihály, Dr. Horváth Putyi, Bók Erika, Peter Berling, Székely B. Miklós, feLugossy László, Almási Albert Éva, Járay Alfréd, Gaál Erzsi, Derzsi János, Szajki Irén, Mihók Barna, Juhász István, Kamondi Zoltán, Dobai Péter, Bodnár András, Bojár Ica, Pauer Gyula, Mihályi Ernő, Kormos Mihály, Fekete András, Simai Andor, Krizsánné Kovács Katalin, Pataki Vilmosné, Borbély Mária, Makrányi Kati, Fodor Zsuzsa, Jeszenszky Beatrix, Deák Varga Rita, Hollósy Frigyes, Kamondi Ágnes, Mia Santamaria, Kresinka József, Ráday Mihály (narrátor).

430 perc, ff, MAFILM, Mozgókép Innovációs Társulás-Von Vietinghoff Filmproduktion, Berlin-Vega Film AG, Zürich.

Utazás az Alföldön – 1995

Író: Petőfi Sándor, forgatókönyv: Krasznahorkai László, Tarr Béla, operatőr: Fred Kelemen, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály.

Szereplő: Víg Mihály.

35 perc, színes, videó, MTV X Stúdió.

Werckmeister harmóniák – 2000

Forgatókönyv: Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című műve alapján Krasznahorkai László és Tarr Béla. Dobai Péter, Dósa Kiss Gyuri és Fehér György szövegeinek felhasználásával. Operatőr: Medvigy Gábor, Novák Emil, Vágó: Hranitzky Ágnes, Zene: Víg Mihály

Szereplők: Lars Rudolph (Bolba Tamás), Peter Fitz (Haumann Péter), Hanna Schygulla (Moór Marianna), Derzsi János, Dzsoko Roszics, Wichmann Tamás, Kállai Ferenc, Kormos Mihály, dr. Horváth Putyi, Börcsök Enikő, Almássy Albert Éva, Szajki Irén, Járai Alfréd, Barkó György, Dobák Lajos, Fekete András, Dósa Kiss Gyuri, Mihályfi Józsi, Dobai Péter, Balkay Géza, Lázár Kati, Tóth Péter, feLugossy László, Pauer Gyula, Mihók Barna, Lois Viktor, Máriáss Béla, Dráfi Mátyás, Ropog József, Bese Sándor (Kaszás Attila), Horineczky Erika, Nagy Béla, Kamondy Ágnes, Magyar Péter, Kováts Dóra, Werner Gábor, 145 perc, ff, Goess Film (Budapest), Von Vietinghoff Produktion (Berlin), 13 Production (Paris).

Prologue – 2004

Szereplők: Tomka Krisztina, Ágost Zoltán, Andrési Judit, Angyal Attila, Antal Miklós, Babos István, Bakos Ferenc, Balla Géza, Balog Csaba, Balogh András, Balogh Attila, Balogh Jenőné, Balogh Károlyné, Batkóczki János, Beregszász Gábor, Beregszászi Béla, Beregszászi Iván, Bernáth László, Bikki József, Boda Tibor, Bognár Ferenc, Bohus Miklós, Boros Sándor, Budai Ferenc, Csanya Lajosné, Cselovszki János, Csernov József, Csőke József, Dunai Zsolt, Eged Ákos, Egri Ferenc, Erdődi József, Faragó Ferencné, Faragó Ferencné, Farkas Béla, Farkas Richárd, Fehér András, Fekete Rozália, Ferenczi István, Fodó János Gábor, Fogas István, Forrai Zsolt, Gál Attila, Gál Sándor, Gerhát Pál, Groserik János, Guláys Gábor, Gyenes József, Gyerhát Pál, György József, Győrvári Jánosné, Hajdú Sándorné, Harsányi Attila, Harsányi Róbert, Hatos Sándor, Hegedűs Kálmán, Henegár Sándorné, Hevesi Zsigmond, Horváth Attila, Horváth István, Horváth János, Horváth Jánosné, Horváth László, Horváth Sándor, Hovanecz Ferenc, Hörömpöl Sándorné, Huszár Géza, Hüvelyes Lajos, Iván Zoltán, Jáger Ferencné, Jakab Imre, Jakab Mihály, Janega János, Jergyik Mihály, Jerkus József, Jónás Ilona, Joó János, Juhár Endre, Juhász János, Kacsó Attila, Kálmán László, Kanyó Zoltán, Kardos István, Kardos Tamás, Kárpátvölgyi Zsolt, Kaszás József, Kertész Sándor, Kiss Pál, Köcze Bálint, Köcze Bálintné, Kocsis Péterné, Kolompár Béláné, Konta Ildikó, Körödi Imre, Korpás Jánosné, Kovács Ákos, Kovács István, Kovács János, Kovács József, Kovács Józsefné, Kovács Péter, Kovács Sándor, Kundrák István, Kurcz József, Kurucz Sándor, László Ferenc, Lénárt József, Lojkó János, Lőrincz Gergely, Magyar István, Maidl László, Majár András, Máté Mihály, Méhész Endre, Mészáros Ferenc, Mészáros István, Mészáros László, Mihácsi Ernő, Mihálycsi Károly, Mikoden Miklós, Moldiv György, Molnár István, Molnár Sándorné, Mörter Géza, Nagy Attila, Nagy Imre, Nagy István, Nagy Lajos, Nédó Aranka, Nenov Árpád, Oláh Kálmánné, Ondok János, Orbán Judit, Paládi Géza, Palati Dezső, Papp Zoltán, Peládi László, Péter Józsefné, Petrol Benjamin, Pilpsz László, Pintyi Éva, Polgár György, Pusztai László, Rácz János, Rácz Tibor, Rácz Zoltán, Rajk László, Rajk Lászlóné, Resiva Tivadar, Rózsa Pál, Salamon Kálmán, Sándor György, Schneider Siegfried, Sendli János, Seregély Mihály, Seres Gábor, Sitit Ferencné, Smiczura Albert, Stefán György, Szabó Attila, Szabó Béla, Szabó Mária, Szabó Sándor, Szalay Tibor, Szalontai Mária, Székely János, Szendrűdi István, Szirhai István, Szita László, Szűcsné Kovács Mária, Takács József, Takács Tibor, Tánkuly Zoltán, Tóta Miklós, Tóth Gábor, Tóth Judit, Tóth László, Tóth Mária, Tóth Miklós, Tóth Miklósné, Tóth Sándor, Tóth Zoltán, Tőreki János, Triebel Miklós, Vajda Lajos, Vanics Józsefné, Váradi Mihály, Varga Ferenc, Varga Jenő, Varga József, Varga László, Varga Péter, Varga Sándor, Varjasi Veronika, Vereb Sándor, Vincze József, Vörös Károly, Wieszner László, Zsákai Melinda, Zsigó Miklós, Zsíros András.

Operatőr: Robby Müller, Zene: Víg Mihály, Rendező-asszisztens: Hranitzky Ágnes.

5,5 perc, ff, TT Filmműhely Kft. *A Visions of Europe* epizódfilm része.

A londoni férfi – 2007

Forgatókönyv: Georges Simenon novellája alapján Tarr Béla és Krasznahorkai László, Operatőr: Fred Kelemen, Vágó: Hranitzky Ágnes, Zene: Víg Mihály
Szereplők: Miroslav Krobot, Tilda Swinton, Szirtes Ági, Derzsi János, Bók Erika, Pauer Gyula, Lénárt István, Lázár Kati, Almássy Albert Éva, feLugossy László, Kormos Mihály, Járai Alfréd, Philippe Guerrini, Jacques Pilippi
139 perc, ff, TT Filmműhely Kft. 13 Productions (Paris), Cinema Soleil (Franciaország), Von Vietinghoff Filmproduktion (Berlin), Black Forest Films (Németország)

A torinói ló – 2011

Forgatókönyv: Krasznahorkai László és Tarr Béla, Operatőr: Fred Kelemen, Vágó: Hranitzky Ágnes, Zene: Víg Mihály,
Szereplők: Derzsi János, Bók Erika, Kormos Mihály, Ricsi, a ló.
146 perc, ff, TT Filmműhely Kft. Vega Film (Svájc), Zero Fiction Film (Németország), Movie Partners in Motion Film (Franciaország)

