

# Záróra

## *A ‚Werckmeister harmóniák’ és a filmidő*

*Tarr Béla műve kétséget kizáróan a magyar filmtermés közelmúltjának kiemelkedő alkotása, bár – a Magyar Narancsban lefolytatott emlékezetes vita óta tudjuk – némelyek szerint kissé korán, s talán nem is egészen alapos és objektív kritikák alapján emelték remekművé. A kanonizálást, persze, sokkal kényelmesebb az utókorra bízni, miután már látható, hogy az adott mű miféle hatás(oka)t gyakorol a nézőkre, kik és milyen összefüggésben hivatkoznak rá, akár az alkotók, akár az elemzők köréből.*

**A**ndré Bazin ‚A filmnyelv fejlődése’ című tanulmányában Orson Welles 1941-es ‚Aranypolgár’-ának tulajdonítja a mozgóképi kifejezés fejlődésének legmélyrehatóbb fordulatát. „A metrikus montázs csalt a tér és az idő fogalmával, Welles azonban nem akar megtéveszteni bennünket, ellenkezőleg, a francia »imparfait«-hoz vagy az angol »fewquantitative«-hoz hasonló »kondenzált« időt használ. (...) Az ‚Aranypolgár’ azonban nem elszigetelt alkotás, egy általánosabb összképbe, a film geológiájának nagyszabású átrétegződésébe illeszkedik bele, mely egy kis sé mindenütt valamiképp a film nyelvének említett forradalmát erősíti meg.” (1)

Nem véletlen, hogy Bazin nagy jelentőségű és sokat idézett írásában épp az időszervezéssel kapcsolatos változásokra helyezi a hangsúlyt. Szerinte az ‚Aranypolgár’ előtti filmművészet fő időszervező eszköze – Griffithtől Eisensteinig és tovább – a montázs volt, utánuk pedig a mélységi kompozícióké, mozgásoké, belső vágásoké lett a főszerep. És ez az olasz neorealizmusra éppúgy igaz, mint az éppen a Cahiers du cinema esztétikája nyomán ébredő francia új hullámra. „...Luchino Visconti pedig (...) a Vihar előttben világosan fogalmazta meg művészetének alapelveit: ez a film csaknem teljes egészében olyan folyamatos képsorozatokból áll, amelyeken az esemény teljességének megőrzését a képmező mélysége és a végtelenbe nyitott panorámák sorozata biztosítja.” (2)

Hogy mi köze mindehhez a ‚Werckmeister-harmóniák’-nak? Talán nagyon is sok, talán csak annyi, hogy Tarr filmjére tökéletesen ráillik a fenti fél mondat. A 33 jelenet mindegyike szigorúan egyetlen beállításban készült, meghatározó eszköz a mélységbeli kompozíció, csakúgy, mint a végtelenbe nyitott tatólok. Ahogyan a kora reneszánsz festőinek legfontosabb megoldandó problémája a tér illúziójának minél tökéletesebb megteremtése volt, a filmművészet 20. század derekán lezajlott „reneszánsza” ugyanígy fordult az idő felé.

### Tarr korábbi műveinek időkezelése

Annak, hogy elődeihez és példaképeihez hasonlóan Tarr is központi szerepet tulajdonít alkotásaiban az időnek, számos bizonyítékát találjuk műveinek elemzéseiben, interjúiban és munkásságához kapcsolódó legkülönbözőbb megnyilvánulásaiban. Mindez jól érzékelhető Kovács András Bálint esszéjében (‚Tarr szerint a világ’): „Hosszú beszélgetéseket folytattunk a modern filmművészet kimúlásáról és folytathatóságáról. Beszélgetéseink rendre vizsdatértek a tarkovszkiji és a fassbinderi kamerakezelés, a fahrt-használat és a hosszú beállítások összehasonlítására, és arra a kérdésre, vajon van-e még nem kipróbált módja az idővel való játéknak. Ez nem üres tanácsstalanság volt, hanem egy nagyon is konkrét probléma megoldása utáni kutatás. Hogyan lehet egy mesterségesen létreho-

zott pszeudo-világban megteremteni a valóságosság érzését. Az világos volt a számára, hogy ebben a folyamatos képkomponálásnak és az időnek központi szerepe kell, hogy legyen. De vajon milyen az a gépmozgás és milyen az az idő, amelyik úgy változtatja képet egyetemessé, hogy közben a világ mégis nagyon konkrét maradjon. Másképp fogalmazva: lehet-e a tarkovszkiji időkezelést egy nem artistikusan megformált és nem természeti világban is használni?” (3)

E szándék és problematika már a korai Tarr-művekben is jelen van – vizsgafilmjéről, az 1983-as *Machbeth* tévé-változatról jegyzi meg *Marx József* „A játékfilm dramaturgiája” című művében, hogy egy 5 és egy 67 (!) perces beállításból áll: „...hogya a felvétel valódi idejének és a műjátszási idejének egybeesése megszüntesse ezt a mozaiktechnikát. A néző azonban nem vette észre a bravúrt, mivel a képet meghatározó árnyékok és fények a topográfiailag alaposan kitergetett drámát montázsként tagolták.” (4)

A két idézetben feltétlenül észre kell vennünk „az idővel való játék” és a „nem vette észre a bravúrt” kifejezéseket, amelyek éppenséggel arra is utalhatnak, hogy itt valamiféle trükkről van szó, ha úgy tesszük: átverésről. Nyilván nem így van, azonban nem kétséges, hogy ez a kérdés közrejátszott a „Sátántangó” elkészítésében, vagyis a rendezőnek ki kellett próbálnia, hogyan működik a valódi idő a filmvászonon. Kovács András Bálint idézett művében az időélmény kiüresítését jelöli meg mint legfontosabb célt. Lassúság, monotonia, körforgás, változatlanság. Ezekkel a fogalmakkal írható le a „Sátántangó” hét és fél órája.

Ugyanakkor a „Sátántangó” egyszeri és megismételhetetlen gesztus volt; kísérlet, amely határozott választ adott arra, meddig lehet és érdemes egy művészi megoldásban elmenni. Sem Tarr, sem más nem próbálkozhat többé hasonló hosszúságú filmekkel. E felismerések nyomai egyértelműen láthatók a „Werckmeister harmóniák” kamera- és időkezelésében, a film szerkezetében.

### Három időkategória

Az időkategória éppúgy önkényes fogalomnak, elhatárolásnak tűnik, mint a hármas tagolás, jelen keretek között mégis ez látszik a legalkalmasabbnak érvelésünk kifejtésére. Mindháromról határozott és bőséges mondandója van az alkotónak, technikai, stílári, politikai-történelmi és filozófiai-metafizikai szinten egyaránt, s ezek jól elkülöníthetők – talán szándékoltan is – a filmben.

#### *Konkrét idő – filmidő*

Kockázat nélkül kijelenthető, és ezt jelenetről jelenetre be is lehet bizonyítani, hogy az az alkotói szándék, amely a rendező korábbi műveiben is megnyilvánult – hogy tudniillik a film játékidéje és a konkrét, a képen látható történet ideje egybevágyjon –, a „Werckmeister harmóniák”-ban is jelen van.

Mindennek egyik kétségkívül látványos jele, hogy a 33 jelenet mindegyike egyetlen beállításban készült. Az első a leghosszabb, 9 perc 34 másodperc, többségük időtartama átlagosan 3–5 perc, és nincs egy sem, amely egy percnél rövidebb volna. Ha a szerző szándéka a folyamatos tér/időképzet fenntartása – márpedig ebből indultunk ki –, akkor a film döntő részeit akár egy jelenetként is értelmezhetjük. Az első és a második jelenet kapcsolatában például illeszkedőnek érezzük a képváltást. Valuska Hagelmayer úr felszólítására – „Kifelé! Szeszakánok!” – kilép az ajtón, a kocsmáros pedig még hosszan és megvetően járhatja szemét azokon, akikből él. A vágás után Valuskát látjuk, amint az utcán megy, s bár az ajtón nem láttuk kilépni, a kocsmáros arcán időző premierplán ideje épp elég ahhoz, hogy néhány méterre eltávolodjon. Ezzel a módszerrel többször él a rendező: Valuska távozása után kitarott, esetenként költői pillanatok következnek, afféle negyedik, szerzői nézőpontba váltva át a leíróból. Ilyen például a 16. (konyhai) jelenet végén a konyhalány és a portás csókolózása, amely a maga nemében brutálisabb, mint a kórházi tombolás.

Mindez persze inkább sejtés, hiszen az összes hasonló képváltás értelmezhető akár elliptikus vágásként is, ám „még ez is” azt sugallja: a szerző elsődleges szándéka, ha nem is vegyitstán, de a folyamatoság képzetének fenntartása. (Azért nem vegyitstán, mivel a mai komputertechnika és steadycam korában egyszerű lett volna követni Valuskát ki az ajtón és tovább.) A könnyebb kezelhetőség és az egyszerűség (no meg a számmisztika) érdekében tekintjük tehát önálló jeleneteknek a két vágás közötti képsorokat.

A jelenetek – nyilván a monotónia érzetét erősítő – meglehetősen mechanikus rendben követik egymást. Belsővel, ráadásul egy szuperközéivel indít. A Memphis feliratú kályhahajtóból (talán utalás egy *Jarmusch*-filmre?) táruul fel a néző előtt a már megszokottnak tekinthető Tarr-helyszín: a világvégi kurtakocsmá, a Zóna. Aztán az utca következik, Valuska „vonulása”, majd belső, Eszter úrnál, majd ismét az utca. Ez a monotónia csak a 10. jelenetnél törik meg, ahol két külső, a főtér és az utca követi egymást, aztán a 18-nál (szintén főtér) és a film utolsó részében, a 28–33. jeleneteknél, összesen egy belső jelenet van, Valuska kórházi szobája.

Ismét fel kell tennünk az ellipszis-kérdést, mivel az esetek többségében a jeleneteket nem a klasszikus értelemben vett illeszkedő vágás választja el egymástól. Lehetséges, hogy itt van a kutya lényege eltemetve, és Tarr egyszerűen kihagy bizonyos időszakaszokat a főszereplő idejéből, és így állítja elő azt az élményt, hogy Valuska János postás legkevesebb negyvennyolc órányi életét folyamatosan, egy perc kihagyása nélkül látjuk két óra huszonöt percben?

Ez korántsem ilyen egyszerű. Mindezekelőtt azért, mert Valuska életét az együgyűekre jellemző szigorú rend keretezi, a munkája, szolgálatai Eszter Györgynél percre kiszabott tempóban peregnek. Voltaképpen ez adja meg a film ritmusát, azaz együtt, hogy épp ebből zökken ki a bálna érkezése és Tünde néni megjelenése. Más szóval a film cselekményvilága kizárja, hogy az eseménysorba beilleszthető

volna olyasmi, amit a filmben nem látunk, mondjuk, hogy a főszereplő aludt volna, vagy két jelenet között máshol töltötte volna el a nyilvánvalóan hiányzó órákat. A kisvárosi miliő pedig többé-kevésbé azt is meghatározza, hogy mennyi idő alatt lehet eljutni egyik pontból a másikba. Tehát ha nem is látjuk végig az utcai jeleneteket, valóságérzékünk megsúgja, hogy a kimaradt részek egy-egy ponton nem lehetnek hosszabbak néhány percnél. A többi jelenet esetében pedig épp a hosszú beállítások segítségével igazít el bennünket a rendező: a történések valóságos és képi ideje megegyezik.

Tarr azonban nem akarja elkenni a kérdést. A filmben több esetben hajszálpontos időmeghatározásokat kapunk, nyilván éppen azért, hogy a időélmény konkrétsága megmaradjon. Az első mondat Hagelmayer úrnak, a kocsmárosnak a „pontos időjelzése”: „Tíz óra! Záróra! Fájront, urak!” A 3. jelenetben, Eszter úr lakásán pontosan érezhető Valuska mozdulatainak begyakoroltság, a tempó: itt valami ezerszer ismétlődő dolog zajlik le. Amikor a főhős megjelenik a postán, az egyik dolgozó, akitől az újságokat kapja, megjegyzi: „Késtél, János.” A posta, illetve Valuska munkaköre helyezhető el legnehezebben a film idejében, és ez ellen berzenkedik némileg valóságérzetünk is. Ez persze éppúgy lehet stilizált, mint bármi más, a szándékot pedig tekinthetjük olybá, hogy azért a tarkovszkiji artisztikum pozitíve is megjelenjék, ne csak a leépülés, a bukás metafizikus értelme. Valuska ugyanis, mint *Balassa Péter* is megjegyzi a filmről írott fontos tanulmányában, Hermész. Hírvivő, üzenethordó – azaz postás.

De *Kerényi Károlytól* azt is tudjuk, hogy Hermész eredetileg lélekvezető volt, kalauz, aki az alvilágba segítette a holtak lelkeit. És valóban: Valuska több, mint egyszerű hírvivő. Nem csak passzív szemlélője, alakítója is az eseményeknek. Animátori szerepe rögtön az első jelenetben erőteljes hangsúlyt kap. Az, hogy egész éjjel az utcán bolyong, míg más alszik, szimbolikus jelentőségű, hangsúlyaiában túllép azon a nagyon is gyakorlati tényen, hogy a postá-

sok nem dolgoznak éjjel. Ezt nyilván a rendező éppúgy tudja, mint a nézők nagy többsége a világon mindenütt.

Az újságkihordók általában hajnali öt óra tájt kezdik róni „járásukat”, lévén, hogy a vidéki városokba az éjszakai vonatral érkeznek meg a lapok (3–4 óra között). Ezeket a postákon a látott módon szortírozzák, és ezek után indulhat útjára Valuska is, sorstársaihoz hasonlóan. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a postán mindössze tizenöt-húsz lapot nyomnak a kezébe,

mondjuk, este tizenegy óraker, teljesen ellentmond valóságérzetünknek, hogy a nyolcadik jelenetben már a kelő nappal szemben bandukol. Annál is inkább, mert arról is értesülünk a postásnő monológjából, hogy november van, és ilyentájt már meglehetősen későn kel fel a nap. A 7. jelenetben a szálloda recepciója felett látható óra fél hatot mutat, kint pedig még sötét van. A következő jelenet tehát egyértelműen elliptikus módon kapcsolódik az előzőhöz, hiszen az újságok már elfogytak. Az ellentmondás a korábbiakban sem ez volt, hanem az, hogy nem telhetett el túl sok idő az egyes jelenetek között.

Összegezve tehát, Valuska-Hermész egy zárt és áttekinthető filmtérben és -időben mozog, a kihagyásra való legcsekélyebb utalás nélkül, este tíztől kora reggelig, mialatt a filmből eltelt harminc perc.

Visszamegy Eszter úrhoz, hogy megismerkedhessünk – valós időben – a Werckmeister harmóniák mibenlétével. Aztán Valuska az első, aki megnézi a bálnát (8 óra lehet nyitáskor?), majd hazamegy. Ott-honi, lefekvés előtti napirendjének rítusá-

ban is az előbb említett gépies begyako-roltságot érezzük, amelyben Tünde megjelenése óriási zavart okoz. Itt érzékelhető legegyszerűbben a rendező szándéka, hiszen Valuska ki is mondja: „Egész éjjel dolgoztam.” Elhitteti velünk a valószerűtlen, a művészi stilizáció áthatol a valóságon anélkül, hogy megbontaná annak szövetét. A „hosszú menetelések”, a jelenetek végén alkalmazott „kitartások”, a kameramozgás és a zene tempója ugyanazt a monoton végeláthatatlanságot sugallja, mint

Valuska mozdulatai.

Az éjszakai „időkondenzáció” tehát, hogy André Bazin kifejezésével éljünk, sikeres volt. Azonban a nap további „kalandokkal” telik, és a rendező hasonló eszközökkel, a folyamatosság látszatának fenntartása mellett szinte becsempészi a tudatalattinkba: az idő úgy telik, ahogy ő akarja.

Tünde délután négy órában szabja meg az aláírások összegyűjtésének határidejét. Még talán kilenc sem lehet, mikor a főhős megkapja az „ukázt”. Jegyezzük meg, hogy

ez a film ötvenedik perce körül történik, alig vagyunk túl az egyharmadán a teljes játékidőnek. A következő jelenetben Valuska már sürgeti Eszter urat, hogy induljanak, mert „lekéssük a négy órát”. Ezt persze csak a feladat nagyságának ismeretében vagyunk képesek értelmezni, ha tudnánk, hogy pontosan hány aláírást kell összegyűjteni. A csaknem nyolc óra azonban így is hosszúnak tűnik. Ebben a jelenetben (14.) említi Valuska azt is, hogy elhozza az ebédet, ha már úgyis mennek. Ennek megint nyilván kiténtetett szerepe van a „kondenzációban”, hiszen ez –

*Annak, hogy elődeihez és példaképeihez hasonlóan Tarr is központi szerepet tulajdonít alkotásaiban az időnek, számos bizonyítékát találjuk műveinek elemzéseiben, interjúiban és munkásságához kapcsolódó legkülönbözőbb megnyilvánulásaiban.*

*Mindez jól érzékelhető Kovács András Bálint esszéjében (Tarr szerint a világ): „Hosszú beszélgetéseket folytattunk a modern filmművészet kimúlásáról és folytathatóságáról. Beszélgetéseink rendre visszatértek a tarkovszkiji és a fassbinderi kamerakezelés, a fahrt-használat és a hosszú beállítások összehasonlítására, és arra a kérdésre, vajon van-e még nem kipróbált módja az idővel való játéknak. (...)”*

megint az élettapasztalatunkra apellálva – csak meghatározott időben lehetséges. Mondjuk 11.30 és 14.30 között.

A 15. jelenetben hosszú közeliben látható Eszter úr és Valuska, követő kocsisással. A totálkép hiánya direktté, közvetlené teszi a valós idő-filmidő kapcsolatot, nem érezzük azt a „sűrítést”, amit az éjszakai, utcai nagytotálokban. Mikor azonban a következő jelenetben már szemrehányást kap a konyhai ételosztótól Valuska, hogy elkésett, a rendező finoman, szinte észrevehetetlenül előkészíti számunkra a következő „időugrást”. Ha ugyanis azt a megoldást választja, hogy legalább egy aláírásgyűjtő jelenetet beilleszt, a néző számára egyértelműen lelepleződné a folytonosság hiánya, és ez amolyan műfajfilmes megoldást jelentett volna. Eszter úr tárgyal néhány polgárral az utcán, és már értesülünk is tőle, hogy Valuskának sietnie kell, mert pár perc múlva négy óra.

Valuska ismét útra ejti a főteret, s jól látható, hogy alkonyodik, ami novemberben nem meglepő. Tünde „néninél” a már megszokott módon zajlanak a történések: a nő arra kéri, fektesse le a részeg rendőrkapitány gyerekeit. Tehát észrevétlenül este lett, ehhez pedig igazából az kéne, hogy az egyes helyszínek minimum 6–7 kilométerre legyenek egymástól, ami egy kisvárosban valószínűtlen. A jelenetek végén gyakran hosszasan „kitartott” képeket látunk (mivel döntően a főhős jelenlétére és cselekedeteire épül a történet, távozásával a néző új helyszínt és szekvenciát vár, de a kamera hosszú másodpercekig még az eredeti időz); a konyhai csókjelenet, Tünde és a kapitány groteszk tánca inkább szerzői nézőpontot feltételező, a konkrét filmidőtől elszakított pillanatok.

A 22. jelenet sok szempontból más, mint a többi. Ebben Valuska beoson a konténerbe, és kihallgatja a cirkuszigazgató és a herceg szópárbaját. Itt a nézőpont inkább félsubjektív, mint leíró, a képváltás blende-trükkal operál, és a herceg hangja kvázisubjektív emlékként kíséri a futó Valuskát. Talán ez az egyetlen pont a filmben, ahol a rendező visszanyúl a műfaji filmek által átvett, kissé leharcolt stíláriskészítőkhöz.

A 24–25. jelenetek közti átmenetet – amikor a vonuló tömeg beér a kórházba – a hangeffektus átúsztatásával teszi folyamatosá az alkotó. A kórházi jelenet hangulatáról, erejéről, brutalitásáról nagyon sok elemző megemlékezett már. Időkezelési szempontból egyetlen hosszú, lassú fahrt, amely – a meglehetősen bonyolult kompozíciójú mozgás során – betekint az egyes kórtermekbe. Bár a statiszták mozgatója, az akciók koreográfiája egy igényesebb amatőrfilmre emlékeztet, a közeli hiánya, vágóképek, a gyilkosok és áldozatok némasága, a zörejek ritmusára épülő dinamika drámai hatást eredményez. Az időbeli folyamatosságot itt kivételesen párhuzamos montázs formájában érzékelteti az alkotó: Valuska is odaér a kórházhoz, mire a tömeg.

A csúcspont, a kórházi rombolás nagyjából a filmidő kétharmadánál kezdődik, a 102-től a 110. percig tart. Itt a folyamatosság érzete fennmarad, nem utolsó sorban a zenei főtéma két jeleneten való átívelésének köszönhetően.

A következő az áruházi kép: Valuska a földön ül, olvas, kint nappal van. Templomi hangulatú, spirális körsvenkkel lassan érünk le a főhőshöz. Először a Herceg famulusának hangján halljuk mindazt, amit Valuska átélt, illetve hallott, aztán a főszereplőt látjuk, amint egy gyűrött füzetből olvassa a telefonközpont megtámadásának történetét, a telefonosnők megerőszőkolását. (Narrációvá szelídített, stilizált brutalitás, immár másodszor.) Itt már magára hagyja a nézőt a rendező az időt illetően. Napok is eltelhettek, hiszen az „emlékiratot” Valuska a lerombolt áruházban találta. Nyilván nem a rombolás pillanataiban született. Nem tudhatunk semmit a lázadás végéről, hová lett a dühöngő csöcselék. Valuskát a herceg hangja kíséri; feltehetőleg ennek és az átélt élményeknek hatására örül meg.

A további jelenetek viszont már határozottan és hangsúlyosan elliptikus módon kapcsolódnak egymáshoz, több-kevesebb időkihagyást sugallva. Nincs már jelentősége annak, meddig kóborolt a főhős a lerombolt városban, meddig ült magába ros-

kadva halott házigazdája holttesténél, hogyan került a kórházba, mennyi idő telt el, míg Eszter úr meglátogatta. Az idő folyamatosságának vége. A megtébolyodott Valuskának már csak annyit jelent az idő, hogy Eszter úr elmegy hozzá, és tömör monológban előadja a múlt történéseit. Nincs már sodró, örvénylő, „kondenzált” időnk, amelynek minden percéről el kell számolnunk. Fragmentálódott, szétesett, romokban hever.

### *A történelmi idő*

A film konkrétsága, amelyről André Bazin és *Bíró Yvette* is beszél, hatalmas erő és korlát is egyben. Nehéz, csaknem lehetetlen feladatra vállalkozik az a film, amely történelmi időn és téren kívül játszódik. Az általánosítás eszköztára kivált akkor korlátozott, ha az adott rendezőre, illetve stílusra éppen a neorealista-új hullám, esetleg dogmás puritánság és eszköztelenség a jellemző. Vizuális környezetünk olyannyira teli van a korunkra jellemző rekvizitumokkal, hogy szinte képtelenség ezek nélkül hiteles háttérrel építeni a történet köré, legyen annak érvényessége bármilyen egyetemes is.

Van ugyanakkor egy másik (kötelező) megközelítése a kérdésnek: Lehet-e olyan, történelmileg konkrét egy tér és egy idő, hogy mindenkinek ugyanazt jelentse? Az utalások, tárgyak, fogalmak bármennyire hitelesek is, összeállnak-e érvényes üzenet a mai nézőben? Mennyire építhet erre az alkotó?

Erre a legjobb példa a bálna. Vagy tudja valaki, hogy a hatvanas évek elejének Magyarországon vásári attrakció volt a Lény: belülről vascsövekkel támogatták formára a bőrét, és be lehetett menni a belsejébe. (Személyes emlék: Kaposváron a piactéren volt kiállítva.) Kérdés, kell-e ezt tudni ahhoz, hogy a bálna által képviselt jelentés, metafora „átjőjjön” a vásznon. Igen is meg nem is. Nem, ha a bálna egyszerűen csak a teremtés, a természet, az evolúció emberi fantázia számára beláthatatlan távlatait hivatott szimbolizálni; igen, ha azt jelképezi, milyen szellemi kalandot jelentett az akkori történelmi helyzetben a be-

zárttság, a sivárság és reménytelenség hónapokban kézzelfogható közelségben látni a szabad óceánok lakóját, egy mesebeli, távoli világ képviselőjét.

Tarr igyekszik eltávolítani a mégoly erőteljes, realizisztikusan konkrét cselekményvilágot attól, hogy egy bizonyos kulturális-politikai-történelmi tér/időhöz köthető legyen. Mielőtt ennek igazolására sorolnánk érveket, tegyük fel a kérdést: miért?

A legkézenfekvőbb válasz, hogy ezáltal kiemelkedjék, ami minden történelmi helyen és időben érvényes: az üres, tartalmatlan spekulációkba merülő tudós, a lezúllott rima és az alkoholista erőszak-technikus felhasznál mocsos, pénzszerző manipulációjához egy fenyegető helyzetben, amelyet persze épp ők hagytak elmérgesedni. Ezt nevezik röviden és közönségesen politikának a világ minden táján. A Törpe, a Herceg, a csökött, diabolikus kis szörny szintén univerzális toposz.

Másfelől azonban van a filmnek – és persze bármelyik Tarr-filmet említhetnénk – egy eltéveszthetetlenül kelet-európai atmoszférája, amelynek megléte nyilván nem kíván különösebb bizonygatást. Az utcák, az épületek, az arcok és az öltözetek, de főleg és mindenekelőtt a kocsmák ilyenek. Erózió, bomlás, reménytelenség és sivárság.

Úgy véljük, az alkotó nem kívánt elszakadni sem a tértől, sem az időtől, csupán ahogy az események játékidejét sűrítette össze a két és fél óras filmidőbe, úgy terjesztette ki a történet érvényességét Kelet-Európára és – fogalmazzunk így – a „panágás” évtizedeire.

Lássuk, milyen eszközökkel.

Egyszerű felsorolás tárgyává tehetjük azokat az elemeket, amelyek az egyes jelenetekben utal(hat)nak egyik-másik korszakra, netán konkrét földrajzi helyre. Az információk úgy keverednek, hogy a nézőnek csak általános képzeje maradjon; egy „érzés”, hogy éppen milyen világban jár. Az első jelenetben a falon lévő, csak egy pillanatig látható Camea kozmetikai plakát a hetvenes-nyolcvanas évek fordulója tájáról való, ezt a stílusa is elárulja. Egyéb, korra utaló tárgy nem látható. Az

utcák – közismert, hogy a filmet jórészt Baján forgatták, felismerhető a jellegzetes főter – egy magyar, alföldi kisváros külsői, nyilván magyar szemmel. Eszter úr lakásának berendezési tárgyai, a már említett fatüzelésű bojler, a hatvanas éveket idézik, de lehet, hogy napjainkban is használják.

A postán, ahogy az már lenni szokott, érdekes információk birtokába juthatunk. Valuska a Kárpáti Igaz Szó című, Kárpátalján, Ukrajnában megjelenő újságból kap egy köteggel, a postásnő viszont, bár Sarkadot említi monológiájában, cirill betűs lapokat szortíroz. Sarkad néhány kilométerre van a román határtól, az atmoszféra építése-keverése, ha nagyon finoman adagolva is, de érzékelhető. A szállodában ugyanakkor szögletes vonalú televízió áll,

alatta videómagnó, a mű végén a kifosztott áruházból viszonylag modern automata mosógépek láthatók. Valuska 100 forintot fizet a bálna megtekintéséért, a hatvanas években ez elképzelhetetlen lett volna a 6–800 forintos havi fizetések mellett.

Látható tehát, hogy a film első harmada leginkább a nyolcvanas évek végének, kilencvenes évek elejének képi világával azonosítható. Ennek egyetlen tény mond ellent: maga a bálna. Egyrészt közismert, hogy ez a hatvanas évek attrakciója volt, nincs tudomásunk arról, hogy később járta volna efféle cirkusz az alföldi vidéket, netán Kárpátalját; másrészt ez a típusú szórakoztatás a közelmúltra már idejét múlta. Ez persze semmiképpen nem gyengíti a gondolat erejét, nem teszi érvénytelenné a szimbolikáját. Hiszen a bálna a történet szempontjából afféle trójai faló, amellyel be lehet férközni az emberek tudatába, fel lehet kelteni a kíváncsiságukat és félelmeiket.

A szűkmarkúan adagolt képi információkon túl ad némi eligazítást a postásnő monológja, és a 15. jelenet, ahol a polgá-

rok panaszkodnak Eszter Györgynek. Általános vélekedés volt a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulója tájékán, hogy a felbomló Szovjetunió maga alá temeti egész Közép-Európát, hogy területén éhséglázadások fognak kitörni. Ebből hál' Istennek semmi nem igazolódott, úgy tűnik, a kapitalizmus farkastörvényei erősebbek, mint a proletárdiktatúráé. De az „ellátási nehézségek”, a „szénhiány” és hasonló utalások leginkább a volt orosz birodalom újonnan függetlenedett államaira voltak jellemzőek.

Nyelvileg is igyekszik a szerző a térségre úgymond „széthúzni” az érvényességet: a Herceg szlovákul beszél, a rendőrkapitány német vezényszavakat, kifejezéseket kever részeg motyogásába (untauglich, Angriff), mintha egy igazi ludovikás lenne

– talán az is. Egyenruhája, a csizma, csizmanadrág vélhetően már a hatvanas években kiment a divatból. A 28. jelenet tankja, uniformisai, autói a nyolcvanas években még rendszerben voltak a magyar honvédségnél, a T-54-es éppúgy, mint

*Úgy megadni egy valóság-hű, történelmileg végső soron hiteles tér-idő pontot, hogy annak konkrét-sága ne szűkíthesse le az értelmezést, de ne is legyen egy Tarkovszkijtől vagy Bergmantól ismert, artistikusan semleges hely, ahol a lábunkat ne tudnánk megvetni.*

a parancsnoki UAZ gépkocsik.

A fentiekből talán kitűnik, jól értjük-e a rendező törekvését: úgy megadni egy valóság-hű, történelmileg végső soron hiteles tér-idő pontot, hogy annak konkrétsága ne szűkíthesse le az értelmezést, de ne is legyen egy Tarkovszkijtől vagy Bergmantól ismert, artistikusan semleges hely, ahol a lábunkat ne tudnánk megvetni.

### *Örökkévalóság*

Az örökkévalóságról való spekulálás az alapvető emberi gyarlóságok egyike. Tarrnak – és Krasznahorkainak – gyakran a szemére vetik, hogy infernalis kocsmaikban az emberek meglehetősen emelkedett, irodalmias körmondatokban fogalmaznak, s olyan dolgokkal foglalkoznak, amelyekről nehezen hihető, hogy beszédtema lenne a világ peremén. De talán éppen azért

van ez így, mert Tarr a világ peremére vezet bennünket, ahonnan lenézhetünk a semmibe, és itt az ontológiai kérdések napi problémává válnak.

Az első jelenetben Valuska mindezt „megmutatja”: „...és most olyan magyarázatot kapunk, amiből mi, egyszerű emberek is megérthetünk valamit a halhatatlanságból...”

A ‚Sátántangó’-hoz hasonló rituális körtánc a napfogyatkozás mibenlétét igyekszik „megvilágítani”. A kozmikus körforgások ama pontja, amely kicsiny világunkból az égre tekintve megrázó, végzetes szingularitásnak tűnik, a kozmosz erői felől nézve semmiség csupán. Akárcsak a városkán végigsöprő pusztító népharag, amely olyan, mintha a szabályozhatatlan, megismerhetetlen erők akkor és ott éppen nem kioltották, hanem felerősítették volna egymást. Valuska, a kozmikus rend „birtokosa”, beleőrül abba, hogy a környezetében megmozduló erőket képtelen kiismereni, animálni úgy, ahogyan Lugossy Lacát és szesztestvéreit.

Ami történik, az emberi világon kívül álló erők mozgása, semmi más, csak mi érezzük szingularitásnak, „kizökkenésnek”. Mert csak ezen az egy módon vagyunk képesek felfogni az időt.

Valuska kozmológiája pandanja Eszter úr vizsgálódásának. Mindketten egy olyan, ha úgy tetszik, ismeretelméleti modellt állítottak fel, amelynek vajmi kevés köze van ahhoz a világhoz, amelyről szól, hiszen végérvényesen és menthetetlenül antropomorf. És Eszter úr sem képes a maga magasabb szintjén megszabadulni a szingularitás rögeszméjétől, mert neki is csak ezt jelenti az idő. Létezett egy pont, amikor kizökkent, Andreas Werckmeistertől számítva.

#### *Hamlet, a nyugdíjas zenetudós.*

A bálna pedig ebből a szempontból nem egyéb, mint Valuska és Eszter György teóriáinak látványos cáfolata, illetve Isten léteinek diadalmas és lesújtó bizonyítéka. Maga a cethal jön el ebbe a pitiáner kis Ninivébe, ahol „megáradt a gonoszság”, de éppen azért, hogy a szennyes ár előntse

az utcákat. A Herceg nem zagyvaságokat beszél. A Herceg a gondolkodást a félelem eszközeként, a végzet elől való menekülésnek minősíti. A Herceg Isten eszköze, még ha maga a gonosz is. És a harc a felvilágosodás erőinek tökéletes vereségével zárul. A mi kis imbecillis Kopernikusunk elborzadt attól, amit a bálna szemében látott, a maga szobatudós manírjaiba merült Eszter György ujjai közül pedig kipereg az utolsó hang is – nem képes visszafejteni az isteni harmóniát.

### Összegzés

Tarr Béla filmjeiben kétségkívül kiemelt szerepe van az időnek, fizikai, stiláris, technikai és filozófiai értelemben egyaránt. Ez a viszony korábbi műveiben is jelen van, de a ‚Werckmeister...’-ben sokszor úgy tűnik, már nem csupán az ábrázolás eszköze, hanem az ómega és az alfa. Rigorózan betartja a montázstilalmat, a jelenetekben csak belső vágást használ, ezzel mintegy lerója hódolatát mesterei, Welles, Tarkovszkij, *Jancsó* előtt, de az igazi különlegesség a jelenetek egymáshoz fűzésében, az „időkondenzációban” rejlik. Oly módon adagolja a nézőknek az időélmény konkrétságának megőrzéséhez szükséges információkat, és olyan metrumot ad hozzá a zenével, a kameramozgásokkal és a jelenethosszokkal, hogy képes hitelesen és átélhetően belesűríteni két nap minden történést a két és fél óra játékidőbe úgy, hogy a folyamatosság érzete megmarad. Természetesen a filmnek addig a pontjáig tart ez, amíg ennek a történet szempontjából jelentősége van.

A Krasznahorkai-trilógia utolsó darabja, a „romantikus forma” (Kovács András Bálint nevezi így), a főtéren heverő bálna totáljával zárul. Attól tartok, ez nem a Nietzscheiánus befejezés. Isten nem halt meg. Megmutatta.

### Jegyzet

(1) André Bazin (2002): *Mi a film?* Osiris. 40. l. m. 41.

(2) Kovács András Bálint (2002): *A film szerint a világ.* Palatinus. 321.



(3) Marx József (2003): *A kétdimenziós ember*. Vince. 79.

### Irodalom

Bazin, André (2002): *Mi a film?* Osiris.  
 Bíró Yvette (1988): *A hetedik művészet*. Osiris.  
 Bíró Yvette (1999): *Profán mitológia*. Osiris.  
 Marx József (2003): *A kétdimenziós ember*. Vince.  
 Kovács András Bálint (2002): *A film szerint a világ*. Palatinus.

Bresson, Robert (1988): *Feljegyzések a filmművészetéről*. Osiris, .  
 Balassa Péter (2001): *Zöngétlen tombolás*. *Filmvilág*, 2.  
 Magyar Narancs-vita (2001): *MN*, 11–17.

**Huszka Imre**  
 középiskolai tanár,  
 Zichy Mihály Iparművészeti  
 Szakközépiskola, Kaposvár

## Cigány gyermekek közösségeikről

*A cigány/roma közösségre vonatkozó sztereotípiákra rendszerint a domináns társadalom tagjainál szoktak rákérdezni, és vajmi keveset tudunk arról, hogyan látják a közösség tagjai önmagukat, a „mi-csoportot”, amellyel szemben a környező társadalom elutasítóan reagál. Vajon miért ragaszkodnak a cigány személyek közösségeikhez? Csak azért, mert oda születtek, családi kapcsolatok kötik össze őket? Csak azért, mert a többségi társadalom nem fogadja be őket? Van-e pozitív tartalma a mi-csoportnak, vagy csak a kirekesztés tereli egybe a megbélyegzett embereket? (1)*

Az első általános iskolai cigány népismereti verseny írásbeli fordulójának résztvevői az ország 17 általános iskolájának összesen 140 tanulója, közülük 77 gyerek 5–6. osztályos, 63 pedig 7–8. osztályos. Az egyik feladat fogalmazás írása volt. A gyerekek választhattak: az 5–6. osztályosok a cigány, roma közösség jellemzése (40 kisdíák választotta ezt a témát) és egy irodalmi mű ismertetése között, a 7–8. osztályosok pedig egy hagyományos keresztelők leírása és a cigány közösség bemutatása között (az utóbbit 25-en választották). Egyelőre nem végeztünk összetett elemzést: kigyűjtöttük a jellemzőket, de nem vizsgáltuk a gyakoriságokat és a lehetséges összefüggéseket. A minta nem reprezentatív, és nem egészen véletlenszerű. Olyan gyerekek vállalkoztak a versenyre, akik tanulnak cigány népismeretet, akiket tanáraik felkészítettek a versenyre – bár nem a konkrét kérdésekre –, és olyan iskolákból, ahol egyáltalán tudomást szereztek arról, hogy idén cigány népismeretből is lesz tanulmányi verseny.

A versenyt a szokásos módon, más tantárgyakhoz hasonlóan meghirdették, ám nyilván nem jutott el a lehetőség híre minden potenciális résztvevő iskolához. Így szociológiai értelemben nem korrekt a minta, s nem is vállalkozunk széles körűen érvényes következtetések levonására. Az elemzés inkább csak hírt ad arról, hogyan látják közösségeiket 11–14 éves roma gyerekek.

A fogalmazások között van néhány soros és egész oldalas is. Van egyszerű szavakkal megfogalmazott, és emelkedett, szinte költői is. Öszinte vallomások, miként az idézetekből látni fogjuk, mesterkéltég nélküli, átélt írások. Aligha feltételezhetjük, hogy tanári diktálásra készültek volna. Ez nemcsak a verseny korrektsége, a fogalmazások színessége, érzelmi töltete – de a dolgozatok megjelenése alapján is kizártnak tartható. Az idézésben megtartottam az eredeti mondat szerkezetet, de kijavítottam a helyesírási hibákat. Mondhatni, drámaian rossz a legtöbb gyerek írásképe és helyesírása!

A 11–12 éveseknek feltett kérdés a pozitív attitűdök előhívását célozta: „Miért