

**Az áttételek játéka,  
avagy a tisztánlátás melankóliája**

**Werckmeister harmóniák, 1997–2000.  
Rendezte: Tarr Béla, 145 perc**

GREGUS ZOLTÁN

*állat és isten némasága között áll a szó, arra várva,  
hogy révületbe szédülve ő maga elhallgasson*  
Broc(h)

Ha tételezhető egy, a gondolati lírának megfelelő műfaji megnevezés a film területén is, akkor Tarr Béla művészete (Tarkovszkij és Jancsó nyomán) ide lenne sorolható – ahol a gondolatok lassan, az elidőző csöndben születnek. Az idő kellő intenzív kitartása a *Sátántangó*ból is ismerős, de itt a lassú és gyors időszakvenciók ritmikusabb váltakozása, a hangsúlyos képi motívumok és szerkesztések visszatérése, és ezáltal a *kép megakasztása* mint a megjelenőnél való elidőzés jellemzi a *Werckmeister harmóniákat*.

Bár „a kép megakasztása” kifejezéssel egy mozgóképes közegben látszólag a kép megállítására történik utalás, de nem a statikusság, hanem a megjelenőnek (és leányékoltjának<sup>1</sup>) az

<sup>1</sup> A megjelenő leányékoltját Eugen Fink, akárcsak mestere, Husserl, a képvilágot hordozó képészlelés mediális aktusainak korrelátumaként írja le, és mint a megjelenő eredendően anonim „elfedettséget” tematizálja. Bár Fink a hordozó „elfedettséget” szorosan egy műalkotás valóságos hordozójához (pl. a vászon egy adott felülete, ecsetvonások stb.) kapcsolja, de, amennyiben mint a képvilág (fikcionálás) és a valóság közöttjét tételezi, ezzel megengedi annak egy lehetséges tágabb értelmezését, egészen az előzetes (megértési) horizontig/beállítódásig elmenve, ami mentén a tematikus látás szerveződik. Vö. Fink, Eugen: Megjelenítés és kép. In *Kép, fenomen, valóság* (Szerk. Bacsó Béla). Kijarat, Bp., 1997, különösen 94–96.

elidőzésben történő teret és időt hagyás/adás értelmében. A pergő és lepergő képek megakasztása által az elidőzés a képiségnél mint a kép *par excellence* fenoménjénél időzik. Itt egyrészt a jelenlét követelménye elé állított képnek (referáló/reprezentáló funkciójának) a felfüggesztéséről<sup>2</sup> van szó, másrészt pedig arról, hogy a képiség képes egy olyan eseményszerű szembehelyezkedést,<sup>3</sup> a szemlélő felől tekintve a megszokott látásmódot felfüggesztő, és ilyen értelemben megakasztott beállítódást kiváltani, ami elidőzésre készlet. Ennek sajátos filmbeli megoldásait járja körül az elemzés, rámutatva a kameraállások és fényképezések által adódó sajátos képi szerkesztések sokszor a cselekmény „ellenében” működő szerepére, amikor a képiség ellenáll a dramatikus cselekményben való feloldódásnak, miközben természetesen felvállalja a narrációt is, továbbblendítve az eseményeket.

\*\*\*

A kezdő képsor, a szeneskályha tüzének a lehető legközelebbi premier plánban történő lefojtása záraskor a kisvárosi kocsmában, egyfajta baljós apokaliptikát vetít előre: úgy *tűnik*, a dolgokat az értelem fényével besugárzó ideák világa leáldozóban van. Sajátos „apokaliptika” ez, mivel a dolgok igazi arcának megmutatko-

<sup>2</sup> Platón a *Kratüloszban* a belátásszerű megismerést (ami szintén *nem lehet reprezentáció*, mivel a dolgok sokféleségéből és változásaiból valami alapvetően *mást vesz ki*, lát be), a változóban megmutatkozó *ugyanannak (eidosz)* analógiás látásmódját a megakasztáshoz kapcsolja, ami túlmutat a teoretikus tudás (*episztémé*) sokszor felemlegetett rögzítettségén, hiszen a kvázi fenomenológiai mozzanatot emeli ki *a léleknek a dolgoknál való megállításában*: „Vizsgáljuk meg [...] újra elővéve a tudomány nevét, az *episztémé*-t, mennyire kétértelmű, és hogy sokkal inkább azt jelenti, hogy ez megállítja (*hisztészin*) lelkünket a dolgoknál, mintsem azt, hogy együtt viszi a dolgokkal.” (Platón: *Kratülosz*, 437a. *Platón összes művei*. I. Európa, 1984, 844.)

<sup>3</sup> Hasonló értelemben használja Roland Barthes a fényképpel kapcsolatban a *punctum* fogalmát, ami képes a képvilágra irányuló tematikus érdeklődést megtörni. Két mozzanatot különböztet meg a képen belül, a *képmező* és a *punctum* elemet. A „képmező” kiváltja a *studiumot*, a valamire figyelést, aminek révén érdeklődő kapcsolatba lépünk a figurákkal, arcokkal, mozdulatokkal, színhelyekkel, tehát a kép bemutatott világával, a *punctum* ezzel szemben megtöri a *studiumot*. Vö. Barthes, Roland: *Világokamra*. Európa, Bp., 1985, 33–34. Nem szabad megfeledkeznünk azonban arról, hogy ez a „megakasztás” eredendően Heidegger felől érkezik, ő az, aki mindig azt hangsúlyozza a művészet kapcsán is, hogy annak ki kell vetnie bennünket a megszokottból, hogy a mű nem gondolható el a valóságban, ami már mindig is az ismert felől artikulálódik, hanem a viszony fordított, a mű bír a szabad világtér (létvonatkozások) adásának képességével. Ebbe belehelyezkedve egy eksztatikus kerülő mozgást vagyunk kénytelenek végrehajtani, ami a *saját* belátásához juttat el.

zása a végidőkben nem jelenti az igazban való gyarapodást, sőt a film végéről visszatekintve mintha nem jelentene semmi mást, mint azt a silány „tisztánlátó realizmust”, ami csak a mindentől lecsupaszított hatalmi harcot látja maga előtt az ösztönös/állati túlélésért, ahol a rögzített „igazság” is az uralhatóság érdekébe állított. Az alapul vett *Az ellenállás melankóliája* című Krasznahorkai regény végén hangzik el a következő mondat a test felbomlásáról és alkotóelemeinek körforgásáról: „ez az egyszeri s valóban megismételhetetlen birodalom, viszont ezzel oda is lett végérvényesen, felőrölte a rend kristályait rejtő káosz végtelen lendülete, a dolgok közt zajló közömbös és fékezhetetlen közlekedés”.<sup>4</sup> Mindez nem csak valamiféle archaizáló harmónia-igény felbomlására utal, hanem ugyanolyan mértékben az emberi eltűnésére is, de inkább a csendes beismerés formájában, a humanizmus apológiája nélkül. Ezt sejteti a Valuska, a film központi alakjának világában bekövetkezett *törés*, hiszen minden „elszánt-sága” és gyermeki ártatlansága ellenére ő a legjózanabb szereplő. Túlságosan is nem emberi mivoltában ő képviseli az emberi *mértékét*. A törés – nem a megszakadás, hanem inkább az átfordulás, a német *Kehre* értelmében – bravúros megoldása abban áll, hogy a kórházi vandalizmus után az „ábrándokból” való kilábalás „tisztánlátásra”-ébredése („normális” emberré válása) és elnémulása/őrülete egybeesik. Azt sejteti mindez, mintha a világ varázstalanításával nem lenne hely benne az ember számára sem, kivéve az elmeosztály zártrészlegét. Különös módon ezt képíleg sokkal inkább visszaadja a horizont és a rá merőleges két, felül zárt vasúti sínpár közé szorulva-lefojtva menekülése, mint a zártosztály „ketrecek”. (Míg a patológiás örület rendszerint a mindenre rákérdezés következményeképpen vagy azzal együtt adódik, a mindenkori „valóság” felfüggesztésével járva, illuzórikus voltának belátásával kerülve a nem tematizálható „igaz(ság)” közelébe, addig Valuska örülete a mítosz felfüggesztéséből adódó pragmatikus „valóság” igazságának elfogadásából származtatható.)

És mégsem ilyen sötét a helyzet. A tűz lefojtásában tételezhető harmónia/apokaliptika mítosza rituálisan és eredendően (lényegesen más felhanggal) *ismétlődik* a rá következő képsorokban, a kocsmabeli emberekkel a záróra *reménytelen, de mindig visszatérő* kitolása végett bemutatott „szférák zenéjé”-ben, a film alaphangulatát is megadó kozmikus táncban. A hangsúlyeltolódás abból adódik, hogy egyrészt, mikor a teljes napfogyatkozásnál tart a rituálé, akkor a kamera fölfelé történő elmozdulásával belép a képbe a kocsmá fényét adó lámpa, mintegy rácsáfolva ezzel a fény és meleg hiányára, és erősítve Valuska lelkesedését, a történet számára való megvilágító erejét, másrészt Valuska története a Nap előbukkanásával folytatódik, ami újra beragyogja és lakható-

<sup>4</sup> Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. Széphalom Könyvműhely, Bp., 1999, 384.

vá teszi a földet. Ez a ciklikus mozgás a történet végkifejletében is visszaigazolható Eszter úr minden nap visszatérő, gondoskodó odafordulásában, Valuska fordulatával azonos, bár fordított előjelű váltásában, világra-ébredésében. Kettőjük összetartozása, a világ minden alakulása és nyomorúsága ellenére, megőrzi a lemondásban való visszatérést, az együttes történetiséget adó *ajándékozás* lehetőségét.

A fény/sötétség folytonos váltakozásának örök visszatérése a kozmogóniai mítoszt idézi: a *keletkezés és pusztulás* mítoszt. Ebből adódóan mindvégig kettős jelentéssel bír: egyrészt azon ciklikus idő túlhatalmát jelenti, ami görcsös és *spekulatív magyarázatokat* követel (a városba érkező baljós konténert vontató traktor lámpáinak fénynyalábja, ami sorjában letapogatja/lepasztazza az út menti házak oldalait, a sötétből a fénybe, majd újra sötétbe vonva őket), másrészt mint ami az *együttes történetiség* kibontakozásának lehetőségét hordja magában (az utcai megvilágítás fény-árnyék játéka, amikor Eszter úrhoz igyekszik Valuska). A fény/sötétség játékában a film előreveti azt, hogy az ember végpontjaira, isten és állat közöttiségére megy ki a játék.

### A kiválasztott a láthatatlan/látható játékában

Valamiképpen minden szereplő megszállott, egy láthatatlan/megjeleníthetetlen hatalom uralma alatt áll, és egy beláthatatlan „harmónia” ügyében szorgoskodik: a tömeg ettől retteg (mindenki csak hallomásból ismer ezt-azt), és szintén annak engedelmeskedik (a Herceg nem látható, csak az árnyéka). A „Mindenes” tolmácsolásából tudjuk, hogy egyedül a Herceg látja a dolgok között az „egészt”, ami nem más, mint a rom, a homogenitás „harmóniája”; Eszterné mániákus „tisztasági szervezkedése” egy torz (amilyen őrzítő a sok virágos minta a lakásában) és a láthatatlan ellenségéből táplálkozó hatalomra irányul; Eszter úr egy le nem játszható, nem megjeleníthető harmónia ügyében mesterkedik. Bár Valuska is megszállott a *mánia* (isteni elragadtatottság) értelmében, ezen célracionális gondolkodás alól mégiscsak kivételt képez, hiszen ő már birtokolja a harmóniát<sup>5</sup>, beállítódása mondhatni nem szükségéből, hanem bőségből fakad. Valuska „szféráinak zenéjében” – ami szintén távol áll a megjeleníthetőtől, mivel a *sajátját* képezi – sajátos harmónia-látásáról van szó, ami már-már közelít az elmebetegek „minden mindennel összefügg” látásmódjához, de nála inkább a *költés* nem patológias örületéről van szó, és nem csoda, ha a film is általa láttat. Ő az, aki mindig

<sup>5</sup> Ennyiben *Az ítélőerő kritikájában* tematizált kanti cél nélküli célszerűség jelenik meg beállítódásában, vagy az arisztotelészi *entelekheia*, ami nem a gondolkodáson kívül, hanem magában a beállítódás folyamatában nyeri el célját. Figyelemre méltó, hogy mindkét utalás a rítus és művészet sajátosságával áll szoros kapcsolatban.

előbukkan a vászon jobb alsó sarkában, a nézőnek háttal,<sup>6</sup> ami-  
ben a követésre szólítás, a jelenetekbe való *beavatás* mutatkozik  
meg.

Valuska beavató minőségéhez tartozik az, hogy igazából nem  
vesz részt a közösség tevés-vevésében, a rítus eljátszásakor is csak  
a háttérből igazgatja (akárcsak Tarkovszkij *Stalkere* a Zónában) a  
lábukon már-már alig álló embereket, és közben értelmez, fordít,  
mesél. Valuska bevezető mondata („Kezdetben szinte [...] észre  
sem vesszük, milyen rendkívüli események szemtanúi vagyunk”) tömören jellemzi egész filmbeli magatartását, ő az, aki be-  
avat/láttat, és ebben azonos a filmmel. A hely, ahol tevékenyen  
megnyilvánul a fiú, az a gondozás, a közvetítés tere, nem csak  
(postásként) ember és ember között, hanem halhatatlan és halan-  
dó, a filmen látottak és nézője között, ő maga egy *rés*, amelyen  
át – miként egyszerre mondja a kocsmabeli embereknek és a film  
nézőjének – „mi egyszerű emberek is megérthetünk valamit a  
halhatatlanságból”. Igaz, hogy ez az eljárás örökkévaló rend is  
halandónak minősülhet, ha a tudományos oldalát tekintjük, de ez  
a játéknak csak a *mit* kérdését illeti, a *hogyanja* már költészet  
és a dolgokra rácsodálkozni képes hangoltságon alapul, egyszóval  
archaikus rítusként jelentkezik. Köztes helyzeténél fogva közvetít,  
és bár ő az, aki mindenről értesül, mégsem tud semmit a célracion-  
ális és gyakorlati tudás értelmében, nincs „tisztában” a dolgok  
állásával, és leginkább ez tünteti ki őt, emeli ki a mindennapiság-  
ból, amit a már mondott és újramondott ural; de ugyanakkor ez  
az, ami őt a hatalmi játszmák áldozatává teszi.

Valuska *angyali*, távolságot és közelséget egybegyűjtő  
*közvetítő* szerepére kitüntetetten utal az a képi megoldás is, mi-  
kor a zárás után rója szokásos útját, egyszerre van a földön és égi  
szeretteinél: a kamera egyre inkább eltávolodva tőle a vászon  
felső közép-szélére helyezi az egyre kisebbedő és kevés fényvel  
körülvevett, szokásos útját rovó fiút, s lassan az egész világos folt  
szinte nem lesz több a vászon javarészt feketéjében, mint egy  
távoli csillag fénye (és miközben szembe jön velünk – egyre in-  
kább távolodik). Ráadásul az utcai lámpák fényében feltűnő  
fény/árnyék ritmikus váltakozása<sup>7</sup> bekapcsolja a kultúránkat átha-  
tó platóni barlanghasonlatba, mint a szférák közti átjárásra képes  
kiválasztottat. De ahogy az ideák sem pusztán kézhezállóként  
vannak jelen, hanem egy saját erőfeszítést nem nélkülöző és  
mégsem kierőszakolható ajándékként/belátásként adódnak a  
dolgok közepette, úgy a Valuska-féle „fényben-állás” (ami nem

<sup>6</sup> Az, hogy a hát által mint a legkevésbé információt hordozó felület  
(pl. az arc és a kéz „túl sok”-jához képest) által láttat és vezet be egy  
világba, a művészethez szükséges *epoché* fontosságát idézi.

<sup>7</sup> Ennek vonatkozásában Krasznahorkai a következőt írja Valuskáról:  
„egész élete voltaképpen egyetlen véget nem érő körút volt nappalainak  
és éjszakáinak bensőséges helyszínei között.” I. m. 96.

tarthat örökké, hiszen halandóságánál fogva csak közvetít) is egy sajátos részvételt igényel: az *elidőző tekintet* jelenlétét. Ezzel szemben a film eleji konténer-bordázat hangsúlyos felületjellegének rejtett kinyilvánítása, hogy nincsen semmi „mélyebb, mögöttes” lényeg, nem tekinthető a film *ars poeticájának*, hiszen nem arra utal, hogy az egyetlen számunkra kijelölt út: beleragadni a dolgok hétköznapi, „tisztánlátó” egyértelműségébe. A saját látásmódot/mértéket felszámoló általános(ítás) retorikájaként is értelmezhető a konténer hullámlemezének merev szimmetriája. Innen tekintve a film záróképében a városka üres főterén kiterített óriásbálna, megfosztva minden vonzerőtől és tisztelettől (már-már beleolvad a mindent elnyelő szürkeségbe), mintegy a manipulációnak való kiszolgáltatottság és minden enigmatikus jelleg kiterítetté válását formázza meg. E felől tekintve az emberben, beleértve aljas és kiszámíthatatlan tetteit is, már nem tükröződik semmi az isteni teremtés csodájából, hiszen minden megmagyarázható a tudományosság által, ami a szenzációéhség kielégítésének megfelelően képes mindent a közömbösbe átfordítani.

### Az elidőző tekintet jelenléte

Az egyik nap estéjétől másnap reggelig tartó expozében, ami felvezeti és kijelöli a film határait, öt jelenettel találkozunk: a bolygók kozmikus harmóniájának akadozó/imbolygó részegekkel eljátszott ritusa; Valuskának a professzort gondozón lefektető jelenete a már-már zavaró odafigyeléssel (Valuska még a zoknit is szépen összehajtva helyezi a székre, miközben otthonában „úsznak” a saját holmijai); a rejtelmes cirkuszi szerkezet bevonulása mint ami (a Herceg és a bálna alakjában) egyszerre hordozza a „harmónia” ígérését a megváltás és szörnyűség formájában; a postahivatalban elhangzó rémhírek és oknyomozó világmagyarázatok („Azt is mondják, hogy a bálnának semmi szerepe nincsen, rögtön utána pedig azt, hogy mindennek a bálna az oka”); végül Eszter úrnak a világ hazugságaival „leszámoló” monológja a csalásra épülő jóltemperált harmóniákról. Minden esetben mintha a harmóniának az ember által tételezett, ha tetszik, spekulatív és manipulált formájával találkozoznánk, legyen szó a tudományról, a művészetről vagy a hétköznapiságról, amelyekbe sajátos módon keveredik valami nyugtalanító disszonancia azáltal, hogy a „harmónia” csak mint rögzíthető *szimmetria* tételeződik.

Valuska látásmódja, mint már említettem, mégis kivételt képez, az eljátszott kozmosz-mítoszban nem a tudomány rendje mutatkozik meg, hanem – ahogyan tekintete egybegyűjti a világában található égi és földi dolgokat – az Ugyanaz és a teljesség-gel Más találkozásának döbbenetére<sup>8</sup> alapozó *lakozás* elidőző tere

<sup>8</sup> Ezzel kapcsolatosan lásd Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1999.

nyílik meg. Ahogyan a bálnával való találkozásakor is, annak önmagában nyugvó *jelen-létében* alapozza meg az ismeretlen világról való híradás bizonyosságát, Valuska *igent* mond a világra a maga rejtőzködő mivoltában (míg a többiek *nemet* mondanak – ez készíti őket arra, hogy a világ nem kiszámítható mivoltának legyűrése érdekében folyton magyarázatokat gyártsanak). Bár tekintete képtelen végrehajtani a *clara et distincta* tudását, ez mégsem egy rögeszmes saját-világba zártságához vezet, hanem ami a dolgokat meghagyja saját szimultaneitásukban (egyidejűségükben). A „lényeg-látás” ekképpen sajátos értelmet kap: nem a mögöttes és változatlan analízisét jelenti, hanem a rejtőzködő megóvását, sokszínű kibomló vonatkozásainak megtartását.

Ezzel szemben a kamerának az a többször visszatérő, lassú és egész közeli ráúszása egy-egy erős felületjelleggel bíró (négy)szögletes és zárt formára értelmezésében a hétköznapi sarkításokhoz, a dolgok lapos egyértelműségéhez való odaszegeződést idézi. Mikor a film elején a cirkuszi szerkezet lassan és teljes terjedelmében kitölti a vásznat, a kamera (és ezzel együtt a látásmód és láthatóság) mintegy ráigazodik a konténer oldalnézeti szélére, *mintha*<sup>9</sup> egy kimerevített és szögletes struktúrába ütközne, amelynek következtében a néző egy néma zártság és egy embertelen szimmetria látványába kerül. (Amit a későbbiekben, az Eszternéhez igyekvő Valuska jelenetében és a gyűjtogatás kirobbanásakor hangsúlyossá váló parasztházak egyszerű, de nem hideg egyenlőségen alapuló szimmetriája kontraponál.) Ugyanilyen kifeszülő ráúszás figyelhető meg a rákövetkező postahivatali jelenetben a két helyiséget elválasztó vasrács (ami mellesleg az egyedüli fénynyel teli téglalapot fedi le) négyzet-„bordázatára”, majd később a rendőrpáncsok gyerekeinek őrlőgészekor a szobákat elválasztó ajtóra. (Ami még jellegzetes, hogy ezeken a küszöbértékű formákon Valuska soha nem lép át, kivéve a kórház-jelenetben, mint utólag kiderül.) Az elszánt és feldühödött tömeg vonulásakor, egy megfordítás által, ugyancsak a vászon széle képezi azt a zárt struktúrát, aminek a széléről a fejek szinte „visszapattannak”, hogy a visszafordításban, mikor már a tömeget hátulról látjuk, szintén ráússzon a kamera a kórházi folyosó ajtójára. Ezen kimerevített egyoldalúság mindent elnyomó jellege csúcsosodik ki és „pattan vissza” a kádban álló meztelen „ősöreg” előtt. Nem sajnálatot keltő szánalmas alakja veti vissza a tompa erőszak tombolását a film sajátosan kitölt „csúcspontján” (ami inkább a Valuskáéval azonos és egyidejű fordulat, mintsem egy ún. bonyodalom végkifejlete), hanem a végtelenül kiszolgáltatott és meztelen Arcban megmutatkozó etikai viszony. A kiszámíthatatlan lát-

<sup>9</sup> A film egészét átjáró *mintha* létmódról, a *van* és *nem-van* együtteséről van szó, mint *par excellence* esztétikai formáról, lásd a szöveg utolsó egységét.

vány fensége a maga idegenségében és a túlerőnek értelmetlenül nekifeszülő semmissége (és mégis túlerővel bíró kitüntetett jelenléte) az, ami ezt a térítést képes véghezvinni.

### Az utalás térítése az áttételek játékában

A hát hangsúlyos, egyszerre elforduló és követésre szólító jelenlétében az áttételek játéka működik – ahogy szinte minden motívumnak, ami a filmben előfordul (felület, tűz/víz, kör stb.). A filmet erős térnélküliség uralja, annak ellenére, hogy Valuska világában ez határtalanul kitágítottként jelentkezik be. Még a szabadtéri terek/képek is erősen le vannak határolva egy azokat körülfogó ködszerű szűrkével, vagy a házak, utcák sorfalával (nem is beszélve az udvarbelső és szobabelső szűkösségéről), kizárva ezzel a végtelen, szellős perspektívát. A primér és redukált *felületek* lehatároló jellegének kettőssége abban mutatkozik meg, hogy e nyomasztó térnélküliség többnyire klausztofóbiás, kitöréses és kiterítéses tüneteket produkál, míg Valuska világában mindez elidőzésre késztet, illetve eleve értelemmel telített. Ez igazolja azt, hogy a Valuska *versus* környezete szembeállítás nem alaptalan. A lázongás piactéri tüzének lefojtása a tankokkal a mottószerű kezdőképet idézi, de ugyanez a *tűz/víz* motívum jelenik meg a fürdőkádban álló öreg és a lehető legszűkebb (szintén fürdőszobacsempékkel kirakott) térben meghúzódó „szentanú” Valuska kapcsán. Eszterné bemutatkozása Valuska szobájában azzal indul, hogy mellesleg körülnéz a szobában, de azzal, hogy *egy teljes kört* ír le Valuska (a Nap) körül, ez már a „kozmosz táncra” rimel, miként ugyanezt a kört fogja leírni Valuska is menekültében, a helikoptert követve tekintetével, megelőlegezve „becsavarodását”. Mindezek az analógiák úgy tevődnek egymásra, hogy közben megőrzik sajátos, a kontextusból fakadó különbözőségüket.

Akárcsak a felhasznált motívumok, a kamera-mozgás is nagyon redukált. Mozgása lényegében három, a felülettel (filmes önreflexivitás!) szemben tanúsított beállítódást ismételt: a *ráközelítést*, mint amilyen Valuska rácsodálkozásra képes „leonardói” alkata, aki a falhoz vágott festékesszivacsban is gyönyörű tájképeket lát, az *áthatolást* (egyik helyiségből a másikba egy szögletes formán keresztül) mint klausztofóbiás áttörést és erőszaktevő felderítést/kukkolást, a felület lerombolása által, és az *elnézést* mint a felület irányával párhuzamosan haladást (Harrer Lajos és feleségének nyomatékosított beállítása). Mindezeket Tarr egy lineáris (fel-le, illetve előre-hátra), egy derékszögű és ritkán egy (a film hangsúlyait megadó) körmozgásba illeszti, és többnyire csak felváltva használja. Ezenfelül Tarr előszeretettel használ kettős (egy lineáris és egy centripetális) ellenmozgást Valuskával kapcsolatban, érzékeltetve ezzel sajátos pozícióját: *kívül- és közelállását*. A film expozéjához tartozó kamionláda bevonulásának képi megjelenítése – ahol a fiú feje feltűnik a vászon jobb alsó



sarkában, egészen eltörpülve és ténybeli kontrasztot alkotva a konténer lapos nagyságához képest, majd a baloldalra kerülve betölti azt, miközben a borzasztó hangrobajjal elhaladó traktor egyre kisebb – azt sejteti, hogy Valuska egy folytonos centrifugális mozgást teljesít be a hétköznapiságot jelentő városkához képest, anélkül, hogy valamikor közéjük tartozott volna (a film végére már teljesen eltávolodik a lába a talajtól). Vagy ott van Eszter úr és Valuska néma, végtelenül hosszúnak tetsző gyaloglása a kisváros utcáján, ami szintén egy kontrafonált mozgást idéz az előrehaladással, szemben a körbenforgásra, ill. helybenmaradásra utaló háttérben visszatérő ablakokkal. Ők már évek óta ugyanazt teszik, ki-ki a maga dolgát. Az „ugyanannak örök visszatérése”, akár a gondolkodás útját is beleértve, ami folyton visszatér önnön kezdetéhez, de ami nem a semmit sem tudáshoz vezet,<sup>10</sup> hanem inkább a gondolkodásban rejlő számító teleológia felfüggesztéséhez.

Az ilyen megoldások, az elvárások ellenében működő „átverések” mégsem az általuk kiváltott *hatást* célozzák, hanem a szembesítést a nem kiszámíthatóval, és ily módon a nem uralhatóval, ami a megszokott hétköznapiól vagy a beidegződött sémáktól mentesített láttatás érdekébe állított. Tarr Béla filmjeinek láttatását nem a mindent megmutatás „pornográfiája” vezérli, hanem a megjelenő megakasztásában meghagyja őket saját lehetőségüknél (anélkül, hogy ezt a lehetőséget uralhatóvá tenné egy bemutatott valóságosban), ami egyben lehetővé teszi az elidőzést egy-egy jelentéktelennek tűnő részletnél.

A *Werckmeister harmóniák* inszenizált világról vajmi keveset tudunk meg, inkább utalások történnek a zsigerileg jelenlevő harmónia-igényre, az emberire vagy annak hiányára, az állati világ-talanságra, és mindezek ellenére, úgy tűnik, láttunk egy történetet. Tarr képi-elbeszélő technikája számtalan, egyaránt valószínű kulcsra ad lehetőséget, vagyis egyiket sem emeli az egyedüli érvényes rangjára, hiszen mindenre csak *utalás* történik. A kibontakozó eseményt nem csupán önmagára vonatkoztatja vissza, de alighogy felállítja az analógiát a mű kibomló képsora és egy tételezhető „világ” között, már le is bontja azt. (A film végén, például, úgy tűnik, *mintha* Valuska örültté vált volna, bár erre vonatkozóan nincs egyetlen egy bizonyosságot nyújtó fogódzónk sem.) Az *utalás*<sup>11</sup> úgy működik, hogy az analógiából rendszeresen

<sup>10</sup> Balassa ezt a jelenetet a nemtudásnak megfelelő, folyton körbenforgó gondolkodás összefoglalásaként értelmezi, amiből hiányzik „a magyarázat ideges kényszere” mint a spekulatív tudás mozgatórugója. („Végtelennek tűnő körbejárásuk hősiess, méltóságteljes nemtudás, amely ugyanakkor nem képes lerombolni szemérmes, belső szolidaritásukat.” - Balassa Péter: Zöngétlen tombolás. *Filmvilág*, 2001/2.)

<sup>11</sup> Az *utalás* kifejezés a fenti kontextusban nem keverendő össze a jel utalásfunkciójával, aminek értelmében a jelölő, magát megvonóan, kvázi

Gregus Zoltán

kihúzza a *minthát*: így a megosztható világhoz képest egy „belső”, értelemadásunk mentén szerveződő sajátot adó esemény válik az utalás homályban maradó tagjává. Az utalás értelmezésre késztet, arra szólít, hogy mindenki megtalálja a sajátját, az arisztotelészi értelemben vett *középjét*. Így az utalás *minthá*-jában bejelentkező „átverés” úgy vezet „felre”, hogy közben azzal szembesít, hogy ez már mindig is a saját volt, saját értelmezésünk és értelemadásunk. Az eltérés/sajáthoz-térés feszültségben bontakozik ki a filmbeli harmóniák és disszonanciák szövete: a láthatatlan megmarad a filmen látható viszályában. A *Werckmeister* a harmóniát (a maga sajátosan áthúzott vagy széttagolt formájában) úgy teljesíti be, hogy nem megvalósítja azt, hanem jelöli, miközben hatályon kívül helyezi, sőt lerombolja annak egyetemes mi-voltát.

átadja a helyét a jelöltnek. Ezzel szemben az átvitel lehetetlenségét hangsúlyozom, amennyiben az sohasem hajtható végre a maga „tisztá” formájában. Az *utalás* kifejezés illetően átfordításában és esztétikai „kategóriává” emelésében fontos szerepet tulajdonítok Roland Barthes-nak. Lásd leginkább a Kafka *írás-technikájáról* szóló esszéjét: Barthes, Roland: Kafka válasza. In *Válogatott írások*. Európa, 1976, 159–164.