

nyelvkritikai horizontokat (utóbbival nagyjából egyet érthetünk). Oláh elvárásainak ad hangot a következőképpen: Varró „a nyelv önműködő természetében az első kötet tanulsága szerint még nem hisz annyira, hogy a hagyománnyal való találkozás helyét is a nyelv erőszakos anyagságának közegében merje kijelölni.” Szerinte Varró „idősebb pályatársaktól” (itt Kovács András Ferencre vagy Kemény Istvánra gondolhatunk) „csak a manirt kölcsönzi”.

(16) Nem érthetünk tehát egyet Bedecsnek azzal a megjegyzésével, hogy „a költői szerep újradefiniálása a kötet egyik legfőbb programja”, és a korábbiak értelmében azzal sem, amikor a metafizikailag érintett költői pózról állítja, hogy azt Varró „mindannyiszor élesen el is utasítja”. Valastyán viszont, a konstatació elmaradásának okát kutatva helyesen veszi észre, hogy Varró „könnyűsége” – a mi szempontunkból: „csupán” – abban áll, hogy gyakran a poétikailag kevésbé kockázatos megoldásokat választja – eszerint Valastyán ugyanabban a poétikai és irodalomértői rendszerben látja elhelyezhetőnek Varrót, mint a klasszikus elődöket.

Irodalom

Bedecs László (2000): Az óvodától az egyetemig. *Jelenkor*, 1. 94–99.

Borbély Szilárd (1999): Verstani mustra a Bögre azúrba. *Élet és irodalom*, 1999. június 11. 15.
Kulcsár Szabó Ernő (1993): *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó, Budapest.
Lator László (1999): Csak fényes szellemek. Népszabadság, május 22.

Margócsy István (2000): Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról. *Alföld*, 2. 22–32.

Oláh Szabolcs (2001): Elbeszélhető beszélgetés? *Alföld*, 2. 113–120.

Rácz I. Péter (2000): Költészettani gyakorlatok. *Jelenkor*, 1. 100–103.

Valastyán Tamás (2000): A könnyűség poézise? *Alföld*, 6. 99–104.

Varró Dániel (1999): *Bögre azúr*. Magvető, Budapest.

Vörös István (1999): Szemrím, fűlszonett, versláb. *Élet és irodalom*, június 11. 15.

Weér Ivó (1994): „Komolyhon tartomány a mi kamránk”. In: Károlyi Csaba (szerk.): *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Nappali Ház. 39–50.

A dolgozat elkészítésében nyújtott segítségért köszönetet mondok Szűcs Zoltán Gábornak és Koltai Rékának.

Testlár Ákos

Meisterwerk

**Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája –
Tarr Béla: Werckmeister harmóniák**

Talán nem tévedek, ha úgy látom, hogy az 1990-es évek nagy mű iránti várakozását a kétezres esztendő során az irodalomban Esterházy Péter 'Harmonia caelestis' című nagyregénye, a filmművészetben pedig Tarr Béla 'Werckmeister harmóniák' című nagyjátékfilmje teljesítette be.

A „nagy mű” iránti igény vélt vagy valós betöltését az Esterházy-regény és a Tarr Béla-film gyors és látványos – a film esetében talán éppen ezért is heves vitát kiváltó – kanonizálása is mutatja. A 'Werckmeister'-film esetében ezt azért is fontos konstatálni, mert Esterházy korábbi műveivel ellentétben Tarr Béla eddigi filmjeinek (még a 'Sátántangó'-t is ideértve) kétségkívül volt egyfajta 'apokrif' jellege, és mintha azt tapasztalnánk, hogy a korábbi Tarr-filmek mintegy a 'Werckmeister' felől, annak előzményeként, előkészítőjeként, utólagosan találnák meg és foglal-

nák el az őket megillető helyet, mintha visszamenőlegesen válnának a filmes kánon részévé: prekanonikus művé.

Esterházy regényében és Tarr Béla filmjében még valami más – már a művek címében – is összecseng: és ez éppen az összhang, a kozmikus és zenei értelemben vett harmónia. A 'Harmonia caelestis' és a 'Werckmeister harmóniák' mondhatni: változatok harmóniára vagy harmónia-variációk. És e „harmónia-párhuzam” korántsem merül ki a művek címében: valahol mindkét mű az égi és a földi harmónia, a kozmosz és a káosz, a rend és a

„rendetlenség”, valamint – a ‚Harmonia caelestis’ az azonos című, Esterházy Pál nevéhez fűződő barokk oratórium; a Krasznahorkai-regény alapján készült Tarr Béla-film pedig *Andreas Werckmeister* és *Bach* révén – a zenei harmónia, illetve diszharmónia kérdését tematizálja és modellálja. A két mű így inkább: változatok (disz)harmóniára, avagy (disz)harmónia-variációk.

Krasznahorkai László ‚Az ellenállás melankóliája’ című regényét és Tarr Béla ‚Werckmeister harmóniák’ című filmjét már több szempontból elemezték és értelmezték, ezért a következőkben egyrészt a regény és a film kritikai recepcióját és interpretációs közösségét, másrészt a regény filmes adaptációjának kérdését vizsgálom, elsősorban szerkezeti szempontú összehasonlító elemzés formájában.

Kritikai recepció és interpretációs közösség

Ha Krasznahorkai László ‚Az ellenállás melankóliája’ című, 1989-ben megjelent második regényének kritikai recepcióját és interpretációs közösségét vizsgáljuk, három támpont bizonyulhat mérvadónak. E három támpont közül a két utóbbi egyben a regény kritikai fogadtatásának és a művet körülvevő értelmezői közösség kialakulásának két fő szakaszát is kijelöli. ‚Az ellenállás melankóliája’-nak legfontosabb háttere és előzménye, egyben első viszonyítási pontja minden bizonnyal Krasznahorkai első – nagyszerű, a kor vezető kritikusi által elismert, sőt azonnal kanonizált, alap-, remek- és főműnek kikiáltott – regénye, a ‚Sátántangó’ (1985). ‚Az ellenállás melankóliája’ – a kifejezés hartmanni értelmében – mintegy a ‚Sátántangó’ „hátán” jelent meg: Krasznahorkai második regényének állandó viszonyítási pontja, olvasási és értelmezési stratégiáinak legmeghatározóbb tényezője mindmáig az első regény, a ‚Sátántangó’. Második támpontunk a regény 1989-es megjelenése és ezt követő kritikai fogadtatásának első hulláma (1989–90-ben). És végül harmadik, legösszetettebb támpontunk az 1990-

es évek végéhez köthető: *Katona Gergely* – mindmáig az egyetlen terjedelmesebb ‚Ellenállás...’-értelmezést jelentő – tanulmánya (1998), *Zsády Edit* Krasznahorkai-kismonográfiája (1999), tíz év elteltével a regény újradradása (1999) és mindenekelőtt Tarr Béla ‚Werckmeister harmóniák’ című filmje (1997–2000) alkotják e második kritikai és interpretációs szakasz főbb mozzanatait. És ahogy a ‚Sátántangó’ a második regényt megelőlegzi, úgy Tarr Béla ‚Werckmeister’-filmje és annak fogadtatása az ‚Ellenállás’-regényt még tíz év távlatából is mintegy újraértelmezi.

Krasznahorkai első és második regényének viszonyához hasonló az 1990-es évek két „nagy” – az említett két Krasznahorkai-regény alapján készült – Tarr Béla-filmjének helyzete is: ahogy ‚Az ellenállás melankóliája’ a ‚Sátántangó’-regény „hátán”, úgy jelent meg a ‚Werckmeister’-film a ‚Sátántangó’-film „hátán”; a ‚Werckmeister harmóniák’-nak is a ‚Sátántangó’ az állandó viszonyítási pontja. A ‚Sátántangó’- és az ‚Ellenállás...’-regény, illetve a ‚Sátántangó’- és a ‚Werckmeister’-film egymás pandája.

A ‚Werckmeister harmóniák’ kritikai recepcióját tanulmányozva a film fogadtatásának három jól elkülöníthető szakasza körvonalazódik: a film 2001 eleji bemutatóját követő lelkes fogadtatása és azonnali kanonizálása (2001 februárjában); a Magyar Narancs hasábjain a film kapcsán kibontakozott vita (2001 áprilisától szeptemberéig); és végül a ‚Werckmeister’-kérdés átmeneti összegzése (2001 végén).

A ‚Werckmeister harmóniák’ bemutatóját lelkes fogadtatás és elismerés követte a kritikusok és esztéták részéről. „A ‚Sátántangó’ után Tarr Béla újabb alapművet forgatott” – olvashattuk a *Filmvilág* 2001. februári számában található ‚Werckmeister’-összeállítás elején: ez volt (mintegy kritikai Auftaktként) a film fogadtatásának legelső mondata, megadva ezzel a ‚Werckmeister’-recepció első (kanonizáló) szakaszának alaphangját és vezérszólását. A filmnek Tarr Béla (‚Sátántangó’ utáni) második főműveként való tételezése, remek-

művé avatásának ez a gesztusa határozza meg a *Forgách András, Kovács András Bálint* és *Szilágyi Ákos* között folyt, a Filmvilág említett számában olvasható beszélgetésnek, valamint *Balassa Péter* eszszéjének – mindmáig az egyetlen mélyreható és megvilágító erejű, 'Werckmeister'-elemzésnek –, illetve *Forgách András* Magyar Narancs-beli és részben *Báron György* ES-beli recenziójának a hangnemét is.

A 'Werckmeister harmóniák' lelkes kritikái fogadtatására reagálva, a kritikái recepció első hullámának kanonizáló gesztusától elhatárolódva *Jánossy Lajos* 2001 áprilisában a Magyar Narancs hasábjain – hosszas vitát kiváltó

– különvéleményének adott hangot. *Jánossy* vitaindítója tézisszerűséggel, túlzott művészet- és igazságakarással vádolta, illetve közheylesnek, didaktikusnak, sőt egyenesen metafizikai giccsnek nevezte a 'Werckmeister harmóniák'-at, éppen ezért elharmarkodottnak és indokolatlannak tartotta a film remekművé nyilvánítását és gyors kanonizálását.

Jánossy Lajos különvéleményére a rákövetkező hónapok folyamán többen reagáltak pro és kontra: *Kovács András Bálint*, *Schubert Gusztáv* és *Györffy Miklós* egyértelműen a film mellett és *Jánossy* ellenében, *Peer Krisztián* a film ellenében és *Jánossy* mellett foglalt állást, *Dercsényi Dávid* pedig egyfajta köztes pozíciót foglalt el a vitában. A Magyar Narancs hasábjain lezajlott 'Werckmeister'-vita záróaktusát a fiatal magyar írók *József Attila Körének* nyárvégi szigligeti táborában *Turcsányi Sándor* vezetésével, *Báron György*, *Forgách András*, *Jánossy Lajos*, *Peer Krisztián* és *Vágvölgyi B. András* részvételével, valamint a közönség soriban helyet foglaló *Rényi András* érdemi –

sőt megítélésem szerint helyenként a résztvevők hozzájárulásánál is értékeesebb – közreműködésével létrejött filmvita jelentette. A szigligeti filmvitával záruló polémia végül a vitaindító különvélemény megfogalmazójaként *Jánossy Lajos*, a disputának teret adó Magyar Narancs részéről pedig – kissé megkésve, inkább már a 2001 végi átmeneti összegzés jegyében – *Turcsányi Sándor* szerkesztő rekesztette be. A film kapcsán kialakult vita további rekapitulálására itt nincs mód, annyit azonban a vita részletes taglalása nélkül is megállapíthatunk, hogy a vita elsősorban nem a film elemzése és értelmezése körül folyt,

nem a különböző 'Werckmeister'-elemzések és értelmezések valódi polémiaját jelentette, hanem tárgya mindegyiknek a filmes tradíció és kánon, a kritikus hatalmi pozíciója és beszédmódja, a kritikus tekintély kérdése volt. Az egész 'Werckmeister'-vita a kritikusok közti generációs különbségbe, illetve eltérő szellemi és művészi tradícióik, köztudásuk, vonzalmaik és művészeti-esztéti-

A „Sátántangó”-hoz hasonlóan Krasznahorkai „Ellenállás...”-regényének „filmre vitele” is telitalálat: már magának a regénynek is az egyik központi problémája az idő – ami a mű mottója szerint is csak „telik, de nem múlik” –, a többek között zenei témájú irodalmi szöveg filmes „feldolgozása” pedig – ne feledjük, hogy a zene, az irodalom és a filmművészet: a három nagy tranzitorikus, azaz időbeli művészet – így együttesen még inkább ráerősít az időproblematika középpontba állítására.

kai paradigmáik különbségébe ágyazottan jelenik meg, és ez tulajdonképpen – a *Rorty* által használatos értelemben – a metafizika és ironia, a modern és posztmodern ellentétéként írható le.

A 'Werckmeister harmóniák' kritikái recepciójának harmadik szakasza végül az átmeneti összegzés jegyében zajlott. 2001 végén a Filmvilágban jelent meg *Kovács András Bálint* nagy összefoglaló tanulmánya *Tarr Béla* munkásságáról, ebbe a szakaszba tartozik *Gelencsér Gábor* – írásának címében *Esterházy* korábban már említett 'Harmonia caelestis'-ét parafrázáló – 'Werckmeister'-bírálatát ('Harmonia terrestris'), s végül a *Lettre* 2001–2002-es té-

li számának hasábjain – egy korábbi Krasznahorkai-interjúval együtt – ekkor látott napvilágot a szigligeti filmvita szövege is. A ‚Werckmeister’-receptió harmadik szakaszáról összességében elmondható, hogy a filmkritikusok és -esztéták között viszonylagos egyetértés született atekintetben, hogy Tarr Béla filmje – esetleges hibáival együtt is – mindenképpen fontos, jelentős, nagyformátumú alkotás.

A ‚Werckmeister’-film mint az ‚Ellenállás’-regény adaptációja

A magyar filmművészet mindmáig kelő figyelmet nem kapott és behatóan nem vizsgált sajátossága, hogy a legnagyobb magyar rendezők úgynevezett „szerzői” filmjeinek mindegyike irodalmi művek alapján vagy írói közreműködéssel készült, tehát tulajdonképpen adaptáció – *Jancsó Miklós* ‚Szegénylegények’ és *Makk Károly* ‚Szerelem’ című filmjétől *Huszárik Zoltán* ‚Szindbád’-ján, *Szabó István* ‚Mephistó’-ján és *Gaál István* ‚Magasiskola’-ján át *Bódy Gábor* ‚Psyché’-jéig hosszasan sorolhatnánk a példákat. Tarr Béla filmje is ebbe a sorba tartozik: a ‚Werckmeister harmóniák’ – a ‚Kárhozat’ és a ‚Sátántangó’ után – Krasznahorkai László és Tarr Béla harmadik „közös” nagy filmje. Krasznahorkai két nagyjából azonos terjedelmű regényéből azonban Tarr Béla két jelentősen eltérő hosszúságú filmet készített: a csaknem hét és fél órás ‚Sátántangó’-val ellentétben a ‚Werckmeister harmóniák’ „mindössze” két és fél óra hosszú. Már a két film terjedelme is azt mutatja, hogy míg a ‚Sátántangó’ inkább (neo)avantgárd modern film, addig a ‚Werckmeister’ már terjedelmében is visszatér a klasszikus modern film normáihoz. A ‚Werckmeister harmóniák’ legnagyobb érdekét éppen abban látom, hogy Tarr Béla a grandiózus ‚Sátántangó’ „témáját” és filmes poétikáját rövidebb, feszesebb, szorosabb és nézhetőbb formába öntötte.

A ‚Sátántangó’-hoz hasonlóan Krasznahorkai ‚Ellenállás...’-regényének „filmrevitele” is telitalálat: már magának a regénynek is az egyik központi problémája

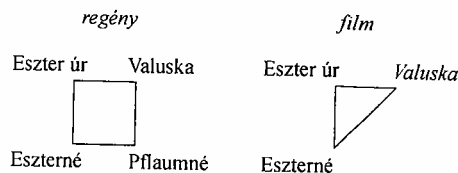
az idő – ami a mű mottója szerint is csak „telik, de nem múlik” –, a többek között zenei témájú irodalmi szöveg filmes „feldolgozása” pedig – ne feledjük, hogy a zene, az irodalom és a filmművészet: a három nagy tranzitorikus, azaz időbeli művészet – így együttesen még inkább ráerősít az időproblematika középpontba állítására. Megítélésem szerint a Tarr Béla munkásságával kapcsolatban leggyakrabban felmerülő *Tarkovszkij*-párhuzam sem elsősorban filmjeik metafizikájához köthető, hanem elsősorban az idő révén, a nagy orosz rendezőnek a filmes időről alkotott felfogása, filmjeinek hosszúsága, lassúsága, elidőzés-jellege, a megörökített idő tarkovszkiji értelmében lehet találó vagy érvényes. A magyar filmrendező így nemcsak Krasznahorkai regényét, hanem Tarkovszkij időkezelését is „adaptálja”. Tarr Bélát mindenekelőtt ebben az értelemben nevezhetjük a magyar film Tar(r)kovszkijának.

Ha ‚Az ellenállás melankóliájá’-t és a ‚Werckmeister harmóniák’-at szerkezetük és a szereplők szempontjából, az adaptáció kérdését szem előtt tartva vetjük össze, akkor Krasznahorkai regénye és Tarr Béla filmje között jelentős különbségeket tapasztalhatunk. ‚Az ellenállás melankóliája’ az elbeszélő művek klasszikus hármastagolását követi: Bevezetés, Tárgyalás és Levezetés (nem pedig Befejezés). (A három rész arányainak érzékeltetése végett: a bevezetés 70, a tárgyalás 260, a levezetés pedig 40 oldalas.) Mindhárom nagy rész fejezetekre tagolódik: az első rész kettő, a regény legnagyobb részét alkotó második rész hat, a harmadik rész pedig ismét két fejezetből áll. A kettő-hat-kettő osztású szimmetrikus, keretes szerkezet egyes fejezetei azonban tovább már nem tagolhatók: minden fejezet egyetlen hosszú – a középső rész esetében 40–50 oldalas – bekezdésből áll. A regény szerkezete szorosan összefügg a regény négy főszereplőjével: az egyes fejezetek mindig az egyik „hőst” állítják a középpontba. A ‚Rendkívüli állapotok’ címet viselő bevezetésben először Pflaumnét, majd Eszternét, a ‚Werckmeister-harmóniák’ című tárgya-

lásban (Valuska–Eszter–Valuska–Eszter–Valuska–Eszter sorrendben) a két férfit, végül a „Sermo super sepulchrum” (halotti beszéd, gyászbeszéd) című levezetésben – a bevezetés sorrendjét felcserélve – előbb Eszternét, majd Pflaumnét középpontba állítva követik egymást a fejezetek: a keretrészekben tehát a női, a tárgyalásban pedig a férfi főszereplők állnak a történések középpontjában. A szimmetria tehát nemcsak a regény szerkezetében, hanem főszereplőinek viszonyrendszerében is (többszörösen) érvényesül – a regény négy főhőse kétféleképpen is párba állítható: egyrészt Eszter úr és Eszterné ellentétpárja áll szemben Valuska és Pflaumné párosával, másrészt Eszter úr és Valuska ketőse állítható párhuzamba Eszterné és Pflaumné ellentétével. De végül is kinek a története „Az ellenállás melankóliája”? A regény elején úgy tűnik, hogy Pflaumné a főhős, ő azonban a bevezetés után megpróbál távol maradni a történetektől, szó szerint kivonja magát a történetből. A tárgyalás során a két férfit: Eszter úr és Valuskáé a főszerep, a levezetés folyamán azonban ők is háttérbe szorulnak: a regény és a kisváros története a végén ugyanis – szinte észrevétlenül, a gyanútlan olvasót és az eredeti történetet is félrevezetve – átalakul Eszterné történetévé.

Az „Ellenállás”-regény „werckmeisteri” adaptációját több szempontból is az egyszerűsödés jellemzi. A film a regény három nagy része közül csupán a középső részt adaptálja, a regény be- és levezetése a filmről teljesen kimarad (csak az óriásbálna városba érkezése kerül át a filmbe). Némi változtatással a regény középső részének címe adja a film címét is: „A Werckmeister-harmóniák”-ból így lesz „Werckmeister-harmóniák”. A történet és a cselekmény lerövidülésén túl az adaptáció egyszerűsödését jelzi, hogy a regény több főszereplőjével ellentétben a filmnek csupán egy igazi főhőse van: a multifokális regénnyel ellentétben a film elsősorban Valuska alakjára fókuszál. A „Werckmeister-harmóniák”-ban a rendező szinte azonosul hősével, a film mindvégig Valuska merkuri pályáját követi. Ahogy „Az ellenállás melankóliája” a vé-

gén átalakul Eszterné történetévé, úgy alakul át a regény – illetve a kisváros és lakóinak – története a mű filmes adaptációja során Valuska történetévé. A szerkezet és a szereplők szempontjából az is kulcsfontosságú, hogy a filmből teljesen kimarad Pflaumné, Valuska anyja – ahogy ő kivonja magát a regény történetéből, az alkotók úgy vonják ki őt teljes egészében a filmből.



1. ábra. A regény és a film alakjainak konfigurációja

A regény tagolásának, fejezetbeosztásának szerepét a filmben a zene tölti be: ahogy a regényt a hosszú bekezdések, úgy a filmet leginkább a zene tagolja. A filmben ötször szólal meg *Víg Mihály* megindítóan melankolikus muzsikája: a film eleji kocsmajelenet közben, Valuska éjszakai sétája során, a bálnanézés alkalmával, a lincselő tömeg kórházjelenet végi visszavonulásakor és a film végén, amikor Eszter úr is szemügyre veszi a bálnát a piactéren – ezek a képsorok jelentik a film (zenei) támpontjait. Behatóbb elemzést igényelne, ezért itt csak megemlíteni tudom a regény még kisebb egységeinek – Krasznahorkai hosszú, kígyózó mondatainak, a szöveg mondatszövevényének/szövedékének – filmes „adaptációját”: a lassú nagyjeleneteket, a csak Tarkovszkijéhoz fogható hosszú snitteket és csaknem minden jelenet körkörös, körbe-körbejáró gépmozgását, amikor is a kamera lassú, gyűrűző és örvénylő mozgása egy vagy két kört ír le (például a kocsmajelenet során, Eszter úr lakásában éjjel, másnap, amikor a zenemester kifejti anti-werckmeisteri elméletét, amikor Valuska a piactéren körbejárja a bálnát, majd Valuska szobájában, Eszter úr és Valuska peripatetikus értelmű városi sétája alatt, a helikopteres jelenetnél stb.).

Míg az adaptáció során tehát a cselekmény, a szerkezet és a szereplők szempontjából a film egyszerűsödött, addig a

helyszín tekintetében viszont „szétszóródott”: a több főszereplős regényből egy főszereplős film, az egy helyszínen játszódó regénnyel ellentétben egy szándékosan több helyen forgatott, szétszórt helyszínelésű film született. Míg a regény kimondatlan, ám meglehetősen egyértelmű helyszíne – a román határhoz közeli – Gyula, addig a film fő helyszíne – a szerb (és horvát) határtól nem messze fekvő – Bajára került; az újságosztórozás során megtudjuk, hogy a kisvárosban (az Ukrajnához tartozó kárpátjai Beregszászon?) a Kárpáti Igaz Szót olvassák; a Herceg pedig szlovákul beszél – a film három főszerepét (Valuskát, Eszter urat és Eszternét) alakító német színészekről most külön nem is szólva. Az egyértelműen magyar környezetben játszódó regénnyel ellentétben a film jellegzetesen kelet-közép-európai.

A regény- és filmszereplők neveinek vizsgálata is tanulságos lehet. Tudjuk, hogy a művészi névadás sohasem esetleges: a művekben nincsenek semmitmondó nevek – minden név mond valamit. Az „Ellenállás”-regény és a „Werckmeister”-film – ha nem is mindig beszélő, de igen – beszédes nevei: Andreas Werckmeister, Valuska János, Eszter György, Eszterné, Pflaumné és a Herceg – mind igen beszédes és sokatmondó nevek, hogy csak a főszereplők, valamint a film és a regény közléső részének címét adó 17. század végi német zenemester nevét említsük. Pflaumné neve talán a háziasszony – a regényben gyakorta emlegetett – (szilva)befőttjeire utalhat. Nem kevésbé találó a Herceg neve és alakja sem: ő a mű sátáni, a filmben csupán árnyképként, szó szerint falra festett ördöggént megjelenő figurája. *Földényi F. László* egyenesen a mű centrumának, az egész regényt behálózó szimmetriarendszer középpontjának tartja a Herceget: a műben minden a Herceg irányába „gravitál”. *Horkay Hörcher Ferenc* szerint viszont a mű nem egy-, hanem kétpólusú: pozitív középpontjában Valuska, negatív középpontjában pedig a Herceg áll. A Herceg – latinul dux. Ez egyrészt – az Andreas Werckmeister és Bach „Wohltemperiertes Klavier”-ja révén – a

műhöz szorosan kapcsolódó barokk fuga vezértémájára, másrészt pedig – a latin dux, az olasz duce, a német Fürst és Führer révén – áttételesen a Herceg vezéri szerepére utal. A Herceg mint kisvárosi mini-Duce, a tettleges szubverzió vezéréként mintegy Valuska – illetve Eszter úr, az elméleti „felforgató” – árnyéka, alteregója, ellen-fele.

Különösen beszédes és sokatmondó, hogy a regény és a film idősebbik férfi-hősének családneve egy női keresztnév: Eszter György vezetékneve nem apa-, hanem mondhatni anyanév. Az Eszter házaspárban a hagyományos nemi szerepek így mintegy felcserélődnek: Eszter úr a paszszív, Eszterné az aktív, Eszter úr viseli a feminin, Eszterné pedig a maskulin jegyeket. Eszter György, a kisváros tudós/tanár zenemestere a mű – *Thomas Mann* „Doktor Faustus”-ának leverkühni és zeitblomi értelmében is – Faust-figurája, ex-neje pedig inkább valamiféle boszorkány vagy házisárkány, mintsem Tünde – ahogy azt igen „találó” leányneve sugallná.

Szintén igen talányos és mély értelmű Valuska, a mű ifjabbik férfi-hősének keresztnéve – János. Valuska a mű talán legösszetettebb alakja: a kisváros újságkihordó postásaként mint hírnök, hírvívó és közvetítő egyrészt a mű hermészi/merkuri figurája. Másrészt mint a kisváros szent félkegyelműje, jámbor együgyűje (Einfalt), az orosz spirituális vallásosság, művészet és irodalom jurogyivij-figuráit, leginkább talán *Dosztojevszkij* (jézusi és Don Quijote-i) hőseit: Miskin herceget és Aljosa Karamazovot idézi. Harmadrészt: János mint Janus, a kétarcú fiúisten – közvetítő az emberek, illetve kapu és átjáró a két világ (a kozmosz és a kisváros világa) között: János/Janus egyik arcával mindig a bolygók és a csillagok, a másikkal pedig a kisvárosi emberek felé fordul. Film végi összeomlásával János éppen ezt a Janus-szerepét, az egyik arcát veszti el: nem tudja tovább betölteni kettős (túlvilági és evilági, illetve a kettő között közvetítő) funkcióját. Valuska – amint azt a kórházi jelenet egy apró mozzanata is jelzi – teljesen elveszti érintkezését a földdel:

Valuskát ekkor már istenei óvják – mint egykor Hölderlint vagy Nietzsche-t – az örület védőburkában magukhoz ragadván őt. S végül, de nem utolsósorban: János mint a legbizalmasabb, titkos (hermetikus) Jézus-tanítvány – már a kisvárosi apokaliptikus révén is – János apostol és evangélista alakját idézi. A mű rejtett mester-tanítvány szálának értelmében az Eszter úr és János közti viszony: a Mester és a Tanítvány viszonya, ahol is Eszter György az anti-werckmeisteri zenemester, Valuska János pedig az ő titkos tanítványa.

Íráskom címűl is ezért választottam – a Werckmeister név mint 'művezető (iparosmester), műhelymester' jelentésű szóösszetétel tagjait felcserélve – a Meisterwerk mint 'mestermű, remekmű, mesterremek' fogalmát, egyrészt a mester és tanítvány (céhes) viszonyát jelezve; másrészt utalva a 'Werckmeister'-film, illetve a korábbi Tarr Béla-filmek születésének körülményeire és a rendező munkamódszerére, a műhelymunkára, a népes alkotógárdára; egyúttal érzékeltetve véleményemet Krasznahorkai regényének és Tarr Béla filmjének minőségéről.

Irodalom

'Az ellenállás melankóliájá'-nak interpretációs közössége

- Alexa Károly (1990): Dél-alföldi Apokaliptikus. (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Hitel*, február 21.
- Csuhai István (1990): A melankólia ellenállása. (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Magyar Napló*, február 8.
- Dérczy Péter (1990): Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája. *Kritika*, 8.
- Földényi F. László (1990): Egy beteljesedő jóslat (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Jelenkor*, 12.
- Horkay Hörcher Ferenc (1990): A pusztulás anatómiája (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Holmi*, 5.
- Károlyi Csaba (1990): „Csődöt mondtunk”? (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Alföld*, 1d. In: uő: (1994): *Ellakni, nézelődni (Esszék, kritikák)*. Pesti Szalon, Budapest. 65–76.
- Katona Gergely (1998): Destrukció elméletben és gyakorlatban (Menippea és öntükrözés Krasznahorkai László Az ellenállás melankóliája című regényében). *Protestáns Szemle*, 1.
- Keresztury Tibor (1990): A hiányzó összefüggés (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Életünk*, 5–6. In: uő: Kételyek kora (Tanulmányok a

kortárs magyar irodalomról). Magvető, Budapest. 187–94.

- Körösi Zoltán (1989): Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája. *Kortárs*, 12.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (1998): Hozzászólás Katona Gergely Destrukció elméletben és gyakorlatban című dolgozatához. *Protestáns Szemle*, 1.
- Odorics Ferenc (1990): „...a részletek összeesküdtek az egész ellen” (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Tiszatáj*, 10.
- Thomka Beáta (1993): A pusztulás némasága és hangzavara (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). In: uő: *Áttetsző könyvtár. Jelenkor*, Pécs. 178–187.
- Zsadányi Edit (1999): Az utolsó szó, az utolsó szó...: Az ellenállás melankóliája. In: uő: *Krasznahorkai László*. Kalligram, Pozsony. 75–99. (Tegnap és ma – Kortárs magyar írók-sorozat)

A 'Werckmeister harmóniák' kritikai recepciója

2001. február

- Balassa Péter (2001): Zöngétlen tombolás (Tarr Béla: Werckmeister harmóniák). *Filmvilág*, 2.
- Forgách András – Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos (2001): A rend éjszakája (Beszélgetés a Werckmeister harmóniákról). Lejegyezte: Schubert Gusztáv). *Filmvilág*, 2.
- Báron György (2001): Napfogyatkozás (Tarr Béla: Werckmeister harmóniák). *Élet és Irodalom*, február 16.

A Magyar Narancs-vita

- Forgách András (2001): Kitaró pillantás (A Werckmeister harmóniák). *Magyar Narancs*, február 8.
- „Nem lehet ügyeskedni” (Bori Erzsébet interjúja Tarr Bélával). *Magyar Narancs*, 2001. február 8.
- Jánossy Lajos (2001): Egyszer jólakni? (Különvélemény Werckmeister-ügyben). *Magyar Narancs*, április 5.
- Kovács András Bálint (2001): Tarr Béla, és akiknek nem kell (A Werckmeister harmóniákról). *Magyar Narancs*, április 12.
- Dercsényi Dávid (2001): A kritika harmóniája. *Magyar Narancs*, április 12.
- Schubert Gusztáv (2001): Tarr-vágás (A Werckmeister harmóniákról). *Magyar Narancs*, április 19.
- Peer Krisztián (2001): A vita hevében (Werckmeister harmóniák). *Magyar Narancs*, május 17.
- Györffy Miklós (2001): Jelentésmutatás (A Werckmeister harmóniákról). *Magyar Narancs*, augusztus 16.
- Jánossy Lajos (2001): Tar(r)talom és forma (A Werckmeister-vita). *Magyar Narancs*, szeptember 20.
- Turcsányi Sándor (2001): Csak egy mozi (2001: A Werckmeister harmóniák). *Magyar Narancs*, december 20.

2001 vége

- Kovács András Bálint (2001): Tarr szerint a világ. A Zóna belülről 1–2. *Filmvilág*, 11–12.
- Gelencsér Gábor (2001): Harmonia terrestris (Tarr Béla: Werckmeister harmóniák). *Pannonhalmi Szemle*, 4.

A film valami gyökeresen más, mint az irodalom – Az ellenállás melankóliája (Krasznahorkai Lászlóval beszélget Eve-Marie Kallen). *Magyar Lettre Internationale*, 43. (2001–2002. tél)

Werckmeister harmóniák – Egy szigligeti filmvita (vitavezető: Turcsányi Sándor, résztvevők: Báron

György – Forgách András – Jánossy Lajos – Peer Krisztián – Rényi András – Vágvölgyi B. András). *Magyar Lettre Internationale*, 43. (2001–2002. tél)

Korcsog Balázs

‘Tágra zárt szemek’ – nyitott szemmel

Stanley Kubrick sohasem kapott nagyságához méltó elismerést. A valaha élt talán legjelentősebb filmrendezőt egyetlen világszerte jegyzett fesztiváldíjjal sem tüntették ki, s az életmű-Oscart tőle megtagadó Akadémia díjkiosztó ünnepségén Steven Spielberg, a tömegfilm mágusa búcsúztatta az elhunyt Mestert – szellemiségének megcsúfolásaként. Utolsó filmjének, a ‘Tágra zárt szemek’-nek a magyar recepciója pozitív volt ugyan, ám úgy gondolom, nem mentes bizonyos félreértésektől és figyelmeztelésektől.

A rendező filmnyelvi eszközökkel világosan két részre osztja művét. A nyitás emlékezetes: a vászon sötét, egy keringő dallamát halljuk – *Sosztakovics* ‘Jazz-szvit’-jének második keringőjét –, ami finom belső utalásként is felfogható: a film alapjául szolgáló ‘Traumnovellé’-t író *Arthur Schnitzler* otthonát, a ‘boldog békeidők’ Bécsét juttatja eszünkbe. Kubrick tökéletes érzéssel választja meg az első képet, mely a film több fontos aspektusát előrevetíti: Alice Harfordot (*Nicole Kidman*) látjuk, amint a nézőnek háttal könnyed mozdulattal ledobja magáról ruháját, s így egy pillanatilag meztelenül áll előttünk. Együtt jelenik itt meg a kitarukozás és a nemiség, a film két központi fogalma. Szerepe van annak is, hogy mindez egy lesötétített, élénkpiros függönyökkel keretezett ablak előtt történik, a következő filmképen pedig – a cím bejátszása után – Dr. William Harfordot (*Tom Cruise*) látni egy másik ablak előtt, melyen át világoskék fény szűrődik be: e két színből egész szimbólumrendszer épül majd ki. Az első rész zárása – a pár tükör előtti előjátéka – élesen elválasztja a film két nagy egységét: a cselekmény fontos eleme lesz, hogy a második szakaszban Harfordék egyáltalán nem élnek nemi életet. Az új fejezet kezdetét Kubrick a tőle megszokott szellemességgel,

számos elem párhuzamba állításával jelzi. A csókolózó pár képét lesötétíti, a sötét vászon mellett *Chris Isaac* eddig futó bluesslágere (‘Baby did a bad-bad thing’) helyett a már ismert bevezető keringődallam csendül fel. Felidéződnek tehát a film nyitásának reminiscenciái, aztán *Aufblende* (újabb megnyitás!), és egy épp kinyíló liftajtót látunk – mintha felmenne a függöny egy újabb előadáshoz. Ráadásul a történet szintjén is nyitásnak, egy új nap kezdetének lehetünk tanúi: a doktor a munkahelyére érkezett meg. A film végén pedig, mikor Dr. Harford túl van már a kísérteties szexkálvárián, s a házaspár a vallomásokon, újra *Nicole Kidmant* látjuk, mint a kezdőképen, ezúttal persze ruhában, amint kijelenti, hogy van egy fontos dolog, amit minél hamarabb meg kell majd tenniük. Az utolsó szó (‘Fuck.’) nemcsak kilátásba helyezi a pár újrainduló szerelmi életét, ezzel lezárva a történetet, hanem – durván és némi csipős humort sem nélkülözve – mintegy összefoglalja a művet, ily módon párhuzamot alkotva a kezdőképpel. Aztán sötétre vált a kép, és újraindul a ‘Jazz-szvit’ keringője, a néző pedig a film elején látott betűtípusban olvashatja a stáblista neveit. A kettős keret bezárult.

Az aprólékosan kidolgozott szerkezet mindig is jellemezte Kubrick alkotásait,