

Entrópia – A Werckmeister harmóniák retorikája

A film és a regény

Tanulmányomban Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* (TARR Béla–HRANITZKY Ágnes, 2000) című filmjének tropológiai struktúráját hasonlítom össze Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája*¹ című regényének és Tarr korábbi filmjeinek retorikai szerkezetével. A regény és a film párhuzamos vizsgálata alatt a két mű által működtetett retorikai stratégiák összehasonlítását értem, egy olyan szoros retorikai olvasatot, amely rávilágít arra, hogy Tarr filmje milyen irányba mozdul el a regény poétikájától. A Krasznahorkai regénye és Tarr filmje közötti eltérés természetesen elsősorban *mediális*, de ez nemhogy nem akadályozza az összehasonlítást, hanem épp ez az eltérés teremti meg a mindkét műben szereplő elemek retorikai funkciójának átalakulását, melynek felismerése rávilágíthat a *Werckmeister harmóniák* legfontosabb poétikai sajátosságaira.

Az említett különbségek a diegézis és a diskurzus szintjén egyaránt felismerhetőek (már amennyire ezek szétválaszthatóak), a film és a regény mást és máshogyan ábrázol. A két történet legfontosabb különbségeire olyan példákat hozhatunk, mint hogy a filmből teljes egészében kimarad Valuska anyjának *Az ellenállás melankóliájában* keretként szolgáló története, és jórészt kimarad Eszterné háttérben folyó munkálkodása, hogy a film kocsmajelenetében Valuska eljátssza a napfogyatkozás második felét is, míg a regényben a rögtönzött előadás csak a teljes elsötétedésig jut (EM, 93–95), hogy a filmben sokkal kisebb hangsúly kerül Valuska és Eszter barátságának bemutatására (EM, 174), vagy hogy a film elfedi a történet tetőpontját jelentő éjszakának történéseit, melyekről a regényben részletesebb képet kapunk (EM, 261–290).

Lényeges eltéréseket láthatunk az ábrázolt világok között is, melyekben a történetek játszódnak. A regény városa sokkal lepusztultabb, apokaliptikusabb hely, ahol az utcákon már csak jegesre fagyott szemét hátán botorkálva lehet közlekedni (EM, 158–159) – ehhez képest a film városa egyes jelenetekben már-már tisztának és rendezettnek tűnik. Fontos eltérés az is, hogy a regény világában folyamatosan szokatlan, nyugtalanító eseményekkel találkozunk, melyek közül a filmben csak kevésről értesülünk, és azokat is csak a szereplők elbeszéléseiből ismerjük. A regény narrátora szerint a városban „a maga részéről a természet is befejezte szabályos működését” (EM, 128), és ez a leglátványosabban az olyan eseményekben nyilvánul meg, mint a város díszét jelentő, öreg fa ok nélküli kidőlése (EM, 60). Krasznahorkai regényének világát a romlás kísérteties (*unheimlich*) összhangja hatja át, minden esemény más események tükörképe.

Az ellenállás melankóliája egy tükrözésektől zsúfolt világot hoz létre, ahol Valuska, akár egy „picike bolygó” (EM, 104), a városban pontosan olyan pályát ír le, mint az általa csodált égitestek, és ahol a patkányok a jelenben éppúgy megérik a rájuk csak a jövőben leselkedő veszélyt, mint a város nyugtalan polgárai (EM, 71). A regény minden eleme illeszkedik az összefüggések komplex rendszerébe, melyben ezek az elemek többé-kevésbé világos jelentést kapnak. A bálna például Valuska szemében az isteni teremtés tökéletességét és e tökéletesség emberek számára való elérhetetlenségét szimbolizálja, miközben része – ahogy azt Jacques Rancière is sugallja (RANCIÈRE 2013; 32) – az allegóriának, mely Valuska és Eszter úr viszonyát Pinocchio és Geppetto történetével kapcsolja össze.² Ez önmagában is allegorikus jel, ami az 1962-ben és 63-ban az országban körbeutaztatott Góliát nevű óriásbálnára és ezzel egy történelmi korszakra is utal, és emellett a kis termetű, gyakorlatilag „láthatatlan”, de mégis jelentős Herceg szimmetrikus ellenpontja.

A film elmozdul, eltávolodik ettől a szövevényes retorikai sémától. Erről az eltérésről Rancière is ír, de értelmezése nem erre fókuszál. A film trópusainak működésmódjára csak rövidebb megjegyzésekben utal, ezek közül az lesz a kiindulópontom, amelyik így hangzik: „a bálna talán nem is allegória” (RANCIÈRE 2013; 34). Számomra a legfontosabb kérdés pontosan az, hogy a bálna *talán miért nem* allegória, hogy a bálna miképpen veszíti el a regénybeli allegorikus jellegét a vásznon. Tágabban megfogalmazva ugyanezt: mi történik Krasznahorkai trópusaival és trópusainak szerkezetével, amikor Tarr filmjében a vásznonra kerülnek?

² Rancière javaslata elsőre elrugaskodottnak tűnhet, de eszünkbe juthat a *Sátántangó*-ból a „pénzfa” elültetésének mozzanata, amely szintén Collodi művét idézi.

Úgy látni, ahogy Valuska teszi

A kérdés szempontjából a film és a regény legfontosabb különbsége az elbeszéléstechnikában található. Ahogy arra Rancière is felhívja a figyelmet, *Az ellenállás melankóliája* „polifonikus kompozíciót működtet”, ezzel szemben a film „nem foglalkozik a középszerű emberek kicsinyes intrikáival, feladja ezt a többfókuszú szemléletet”, és „tisztán egyetlen szereplő [...] körül bontakozik ki” (RANCIÈRE 2013; 33). Míg a regény narratív stratégiája a diegetikus térben viszonylag szabadon mozgó, újabb és újabb szereplőhöz kapcsolódó tekintet logikája alapján szerveződik, addig a film kamerája egyedül Valuskát követi, az ő nyomába szegődve szemlélődik. Értelmezésem szerint ez a kameratekintet átveszi Valuska perspektíváját, tekintetét, szemlélődési módját. Bár a kameratekintet sosincs abban a konkrét pontban, ahonnan Valuska lát, számos filmnyelvi megoldás erősíti a fenti értelmezést, például az, ahogy a kamera ráközelít Valuska szemére, a szemlélődő Valuskára, vagy az a jellemző stratégia, hogy egy látvány bemutatásának egy pontján megjelenik maga Valuska, amint éppen azt szemléli, amit mi is látunk.³ A film Valuskára fokolizál.

Az ellenállás melankóliájának narrátora többször is beszél arról a módról, ahogy Valuska látja a körülötte történő eseményeket. Az erre vonatkozó egyik legizgalmasabb részletben azt olvashatjuk, hogy Valuska „nem látta” a várost (EM, 98), „nem érti” azt, amit lát (EM, 100), „hiányzott belőle minden viszonyítás” (EM, 102), „tudása nem tudás” (EM, 102). A regény csúcspontjának borzalmait látva Valuska rádöbben, hogy „egyedül ő és a megbocsáthatatlan vakság, s nem ezek itt a kórházbejárat előtt a másvilágiak” (EM, 271), és mikor felismeri eddigi vakságát, azzal a szemlélődési módja is radikálisan megváltozik, a regényvégi összeomlásával számára már minden látott dolog értelmetlenül áll egymás hegyén-hátán (EM, 291). A filmből ugyan hiányzik a narrátori hang, mely ezt a látást jellemezhetné, de a kameratekintet megmutatja nekünk azt, ahogy Valuska lát, ez a szemlélődési mód pedig nagy hasonlóságot mutat azzal, amit Paul de Man nyomán *materiális látásnak* nevezhetünk.

Ennek a speciális látásnak a vizsgálatához Kant *Az ítélőerő kritikája* című művének a fenségesre vonatkozó egyik részletéből kell kiindulnunk. Arról a részletről van szó, melyet Paul de Man a *Fenomenalitás és materialitás Kantnál* (DE MAN 2000; 54–79) című tanulmányának egyik központi idézetévé, és ezzel a de Man munkásságát továbbgondoló iro-

³ Például a bálnát szállító konténer feltűnésekor, a konténer belsejében tett látogatósokkor vagy a kórházban a rombolás éjszakáján.

dalomelméleti hagyomány egyik sarokpontjává tett.⁴ A részlet *Az ítélőerő kritikájának* első fejezetéből származik (KANT 2003; 69), és a fenséges látvány előfeltételét jelentő szemlélési mód körülírására vállalkozik. A szöveg első része felvázolja az alapvetést, mely szerint fenségesnek látni a természetet azt jelenti, hogy a „tisza esztétikai ítélet” nevében elvonatkoztatunk minden olyan ítélettől, amely ennek a látványnak az elemeit a teleológia vagy a cél összefüggéseinek vetné alá. A részlet klasszikus interpretációja szerint a bemutatott esetben „ahelyett, hogy úgy látnánk a természetet, mint amely az élet fenntartásában közreműködő célokkal rendelkezik, amikor úgy látjuk, ahogyan a költők teszik, egy belső formát látunk, boltozatot vagy tükröt, amely közvetlenül a szemnek jelenik meg boltozatként vagy tükröként, s nem azon célok felismerése által, amelyek a boltozatokat vagy tükröket meghatározzák” (LOESBERG 2004; 150).

De Man interpretációjában elmozdítja az idézet súlypontjait. Először is arra hívja fel a figyelmet, hogy „Kant szövegében ég és föld architektonikus szerkezetként történő felfogása a meghatározó szemlélet”, mivel „a tér Kantnál, mint Arisztotelésznél, egy ház, amelyben többé-kevésbé biztonságosan vagy poétikusan lakozik az ember e földön” (DE MAN 2000; 67). Kantnál az ég a tetőt jelentő boltozat, a tenger a végtelenbe nyúló padló, melyet „a látóhatár, az ég falai korlátoznak” (DE MAN 2000; 67). Ugyanakkor ezt az architektonikus érzékelési módot szembe kell állítanunk a teleologikussal, mivel ezek az architektonikus elemek Kant saját meghatározása nyomán nem lehetnek valamilyen célnak alárendelve. Ennek az architektonikus, de nem teleologikus látásnak a szemléltetésére de Man egy, a *Logikából* származó másik Kant-idézetet kapcsol össze a korábbi részlettel, melyben Kant egy vademberről ír, „aki távolról lát egy házat, és nem ismeri a ház funkcióját. Kétségtelenül ugyanazt a tárgyat látja, mint egy másik ember, aki azonban tudja, hogy a ház rendeltetésében és elrendezésében az ember lakhelyéül szolgál. A vadember esetében puszta szemléletről (*blosse Anschauung*) beszélünk, míg az utóbbinál szemléletről és fogalomról egyben” (DE MAN 2000; 68).

De Man elválasztja a Kant által vázoltakat Wordsworth bizonyos szempontból hasonló, de lényeges pontokon mégis eltérő álláspontot mutató versrészleteitől („az óceán és az ég kanti víziójában nem jut szerep az elmének” [DE MAN 2000; 69], szemben azzal, ahogy az Wordsworthnál

⁴ Andrzej Warminski (WARMINSKI 2001), Jonathan Loesberg (LOESBERG 2004), Michael Spinker (SPINKER 2004) és Füzi Izabella (FÜZI 2009) meggyőző alapossggal feltérképezte ennek a Kant-olvasatnak a de Man elméleti rendszerében betöltött szerepét, jelentőségét.

történik), hogy ezzel rámutasson a vázolt látás sajátosságaira. Miután bemutatta, hogy a kanti szemlélődés nem tűnik olyanak, „miként a költők teszik”, azt állítja, hogy Kant esetében ez a bizonyos látvány pusztán „a szem számára hozzáférhető”: „Kant látását (*vision*) aligha nevezhetjük irodalminak, ami magában hordozná a látvány szimbolikussá vagy átvitt értelművé tételének lehetőségét az ítélőerő aktusa által. Egyedül a *materiális* látás fogalma jut eszembe” (DE MAN 2000; 70).

De Man tehát a Kant által bemutatott szemlélődési módot a vadember példájával együtt olvasva olyan látásnak tekinti, melyben nem vesz részt az elme, mely nem fogalmakon alapul. Úgy tekinteni a világra, „ahogyan azt pusztán látjuk (»wie man ihn sieht«)”, az „abszolút és radikális formalizmus”, amit materializmusnak nevezhetünk (DE MAN 2000; 129). Ez a materiális látás, „tisztá szemléleti látvány” (DE MAN 2000; 71) vagy „megkövült tekintet” (DE MAN 2000; 129) Paul de Mannál egyfajta prefiguratív, a fogalmiságot megelőző szemlélődés. Olyan látás, amely „se nem szó szerinti, se nem figurális” (LOESBERG 2004; 152–153 és FÜZI 2009; 80), mivel megelőzi magát a figurációt, vagyis nem tartalmazza a látott képhez kapcsolódó retorikai többletet, a látványt nem teszi „átvitt értelművé”, mégsem szó szerinti, hiszen „anélkül látni egy házat, hogy ismernénk, mire is szolgál, azt jelenti, hogy nem tudjuk, mit is látunk, nem pedig azt, hogy szó szerint látunk” (LOESBERG 2004; 153). Jonathan Loesberg értelmezésében a materiális tekintet „nem más, mint egy jelentés nélküli szerkezet” (LOESBERG 2004; 150), ami nemcsak „a kanti rendszerben elképzelhetetlen” (FÜZI 2009; 80), hanem Paul de Man rendszerében is, és „teljességgel lehetetlen” (LOESBERG 2004; 153). Lehetetlen, mivel maga is csak metafora, „mely lehetővé teszi számunkra, hogy eltekintsünk mindenféle formától, amely kategorizál és megmagyaráz, egy olyan cél nélküli »forma« érdekében, mely mindössze az, ami van, s amely fogalmilag megelőzi az empirikusan strukturáló trópusokat” (LOESBERG 2004; 153).

Kant példáiban és de Man értelmezésében egyaránt egy szubjektum (egy ember, egy vadember, egy költő) látja materiálisan a világot, én viszont a *materiális látás* metaforáját egy film olvasatában szeretném alkalmazni. Értelmezésemben a *Werckmeister harmóniák*ban a Valuskára fokalizáló kameratekintet szemlélődése egy ilyen típusú, a látottat mindössze látványként látó puszta szemlélet (*blasse Anschauung*) felé tart. Mielőtt rátérnék a materiális látás alapján való szemlélődés retorikai következményeire, kifejtem, hogy milyen is pontosan ez a kameratekintet.

A materiális kameratekintet

Kovács András Bálint *A kör bezárul* című Tarr-monográfiája az életművet egyetlen fejlődéstörténeti útként mutatja be, mely a szerző által „permutációs elvnek” nevezett logika alapján szerveződik. A koncepció lényege, hogy Tarr folyamatosan a filmes kifejezésformák egy adott keretéből gazdálkodik, ezeknek az eszközöknek az újabb és újabb elrendezésével kísérletezik, majd „amint megtalálta a sikeres összetevőket és azok kombinációját, különböző radikális módokon folytatta a stílus fejlesztését” (KOVÁCS 2010; 10). Tarr életművének ez a felfogása konvergál Tarr saját koncepciójával, de problémássá teszi az életmű korszakolását, különösen azt az elterjedt megállapítást, miszerint az életmű két, jól elkülöníthető szakaszra osztható (KOVÁCS 2010; 18). Kovács András Bálint kötetének első felében meggyőzően vázolja fel a technikai elemek cserélődésének és alakulásának ívét, hangsúlyozva, hogy az életmű szakaszokra bontása és egyenes irányú fejlődéstörténeti olvasata nem zárja ki egymást, és egy olyan felosztást javasol, mely az életművet két részre osztja. Szerinte a *Macbeth* (TARR Béla, 1982), az *Őszi almanach* (TARR Béla, 1984) és a *Kárhozat* (TARR Béla, 1987) „egy új esztétika megtalálására irányuló három különböző kísérletnek” tekinthető: a *Macbeth*-ben „Tarr kipróbálta a stilizált dialógusok, a teátrális díszletek és az extrém hosszú beállítások összekapcsolását”, az *Őszi almanach*-ban „a teátrális díszleteket a kevésbé extrém hosszú beállításokkal és az improvizált dialógusokkal”, a *Kárhozat*-ban pedig „a kissé stilizált, de naturális díszletvilágot a stilizált dialógusokkal és az extrém hosszú beállításokkal” kombinálta, és végül az utolsó „bizonyult a követendő iránynak” (KOVÁCS 2010; 94). A következőben – elfogadva a fenti felosztást – a *Werckmeister harmóniák*-at a második korszak filmjeivel vetem össze.

A *Werckmeister harmóniák* kapcsán Kovács András Bálint első fontos megállapítása az, hogy a snittek átlagos hossza ebben a filmben a *Szántangó*-hoz (TARR Béla, 1994) képest a másfélszeresére nőtt, de ezen a ponton nemcsak a snittek hossza, hanem – ami még fontosabb – „a hosszú beállítás történeti mintája” is megváltozott az életműben, mely innentől kezdve nem Godard–Tarkovszkij-féle független kamerakezelési mintát, hanem az Antonioni–Jancsó-féle kísérő technikát követi (KOVÁCS 2010; 159). Ennek következményeként elmaradnak az olyan statikus beállítások, ahol a szereplők ki-be járnak a kamera által felvett térben, „a kamera minden egyes mozdulatát egy szereplő mozgása motiválja” (KOVÁCS 2010; 160), és ezt kiegészíthetjük azzal, hogy ez a szereplő jobbra Valuska. Szintén megfigyelhető, hogy a *Werckmeister harmóniák* eseté-

ben jellemzőbbek a mélységi kompozíciók, mint Tarr korábbi filmjeiben, és részben ezeknek, valamint az éles fekete–fehér kontrasztok és a világítás növekvő szerepének köszönhetően a vizuális kompozíciók expresszivitása a film „legfőbb stilisztikai hatásává válik” (KOVÁCS 2010; 186).

Összefoglalva tehát, a *Werckmeister harmóniák* legfontosabb technikai újdonságai a szereplőkhöz alkalmazkodó, kísérő kameratechnika, valamint a film képeinek minden eddiginél erősebb stilizáltsága. Kovács András Bálint meglátásait kiegészíthetjük azzal, hogy tovább erősödik a szereplők mozgásának koreografáltsága.⁵ Többek között ezeknek a technikai összetevőknek az összjátéka vezet egy új típusú kameratekintet megjelenéséhez. Ez a kameratekintet elsősorban nem *értelmezi* a látottakat (ahogy az a második korszak korábbi filmjeire jellemző volt), hanem *látványként megmutatja* azokat.

Mit értek azon, hogy a kamera nem értelmezi a látottakat? A filmes metafora (METZ 1983; 189) és az intellektuális montázs iskolapéldája Chaplin *Modern idők* (CHAPLIN, Charles 1936) című filmjének nyitójelenete.⁶ A jelenet két felvételtől áll: először egy vonuló birkacsorda képét látjuk, majd a metrólalujáróból kitóduló, a gyárba igyekvő munkások tömegét. A film következő jelenetei a városban, azon belül pedig a gyárban játszódnak, vagyis a kameratekintet elmozdulását a diegetikus téren kívülre (vagy az azonos diegetikus tér távoli pontjára) csak a birkák és a munkások helyzete közötti analógia motiválhatta. Azért hozom ezt a jelenetet példaként, mert a kameratekintet ilyen típusú, a látottakat megmagyarázó, értelmező mozgása az, ami a *Werckmeister harmóniák*ból gyakorlatilag hiányzik.

Tarr második korszakának korábbi filmjeire még ez az értelmező kameratekintet a jellemző. Eddig a pontig a felvételeket két alapvető stratégia határozta meg. Egyrészt a kamera mindig részletesen bemutatja a miliőt, azt a közeget, ahol a film cselekménye játszódik. Utóbbit *szociografikus tekintetnek* nevezhetnénk: a kamera hosszan elidőzik a szétmálló falakon, az omladozó házakon, a kocsmák berendezésén, a saras utakon, és így tovább. Ahogy Kovács András Bálint írja, Tarr „filmjei témájában érvényesítette valódi politikai álláspontját: szolidaritását a kinaszítottakkal” (KOVÁCS 2010; 31), így a környezet naturalista bemutatásának politikai tétje van. Másrészt Tarr felvételei a második korszakában rendszere-

⁵ Találó Balassa Péter „sátánbalett” fogalma: a filmben majdnem minden balettszerű táncot jár, a rögtönzött előadásban részt vevő kocsmalátogatóktól kezdve a film végén feltűnő helikopterig (BALASSA 2001).

⁶ A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=ksoq50iYzc8> (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)

sen olyan képeket mutatnak, elfordulva az éppen zajló eseményektől, amelyek a hősök helyzetével vagy a történet egyes részleteivel analógiát hoznak létre, hasonlóan ahhoz, ahogy az egyébként Krasznahorkai regényeiben is történik. Gondoljunk csak a *Sátántangó* jelenetére, amikor Futaki a kocsmá előtt hányja ki a valamivel korábban elfogyasztott italokat, és mellette egy röfögő disznó jelenik meg, vagy a *Kárhozat* jeleneteire, amikor a kamera hosszan veszi a telep egymást kerülgető kóbor kutyáit a romos házak között, akiknek a helyzete és viselkedése a szereplőiket tükrözi. A kutyák szerepe tehát nagyon hasonlít Chaplin bárányainak szerepéhez. Ezeknek a felvételeknek a szervezőelve az, hogy a megmutatott képeken látható elemek metaforikusan összekapcsolhatók a korábban megmutatottakkal.⁷ Ha a korábbi stratégiát szociografikus tekintetnek hívtuk, akkor az utóbbit *analógiaképző tekintetnek* nevezhetjük.

Utóbbi kettőtől mozdul el a *Werckmeister harmóniák*. Az itt megjelenő kameratekintet nem a szociografikus szemlélődés vagy a Krasznahorkai prózájára jellemző, gyakran ironikus összekötések tekintete. Itt inkább az eseményeket pusztán látványként szemlélő kameratekintetről beszélhetünk, mely nem értelmezi a látottakat azzal, hogy a közelben lévő, analogikusan beépíthető látványok felé fordulna, vagy hogy a szereplők életterének részletein időzne. A Tarr védjegyét jelentő hosszú snittek a *Werckmeister harmóniák*ban a film eseményeinek, cselekvéseinek a felvételei, a kamera csak ritkán időzik el tárgyakon, de sosem távolodik el az éppen zajló eseményektől és az eseményeket alakító szereplőktől. Ez nem egy *leíró* filmnyelv, melyet az elbeszélés kauzális logikájával szemben határozhatnánk meg (BAGI 2005), hiszen a filmben – a Tarr-életmű második szakaszának minden más filmjénél erőteljesebben – a cselekmény bemutatásán van a hangsúly. A látott dolog szinte mindig mozgásban van a vásznon, mivel vagy a kamera, vagy a bemutatott tárgy mozog. Sokkal inkább folyamatos látunk mint tárgyakat, a szemlélődés ritkán fókuszál, koncentrálni valamire. Nem véletlen, hogy Jarmo Valkola *Cognition and Visuality* című kötetében épp a *Werckmeister harmóniák* elemzésekor iktat be egy rövid filmelméleti fejtegetést a fotó és a film viszonyáról, ahol arról ír, hogy a fotó azzal, hogy mozdulatlanúságba dermedti a képen a mozgást, bizonyos értelemben meghamisítja a látványt, miközben sajátos kifejezőerővel ruházza fel azt (VALKOLA 2004; 146). A *Werckmeister harmóniák* látványai szinte mindig mozgásban vannak, és ezzel a megjelenített tárgyakra háruló retorikai jelentőség érezhetően csökken.

⁷ Erről a módszerről Tarr is beszél, a vonatkozó részlet (08:35-9:45) meghallgatható az Apertúra Magazin honlapján, az alábbi linken: http://magazin.apertura.hu/files/2009/07/tarrmp3_2.mp3 (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)

Emellett a mozgások koreográfiája sem hoz létre analógiákat. Jó példa erre az a jelenet, amikor Eszter úr felesége nyomásának hatására elhagyja a házát, és Valuskával a városba indul, hogy meggyőzze a polgárokat a „tisztasági mozgalomhoz” való csatlakozás szükségességéről. Ebben a 2 perc 17 másodperces jelenetben a szereplők csak 40 másodpercig kommunikálnak egymással, ezután semmi mást nem látunk, csak a „fej fej mellett” haladó Valuskát és Esztert, akik egyenletes tempóban róják a város utcáit. Krasznahorkai regényében a két szereplő mozgása éppúgy illeszkedik a mindent átszövő összefüggések rendszerébe, ahogy a többi elem. A regény belső narrációja bemutatja, hogy mire gondolnak a szereplők, főképp Eszter, aki itt elkezd újraértelmezni a Valuskához való viszonyát. *Az ellenállás melankóliájában* Eszter Valuskára támaszkodik, aki nagy nehezen támogatja őt, ezért mozgásuk is szokatlan képet mutat, mert bár együtt haladnak, mégis úgy tűnik, hogy Valuska „szinte fut”, míg Eszter „szinte áll” (EM, 167). A közös mozgásuknak ez a képe jól tükrözi Valuska és Eszter karakterét. Eszter úr a regényben öt oldalon keresztül gondolkodik a szög beverésének helyes stratégiáján (EM, 222–227), nem hajlandó kimozdulni a házából, csak azzal van elfoglalva, hogy korábbi benyomásokat és tapasztalatokat lassan és körültekintően értelmezzen. Szinte áll. Ezzel szemben Valuska egy percre sem áll meg, felületesen szemléli az eseményeket, rengeteg dolgot lát, de sosem töpreng. Szinte fut. Tarr a *Werckmeister harmóniákban* bemutathatta volna ezt a könyvben megjelenített mozgást, ahogy a *Sátántangóban* is szemlélteti azt, ahogy a majorság épületéhez tartó emberek csoportjától lemarad az egyedüli bizonytalan szereplő, Futaki, aki a letelejtől sejti, hogy a mintagazdaság kiépítésének terve csak ámítás. Ehelyett Valuska és Eszter úr mozgása a filmben elveszti a könyvbéli retorikai funkcióját. Ehhez hasonló módon a helikopter nyolcasokat mintázó mozgása, majd megállása és leereszkedése sem tükröz más filmbeli mozgásokat, sem a szereplőkét, sem a bolygóképet.

De vegyünk szemügyre most egy olyan példát, ahol a film nem cselekvéseket mutat meg, noha többnyire ezt teszi. A bálna – ahogy arról az első fejezetben már szó esett – szimbólum, allegorikus jel, és egy allegorikus szerkezet része Krasznahorkainál, ezzel szemben elsősorban pusztán látvány Tarrnál, olyan, csak részleteiben látható objektum⁸, aminek nem a

⁸ Jogos ellenvetés lehetne, hogy a film utolsó jelenetében a bálna már nem csak részleteiben, hanem teljes egészében látható, ugyanakkor ez a jelenet az értelmezésem szempontjából kevésbé releváns, hisz ezen a ponton a kameratekintet már elszakadt Valuskától, vagyis ebben az egy jelenetben nem úgy működik, mint a film korábbi részeiben. Ennek kapcsán lásd a tanulmány utolsó lábjegyzetét.

célja vagy a jelentése a fontos, hanem a látványként (és tömegként) való jelenléte. Hasonlóan a bálnát szállító teherautó óriási konténeréhez. Ez a regényben – Valuska anyjának szemszögéből – a város terébe fenyegető módon betörő tárgy, a megbomló rend kísérteties hírnöke. Ezzel szemben, ahogy azt Balassa Péter is hangsúlyozza, a filmben a konténer „hangsúlyozottan tárgyi, képi és nem csupán dramaturgiai mivoltában” van jelen (BALASSA 2001; 10).

Anyaggá válik a filmben a tömeg is. A várost feldúló emberek csoportja – mivel Tarr a lázadást „irreálisra tette” (RANCIÈRE 2013; 36) – a legkevésbé sem hasonlít egy valós tömegre vagy a filozófiából jól ismert tömeg-típusokra, mint például Hegel csöcseléke (HEGEL 1971), de nem hasonlít arra a tömegre sem, melyet a Herceg szavai implikálnának.⁹ Bár a regényben az egyik résztvevő beszámolójában azt olvashatjuk, hogy társaival „egyetlen testet” alkottak (EM, 281), a regény tömegében nincs olyan kísérteties összhang, mint a film tömegében. *Az ellenállás melankóliájában* a romboló csoportnak vannak vezetői (Valuskát balszerencséjére épp az egyik ilyen vezér szemeli ki magának), a tömeg idővel több csoportra szakad, különböző fázisokban fejezi be a rombolást, mivel a csoportok fokozatosan látják be a pusztításuk céltalanságát, miközben egyes tagjaik egyéni akciókba kezdenek. *A Werckmeister harmóniákban* a tömeg mint valami kegyetlen, embertelen matéria lepi el a várost. A film csúcspontján a tömeg két tagja szembesül egy képpel¹⁰, melyet mintha ezen a két emberen keresztül mindenki más is látott volna, és amitől hirtelen mindannyian abbahagyják a pusztítást. A film tömege – mint Ransmayr *Utolsó világ* című regényében a Naso elbeszélésében megjelenő hangyasereglet (vö. BÉNYEI 2013; 164–170) – organikus és a deleuze-i *szervek nélküli test* mintájára

⁹ Nagy Krisztián rámutat, hogy „az válik megütköztetővé, *ahogy* ez a tömeg *nem* az a tömeg, amit a Herceg beszéde a történet szerint létrehozott”, hiszen a vonuló emberek fegyelmességükkel és némaságukkal a legkevésbé sem tűnnek a Herceg üres szövegei által feltüzelt csöcselékeknek (NAGY 2014).

¹⁰ Arra, hogy a tömeg lényegében „egy képet lát”, Bagi Zsolt hívta fel a figyelmet egy kerekasztal-beszélgetésen. (*Kerényi Filmklub a Magyaros Szakbétén*, kerekasztal-beszélgetés a *Werckmeister harmóniák* című filmről, PTE BTK, Pécs, 2015. április 29.) Érdekes, hogy a regényben egy másik résznél találkozunk egy nagyon hasonló jellegű jelenettel: mikor Eszter úr ráeszmél Valuska jelentőségére, ebbe, „mint egy kimerevített képbe, beleütközött” (EM, 239). Ezzel szemben a rombolás értelmetlenségének felismerése a regényben nem kötődik egy konkrét képhez. A tömeg addig pusztít, „míg csak az általános fegyvertelenség láttán egyszerűen megtorpanva föl nem fogták, hogy a tűrés félelemteli némasága, az ellenállás tökéletes hiánya mindinkább megbénítja őket”, és miután „felélték gyilkos lendületüket”, a csoport tagjai egy szétvert boltban fekszenek le (EM, 266).

központosítatlan. Ez a tömeg sem referenciálisan, sem figuratíván nem olvasható, nem valószínű csöcselék, nem a kitaszítottak vak és rémisztő dühének szimbolikus megjelenítése (mint a regényben)¹¹, hanem elsősorban organikus anyag és koreografált látvány.

Entrópia

A fentiekben azt mutattam be, hogy a *Werckmeister harmóniák* hogyan mozdul el a Tarr filmjeire korábban jellemző szociografikus vagy analógiaképző szemlélődési mód felől egy látványokat megmutató, de Man-i értelemben materiális látás felé. Ezen a ponton azt kell megvizsgálunk, hogy ez az elmozdulás retorikai aspektusból milyen változásokhoz vezet.

A *Werckmeister harmóniák* retorikájáról Kovács András Bálint monográfiájának *Metaforikus elbeszélés* című fejezetében olvashatunk (KOVÁCS 2010; 261–268), ahol a szerző amellett érvel, hogy a film „metaforikus narrációt” valósít meg. Kovács András Bálint azért tekinti a filmet metaforikus elbeszélésnek, mert egy meglehetősen naiv metaforadefinícióval dolgozik. Érvelésében a „metaforikusság” válik az egyetlen magyarázattá akkor, ha a filmbeli történések „különösen furcsák” vagy „nem értelmezhetőek mindennapi logikával” (KOVÁCS 2010; 265), a metaforikusságot tehát az események „normális folyásával” szemben határozza meg. Csak-hogy, ha egy film teljesen valószínű és kristálytisza ok-okozati rendben ábrázolja az eseményeket, attól az ábrázolásmód nem feltétlenül lesz kevésbé metaforikus, ahogy önmagában attól sem lesz egy elbeszélés metaforikus, hogy sok üres helyet hagy, és emiatt nehezebb felfejteni a megjelenített események kapcsolatát vagy a szereplők motivációit. A metaforikus és a logikus, a metaforikus és a valószínű egymást magyarázó szembeállítás mellett nehéz lenne érvelni. Ezzel nem azt akarom állítani, hogy a *Werckmeister harmóniák* ne lenne metaforikusan olvasható, pusztán azt, hogy a metaforikus szerkesztettség erre a filmre sokkal kevésbé jellemző, mint *Az ellenállás melankóliája* című regényre, vagy a *Kárhozat* és a *Sátántangó* című filmekre.

Az előző fejezetben hosszan írtam arról, hogy Tarr hogyan vágja el a regényben szereplő metaforikus kapcsolatokat, legyen szó akár a mozgások koreográfiájáról, akár a megjelenített tárgyakról. Ahogy láthattuk,

¹¹ Vö. Krasznahorkai az egyik vele készült riportban azt mondja, hogy „ebben a regényben egy olyan tömegről van szó, amely nem az én képzeletem szülötte, [...] ez a tömeg létezik, és mindig is létezett”. *A film valami gyökeresen más, mint az irodalom – Krasznahorkai Lászlóval beszélget Eve-Marie Kallen*, *Lettre*, 43. szám, 2001/tél. http://epa.oszk.hu/00000/00012/00027/krasznahorkai_int.htm (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)

nem egyszerűen szelekciós eljárásról van szó, a regénybeli események is átalakulnak. Emellett Tarr olyan technikai megoldásokat választ, melyeknek köszönhetően a kamera nem értelmezi a képeket, sokkal inkább a cselekvésekre és a stilizált látványokra figyel. A film nem merül el a harmónia és a káosz, az építés és a rombolás, a mesterséges és a természetes oppozíciójára épülő, Krasznahorkai által létrehozott retorikai rendszerben, hanem materiális látványként szembehelyezi ezzel azt a „külvilágot”, melyre ezek a fogalmi keretek ráíródnak. A képek, a tárgyak, a mozgások elvesztik korábbi retorikai jelentésüket és jelentőségüket, Tarr fellazítja az összefüggések regénybeli rendszerét.

Hasonló helyzettel van dolgunk, mint amit Roland Barthes az *Objektív irodalom* című szövegében Robbe-Grillet prózája kapcsán felvázol. Barthes szerint Robbe-Grillet-nél a tárgy „nem korrespondenciák középpontja, nem tolulnak föl benne élmények és szimbólumok: csak optikai akadály”, mivel „a szerző minden művészetével azon van, hogy »jelenlétet« adjon a dolgoknak, és megfossza őket a jelentésüktől” (BARTHES 1967; 152). Robbe-Grillet Barthes szerint ezektől a tárgyaktól „elveszi [...] a metafora minden lehetőségét, megfosztja őket az analóg formák és állapotok hálózatától” (BARTHES 1967; 154). Bár a *Werckmeister harmóniák* nem leírásokkal dolgozik, mégis ehhez nagyon hasonló hatást ér el. Tarr életművében folyamatosan egy leíró filmnyelv létrehozásával kísérletezik. Seymour Chatman *Amire a film képes, de a regény nem (és fordítva)* című tanulmányának megállapításait figyelembe véve kérdéses, hogy nevezhetjük-e ezeket a felvételeket leírásnak (CHATMAN 2011). Chatman szerint a film nem képes az irodalmi szövegekben megjelenőkhöz hasonló leírásokat létrehozni, egyrészt mert amit a kamera megmutat, az mindig túlságosan részletgazdag, másrészt mert a film nem képes arra, hogy „állításokat” tegyen, csak „bemutatni” tud, és végül mert a filmben a történet ideje, a cselekményidő szükségszerűen folyamatosan telik. Chatman hosszan sorolja azokat a filmes megoldásokat, melyek az elgondolásai ellenpéldáiként szolgálhatnának (CHATMAN 2011; 79–81), de Tarr hosszú snittjei olyan új leíró stratégiákat alkalmaznak, melyek nem illeszkednek a narratológus példái közé. Tarr filmjeinek egyes részletei – és itt főképp a *Kárhozatra* és a *Sátántangóra* gondolok, melyeket Chatman 1980-ban még nem ismerhetett, hiszen még be sem mutatták őket – olyan leíró jeleneteket tartalmaznak, melyeknek az elemzése külön tanulmányt érdemelne. A *Werckmeister harmóniák* esetében ez természetesen releváns, de – ahogy arról már korábban is beszéltem – ez a film minden más Tarr-filmnél történetesebb, cselekményesebb. A film esetében tehát a Barthes által azonosított defiguráló folyamat megy végbe, azzal a hangsúlyos eltéréssel, hogy

a film nem a tárgyakra, hanem az eseményekre és a folyamatokra koncentrálna, és nem a tárgyak „aprólékos” és „felületi” leírásával, hanem sajátos filmnyelvi eszközökkel ér el a Barthes által megfigyelthez hasonló irányú elmozdulást.

A materiális látás a szubjektum számára lehetetlen, ezért nem azt állítom, hogy a film esetében a néző képes lenne elvonatkoztatni a trópusokon alapuló interpretációtól, sőt még azt is belátom, hogy egyes jelenetek felkínálják ezt az értelmezést.¹² Mégis, ha a film alapjául szolgáló regényt és Tarr korábbi filmjeit is bevonjuk az értelmezés terébe, akkor felismerhetünk egy ellentétes irányú mozgást, a kameratekintet *materiális látás* felé történő elmozdulását. A film a dolgok materiális jelenlétét szegezi szembe a metaforikus jelentésükkel. Ez a materiális kameratekintet vezet a retorikai alakzatok kiüresedéséhez, a korábbi szimbolikus/metaforikus struktúra „hőhalálához”. A hőhalál a termodinamika második fő tételéből adódó állapot, melyet a világegyetemben jelentkező teljes kiegyenlítettség, az alakok felbomlása jellemez. Ennek a folyamatnak a leírására használt fogalom az *entrópia*, mely egy rendszer rendezetlenségi fokát mutatja, és ami a görög *tropos* és a latin *tropus* szóból ered. Ez a termodinamikai elgondolás a *Werckmeister harmóniák* központi stratégiájának különösen jó metaforája, mivel a film egy tropológiai rendszer alakzatainak lebontására, egy struktúra entrópiájának fokozatos növelésére, az alakzatok alakatlanítására, a figuráció kioltására épít.

Ebből a szempontból érdemes újra szemügyre vennünk Tarr életművének második felét, különösen az utolsó, legfontosabbnak ítélt filmjeit. Ezek a filmek radikális poétikai vállalkozások sorozatát alkotják, melyek csak egyetlen dologról nem mondanak le soha: az odafordulásról a társadalom peremén élők felé. A *Sátántangó* a „filmfogyasztás”, a filmes ábrázolási hagyomány és az elbeszélő forma konvencióit kezdi ki, a *Werckmeister harmóniák* pedig a trópusok alapján szerveződő jelentés lebontására, ennek a rendszernek az ellenpontosására tett kísérlet. Az előre bejelentett „utolsó film”, a *Torinói ló* (TARR Béla–HRANITZKY Ágnes, 2011) már egészen olyan, mint egy Beckett-dráma. A tér végtelenül lecsupaszított és megha-

¹² Jánossy Lajos – a későbbiekben sokat vitatott – kritikájában azt olvashatjuk, hogy a *Werckmeister harmóniák* „szimbólum-, sőt allegóriafejtést provokál” (JÁNOSSY 2001), és ha nem is értünk egyet azzal, hogy a film „provokálna” erre, azt be kell látnunk, hogy a film így is olvasható. Különösen igaz ez az utolsó jelenetre, vagyis az egyetlen olyan részre, ahol a kameratekintet már elszakadt Valuska perspektívájától. Eszter úr itt épp úgy néz a bálna szemébe, ahogy azt korábban Valuska tette, ez az analógia pedig számos metaforikus magyarázatot vonhat maga után, a filmes párhuzamokról nem is beszélve.

tározhatatlan, történetről, karakterekről, dialógusokról már szinte nem is beszélhetünk. A film végére elhallgatnak a szűk a gerendákban, étvágyát veszi állat és ember, eltűnik a víz a kútból, a folyamatosan sűrítő szél is eláll, majd a fény is kiveszik a világból, már tüzet sem lehet gyújtani. Megszűnt a diegetikus hang, és elfogyott a fény is, amely még nyomot hagyhatna a filmszalagon – úgy tűnik, hogy az életmű végpontján már csak magát a filmet lehetett felszámolni.

Kiadás

KRASZNAHORKAI László (1989): *Az ellenállás melankóliája*. Magvető, Budapest

Irodalom

- BAGI Zsolt (2005): *A körülírás*. Jelenkor Kiadó, Pécs
- BALASSA Péter (2001): Zöngétlen tombolás = *Filmvilág*, 2001/2, 8–15.
- BARTHES, Roland (1967): Objektív irodalom = KONRÁD György (szerk.): *A francia „új regény”*. 2. kötet, Európa, Budapest, 150–163.
- BÉNYEI Tamás (2013): *Más alakban*. A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái. Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 164–170.
- CHATMAN, Seymour (2011): Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva) = FÜZI Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*. Pompeji, Szeged, 71–90.
- DE MAN, Paul (2000): *Esztétikai ideológia*. Janus/Osiris, Budapest
- FÜZI Izabella (2009): Nyelv és igazság. Nietzsche és de Man = Uő: *Retorika, nyelv, elmélet*. JATEPress, Szeged, 45–84.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1971): *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlat*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- JÁNOSSY Lajos (2001): Egyszer jóllakni? = *Magyar Narancs*, 2001/14, http://magyarnarancs.hu/konyv/egyszer_jollakni_kulonvelemenyerckmeister-ugyben-59335# (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)
- KANT, Immanuel (2003): *Az ítélőerő kritikája*. http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja.pdf (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)
- KOVÁCS András Bálint (2010): *A kör bezárul*. Tarr Béla filmjei. Század Kiadó, Budapest
- LOESBERG, Jonathan (2004): Materializmus és esztétika. Paul de Man Esztétikai ideológiája = ODORICS Ferenc–FÜZI Izabella (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*. Retorikai füzetek II. Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 139–177.
- METZ, Christian (1983): *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. Macmillan Press, London
- NAGY Krisztián (2014): *Tarr szerint a tömeg. Az erőszak és a lokalitás problémája a Werckmeister harmóniák poétikájában*. Előadás, Kerényi Műhelynapok, Pécs, február 14.

- RANCIÈRE, Jacques (2013): *Utóidő. Tarr Béla filmjeiről*. Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest
- SPINKER, Michael (2004): Művészet és ideológia. Althusser és de Man = ODORICS Ferenc–FÜZI Izabella (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*. Retorikai füzetek II. Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 117–137.
- VALKOLA, Jarmo (2004): *Cognition and Visuality*. University of Jyväskylä, Jyväskylä
- WARMINSKI, Andrzej (2001): „As the Poets do it”. On the Material Sublime = COHEN, Tom–COHEN, Barbara–MILLER, J. Hillis–WARMINSKI, Andrzej (szerk.): *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 3–31.