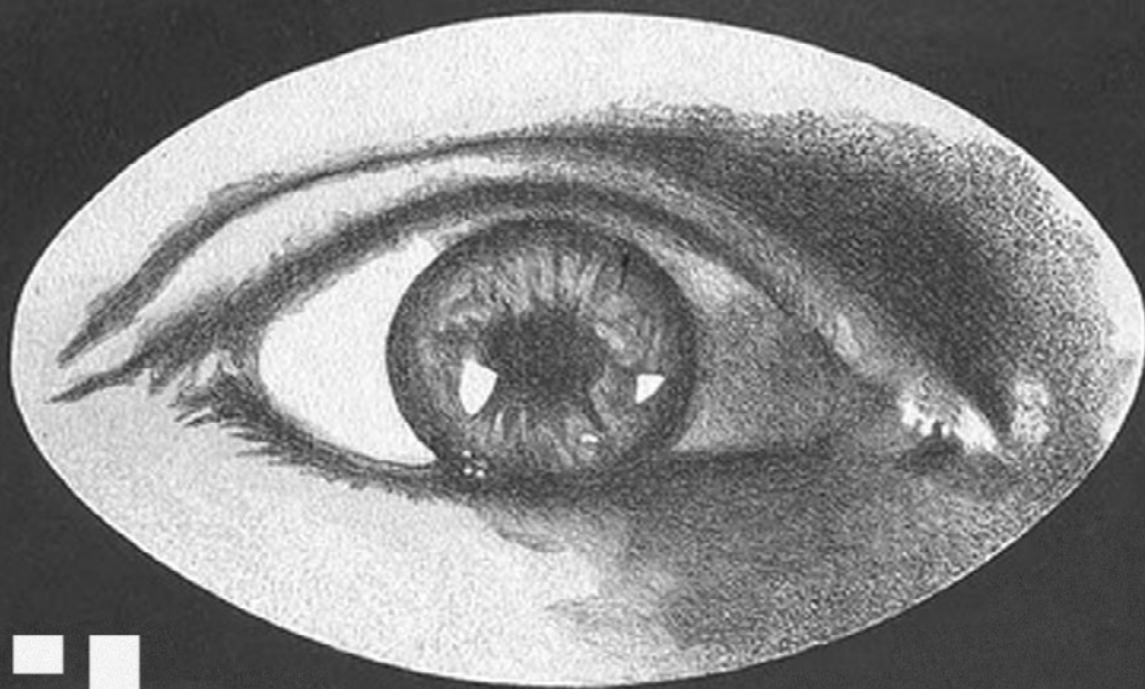
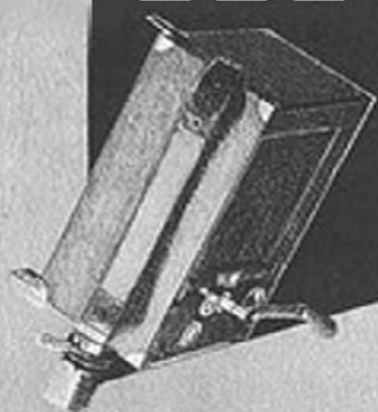


# TARR ÚJRATÖLTVE



# Filmszerem

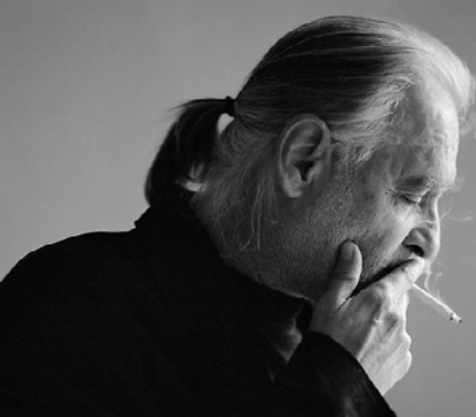


**II. Évf.**

**2.**

**szám**

**Nyár**



# FILMSZEM II./2.

## Tarr - *újratöltve*



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

II. évfolyam 2. szám - NYÁR (online: 2012. július 14.)

Főszerkesztő: Murai Gábor

Főszerkesztő-helyettes: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai:

Kornis Anna; Bálint Zsolt; Fekete Evelyn.

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors.filmszem@gmail.com](mailto:editors.filmszem@gmail.com)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

Bevezető	4
Vincze Teréz: <i>Nézem, érzem</i> – <i>Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat</i>	5-33
Bátori Anna: <i>A leépülés táncrendje</i> – <i>Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangója</i>	34-41
Varga Balázs: <i>Egyedül álló</i> – <i>A torinói ló értelmezései magyar és angol nyelvű írások tükrében</i>	42-53
Farkas György: <i>Zártkörű előadás</i> – <i>Tarr Macbethjéről</i>	54-61
<i>Beszélgetésmorzsák</i> - Interjú Tarr Bélával 2012 június	62-65
Farkas György: <i>Feltűnő árnyak...</i> – Recenzió Kővári Orsolya könyvéről	66-67
Mátrai Titanilla, Ph. D.: <i>Tarr Béla Japánban</i>	68-77
Mátrai Titanilla, Ph. D.: <i>Tarr Béla filmjei Japánban</i>	78-80
Pentelényi László: <i>Tarr Béla válogatott magyar nyelvű bibliográfiája</i>	81-94
Pentelényi László: <i>A Tarr-életmű genealógiája</i>	95-108

## Bevezető

A Filmszem első évfolyamának harmadik számában foglalkoztunk először Tarr Béla életművével. Akkor az elsőrendű szempont az életmű bejelentett lezárása, és *A torinói ló* bemutatása volt. Már akkor tudtuk, hogy ennek hamarosan folytatása lesz, hiszen több olyan tanulmány elkészítésére is ígéretet kaptunk, ami akkor, a nyár végi határidővel már nem volt megvalósítható. Most elérkezett a pillanat és ismét Tarr életművét tárgyaljuk.

Számunk első és legfontosabb szövege Vincze Teréz átfogó tanulmánya a kontemplatív vagy „lassú” filmekről, melynek kapcsán a nemzetközi filmkritika is első helyen említette mindig Tarr filmjeit.

Ezt követően Bátori Anna elemzését olvashatjuk a Tarr életműben sok szempontból mérföldkőnek számító *Sátántangóról*.

Varga Balázs tanulmányában az életmű utolsó darabjának szentel figyelmet, azon belül is az arról megjelent magyar és angol nyelvű kritikák összehasonlításával jut el fontos következtetések megállapításához.

Farkas György egy kissé elhanyagolt Tarr filmet állít tanulmányának középpontjába. Tarr *Macbethjét* próbálja elhelyezni a '80-as évek magyar kulturális közegében.

A tanulmányokat követően először egy rövid, de annál aktuálisabb interjút olvashatunk Tarr Bélával, ami számunk megjelenése előtt néhány héttel készült. Majd néhány filmtörténeti szempontból nagyon fontos anyag következik.

Mátrai Titanilla jóvoltából bepillantást nyerhetünk abba, hogy Japánban milyen fogadtatásban részesült mindezidáig Tarr Béla és filmművészete, amit egy alapos összeállítás követ a Tarr filmek japán bemutatóinak részletes adairól.

Pentelényi László filológiai alaposágú összeállítása a Tarr Béláról szóló magyar nyelvű anyagokat gyűjtötte egybe, végül pedig egy nagyon izgalmas koncepció mentén a Tarr-életmű genealógiáját tárja elénk.

Reméljük, ismét izgalmas órákat szerzünk filmrajongó olvasóinknak!

*szerkesztőség*

## Vincze Teréz

### Nézem, érzem

#### Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat\*

„...a figyelem minősége annál jobb ... minél kevesebbet mutat meg abból, amire figyelünk”  
(Susan Sontag)<sup>1</sup>

„Like Tarkovsky, he shifts our attention from human action toward the touch and smells of the physical world.”  
(David Bordwell)<sup>2</sup>

Az utóbbi két évtizedben valami formálódni látszik a filmművészetben. Ez a valami egyre inkább kezdi egy nemzetközi keretek között értelmezhető, globális stílusirányzat alakját ölteni. Nem a semmiből került elő, nem gyökere- sen új találmány, tehát nem is feltétlenül a soha korábban nem látott formai megoldásokon keresztül lehet leginkább megragadni, hanem éppen a régi, bevált módszereknek a kortársi kontextusban kikristályosodó új együttállá- saként érthetőek. Megérzésem szerint – s e megérzésnek teljes körű meg- vitatására ebben a dolgozatban nem fog sor kerülni, nem csak azért, mert a terjedelem nem engedi, hanem bevallottan azért is, mert egyelőre nincs a jelenségre vonatkozóan kidolgozott, átfogó koncepcióm – vannak azon- ban ennek a jelenségnek olyan sajátosságai, melyek a filmtörténetben ko- rábban nem tapasztalt formációkat hoznak létre. Másutt egy ilyen egyedül- álló, az utóbbi két évtizedben formálódó jelenségre próbáltam rámutatni a filmi szerző koncepciójára vonatkozóan a szerzőiség és a filmi önreflexivitás ebben az időszakban tapasztalható sajátos összefonódásával kapcsolatban.<sup>3</sup>

Jelen szövegben egy másik csapásirányt követve azzal a jelenségcso- porttal kapcsolatban próbálok megfigyeléseket leírni és összegezni, amit a kortárs filmkritika, filmes közbeszéd „lassú film”, „kontemplatív film” és eh- hez hasonló címszavak alatt emleget, s amely diszkurzusokban – bármi- nek nevezzék is épp az adott pillanatban a jelenséget – Tarr Béla filmjei a *Kárhozattól A torinói lóig* mindig a demonstrációul szolgáló műlista élén szerepelnek. Amellett, hogy a stilisztikai jegyek, formai eljárások bizo- nyos fokú számbavételét nem kerülhetem el, a vizsgálat hangsúlyát ezúttal mégis megpróbálom majd az alkotóról és a műről áthelyezni a befogadóra.

\* Jelen tanulmány az Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>1</sup> Sontag, Susan: *A csönd esztétikája* (1967) (ford.: Várady Szabolcs). In: Sontag: *A pusz- tulás képei*. Budapest: Európa, é.n. pp. 5–43., id.h. pp. 17–18.

<sup>2</sup> Bordwell, David: *The sarcastic laments of Béla Tarr*. Az írás David Bordwell blogján jelent meg: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/09/19/the-sarcastic-laments-of-bela-tarr/> (valamennyi, a szövegben szereplő online forrás utolsó hozzáféréseinek ideje: 2011.08.26.)

<sup>3</sup> Vincze Teréz: *Szerző a tükörben*. A filmszerző fogalmának (át)értelmezése kortárs önreflexív filmekben. Doktori (PhD) értekezés. Budapest: ELTE BTK, 2009. (Megjelenés előtt.)

Arra, hogy e jelenségkörbe tartozó filmek, hogyan definiálják, milyenként tételezik az „ideális befogadót”, milyen módon stimulálják a néző – és amint ezt majd látni fogjuk, helyesebb lenne itt az „érzékelő” kifejezést használni a befogadóra – mentális állapotát és testi érzékeit. A jelen szöveg konkrét példáit és hivatkozási anyagát tekintve – anélkül, hogy érdemben foglalkozna az életmű korszakolásának kérdésével – Tarrnak a *Kárhozattal* kezdődő alkotói szakaszát vizsgálja, és csak korlátozott mértékben fog/tud általánosításokat megfogalmazni a fentebb emlegetett átfogóbb jelenségre utaló megérzésre vonatkozóan.

### *Lassú, kontemplatív, unalmas?*

Susan Sontag, Tarr művészetének ismert csodálója, 1996-ban a *Guardien*ben megjelent cikkében arról ír, hogy a filmművészet az 1990-es években „szégyenletes és visszafordíthatatlan hanyatlásnak” indult, végső kihalással fenyegetve a *cinephiliát*, mely a filmet egyedülálló művészeti formaként tiszteli. Ilyen körülmények között a Tarr által művelt filmművészet, nem egyszerűen kivételesnek, hanem a norma „heroikus megsértésének” számít.<sup>4</sup> A „lassú-nak” vagy „kontemplatív-nak” nevezett filmeknek minden esetre közös jellemzőjük, hogy bár a normaszegés típusát és összetételét, illetve a heroizmus fokát tekintve különböznek, mégis mindannyian efféle ellenszegülésre törnek.

Az ellenszegülés egyik szembeötlő formája maga a lassúság, a lassúságnak esztétikai minőséggé emelése. Ahogy Matthew Flanagan fogalmaz: formai és szerkezeti megoldásaikkal ezek a filmek „*kényszerítenek bennünket, hogy visszavonuljunk a sebesség kultúrájából, módosítsuk a filmi elbeszélésre vonatkozó elvárásainkat, és fizikai értelemben is ráhangolódjunk erre a megfontoltabb ritmusra*”.<sup>5</sup> (Amint azt később látni fogjuk, Tarrnál kifejezetten fontossá válik ez a bizonyos fizikai értelemben vett ráhangolódás.)

A lassúság és a sztázis lettek legfőbb hívószavai a kritikai diszkurzusban az e filmek körül kialakuló nézeteknek, illetve vitáknak. 2010-ben, az előző évtized filmtermését és trendjeit tárgyaló cikkekben a *Sight & Sound* oldalain parázslott fel a jelenséggel kapcsolatban a vita. A lap februári számában Jonathan Romney cikke<sup>6</sup> a lassú film definíciójának megfogalmazásával kísérletezik, mely típust az elmúlt évtized egyik virágzó trendjének látja, amit véleménye szerint Tarr *Sátántangó* és *Werckmeister harmóniák* című filmjei alapoztak meg.

<sup>4</sup> Sontagot idézi: Romney, Jonathan: Are you sitting comfortably? Guardian (2000. október 7.), online: <http://www.guardian.co.uk/film/2000/oct/07/books.guardianreview>

<sup>5</sup> Flanagan, Matthew: Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 16:9 (2008 november) no. 29., online: [www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm) [Az idézet saját fordítás, ahol azt külön nem jelzem, az idézeteket saját fordításban közlöm. VT]

<sup>6</sup> Romney, Jonathan: Cinema of the 21st Century: In Search of Lost Time. Sight & Sound (2010 február). pp. 43–44.

Az aszkétikusan minimalista irányzat jelzőiként a lassú, poétikus és kontemplatív kifejezések szerepelnek, melyek azt hivatottak körülírni, ahogyan ezek a filmek a cselekmény ábrázolásával szemben a hangsúlyt a hangulatfestésre, a megidéző erőre és az időélmény alakítására, hangsúlyozására fektetik. Miközben az egyik oldalon „a művészi tekintet kifinomult intenzitása” tűnik szembe, másfelől „*az ilyen filmek kihangsúlyozzák magát a nézési folyamatot mint olyan valós idejű élményt, melynek során – ideális esetben – a nézéssel eltöltött minden percnél és minden másodpercnél a leghatározottabban tudatában vagyunk.*”<sup>7</sup>

A szerző szerint ezek a filmek egyrészt reakciók a Sontag által is emlegetett, az 1990-es éveket jellemző filmművészeti hanyatlásra, a politikus és filozofikus auteur-ök hiányára; másrészt pedig a 9/11-et követő kíméletlenül pragmatikus világrendre reagálnak, melyben világunk érzékelése és reflektálása egyre inkább kizárólag csak politikai, gazdasági és ökológiai keretben történik. Ebből adódik, hogy az ilyen típusú filmek által felvilágosított „spiritualitás” a cinephilia számára megteremti az áhítat tárgyát, az azonnaliság és a szimultaneitás korában az absztrakció menedékét kínálva a filmművészet-vallás híveinek. Romney megjegyzi azt is, hogy mindazonáltal e filmtípus is tekinthető eszképisztának, csak éppen a mainstream tompa, semmitmondó üressége helyett, valamiféle fennkölt transzcendencia irányába menekül. Mindenesetre érthetőnek véli, hogy a filmkritika nagy érdeklődéssel veti magát ezekre az alkotásokra, hiszen a hollywoodi filmek mára tökéletesen gondolatmentes, üres darabok lettek, amik szinte semmilyen interpretációra nem ösztönzik a filmkritika és a filmtudomány művelőit.

Romney cikkét nem sokkal követve, Nick James a *Sight & Sound* 2010 áprilisi számában már igen keményen fogalmazott az irányzat kapcsán passzív agresszívnek nevezve a tendenciát,<sup>8</sup> mely szerinte saját kliséit kitermelve, és pontosan a kritika interpretáció- és transzcendencia éhségét kihasználva bármit nagy művészetnek próbál beállítani, ami lassú és kontemplatív. Sajnálatosnak tartja, hogy éppen egy ilyen apatikus tendencia kellene, hogy a hollywoodi üresség ellenpontját jelentse – a lassú filmek kínálta lázadásnál aktívabb formára vágyik. A lázadást pedig az esztétikum és politikum szintjén egyaránt elvárja, úgy tűnik azonban, hogy e filmek az esztétikumot nem megreformálni, hanem felszámolni akarják, a politikumot pedig túlzottan földhözragadt dolognak tekintik.

James cikke – ahogy arról maga is megemlékezik egy későbbi írásában<sup>9</sup> – tovagyűrűző vitát indukált, és felhördülést keltett a lassú vagy kontemplatív filmek rajongóinak körében. E rajongók egy csoportját tömöríti a Contemporary Contemplative Cinema (CCC) címke alatt zajló tevékenység a blogoszférában.

<sup>7</sup> ibid.

<sup>8</sup> James, Nick: Passive Aggressive. *Sight & Sound* (2010 április) p. 5.

<sup>9</sup> James, Nick: Being Boring. *Sight & Sound* (2010 július) p. 5.

Az interneten Harry Tuttle néven<sup>10</sup> író szerző 2006-ban tette közzé felhívását<sup>11</sup> a bloggerek körében egy olyan „blogathonra”, melynek tárgyát az „unalmas művészfilmek” képezik, s arra keresi a választ, hogy „miért »unalom« a »nagyszerű« új neve?” A CCC blogathon fejleményei a <http://unspokencinema.blogspot.com> oldalon kerültek összegyűjtésre és bizonyos fokú rendszerezésre.

Ez a blogathon tulajdonképpen az interaktív módon, csoportosan művelt filmkritika egy példája, ami ötvözi a fanzine és a kritikai tevékenység bizonyos jellegzetességeit. Ötletek, viták, írásos és mozgóképi idézetek halmaza, ami összességében elég meggyőzően sugalmaz valamit (a CCC mint filmes stílusirányzat értelmezésének lehetőségét – Harry Tuttle szerint a neorealizmushoz vagy az újhullámhoz hasonló módon kellene stílusirányzatként definiálni<sup>12</sup>), azonban hagyományos értelemben kritizálni magát a CCC elgondolást nem lehet, hiszen az nem alkot egységes fogalmi keretben kidolgozott érvelést a jelenség leírására. Amiért érdekesnek tartom itt kitérni minderre, az egyrészt az, hogy természetesen ennek a jelenségnek az origópontját is Tarr Bélának a *Kárhozattal* kezdődő filmjei képezik, illetve másrészt az, hogy címkének éppen a „kontemplatív” kifejezést választották. A kontemplativitás pedig elsősorban a befogadó kontemplációjára utal, a befogadóban indukált, vagy indukálni szándékozott mentális állapotra. S ahogy Romney fentebb idézett cikkében is a nézési folyamat kihangsúlyozásával jellemezte a lassú filmet, itt az egyik blogger úgy fogalmaz, lehet, hogy a CCC meghatározásakor helyesebb lenne abból kiindulni, hogy milyen hatást akar elérni a befogadóban, ahelyett, hogy a különféle formai megoldások felől közelítenénk.

A felhalmozott multimediális példaanyagon keresztül egyébként igen izgalmasan és szemléletesen kontextualizálja az *unspokencinema blog* a jelenséget. Utal például arra a sajátos médiajelenségre, ami az olyan mozgóképek váratlan népszerűségét mutatja, melyekben egyáltalán nem történik semmi, mint például a norvég TV-ben 2009-ben nagy sikerrel vetített 7,5 órás (épp mint a *Sátántangó* hossza!) vonatút, amit egy, a mozdonyra szerelt kamerával rögzítettek,<sup>13</sup> vagy ugyancsak a norvég közszolgálati csatorna 2011-es grandiózus vállalkozása, melyben a Bergen és Kirkenes közti hajóutat közvetítették 134 óra hosszban.<sup>14</sup> A látszólag unalmas úgy látszik, mégis érdekes, még a televízió keresztül is.

<sup>10</sup> Feltehetően a Brazil című film ihlette álnév.

<sup>11</sup> Harry Tuttle: Let's talk about „boring art films”. [screenville.blogspot.com](http://screenville.blogspot.com/2006/10/unspoken-cinema.html) (2006.10.01.) <http://screenville.blogspot.com/2006/10/unspoken-cinema.html>

<sup>12</sup> Az irányzatosság kérdésével kapcsolatban állandóan visszatérő kérdés a nemzetközi fesztiválok szerepe ennek a filmtípusnak a „kitermelésében” és (túl)értékelésében. Ezzel a kérdéskörrel azonban itt nem foglalkozom.

<sup>13</sup> A Bergen–Oslo útvonalat filmezték, ami HD minőségben elérhető itt: <http://nrkbeta.no/2009/12/18/bergensbanen-eng/>

<sup>14</sup> Kereshető térképpel ellátva mind a 134 óra elérhető itt:

<http://www.nrk.nohurtigruten/?lang=en>,

a programról ismertető: <http://nrkbeta.no/2011/06/16/hurtigruten-eng/>

Ez az irány azonban most nem tartozik a tárgyamhoz, inkább csak utal a kortárs mediális környezetben tapasztalható jelenségre: az egyik oldalon a sokcsatornás szimultaneitás (TV, internet, mobilkommunikáció) teremtette impulzív túlterheltség, és vele szemben az ugyanezekben a csatornákon megjelenő minimalisztikus ellenreakció.<sup>15</sup>

Visszatérve a CCC koncepciójára, benne igen sok minden kerül egymás mellé korszakokat és kontinenseket átívelve.<sup>16</sup> Az irányzatra vonatkozó definíciós kísérletek visszatérő elemei között találjuk többek között azt a jellemvonást, miszerint e filmek legfőbb célja nem egy történet elmesélése, hanem egy „tudatállapot” lefestése. S kontemplatív jellegük leginkább abban ragadható meg, hogy lényegében pusztán a vizuális jellegzetességek, maguk a képek, a látványok tartják össze a filmet.<sup>17</sup> A CCC minimális technikai meghatározásakor Harry Tuttle a következő négy kritériumra szűkíti le a szempontrendszert: cselekménymentesség, szótlanság, lassúság és elidegenedés. Ezek alapján megad egy 34 filmből álló listát is, melyek e stílus legrepresentatívabb műveinek tekinthetők – mondanunk sem kell, hogy a bejegyzés írásának időpontjáig (2007) készült valamennyi, a *Kárhozat* után készült Tarr-film szerepel a listán.<sup>18</sup>

A szóban forgó jelenségre vonatkozó definíciós kísérletében a *weepingsam* néven író blogger a saját oldalán közölte, „*Defining Contemplative Cinema – Béla Tarr*” című írásában<sup>19</sup> kifejezetten a *Kárhozat* jellegzetességeiből desztillálja a CCC leírásának alapkategóriáit. A fentebb már jelzett, a „lassú” vagy „kontemplatív” filmre vonatkozó definíciós próbálkozásokhoz hasonlóan ebben a kísérletben is két irányra, jelenségtípusra vonatkoznak az osztályozásban szereplő technikai, dramaturgiai, modalitásbeli kategóriák. Az egyik irány a minimalizmus: a drámai feszültség, a formanyelvi elemek mennyisége, a cselekmény és a történet akciótelítettsége, a pszichológiai motiváció, a karakterkidolgozás, a társadalmi-politikai-kulturális kontextus terén egyaránt a minimalizálásra törekszik.

A másik irány pedig valamiképpen a spiritualitás, a transzcendencia irányába mutat. Amint arra *weepingsam* írásában helyesen rámutat,

<sup>15</sup> Lásd például ezt az igazán CCC-szellemben készült videojátékot: <http://unspokencinema.blogspot.com/2010/12/slow-year-conceptual-videogame.html>

<sup>16</sup> A CCC rendezőknek tekintett alkotók egyre gyarapodó listája: <http://unspokencinema.blogspot.com/2008/02/ccc-auteurs-directory.html>; a CCC életrajza: <http://unspokencinema.blogspot.com/2009/06/ccc-timeline-2008.html>

<sup>17</sup> <http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html>

<sup>18</sup> *ibid.* A 34 film a következő: *Damnation; The Seventh Continent; A scene at the sea; D'Est; Satantango; Vive l'Amour; Few of Us; The River; Mother and Son; L'Humanité; Werckmeister harmóniák; Millennium Mambo; What time is it over there?; Blissfully Yours; Dolls; Hukkle; Japon; Uzak/Distant; The Brown Bunny; Elephant; Goodbye, Dragon Inn; Nobody Knows; Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring; La Blessure; Los Muertos; Tropical Malady; The World; Batalla en el cielo; Last Days; Seven Invisible Men; The Sun; Colossal Youth; Fantasma; Flandres.*

<sup>19</sup> <http://listeningear.blogspot.com/2007/01/defining-contemplative-cinema-bela-tarr.html>

a Tarrnál fellelhető miszticizmus, transzcendencia – ha egyáltalán van ilyen – jelentősen eltér mondjuk a Tarkovszkij vagy Szokurov által művelt „lassú film” miszticizmusától. Ami az oroszoknál egyfajta vallási színezetű áhítat, az Tarrnál sokkal inkább az elemek, a föld, a víz, a szél tiszteletéből, a tárgyakra és emberi testekre vetett átható tekintet erejéből, és az ezáltal a nézőben gerjesztett már-már hipnotikus állapotból származó lélekállapot: a vallásos áhítattal szemben szekularizált kontempláció.

A következőkben először ennek, a lassú film vagy CCC kapcsán állandóan visszatérő két iránynak, a minimalizmusnak, illetve a transzcendentalitás ábrázolásának a filmstílustörténeti előzményeit szeretném bemutatni.

### ***A modernizmus és a „lassú mozi”***

A lassú film és a CCC jelenségének kapcsán nem nehéz észrevenni a nagy elődöket, a modernista művészfilm minimalista auteurjeit Antonionitól Bressonig, Tarkovszkijtől Bergmanig, akiknek filmjei többé-kevésbé, különféle jellemvonásaikon keresztül diffúz rokonságban állnak e művekkel. Diakrón szempontból tekintve egyértelműen elmondható, hogy a lassú film a modernizmus bizonyos tendenciáinak leszármazottja, szinkrón szempontból pedig azt érdemes megkérdeznünk, hogy a jelenségnek milyen, a kortárs kulturális kontextusban gyökerező egyedi jellegzetességei vannak.

Míg a minimalizmus jelenléte alapvetően modernista hatásnak tűnik, annak mértéke sok esetben a modernistáét meghaladni látszik (veszünk csak össze például dramaturgiai szempontból Antonioni *Napfogyatkozás* című filmjét mondjuk Weerasethakul *Syndromes and a Century* [2006] című munkájával). Ugyancsak hasonlóságnak tűnik, hogy a mostani jelenségnek (stílusirányzatnak) is megvannak a kiemelkedő auteurjei (ilyen maga Tarr, vagy például Tsai Ming-liang, Alexandr Szokurov, Hou Hsiao-hsien, Apichatpong Weerasethakul), akik a modernista korszak nagyjaihoz hasonlóan igencsak különböző változatait művelik a lassú filmnek. Napjainkban azonban – véleményem szerint – még kevésbé látható, hogy ezek közül, melyek találnak folytatásra, úgy ahogy a Bresson és Antonioni fémjelezte minimalizmus-típusok követőkre találtak e kortárs szerzőkben.

Kovács András Bálint modernizmust tárgyaló monográfiájában<sup>20</sup> a modern művészfilm egyik meghatározó formájaként mutatja be a minimalizmust. A modernista minimalizmus lényege, hogy a legfőbb modernista elveket – az absztrakciót, a szubjektivitást és a reflexiót – minimalista formai jegyeken keresztül nyilvánítja meg.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950–1980.* Budapest: Palatinus, 2005.

<sup>21</sup> *ibid.* p. 160.

Ezek a minimalista formák a modernizmusban három jellegzetes változatban jelennek meg: a metonimikus (Bresson munkássága fémjelzi), az analitikus (Antonioni műveiből vezethető le leginkább) és az expresszív (fő képviselője Bergman) minimalizmus formájában.

A metonimikus minimalizmus Bresson által alkalmazott jellegzetességei közé tartozik a képen kívüli tér gyakori használata; a narratív minimalizmus, vagyis a kifejezetten elliptikus elbeszélésmód, ahol a cselekménynek szinte csak a tetőpontjait látjuk, és a filmet mintegy állóképek soraként érzékeljük; a radikálisan szentviten színészi játék; és a „frontalitás”, ami itt azt jelenti, hogy bizonyos jelenetek kifejezetten csak azért szerepelnek – diegetikus vagy lélektani indokolttság nélkül – hogy a kamera lásson valamit, a szereplők ilyenkor kifejezetten a kamera számára cselekszenek.<sup>22</sup>

Az Antonioni képviselte analitikus minimalizmust a szikár kompozíciókat kibontó hosszú beállítások, az ezzel együtt járó folyamatosság érzése, a drámai feszültséget egyre csökkentő megfordított drámai konstrukció, illetve a névadó analitikusság jellemzi, mely utóbbit egyrészt a geometrikus kompozíciók kedvelése, másrészt a különböző dimenziók (háttér vs. szereplők, cselekmény vs. nézői időérzékelés) analitikus elválasztása képezi.<sup>23</sup> A fenti kettőtől elég markánsan eltér, és Bergmanon kívül alig talált követőre az expresszív minimalizmus, melyet a kamara jelleg, az extenzív közeli-használat, a szokatlanul drámai stílus és színészi játék, valamint az expresszionista világítási effektusok jellemeznek.<sup>24</sup>

A lassú film/CCC egyértelműen a metonimikus és az analitikus minimalizmus örökösének tűnik, s a két változat valamelyikének pregnáns jellemzőihez való kötődés eléggé eltérő karakterű szerzőket eredményez az irányzaton belül. Míg például Tarr Béla egyértelműen az Antonioni-féle folyamatos minimalizmus egyik örökösének látszik, Tsai Ming-liang vagy Apichatpong Weerasethakul – minden eltérésük ellenére – sokkal inkább emlékeztetnek Bresson megszakító-metonimikus minimalizmusára. A legfőbb eltérést a modernista elődökhöz képest pedig egy szóval a radikalizálódásban lehetne megragadni: a holt idő (temps mort) radikális mértékű alkalmazása szinte minden rendezőnél, a folyamatosság radikalizálása (pl. Tarr beállítás-szerkesztésében), a narratíva elliptikusságának radikális eltúlzása vagy egyenesen a narratíva felszámolása (pl.: Weerasethakul: *Syndromes and a Century*, Kiarostami: *Five dedicated to Ozu* [2003], *Shirin* [2008]).

A modernizmus hanyatlása utáni időszak filmművészetével kapcsolatban Kovács András Bálint monográfiájában azt állapítja meg, hogy két, a modernista formákban gyökerező irány talál folytatásra:

<sup>22</sup> „A Bresson-forma” című rész. *ibid.* pp. 161–171.

<sup>23</sup> „Analitikus minimalizmus: az Antonioni-forma” című rész. *ibid.* pp. 171–182.

<sup>24</sup> „Expresszív minimalizmus” című rész. *ibid.* pp. 182–187.

a megszakított-telítő (ez lesz a posztmodern film), illetve a kilencvenes évektől kezdődően a folyamatos-kiüresítő (ide tartozik Tarr).<sup>25</sup> És ugyancsak az utóbbi irány követőinek tekinthetők sokan a CCC-alkotók közül, pl. Szokurov, Hou Hsiao-hsien vagy Kiarostami, és ez az irányzat valóban az 1990-es évek elejétől kezd felfutni, amit látványosan szemléltet az *unspokencinema blogon* összeállított idővonal.<sup>26</sup>

Ebből a diagramból az is elég szemléletesen kitűnik, hogy miközben valóban minden földrészt érintő globális jelenségről van szó, két súlypontja mégis van az irányzatnak: Európa és Ázsia. Úgy tűnik, hogy az Ázsiában alkotó minimalista szerzőknek van egy olyan jellegzetessége, amit érdemes szemügyre venni szembeállítva Tarr filmjeivel (természetesen anélkül, hogy ez utóbbiakat általában az európai minimalizmussal azonosítanánk).

James Udden „*The Future of a Luminescent Cloud: Recent Developments in a Pan-Asian Style*” című írásában<sup>27</sup> az utóbbi két évtized ázsiai filmművészetét vizsgálva arra hívja fel a figyelmet, hogy míg korábban szinte általános szabálynak tűnt, hogy minél hosszabb egy beállítás, annál nagyobb a valószínűsége annak, hogy ez mozgó kamerával fog párosulni (lásd: Jancsó Miklós vagy Theodorosz Angelopoulosz munkásságát), a vizsgált korszak ázsiai filmjeiben egy ezzel ellentétes tendencia bontakozott ki. Leglátványosabban az 1980-as évek közepétől a tajvani Hou Hsiao-hsien filmjeiben, akinek az 1984 és 1993 közt készült műveiben, miközben a beállítások egyre hosszabbak lettek, a kamera egyre inkább statikussá vált. S habár magánál Hou-nál ez a tendencia véget ér az 1990-es évek közepén, őt felváltják a jelenséget ugyancsak látványosan demonstráló szerzők. Különösen a szintén tajvani Tsai Ming-liang, valamint a dél-koreai Hong Sang-soo művészetében figyelhetjük meg a statikus hosszúbeállítások szisztematikus alkalmazását. Bár Udden megállapítja, hogy – Tsai kivételével – e szerzők lassanként visszavonulót fújnak, ennek az igencsak szikár, az alkotónak nagyon kevés mozgásteret engedő technikának az alkalmazásától, az ázsiai stílusnak ez mégis csak valamiféle kiindulópontját jelenti, amit aztán a rendezők a saját igényeik, karakterük megszabta mértékben alkalmaznak.

Ezzel az ázsiai statikus minimalista stílussal nagyon látványosan állítható szembe Tarr Béla hosszú, mozgó beállítási technikája. A *Kárhozattal* kezdődő szakaszt vizsgálva szembetűnő, ahogy a statikus hosszúbeállítás nagyon gyorsan eltűnik a formai repertoárból. Bár a *Kárhozat*tban véleményem szerint még ugyanolyan fontosak a fix beállításban, mélységben szerkesztett képek, mint a mozgó hosszúbeállítások, ha a film lineáris kibontakozását tekintjük,

<sup>25</sup> ibid. p. 223.

<sup>26</sup> <http://unspokencinema.blogspot.com/2009/06/ccc-timeline-2008.html>

<sup>27</sup> Udden, James: *The Future of a Luminescent Cloud: Recent Developments in a Pan-Asian Style*. Synoptique (2005. augusztus 1.), online: [http://www.synoptique.ca/core/en/articles/udden\\_cloud/](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/udden_cloud/)

már itt is észrevehető, hogy míg a film első felében szinte matematikai pontossággal minden mozgó beállítást egy statikus kép követ, a film második felében lassan teljesen elfogynak a statikus beállítások. S ha a későbbi filmeket felidézzük, azokban mondhatni egyáltalán nincsenek már fix képek, a kamera megállíthatatlan, hol gondosan koreografált útvonalakon deríti fel a környezetet tárgytól tárgyig, hol körbetáncolja (a sokszor már eleve táncoló) figurákat, hol pedig kitartóan követi a szereplőket véget érni nem akaró útjukon. A Tarr Béla filmek emlékezetes vonulásai – az alkoholért bandukoló Doktor, a macskagyilkos Estike, a telepre bevonuló Irimiás és Petrina, a telepről kivonuló falusiak a *Sátántangó*ban, Valuska kóborlásai a *Werckmeister harmóniák*ban, vagy a lovas kocsi útja *A torinói ló* elején – a modernista filmek hosszú, a holt időket megtöltő, a drámai szerkezetet fellazító sétáinak késői rokonai.<sup>28</sup>

### **A transzcendentális stílus és a „lassú film”**

A lassú film genealógiáját követve a másik érdekes kérdés az úgynevezett transzcendentális stílussal való kapcsolat, összevethetőség. A transzcendentális stílus fogalmát Paul Schrader eredetileg 1972-ben publikált, sokat idézett könyvében vezeti be és írja le.<sup>29</sup> A jelenség, amit bemutat zárt kategória, a formai megoldások szűk és lehatárolt rendszerével ír le egy jelenséget, melynek példaszzerű megvalósulását elsősorban Ozu és Bresson munkáiban ismeri fel, valamint Dreyer elemzésére tartja alkalmazhatónak. A transzcendentális stílus jellegzetességeit szemügyre véve azt láthatjuk, hogy lényegében a Kovács által megszakított, metonimikus minimalizmusként leírt típus egy változata, tekinthetnénk azon belül egy alcsoportnak. Meghatározó stilisztikai eljárása a kifejező elemek (cselekmény, színészi játék, karakterjellemzés, kameramozgások, zene, párbeszéd és vágás) nonexpresszivitása, sztázissá redukálása, változatlan ismételtetésekön keresztüli ritualizálása. Mindezek és a transzcendentális stílus más elemei is – ahogy arra Schrader maga is utal – természetesen jelen vannak más alkotóknál is, a transzcendentális stílus attól zárt formáció, hogy az összetevők ezekben a filmekben együttesen és egy meghatározott elrendezésben vannak jelen.

Ez a meghatározott elrendezés pedig egy három lépésből álló folyamatot takar, melynek során a filmi ábrázolás eljut a parciális emberi tapasztalattól az ezen túlmutató transzcendentálisig.

<sup>28</sup> Matthew Flanagan a modernista „sétáló filmek” („cinema of walking”) családfájának kulcs darabjaiként a következő filmeket említi: Rossellini: *Viaggio in Italia* (1953); Varda: *La Pointe Courte* (1954); Resnais: *Hiroshima mon amour* (1959); Antonioni: *L'Avventura* (1960). In: Flanagan: *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*.

<sup>29</sup> Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press, 1988. (Magyar megjelenés: Paul Schrader: *A transzcendentális stílus a filmekben*, Francia Új Hullám Kiadó, 2011.)

Az első lépés a hétköznapi (*the everyday*): a banális és unalmas mindennapi események monotonitásának ábrázolása, ami előkészíti a realitást a transzcendentális betörésére, megnyilvánulására. A második lépés a megosztottság (*disparity*): az ember és környezete közötti kapcsolatban már fennálló vagy lehetséges megosztottság, ami egy döntő akcióhoz vezet. A megosztottság egyre növekvő hasadást képez a mindennapi realitás unalmasnak látszó felületén, ami aztán nyílt töréssé válik és a döntő akció pillanatában bekövetkezik a spirituális érzelmek kifakadása, ami teljességgel megmagyarázhatatlan a mindennapi keretein belül. A harmadik lépés pedig a sztázis (*stasis*): az élet kimerevített látványa, ami nem oldja fel a korábban megmutatkozó megosztottságot, hanem transzcendálja azt. A kimerevített pillanat – Ozunál ez jellegzetesen valamilyen csendélet – minden kultúrában a vallásos művészet egyik védjegye. A sztázis a mindennapiban és a megosztottságban benne foglalt tapasztalati, érzelmi (emberi) jelleget nagyobb, átfogóbb formába illeszti be: ha sikerrel jár, akkor a tapasztalatot kifejezéssé, az érzelmet formává transzformálja. És pontosan ez a lényege, hiszen a tapasztalat (élmény) csak az egyes emberit fejezi ki, míg a forma kifejezheti az ezen túlmutató transzcendenst.<sup>30</sup>

A CCC filmek és Tarr munkái is nagyon sokban rokoníthatóak a transzcendentális stílussal, elsősorban a formai megoldásaikat, a nonexpresszivitás alkalmazását tekintve. S habár nem vizsgáltam végig minden szóba jöhető alkotó filmjeit, mégis az a gyanúm, hogy a Schrader által felállított három lépésű struktúra alig – ha egyáltalán – alkalmazható az ide tartozó filmekre, alkotókra. Az egyik különbség, hogy a hétköznapi szinte alig jelenik meg pusztán érdektelen, eseménytelen köznapiságként, de ami még ennél is szembeűnőbb, az a döntő akciónak a hétköznapi valóság betörésének hiánya, ami pedig a sztázis létrejöttének előfeltétele. A CCC filmek leginkább olyannak tűnnek, mint amik már eleve a sztázis állapotában vannak, egy transzcendálatlan sztázisban. És mivel az első két lépésről lemaradtunk, nem is lehetünk biztosak abban, hogy tényleg a transzcendens az, ami ebben a sztázisban megtestesül, vagy egyszerűen csak egy kimerevített pillanat, amit látunk. Minden esetre a „transzcendens” érzete bizonytalanul mindig ott lebeg e filmek felett, részben ennek köszönhetik vonzerejüket a cinéphilek és a kritika körében.

Tarnak a transzcendentális stílustól való eltérését mutatja egyrészt, hogy a hétköznapi nagyon is stilizált, amolyan sűrítetten világvégi (kelet-európai) hétköznapiok ezek a történelem nagy színjátékában. A meghasadtság viszont nála is kulcs tényező: a kifejezés esztétikuma (bonyolultan koreografált kameramozgás, expresszív világítás, irodalmi nyelvhasználat) és az ábrázolt világ jellege között feloldhatatlan ellentét feszül. Tarr filmjei azonban nem transzcendálják tárgyukat. Például a hosszú, folyamatos mozgások sem a metafizikus elvonatkoztatás (mint Tarkovszkijnál),

<sup>30</sup> ibid. pp. 38–53. (A magyar kiadásban a 47. és 61. oldal között a három fázist a „hétköznapi”, „megosztottság” és „pangás” kifejezésekkel fordítják. Én itt saját fordítást használok, melyet kifejezőbbnek tartok. VT)

és nem is az emberi viszonyok absztrakt koreográfiáinak érzékeltetése (mint Jancsónál) miatt voltak szükségesek, hanem a néző bevonásához kellettek.<sup>31</sup> Tarr elsődleges célja úgy tűnik, nem a transzcendencia megközelítése, hanem az emberi megtapasztalás, a „benne lét” – sokszor igen nyomasztó – kondícióinak megtapasztaltatása a célja. Ennek érdekében hangsúlyozza a testiséget, a befogadó multiszenzorális bevonását, amiről részletesebben a későbbiekben lesz szó.

### **Nézem, érzem – befogadás a lassú filmben**

Jonathan Romney megfogalmazásában Tarr Béla azon kevés európai filmrendező közé tartozik, „*akik még mindig hisznek a mozi képességében arra, hogy átváltoztassa a nézőt*”.<sup>32</sup> Kétségtelen, hogy a befogadóval szemben támasztott kritériumok jelentősen eltérnek a mainstreamben megszokottakhoz képest Tarrnál és általában a CC filmekben is. Utóbbi elnevezésében is ezért tartom fontosnak a kontemplatív kifejezést és annak a befogadói tevékenységgel kapcsolatos értelmezhetőségét. Vagyis érdemesnek látom Tarr filmjeit az azok által feltételezett „ideális néző” felől megvizsgálni (azon túl, hogy természetesen minden műalkotás ideálisként nyitott és érdeklődő befogadót kíván magának). A dolgozatnak ebben a részében tehát kifejezetten a befogadás szempontjából vizsgálom meg bizonyos filmes megoldásokat.

Ahogy azt sokan megjegyezték már, ezek a bizonyos lassú filmek általában, de Tarr filmjei különösen erőteljesen hangsúlyozzák a nézés aktusát. Tarrnál mindezt jellegzetes képi megoldások szolgálják, és általában maga a cselekmény is fontos elemként építi be a megfigyelés és a nézés tevékenységét: szinte valamennyi tárgyalt filmjének főszereplője valamiféle megfigyelő. A *Kárhozat*ban Karrer kémkedik szerelme után, a *Sátántangó*-ban a Doktor egész élete a telep megfigyelésével zajlik, a *Werckmeisterben* Valuska szinte folyamatosan „járőrözik” a városban, Maloin, *A londoni férfi* főhőse éjjeliőr, s bár *A torinói ló* hősei nem foglalkozásszerűen, hanem úgymond hobbiból bámulnak ki állandóan az ablakon, ez fontos jellemvonásukká – részben mert nincs belőle túl sok – lényegül. A mából visszatekintve a *Kárhozat* emlékezetes nyitó képsora a drótpályán vonuló csillékkal és az ablakon keresztül azokat bámuló Karrerrel mintha az utána következő valamennyi filmhez egyszerre szolgálna felütésül. És mintha már abban a jelenetben benne is lenne mindaz a tanulság, aminek a további filmek újra és újra a kidolgozásán fáradoznak: a hősök egy kietlen, reménytelenül pusztulásra ítélt világot szemlélnek, aminek megjavítására semmi esélyük, vagy azért mert maguk is elég mélyre sülyedtek már morálisan (Karrer, a Doktor), vagy mert a körülmények nem engedik (Valuska, *A torinói ló* kocsisa).

<sup>31</sup> Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. In: Kovács: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 314–339., id.h.: pp. 327–328.

<sup>32</sup> Romney: *Are you sitting confortably?*

Maloin átmenet e két típus között, akit saját erkölcstelensége, illetve a körülmények együttesen akadályoznak meg abban, hogy valójában hasznára legyen a világnak. Ebből a szempontból tehát a filmek egy olyan ívet is kirajzolnak, mely szerint kezdetben még az egyén morális lezüllettsége, majd később már a körülmények akadályozzák meg azt, hogy a világ megjavítható legyen.

Tarr tehát a fenti eljárásokkal a nézést internalizálja, beépíti a cselekménybe, így a szereplőkkel való nézői azonosuláson keresztül hangsúlyozza azt. Másrészt pedig – és ez megint csak általában is érvényes a CC típusú filmekre – mindazokkal a formai megoldásokkal, melyeket alkalmaz egy másik szinten is elősegíti a befogadói nézés intenzívebbé, alaposabbá tételét. A hosszú beállítások; a nagyon lassan mozgó, sokszor szinte állónak látszó kamera; a képen belüli kompozíciós elemek csökkentése és világos, gyakran geometrikus elrendezése; a fekete-fehér fényképezés; a drámai konfliktus tompítása és a hozzá kapcsolódó eszköztelen színészi játék; a kamerának a szereplőktől való távolsága két fő célt szolgálnak: egyrészt több időt biztosítanak a nézésre, másrészt ezzel párhuzamosan az audiovizuális stimulusokat csökkentik, a képet egyszerűsítik, hogy ne a felismerni, meglátni való szaporodjon, hanem a nézés minősége javuljon és ezzel párhuzamosan tudatosodjon is. A befogadónak nemcsak a filmet kell és van ideje megfigyelni, hanem a filmet néző saját magát is.

Tarr a fenti formai megoldások radikális eltúlzásával eléri, hogy a holt idők új minőséget hoznak létre a befogadóban. A holt időnek a befogadó stimulálásában betöltött szerepét a modernista film jól ismeri, alkalmazza. Angelopoulos például így nyilatkozik erről:

*„a szünetek, a holt idő lehetőséget ad [a nézőnek] arra, hogy ne csak racionálisan mérje fel a filmet, hanem egy-egy szekvenciára vonatkozóan megalkossa, kiegészítse annak különböző jelentéseit”.<sup>33</sup>*

Bíró Yvette is a lassúságnak a gondolkodást serkentő voltát hangsúlyozza:

*„A gondolkodás mindig kísérlet is másként lenni, meghaladni az adott kereteket, kilépni a ránk mért időből. Az elbeszélés nem mondhat le erről a szabad játékról. A néző bevonása, felszólítása is ezen alapszik. Teret, időt kell adni számára a reagálásra, »interaktív« részvételre, ahogy ma mondanánk, hogy maga találgathasson, jósolhasson, következtethessen.”<sup>34</sup>*

Tarrnál azonban a lassúság és a holt idő olyan extrém mértékben van jelen, és a felkínált audiovizuális, illetve drámai impulzus oly minimális, hogy nagyon is valószínű, hogy a nézőnek – úgymond – el kell foglalnia magát azon túl is valamivel, hogy pusztán az elbeszélés szempontjából értelmezze,

<sup>33</sup> idézi: Mitchell, Tony: Animating dead space and dead time. Sight & Sound (1980 január) no. 1. p. 33.

<sup>34</sup> Bíró Yvette: Siessünk lassan (Festina lente). Európai Füzetek 4. Budapest: Új Világ Kiadó, 1997. pp. 5–38. id.h.: p. 9.

többletjelentésekkel kösse össze a látványt.<sup>35</sup>

### ***A néző mentális állapota: meditáció, kontempláció***

Az extrém lassúság következtében a néző és a vászon kapcsolatát tekintve új minőség jön létre, amit a meditáció és a kontempláció fogalmaival szeretnék megvilágítani. A meditációs technikák (becsukott szem, a külvilágtól való viszonylagos elvonultság, a mantra) általában arra szolgálnak, hogy befelé fordulva, a gondolatokat előbb a mantra segítségével fókuszáljuk, majd azoktól megszabadulva gondolatmentes belső nyugalmat érzük el. Itt az erővonalak a külvilágtól elszakadóban befelé mutatnak az egyénbe. A kontemplációban ugyanakkor a külső világ szemlélésével az egyén a világ és önmaga kapcsolatán dolgozik, a külső világgal való harmonikus összhang megteremtésére, a világban való feloldódásra törekszik, s hogy e harmóniában megszabaduljon a gondolkodástól, és így magasabb, transzcendens szintre jusson. Itt az erővonalak az egyénből kifelé, a környezet irányába mutatnak. Mindkét esetben a cél a gondolatoktól való megszabadulás, megtisztulás, amit egyfajta koncentráció, fókuszáltság előz meg.

Tarr filmjei tulajdonképpen e két technika közötti ingadozást kívánják meg a nézőtől. Nyilvánvalóan szükség van a kontemplációnak a külvilág felé irányultságára – a szemlélődés tárgyát itt elsődlegesen a műalkotás jelenti. Azonban másodlagos értelemben Tarr filmjeiben a környezetnek, a tájnak igen fontos szerep jut, tehát a néző az ő filmjeit nézve valóban a világ, a külvilág és az ember közötti viszony szemlélésébe is merül. A lassú filmeknek jellegzetes típusa ez, gondoljunk csak Kiarostami filmjeinek óriástotáljaira, vagy a CC filmekben gyakran feltűnő olyan jelenetekre, ahol kitartóan figyeljük, ahogyan valaki tőlünk távolodva eltűnik a horizonton, esetleg vissza is tér onnan még ugyanabban a beállításban (például: Gus van Sant *Gerry* [2002], vagy Albert Serra *El Cant dels ocells* [2008] című filmjének kilenc perces beállítása a horizontvonalon eltűnő majd onnan visszatérő szereplőkkel). Ahogy Susan Sontag fogalmaz a csend művészetéről – mely kategóriába a lassú filmek és Tarr filmjei egyaránt remekül beleillenek – szóló esszéjében: a csend műalkotásaihoz a néző úgy közelít, mint egy tájhoz, nem kell, hogy megértse, az ilyen szemlélődés inkább önfeledtséget kíván a nézőtől,

<sup>35</sup> Itt jegyzem meg, hogy tapasztalataim szerint tökéletes képi és hangminőségű vetítési körülmények nélkül – amihez a mozi sötétje is fontos kritérium – lassú filmet nézni talán lehet, de valóban érdemben befogadni és élvezni lehetetlen. Amikor ugyanis elkezdődik az a szakasz, amikor a néző elkezdi „valamivel elfoglalni magát”, tapasztalatom szerint ennek első fázisa a képnek olyan alapos szemrevételezése, ami a képszeleket legalább annyira fontosnak véli, mint magát a képi tartalmat – egy ferdén behelyezett kapuval vetített Tarr Béla film a művészetgyilkosság minősített esete. Valamint a kevés vizuális inger hatására a hallás is sokkal nagyobb szerephez jut ilyenkor, mint normális esetben, amikor csak az a fontos, hogy jól halljuk-e a dialógust.

„a szemlélődésre méltó tárgy voltaképp olyan, hogy megsemmisíti az őt érzékelő alanyt.”<sup>36</sup>

Másrészt viszont a meditációt jellemző befelé fordulás, önmegfigyelés is szerepet kap a befogadói viselkedésben. A hosszan kitartott, viszonylag kevés dramaturgiai és vizuális információt tartalmazó képek beindíthatnak egy, a meditációs tevékenységre emlékeztető folyamatot, melyben a vizuális input egyfajta semleges háttérre kezd válni, olyan vizuális mantraként kezd működni, mely a figyelmet lassan átirányítja a külső képről a néző önmegfigyelésére. A mantra használatának lényegéhez tartozik az ismétlődés, ismételtetés, ami a CC filmekre és Tarra is igencsak jellemző. Valamilyen egyszerű képi elem, vagy esemény megisméltése, akár új nézőpontból, az ismétlés és variált ismétlés jellegzetes technikája a néző képfolyamba való bevonásának. Tarr gyakran a hangsávot is mantra-szerűen használja, egyszerű, monoton jellegű hanghatásokat alkalmazva – az eső kitartó kopogása, vagy az orkánszerű szél süvítése *A torinói lóban*; Víg Mihály zenéi a maguk végtelen és egyszerű ismétlődésével szintén ide tartoznak. Alkalmanként még a verbális részeket is kifejezetten efféle, meditációt elősegítő hangkulisszává stilizálja: ilyen hatást keltenek például Karrer eltűzöttan irodalmias beszései a *Kárhozatban*, vagy a *Sátántangó* részeg monológjai. A Ráday Mihály narrálta részek a *Sátántangóban* és *A torinói lóban* ugyan irodalmi és informatív jellegüket tekintve is fontosak, ugyanakkor Ráday orgánuma tagadhatatlanul különleges, hipnotikus erővel is bír.<sup>37</sup>

A kontemplatív és meditatív folyamatok az extrém hosszúságú, kiüresítő vagy minimalista kompozíciójú beállításokban egyszerre vannak jelen. Ez a fajta szerkesztés meglátásom szerint a filmek cselekményének feldolgozása tekintetében is igen eltérő befogadói reagáláshoz vezet. A klasszikus történetmesélés esetében a befogadónak a cselekmény és azon keresztül a történet megértése érdekében végzett tevékenységét a narratológia hipotézisalkotásnak nevezi.<sup>38</sup> Ennek lényege, hogy a film által a rendelkezésére bocsátott narratív információkból a befogadó folyamatosan hipotéziseket gyárt arra vonatkozóan, hogy mi következik a látottakból, merre fog továbbhaladni a történet. A hagyományos elbeszélés stratégiáit elég kimerítően elemezhetjük annak segítségével, hogy a film miképpen épít fel olyan konstrukciókat, melyek a befogadó hipotézisalkotását különféle módokon irányítják, segítve vagy gátolva, hogy egy-egy logikailag helyes hipotézist kialakítsanak.

<sup>36</sup> Sontag, Susan: A csönd esztétikája. p. 21.

<sup>37</sup> Talán érdekes lenne a hipnózis metaforára is kitérni mindeme jelenségek kapcsán, de ahogy az álomszerűség kérdésével, úgy ezzel sem foglalkozom ebben a dolgozatban. Mint ahogy egyébként a pszichoanalízis metaforájával sem, amit Jonathan Romney így villant fel cikkében a „slow cinema” kapcsán: „*this very subjective cinema, a cinema that practically psychoanalyses you – and if you’re lucky, cures you of your Hollywood-induced traumas*”. Romney: Are you sitting confortably?

<sup>38</sup> Ehhez lásd például: Bordwell, David: Elbeszélés a játékfilmben. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. (Különösen a 3. és 4. fejezetet!)

Fontos, hogy a nézői hipotézisalkotás folyamatos kontrollálása a klasszikus típusú elbeszélésformák alapvető jellemzője.

Tarr filmjeiben is működik természetesen a nézői hipotézisalkotás, hiszen filmjei elbeszélő filmek, a néző kérdéseket tesz fel és hipotéziseket alkot például arra vonatkozóan, hogy vajon mi van abban a hatalmas kamionban, ami végigdübörög az éjszakai utcán a *Werckmeister harmóniák* című filmben. Azonban mivel a jelenet hosszú percekig tart, és egyre érdekesebb és látványosabb fény-árnyjátékká válik az egész jelenség a házakon végig vonuló hatalmas árnyal, majd a kamion külsejének fény-árny csíkjai alkotta felület vibrálásával, a hipotézisalkotás a pusztá gyönyörködéshez képest mind a vele töltött időt, mind pedig fontosságát tekintve eltöpreng.

Tarr filmjeinek történetei nem különösebben bonyolultak. De még ezen belül is nagyon hatékonyan sűríti össze a legfontosabb momentumokat egy-egy minimalista jelenetbe, mely aztán olyan határozott cselekménycsíkaként működik, melyet primér szinten a néző könnyen megérthet. Gondoljunk például *A londoni férfi* című filmre. Minden beállítás egyetlen, a történet megértéséhez fontos momentumot mutat be – a fenti fogalmakkal élve: kínál fel a meditáció tárgyául. A jelenetek alapján hipotéziseinket arra vonatkozóan, hogy ki kicsoda, és milyen következményekkel járhat az esemény, amit éppen láttunk, elég egyszerűen megalkothatjuk, és nem jelenthet gondot a bűnügyi történet megértése. Azonban, ha nézőként csak erre érzünk késztetést a film alatt, bizonytalansággal járhatunk magunkat. A filmnyelvi megoldásokban ugyanis ott a felszólítás arra, hogy egyrészt gyönyörködjünk a képzőművészeti igényességgel létrehozott képekben, másrészt pedig gondolkodjunk olyan kérdéseken is, melyekre vonatkozóan a film nyilvánvalóan nem fog semmiféle, a hipotézisalkotást serkentő információkat nyújtani – például nagyrészt ilyen a szerepelők pszichológiája.<sup>39</sup>

Ez egyben azt is jelenti, hogy míg a hagyományos elbeszélés célja az, hogy mire vége a filmnek megértsük a teljes történetet, ezzel szemben a lassú film végére ugyan megértjük a történetet, de nem feltétlenül értjük meg a filmet, mert – jó esetben – a meditatív és kontemplatív folyamatok kifejezetten arra ösztönöztek minket, hogy intellektuális ellenállás nélkül kapcsolódjunk be az audiovizuális ingerek áramlásába, és számos nem fogalmi impulzust indukálnak bennünk, melyek fogalmi feldolgozása további időt és munkát igényel majd a film befejeződése után.

A lassú film és Tarr Béla művészetének elemzése szempontjából is kulcsfontosságú, *A csönd esztétikája* című szövegében Susan Sontag arról ír, hogy míg korábban a művészek feladata a figyelem új területeinek és tárgyainak a feltárása volt, mára ez problematikusává vált, ugyanis mostanra a figyelem képessége maga lett kérdéses – és ez a szöveg születése, 1967 óta csak tovább fokozódott.

<sup>39</sup> Ezt fogalmazza meg másképpen Tarr egy interjúban: "the people of this generation know information-cut, information-cut, information-cut. They can follow the logic of it, the logic of the story, but they don't follow the logic of life" Ballard, Phil: *In search of truth: Béla Tarr interviewed*. Kinoeye 4 (2004) no. 2. <http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php>

Így különösen fontossá válik az, hogy amint írja, a művészet egy bizonyos értelemben „a figyelem összpontosítására, a figyelem készségének elsajátítására szolgáló eljárás”.<sup>40</sup> Különösen igaz ez a lassú filmekre, melyek pontosan a képesség elsajátítására, felidézésére próbálják rávenni befogadóikat. Ebben pedig Sontag szerint is fontos szerepe van a redukciónak: „Talán a figyelem minősége annál jobb ... minél kevesebbet mutat meg abból, amire figyelünk.”<sup>41</sup> Az elszegényített művészet megtisztít, segít túljutni a figyelem szelektivitásán, mely szükségszerűen eltorzítja az élményt. Ugyanakkor az ilyen művészet totális figyelmet kíván, melynek segítségével a műalkotás befogadását totális, világteremtő élménnyé kívánja alakítani. Sontag szerint a modern művészetben a redukció a becsvágy jele: a béklyóktól mentes totalitás elérése a célja.

### **A néző testi állapota: taktilitás, szenzórium**

A redukció, az elhallgatásra irányuló törekvés Sontag szerint minden komoly és jelentős művész(et) jellemzője. „A példamutató modern művész a csöndet választja...”,<sup>42</sup> s az elhallgatás, a befejezés „annak, amit abbahagytak, visszame-nőleg újabb erőt és hitelt ad – az elutasítás a mű érvényességének új forrásává, a vitathatatlan komolyság igazolásává válik.”<sup>43</sup> Túl azon, hogy Sontagi értelemben Tarr – ha *A torinói lóval* valóban lezárja pályáját – a komoly művészettel szemben támasztott egyik legfőbb követelménynek tesz eleget, önmagukban a filmekre is érvényes az elnémulásra, a szótlanná válásra való törekvés – a minimalista gesztusok per definitionem tükrözik ezt a törekvést. Az elhallgatásnak pedig Sontag szerint is van egy fontos következménye: amikor valaki kevesebbet beszél, teljesebben kezdjük érzékelni testi jelenlétét egy adott térben.<sup>44</sup>

A testi jelenlét hangsúlyozása a filmi térben és ezzel összefüggésben a testi érzékelés minél aktívabb bekapcsolása a befogadói élménybe véleményem szerint Tarr ezen filmjeinek kulcs fontosságú jellegzetessége. Tarr filmnyelvi technikája és művészi koncepciója egyaránt jelentős szerepet szán a térnek, mely kifejezetten háromdimenziós, keresztül-kasul bejárható tér. Ezt szolgálják a hosszú, bonyolult kameramozgások, illetve a tájnak, a környezetnek szentelt különös figyelem. És bár Tarr filmjei esetében legelőször mindig az idő különös szerkezetéről szokás beszélni, mindezt megfogalmazhatjuk a másik irányból is, ahogy azt például Báron György is teszi a *Sátántangó* kapcsán készült írásában: „Akárcsak Jancsónál, az időt Tarr művében is a tér hozza létre, az idő a térben keletkezik.”<sup>45</sup> És más szavakkal ugyanerről beszél Bíró Yvette is, amikor ezt írja: „Ne feledjük, a féktelen időnyerés a tér »felfalásával« jár.”<sup>46</sup>

<sup>40</sup> Sontag: *A csönd esztétikája*. p. 17.

<sup>41</sup> *ibid.* pp. 17–18.

<sup>42</sup> Sontag: *A csönd esztétikája*. p. 10.

<sup>43</sup> *ibid.* p. 8.

<sup>44</sup> *ibid.* p. 25.

<sup>45</sup> Báron György: „...majdnem...” Európai Füzetek 4. Budapest: Új Világ Kiadó, 1997. pp. 89–95., id.h.: p. 93.

<sup>46</sup> Bíró: *Siessünk lassan*. p. 9.

Vagyis a kortárs vizuális kultúrát jellemző végletes „videoklipersedés” tulajdonképpen hozzájárul a testi érzékelés számára hozzáférhető, annak lehetőségét felidéző három dimenziós tér érzetének felszámolásához. Ezt próbálják meg visszafordítani gyakran a lassú filmek, de különösen igaz ez Tarrnál.

Erről a törekvéstről vall nagyon érzékletesen Fred Kelemen, *A torinói ló* operatőre egy interjúban, melyben a Tarral való művészi együttműködésük kulcsfogalmaként a fizikai értelemben vett térhez való viszonyt említi. Szerinte a kettőjük közti alkotói kapcsolat sikerének titka, hogy többek között nagyon hasonló a fizikai térhez kötődő érzéki viszonyuk. Az emberi test és a tér viszonya, valamint mindennek a kamera mozgásával való összehangolása a lényege közös munkájuknak, ilyen jellegű problémákról beszélgetnek a film készítése során és sohasem intellektuális, filozófiai kérdésekről. *„Amit igazán szeretek az ilyen típusú forgatásban, hogy fizikai, testi jellegű teljesítménnyé válik. Természetes vagy intuitív módon munka közben hagyjuk a kamerát, hogy keresztül repüljön a téren.”*<sup>47</sup>

A tér visszahelyezése jogaiba ugyanakkor az anyagszerűség bizonyos fokú rehabilitálásával is együtt jár, és ez érdekes, paradox helyzetet idéz elő. Sontag a fentebb már idézett esszéjében a modern művészetnek az elhallgatásra, önmaga felszámolására irányuló törekvését többek között így magyarázza: *„a művészetben megtestesülni törekvő »szellem« beleütközik magának a művészetnek az »anyagi« jellegébe”,* így a művészet a művész ellenségévé válik, megtagadja tőle a transzcendencia elérését, ennek következményeként kerül bele azután magukba a műalkotásokba a felhívás önmaguk megsemmisítésére és áttételesen a művészet felszámolására.<sup>48</sup> Az anyag és a szellem efféle küzdelmeként értékelhetjük a Tarr-i mozgó hosszú beállítást, mely egyrészt arra törekszik, hogy egy nagyon is kézzelfogható, érzéki teret hozzon létre – erről írja Kovács, hogy az *Őszi almanach* után, a nyolcvanas évek végén Tarr főleg azon kezdett gondolkodni, hogy *„milyen az a gépmozgás és milyen az az idő, amelyik úgy változtatja a képet egyetemessé, hogy közben a világ mégis nagyon konkrét maradjon.”*<sup>49</sup> Másrészt pedig a hosszú, lassú kameramozgások rendkívüli jelentésteremtő erővel bírnak, valamiféle rejtett tudást, igazságot sejtetnek amint örök céltudatossággal haladnak tárgytól tárgyig egy olyan térben, amit nemcsak érzékvé, de jelentés telivé is tesznek. *„Tarr visszahozza a naturalista világábrázolást, de úgy, hogy az mégis a művészet és a realitás határán álljon.”*<sup>50</sup>

Anyagi és szellemi között persze nincs a filmművészetben áthidalhatatlan szakadék, erről tanúskodik Gilles Deleuze-nek az agy és a test filmjéről szóló eszmefuttatása is. Véleménye szerint az agy intellektuális filmművészete

<sup>47</sup> Koehler, Robert: *The Thinking Image: Fred Kelemen on Béla Tarr and The Turin Horse*. Cinema Scope (2011) no. 46., online: <http://cinema-scope.com/wordpress/web-archive-2/issue-46/interview-the-thinking-image-fred-kelemen-on-bela-tarr-and-the-turin-horse/>

<sup>48</sup> Sontag: *A csönd esztétikája*. p. 7.

<sup>49</sup> Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. p. 321.

<sup>50</sup> *ibid.* p. 322.

és a test fizikai filmművészete közötti különbség nem egyenlő elvont és konkrét szembenállásával. Vannak olyan alkotók, akik egyszerre képviselik a két aspektust, ilyen legfőképpen Antonioni, aki az agy-test kettős kompozíciójának mestere. A modernitást, az újfajta tér-időt, az alkotóerőt képviselő agy, és a múlt súlyát cipelő, neurotikus test együttélésének konfliktusát mutatja be, kritizálja.<sup>51</sup> Kifejezetten az agy filmművészete képviselőjének látja például Resnais-t, aki cerebrális vagy intellektuális filmet csinál, melyben az agyi mechanizmusok és a mentális folyamatok működését vizsgálja, s különösen az emlékezés terén alkot forradalmi és filozófiai értékűt.

Ugyanakkor Godard-t és Cassavetes-t mint a test filmművészetének képviselőit említi, akiknél az agy és a test kölcsönös együttműködésében inkább a test a hangsúlyosabb, a test irányítja az agyat.<sup>52</sup> Ebben az értelemben Tarr egyértelműen a test filmművészetének művelője, nála a testek térbevetettségének kifejezőereje az egyik fő tényező. Ahogy Bordwell írja *A torinói ló hőseiről*:

*„Ők azonban nem pálcikaemberkéek egy metafizikai elmélkedésben. Apa és lánya, lényegében pszichologizálás nélkül, puszta fizikai súlyuk és mozdulataik által határozódnak meg.”*<sup>53</sup>

Ezek a nagyon hangsúlyos, szinte kézzelfogható tömeggel rendelkező testek kulcsfontosságúak abban, hogy a néző érzéki bevonódása valóban a teljes szenzóriumon keresztül, egy három dimenziós térbe történjen. Már a *Kárhozatban* elkezdődik a táncnak mint a testek áramlásának, a (test)tömeg megkoreografálásának hagyománya, ami később igen jelentős, visszatérő motívummá terebélyesedik Tarrnál. A *Kárhozatban* a kameramozgások azonban még kevésbé hangsúlyosan követik a testek mozgását – a hosszúbeállítások kameramozgásai inkább esztétikai, intellektuális jelentést hordoznak, gondolatokat fejeznek ki. A *Sátántangóban* a nagy táncjelenetben már kifejezetten a testek rendezetlen áramlásán, egymásnak csapódásán, a gravitációval folytatott súlyos küzdelmén keresztül teszi érzékivé a szituációt – szinte érezni a nehéz és tehetetlen testek minden kipárolgását. A *Werckmeister harmóniák* nyitó jelenete pedig a Tarr-féle testábrázolás-érzékeltetés apoteózisa. A jelenetben az emberi testek „megtestesítik” a világegyetemet, az egész naprendszer nehezen imbolygó emberi testekből áll, melyek körül és tőlük vezérelve szatellitként köröz a kamera. A világ-test, amit a kapatos kocsmái közönség kelt életre látványos kontrasztba áll a Valuska által képviselt jósággal és tisztasággal. Ezt fejezi ki a kocsmái tánc súlyos testiségét követő jelenet, melyben az éjszakai utcán Valuska alakja szinte éterien anyagtalanná lényegül a lámpa fénykörében.

<sup>51</sup> Deleuze, Gilles: *Film 2.: Az idő-kép*. Budapest: Palatinus, 2008. (ford.: Kovács András Bálint) pp. 245–246.

<sup>52</sup> *ibid.* pp. 246–251.

<sup>53</sup> *Splashy and spare, vengeance and regrets* címmel bejegyzés Bordwell blogján: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/03/28/splashy-and-spare-vengeance-and-regrets/>



*Werckmeister harmóniák*

A befogadó testi, fizikai megszólításának hatékony eszköze a viszonylag közeli beállításban kifejezetten a nézővel szembe gyalogló szereplő látványa. Ilyen képeket már a *Sátántangó*ban is láttunk (pl. Estike emlékezetes gyaloglása a macska meggyilkolása után).



*Sátántangó*



*Sátántangó*

De szerepel ilyen a *Werckmeister harmóniák*ban is, amikor Valuska felénk siet vagy fut a képen.



*Werckmeister harmóniák*



*Werckmeister harmóniák*

Külön ki kell emelnünk a *Werckmeister harmóniák* című filmből a kórház szétverésének jelenetét, ahol a randalírozók pusztításának egy test vet véget. Az öregember lecsupaszított testének pusztja látványa véget vet a rombolásnak.



*Werckmeister harmóniák*

Hogy minek a szimbóluma ez? Talán az emberség vett erőt az arctalan tömegben? Ez a megoldás nehezen lenne magyarázható a filmből. Mostani vizsgálódásunk gondolatmenetét követve azonban adhatjuk ennek a képnek egy olyan testi olvasatát, mely a nyitójelenettel összeolvasva szolgáltat metaforikus feloldást: ha a világegyetemet testek alkotják, akkor a test mindennek a kezdete és egyben a vége is, minden titkok megoldása benne rejlik. Mágikus hatalma van, s e hatalom érzékelhető abban, amikor a test látványa véget vet a gonoszságnak. S minthogy a fentiekben leírtak szerint Tarrnál a térbeliség és testiség nagyon erőteljesen fizikai jellegű, kizárhatjuk a jelenet kapcsán az olyan értelmezést, mely szerint itt bármilyen módon Krisztus testének valamiféle olvasatáról, metaforájáról lenne szó.

„Akárcsak Tarkovszkij, figyelmünket ő [Tarr] is az emberi cselekvésekről a fizikai világ megtapintásának és megszaglásának irányába tereli.” – írja David Bordwell.<sup>54</sup> Ebben a megtapintható és megszagolható világban pedig fontos szerep jut az esőnek, a víznek, a nedvességnek. A *Kárhózatban* a szinte tapintható, érzéki jellegű látványnak a nedvesség, a málló, vizes falak kitüntetett felületei. A nedvesség és a köd a néző ízületeiig is el kell, hogy hasson, miközben percekig figyeli az ablaküvegen és a vakolaton csörgedező víz látványát. A megidézett testi érzékelés alapvető módon járul hozzá a helyzet, az ábrázolt világ megértéséhez. Bordwell egy blogbejegyzésében<sup>55</sup> azt a képet emeli ki, melyen Karrert hátulról látjuk, a fal nedvességtől vedlett vakolata pedig kabátjának gyűrődéseit ismétli.



<sup>54</sup> Bordwell, David: The sarcastic laments of Béla Tarr.

<sup>55</sup> <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-tarr/>

Ezen a képen a textúrának, a tapintás érzetének felkeltése és felerősítése azáltal, hogy a szereplő arcát nem látjuk – a befogadás meghatározó kritériuma.

Tarrnál az eső és a nedvesség jóval túllép a szimbolikus jelentésen. Ahogy Kovács András Bálint írja, az eső Tarkovszkijnál egyértelműen pozitív, Tarrnál egyértelműen negatív – a feltartóztathatatlan felbomlás megfelelője.<sup>56</sup> És itt a felbomlás nem csak szimbolikus értelemben van jelen. A víz mint anyag fontos: gondoljunk csak a *Kárhozat* emblemikus, magányosan táncoló(?) férfinak képére, melynek elején hosszan csak azt látjuk, ahogy egy tócsa esővizet tapos kitartóan.



Az anyagság és a taktilitás ilyen felfokozott érzete egyébként a Tarr filmek állandó motívumának a bezártságnak, körköröségnek is új és kétségbe ejtőbb értelmet ad. Ettől azok a csapdák, melyek szorításából a szereplők nem találják a kiutat, még fenyegetőbbnek és valóságosabbnak tűnnek.

A végére hagytam talán a legfontosabb szenzuális effektust: a fényárnyék hatások felhasználását a taktilitás fokozására. A drámai hatást fokozó, expresszív világításnak nagy hagyománya van a filmművészetben. Érdekes azonban itt egy pillanatra visszautalni a tanulmány elején a modernizmusról mondottakhoz, vagyis hogy a modernista minimalizmusban egyedül Bergman alkalmazta ezt a megoldást, annak a tradíciónak, amihez Tarr filmjei szorosabban kötődnek, ez az összetevő nem igazán része.

<sup>56</sup> Kovács: Tarr szerint a világ. p. 328.

Mint ahogy a narratív film tradíciójában is inkább a drámai hatás és kevésbé a taktilitás fokozására használják ezt a megoldást. Inkább az experimentális filmre jellemző, hogy fény-árnyék hatások segítségével érdekes, érzéki felületek képi megteremtésére törekszik. A legextrémebb jelenetekben Tarr kifejezetten experimentális jellegű, képzőművészeti igényű felületeket teremt a fényvel. Ilyen például a zenés bárban kontrasztosan megvilágított, a sötétségből előbukkanó arcélek sorozata a *Kárhozatban*.



A *Werckmeister harmóniák* elején a Valuskát keretező fénykörrel való játék, a bálnát szállító teherautó éjszakai érkezésekor annak bordázott oldalát szinte tapinthatóvá varázsoló fényjáték.



A *londoni férfi* kezdő képsorainak absztrakt felületei (1-3.), és más fénykontrasztot alkalmazó kompozíciói (4-6.).



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Tarrnál a fény tehát nemcsak a szemet, de a tapintás érzékét is megszólítja. Vagyis amikor *A torinói lóban* a művész búcsút vesz a fénytől, akkor a látható és a tapintható (anyagi) világ végéről is beszél.

### ***A tudatosság új formája: lassúság***

Susan Sontag megfogalmazásában a modern művész az elhallgatásra törekszik, ha azonban eközben mégis meg akar maradni művésznek, nem tudja a szó szoros értelmében magáévá tenni a csöndet: tovább beszél, miközben a csend retorikáját alkalmazza. Ilyen beszéd maga a lassú film, a CCC is, Tarr filmjei pedig következetesen alkalmazzák e retorikát, s ha hinni lehet a hírnek, hogy *A torinói ló* az utolsó műve, akkor életműve valóban eljutott a végső tethez, a csend retorikájának beteljesítéséhez.

Sontag szerint a csönd, az üresség, a redukció új előírásokat körvonalaznak a nézés, hallás, érzékelés számára, melyek vagy elősegítik a közvetlenebb, érzékibb művészi élményt, vagy pedig tudatosabb, fogalmibb módon szembesítik a befogadót a műalkotással.<sup>57</sup> A fenti dolgozatban főleg az előbbi, vagyis a közvetlenebb, érzékibb művészi élmény felkeltésének aspektusaira próbáltam rávilágítani. Mindez azonban nem zárja ki a másik oldalt: a lassú film a fentebb leírt módokon meditatív és kontemplatív irányba tereli a filmnézés alatt a befogadó szinkron mentális tevékenységét, ugyanakkor az impulzusok és reakciók felfüggesztésével azt is serkenti, hogy fokozottabb reflexivitással forduljunk a világ felé. Ennek a fogalmi reflexiós tevékenységnek pedig a film befogadását követően kell megkezdődnie. A lassú filmeknek kifejezetten szükségük van arra, amit újabban „lassú kritika” néven emlegetnek,<sup>58</sup> a szinkronicitás kultúrájában a filozofikus időnyerés kritikai stratégiáira.

A modernista művészfilm egyik fontos jellegzetessége az önreflexivitás volt, a filmek különféle reflexív eljárások szisztematikus alkalmazásával fejezték ki a művésznek a világhoz fűződő kritikai viszonyát, s arra ösztönözték a befogadót, hogy maga is öntudatosabban forduljon a világ és a művészet jelenségei felé. A huszadik században a magas művészeti revolúció és öntudatra ébresztés eszköze az önreflexió volt. Mára az önreflexió a populáris kultúra állandó elemévé vált, úgyhogy máshol kell keresni a felforgató erőt. Bár forradalmi hevületnek talán nehéz láttatni, de úgy látszik, a huszonegyedik században az öntudatosság és a revolúció megnyilvánulási formája a lassúság lesz – legalábbis a filmművészetben.

<sup>57</sup> Sontag: *A csönd retorikája*. pp. 16–17.

<sup>58</sup> Információk a „The Slow Criticism Project”-ről: <http://projectcinophilia.mubi.com/resources/slow-cinema/>

## Bátori Anna

### A leépülés táncrendje

#### Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangója

„(...) minden történet rosszul végződik. (...) Mert a történetek mindig a leépülés történetei, (...) mert a hősei mindig leépülnek, s mindig hajszálpontosan így épülnek le, mert ha nem így épülnének le, akkor nem leépülésről, hanem feltámadásról lenne szó. Ám (...) ami itt le fog zajlani, az a millió és millió tönkremenésének egyetlen (...) formája”.<sup>1</sup>

Krasznahorkai László regénye és az abból készült Tarr Béla-film kétségtelenül a nyolcvanas – kilencvenes évek meghatározó társadalomábrázolási-esztétikai mérföldköinek tekinthetők. A két művész együttműködésének, legfőképpen e folyamat formai hogyanjának elemzése során kiderül, hogy a regényből született film nem csak új mozgóképes nyelvet teremtett, hanem – a regény formabontó transzpozíciójának köszönhetően – arra is képes volt, hogy reprezentációja által megformálja a rendszerváltást alighogy átvészelő magyar (és kelet-európai) társadalom látteleletét.

#### I. Bevezetés: Reflexiók a jelenre, avagy „ez van, ezt kell szeretni.”

„Ez van, ezt kell szeretni.  
Most már mit lehet tenni,  
Torkodra forr szavad,  
Elmenned nem szabad”<sup>2</sup>

Az 1985-ben íródott *Sátántangó* esszenciája a pusztulás (halál) és csoda (teremtés) fogalmai mentén definiálható, mely mitikus elemeket az idő, mint megszemélyesített ágens köt össze. Merthogy az idő az, amiről a regény szól, s ez az a kapocs, ami mentén a Tarr-film is felépíti önnön utópisztikus és velejéig szürke világát.

Az idő nem csupán az elbeszéltnarratív temporalitást jelenti; nem csupán formai elemként definiálható, hanem leírható egy nemzet idejeként is. A nyolcvanas évek magyar társadalmá időbe és térbe vetetten nézi a szocializmus rozsdás vasfüggönyének szétporladását, s mintegy ötven év zártsága után kezdi el érezni a szabadság rá nehezedő súlyát. Ez a teher nyomja Krasznahorkai vállát is, amikor hozzákezd a létezés, s az emberi természet kérdéseinek körüljárásához.

<sup>1</sup> Székely B. Miklós monológjából (*Kárhozat*)

<sup>2</sup> Víg Mihály: *Kész az egész* című dal szövegéből (*Kárhozat*)

A *Sátántangó* megjelenésével egy letűnt epikus forma éled újjá: a természet és társadalom hasonlóságának reprezentációja egy tradicionális regényformában bontakozik ki, mely a hetvenes-nyolcvanas évek prózafordulata óta egyáltalán nem volt szokványosnak nevezhető. Ami stilárisan mégis elkülöníthetővé teszi Krasznahorkai regényét, az a már említett időkezelés: a *Sátántangó* lassan hömpölygő cselekményét számos szemszögből láthatja az olvasó, mely perspektívák több helyütt összeérnek, hogy egyetlen eseményt több nézőpontból mutathassanak meg. Ezt a filmszerű megoldást Krasznahorkai a doktor szerzői elbeszélőhelyzetén keresztül használja; ő a mindentudó narrátor, aki gátakat épít az idő monoton folyamában. Ez az áradat körbe-körbe hömpölyög, kitörni belőle pedig lehetetlenség; sem a telep lakóinak, illetve a megváltó szerepében tündöklő Irimiásnak, sem az olvasónak nem sikerül. Ezért írja a doktor a regényt körkörös és keretes formában: Krasznahorkai számára az idő gömbölyű, visszafut önmagába, akárcsak a tér, ami végtelenségében válik megragadhatatlanná. Az egyetlen cselekvés a várakozás, a passzív tettek terepe, mely játék győztese szabadságot kap. A nagy kérdés azonban, hogy a regény szereplői akarnak-e egyáltalán játszani, azaz kitörni abból a milióból, amelynek sarába évekkal, vagy akár évtizedekkel előtte beragadtak.

A válaszban ismét összeér a regény implicit társadalom- és történelem-szemlélete: a rendszerváltás közeledtével, a termelőszövetkezetek felszámolásával egy újabb pusztulásfolyamat indult el, melyben a nép a szabadságért cserébe teljes kiszolgáltatottságot és tehetetlenséget kapott, hiszen az évtizedekig sárban ázó embereknek újra kell(ett) tanulniuk járni, mely folyamat sem felemelőnek, sem messianisztikusnak nem tekinthető, s melyben az egyszerű ember csak egy rendszer lebomlását látja, anélkül, hogy egy új, stabilabb, s szabadabb politikai-szociális berendezkedést vélne felfedezni a rendszerváltás utáni magyar társadalmi képben. A pusztulás ábrázolásában a tájak és emberek egygyé lesznek: pókokká, bögölyökké, iszappá válnak, miközben várják a csodát: egy stabil világkép ajándékát Irimiás személyében, ám az ő léte és szerepe – besúgó, avagy politikai kém (?) – szintén véges, hiszen egy új rendszer felállása a régi apparátus megszüntetésével érhető csak el. A csoda így elmarad, avagy a jövőbe tevődhetne át, ha Krasznahorkai nem zárná le a regényt a doktor szemszögéből megjelenített keretes látvánnyal, megadván a választ arra a kérdésre, hogy megtörténhet-e valaha a csoda, amire a telepesek, avagy mi várunk.

A nemleges feleletre, s a totális kilátástalanságra reflektálnak a nyolcvanas-kilencvenes évek „fekete széria”- alkotásai is, mely filmes vonulat elindítója Tarr Béla. A magyar rendező a nyolcvanas évek közepén készítette el első nyomorfilmjét, a *Kárhozatot* (1987), mely szintén az író Krasznahorkai László forgatókönyvéből készült, s mely hasonlóan építi fel önnön apokaliptikus vízióját, mint Tarr későbbi munkája, a *Sátántangó* (1994). A fekete széria alkotásai sokféle közös stiláris sajátossággal bírnak, melyek közül a legfontosabb a fekete-fehér nyersanyag, a hosszú beállítások, s a lassú ritmus használata,

mely forma egy bűnügyi történet tematikája köré fonódik.<sup>3</sup> Tarr Béla *Kárhozat* című filmjében már megtalálható a *Sátántangó* szürke-ködös- esős-sáros atmoszférája; az allegorikus poszt-kommunista tér, ahonnan lehetetlen a kitörés.

A *Sátántangó* és a *Kárhozat* című filmek közötti markáns különbség azonban ismét az idő természetének kezelésében keresendő: Tarr Titanic-bárja folyamatosan süllyed, de még nem merült el teljesen. A rendező világképe egy letargikus, apokaliptikus vízió, „rémkép”, ahol meglehet, hogy „(...) *minden- nek vége, vége már, s nem lesz más, (...) nem lesz jó már, soha talán*”<sup>4</sup>, de amelyben még nem késő cselekedni.<sup>5</sup> A *Sátántangó*ban – ezzel ellentétben – már lehetetlen kitörni az időből, Tarr és Krasznahorkai végleg annak monotonitásába zárják szereplőiket.

## II. A film és regény tánclépéseinek formái

„Nyomorúságos vége ez a dolgoknak, (...) soha nem lehet tudni ebben a nyirkos-nyálas időben, (...) a köd behúzódik a sarkokba (...), betelepszik a lélekbe.”<sup>6</sup>

A *Sátántangó*, mint film – minimális eltérésekkel ugyan, de – teljesen átveszi a regény szüzséjét és fabuláját, illetve nem csak tematikai értelemben ragaszkodik az íráshoz, hanem szerkesztési elveiben is hű marad az elbeszéléshez. A cselekmény tánc-rendben való színrevitele a „csapda koreográfiája, melyet egy ördögi tangó aszimmetrikus melodikája, lassú tempója diktál” : a könyv tizenkét fejezete két nagy részre oszlik (I-VI, illetve VI-I.), az írás a már említett módon magába fordul, s a történet (az idő) újraindul.

A regény és a film szerkesztésmódja is a pókhálóéhoz hasonlít: kívülről befelé, majd belülről kifelé haladunk, miközben állandó köröket írunk le. Ezen formára maga Krasznahorkai is reflektál, amikor a telepiek táncát írja le: „(...) *egyik tangó jön a másik után, aztán egyszer csak ugyanazt kezdte játszani újra és újra, de nem tűnt fel senkinek.*”

Ez a tánc tizenkét lépésből áll, melyek három ponton metszik egymást. A regény, s a film első fele Irimiásék közeledését, s a telep lakóinak

<sup>3</sup> Jelen esszében nem kívánok hosszabban kitérni a fekete széria alkotásaira, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy nem csupán Tarr Béla készít adaptációkat, hanem ezen filmek közül számos épül irodalmi alapra, elég csak olyan művekre gondolni – a teljesség igénye nélkül természetesen –, mint a *Woyzeck* (Szász János - Georg Büchner, 1993), a *Szürkület* (Fehér György - Friedrich Dürrenmatt, 1990), a *Szenvedély* (Fehér György - James M. Cain, 1997), vagy a *Hosszú alkony* (Janisch Attila - Shirley Jackson, 1997).

<sup>4</sup> Víg Mihály: *Kész az egész* című dal szövege (*Kárhozat*; énekli: Kerekes Vali)

<sup>5</sup> Vö. Temessy Hédi (a ruhatáros) táncról szótt gondolatai a *Kárhozat* című Tarr-filmben: „*Két kéz összekulcsolódik, utána megy, (...) bárhová is vezet ez a mozdulat, mert azt hiszi, ebből repülés lesz. S ki tudja, tán tényleg röpülés ez már. Rajta (...) amíg nem késő.*”

<sup>6</sup> Részlet Székely B. Miklós monológjából (*Kárhozat*)

<sup>7</sup> Balassa (2009), p. 178.

<sup>8</sup> Krasznahorkai (1985), p. 152.

izgatottságát mutatja be (*A pók dolga I-II*). Ezen fő vonalakat két mellékszál egészíti ki: a *Felfeslik* című fejezet Estike öngyilkosságának története, míg a *Feltámadunk*-részben Irimiás és Petrina megbízatásának lehetünk tanúi. Az első hat fejezet akkor ér véget, amikor a megváltók megérkeznek, ezzel is utalva a drámai fordulatra: Irimiás érkezésének fontosságára.

A regény és a film második része az Estike halála körüli történések továbbfűzésének köszönhetően teremti meg a kauzalitást (Irimiás beszédet mond). Ez a történet motivációs központja, mely a későbbiekben elindítja a telepiek helyváltoztatását. A következő fejezet tehát a helyiek kivonulását (*Távlat, ha szemből*), majd Irimiásék látomását (*Mennybe menni? Lázálmodni?; Távlat, ha hátulról*) festi le.

A *Sátántangó* utolsó két fejezete különálló korpust alkot, mintegy összegzi az eddig látottakat-olvasottakat: a *Csak a gond, a munka* Irimiás jelentését (és Krasznahorkai barokkos poetizálását, illetve Tarr stilizált világát) próbálja önreflexivitásba burkoltan redukálni,<sup>9</sup> míg *A kör bezárul* a doktor (narrátor) szemszögéből ábrázolja a *történet-a-történetben*-felépítést.

Tarr olyannyira hű a regényhez, hogy a regény linearitását, s az egyes fejezetcímeket teljes mértékben átveszi; utóbbit inzert formájában vetíti ki a képre. Ugyanazt a táncot járja el, amelyet Krasznahorkai, azzal a szerkesztésbeli különbséggel, hogy a keretet adó harangzúgás-epizód nem regisztrálható a filmben: a történet elején ugyanis egy marhacsordát látunk vonulni, s csak tíz perc elteltével pillantjuk meg Futakit, amint a férfi az ablakhoz áll.

A film késleltetett expozíciója azonban érthető, hiszen megteremti azt az atmoszférát, s azt a stiláris táncrendet, ami a *Sátántangó* olvasásához-percepciójához elengedhetetlen. Ezen mozdulatsor alaplépése az extrém hosszú beállítás, mely az idő állandóságát érzékelteti. Tarr helyet és időt ad a nézésnek, mely által a filmképek nem csak láthatóak, hanem olvashatóak is lesznek. Regény és film így érnek egybe: Krasznahorkai műve számos belső monológot tartalmaz, melyet Tarr minimalizmusa képtelen vászonra vinni. Ezt a szerkesztésbeli különbséget a rendező egyrészt a narrátor alkalmazásával, másrészt egy mindenható fokalizátor szerepeltetésével oldja meg.

A narrátor minden egyes filmbéli fejezet végén megszólal, s a regényből vett mondatokkal egészíti ki a képet, szerepeltetése hozzásegíti a rendezőt a regény minél hűebb formában történő adaptálásához, hiszen explicitté teszi a belső történéseket. Kitűnő példa erre Estike halála, amikor a filmképben lévő kislány belső gondolatait halljuk a narrátor által közvetítve:

<sup>9</sup> Az önreflexió jelen esetben textuális-formai stilizálást jelent: Krasznahorkai saját írásmódjára is reflektál az által, hogy a két fogalmazó (vö. regényének olvasói) a szöveg leegyszerűsítésére, s a jellemrajzok egyszerűbb, közérthetőbb megfogalmazására törekednek. Vö.: „(...) a nyelvnek micsoda bemocskolása, a találmokra alkalmazott képeknek miféle zűrzavara ez?”; „... (...) mert a szesszel töltött ráncos kukacot még csak le tudtál fordítani egyszerű apró termetű, idős alkoholista-ként, de a pattogó pojácával, a mozdíthatatlan tompasággal (...) – szégyen ide, szégyen oda- nem tudtak mit kezdeni. „ (Krasznahorkai, 1985, p. 254-253.) Ez a fejezet azért is fontos, mert nem csak, hogy felfüggeszti a regény allegorikus terét, hanem újabb társadalmi kritikával él, amennyiben a magyar bürokratikus rendszert marasztalja el: „(...) a fogalmazó némán intett kollégájának, hogy hagyja, nem érdemes, ezzel úgysem lehet már mit kezdeni (...)”. (Uő p. 255.)

„(...) békességet érzett önmagában (...), minden jó, ami történik- gondolta, (...) úgy érezte, hogy ezek az események már nem véletlenül és esetlegesen kapcsolódnak össze, (...) nem volt oka a nyugtalanságra, tudta, hogy angyalai már elindultak érte.” Tarr a narrátor megszólaltatása közben stabil plánokat használ, hogy a nézés helyett ezúttal a hangra irányítsa a figyelmet.

A narrátor szerepeltetését hiba volna elidegenítő effektusként, brechti kiszólásként értelmezni. Ez a hang ugyanis nem töri meg a folyamatosságot, hanem éppen ellenkezőleg: megteremti azt. Az ő elbeszélői pozíciója az, amelyből Tarr az eseményeket *láttatja*, s aki végül ezt a kiegészítő *láttatást* megszüntetni is képes: lezárja magát a filmet, amikor a kép elsötétítése közben a regény első (avagy utolsó) bekezdését olvassa fel.

A másik említett jellegzetesség, melyet a film nem tud (s talán nem is akar) átvenni, s amely szorosan kapcsolódik mind a narrátor szerepéhez, mind a narrációhoz magához, a nézőpontok állandó változtatása. Krasznahorkai elfoglalja a szerzői elbeszélőhelyzet pozícióját, ám ezt kiegészíti a belső fokalizáció eszközével: szereplői gondolatainak megfogalmazása közben, vagy a hosszú leírások alatt állandóan változtatja megfigyelői pozícióját. A *pók dolga I.* című fejezetben először Kerekes helyzetével azonosulunk, majd áttérünk a kocsmároséra („*pislogva a böglyöket nézte*”), majd Halicsra („*büszkén állapította meg, hogy lövése célba talált*”), végül pedig felesége, Halicsné szemszögéből követjük a történéseket. Krasznahorkai bravúros megoldása az, hogy e jelenetben mindenkit megszólaltat, s állandóan változtatja a fokalizálót (látót) és fokalizáltat (látottat), miközben vissza-visszatér narrátori-, azaz önnön fix, (külső fokalizátori), megfigyelői pozíciójához. A regény megértésének és az események követésének nehézsége pontosan ebből adódik: Krasznahorkai ritkán használ olyan attributív jelet, amely a fokalizációs váltást jelezné. Ilyen a regény kollektív álom-jelenete, melyben Krasznahorkai egybefolyt betű-és mondat-sorozata is jelzi a nézőpontok egybeolvadását<sup>10</sup>: megszűnnek az írásjelek, s egymásba folynak az álmok: „ (...) egyre jobban félt, hogy Schmidtné nincs megelégedve vele aztán haragosan rákiáltottnarjonmegtégeda vipera leült a kád szélére sírni (...) nemlettsereggelseestecsakegyfolytábanhajnalodott (...)”.<sup>11</sup>

A film – a regénnyel ellentétben – a láthatatlan megfigyelő pozícióját veszi fel. Tarr több jelenetben is hangsúlyozza ezen elbeszélői perspektíva lehetetlenségét, amikor azt mindenható-pozíciókba helyezi. Ilyen például az elszabadult lovak vágója a városban, vagy rögtön a film kezdetén látható szarvasmarhacsorda-mozgás.

<sup>10</sup> A nézőpontok megkülönböztethetlenségével több helyen is találkozunk, legtöbbször a *Valamit tudni* című fejezetben. Ez a regényben egy groteszk megoldás is lehet, ti. a fejezet címe szöges ellentétben áll annak mondanivalójával: sem az olvasó, sem a szereplők nem tudnak semmit, s ha áttételesen nézzük, bár megtudunk mindent, mégsem tudunk meg semmit sem a világ működéséről. A nézőpont-váltás zavarodottságára utal a következő jelenet is: „(...) az asszony Schmidtnének magyaráz valamit izgatottan, aki mintha csodálkozna vagy ijedten figyelne. Nem látok jól. Az iskolaigazgató kijött, kergeti a macskát. Elindul a Kultúr felé, a hóna alatt vetítógéppel. A többiek is szállingóznak már, igen, mozi lesz. Újabb pohár pálinkát hajtott föl.” in: Krasznahorkai (1985) p. 69.

<sup>11</sup> in: Krasznahorkai (1985), p. 206.

A kamera sokszor daruzik fel az égbe, vagy vesz fel alsó gépállást, mely pozíciók megerősítik a fabulán kívüli megfigyelő helyzetét.<sup>12</sup> Tarr így teszi objektívvé Krasznahorkai szubjektivitását, s fokalizációs változtatásait: az eseményeket tárgyi naturalizmusba fonja. A hosszú beállításoknak, a minimális kameramozgásnak hála ezen tárgyi világ minden apró részlete megfigyelhetővé válik, s a tér pusztulása még hangsúlyosabb lesz.

A realitás és a tárgyiasság szintjéhez való ragaszkodás okozhatja Tarr azon döntését, hogy kiiktatja a filmből Estike mennybemenetelének jelenetét. A rendező csak a profán teret érinti, a mitikus (metafizikai) aspektusra csupán a felszálló köd, s Irimiásék csodálkozó tekintete utal. A realitás/irrealitás kérdése ennek ellenére – bár nem a jelenések, hanem a textualitás szintjén – jelen van a filmben: a kérdés az, hogy mennyire tekinthetjük hitelesnek az ütött-kopott karakterek szájából elhangzó filozofikus gondolatokat...? A lezüllött, dohos, füstös kocsmavilágban irreálisnak tűnnek azok a monológok, melyek Krasznahorkai regényében megállják a helyüket, ám a filmben mesterkéltnak hatnak, lévén, hogy a nyomorban tengődő; maguk is állatként élő, a szociáldarwinizmus elméletét hűen követő – az evés, ivás, szaporodás hármasságába bezárt – emberek<sup>13</sup> szájából hangzanak el. Ez a poétikai megoldás nem hiba, hanem egy újabb fonál a hálóban, amely megalapozza Tarr utópisztikus-szürke világát, amelyben az úr a lecsúszottság, s ahol a múlt néhai nagyságát már csak a karakterek diszkurzív beszédmódja tükrözi.

### III. Idő, tér és (be)zárttság

„Tér és idő keresztjére vagyunk mi verve, emberek”  
(Simone Weil/Pilinszky János)

A film és regény szerkezetének tárgyalásakor elengedhetetlen kitérni a két alkotás egyik olyan közös pontjára, mely nem csupán az alkotások témáját, hanem formáját is meghatározza. Ez a tér és idő keresztje-hálója, melyet a történelem és annak társadalmi szinten történő hatása indukál, s melyet Irimiás, a hamis messiás-próféta sző.

A pókháló az a forma, mely a regény és a film szerkezetét meghatározza, a már említett tangó-lépéseknek köszönhetően. Mind a tizenkettő fonál átlósan a kör középpontja felé vonzza történéseit, ahol a narrátor áll. Ez a középpont azért nem lehet Irimiásé, mert bár ő a fabula megváltója, szerepe irányítva van egy felsőbb hatalom (rendőrség, besúgás, politika) által, így ő is a körön halad.

<sup>12</sup> Margócsy István szerint ez a nézőpont az angyaloké, ők azok, akik „*Estike halálakor indultak el feléje – sok szörnyűséget látnak, időnként kinevetik az egészet, időnként megdermednek a tapasztalható létidegenség láttán, de időnként mégiscsak magasztos szájalmat éreznek és tanúsítanak, ha már megváltást nem gyakorolhatnak is...*” in: Margócsy (1994), p. 7.

<sup>13</sup> Krasznahorkai így láttatja a telep lakóit: „*Gyanakodva figyelik egymást, nagyokat bőfögnek a csendbe, és – várnak, (...) mint a macskák a disznóölésen, hátha leesik valami konc*”. in: Krasznahorkai (1985), p. 48

Csupán abban különbözik a többiektől, hogy ő látja az időt, azt, hogy minden önmagába torkollik. Mindez azt jelenti, hogy bár ő szerepel a pók metaforájaként, a hálót nem ő mozgatja, hanem az idő állandósága.

Azért, hogy ezt a monotóniát a művek érzékeltetni tudják, a fonál, azaz a cselekmény szálai több ponton összeérnek: többek között a harmadik epizódban, amikor a doktor meglátja Futakit, amint az elbújik a közeledő Schmidt elől, majd ugyanezen rész végén, Estike kocsmá előtti megjelenésével találkozhatunk ezen elbeszélői módszerrel, mely ismét a „*ki is az elbeszélő?*” és a „*kinek a szemszögéből láttunk eddig?*” – típusú kérdések felé terelnek minket, s melyeket már érintettem a regény és film fokalizációs technikáinak tárgyalásakor.

A pókháló nem csak a film és regény formáját határozza meg, hanem a cselekmény allegóriájaként is működik. Irimiás a pók, aki a böglyöknek, azaz a telepen élőknak szánt hálót szövi, majd megragadva őket, végleg önnön csapdjába csalja: laza hálót eresztve beszövi az alvók arcát, hogy a sarokba húzódván minden rezdülésnek tanúja lehessen.<sup>14</sup>

Krasznahorkai leírásait Tarr mozdulatról-mozdulatra adaptálja, s ez alól a regény hangi leírásai sem kivételek: nem csupán a harangszó, hanem minden apró reccsenés adaptálódik a rendező művébe: „*Megreccsent az asztal, (...) majd a pult fája sóhajtott fel, hogy (...) megtörje az egyhangú böglyözúgást, hírt adván a múltról, s mégis múlttalan romlást idézve egy különös inga részeként.*”<sup>15</sup> – hangzik el a regényben. Ezen hangok redundánsan szerepelnek a filmben, s szövik át annak teljes hosszát.<sup>16</sup> Nem véletlen tehát, hogy a Tarr-féle realista-minimalista világ másik fontos szereplője a diegetikus zörej, zene- és zajhasználat: az óra kattogása és a böglyök őrült ide-oda pattogása, az eső és a léptek zaja végig hallhatóak a filmben, mintegy kiegészítve a kiüresedett, statikus képsorokat, s meghosszabbítva a pusztulás terét, kiterjesztve azt nem csak az Alföldre, hanem egész Kelet-Európára.

#### IV. Konklúzió: A kör önmagába zárul

„*(...) mert a mocsár megöl minden életet, elrohasztja a növényzetet, s nem marad itt más, csak a lábszárig felázott föld a nyár végi kocsikerekek vájta kátyúokban ülő pocsolyákkal.*”<sup>17</sup>

A Krasznahorkai-Tarr-féle pókhálóban a bűnnek csak jelképes szerepe van: a materiális világot legyőzi az idő transzcendentalitása, ezért a művek világában minden anyagi dolog értelmét veszti. A bűn már nem

<sup>14</sup> A háló átvitt értelmezésében a besúgói apparátust is jelentheti. Erre utal Petrina és Irimiás egyik párbeszéde is: „*(...) Az Irimiás-féle nagy, országos pókháló... Világosodik már a tompa agyad? Bárhol... rezdül... valami*”. (Krasznahorkai, 1985, p. 210.)

<sup>15</sup> Ibid. p. 84.

<sup>16</sup> A reccsenés, böglyözúgás példáit lásd például többek között *A pók dolga I-II.* epizódok bevezető képsoraiban.

<sup>17</sup> Ibid, p. 67.

konkrét tett, mint a „fekete széria” más darabjaiban, hanem jellemvonás: a poszt-apokaliptikus világ karakterei nem csak egymást csapják be, hanem – öntudatlanul (?) – saját magukat is. Így válik a hinni akarás is bűnné; meggyónhatatlan hazugsággá.

A szereplők bénultságának, szociális motivátlanságának megragadása Tarr igazi bravúrja: a filmi forma stilizálásával, a ritmus hiperlassúvá tételével a rendező megszemélyesíti az időt, mely a filmes pókháló-dramaturgia legfőbb szereplőjévé válik. A körkörös szerkesztésmód tizenkét kanyarulatának hat-hat<sup>18</sup> szakasza egymásba torkollik, miközben bizonyítják, hogy a pokolnál is képesek mélyebbre vinni: a teljes enyészet világába.

A nyolcvanas-kilencvenes évek univerzális káoszának himnusza a Sátántangó: Krasznahorkai mitikus epikáját és a korszakról alkotott keserű véleményét végül Tarr filmesíti meg, ám együttműködésük korántsem ér itt véget. Az ezredforduló beköszöntével már nem csak a szociológiailag teljesen motivátlan, elszegényedett világgal (pusztulás) kell szembenézniük, hanem azzal is, hogy a Kárhozatban még fellelhető, majd a Sátántangóban megrongált hit (csoda) már nem képes megmozdítani az időt sem: történet helyett csak harangszó marad. Az viszont kong és harsogja a törököt a mai napig – hazánknak; rendületlenül.

## V. Felhasznált irodalom

- Balassa Péter: *A csapda koreográfiája*, in.: *Átkelés II. (Lélekkertészet)*, Balassi Kiadó, 2009.
- Gelencsér Gábor: *Ítélet. Idő*. in. *Filmkultúra*, 1994/5.
- Györffy Miklós: *A kilencvenes évek magyar játékfilmje*, in.: *A tizedik évtized*, Palantinus, 2001.
- Kovács András Bálint: *A felfelület is történet. Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel*. in: *Filmvilág*, 1994/6.
- Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*, in.: *A film szerint a világ*, Palantinus, 2002.
- Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Magvető Kiadó, 1985.
- Margócsy István: *Kinek a szemével?* in. *Filmvilág*, 1994/7.
- Metropolis (1997/nyár)

<sup>18</sup>Érdemes megjegyezni, hogy a görög túlvilági mitológiában is fontos szerepet játszik a hatos szám: az alvilágban hat folyó található (Styx, Acheron, Phlegethon, Cocytus, Eridanus, Lethe), közülük a Styx (gyűlölt) az élők és holtak birodalmát elválasztó határfolyó, amely kilenc kanyarulattal fut az alvilág legmélyére, ahol Hadész palotája emelkedik egy óriási mocsár(!) közepén.

## Varga Balázs

### *Egyedül álló*

#### *A torinói ló értelmezései magyar és angol nyelvű írások tükrében\**

A *torinói ló* által a 2011-es Berlini Filmfesztiválon elnyert Ezüst Medve-díj a legkomolyabb elismerés, amit magyar film az elmúlt szűk két évtizedben nemzetközi fesztiválon szerzett.<sup>1</sup> Egyben ez Tarr Béla legrangosabb nemzetközi fesztiváldíja is. Tarr azonban természetesen nem *A torinói ló* berlini elismerésével lett a kortárs filmkultúra kanonizált alkotója, hiszen munkáit már a *Kárhozat*, de legkésőbb a *Sátántangó* óta különös figyelem és elismerések sora övezi.<sup>2</sup> A Tarr Béla utolsó filmjeként beharangozott *A torinói ló* mindazonáltal kitüntetett darab, egy széles körben elismert életmű záró alkotása. Nem pusztán egy már kanonizált alkotó soron következő filmje tehát, hanem az életmű-zárás gesztusával nyomatékosított munka. Mindez különösen érdekessé teszi a mű recepciójának kérdését. Hogyan értelmeződik a film kritikáiban az életmű-zárás gesztusa? Ez a kijelölt végpont mennyiben befolyásolja, egyáltalán befolyásolja-e a film értelmezését? Milyen érvekkel, miféle kontextusban helyezik el a kritikák és értelmezések a filmet az életműben, a kortárs magyar és egyetemes filmben, illetve a filmtörténetben? Még pontosabban: ezen kontextusok (lokális-globális, kortárs-történelmi) közül melyek aktivizálódnak a különböző szövegekben? A most következő elemzésben *A torinói ló* magyar, illetve angol és amerikai kritikáit, elemzéseit fogom összevetni, annak érdekében, hogy a kortárs filmkultúra értékkepző és értékfelmutató mechanizmusainak működését közelebbről is megvizsgálhassuk.

### *Lokális/globalis térben*

A hazai és a külföldi kritikák összevetése minden esetben alkalmas lehet arra, hogy különböző kulturális szemszögekből megfogalmazott értelmezéseket hasonlítsunk össze. Különösen érdekes lehet abban az esetben, amikor

\* A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>1</sup> A Berlini Filmfesztiválon az Ezüst Medve díjat több kategóriában is kiosztják. Ezek közül a legfontosabb a nemzetközi zsűri nagydíja. Ezt az elismerést magyar film utoljára 1992-ben kapta meg, akkor Szabó Istvánt díjazták az *Édes Emma, drága Böbé*-ért. Legfrissebben pedig Fliegauf Benedek filmje, a *Csak a szél* kapta meg 2012-ben.

<sup>2</sup> A *Sátántangó* és Tarr kanonizációja az 1990-es évek második felében, a film és a Tarr-életmű nemzetközi retrospektív vetítéssorozatai, valamint befolyásos kritikusok, esszéisták (Susan Sontag, Jonathan Rosenbaum) kitüntető megnyilatkozásai után erősödött meg. A hazai kanonizáció a nemzetközi elismeréseket követte. Bemutatásakor a *Sátántangó* a Filmszemlén és a kritikusoktól egyaránt díjat kapott – de sehol sem a fődíjat. Másfelől azonban a *Filmvilág* nagyszabású összeállítást szentelt a filmnek, melyben helyet kapott Esterházy Péter laudációja is. Egyszóval a hazai fogadtatás mintázata annyiban hasonló volt a nemzetközihez, hogy a kanonizáció kezdő gesztusa a kritikus-kulturális elit részéről érkezett. Tarr – és a *Sátántangó* – kanonizációjáról bővebben: Kovács András Bálint: *A kisterem és a nagyterem. Filmvilág* (1994) no. 4. pp. 4–5.; Kovács András Bálint: *A negyedik dimenzió. A Sátántangó tizenöt éve. Filmvilág* (2009) no. 2. pp. 4–5.

az adott alkotás lokális, illetve nemzetközi megítélése karakteresen eltér egymástól.<sup>3</sup> Ebben az esetben azonban nem erről van szó, hiszen, ahogy azt a bevezetőben is említettem, napjainkban Tarr Béla idehaza és globálisan egyaránt magasan kanonizált alkotónak számít. Nyilván érdekes lehet viszont, hogy filmjének mely vonatkozásai lesznek jelentésteliek a különböző elemzésekben, továbbá izgalmas megvizsgálni, hogy az egyes számú kortárs magyar rendező utolsó filmjét miként értelmezi a hazai és a nemzetközi kritika a szerzőiség és a nemzeti filmkultúra kontextusában. Azaz miféle olvasási stratégiákat szólítanak meg Tarr Béla filmjei, és mennyiben van jelen ez a két értelmezési irány (a szerzői név, illetve a kortárs nemzeti filmkultúra) a különböző szövegekben? Ezt a kérdést különösen lényegessé teszi *A torinói ló*, illetve általában is az elmúlt két évtizedben készült Tarr-filmek univerzalizmusa, folyamatos eloldódása a közvetlen lokális referenciáktól.<sup>4</sup> Hiszen Tarr életműve abból a szempontból is paradigmaticus a kortárs európai filmben, hogy a téma- és helyszínválasztás szempontjából filmjeinek sora többé-kevésbé lineáris ívet rajzol le, amennyiben a lokális helyszínek és problémák felől az univerzális kérdések és helyszínek felé mozdul el. Első filmjei az 1970-es, 1980-as évek szociografikusan is meghatározott miliójében, magyar panelvilágában játszódnak, stílárisan pedig fontos keretüket egy akkori magyar filmes irányzat, a Budapesti Iskola dokumentarizmusa jelenti.<sup>5</sup> Az 1980-as évek végén, 1990-es évek elején készített filmjeiben szintén meghatározó a lokalitás, ám a *Kárhozat* vagy a *Sátántangó* magyar pusztája már nem direkt szociografikusságával, hanem elvontabb, stilizáltabb lokális kulturális térként mutatkozik. Ezen filmek stílárís kontextusa szintén egy hazai irányzat, az éppen a *Kárhozattal* induló és *Sátántangóval* végződő „fekete széria”.<sup>6</sup> A 2000-es években készült Tarr-filmek azonban már eloldódnak a lokális kulturális miliótól. A *Werckmeister harmóniák* nem pontosan definiált kelet-európai heterotópiája után *A londoni férfi*, illetve *A torinói ló* már címében is az európai kontextust hangsúlyozza.

<sup>3</sup> A magyar filmtörténetnek kevés olyan szereplője van, akinek kiemelkedő jelentőségét egyszerűen igazolná vissza a hazai és a nemzetközi kritika. Arra, hogy egy idehaza kanonizáltnak tekinthető alkotó nemzetközi ismertsége jóval gyengébb, számos példát lehet hozni. Az elmúlt évtizedekből ilyen Jeles András vagy Grunwalsky Ferenc életműve, amelyek hazai elismerések sorát érdemelték ki, ám a nemzetközi fesztivál-körforgásban szinte alig jelentek meg. A lokális filmkultúrák nyilván mindig több alkotót tekintenek jelentősnek mint ahányat egyes nemzetek alkotói közül a fesztiválvilág kiemel – már csak a statisztika és a szelekciós logika okán is. A kérdés tehát nem is az, hogy egy adott korszakban a kiemelkedőnek tartott magyar alkotók közül miért csak egy vagy kettő, netán egy sem kerül be a nemzetközi kánonba. Hanem egyrészt az, hogy vajon az adott filmeknek, életműveknek ugyanazon vonatkozásai lesznek-e értékesek, jelentésteliek a hazai, illetve a nemzetközi kontextusban; másrészt pedig azok az esetek lehetnek érdekesek, amikor a nemzetközi kritikusi és fesztiválvilág által elismert szerző hazai fogadtatása jóval ellentmondásosabb – ennek lehet példája Mészáros Márta 1970-es évekbeli filmjeinek széttartó magyar, illetve nemzetközi recepciója.

<sup>4</sup> Ebből a szempontból életműve párhuzamba állítható Kieslowski vagy Tykwer, illetve sok szempontból Haneke életművével.

<sup>5</sup> Kövesdy Gábor: *Léket kapott élet. Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben. Metropolis* (1997 nyár) pp. 82–89.

<sup>6</sup> Bakos Gábor: *A színhiány filmjei. A fekete széria forma- és stíloselemzése. Metropolis* (2010) no. 4.

Nyilván nem a „magyarság” kimosódásáról van itt szó, hanem egy olyan, következetes alkotói szemléletről, amely új és új színtereken vizsgálja az életmű középponti témáit (kiszolgáltatottság és együttérzés, az újrakezdés reménye és reménytelensége). Amennyiben tehát az életmű lokalitásból kifelé mutató dinamikáit tekintjük, különösen érdekes, hogy a hazai, illetve a nemzetközi kritikák miként viszonyulnak a különböző kulturális referenciákhoz. Relevánsak-e a lokális vonatkozások, és ha igen, miféleképpen azonosítanak be az elemzők a filmben; egyáltalán felmerül-e bennük értelmezési kérdésként a helyszín kulturális és földrajzi (azaz: kulturális földrajzi) hovatartozása?

## Metakritika

Ahogy a kánonról és kanonizációról folytatott vitákat, úgy a kritika szerepéről folytatott diskurzust is alapjaiban forgatta fel az elmúlt másfél évtizedben a hálózati kultúra berobbanása. Ezeknek a vitáknak ebben az elemzésben még az összefoglalását sem tudom, nem is kívánom nyújtani,<sup>7</sup> az azonban megkerülhetetlen, hogy a kanonizációnak és a filmkritikának a kortárs hálózati kultúrában betöltött szerepéről legalább tézis-szinten ne nyilatkozzak. Enélkül ugyanis tét nélkülivé válna bármiféle összehasonlító kritika-elemzés. Úgy gondolom tehát, hogy bár a digitális, hálózati kultúra az elit kulturális kánon relativizálódását okozta és egyben a felülről lefelé szerveződő kanonizációs logika helyett az alulról felfelé szerveződő kánonképzés (hálózati közösségek, szubkultúrák, rétegcsoporthoz) korát nyitotta meg, maga a kánon és a kanonizáció a sokközpontú, párhuzamosságokra és mellérendelésre épülő hálózati kultúrában sem veszített a jelentőségéből. Sőt, az az alkotás, amely nem szerepel valamilyen listán, nem képez valamiféle csomópontot egy hálózatban, szinte bizonyosan kihullik a kulturális emlékezetből. Éppígy, bár a blogoszféra sok szempontból elhomályosítja a hagyományos orgánumban, lapokban megjelenő kritikák szerepét, ez utóbbi fórumok továbbra is lényeges szerepet játszanak. Egyrészt az elit kulturális kánon működtetésében, másrészt értelmezéseket és értékeléseket generáló hálózati csomópontként. Nem véletlen, még ha nem is a magyar vagy európai helyzetre jellemző, hogy az elmúlt évtizedben számos, elsősorban amerikai marketinges kutatás próbálta felmérni, sőt modellezni, hogy befolyásolja-e például hollywoodi produkciók nézettségét a hagyományos filmkritika.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> A kanonizáció kérdéseiről és a magyar filmtörténeti kánonról bővebben írtam a Metropolis magyar filmkánonnal foglalkozó összeállításában: Varga Balázs: *Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései*. Metropolis (2009) no. 3. pp. 32–44.

<sup>8</sup> És ami a legérdekesebb, hogy az elemzések gyakran pozitív összefüggést mutatnak ki a kritikai értékelés és a nézőszámok, jegybevétel között. Basuroy, Suman – Chatterjee, Subimal – Ravid, S. Abraham: *How Critical Are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budgets*. *Journal of Marketing* (October 2003) pp. 103–117.; Boatwright, Peter – Basuroy, Suman – Kamakura, Wagner: *Reviewing the reviewers: The impact of individual film critics on box office performance*. *Quantitative Marketing and Economics* (2007) no. 5. pp. 401–425. A legismertebb filmes díjak és a díjazott filmek pénztári bevétele közötti kapcsolat kérdéséről: Ginsburgh, Victor: *Awards, Success and Aesthetic Quality in the Arts*. *Journal of Economic Perspectives* (Spring 2003) no. 2. pp. 99–111.

A kanonizációnak a hálózati kultúrában való átalakulása, valamint a hagyományos filmkritika blogoszféra általi megroggyantása tehát nyilvánvalóan megkerülhetetlen, paradigmaváltó jelenségek, azonban az elit kulturális kanonizációt továbbra is komoly befolyással bíró kulturális regiszternek gondolom. A most következő elemzésben tehát ennek a rendszernek a mikrodinamikáját kívánom megvizsgálni Tarr Béla utolsó filmjének segítségével.

Az elemzéshez *A torinói ló* magyar és angol nyelvű kritikáit, illetve a filmmel foglalkozó esszéket gyűjtöttem össze.<sup>9</sup> A mintavétel nyilvánvalóan nem reprezentatív, hiszen a magyaron kívül csak egy nyelvterületre korlátozódik. Nyilván tanulságos lenne megnézni, hogy a francia vagy a német, spanyol nyelvű kritikák érvelése, értékrendje, nézőpontja mennyiben tér el az angol és amerikai, illetve a magyar kritikáktól. A kultúraközi különbségek feltérképezéséhez azonban elégségesnek tartottam erre a két nyelvre korlátozni az anyaggyűjtést. A mintában így is igen sokféle lap és fórum egészen különféle szövegei szerepelnek: napilapok, kulturális hetilapok, filmes lapok, magazinok és folyóiratok írásai. Kritikák, elemzések és esszék egyaránt. Ezek összehasonlítása nyilvánvalóan számos problémát vet fel, hiszen terjedelmüket, célközönségüket, kulturális kontextusokat és műfajukat tekintve is egészen különböző írásokról van szó. Ez a sokféleség és a pozíciók különbözősége azonban éppen azért lehet érdekes, hogy minél változatosabb mintán legyen megvizsgálható az, hogy miképpen, milyen érvekkel értékelték és értelmezték Tarr Béla utolsó filmjét.

### **Textusok és kontextusok**

Annak érdekében, hogy az elemzés nem pusztán kritikai körkép legyen,<sup>10</sup> a különböző kritikák és esszék összehasonlításához valamilyen, legalább minimálisan strukturált szempontrendszerre van szükség. Ezeket a szempontokat a munka céljának (a Tarr-film értelmezéseinek vizsgálata lokális-globális, illetve kortárs-történeti kontextusokban) megfelelően próbáltam kidolgozni. Így az első szempontcsoport azt vizsgálta, hogy miféle referenciák segítségével, milyen művekre és alkotókra való hivatkozásokkal kontextualizálják a különböző szövegek a filmet. Itt a szerzői életmű, a kortárs nemzeti, illetve egyetemes filmkultúra, a nemzeti és az egyetemes filmtörténet vonatkozásai kerültek elő. A következő csoportba a témára és az esetleges szociokulturális kontextusra való referenciákat gyűjtöttem, természetesen itt is megkülönböztetve a lokális, illetve tágabb (regionális / európai / egyetemes kulturális) kontextusra tett hivatkozásokat. Mindennek a korábban már említetteken kívül az ad különös érdekességet, hogy ebben a dimenzióban vált vizsgálhatóvá

<sup>9</sup> Az elemzés alapjául szolgáló írások listáját függelékben közlöm.

<sup>10</sup> Természetesen ezek a kritikai körképek igen fontosak a hazai értelmezés számára is. *A torinói ló* nemzetközi fogadtatását szerencsére már több magyar lap ismertette. Az *apokalipszis állata*. Tarr Béla *A torinói ló* című filmjének párizsi fogadtatása. *Élet és Irodalom* (2012. január 27.) no. 4. *Kritikai körpanoráma* 6. *A torinói ló*. *Prizma Online* <http://prizmafolyoirat.com/2011/04/26/kritikai-korpanorama-6-a-torinoi-lo-forditotta-kovacs-kata/>

A *torinói ló* egyik sajátossága, mégpedig az, hogy nem él egyértelmű lokális és időbeli referenciákkal. Azaz értelmezés kérdése, hogy a történet idejeként és helyszíneként azonosítunk-e valamilyen közeget vagy sem. A következő blokkban azt tekintetem át, hogy amennyiben az adott szöveg tartalmaz valamilyen értékelést, akkor az mire vonatkozik: a film általános értékelése, a szerzőiséget hangsúlyozza-e, illetve milyen egyéb vonatkozásait emeli ki a filmnek (színészi alakítás; atmoszféra; fényképezés; karakterek; sztori / történetvezetés; zene). Végül megnéztem, hogy az adott írás milyen értelmezést vagy üzenetet tulajdonít a filmnek (tulajdonít-e egyáltalán). Mind-ezeket a kérdéseket listába foglalva a következő szempontrendszer állt elő:

referenciák
szerzői életmű
kortárs nemzeti filmkultúra
kortárs egyetemes film
nemzeti filmtörténet
egyetemes filmtörténet
téma és szociokulturális kontextus
helyi
nemzetközi
értékelés
szerzőiség
színészi alakítás
atmoszféra
fényképezés
karakterek
sztori / történetvezetés
zene
„üzenet”

Ez a szempontrendszer akár a különféle kritikai sémák elemzésének és összehasonlításának is az alapját képezheti. A szövegek feldolgozása után végül a fenti táblázatnak nem használtam mindegyik szempontját, mert a vizsgálatban szűkebb fókuszú kérdésekre próbáltam választ keresni. Egy kanonizált alkotó életmű-záró filmjéről szóló szövegeket elemezve arra voltam kíváncsi, hogy a magyar, illetve angol nyelvű írások milyen filmtörténeti és kulturális referenciákkal élnek, és milyen kontextusokban helyezik el a filmet. Ennek megfelelően a következőkben három kérdés köré csoportosítva foglalom össze az elemzés tanulságait. Az első a szerzőiség és az életmű-kontextus: mennyiben tekintenek ki az írások más Tarr-filmekre, elhelyezik-e, és ha igen, hogyan, *A torinói lovat* az életmű összefüggéseiben? A második kérdés a filmtörténeti és kulturális kontextus: milyen magyar és nem magyar referenciákat (alkotók, filmek, társművészeti példák) hoznak a szövegek; jellemzően kortárs filmes vagy filmtörténeti összefüggésekben, netán kulturális-művészeti kontextusban

értelmezik-e Tarr Béla munkáját; illetve a referenciák és összehasonlítások alapját vajon magyar vagy nemzetközi példatár szolgáltatja-e? Végül a harmadik a lokális kulturális referenciák kérdése: megjelenik-e a szövegekben a szempont, hogy *A torinói ló* című film mikor és hol játszódik; azaz mennyiben univerzális történetként értelmeződik Tarr Béla filmje?

### *Magyar mester*

Egy rendező kanonikus státusza többek között annyit tesz, hogy őt a legújabb filmjéről szóló szövegben nem kell bemutatni. Tarr Béla kanonikus alkotó, kortárs szerzői filmes toplisták favoritja: nemhogy a magyar sajtóban, de egy amerikai napilap filmkritikájában sem szorul bemutatásra. A *New York Post* és a *Los Angeles Times* írása egyaránt evidensen ismertnek tekinti a magyar mestert – ráadásul mindkettő így, ezzel az *epitethon ornansszal* említi. Tarr tehát nyilvánvalóan azok közé az alkotók közé tartozik, akikre a világon mindenütt kiemelten figyel a kritika – legújabb filmjéről szinte kötelező egy mérvadó kritikusnak megnyilatkoznia.<sup>11</sup> Ez a (minimum: feltételezett) közismertség jelenti a belépőt ahhoz, hogy egy film szerzői életmű-kontextusban is értelmeződjön. *A torinói ló* kritikái közül szinte mindegyik a Tarr-életmű összefüggésében tárgyalja a filmet. Kivételt csak néhány rövidebb írás jelent, amelyek esetében a terjedelmi korlátok, illetve a recenzió műfaja miatt is érthető, hogy csak a kritika tárgyát képező filmre koncentrálnak. Az a tény, hogy az írások zöme cím szerint is több Tarr-filmet említi, egyfelől tehát a szerzőiség és a kanonizáltság jele, amennyiben a szöveg szerzője és megcélzott olvasója számára egyaránt ismertnek vett referenciaként jelennek meg Tarr korábbi filmjei; másfelől tanulságos, hogy az utalások többnyire az 1990-es és 2000-es évek Tarr-filmjeire vonatkoznak.

<sup>11</sup> A kritikai figyelem, illetve a kritika értékelése ugyan sok szálon összefügg, de a kanonizáció különböző regisztereit jelenti. A kritikai figyelem vagy a kritika figyelme annyit tesz, hogy egy mérvadó lapnak, fórumnak, kritikusnak olyan művekről is meg kell nyilatkoznia, amelyek nem tartoznak a profiljába, nem vágnak egybe az értékrendjével – és ez például az adott műről alkotott értékelésben is megmutatkozhat. Mindez különösen fontos kérdés az amerikai filmkultúrában és sajtóban, ahol a magas presztízsű kritikus-megmondóemberek befolyása és népszerűsége hagyományosan igen nagy. Ahhoz persze, hogy egy mérvadó lap vagy kritikus megszólaljon egy fontosnak tartott nem amerikai filmről, minimum egy fontos fesztiválon való szereplésre, de inkább a moziforgalmazásba való bemutatkozásra is szükség van. Mivel *A torinói ló* az Egyesült Államokban is forgalmazásra került 2012. februárjában, még egyértelműbb, hogy igen sok kritika foglalkozott a filmmel. Az angol nyelvű kritikákat (és nézői véleményeket) gyűjtő Metacritic portál tucatnyi írást listáz, melyek összpontszáma 80%, azaz döntően igen elismerőek. <http://www.metacritic.com/movie/the-turin-horse/critic-reviews> (Utolsó letöltés 2012. április 5.) A kritikus pozíciójáról, a filmkritika értékelő mozzanatairól és a sztárkritikusok szerepéről bővebben: Bordwell, David: *Kritikus, helyzetben 1–2.* (ford. Margitházi Beja) *Filmtett* (2009) <http://www.filmtett.ro/cikk/878/kritikus-helyzetben-1-resz> és <http://www.filmtett.ro/cikk/879/kritikus-helyzetben-2-resz> (Utolsó letöltés 2012. április 5.)

Így a *Sátántangó* szinte kötelezően említődik, de a *Kárhozat*, a *Werckmeister harmóniák* és *A londoni férfi* is rendszerint előkerül a különböző írásokban. Az angol nyelvű kritikák és esszék közül csak néhány hoz szóba *Kárhozat* előtti Tarr-filmet (Jonathan Romney elemzése például a *Machbeth*-től tekinti az életmű központi témájának a démoni erők működésének megmutatását), de a hazai írások túlnyomó többsége is az elmúlt két évtized életmű-szakaszára koncentrál.

A szerzői életmű mint kontextus általában a folyamatosságok, összefüggések és a koherencia felmutatására szolgál. Akár olyan módon, hogy belső párhuzamok emelődnek ki: a *Scope* kritikusa például Tarr nem hivatalos trilógiájaként kapcsolja össze a *Kárhozat* – *Sátántangó* – *A torinói ló* hármast. Másfelől *A torinói ló* többször is az életmű kvintesszenciájaként tételeződik a szövegekben. A végpontból értelmezett történetek narratív befogadói sémájának mintájára az életmű-zárás gesztusa tehát (amely szintén majd mindegyik írásban megjelenik) egyértelműen a betetőzés és az összefoglalás perspektívájába helyezi *A torinói lovat* – és azon keresztül láttatja az életművet mint tudatosan építkező organikus rendszert. A *Screen Daily* kritikusa azt emeli ki, hogy a Tarr egyik rendezői kézjegyének számító hosszú beállításokhoz hasonlatosan a film egyéb stiláris rétegei is kvintesszenciális lecsupaszítottóságukban állnak előttünk, Kovács András Bálint pedig az életmű talán legradikálisabb darabjaként, a korábbi filmekkel összevetve elemzi *A torinói ló* sajátosságait. Az értelmezésekben tehát a *Kárhozattól A torinói lóig* húzható irányok és ezen életmű-szakasz egybefüggése a meghatározó. Mindez magyarázható azzal, hogy a korábbi Tarr-filmek (külföldön) kevésbé ismertek (ami csak részben igaz), illetve azzal, hogy a lehetséges stiláris kapcsolatok is ezt a vonatkozást támogatják (ennyiben szó a *Kárhozattól* számított új korszakról beszélni Tarr életművében).

Akad azonban néhány magyar írás, amely a „fekete széria” Tarr-filmjei (*Kárhozat*, *Sátántangó*) által képviselt origóhoz való visszakanyarodásként értelmezte a filmet, amellet érvelve, hogy a *Werckmeister harmóniák* és *A londoni férfi* inkább útkereső, semmint folyamatosságát teremtő alkotások. Bori Erzsébet a *Sátántangó* súlyponti pozíciója tükrében értelmezi az életművet és *A torinói lovat*,<sup>12</sup> Ritter György pedig a *Kárhozat-Sátántangó* vonal tipikusan magyar anti-megváltástörténetéhez való visszakapcsolódásként<sup>13</sup>

<sup>12</sup> „A másfél évtizeden át következetesen épített életmű betetőzéseként létrejött vitathatatlan remek, a *Sátántangó* (1994) után az volt a legnagyobb kérdés, hogy újraalkotható-e kétórás normálfilmbe a hétórás nagyformában kidolgozott különleges szerkezet és időkezelés. Az egy nézőpontú *Werckmeister harmóniák* (2000) nem tett erre kísérletet, míg *A londoni férfi* (2007) a korábbiaktól eltérő utakon kereste a folytatás lehetőségét. Viszont *A torinói ló* mintha épp a fenti kérdésre akarna választ adni.” Bori Erzsébet: *Ítéletidő. A torinói ló*.

<sup>13</sup> „A torinói ló egyik tétje az volt, hogy Tarr Béla visszatalál-e a *Kárhozat-Sátántangó* vonal tipikusan magyar anti-megváltástörténetéhez, vagy lassú filmképeivel együtt *A londoni férfi* nemzetközi esztétizálódásának útjára lép. Utóbbi filmjében ugyanis már-már szürrealisztikus képek is megjelentek (pl. Maloin és lánya a szőrmekezeskedésben; a hentes üzlete), ami a Tarr-stílustól kissé idegennek tűnt. Mégis úgy tűnik, új művében letisztultan visszatért régi formáihoz, hogy valóban lekerekítse azt az alkotói korszakát, amely a *Kárhozattól* (1988) kezdve mutat rokonságot.” Ritter György: *A vég. A torinói ló*.

tekint az életmű-záró filmre. A visszakanyarodás-tétel mindkét esetben az életműről alkotott kritikusi értelmezést segítő, illetve a tudatos szerzői építkezést alátámasztó érv, amennyiben az életmű (de legalábbis az adott pályaszakasz) esszenciájának feltételezésére és az ahhoz való visszatalálás gondolatára épül.

A szerzői életmű kontextusa, a meghatározó szerzői kézjegyek elősorolása (hosszú beállítások, minimalizmus, fekete-fehér színhasználat, tönkremenetel-történetek) és a tudatos életmű-építés gondolata tehát a magyar és az angol nyelvű írásokban egyaránt *A torinói ló* értékelésének és értelmezésének az evidens pilléreit jelentik.

### *Az utolsó modernista*

Amikor egy elemzés vagy kritika a tárgyát képező alkotáson kívül más művekre is hivatkozik, az azonosságok, párhuzamok, kapcsolódások, kontextusok szoros hálózata épül fel. Ezek a referenciák (túl azon, hogy az adott szöveg szerzőjének tájékozottságát, tárgyismeretét mutatva is az érvelés erejét, megalapozottságát szolgálják) többek között erős kanonizációs funkciót töltenek be. (Az esetleges ellenpéldaként felhozott negatív hivatkozások éppúgy, mint az analógiaként említett alkotók és művek.) *A torinói lóval* foglalkozó szövegek filmes és kulturális referenciáinak áttekintve azt tudja megmutatni, hogy milyen kulturális regiszterben, miféle hálózatban, és ezáltal milyen értékrendbe, hagyományba helyezve értelmeződik Tarr Béla filmje.<sup>14</sup>

A filmes és kulturális referenciákat megvizsgálva két, egymást erősítő, hangsúlyos dinamika emelhető ki. Az egyik a filmtörténeti, modernista referenciák dominanciája a kortárs filmes hivatkozásokkal szemben. A másik a kulturális, művészettörténeti kontextus dominanciája a kortárs és lokális filmes referenciákkal szemben.

*A torinói lóval* foglalkozó, általam áttekintett írások közül egy sincs, amely bármilyen kortárs magyar filmre vagy alkotóra hivatkozna. Ez az amerikai napilap-kritikák kapcsán teljesen magától értetődő, a hazai recepció szempontjából nem feltétlenül az. Annyiban beszédes, hogy a film elsődleges értelmezési kereteként az egyetemes filmes, kulturális és művészettörténeti kontextus jelölődik ki. A magyar elemzésekből azonban nem pusztán a kortárs magyar filmes referenciák, de a kortárs nemzetközi filmes példák is hiányoznak, egyedül Nemes Z. Márió írása hozza fel a Tarr Bélát mesterének tekintő Gus van Sant példáját. Az angol nyelvű írások már több kortárs filmes hivatkozással élnek, ezek némelyike a nemzetközi fesztivál-kontextusból adódik, illetve a friss nemzetközi filmes felhozatal univerzális fogalmazásmódú darabjai kerülnek említésre (Lars von Trier: *Melankólia*; Terence Malick: *Az élet fája*).

<sup>14</sup> A más művekre és alkotókra való hivatkozásoknak természetesen egészen eltérő a szerepük és a súlyuk az adott szövegekben. Lehet csak említésszerű, odavetett analógia, kifejtett párhuzam vagy összehasonlítás, felfedezett és felfejtett utalás, előkép, és így tovább. Ezeket a jelentésmódosító különbségeket a mostani elemzésben nem tudtam, de nem is akartam mélységükben vizsgálni, bár igyekeztem figyelni erre is. Alapvetően azonban a filmes és kulturális referenciák által behozott kontextusok voltak a fontosak, és nem a referenciák, idézetek, hivatkozások módja.

Ezekon kívül a legjellemzőbb referenciaként Szokurov és Kiarostami neve, illetve filmjei tűnnek fel, ami Tarr életművét a kortárs meditatív-minimalista filmes irányzatok (*contemporary contemplative cinema / slow cinema*) kontextusában<sup>15</sup> erősíti meg.

Tarr Béla filmjének a magyar és az angol nyelvű cikkekben egyaránt megmutatózó, legerősebb filmes referenciáját az európai modernizmus jelenti. A szövegekben leggyakrabban említett szerzők Tarkovszkij, Bergman, Antonioni és Bresson, de az angol nyelvű kritikák és elemzések referenciamezőjében vagy filmtörténeti asszociációs hálójában még több alkotó és film fennakadt. A *Variety* kritikusa, Peter Debruge *A homok asszonyához*, illetve Bresson filmjeihez hasonlítja *A torinói ló* világállapot-modellező néhány szereplős mikrokozmoszát. Jonathan Romney a *Screen Daily*ben a némafilmes filmnyelv lecsupaszítottágához való visszatérésről beszél, valamint a Taviani-fivérek filmjeinek vidéki realizmusát említi előképként. David Bordwell pedig blogbejegyzésében a neorealizmus örökségét (még közvetlenebbül *A sorompók lezárulnakot*), Tarkovszkij *Sztalkerét* és Dreyer *Ige (Ordet)* című filmjét hozza referenciaként.<sup>16</sup> A hazai és a külföldi írások közös pontja tehát, hogy *A torinói lovat* az európai modernizmus remekeinek kontextusában értelmezik, illetve annyi megjegyezhető még, hogy az angol szövegek által említett filmek listája változatosabb és szélesebb – mintegy a filmtörténeti hagyománynak vagy kánonnak más száalai is hangsúlyosnak mutatkoznak.

A filmes referenciák mellett azonban legalább ennyire hangsúlyosak a kulturális és művészettörténeti hivatkozások. Ezeket az elit kulturális referenciákat áttekintve egyrészt azt látjuk, hogy a szövegek leggyakrabban művészettörténeti, illetve irodalmi utalásokkal élnek (ami nyilvánvalóan nem meglepő), másrészt itt is vannak szignifikáns különbségek a magyar és az angol írások által megmozgatott kulturális kontextusok között. Kortárs kulturális-művészeti referencia csak elvétve tűnik fel (Bill Viola munkái, illetve Steve Reich és Víg Mihály minimalizmusának kapcsolata). Számos magyar és angol elemzés megemlékezik *A torinói ló* képeinek, beállításainak képzőművészeti vonatkozásairól, arról, hogy az európai festészetnek (Mantegna, Holbein, Van Gogh, Velázquez, Georges de la Tour) milyen klasszikusai idéztetnek meg a filmben. A különbség a kulturális perspektívák között ezen túl talán annyi, hogy az amerikai kritikák és elemzések előszeretettel nevezik beckettinek Tarr Béla filmjének világát. Illetve feltűnő, hogy a magyar írások is egyértelműen egyetemes kulturális-művészettörténeti referenciákkal élnek, tehát az értelmezői perspektíva ebben az esetben is a lokalitáson kívülre mutat.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> <http://unspokencinema.blogspot.com/>

<sup>16</sup> Egy későbbi blogposztban Bordwell azután részletesen elemzi Tarr életművét. <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-tarr/> (Utolsó letöltés: 2012. április 5.)

<sup>17</sup> A filmet és az életmű-zárást az elhallgatás perspektívájából értelmező Radnóti Sándor írása bevezetőjében Pilinszkyre utal; míg Báron György ugyanezt az értelmezést a csend kihívásának filmes, irodalmi, képzőművészeti előképei, alkotói párhuzamai (Rimbaud, Rilke, Van Gogh, Sontag, Bergman, Tarkovszkij) mentén építi fel.

A *torinói lóval* foglalkozó elemzések filmes és kulturális referenciái alapján tehát azt látjuk, hogy az írások alapvetően magas művészeti térben, az európai modernizmus kontextusában, művészettörténeti előképek mentén, egyfajta kortárs klasszikusként értelmezik a filmet. A kortárs filmes referenciák minimálisan vannak jelen a szövegekben, ami már önmagában egyfajta értékrend vagy értékelés jele: nem az itt-és-most alkotásai, hanem a filmtörténeti és művészettörténeti tradíció klasszikusainak az említése írja körül azt a teret és kontextust, amelyben *A torinói ló* értelmeződik. A lokális filmes és kulturális referenciák hiánya szintén ezt a különleges, kiemelt nézőpontot mutatja – függetlenül attól, hogy az egyes szövegek remekműként, kudarcként vagy ellentmondásosan értékelik, *A torinói ló* kritikáiban és elemzéseiben megjelenő kulturális referenciák a magas művészet perspektívájából tekintenek a filmre.

### Torinó, magyar puszta

A lokális kulturális referenciák azonban nem csak abból a szempontból érdekesek, hogy a kortárs magyar film vagy a kortárs magyar kultúra, illetve film- és művészettörténet megjelenik-e a film értelmezéseinek kontextusaként. Ahogy arról már szó volt a bevezetőben, *A torinói ló* a lokális referenciáktól való eloldódás kérdése mentén is elhelyezhető a Tarr-életműben. Tanulságos tehát azt is megvizsgálni a szövegekben, reflektálnak-e arra, hogy a film mikor és hol játszódik, keresnek-e lokális kulturális vonatkozásokat vagy egyértelműen univerzális történetként értelmezik a filmet?

A magyar kritikákban és elemzésekben szinte egyáltalán nem jelenik meg ez a kérdés, létállapot-vízióként, univerzális történetként (általában fordított teremtéstörténetként) interpretálják a filmet, ezért nem releváns szempont a mikor és a hol.<sup>18</sup> A nem magyar (és főképp az amerikai) írások azonban többnyire valamiként reflektálnak erre a kérdésre. Jonathan Rosenbaum a *Film Comment*-ben közölt elemzésében külön kitér arra, hogy egy Tarr Bélával

<sup>18</sup> „A külső narratíva és a látott képek alapján feltételezhetjük, hogy a tanyára érkező ember lovának köze lehet a torinói lóhoz. Sőt, még az sem kizárt, hogy ő maga az, a film története szerint. Persze az is lehet, hogy ez nincs így, hiszen a gazdák nevei nem egyeznek. A kóház stílusa egyébként, és a fapapucs a férfi ágya alatt inkább németalföldi helyszínre utal, ám mint említettem, ez valójában nem igazán lényeges. A nő és a férfi világvégi létmódja a filmben inkább allegorikus, vagy ha tetszik, parabolisztikus helyzetként, létállapotként értelmezhető.” Sággy Miklós: „Mert elhagytak akkor mindenké.” „Kérdés, hogy azt az utat látjuk-e, amely a torinói térig elvezetett, netán azt, ami a filozófussal történt eseményeket követte; ahogy kérdés az is, hogy a filmbeli lovat azonosíthatjuk-e egyáltalán a felvezetésben emlegetett torinói lóval. Számomra a Nietzsche-ről szóló anekdota olyannyira hívogató, hogy nehezen tudok a film értelmezésében eltekinteni tőle, és mintha *A torinói ló* szerkezete is a filozófus egyik gondolatára, az „örök visszatérésre” rímelve: a nyitó és a záró kép fekete vászon, a kezdet ugyanaz, mint a vég, minden ismétli önmagát, az embe-riség és a történelem körben jár, minden elpusztul, majd újra megszületik. (...) *A torinói ló* és gazdáinak egyéni sorsában ott van az egész emberiségé is, és mindegy, hogy a hat nap mely ponton veszi kezdetét (hogy követi-e, vagy megelőzi a torinói történe-seket), mivel a kör mindig önmagába zárul, és nincs belőle kilépés.” Hungler Tímea: *A torinói ló*. „Tehát, az a tény, hogy a történet egy meghatározott lóról és nem akármilyen, kocsi-sa által megvert lóról szól, Nietzsche és a ló történetét egymás tükörképévé teszi. Az, hogy a történet a lóról szól, képviseli Nietzsche történetének morális aspektusát, a történet pedig mintegy átfilozofálja a ló sorsát.” Kovács András Bálint: *A torinói ló sorsa*.

folytatott beszélgetésben az alkotó maga erősítette meg, hogy a pálinkán és a cigányokon kívül nincs semmiféle magyar kulturális vonatkozás a filmben – a sztori „sokkal inkább metafizikai mint szociopolitikai”. Akad olyan értelmezés, Roland Koehler írása, amely a XIX. század végi magyar pusztába („*valahol Magyarországon*”) helyezi a történetet, és eljátszik a gondolattal, hogy *A torinói ló* tulajdonképpen az Európából a XIX. század végén Amerikába induló kivándorlási hullám történeti kontextusában is elképzelhető. A szövegek azonban általában a helyszín és az időpont nehezen beazonosítható voltát, valamint a bevezető Nietzsche-anekdota értelemezési irányt megadó-félrevezető voltát hangsúlyozzák. Philip Phillis a *Scope*-ban arról ír, hogy miközben az elhagyatott pusztai közeg és a tanya a *Sátántangóra* emlékeztet, és bár mindkét filmben magyarul beszélnek, *A torinói ló* esetében a helyszín beazonosíthatatlan. Így tehát míg a *Sátántangó* közege értelmezhető volt egy olyan allegorikus helyszínként, magyar mikrokozmoszként, ahol a szocializmus felívelésének és bukásának története újrajátszható volt; *A torinói ló* tanyája már nem a magyar (szocializmus) utolsó épülete, hanem az emberiség (és a humanitás) utolsó erődje, elkerülhetetlen bukástörténetének helyszíne. A lehetséges lokális kulturális referenciák kontextusában egy másik szövegben Magyarország angol nevének egy újabb, a végtelenségig elhasznált Hungary-hungry szóvicchez képest legalább valami újdonságot jelentő, Hungary-Hun-gray változatával is találkozhatunk, amelyben a szürkeség a Tarr-filmek fekete-fehér színvilágának és a marginális léttapasztalatot alternatív univerzumokban megmutató jellegére utal.

Amíg a szövegekben szereplő filmes és kulturális referenciák kapcsán azt láthattuk, hogy a hazai kritikák is egyértelműen univerzális (elit kulturális) perspektívában értelmezik a filmet, a helyszín- és időpont beazonosítása kapcsán most azt tapasztalhatjuk, hogy az angol nyelvű kritikák többsége sem keresi a lokális kulturális referenciák mentén történő értelmezést (tehát nem valamifajta allegorikus kelet-európai létállapot-vízióként nézik a filmet). *A torinói ló* ebből a szempontból is az univerzális történetként való értelmezést hívja meg a különböző szövegekben.

*A torinói ló* magyar és angol nyelvű kritikáit és elemzéseit áttekintve tehát úgy tűnik, hogy Tarr Béla utolsó filmje olyan egyedi és erőteljes értelmezési teret teremtett, amely az eltérő kulturális háttérű és különböző perspektívájú szövegeket igen sok ponton közös nevezőre hozta. Egy már kanonizált alkotó utolsóként tekintett munkáját értékelve a cikkek zöme egyértelműen újraerősítette a kánont. Ennek az indítópontja a tudatos szerzői életmű-építés gesztusának hangsúlyozása volt („az utolsó Tarr-film”, „kvintesszencia”, „az életmű betetőzése”). Az értelmezésekben felvonultatott filmes és kulturális referenciák az európai kultúrtörténet, illetve a modern film remekműveinek kontextusai révén *A torinói lovat* a kortárs klasszikusság pozíciójába helyezték. Végül, a lehetséges (bár bizonytalan) lokális kulturális referenciák háttérbe szorítása okán a film domináns olvasata az univerzális történetként való értelmezés lett. Mindez természetesen nem véletlen és nem is indokolatlan. A különböző kulturális háttérű szövegek összehasonlításával, a kritikai

és elemző szövegek vizsgálatával, ha mást nem is, egy szóközt mindenképp nyerhetünk: Tarr Béla egyedülálló filmje olyan kortárs magyar filmként olvastatja magát, amely a lokális és kortárs kontextusokon kívül tud állni. Egyedül álló film.

### **Az elemzéshez felhasznált szövegek:**

Andrew, Geoff: Berlin Film Festival 2011: Geoff Andrew looks at the big winners. *Time Out London* (Feb, 2011)

Báron György: És lőn sötétség... *Élet és Irodalom* (2011. április 8.) no. 14.

Bennett, Ray: Turin Horse: Berlin Review. *The Hollywood Reporter* (Feb 15, 2011)

Bloom, Livia: Sound and Fury: Bela Tarr's 'The Turin Horse' Plus More at the Cannes Film Festival. *Filmmaker Magazine* (May 16, 2011)

Bordwell, David: The Obscurity of the Everyday. <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-tarr/>

Bori Erzsébet: Ítéletidő. A torinói ló. *Magyar Narancs* (2011) no. 13.

Bujdosó Bori: A katarzison túl. *Origo* (201. március 30.)

Debruge, Peter: The Turin Horse. *Variety* (Feb 15, 2011)

Gózsy Kati: Élvezni tudtam egy Tarr-filmet. *Index* (2011. március 30.)

Gyenge Zsolt: Berlinale: A torinói szó képe. *film.hu* (2011. február 15.)

Hungler Tímea: A torinói ló. *Vox Mozimagazin* (2011)

James, Nick: Berlin report: horse latitudes. *Sight and Sound* (April 2011)

Kodolányi Sebestyén: A torinói ló. *Filmkultúra* (2011. május)

Koehler, Robert: Berlin Viewing 4. *Filmjourney.org* (Feb 22, 2011)

Kolozsi László: A torinói ló. *Mozinet* (2011. március)

Kovács András Bálint: A torinói ló sorsa. *Filmvilág* (2011. március) no. 3.

Kővári Orsolya: Finálé. *Kritika* (2011. március)

Lukácsy György: Szürke ló a ködben. *Heti Válasz* (2011. április 6.)

Musetto, V.A.: The Turin Horse. *New York Post* (February 10, 2012)

Nemes Z. Márió: A vidék gyászolása. *Prizma* (2011) no. 6.

Neumaier, Joe: The Turin Horse. *New York Daily News* (February 9, 2012)

Phillis, Philip: The Turin Horse. *Scope* (2011) no. 21.

Pinkerton, Nick: Down into the Black Hole with Turin Horse and Miners' Hymns. *Village Voice* (Feb 8, 2012)

Radnóti Sándor: Fenséges monotónia. *Revizor Online* (2011. március 15.)

Reichert, Jeff: He's So Heavy. The Turin Horse. *Reverse Shot* (2011) no. 31.

Buckingham, Ben: The Turin Horse. *Australian Film Review* (Aug 6, 2011)

Ritter György: A vég. A torinói ló. *Filmtett* (2011)

Romney, Jonathan: The Turin Horse. *Screen Daily* (Feb 15, 2011)

Rosenbaum, Jonathan: Deep in the Tarr Pit. The Turin Horse. *Film Comment* (September-October 2011)

Rothkopf, Joshua: The Turin Horse. *Time Out New York* (Feb 7, 2012)

Sághy Miklós: „Mert elhagyatnak akkor mindenknek”. Tarr Béla: A torinói ló című filmjéről. *Beszélő* (2011. szeptember) no. 9.

Saunders, D.J.M.: Young Ones and Swan Songs: Luis Bunuel in Mexico, Bela Tarr in Edinburgh. *Bright Lights Film Journal* (August 2011) no. 73.

Schenker, Andrew: The Turin Horse. *Slant Magazine* (September 27, 2011)

Scott, A.O.: Facing the Abyss With Boiled Potatoes and Plum Brandy. Bela Tarr's Final Film, 'The Turin Horse'. *The New York Times* (February 9, 2012)

Sharkey, Betsy: The Turin Horse. *Los Angeles Times* (Mach 2, 2012)

Valuska László: Utoljára lerombolta a világnak az alapzatát. *Index* (2011. március 30.)

## Farkas György

### Zártkörű előadás Tarr Macbethjéről

„...őrült beszéd: de van benne rendszer...”

„...nincs a világon se jó, se rossz;  
gondolkodás teszi azzá. Nekem börtön...”

(Shakespeare: Hamlet)<sup>1</sup>

#### Tarr szerint a Macbeth

Azt a most már szinte anekdotának számító történetet számos helyen olvashatjuk, hogy hogyan is kezdődött Tarr *Macbeth*-rendezése. Miközben a háta mögött már konkrét filmrendezések álltak, klasszikus értelemben nem volt még dolga profi színészekkel. Itt a pontosság kedvéért meg kell, hogy különböztessük a *Macbeth* kétféle változatát. Az első 1981-ben készült, mint főiskolai vizsgafilm. Ez Shakespeare darabjának csupán egy részletét, Macbeth és felesége párbeszédét dolgozza fel, fekete-fehérben. Ebből kiindulva készíti el Tarr egy évvel később, 1982-ben a *Macbeth* „teljes”<sup>2</sup> változatát színesben, ugyanazokkal a főszereplőkkel.

Külön érdekessége ennek az időszaknak, hogy egy korábbi vizsgafilm - *Diplomafilm* - alapján szintén 1982-ben készíti el Tarr a *Panelkapcsolat* c. játékfilmet. A két vizsgafilmben közös, hogy tulajdonképpen mindkettő egy párbeszédre épül, egy férfi és egy nő konfliktus alapú kommunikációjára.

#### Kamera és montázs

Tarr *Macbeth*-je mind a kamerakezelés, mind a vágás tekintetében sajátos darab. A vágásban leginkább az a sajátos, hogy fizikailag összesen egy van belőle a filmben. Ez az 5. perc után következik, amikor megjelenik a film főcíme. Utána gyakorlatilag 57 percen keresztül folyamatosan forog a film, megy a kamera a szereplők után, és mennek a szereplők megállíthatatlanul a végzetük felé.

<sup>1</sup> Arany János fordítása.

<sup>2</sup> A teljes jelzöt itt azért is tettem idézőjelbe, mivel csupán a korábbi változathoz képest használom, hiszen Tarr az eredeti Shakespeare szöveget erősen redukálja az általa bemutatni kívánt szereplő (Macbeth) történetére.

Bár nem Tarr használta elsőként ezt a fajta belső vágást, jelentős különbség van Tarr filmje és a többi olyan film között, amelyek ezt a technikát választották. A leghíresebb példája ennek Hitchcock *Kötél* című kamara-drámája, amely végig egy lakásban játszódik. Mivel Hitchcock 35mm-es filmre forgatott, az egyes filmtekercsek hosszúsága határt szabott a vágás nélküli folyamatos jelenetek hosszának. Hitchcock ezt úgy oldotta meg, hogy a tekercs végén a kamera ráközelített egy homogén felületre (pl. az egyik szereplő hátára), amiről aztán a következő tekercs elején újra el tudott indulni anélkül, hogy a mozinéző észrevette volna a váltást.

Hitchcock számára ez a megoldás biztosította azt, hogy a film cselekménye időben és térben körülzártan játszódhasson le. Ez elsősorban azt az élményt jelenthette a néző számára, hogy a történés észlelésével egy időben, a szeme előtt bontakozik ki minden. Ráadásul a folyamatos felvétel és a térbeli körülzárttság azt is biztosította, hogy semmi olyan részlet nem befolyásolhatta az értelmezést, ami a rendszeren, vagyis a lakáson kívül volt vagy van.

A másik fontos példa Jancsó Miklós, aki főleg a '70-es években az Alföldön forgatott filmjeiben előszeretettel alkalmazta a vágás nélküli hosszú jeleneteket. Nála elsősorban a hatalom birtoklásának kifejezése a szereplő körül folyamatosan haladó kamera. A bekerített és mozdulatlan szereplő mindig a már halálra jelöltet, a hatalmat nélkülözőt jelenti, míg a mozgásban lévő, aki rója a köröket, a hatalom birtokosa.

Tarr filmjeit ismerve tudhatjuk, hogy a hosszú beállításokat számos későbbi filmjében rendszeresen alkalmazta, utalva arra, hagyni kell, hogy történjenek a dolgok. Azonban a *Macbeth*-ben található nem-vágás és belsőleg mégis vágás egészen másfajta meggondolásból fakad, amit a kamera mozgásából érthetünk meg.

A film elején a kamera a leendő játéktér közepén várja a két főszereplő megérkezését. Macbeth és Banquo közeledik az úton, és mielőtt megérkéznének, megjelenik a három boszorkány. Elmondják jóslatukat, majd eltűnnek. Ekkor következik a főcím. A szereplők tehát megérkeztek a cselekmény helyszínére, abba a zárt rendszerbe ahol minden további cselekedetük, konfliktusuk kibomlik majd. Már megszokhattuk, hogy minden film elején a kamera behatol abba az éppen most létrejövő világba, ahol majd a film játszódik. Ebben az esetben a kamera már ott van, és a szereplők érkeznek meg a kamera által folyamatosan létesülő világba, vagyis besétálnak a kamera csapdjába. Ehhez kapcsoljuk hozzá még azt a tényt, hogy Tarrnál a három boszorkányt három rendező alakítja, és ismét a film világteremtő vonása domborodik ki. A rövid bevezető elárulja, hogy milyen szerepe lesz a kamerának ebben a filmben.

A második egységben, ami tulajdonképpen maga film, a kamera a játéktérben Lady Macbeth-től indul útjára és szinte folyamatos mozgással szervezi egységbe az egyébként csak különálló jelenetekként megjeleníthető részeket. Az egy térben lezajló cselekménysorozatot így egyetlen folyamatos történés-ként tudja megjeleníteni, ezzel a folyamatos jelenidejűség, a folyamatos „éppen-történés” érzetét keltve.

A kamera mozgása jelöli ki az egyes jelenetek helyszínét és szereplőit.

Ha megvizsgáljuk a szereplők és a kamera mozgását, a második szakasz elejétől egészen a királygyilkosságig, a következő sorozatot látjuk:

1. Lady Macbeth jön le egy lépcsőn, miközben olvassa Macbeth levelét (a játéktérben balról jobbra halad)
2. Menet közben csatlakozik hozzá Macbeth. Haladnak tovább.
3. Elérik a szobájukat, bemennek.
4. A jelenetváltást itt egy hegedűn játszó alak elhaladása valósítja meg, akit elkezd követni a kamera, azon az úton visszafelé, ahol előzőleg Macbeth-ék haladtak.
5. Szemből megérkezik a király.
6. Balról beérkezik a képbe Lady Macbeth - ezzel bezárva a kört.
7. A király és Lady Macbeth elmennek a kamerától azon az úton visszafelé, ahonnan a király érkezett.
- 8.-9. Macbeth jobbról érkezik a képbe, a szobája felől, majd monologizálva halad jobbról balra, majd visszafelé.
10. Lady Macbeth szintén jobbról érkezik és halad afelé a pont felé, ahol korábban a királlyal találkozott.
11. Banquo érkezik jobbról
12. Macbeth jön balról, összetalálkoznak
13. Banquo kimegy a játéktérből jobbra
14. Macbeth elindul balra és elérkezik ahhoz a ponthoz
15. ahol Lady Macbeth egy falfülkében áll
16. Lady Macbeth balról jobbra halad lefelé egy lépcsőn, elér egy erkélyhez, ahonnan látja, hogy Macbeth egy szinttel lejjebb éppen megöli a királyt.

Ha ábrázoljuk a fent leírt mozgásokat (1. ábra) akkor több értelmezést is megállapíthatunk a mozgások jelentésével kapcsolatban. Egyrészt Macbeth ide-oda haladó mozgása kifejezi bizonytalanságát, az egyértelmű döntésre való képtelenségét. Szeretné magának mindazt, amit megjósoltak neki, de leginkább úgy, hogy az ölébe hulljon, és neki semmit ne kelljen érte tennie, főleg nem orvul gyilkolnia. Ezt meg is fogalmazza: *„Ha trónra szánt, emeljen rá a sors, én semmit sem teszek.”*<sup>3</sup>

Másrészt kifejezi Macbeth és felesége közötti küzdelmet, amiben végül a férfi-nő kapcsolat, a párkapcsolat, a nemiség is megjelenik, mint hadszíntér.

MACBETH: Ne menjünk tovább e dologban [...]

LADY MACBETH: Részeg volt a remény, amibe öltöztél? Aludt azóta s most sápadtan és zölden riad arra, amit oly bátran kezdett? Ezután ennyibe veszem a szerelmedet is. [...]

s ha több lennél, mint voltál, a siker férfinak is emelne!<sup>4</sup>

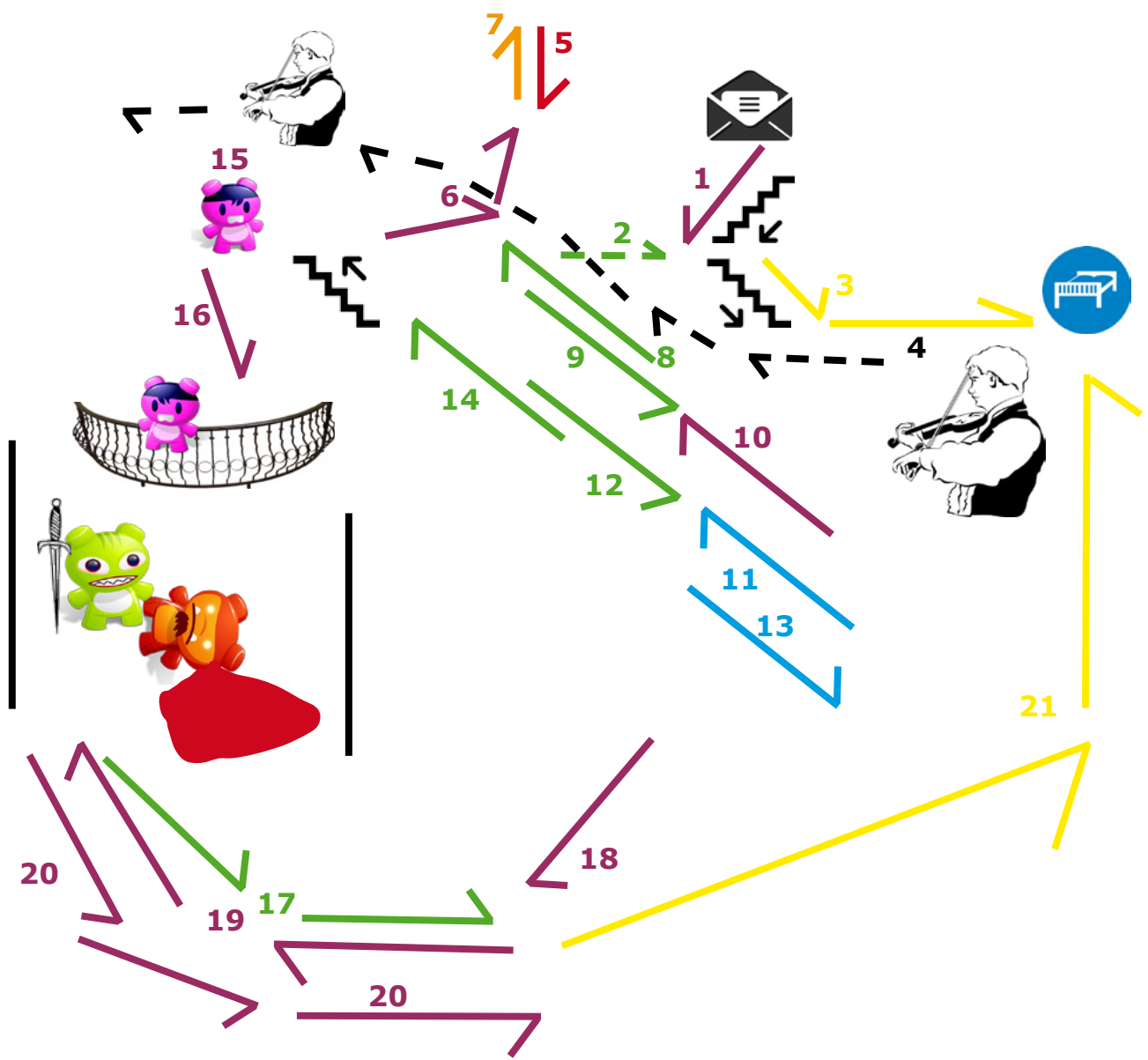
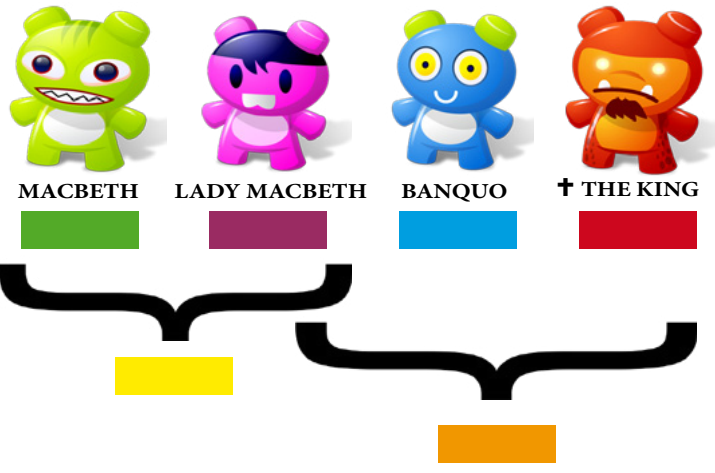
Magának a játéktérnek a behatárolása még további kapcsolódási pontokat is kijelöl más filmek megoldásaihoz, de ezekről a későbbiekben lesz szó.

<sup>3</sup> I. felvonás 3. szín – Szabó Lőrinc fordítása. A további Macbeth idézetekhez is Szabó Lőrinc fordítását használom.

<sup>4</sup> I. felvonás 7. szín

# MACBETH

By TARR\*



\* A fenti ábrán látható mozgások Lady Macbeth levélolvasásától a portás megjelenését megelőző utolsó pillanatokig ábrázolják Tarr filmjének folyamatait.

1982

Kovács András Bálint egy előadáson elhangzott megállapításával élve, a '80-as évek, mint egy lyuk tátong a '70-es és '90-es évek magyar filmművészete között. Befejezetlenül, elvarratlanul.

Ennek ellenére a '80-as évek egyben fordulópont, vízváltató és határterület is. Mivel mindezt Tarr *Macbeth*-jének szempontjából vizsgálom, így az 1982-es év két olyan filmalkotását szeretném felidézni, melyek több szempontból is jelentős kapcsolatot feltételeznek Tarr filmjével.

Az egyik Bódy Gábor *Hamlet*-adaptációja, vagyis *Hamlet, a fegyveres filozófus*. A film alapanyaga egy színpadi rendezés, amelyet Szikora Jánossal közösen készített Bódy. A főszereplő az a Cserhalmi György, akit tulajdonképpen Bódy fedezett fel, de mindenképpen ő volt, aki felhívta rá a filmrendezők figyelmét és ezáltal a filmes vérkeringésbe bevezette. Az első figyelemreméltó filmszerep, melyben Cserhalmit láthatjuk, az 1969-es *Agitátorok*, melyet ugyan Magyar Dezső rendezett, de Bódy segédletével és forgatókönyve alapján. Bódy további filmjeiben is fontos szerepeket oszt Cserhalmira: az *Amerikai Anzicsz* (1974) főszerepét, majd a *Nárcisz és Psyché*-ben (1980) a főszereplő (Udo Kier) magyar hangját, és a harmadik legfontosabb karakter szerepét.<sup>5</sup>

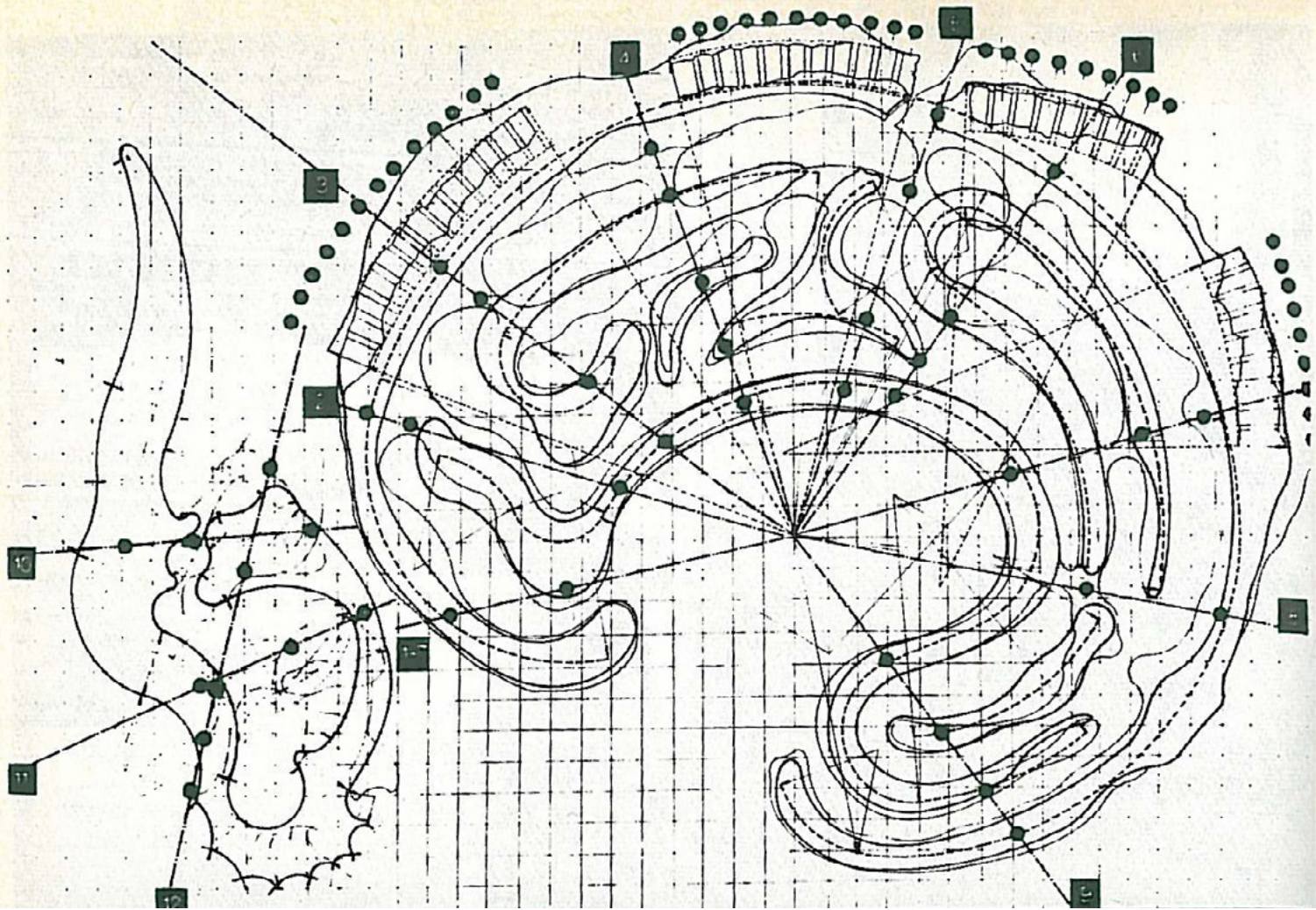
A *Macbeth - Hamlet* főszereplő azonosságánál egy még fontosabb párhuzamot találhatunk, ez pedig a játéktér meghatározása, a színpadkép kialakítása. Bár a *Macbeth* esetében színpadképről nem beszélhetünk, mert a kamera és a színészek folytonos mozgása következtében nem látunk és nem is láthatunk egy teljes színpadképet, de akár különösebb jegyzetelés és rajzolás nélkül is felismerhetjük a bejárt tér formáját, határait. Bódynál ezzel szemben látható a teljes színpadkép, sőt, nagyon fontos is egyben látni a színpad központi konstrukciós elemét, hiszen ez kifejezi a feldolgozás koncepcióját is.

*„A mise en scène olyan elkülönülési lehetőségeket keres, amely Hamletet nem csak, mint hőst, vagy cselszövőt állítja szembe a „többiekkel”, hanem mint szubjektumot, aki az őt körülvevő teljes társadalmi és természeti valóságra reflektál. A filozófia nyelvén megjelenő eseményeknek egy „bentet”, a fegyverekén egy bizonyos „kintet” kell megjeleníteniük. Ugyanaz a díszlet, amely mikro- és makroorganizmusok jelzésére szolgál, meg kell jelenítse az agyvelő labirintusát, épp úgy, mint a társadalom folyosóit, a királyi udvar kerti labirintusait.”* - írja Bódy a darab színpadra állításáról.<sup>6</sup>

Az agyvelőt formáló színpadi konstrukciós elem (2. ábra) felülnézetben igen csak hasonlatos annak a folyamatnak az ábrázolt képéhez (1. ábra), amit Tarrnál bejárnak a szereplők.

<sup>5</sup> Bódy teljesen szokatlan megoldásának köszönhetően - hogy egy filmen belül valaki szereplő legyen, de a hangját egy másik szereplőnek kölcsönözze - Cserhalmit itt Garas Dezső "szinkronizálja".

<sup>6</sup> *Hamlet - műsorfüzet* (1981) in: Bódy Gábor 1946-1985 életbemutató. Múcsarnok, 1987



A Hamlet színpadterve - Látványtervező: Bachman Gábor  
(Forrás: Bódy Gábor életműbemutató - Múcsarnok, Budapest 1987)

A másik példa 1982-ből Jancsó Miklós *A Zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon*. Jancsó életművében ez elsősorban azért különleges darab, mivel a korábbi hatalmas nyílt tereken (Alföld) forgatott filmjeihez képest itt zárja be először szereplőit belső terek közé a film teljes játékidejében. Az addig készült legfontosabb Jancsó filmek egyfajta védjegyeként volt ismert a kritikusok és a nézők számára is a sík terepen számtalan statisztával felépített összkép, melyben a kamera folytonos mozgásával képes volt érzékelteni, hogy a végtelen látóhatár ellenére mennyire zárt térben, rendszerben vagyunk kénytelenek mozogni. A hatalmi viszonyok ilyenfajta vizualizálása nem csak teljesen egyedi a korabeli magyar filmművészetben, de erőteljes és lehangoló művészi megoldás is volt.

A film történetének kiindulópontja, hogy a felnőtté vált királyfi a reneszánszkori Itáliából apjának halálhírére hazatér Magyarországra. A király halálának körülményei tisztázatlanok, de ahogy a királyfi nagybátyja megjegyzi, nem is ez számít, hanem, hogy a nép hősnek gondolja, mert úgy tudja, hogy a török elleni harcban halt meg.

Az alaphelyzetben nem nehéz felismerni a *Hamlet* vonásait. A nagybácsi és az özvegy királynő közötti testi kapcsolat, majd a király halálának előadása tovább erősíti gyanúnkát, hogy egy *Hamlet*-parafrázissal van dolgunk. Az igazi csavart azonban Jancsó még csak ezután veti be, amikor is kiderül, hogy mind az özvegy királynő - aki egyébként annyira fiatal, hogy gyanús is, hogyan lehet a királyfi anyja - mind a nagybácsi valójában színészek, akiket a török pasa fogadott fel.

A shakespeare-i párhuzamon túl ismételtén a filmes tér behatároltsága, a bemutatott zárt rendszer az, ami fontos közösséget teremt Tarr filmjével. A film szinte teljes egészében a királyi várban játszódik, egészen a végjátekig. Az utolsó jelenetben a már lelepleződött színészek egymás után kilépnek a vár kapuján és elindulnak a tágas mezőn, de a várból egymás után lelövik őket. A rendszerből nem lehet másképpen kilépni, csak a pusztulás révén. A rendszerek között pedig nincs átjárási lehetőség, ahogy azt Niklas Luhman is megfogalmazta általános rendszerelméletében.

## Költőnk és kora

A Luhman által kidolgozott rendszerelmélet egyik fontos hozadéka annak felismerése és egyértelműsítése, hogy az alteritás és a modernitás korszaka között alapvető rendszerbeli különbség fogalmazható meg.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ami egyben ellent is mond Luhman elméletének, hiszen az ő megfogalmazásában nincs időbeli fejlődés a különböző típusú rendszerek között, hiszen csak egyfajta rendszerről beszélhetünk. Ehhez képest elméletének közismertté válása során egyre hangsúlyosabban fogalmazódott meg az a különbség, ami a modernitás és az alteritás között tetten érhető - már amennyiben elfogadjuk a korszakolások és jellemzőiket ebben a formában - vagyis a rendszerek egyenrangúsága, illetve az alárendeltségi viszony révén megváltozott rendszerfolyamatok.

Az alteritás rendszerében egy központi elv határozza meg az összes alrendszer működését, értelmezését. Ez a központi elv a transzcendentalitás. A valóság által megfogalmazott kijelentések alá rendeltetik az összes többi rendszer és így válnak alrendszerekké. Ehhez képest a modernitásban ez az alá-fölérendeltség megszűnik és immár egymás mellett, egyenrangúan létező rendszerekről beszélhetünk csak. Ezeknek a rendszereknek saját rendező elvük van, melyek különböznek egymástól, így nem is értelmezhetőek, csak a saját elvük alapján.

Az alteritásból a modernitásba való átmenet nem ment az egyik pillanatról a másikra, és ennek a folyamatnak során számos olyan esetet tapasztalhattunk, amikor az alteritás idején megszokott hierarchikus rendszernek megfelelően próbáltak megítélni olyan jelenségeket, amik már a modernitáshoz tartoztak. Jó példa erre Baudelaire esete. Amikor istentelenség címén perbe fogják verseit, tulajdonképpen a vallás rendező elve alá rendelik nem csak a művészet/kultúra rendszerét, de az igazságszolgáltatását is.

Shakespeare esetében is érezhetjük ennek az átmenetnek a hatását, így főleg későbbi műveinek főhősei – pl. *Macbeth* és *Hamlet* - sorsa azon siklik ki, hogy maguk is elvesznek a két korszak változó rendszere között.

A modernitás által bevezetett egymás mellett létező zárt rendszerek korszaka megfosztja gyermekeit a transzcendens perspektíva horizontjától. Így nem is lehetséges más mozgás az ezt kifejezésre juttató filmekben, mint a körbenjárás, ami sok esetben a haladás illúzióját kelti. Végül azonban nem marad más, mint a valóság felismerése, hogy a térbeli elmozdulás egyetlen kiterjedése a spirális, vagyis a sok-sok megtett körrel nem előre jutottunk, hanem minden egyes körrel egyre mélyebbre.

Ennek a felismerésnek első és hangsúlyos bemutatása Tarrnál a *Macbeth* feldolgozása. A későbbiekben pedig ezt a „mindig van még lejjebb”-filozófiát a *Kárhozatban* és a *Sátántangóban* mutatja be tökélyre fejlesztve.

## Beszélgetésmorzsák

### Interjú Tarr Bélával 2012. június

*Riporter (Farkas György):* Különböző híradásokban olvashattuk, hogy Tarr Béla vezetésével hamarosan filmrendezői doktori képzés indul. Először erről szeretném ha bővebben beszélne!

*Tarr Béla:* Jelenleg a képzés akkreditációja zajlik, de szeptember közepén már hivatalosan meg fogjuk hirdetni, hogy várjuk a jelentkezőket. Két hét áll majd az érdeklődők rendelkezésére, hogy jelentkezésüket beadják. Mivel a képzés kifejezetten aktív filmrendezőknél szól, ezért a jelentkezés alapfeltétele az lesz, hogy a rendező már 3 elkészült filmjét küldje be DVD-n. Ez alapján kell majd eldöntenünk, hogy tudunk-e egyáltalán valamit kezdeni egymással. Azért 3, mert végül is 1 jó filmje véletlenül is lehet az embernek, de három az már tendencia. Szóval 3 filmmel lehet jelentkezni, és 2 hetük lesz erre, aztán pedig jön a világ legborzasztóbb dolga, hogy a több ezer beérkező jelentkezésből kiválasszuk azt a 16-ot, akiknek azt mondjuk végül, hogy gyere. A képzés pedig 2013 februárjában fog elindulni.

*R.:* A sajtótájékoztatón elhangzott, hogy ez nem annyira képzés, mint inkább egy műhely kíván lenni...

*TB.:* Semmiképpen sem „oktatni” szeretnénk, a lényeg a közös munka, és az, hogy valamilyen módon hassunk egymásra. Az egész filozófiája a szabadságon alapul és hogy mindenki másként látja a világot. Mindenki másként látja a világot és másként reagál erre az egészre. És mindenkinek meg kell, hogy legyen a saját stílusa. Abban próbálunk meg segíteni, hogy mindenki megtalálhassa a saját stílusát. Azt is lehet mondani, hogy ez valamiféle szigetszerű dolog lesz, meg akarom kímélni őket a filmiparnak attól a brutalitásától, ami úgymint vár mindenkire, csak ha kicsit több munícióval rendelkeznek, akkor jobban fel tudja venni a harcot.

*R.:* Ha már a műhelymunkáról beszéltünk, gondolom, ennek az egész folyamatnak a végeredménye számtalan film elkészítése lesz.

*TB.:* Sőt, minden évben kell mindenkinek készítenie egy videót és egy filmet. Ez az egész arról szól, hogy dolgozni kell. Ez az egész arra van szervezve, hogy dolgozzunk. Aztán az eredményét majd meglátjuk, vagyis a nézők majd meglátják.

*R.:* A híradások számos izgalmas nevet soroltak fel, akik várhatóak vendég-előadóként, vagy nevezzük inkább munkatársnak...

*TB.:* Nem tudom, minek nevezzük, itt nincsenek rangok. Idejön valaki, dolgozik hetekig a fiatalokkal, és meglátjuk, hogy mi lesz belőle, hogyan tudnak hatni egymásra.

*R.:* Ez a névsor végleges?

*TB.:* Persze, végleges. Vissza is igazolták már, a beosztás is megvan.

*R.:* Aki Kaurismaki, Jim Jarmusch és Atom Egoyan mellett, akinek a nevére felkaptam a fejem, az Carlos Reygadas. Gondolom, ismeri a filmjeit, Önnek melyik tetszett a legjobban?

*TB.:* Alapvetően mindegyiket szeretem, van bennük egyfajta nyersesség. Talán a *Mennyei csata*.

*R.:* Tudom, hogy a saját filmjeinek értelmezését inkább a kritikusokra hagyja, ennek ellenére szeretnék egy-két dolgot kérdezni az Ön filmjeivel kapcsolatban. 1982-ben készítette el a *Macbeth* adaptációt, amiről elég kevés érdeklős anyagot lehetett olvasni.

*TB.:* Igen, egyszerűen csak jól leborongoltak miatta, sőt akkoriban elneveztek a „korbácsos rendezőnek”.

*R.:* A *Macbeth*-ben egy sajátos elem, hogy a főcím utáni vágástól eltekintve, a film további része (57 perc) egyetlen, vágás nélküli felvétel. Mintegy zárt rendszert mutat nekünk a film.

*TB.:* Az örületét, a megállíthatatlanságát volt hivatott mutatni. És mindig arcokba ütközünk. Végül is a kamera mozog és ütközik bele a szereplőkbe.

*R.:* Ebben a zárt rendszerben *Macbeth*nek egészen a királygyilkosságig van egyfajta ide-oda mozgása, mintha tétovázna.

*TB.:* *Macbeth* megállíthatatlanságáról szól az egész. Megy, megy, megy, megy megállíthatatlanul a végzete felé.

*R.:* Nekem az tűnt fel a film elején, hogy más feldolgozásokhoz képest a boszorkányok itt pontosan a későbbi cselekmények helyszínének kapujában várják *Macbeth*-et és *Banquo*-t.

*TB.:* Nem látom azt a különbséget, amit mondasz, de először is, szerintem a *Macbeth*-ből egy komplett felvonás hiányzik. Nem teljes az a dráma, ami a rendelkezésünkre áll. A másik dolog, hogy végül is mi az Ágival megfogtuk és meghúztuk a darabot, mert minket végső soron a férfi és a nő viszonya érdekelt, hogy hogyan hajszolják bele egymást az örületbe. Az összes más hatalmi,

politikai vonását a darabnak egyszerűen kihagytuk, mert azt gondoltuk, hogy ez az egész számunkra erről szól. Egyébként pedig valahogy rendet kellett teremteni ebben az egészben, mivel a hiányzó felvonás miatt egy elég nagy bakugrás van benne. Persze az is lehet, hogy Shakespeare nem is írta meg azt a részt, mivel egy borzalmas rendetlen ember volt. Olyan is előfordult, hogy azt is elfelejtette, amit már leírt. Sőt! Ugye azt lehet mondani, hogy az egész drámának az egyik komoly hajtóereje, hogy Macbethnek és a Ladynek nincs gyereke. Mégis képes arra, hogy beiktassa azt a sort, hogy „szoptattam, tudom, mily édes a csecsemő az anyja kebelén”. Tehát egyszerűen egy jó mondatért eladja a lelkét. Egyszerűen egy hatás kedvéért képes mindent beáldozni. Trehány ember volt, de imádom. Annak idején, amikor megcsináltuk ezt a filmet, azt gondoltuk, hogy ez egy autentikus Shakespeare.

*R.:* A Sátántangó hosszát szörnyülködve szokták emlegetni, de ezzel kapcsolatban van egy érdekes párhuzam. Egy fülöp-szigeteki rendező, Lav Diaz gyakorlatilag szinte minden filmjét 4-8 óra hosszúságúra forgatta. Ismeri őt, vagy a filmjeit?

*TB.:* Nem, nem ismerem, de ez amit mondasz felkeltette az érdeklődésemet, szívesen megnéznék tőle valamit.

*R.:* A *torinói ló* első jelenetét nézve néha az volt az érzésem, mintha nem is egy lovat látnék menni, hanem egy lóformájú embert.

*TB.:* Amit mondasz, abban van egy zavaró megfogalmazás számomra. Ez azt feltételezi, hogy egy ember felsőbbrendű, mint egy állat. Szerintem nincs ilyen. Az egész dolog, amit mindig is próbáltunk csinálni, az oda fut ki, hogy kiállni az ember, de inkább minden élőlény méltóságáért. A *torinói ló*ban ez volt a nagy adósság, amit el kellett még mondani. Hogy minden élőlény méltóságáért. És ez lehet akár egy fűszál is.

*R.:* Az egyik kritika egyfajta trilógiaként írja le a *Kárhozat*, *Sátántangó*, *A torinói ló* hármast.

*TB.:* Ha megnézed a filmeket a *Családi tűzfészek*től kezdve, hogy hogyan mozdul minden film egy kicsit arrább, nem csak stilárisan, hanem gondolkodásmódjában is, hogy hogyan mélyül el a dolog, ez egy folyamat. És ez ment egyre mélyebbre. És most eljutottunk ide, és azt mondtuk, hogy nincs tovább. A *torinói ló* után nem tudom, hogy még miről lehetne filmet csinálni. Ha a halálról megcsinálod a filmet, akkor nincs tovább. Mindent elmondtunk már. Sőt, ebben a filmben egyfajta összegzést végeztünk. Ebben benne van minden mániám.

*R.:* Sokan a film kapcsán egyfajta visszafordított teremtéstörténetet, apokaliptiszt emlegettek. Van itt egyáltalán valamiféle transzcendens?

*TB.:* A torinói lóban mi a transzcendens? Egyáltalán egy filmben mi lehet transzcendens? A film az mindig nagyon konkrét. Ellentétben minden más művészettel. A filmben csak olyan dolgokkal tudok dolgozni, amik a valóságban is léteznek és le tudom filmezni. Nem szeretem azt, amikor transzcendenciát emlegetnek, nem szeretem azt, amikor bele akarnak fogalmakat szuszakolni egy filmbe.

*R.:* A torinói lóban mégis csak valamiféle apokalipszis szemtanúi lehetünk, nem?

*TB.:* Nincs apokalipszis! Az apokalipszis az egy nagy tv-show. Jönnek az apokalipszis lovasai, tűzijáték, minden. Ez az apokalipszis.

*R.:* Világvége, hm?

*TB.:* Nem. Mi azt mondjuk, hogy az élet véges. Lehet, hogy van egy napi rutinod, és lehet, hogy minden nap ugyanazt csinálod, de nem ugyanazt csinálod mert mindennappal egyre gyengébb és gyengébb vagy, mert mindennap egyre közelebb jutsz ahhoz a ponthoz, amikor sajnós meg fogsz halni. Tehát hiába hiszed azt, hogy te minden nap ugyanazt csinálod. Nem, mert mindennap kicsit különböző lesz, és a legvégén egyszerűen csak csendben elmúlik. Nincs harsona, nincs tűzijáték, nincsenek lovasok, nincs apokalipszis, csak egyszerűen vége lesz. Eltűnik az élet. És ez sokkal borzalmasabb, mint egy nagy színjátékkal még megünnepelni, hogy volt élet.



## Farkas György

### *Feltűnő árnyak...*

#### *Kővári Orsolya Tarr-könyvéről<sup>1</sup>*

Amikor először hallottam arról, hogy Tarr Béla bejelentette filmrendezői életművének tudatos lezárását *A torinói lóval*, az első gondolatom az volt, vajon ki és mikor készíti el az első összefoglaló munkát Tarr életművéről, hiszen ennél jobb alkalom nem is kínálkozhatna.

Természetesen bárki is legyen az, annak ettől az apropótól függetlenül már rég készülnie kellett erre az összefoglaló munkára, hiszen ezt nem lehet csak úgy egy bejelentés hatására hirtelen elkészíteni.

Egy átfogó Tarr-monográfia megírásával kapcsolatban először Kovács András Bálint neve hangzott el, majd a nagyon izgalmasnak ígérkező anyagról további rejtélyes részletek is kiderültek. Hogy először angol nyelven jelenik meg, majd hogy a magyar nyelvű kiadásra is van már kiadó. Sajnos eddig még nem sikerült példányt szerezni az angol nyelvű változathoz, a magyar kiadásról pedig nincsenek újabb információk.<sup>2</sup>

Így az elsőség státusza mindenképpen Kővári Orsolya nem rég megjelent könyvét illeti, még akkor is, ha azt a különbségtételt hozzáfűzzük, hogy míg Kovács András Bálint monográfiája egyértelműen filmelméleti megközelítésben, addig Kővári Orsolya *Árnyékvilága* esztétikai-kritikai jellemzők mentén elemzi, értelmezi és állítja elének Tarr filmjeit.

A különbségtétel ott veszi el jelentőségét, hogy alapvetően az utóbbi könyv esetében akár etalont is emlegethetnénk a nem szakmabeli, de filmes műveltséggel, érdeklődéssel megáldott kultúra-„fogyasztó” emberek részére készítendő minőségi kiadványok tekintetében.

Kővári Orsolya Tarr-retrospektívje azzal az izgalmas csavarral indít, hogy az életművet visszafelé tárja az olvasók elé. Ami tulajdonképpen csak az első pillanatban meglepő, hiszen *A torinói ló* kapcsán megemlékeztek a kritikusok a teremtés visszafordításáról, de arról is, hogy az életművet lezáró alkotás egyben visszahatással van a teljes életműre, visszamenőlegesen átértelmezi a korábbi darabokat.

A szerző bemutatásában a Tarr-filmek egyforma hangsúlyt kapnak, mivel azt az elvet állítja fel maga előtt, hogy nincsenek kevésbé fontos filmek, csak különböző állomásai az életmű kibomlásának. Ezt főleg annak fényében érdemes néznünk, hogy az utolsó film kapcsán helyenként a *Kárhozat - Sátántangó - A torinói ló* trilógiáról olvashattunk, illetve arról, hogy

<sup>1</sup> Kővári Orsolya: *Árnyékvilág* - Tarr Béla-retrospektív. Sprint Kiadó, Budapest 2012

<sup>2</sup> A könyvből részletek jelentek meg a *Filmvilágban* és a *Filmszem* korábbi Tarr összeállításában. A magyar kiadásról Pentelényi László bibliográfiájában találhatóak az eddig ismeretes adatok.

a *Werckmeister harmóniák* és *A londoni férfi* egy kísérletező, más irányú próbálkozás Tarr korábbi filmjeihez képest.

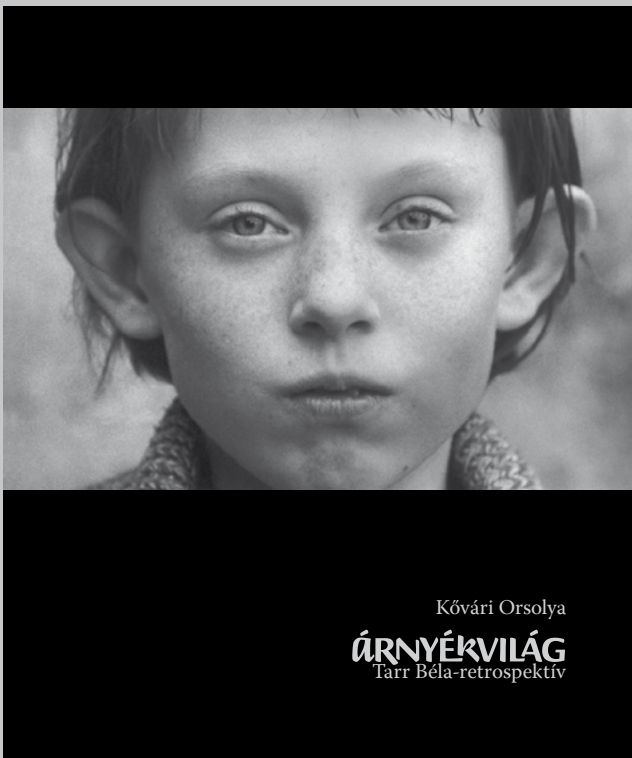
A filmelemzések kapcsán fontos felhívunk a figyelmet arra is, hogy végre a *Macbeth*ről is kapunk egy izgalmas olvasatot, amit eddig méltatlanul hanyagoltak a kritikusok.

Az elemzések jellemzője, hogy Kővári Orsolya jó érzékkel képes megragadni az egyes filmek lényeges vonását és azokat egészen érdekesen egy-egy mondatba sűríteni, ami már felfedezés értékű pillanatokot okoz még a Tarr-életművet alaposan ismerőknek is. A filmek szimbolikájának felfejtését is termékenyen végzi, miközben persze akár vitázhatunk is az egyes megoldások helytállóságával, azonban sok esetben ezek annyira egyértelműek, hogy nincs is más alternatíva. Mégis fontos figyelni ezekre a kijelentésekre, főleg azokon a pontokon, ahol jelentősen eltérnek az eddigi kritika megjegyzéseitől.

A könyv végére, vagyis az életmű elejére érve megalapozottnak tűnik az a megállapítás, amit valahol mindig is éreztünk, hogy nincsenek igazából Tarr életművében korszakok, vagy különböző megközelítések, csupán egy megközelítés, egy eredeti idea egyre finomodása, egyre egyértelműbb megfogalmazása, ami végül önnön kifejezésmódját emészti fel.

Kővári Orsolya retrospektívje igazából bevezetés a Tarr-univerzumba. És itt a bevezetés kifejezést teljes mértékben pozitív értelemben használom, akkor is, ha meg kell jegyeznünk azt is, hogy ezzel az elsőként megjelent izgalmas anyaggal korántsem fulladt ki annak a lehetősége, hogy további Tarr-könyvek jelenjenek meg. Hiszen - mint már az elején is jeleztem - a könyv egyértelmű célja, hogy egy átfogó képet és értelmezést adjon Tarr-életművéről, aminek során nem csak, hogy nem akar elveszni az elemzés részleteiben, de szándékosan nem akar olyan részletes filmes elemzésekbe bocsátkozni, melyek valójában meghaladnák a könyv küldetését és terjedelmét is.

Az *Árnyékvilág* remek lehetőséget ad mindazoknak akik már ismerik és szeretik Tarr valamely filmjét, hogy ezután otthonosan mozogjanak a Tarr-életmű részletei között, továbbá azoknak, akik veszik a bátorságot, hogy legyőzve minden ellenkezésüket a sok helyen már cinikusan negatív módon beállított „Tarr-stíl”-kép ellenére megpróbálkozzanak valódi ismereteket szerezni a kortárs filmművészet egyik legmeghatározóbb alakjának filmjeiről, hogy aztán bátorságot kapjanak azok megnézéséhez is.



Kővári Orsolya

**ÁRNYÉKVILÁG**  
Tarr Béla-retrospektív

Kővári Orsolya



**ÁRNYÉKVILÁG**  
Tarr Béla-retrospektív



„...önálló könyv magyarul most jelent meg először erről a felfoghatatlanul hatalmas művészi teljesítményről. Ezt megemelni, újragondolni, megközelíteni, ebbe beletemetkezni, megérteni és megértetni – nem mindennapi tett. A módszere sem mindennapi. Az életmű egységes egész jellegét bizonyítandó az utolsó Tarr-művel, A torinói lóval indul a könyv, s az életmű ez ideig befejezésének szánt filmtől halad az életmű kezdete felé, az első Tarr-filmig, a Családi tűzfészekig. Nincsenek filmes varázsszavak, nincs szakmai bennfentesség. Egy érzékeny, beleélésre, gondolkodásra és átélésre kész ember nézi újra a filmeket, s igyekszik mind mélyebben az alkotás leglényegébe látni. Fel akarja fedezni Tarr titkát. Ehhez nemcsak kivételes asszociációs képességét és teremtő stílusát, hanem egy lefegyverzően tágas filológiai apparátust is bevet. Még a lábjegyzetei is élvezetes, hasznos kirándulások, külön értékük a Tarr-életműben Krasznahorkai László szerepét, jelenlétét, súlyát kiemelő idézetek.” [...]

Bársony Éva  
*Népszava*

„...Kővári Orsolya, úgy gondolom, nemcsak a filmek nyelvére, stílusvilágára, s az általuk közvetített szellemi horizontra hangolódott rá elemzéseiben, hanem Tarr gondolkodói attitűdjére, ha úgy tetszik filozófiájára. A szellemi érintkezések inspirációi jótékonyan hatják át gondolatgazdag okfejtéseit, miközben mindvégig belül marad e gondolatkörön – ezért is képes fölfejtetni Tarr filmvilágának lényegét. Áttetszővé, átjárhatóvá válik így ama sokszorosán rétegzett szimbólumrendszer és struktúra, ami a Tarr-filmek sajátja...

A műelemzések együttese teljes és plasztikus Tarr-képet rajzol elénk. Az esszékötet nemcsak műelemző írásk gyűjteménye, hanem egyúttal remek olvasmány is: Tarr sokrétű, hatalmas életművének krónikája, »filmregénye«.” [...]

Kovács Dezső  
*Kritika*

„...A gesztusok nyelvén szólva: mintha a magunk ellen fordított fegyvertől jutnánk vissza az első ijedt, száj elé kapott kézig, olyan ez a munka. Műelemzés, ismeretterjesztés, jelképfeltárás – mindez együtt e könyv, amelynek nemcsak formáját (itt dicsérjük meg a Sprint Kiadót az igényes kivitelezésért) találta meg a szerző, de adekvát stílusát is az elemző esszé és a már-már lírai vallomás határán.” [...]

Jolsvai András  
*168 óra*

#### A KÖNYV MEGVÁSÁROLHATÓ:

az Írók Boltjában (VI., Andrássy út 45.),  
a Kultúrbarlangban (VII., Kertész utca 42–44.),  
az Örkény István Könyvesboltban  
(XIII., Szent István körút 26.),  
a Láng Tékában (XIII., Pozsonyi út 5.),  
továbbá az Art Mozik árusítóhelyein:  
Művész (VI., Teréz körút 30.), Odeon-Lloyd  
(XIII., Hollán Ernő utca 7.), Cirko-Gejzir  
(V., Balassi Bálint utca 15–17.).



#### POSTAI ÚTON MEGRENDELHETŐ:

Kultúrbarlang, 1073 Budapest, Kertész utca 42–44.  
E-mail: kulturbarlang@kulturbarlang.hu

## Mátrai Titanilla, Ph.D.

### *Tarr Béla Japánban*

#### *Előhang*

Úgy kezdődött, hogy *A torinói ló* japán vetítése előtt a Japán Nagykövetség felelőse egy köteg szórólapot nyomott a kezembe, hogy osztogassam. Pár nappal később egy filmes konferencián vettem részt, ahol a vaskos köteg kevésnek bizonyult. A japán tudományos filmvilág tehát nemcsak ismeri Tarr Béla nevét, de izgalommal várja az új film bemutatóját, vettem tudomásul.

Nem sokkal később magam is ellátogattam a tokiói filmvetítésre, ahol hosszú kígyózó sor várt. A vetítésen teltház volt, majd ahogy elhagytam a nézőteret, hasonló hosszú sor várt a következő vetítésre.

Nyilvánvaló, hogy ezek az emberek, legalábbis nagyrészüket ismerte már Tarr Béla filmjeit, és különleges élményre számítva kapkodtak a szórólap, illetve a mozijegy után. Lássuk hát, hogy is került Tarr Béla, illetve filmjei Japánba.

#### *Tarr Béla és filmjei Japánban*

Tarr Bélának három filmjét forgalmazták eddig Japánban, két további filmje pedig részt vett filmfesztiválokon Japán-szeret. A vetítésekhez rendszerint kapcsolódtak rendezvények, több alkalommal maga Tarr is ellátogatott Japánba, hogy részt vegyen a filmvetítéseken, illetve az azokhoz kapcsolódó sajtótájékoztatón vagy beszélgetésen.

A Japánban forgalmazott három film:

- *Werckmeister harmóniák* (japán mozibemutató: 2002. június 29.)
- *A londoni férfi* (japán mozibemutató: 2009. december 12.)
- *A torinói ló* (japán mozibemutató: 2012. február 11.)

Mindhárom filmet a Bitters End forgalmazza, mely kifejezetten művészfilmekre specializálódik. Gyakran forgalmaznak több filmet ugyanattól a rendezőtől, így Tarr Béla több alkotásának bemutatása illik a cég profiljába.

A három említett filmet vetítették mozikban, jelenleg *A torinói ló* tokiói vetítése végeztével Japán számos városát járja körbe a film. A *Weckmeister harmóniákat* kiadták VHS-kazettán, majd DVD-n is, *A londoni férfi* DVD-kiadása is megvásárolható és kölcsönözhető számos kölcsönzőben. *A torinói ló* DVD-kiadását is tervbe vették, bár a konkrét időpont még nincs eldöntve.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Interjú Hirai Naokóval, a Bitters End munkatársával, Tokió, 2012. június 8.

Filmfesztiválon szereplő filmek:

- *Őszi almanach* (Pia Filmfesztivál, 1984)
- *Sátántangó* (Tokiói és Jamagatai Nemzetközi Filmfesztivál, 1995; Magyar Filmfesztivál, 2003; 33. Pia Filmfesztivál 2011<sup>2</sup>)
- *Werckmeister harmóniák* (Tokyo Filmex, 2000; Magyar Filmfesztivál, 2003)
- *A torinói ló* (Tokyo Filmex, 2011)

Tanaka Csiszeco visszaemlékezése alapján *Az őszi almanach* bár sokaknak tetszett, Tarr filmje ekkor még nem váltott ki nyilvános pozitív visszhangot, a *Sátántangót* pedig az időtartama miatt kizárólag hétköznapi napközben tudták levetíteni, és a jelen lévő Tarr Béla elégedetlen volt a nézőszámmal.<sup>3</sup>

A rendező maga is többször látogatott Japánba. Jelen volt az *Őszi almanach* 1986-os vetítésén, majd 1995-ben a *Sátántangónál* is. 2000-ben részt vett a Tokyo Filmex fesztiválon, ahol a *Werckmeister harmóniák*at mutatták be. 1995-ben, a tokiói és jamagatai nemzetközi filmfesztivál zsűrijének tagjaként jött ismét Japánba, mindkét fesztiválon a versenyen kívül levetítették a *Sátántangót*.

2000-ben pedig a Tokyo Filmex zsűrijének tagja volt, ekkor a fesztivál keretében a *Werckmeister harmóniák* volt látható. Legutóbb 2011 végén látogatott Japánba *A torinói ló* (melyet Japánban *Nietzsche lova* címen vetítenek) nyilvános bemutatóját megelőző vetítésre és sajtótájékoztatóra.

### **A torinói ló: a vetítések előkészítése és fogadtatása**

Tekintettel arra, hogy nem magas bevételű közönségfilmekről van szó, a filmek forgalmazását és terjesztését korlátozott anyagi keretből oldják meg. A drága hirdetések helyett a film által kiváltott pozitív megnyilvánulások szolgálták a művek valódi szószólóivá. Újságíróknak, filmkritikusoknak és a közvéleményt nagyban befolyásoló hangadóknak tartott zártkörű vetítések számos pozitív és lelkes kritikát generáltak. Tartottak még a filmek bemutatójához kapcsolódó sajtótájékoztatót, beszélgetést Tarr Bélával a Tokyo Filmex keretein belül, illetve a művészvilág meghatározó alakjaival beszélgetést. Nemcsak a filmvetítés előtti vagy utáni beszélgetések kísérik a filmet, de kávézóknak, illetve DVD kölcsönzőben<sup>4</sup> is rendeztek hasonló eseményt. Az említett Tokió belvárosában lévő daikanjamai TSUTAYA DVD kölcsönző

<sup>2</sup> Az eredetileg tervezett vetítés tájfun miatt elmaradt, így egy későbbi időpontra halasztották a Pia Filmfesztivál vetítését. A filmet éjfélkor kezdték, és reggel nyolc óráig tartott. <http://pff.jp/33rd/news.html> (Megtekintve: 2012. június 12.)

<sup>3</sup> Tanaka Csiszeco, *Werckmeister harmony no kókai o ki ni, Súkan Dokusodzsín*, 2002. június 7., 10. o.

<sup>4</sup> A tokiói Daikanjamán lévő TSUTAYA kölcsönzőben 2012. február 18-án.

A *torinói ló* bemutatása alkalmával egy Tarr-sarkot is kialakított, ahol a már megjelent két Tarr-film DVD-it helyezték a figyelem központjába *A torinói ló* plakátjával együtt.

Egyes események szervezésében közreműködött a Magyar Nagykövetség, és volt olyan filmvetítés is, melyhez a tokiói Gerbaud bocsájtott rendelkezésre édességet,<sup>5</sup> mintegy a magyar kultúrát propagálva.

A visszhangok jellegzetessége Tarr Béla filmjeivel kapcsolatban, hogy olyan közismert személyek is rajongói és szószólói lettek Tarr műveinek, akik amúgy nem hallatják hangjukat filmekkel kapcsolatban. A japán írók előszeretettel emlegetik, hogy Tarrnak olyan rajongói vannak, mint Jim Jarmush, Brad Pitt vagy Gus Van Sant. Ennek megfelelően megvannak Tarr japán rajongói is, akiknek neve Japán-szerte hasonlóan cseng, mint az előbb említett nemzetközi filmszakma nagyjai. Ilyen például a zenész Hoszono Haruomi vagy a szintén zenész Szakamoto Rjúicsi, akiknek írásait a film reklámozására is felhasználták.

Hoszono Harumitól az alábbi szöveget közli a film szórólapja és a film hivatalos honlapja.

*„Ha a mozi sötétjében nézzük meg a filmet, akkor minden bizonnyal egy különleges élményt nyújt a jelenkor emberének. A kinematográf nagyítóján keresztül úgy bámuljuk az 1889-es Torino mindenki számára ismeretlen apa, lány és ló életét, hogy még pislogni is elfelejtünk. A végtelenségbe vesző századvégi napot mintha ott lencsevégre kapták volna. Meg kell nézni ezt a tragikusan hősiés filmet, amiről Tarr Béla azt mondja, hogy az utolsó filmje.*

*A XIX. században Nietzsche a fényt keresve Németországból Olaszországba költözött. A XX. században Tarkovszkij a szabadságot keresve a volt Szovjetunióból Olaszországba disszidált. A XXI. században Tarr Béla a korrump világból kiábrándulva elhagyni készül a film világot. Vajon merre tart?*

*Annyira néztem a filmet, hogy homok repült a szemembe.”<sup>6</sup>*

## **A kritikákból**

Álljon itt a teljesség igénye nélkül pár idézet Tarr Béla Japánban bemutatott filmjeiről készült kritikákból.

### **Sátántangó**

*„Nem megyek bele túlzottan a részletekbe, de az a diszharmónia, ami Tarr Béla filmjeiből érződik, hasonlít arra az érzésre, amit Tarkovszkij filmjei keltenek. Egy nagy korszakot idéznek, ami közelebb áll a XIX. századhoz,*

<sup>5</sup> A 2012. február 14-i, Valentin napi filmvetítés alkalmával.

<sup>6</sup> Hoszono Haruomi, *A torinói ló* szórólapja

*mint a XX. századhoz. Azonban azok a rendezők, akik Tarr Bélához hasonlóan szeretik a hosszú vágásokat, nem szoktak közeli képeket használni. Tarr azonban előszeretettel használ közeli képeket. Talán mondjuk Wellesre hasonlít ez. Mindenesre úgy tűnik, Tarr nem bánik ügyesen az emberi dialógusokkal. Van egy pár ehhez hasonló hiányérzetem, azonban aki egyszer kihagyja ezt a filmet, annak talán nem lesz többet alkalma megnézni.”*

[http://www7.plala.or.jp/cine\\_journal/review/satantango.html](http://www7.plala.or.jp/cine_journal/review/satantango.html)<sup>7</sup>

## **Werckmeister harmóniák**

*„Olyan, mintha egy közép-európai faluban lennénk, de a hely nincs meghatározva. A film végén megjelenő harci gépkocsik és harci helikopterek a jelenkorra utalnak, de az idő sincs meghatározva. Azonban egy rémálomszerű világ élesen csillogó monokróm képei ábrázolják ezt. A film egésze hátborzongatóan őrjítő, azon gondolkodik az ember, hogy nem egy különös horrort látunk-e éppen. (...)*

*Természetesen ez nem egy horrorfilm. De félelmetes. Egy hűvös városkában, ahol az ég mindig felhős, megjelenik a vérszomj, aminek nem tudni okát, és az ezzel szemben konspirálók, akik a rendet próbálják visszaállítani, azok a férfiak, akik a kocsmában a bolygók mozgását játszották el, később ámokfutóként támadják meg a kórházat, majd a menekülő fiatalember, aki fölött kering a harci helikopter... ez az a láncolat, ami félelmetes.”*

Jamane Szadao, *Gyönyörű rémálom, eleven fantázia*  
Aszahi Simbun (esti kiadás), 2002. június 25., 4. o.



<sup>7</sup> Utoljára megtekintve: 2012. június 16

## A londoni férfi

„A magyar film fenegyereke, Tarr Béla új filmjén, A londoni férfin keresztül újra felfedezhetjük Tarr filmjeinek varázsát, azok, akik most találkoznak filmjével először, azok újdonságként ismerhetik meg Tarr filmvilágát az alkotás mélységén és az emberbe hasító felismerésen keresztül. A londoni férfi egy mestermű. (...)

Például a kávézóban a beszélgetés után az idős tulajdonos és az idős nő közötti erotikus kapcsolat, ugyanebben a kávézóban az előadóművészek jelenléte, továbbá a férfi veszekedése után az élelmiszerboltban, ahol a lánya dolgozik, a férfi munkás, ahogy darabolja a húst – ezek mind mély allegóriát rejtő jelenetek, ezekből jól látható Tarr az emberiséghez intézett kérdéseinek filmes láncolata. Ily módon A londoni férfi apró részleteiben lakozik „isten,” a film így alapvetően a kétértelműség lehetőségét hordozza magában.”

Onozava Marehiko,  
Megtalálni „istent” egy apró allegóriába bújtatott részletben  
Toso Simbun, 2009. október 31., 8. o.



# 満ちた細部描写の『倫敦から来た男』



『倫敦から来た男』は、12月上旬、渋谷シアター・イメージフォーラム他全国順次ロードショー。



この意味は、例えは、病院の中の断片化された人間の手と足の関係、不可解な心算イメージ——例えは、川に流れる牛の死体など——が満ちる世界であり、同時に危うい日常化した、危ういレイプなどが日常化した。危機を内包する社会なのである。ここは、どこにでも見られるポーランドの平凡な小都市だが、その風景は人々の生を拒絶するかのようには象徴的なアレゴリーに満ちたものがある。このように、本作は一種の風景論映画でもあるのだ。ここでは極めて特異な男女の愛する世界と、何も起こらないかに見える俗なる社会の風景とが、荒涼とした風景の裡に相対し、両者はまったく関係ないように見えるながら、相互に侵襲しつづ、曖昧で不可思議な現実を形成している。そして、この光景の中でくり返される復讐の物語は、たまたまの至純の愛の物語は、たまたまの愛の物語としてだけではない、様々な読み解くことを可能にする物語なのである。社会から無視された極めて矮小で私的で特異な愛の物語は、象徴的なアレゴリーに満ちた社会的関係性の物語としても進行する。カラー映画であるが、全篇モノトーンのような色彩——女の夜を過ごした早朝の陽の出の瞬の光に照らされる街の1カットのみは鮮やかな色を持つ——が醒す、なんともやりきれない雰囲気の中で、出口のない、不愛の物語は溶けあって、悲劇と愛の物語のあり様、悲劇の愛を語る。そして映画のラブストーリー——不条理な裁判と女との別離の後に全てを受け入れ、私的な想いの一切を放棄した男が刑期を終え、男の原点である場にもどった時、そこには二人の関係性の憶い出を含む全てと、世界を断絶するかのよう「壁」が築かれていた。その壁のある風景は男の心象風景かもしれない、と同時に多様なアレゴリーとしてある曖昧模範とした、この物語の風景の中へと、男と私たちを、再び呼び還すのである。無垢であることは、無罪であることではない。

一方、ハンカリー映画の鬼才タル・ペーラ監督作品『倫敦から来た男』(10・30刊、四六判一九二頁・本体一六〇〇円・河出書房新社)

▼ジョルジュ・シムノン著  
長島良三訳『倫敦(ロンドン)から来た男』(10・30刊、四六判一九二頁・本体一六〇〇円・河出書房新社)

に魅かされて彼の映画のせるものとしてその作品に接の映画世界の透徹した眼とによって、まねな映画作ることになる。『倫敦から来た男』はき澄まされた出す、映画で出ない独自の力つくした力に展開されたかのような死の欧世界のアイにも積み重ねた細部描写の目な時空が形成ゴリー性。白見放されたた時間を生きた物語の人々。ることなく拒絶され、を強いられた人々。彼らは人間存在そのその危うさ現実と幻想迷宮の映画

„A quantummechanika szerint a fény egy hullámhosszal rendelkező elektromágneses hullám, ugyanakkor energiával bíró részecske. A mindennapi életben, ha például a kezünket a nap elé tesszük, akkor a fény nyomását nem érezzük. A fotonnak nincs tömege. Azonban ha a filmnek van varázsa, akkor előfordul, hogy a fény súlyát érezni lehet. A londoni férfi egy olyan film, ami megmutatja a fénynek ezt a súlyát. (...)

Tarr Béla, akit a hét és félórás a varázslatos mesterműből, a Sátántangóból ismerhetünk, kizárt, hogy egy ízletes szórakoztató filmet készítsen. A londoni férfiban, mely az egy-jelenet-egy-vágás technikáját követő monokróm film, egy talányt oldanak meg, azonban a film lényege nem a talány megoldása. Amit nézni kell, az a képek sűrűsége.”

A fény is, a sötétség is sűrű  
Aszahi Simbun, 2009. december 11., 3. o.

*„A színes filmek előtti monokróm film azt jelenti, hogy akkor csak ez volt, ezért fekete-fehérben forgattak. Tarr Béla viszont saját maga választotta, hogy filmjét fekete-fehérben készítse, a fekete végtelen mélységét és a végtelen világosságot csak ebben a formában tudta kifejezni. Éppen azért, mert létezik a színes film, tudta megmutatni a monokróm film szépségét.”*

Vakaki Singó a filmvetítés előtti talk showban  
Theatre Image Forum, 2009. december 17.  
<http://www.webdice.jp/dice/detail/2183/>  
(Megtekintve: 2012. június 16.)

*„Valóban az a személyes véleményem, hogy Dosztojevszkij nagy hatással volt Tarr A londoni férfi előtti filmjeire. Monokróm filmjeiben van fény és sötétség, és nem csak egy ritmikából álló határtalan harmónia. A londoni férfi egy >bűnhődés történet< formáját ölti magára, vagy talán inkább egy >lélektani történetét<.”*

Horie Tosijuki kommentárja a filmvetítés előtti talk showban  
Theatre Image Forum, 2009. december 25.  
<http://www.webdice.jp/dice/detail/2183/>  
(Megtekintve: 2012. június 16.)

## **A torinói ló**

*„Egy mestermű, mely nemcsak a filmtörténetben marad meg, hanem az emberek emlékezetében is.”*

Hata Szahoko, *Élet és halál kérdése a mély szegénységből*  
Aszahi Simbun (esti kiadás), 2012. február 17., 3. o.

*„A mostani alkotás a semmiből a világ teremtésének hét napját megfordítja, és a semmi felé tart. A fény és árnyék, amit a rendező megörökített, magát az örületet, a világ pusztulását mutatja be.”*

Nisida Kenszaku, *A valóságot megközelítő utolsó alkotás*  
Aszahi Simbun (esti kiadás), 2012. február 10., 3. o.

*„Jagisita Kiicsiró, aki Tarr Béláról az mondja, hogy >(a filmtérképen) a Film Kontinens leghátsó csücskében lévő ember<, így nyilatkozott a legújabb filmjéről: >Azoknak, akik nem látták ezt a filmet, azt mondom, hogy mindenképpen meg kell nézni, mert egy fantasztikus film. De aki megnézi, az belehal...<”*

Beszélgetés A torinói ló kapcsán

Tokió, daikanjamai TSUTAYA DVD-kölcsönző, 2012. február 18.

<http://eiga.com/news/20120219/6/> (Megtekintve: 2012. június 16.)



„A filmben Nietzsche nem jelenik meg. Amit ábrázol a film, az már az „az utáni világ.” (...) Ez a fekete-fehérben készített film Tarr Béla rendező pazar requiemje az összeomlás szélén álló termékeny világ előtt.”

Kokadzsi Kacuo, A világ összeomlása fekete-fehérben  
 Jomiuri Simbun (esti kiadás), 2012. február 3., 11. o.

„Reggel a lány a nagy szélben kimegy a kútra vízért, majd krumplit főz... Azonban változás áll be ebbe az egyszerű életmódba, ami úgy tűnt, a végtelenségig ismétlődik. Az egyik nap elhallgatnak a bogarak, a ló nem hajlandó megmozdulni. Aztán megjelenik egy férfi, aki minden bizonnyal Nietzsche, és arról beszél, hogy minden tönkrement, és hogy nincs se isten, se istenek, aztán elmegy.”

Kubo Reiko, Nietzsche lova  
 Kinema Dzsunpó, 2012. február, Vol. 1., 97. o.

„Ebben a történet nélküli filmben a szél, ami körbefújja a házat, félelmetes. A filmtörténetben vannak olyan alkotások, melyek erős szelet ábrázolnak, ilyen Sjöström *A szél* és Ford *Hurrikán* című mesterműve. *A szél* A torinói lóban ezekkel egyenértékű. Minden alkalommal, amikor a lány kinyitja a ház ajtaját, hogy kimenjen a kúthoz vízért, a szél valósággal letaglóz, úgy érezzük, nekünk, a nézőknek is homok megy a szemünkbe.

A szél ereje minden bizonnyal magát a világ abszurd gyűlöletét jeleníti meg. Nincs más, mint hogy hagyjuk, hogy elnyeljen bennünket a világnak ez a brutális látomása.”

Csúdzsó Sóhei, *Brutális világ, kegyetlen szél*  
*Nihon Keizai Simbun* (esti kiadás), 2012. február 3., 16. o.

## Utóhang

Jelenleg *A torinói ló* Japán körútja az év végéig tart, e sorok írása közben Kiotóban vetítik a filmet. Az országjárás után a film visszakerül Tokióba, ahol tervek szerint sor kerül egy Tarr Béla-sorozatra a már forgalomban lévő három filmből, majd pár hónap múlva várható *A torinói ló* DVD-kiadása is.

A japán közönség és kritikusok értetlenséggel vegyes megütközéssel állnak a tény előtt, hogy Tarr Béla nem szándékozik több filmet készíteni. „Ha forgatna új filmet, mi szívesen terjesztenénk” – mondja a korábbi filmek forgalmazója. Ha lenne újabb Tarr Béla-film, Japánban tárt karokkal fogadnák.

## Függelék

### Tarr Béla filmjeinek japán címe

*Őszi almanach* - 『秋の暦』 (Aki no kojoi)

*Sátántangó* - 『サタンタンゴ』 (Szatantango)

*Werckmeister harmóniák* - 『ヴェルクマイスター・ハーモニー』 (Verkmaisztaa haamonii)

*A londoni férfi* - 『倫敦から来た男』 (Rondon kara kita otoko)

*A torinói ló* - 『ニーチェの馬』 (Niicse no uma)

「サタンタンゴ」「ヴェルクマイスター・ハーモニー」<sup>ロンドン</sup>「**倫敦から来た男**」  
タル・ベエラ監督**“最後の作品”**

# ニーチェの馬

**61.** International  
Filmfestival  
Berlin **第61回ベルリン国際映画祭**  
**銀熊賞** (審査員グランプリ)・**国際批評家連盟賞** 受賞  
**第84回米アカデミー賞外国語映画賞** ハンガリー代表

どこかの田舎、石造りの家と命をつなぐ古井戸。  
そして、疲れ果てた馬と、農夫と、その娘。  
暴風が吹き荒れる6日間の物語。

The Turin Horse

## Mátrai Titanilla, Ph.D.

## Tarr Béla filmjei Japánban

Dátum	Hely, rendezvény	Film	Megjegyzés
1984/6	7. Pia Filmfesztivál (PFF)	<i>Őszi almanach</i>	Első Tarr filmbemutató Japánban. A fesztivál helye és ideje: 1984/6/5-6/10: Sibuja, Szeibu Gekidzsó 1984/6/16-6/24: Sibuja PARCO
1995	8. Tōkyō International Film Festival (TIFF)	<i>Sátántangó</i>	Versenyprogramon kívül meghívott film. A fesztivál 1995/9/22-10/1-ig tartott.
1995/10	Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF)	<i>Sátántangó</i>	Tarr Béla a zsűri tagja. A filmet a zsűrizők által készített filmek kategóriájában versenyen kívül mutatták be. A fesztivál 1995/10/3-9-ig tartott.
2000	1. Tōkyō Filmex	<i>Werckmeister harmóniák</i>	Versenyprogramon kívül meghívott film. A fesztivál 2000/12/16-24-ig tartott, Tarr Béla a zsűri tagja.
2002/6/29-től	Euro Space (Shibuya, Tōkyō)	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2003/4/5	Magyar Filmfesztivál	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2003/4/8	Magyar Filmfesztivál	<i>Sátántangó</i>	
2009/12/12-2010/2/26	Tōkyō, Theatre Image Forum	<i>A londoni férfi</i>	Filmvetítéshez kötődő beszélgetés-sorozat: <ul style="list-style-type: none"> <li>• 2009/12/17: Vakaki Singó, Tacsikava Naoki</li> <li>• 2009/12/19: Tanaka Csiszoko, Icsijama Sózó</li> <li>• 2009/12/25: Nagasima Rjózó, Horie Tosijuki</li> </ul>
2010/2/20-2/26	Tōkyō, Theatre Image Forum	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2010/3/1-3/3	Kyōto Minami Kaikan	<i>A londoni férfi</i>	
2010/3/6-3/19	Ōsaka, Dai Shichi Geijutsu Gekijō	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2010/3/6-3/26	Ōsaka, Dai Shichi Geijutsu Gekijō	<i>A londoni férfi</i>	
2010/4/3-4/16	Nagoya Cinematech	<i>A londoni férfi</i>	
2010/4/10-4/16	Nagoya Cinematech	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2010/4/24-5/7	Hiroshima, Yokogawa Cinema	<i>A londoni férfi</i>	

Dátum	Hely, Rendezvény	Film	Megjegyzés
2010/4/24-4/30	Hiroshima, Yokogawa Cinema	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2010/5/15-5/28	Kōbe Art Village Centre	<i>A londoni férfi</i>	
2010/5/22-5/28	Kōbe Art Village Centre	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2010/6/4	Nagano, Matsumoto Cinema Select	<i>A londoni férfi</i>	
2010/6/13-6/26	Okayama, Cinema Clair	<i>A londoni férfi</i>	
2010/7/3-7/9	Ishikawa, CineMondo	<i>A londoni férfi</i>	
2010/7/16-7/18	Yamaguchi Jōhō Geijutsu Centre	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2010/7/16-7/18	Yamaguchi Jōhō Geijutsu Centre	<i>A londoni férfi</i>	
2011/9/30, éjfél	33. Pia Film Festival, National Film Centre (nagyterem)	<i>Sátántangó</i>	Az eredetileg szeptember 21. déli 12:00 órára tervezett vetítés tájfun miatt elmaradt, helyette 30-án játszották le a filmet.
2011/11/24	12. Tōkyō Filmex, Yrakuch Asahi Hall	<i>A torinói ló</i>	Meghívott film a fesztiválon. A filmvetítés alkalmával beszélgetés Tarr Bélával.
2012/2/11-4/13	Tōkyō, Theatre Image Forum	<i>A torinói ló</i>	Beszélgetések: <ul style="list-style-type: none"> <li>• 2012/2/4: Andó Hadzsime, Macsijama Hiromi beszélgetése a filmbemutató előtt, Tokió, Nisi-Ogikubo Toki-szan kávézó</li> <li>• 2012/2/14: Janasita Kiicsiró, Daikanjamai TSUTAYA DVD-kölcsönző</li> <li>• 2012/2/18: Beszélgetés a filmvetítés előtt, Vakaki Singó és Fudzsisiro Meisza</li> <li>• 2012/2/18: Janasita Kiicsiró és Jamasita Kójó, Daikanjamai TSUTAYA DVD-kölcsönző</li> <li>• 2012/2/19: filmvetítés előtti beszélgetés, Igarasi Taró és Hoszaka Kendzsiró</li> <li>• 2012/3/7: Takahasi Dzsunicsi előadása a filmvetítés után</li> </ul>
2012/2/25-3/16	Yokohama Cinema Jack & Betty	<i>A torinói ló</i>	
2012/3/24-4/6	Nagoya Cinema Take	<i>A torinói ló</i>	
2012/4/14-4/20	Tōkyō, Theatre Image Forum	<i>Werckmeister harmóniák</i>	
2012/4/14-5/11	Ōsaka, Dai Shichi Geijutsu Gekijō	<i>A torinói ló</i>	
2012/4/21-5/4	Okinawa, Sakurazaka Gekijō	<i>A torinói ló</i>	

Dátum	Hely, Rendezvény	Film	Megjegyzés
2012/5/12-5/25	Kōbe Art Village Centre	<i>A torinói ló</i>	
2012/5/19-6/1	Kawasaki-shi Art Centre	<i>A torinói ló</i>	
2012/6/2-6/15	Kyōto Cinema	<i>A torinói ló</i>	
2012/6/9-6/22	Fukuoka, KBC Cinema	<i>A torinói ló</i>	
2012/6/13-7/13	Hiroshima, Yokogawa Cinema	<i>A torinói ló</i>	
2012/6/23-7/6	Hokkaido, Theatre Kino	<i>A torinói ló</i>	
2012/7/14-7/27	Ishikawa, Cine Mondo	<i>A torinói ló</i>	
2012/7/21-8/3	Gunma, Cinema Take Takasaki	<i>A torinói ló</i>	
2012/8/4-8/17	Tōkyō, Takaido Cinema	<i>A torinói ló</i>	
2012/8/11-8/24	Shizuoka, Cinema Era	<i>A torinói ló</i>	
2012/8 vége	Kumamoto, Denikan	<i>A torinói ló</i>	
2012/9 eleje	Ōita, Cinema 5	<i>A torinói ló</i>	
2012/9/15-9/28	Mie, Shin-Tomiza	<i>A torinói ló</i>	
2012/9/22-10/5	Okayama, Cinema Clair	<i>A torinói ló</i>	
2012/10/6-10/19	Miyagi, Sakurai Yakkyoku Central Hall	<i>A torinói ló</i>	
2012/10/13-10/26	Ehime, Cinema Lunatic	<i>A torinói ló</i>	
2012/10/27-11/9	Kagawa, Takamatsu Soleil 2	<i>A torinói ló</i>	
2012/11/23-11/25	Yamaguchi Joho Geijutsu Centre	<i>A torinói ló</i>	
hamarosan	Nagasaki Central	<i>A torinói ló</i>	

A táblázatban a helységneveket az angol átírás szerint, míg a személyneveket a magyar átírás szerint adom meg. A helységnevek esetében azért használom az angol átírást, mert sok esetben a vetítés helyén is alkalmazzák ezt.

## Pentelényi László

### *Tarr Béla válogatott magyar nyelvű bibliográfia*

#### **Önálló kötetek**

- FÉJJA Sándor: *Alkotói portré: Tarr Béla.* (Magyar filmtörténet 1968-1985) Magyar Digitális Filmarchívum és Filmintézet, Budapest, [kézirat: ké. 390.9.] p. 28
- KOVÁCS András Bálint: [*The Circle Closes. (Tarr Béla monográfia)*] Palatinus Filmkönyvek; Palatinus Kiadó, Budapest, tervezett megjelenés (bizonytalan)
- [részletek a kötetből: *Hatodik fejezet: Alakok.* in: Filmszem (filmszem.net) 2011/3. (Tarr Béla különszáma I.) pp. 5-19.; *A torinói ló. Az utolsó Tarr-film.* in: Filmvilág 2011/3. pp. 4-9.]
- KÓVÁRI Orsolya: *Árnyékvilág. (Tarr Béla retrospektív: A torinói lótól a Családi tűzfészekig)* Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012. p. 173
- DÁRDAY István – HIDAS András – SZALAY György – SZENDI Gábor (szerk.): *MAFILM – Társulás Film- és Videó Stúdió (1981-1985).* MAFILM Stúdió, Budapest, 1985. p. 72
- GELENCSÉR Gábor: *A Titanic zenekara. (Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében)* Osiris Könyvtár – Film; Osiris Kiadó, Budapest, 2002. p. 437
- GELLAI Tamás: *Az arcok iskolája. (Bevezetés Fehér György operatőr-(tévéfilm)rendező világába)* Szerzőifilmes Könyvtár-sorozat; Francia Új Hullám Kiadó, Budapest, megjelenés előtt (2013.)
- GYERTYÁN Ervin: *Mit ér a film, ha magyar? (A magyar filmtörténet kistükre)* MTM Kommunikációs Kft. – Mobil Kiadó – MOKÉP, Budapest, é. n. [~1994.] p. 186
- KERESZTURY Tibor (szerk.): *Krasznahorkai olvasókönyv. Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója.* Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2003. p. 347
- KIRÁLY Hajnal: *Könyv és film között. (A hűségelven innen és túl)* Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2010. p. 181
- VÍG Mihály: *Versek és novellák. (Versek, dalszövegek, novellák, forgatókönyvek, színdarabok)* Bahia Music, Budapest, 1996. p. 162
- ZSADÁNYI Edit: *Krasznahorkai László. Tegnap és Ma – Kortárs Magyar Írók-sorozat;* Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1999. p. 204

#### **Folyóirat különszámok, bibliográfiák**

- Metropolis folyóirat Tarr Béla különszáma.* in: Metropolis – filmelméleti és filmtörténeti folyóirat 1997/nyár (Tarr Béla különszáma) pp. 81-140.
- Tarr Béla – Életmű a mérlegen (különszám)* in: Filmszem – filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat (filmszem.net) 2011/3. (Tarr Béla különszáma I.) p. 43
- Tarr – Újratöltve (különszám)*  
in: Filmszem – filmelméleti és filmtörténeti on-line folyóirat (filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla különszáma II.) p. 108
- Válogatott írások Tarr Bélről.* in: Metropolis 1997/nyár (Tarr Béla különszáma) pp. 137-140.
- KÓVÁRI Orsolya (szerk.): *Válogatott bibliográfia.* in: Kóvári Orsolya: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig.* (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 156-169.
- PENTELENYI László (szerk.): *Tarr Béla válogatott magyar nyelvű bibliográfia.* in: Filmszem

(filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla különszáma II.) pp. 81-94  
 MÁTRAI Titanilla, Ph. D.: *Tarr Béla filmjei Japánban*. in: Filmszem 2012/2 (filmszem.net) pp. 78-80

## Előszó, írások, nekrológ, tanulmányok

BÁTORI Anna: *A leépülés táncrendje (Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangója)* in: Filmszem 2012/2 (filmszem.net) pp. 34-41

BIKÁCSY Gergely: *A reménytelenség vigasza. (Tarr Béla)* in: Zalán Vince (szerk.): Magyar filmrendezőportrék (Osiris Könyvtár – Film; Osiris Kiadó, Budapest, 2004.) pp. 5-32.

BÍRÓ Yvette: *Időtlen idő.* in: u. ö.: *Időformák. A filmritmus játéka.* (Osiris Könyvtár – Film; Osiris Kiadó, Budapest, 2005.) pp. 164-168.

BOUQUET, Stéphane: *Tarr Béla tündöklő útja.* ford. Balázs Eszter; in: Metropolis 1997/nyár (Tarr Béla különszáma) pp. 132-135.

BÓDY Gábor: *Hol a „valóság”?* (A dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz) in: ZALÁN Vince (szerk.): *Bódy Gábor egybegyűjtött filmművészeti írások I. kötet* (Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.; forgalmazza Francia Új Hullám Kiadó 2011-től) pp. 105-110.--

FEHÉR György: *Filmrendezők Pauer Gyuláról.* in: SZŐKE Annamária (szerk.): *Pauer* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005.) pp. 361-362.

FÉJJA Sándor: *Tarr Béla.* in: Filmkultúra 1986/9. pp. 47-49.

GELENCSÉR Gábor: *Közéleti pszichodráma.* in: u. ö.: *Titanic zenekara – stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében* (Osiris Könyvtár – Film; Osiris Kiadó, Budapest, 2002.) pp. 253-263.

*Danse macabre. (Forma és formátum Tarr Béla filmjeiben)* in: u. ö.: *Másvilágok – filmelemzések.* (Palatinus Filmkönyvek; Palatinus Kiadó, Budapest, 2005.) pp. 199-207.

*Panelkapcsolatok. (A lakótelep-motívum a magyar filmben)* in: N. KOVÁCS Tímea (szerk.): *Lakótelepek. A modernitás laboratóriumai.* (Kijárat Kiadó, Budapest, 2008.) pp. 142-160. [különösen (A világ mint lakótelep): pp. 151-155.]

GULYÁS Márton: *Lezáratlan kérdések egy lezárt (?) életmű kapcsán.* in: Élet és Irodalom 2011/17. p. 11.

GYÖRFFY Miklós: *A láthatatlanság képei. (Fehér György)* in: ZALÁN Vince (szerk.): *Magyar filmrendezőportrék.* (Osiris Könyvtár – Film; Osiris Kiadó, Budapest, 2004.) pp. 113-130.

*Szövegek csodálatos élete. (A kortárs magyar próza és film találkozásai)* in: GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor (szerk.): *Prózafordulat* (Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.) pp. 275-283.

KELECSÉNYI László: *Tarr Béla útja a világhír felé.* in: u. ö.: *Álmodozók és megszállottak. Bevezetés a magyar filmtörténetbe.* (Bölcsészettudomány; L'Harmattan Kiadó – Zsigmond Király Főiskola, Budapest, 2010.) pp. 96-98.

KOVÁCS András Bálint: *Tarr szerint a világ... (Zóna belülről)* in: [1. rész] Filmvilág 2001/11. pp. 17-23.; [2. rész] Filmvilág 2001/12. pp. 12-16. [kötetben: u. ö.: *Film szerint a világ* (Palatinus Kiadó, Budapest, 2002.) pp. 314-339.]

*„Öntudatlan rétegek”. (Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben)* in: u. ö.: *Film szerint a világ* (Palatinus Kiadó, Budapest, 2002.) pp. 183-239.

*Alakok.* (a *The Circle Closes* című Tarr-monográfia 6. fejezete) in: Filmszem (filmszem.net) 2011/3. (Tarr Béla különszáma I.) pp. 5-19.

KÖVESDY Gábor: *Léket kapott élet. (Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben)* in: Metropolis 1997/nyár (Tarr Béla különszáma) pp. 82-89.

KŐVÁRI Orsolya: *Látni tanít. (Tarr Béláról)* in: Premier 2009/2. pp. 72-75.

*Temessy Hédi. (Szellemidézés)* in: Premier 2010/2. pp. 81-84.

*Eszményi színész (Szirtes Ágiról)* in: Színház 2011/2. pp. 22-24.

*A körút Kukorica Jánosa. (Derzsi Jánosról)* in: Színház 2012/2. pp. 27-28.

*Megszólaltatja a képzeletet. (Pogány Juditról)* in: Színház 2012/4. pp. 16-17.

- MARTIN Ferenc: *Tarr Béla, a pokol kamerása. (Tarr Béla filmjeinek képi világa)* in: Szellemkép 1997/2-3. pp. 8-13.
- MATRAI Titanilla, Ph. D.: *Tarr Béla Japánban.* in: Filmszem 2012/2 (filmszem.net) pp. 68-77
- MURAI Gábor: *Nem láthatunk bármit. (Megfigyelések zárt rendszere Tarr Béla filmjeiben)* in: Filmszem (filmszem.net) 2011/3. (Tarr Béla különszáma I.) pp. 35-38.
- PÓCSIK Andrea: *A magyar filmművészet „zárványai”. [benne Tarr Béla: Kárhozat]* in: Filmtett 2002/június (22.): [filmtett.ro/cikk/1682/a-magyar-filmmuveszet-zarvanyai](http://filmtett.ro/cikk/1682/a-magyar-filmmuveszet-zarvanyai)
- RADNÓTI Sándor: *A nagy redukció.* in: Filmszem (filmszem.net) 2011/3. (Tarr Béla különszáma I.) pp. 20-22.
- RAJK László: *A művész autonómiája.* in: Élet és Irodalom 2011/9. p. 4.
- RITTER György: *A látszat, ha szemből. (Tarr Béla olvasat 1.)* in: Filmtett 2011. december 14.: [filmtett.ro/cikk/2945/a-latszat-ha-szembol-tarr-bela-olvasat-1](http://filmtett.ro/cikk/2945/a-latszat-ha-szembol-tarr-bela-olvasat-1)
- A látszat, ha hátulról. (Tarr Béla olvasat 2.) in: Filmtett 2011. december 16.: [filmtett.ro/cikk/2947/a-latszat-ha-hatulrol-tarr-bela-olvasat-2](http://filmtett.ro/cikk/2947/a-latszat-ha-hatulrol-tarr-bela-olvasat-2)
- SZŐNYEI Tamás: *Magyar tangó. (Víg Mihály: Filmzenék Tarr Béla filmjeihez)* in: Filmvilág 2001/8. p. 50-51.
- TARR Béla: *Balassa Péter (1947-2003).* in: Filmvilág 2003/7. [augusztus!] p. 3.
- Előhang. (Bódy Gábor)* in: ZALÁN Vince (szerk.): *Bódy Gábor egybegyűjtött filmművészeti írások I. kötet* (Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.; forgalmazza: Francia Új Hullám Kiadó: 2011-től) pp. 10-14.
- VARGA Balázs: *Egyedül álló (A torinói ló értelmezései magyar és angol nyelvű írások tükrében.* in: Filmszem 2012/2 (filmszem.net) pp. 42-53
- VINCE Teréz: *„Tudod mi az az Ember tragédiája?” (Tarr Béla-portré)* in: Filmtett 2003/június (33.) pp. 28-31.
- Nézem, érzem. (Tarr Béla, a „lassú mozi” és befogadói folyamat)* in: Filmszem (filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla különszáma II.) pp. 5-33

## Beszélgetések, feleletek

- BORI Erzsébet: *Tangóharmonika: Az Őszi almanachtól a Werckmeister harmóniáig. CD-re kerültek a Tarr Béla filmek zenéi. (Beszélgetés Víg Mihállyal)* in: Filmvilág 2001/8. p. 48-50.
- CSÁKI Judit: *„Vidéki színész maradtam.” (Beszélgetés Derzsi Jánossal)* in: Magyar Narancs 2011. március 31. pp. 42-43.
- FARKAS György: *Beszélgetés-morzsák - Interjú Tarr Bélával* in: Filmszem 2012/2 (filmszem.net) pp. 62-65
- HUNGLER Tímea: *Elzenélhetelen dolgok. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Magyar Narancs 2008. február 14. (Narancsszem pp. VI-VII.)
- KENYERES Bálint: *Beszélgetés Tarr Bélával. (interjú)* in: Metropolis 1997/nyár (Tarr Béla különszáma) pp. 114-131. [kötetben (részlet): ZALÁN Vince (szerk.): *Budapesti Iskola – magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984.* (Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 2005.) pp. 85-91.]
- KERESZTURY Tibor: *Nem lehet megúszni. (Beszélgetés Krasznahorkai Lászlóval)* in: Alföld 1990. január 1. pp. 32-41. [kötetben: HAFNER Zoltán (szerk.): *Krasznahorkai beszélgetések.* (Írók Szakszervezete – Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2003.) pp. 7-21.; kötetben másodsor: *Krasznahorkai László: Nem kérdez, nem válaszol. Huszonöt beszélgetés, ugyanarról.* (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2012.) pp. 150-167.]
- KÓVÁRI Orsolya: *Te vagy a „hős”. [sic!] (Beszélgetés Derzsi Jánossal)* in: Criticai Lapok 2008/12. pp. 28-33.
- Ha minden perfekt lenne, az élet szűnne meg. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Kritika 2009/1. pp. 13-17.
- Elfogytak a tartalékok. (Beszélgetés Jeles Andrással)* in: Criticai Lapok 2010/2.

pp. 10-16.

*Csalódást éreztem, mikor valaki elment. (Beszélgetés Bodnár Erikával)* in: *Critical Lapok* 2011/1. pp. 1-6.

*Szervező vagyok, nem művész. (Beszélgetés Lénárt Istvánval)* in: *Critical Lapok* 2012/1-2. pp. 41-45.

LINDNER András – HORVÁTH Zoltán: *Tarr Béla*. in: *HVG* 2007. július 14. p. 90.

TARR Béla: *„Jelenné tenni a múltat...” (Beszélgetés Ember Judittal)* in: ZALÁN Vince (szerk.): *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*. (Osiris Könyvtár – Film; Osiris Kiadó – Kodolányi János Főiskola, Budapest, 2003.) pp. 185-192.

*Válasz a Liberation kérdésére: „Ön miért készíti filmet?”* in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) p. 64.

*Tarr Béla beszélgetése Pauer Gyulával. (Filmrendezők Pauer Gyuláról)* in: SZŐKE Annamária (szerk.): *Pauer* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005.) pp. 363-365.

VÁRADI Júlia: *„A jelenlegi legfontosabb európai filmkészítő.” (Beszélgetés Tarr Béláról – David Bordwell-el, Scott Foundas-szal és Jonathan Rosenbaummal)* in: *Élet és Irodalom* 2008/5. p. 7.

## Filmről-filmre

### Családi tűzfészek

TARR Béla: *Családi tűzfészek*. in: DURST György (szerk.): *BBS – Balázs Béla Stúdió 1961-1991*. (Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1992.) p. 127.

ERDÉLYI Z. Ágnes (szerk.): *Tarr Béla: Családi tűzfészek*. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1979. p. 44

*Tarr Béla: Családi tűzfészek*. in: ZALÁN Vince (szerk.): *Budapesti Iskola – magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. (Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 2005.) pp. 289-294.

BÁNYAI Gábor: *Tarr Béla: Családi tűzfészek (1979)*. in: KARCSAI KULCSÁR István – VERESS József (szerk.): *Magyar filmkalauz – Negyven év száz nagyjátékfilmje*. (Magyar Filmintézet – Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985.) pp. 560-566.

BÍRÓ Gyula: *A körülmények fogságában*. in: u. ö.: *A magyar film emberképe 1957-'85*. (Antológia Kiadó, Lakitelek, 2001.) pp. 98-102.

BORI Erzsébet: *Családi tűzfészek*. in: BORI Erzsébet – TURCSÁNYI Sándor (szerk.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*. (Gabo Könyvkiadó, Budapest, 2007.) p. 141.

CSALA Károly: *Tipusdrámák a Tomori-telepről*. in: ERDÉLYI Z. Ágnes (szerk.): *Tarr Béla: Családi tűzfészek*. (Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1979.) pp. 20-29.

FÁBRI Péter: *Midász király rosszkedvű sarjai*. in: *Mozgó Világ* 1979/3. pp. 15-26.

*Totálkép-Közelképekből, avagy a művészettől a valóságig*. in: ERDÉLYI Z. Ágnes (szerk.): *Tarr Béla: Családi tűzfészek*. (Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1979.) pp. 9-19.

GANTNER Ilona: *Családi tűzfészek*. in: *Népszava* 1979. január 25. p. 6.

GESZTI Pál: *Családi tűzfészek*. in: *Magyar Hírlap* 1979. január 25. p. 6.

GYERTYÁN Ervin: *Családi tűzfészek*. in: *Népszabadság* 1979. január 25. p. 7.

GYULAI László: *Családi tűzfészek*. in: *Kritika* 1978/5. p. 30.

KELECSÉNYI László: *Családi tűzfészek*. in: u. ö.: *A magyar hangosfilm hét évtizede (1931-2000) – Hyppolitól Werckmeisterig*. (Palatinus Kiadó, Budapest, 2003.) p. 186. [másodszor: u. ö.: *Vászon szerelem. A magyar hangosfilm krónikája 1931-től napjainkig*. (Noran Kiadó, Budapest, 2007.) pp. 200.]

KŐVÁRI Orsolya: *A szerelem lakáskérdés*. in: *Kritika* 2012/7. megjelenés előtt [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig*. (Sprint Film

- könyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 132-143.]  
 NYERGES András: *Dokumentum a válasúton. (a Balázs Béla Stúdió filmjeiről, 1978)* in: u. ö.: *Magyar filmek mozija. (Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981.)* pp. 341-353.  
 SZÉKELY Gabriella: *Családi tűzfészek.* in: *Filmvilág* 1979/3. pp. 5-7.  
 TARR Béla: *Hogyan sikerült a Családi tűzfészek című filmet ötszázezer forintból elkészíteni?* in: *MAFILM Híradó* 1979/7. p. 2. [kötetben: ZALÁN Vince (szerk.): *Budapesti Iskola – magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984.* (Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 2005.) pp. 290-293.]  
 VARJAS Endre: *Lakáserkölcs.* in: *Élet és Irodalom* 1979/4. (január 27.) p. 13.  
 VÉRTESSY Péter: *Meg nem történt történet.* in: *Magyar Nemzet* 1979. január 23. p. 5.  
*Családi tűzfészek.* in: *Magyar Nemzet* 1979. január 25. p. 4.

## **Hotel Magnezit (in: Hat bagatell)**

- BIKÁCSY Gergely: *A bennszülöttek.* in: *Filmvilág* 1989/8. pp. 28-29.

## **Szabadgyalog**

- TARR Béla: *Szabadgyalog.* in: PAPP Sándor (szerk.): *Filmévkönyv 1980 – a magyar film egy éve* (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1981.) pp. 61-63.  
 GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog.* MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982. p. 44  
 CSEPELI György: *Szabad(?)gyalog.* in: GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog* (MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982.) pp. 5-7.  
 DÉKÁNY István: *A „lehetőségek” filmje.* in: *Magyar Ifjúság* 1980. január 25. pp. 32-33.  
*„Nem volt döntő tényező az életemben.”* in: *Magyar Ifjúság* 1983. április 16. pp. 18-19.  
 ERDÉLYI Z. Ágnes: *András: Szabó András. (interjú)* in: GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog* (MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982.) pp. 22-24.  
 HEGYI Gyula: *Szabadgyalog.* in: *Magyar Hírlap* 1982. január 28. p. 6.  
 KOMÁR Erzsébet: *Kata: Fodor Jolán. (interjú)* in: GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog* (MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982.) pp. 19-21.  
 KÓVARI Orsolya: *A semmi ágán...* in: *Kritika* 2012/6. megjelenés alatt [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótlól a Családi tűzfészekig.* (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 120-131.]  
 MARÓTHY János: *A Szabadgyalog hangjai.* in: GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog* (MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982.) pp. 30-31.  
 MARX József: *Feljegyzések a Szabadgyalogról.* in: GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog* (MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982.) pp. 35-39.  
 PÁL Tamás: *Kötés – oldás nélkül. (Formátlanság mint életforma)* in: GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog* (MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982.) pp. 25-29.  
 PAPP Zsolt: *Szabadgyalog, lépéshátrányban.* in: *Filmkultúra* 1981/6. pp. 46-52.  
 [s. f.]: *Szabadgyalog.* in: *Népszava* 1982. január 28. p. 6.  
 SAS György: *Keskeny mezsgyén.* in: *Film-Színház-Muzsika* 1982. január 30.  
 SUMONYI Zoltán: *Beváltható-e a szabadgyalog?* in: *Élet és Irodalom* 1982/5. p. 13.  
 VÉRTESSY Péter: *Szabadgyalog.* in: *Magyar Nemzet* 1982. január 28. p. 4.  
 ZALÁN Vince: *„Tehtetlen vagy”.* in: *Filmvilág* 1982/2. pp. 16-17.  
 ZOLNAY Pál: *Ajánlás.* in: GERVAI András (szerk.): *Tarr Béla: Szabadgyalog* (MAFILM Objektív Stúdió – MOKÉP, Budapest, 1982.) pp. 4.  
 ZÖLDI László: *Szabadgyalog.* in: *Népszabadság* 1982. január 28. p. 7.  
 ZSUGÁN István: *Műfaja: film. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: *Filmvilág* 1981/7. pp. 14-16.

[kötetben: u. ö.: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994* (Osiris Kiadó – Századvég, Budapest, 1994.) pp. 481-485.]

## Panelkapcsolat

TARR Béla: *Panelkapcsolat*. in: DÁRDAY István – HIDAS András – SZALAY György – SZENDI Gábor (szerk.): MAFILM – Társulás Film- és Videó Stúdió (1981-1985). (MAFILM Stúdió, Budapest, 1985.) pp. 13-19.

Tarr Béla: *Panelkapcsolat*. in: PAPP Sándor (szerk.): *Filmévkönyv 1982 – a magyar film egy éve* (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983.) pp. 86-88.

BORI Erzsébet: *Panelkapcsolat*. in: BORI Erzsébet – TURCSÁNYI Sándor (szerk.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*. (Gabo Könyvkiadó, Budapest, 2007.) p. 186.  
CSALA Károly: *Holtidő*. in: *Filmkultúra* 1982/5. pp. 34-38.

GANTNER Ilona: *Panelkapcsolat*. in: *Népszava* 1982. december 9. p. 6.

HEGYI Gyula: *Panelkapcsolat*. in: *Magyar Hírlap* 1982. december 9. p. 6.

KELECSÉNYI László: *Panelkapcsolat*. in: u. ö.: *A magyar hangosfilm hét évtizede (1931-2000) – Hyppolittól Werckmeisterig*. (Palatinus Kiadó, Budapest, 2003.) p. 209. [másodszor: u. ö.: *Vászon szerelem. A magyar hangosfilm krónikája 1931-től napjainkig*. (Noran Kiadó, Budapest, 2007.) pp. 225.]

KÖVÁRI Orsolya: *Füst vagy felhő?* in: *Kritika* 2012/4-5. pp. 26-27. [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig*. (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 108-119.]

ORAVECZ Imre: *A lehetséges akarása*. in: *Élet és Irodalom* 1982/50. p. 13.

TARJÁN Tamás: *Aki „jól bír lenni” és aki nem*. in: *Jelenkor* 1983/2. pp. 169-173.

Tarr Béla: *Panelkapcsolat. (beszélgetés)* in: SZALAI György (szerk.): *Társulás Filmstúdió 1981-82*. (Társulás Filmstúdió, Budapest, 1982.) pp. 16-19.

URBÁN Mária: *Panelkapcsolat*. in: *Kritika* 1983/1. pp. 36-37.

VÉRTESSY Péter: *Panelkapcsolat*. in: *Magyar Nemzet* 1982. december 9. p. 6.

ZALÁN Vince: *A mindennapok foglyai*. in: *Filmvilág* 1982/11. pp. 22-23.

ZÖLDI László: *Panelkapcsolat*. in: *Népszabadság* 1982. december 9. p. 7.

## Macbeth

DULÓ Károly: *A montázs*. in: u. ö.: *A néző filmje*. (Gondolat Kiadó, Budapest, 2006.) p. 133.

FARKAS György: *Zártkörű előadás. (Tarr Macbethjéről)* in: *Filmszem* (filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla különszáma II.) pp. 54-61

KÖVÁRI Orsolya: *A sors rendezői*. in: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig*. (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 96-107.

## Őszi almanach

TARR Béla – MAÁR Gyula: *Őszi almanach. (dialóglista)* MAFILM, Budapest, 1984. [Országos Széchényi Könyvtár jelzet: XD 43.552]

Tarr Béla: *Őszi almanach*. in: DÁRDAY István – HIDAS András – SZALAY György – SZENDI Gábor (szerk.): MAFILM – Társulás Film- és Videó Stúdió (1981-1985). (MAFILM Stúdió, Budapest, 1985.) pp. 59-63.

Tarr Béla: *Őszi almanach*. in: KARCSAI KULCSÁR István – LUTTOR Márta – SEBESTYÉN Lajos (szerk.): *Filmévkönyv 1984 – a magyar film egy éve* (Magyar Filmintézet, Budapest, 1985.) pp. 48-49.

- ARDAI Zoltán: *Bensőséges árulások. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Filmvilág 1984/11. pp. 14-17.
- BALASSA Péter: *A kárpit és a végkifejlet. (Tarr Béla Őszi almanach című filmjéről)* in: Életünk 1985/7. pp. 624-626. [kötetben: u. ö.: *A másik színház.* (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989.) pp. 269-274.]
- BEKE László: *Szégyenfoltok az Őszi almanach lapjain.* in: Életünk 1985/7. pp. 627-630. [kötetben (részlet): in: SZÓKE Annamária (szerk.): *Pauer* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005.) p. 368.]
- BIKÁCSY Gergely: *Zárt tárgyalás.* in: Filmvilág 1985/1. pp. 7-9.
- ERDÉLY Miklós: *Őszi almanach.* in: Életünk 1985/7. pp. 620-623. [kötetben: PETERNÁK Miklós (szerk.): *Erdély Miklós: A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Válogatott írások II. kötet* (Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995.) pp. 259-262.]
- FENYVES Katalin: *A pokol – a többiek.* in: Filmkultúra 1985/1. pp. 21-24.
- GANTNER Ilona: *Őszi almanach.* in: Népszava 1985. január 17. p. 4.
- GESZTI Pál: *Őszi almanach.* in: Magyar Hírlap 1985. január 17. p. 6.
- HUNGLER Tímea: *Őszi almanach.* in: BORI Erzsébet – TURCSÁNYI Sándor (szerk.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz.* (Gabo Könyvkiadó, Budapest, 2007.) p. 207.
- KELECSÉNYI László: *Őszi almanach.* in: u. ö.: *A magyar hangosfilm hét évtizede (1931-2000) – Hyppolitól Werckmeisterig.* (Palatinus Kiadó, Budapest, 2003.) p. 223. [másodszor: u. ö.: *Vászon szerelem. A magyar hangosfilm krónikája 1931-től napjainkig.* (Noran Kiadó, Budapest, 2007.) pp. 239.]
- KOLTAI Ágnes: *Haláltánc.* in: Új Tükör 1985. január 20. p. 29.
- Kovács András Bálint: *Egy műfajváltásról.* in: Filmkultúra 1985/1. pp. 25-29.
- KÓVÁRI Orsolya: *Tűzfészek. / Circulus Vitiosus.* in: Kritika 2012/3. pp. 26-29. [kötetben: *Circulus Vitiosus* címmel, u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig.* (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 84-95.]
- MARTIN Ferenc: *Tarr Béla: Őszi almanach.* in: Szellekép 1997/1. pp. 8-10.
- MÁTYÁS Győző: *Őszi almanach.* in: Kritika 1985/1. p. 37.
- VERESS József: *Őszi almanach.* in: Népszabadság 1985. január 17. p. 7.
- VÉRTESSY Péter: *Őszi almanach.* in: Magyar Nemzet 1985. január 17. p. 7.
- ZÖLDI László: *Dokumentar(r)izmus* in: Élet és Irodalom 1985/3. p. 12.

## Kárhozat

- TARR Béla: *Kárhozat.* in: ERDÉLYI Z. Ágnes (szerk.): *Filmévkönyv 1987 – a magyar film egy éve* (Magyar Filmintézet, Budapest, 1988.) pp. 35-37.
- KOMÁR Erzsébet (szerk.): *Tarr Béla: Kárhozat.* Magyar Filmintézet – MTV – MOKÉP, Budapest, 1988. [terjedelme ismeretlen]
- KRASZNAHORKAI László: *Kárhozat. (film-forgatókönyv)* rövidített verzió: Magyar Digitális Filmarchívum és Filmintézet, Budapest, [kézirát] p. 13

- BIKÁCSY Gergely: *Holott.* in: Filmvilág 1988/10. pp. 18-19.
- GANTNER Ilona: *Kárhozat.* in: Népszava 1988. október 20. p. 6.
- [K. L.]: *Kárhozat.* in: Rádió és Televízió Újság 1996/48. (november 25. – december 1.) p. 8.
- KELECSÉNYI László: *Kárhozat.* in: u. ö.: *A magyar hangosfilm hét évtizede (1931-2000) – Hyppolitól Werckmeisterig.* (Palatinus Kiadó, Budapest, 2003.) p. 234. [másodszor: u. ö.: *Vászon szerelem. A magyar hangosfilm krónikája 1931-től napjainkig.* (Noran Kiadó, Budapest, 2007.) pp. 250.]
- KOVÁCS András Bálint (szerk.): *Monológok a Kárhozatról. (Krasznahorkai László, Pauer Gyula és Tarr Béla beszélgetése Tarr Béla új filmjéről)* in: Filmvilág 1988/2. pp. 16-19.
- KÓVÁRI Orsolya: *Csillekeringő.* in: Kritika 2012/2. pp. 18-20. [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág*

- Tarr Béla retrospektív *A torinói lótól a Családi tűzfészekig*. (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 72-83.]
- KÖVES Gábor: *Kárhozat*. in: BORI Erzsébet – TURCSÁNYI Sándor (szerk.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*. (Gabo Könyvkiadó, Budapest, 2007.) p. 236.
- MARTIN Ferenc: *Tarr Béla: Kárhozat*. in: *Szellemkép* 1997/4. pp. 17-20.
- Pauer Gyula monológja *Tarr Béla Kárhozat* című filmjéről. in: SZŐKE Annamária (szerk.): *Pauer* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005.) pp. 366-367.
- VÉGH Attila: *Kárhozat*. in: *Kapu* 1990/6. p. 70.
- VÉRTESSY Péter: *Kárhozat*. in: *Magyar Nemzet* 1988. október 20. p. 7.
- ZÖLDI László: *Nyúzott arcok, esőben*. in: *Élet és Irodalom* 1988/43. p. 12.

## Az utolsó hajó (in: City Life)

- KRASZNAHORKAI László: *Az utolsó hajó. (Vörösmarty Mihály emlékére)* in: *Újhold Évkönyv* 1986/1. pp. 74-81. [önálló kötetében [végső verzió szerint]: u. ö.: *Kegyelmi viszonyok. Halálnovellák*. (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2007.) pp. 5-13.]
- KRASZNAHORKAI László: *Borbélykézen*. in: *Körkép* 1986. (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.) pp. 328-347. [önálló kötetében [végső verzió szerint]: u. ö.: *Kegyelmi viszonyok. Halálnovellák*. (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2007.) pp. 29-46.]
- BÁRON György: *Bábeli csönd. (City Life)* in: *Filmkultúra* 1991/2. pp. 20-24.
- KŐVÁRI Orsolya: *A negyedik látomás*. in: *Kritika* 2012/1. pp. 20-21. [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig*. (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 66-71.]

## Sátántangó

- TARR Béla: *Sátántangó*. in: SOMOGYI Lia (szerk.): *Filmévkönyv 1995 – a magyar film egy éve* (Magyar Filmintézet, Budapest, 1995.) pp. 47-48.
- Tarr Béla: *Sátántangó*. in: *25. Magyar Filmszemle – Budapest, 1994. február 5-9.* (Könyv-jelező Kiadó, Nyíregyháza, 1994.) p. 27.
- Sátántangó. (Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje)* (Budapest Film, Budapest, 1994.) p. 64
- KRASZNAHORKAI László: *Sátántangó*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985. p. 333
- Théseus-általános. (Titkos akadémiai előadások)* Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993. p. 107
- ANTAL István: *Szabad asszociációk tangó hangulatban*. in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 11-12.
- ÁFRA János: *A szakrális módozatai a kocsma terében: Bukta Imre kocsmaképeinek, Krasznahorkai László, Tarr Béla Sátántangójának intermediális vizsgálata*. in: IMRE László – GÖNCZY Mónika (szerk.): *Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből* (Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009.) pp. 160-186.
- BACHMAN Gábor: *A fekete-fehér film új képi ikonográfiája. (Fehér György: Szürkület; Szabó Ildikó (Zizi): Gyerekgyilkosságok; Szász János: Woyzeck és Tarr Béla: Sátántangó című filmjeinek tükrében)* Ajánlom ezt a tanulmányt Bódy Gábor barátom emlékére. in: *Balkon* 1994/4. pp. 38-41.
- Balassa Péter, Lengyel László, Szilágyi Ákos beszélgetése: *Sátántangózás. (Az Időtől keletre)* in: *Filmvilág* 1994/10. pp. 4-9. [füzetben: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 20-28.]
- BALASSA Péter: *Világvégi esett földek*. in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye*

- alapján Tarr Béla filmje. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 32.
- BÁRON György: „...majdnem...” (A Sátántangó ideje) in: BÍRÓ Yvette (szerk.): *Siessünk lassan. Festina lente.* (Európa Füzetek 4. szám; Új Világ Kiadó, Budapest, 1997.) pp. 89-95.
- BÁRSONY Éva: *Sátántangó.* in: Népszava 1994. április 28. p. 22.
- BÁTORI Anna: *A leépülés táncrendje. (Krasznahorkai és Tarr Sátántangója)* in: Filmszem (filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla különszáma II.) pp. 34-41
- BECKER, Jürgen: *Menekülés a pusztulásba.* in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) p. 58.
- BERLING, Peter: *Szereplők a filmről...* in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 33-34.
- BORI [Erzsébet]: *Sátántangó.* in: Beszélő 1994. május 5. [füzetben: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 46-47.]
- BORI Erzsébet: *Sátántangó.* in: BORI Erzsébet – TURCSÁNYI Sándor (szerk.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz.* (Gabo Könyvkiadó, Budapest, 2007.) p. 263.
- CSURKA István: *Film, éjszakára.* in: Magyar Fórum 1997/8. p. 4.
- ESTERHÁZY Péter: *Egy nagyszabású.* in: Filmvilág 1994/6. pp. 8-9. [füzetben: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 29-31.]
- [ferch] Magda: *Sátántangó – nyolc órában. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Magyar Nemzet 1994. március 5. p. 18.
- FORGÁCH András: *Black & blacker.* in: Metropolis 1997/nyár (Tarr Béla különszáma) pp. 90-105. [kötetben: u. ö.: *Gonosz siker.* (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2000.) pp. 219-245.]
- FRODON, Jean-Michel: *Ott voltunk – Sátántangó emléke.* in: Kritika 2009/4. p. 5.
- GELENCSÉR Gábor: *Ítélet. Idő.* in: Filmkultúra 1994/5. pp. 37-36. [füzetben: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 51-55.; kötetben: u. ö.: *Más világok – filmelemzések.* (Palatinus Filmkönyvek; Palatinus Kiadó, Budapest, 2005.) pp. 201-205.]
- Késő vagy után? (A Sátántangó modernsége)* in: Filmszem (filmszem.net) 2011/3. (Tarr Béla különszáma I.) pp. 23-34.
- GERSZEWSKI, Nikolas: *Megalázottak és megszomorítottak.* ford. B. Z. A.; in: Balkon 1994/4. pp. 42-43.
- GERVAI András: *Az univerzum csendje.* in: Magyar Hírlap 1994. május 5. [kötetben: u. ö.: *Mozi az alagútban. A kilencvenes évek.* (Pelikán Kiadó, Budapest, 1995.) pp. 35-36.]
- GHEZZI, Enrico: *Sátántangó – az idő hossza.* in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) p. 63.
- Sátántangó – a pályán kívüli középpont.* in: Kritika 2009/4. pp. 2-3.
- GÖNYE László: *Sátántangó – regény és film.* (bíráló: Székely B. István) ELTE-BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Budapest, 2000. p. 56 [lelőhelye: Toldy Ferenc Könyvtár]
- GREGOR, Ulrich: *Budapest, 1993. októbere.* in: Kritika 2009/4. p. 3.
- GYÖRFFY Miklós: *Sátántangó.* in: Magyar Nemzet 1994. május 12. [füzetben: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 56-57.]
- Metafizikai távlatok 1. A Rossz mint kelet-európai bóvli. (Tarr Béla)* in: u. ö.: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok.* (Palatinus Kiadó – Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2001.) pp. 266-269.
- HIRSCH Tibor: *Sátántangó, törmelékek között.* in: Népszabadság 1997. február 17. p. 17.
- A szegények polka. (Sátántangó és a multimedia)* in: Filmvilág 1998/6. pp. 13-15.
- HOBERMAN, Jim: *Berlin, east.* in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje.* (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 43-44.
- „A mozi első száz évének egyik utolsó nagy filmje.” in: Kritika 2009/4. p. 4.

KELECSÉNYI László: *Sátántangó*. in: u. ö.: *A magyar hangosfilm hét évtizede (1931-2000) – Hyppolitól Werckmeisterig*. (Palatinus Kiadó, Budapest, 2003.) p. 268. [másodszor: u. ö.: *Vászon szerelem. A magyar hangosfilm krónikája 1931-től napjainkig*. (Noran Kiadó, Budapest, 2007.) pp. 283.]

KOVÁCS András Bálint: *A falfelület is történet*. (Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel) in: *Filmvilág* 1994/6. pp. 10-13.

KOVÁCS András Bálint: *Az örök visszatérés filmje*. in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 38-39.

*A negyedik dimenzió*. (A *Sátántangó* tizenöt éve) in: *Filmvilág* 2009/2. pp. 4-5.

KÖRTE, Peter: *A kétségbeesés-elv*. in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 39-41.

KŐVÁRI Orsolya: *Árnyékvilág*. in: *Kritika* 2011/9-10. pp. 22-24. [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig*. (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 52-65.]

KRASZNAHORKAI László: *Egy fényképészre*. in: *Alföld* 1991/1. pp. 30-31. [kötetben: u. ö.: *Este hat; néhány szabad megnyitás*. (Dovin – Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2001.) pp. 52-54.]

KUHLBRODT, Detlef: *Éppen ilyen hosszú*. (A fesztivál talán legfontosabb hét és fél órája: Tarr Béla „*Sátántangó*” című filmje) in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 44-46.

MARCELL Péter: *Pokoljáró magyarok a Berlinalén*. in: *Heti Magyarország* 1994. március 11. [füzetben: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 48-49.]

MARGÓCSY István: *Kinek a szemével?* in: *Filmvilág* 1994/6. pp. 4-7.

MARTIN Ferenc: *Sátántangó*. (Tarr Béla) in: *Szellemkép* 1996/3-4. pp. 1-2.

PALKÓ Gábor: *Tarr Béla: Sátántangó*. in: *Vigília* 1994/9. pp. 717-718.

PÁPES Éva: *„A Nyugat alkonya”*. in: *Kritika* 2009/4. pp. 6-7.

PÓSA Zoltán: *Egyre veszettebb lesz ez a körtánc*. in: *Új Magyarország* 1994. április 29. p. 11.

PÖCZE Tamara: *Szimbólumrendszerek Krasznahorkai László műveiben*. (A *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája*. Regény- és filmelemzés.) (bíráló: Székely B. István) ELTE-BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Budapest, 2002. p. 45 [lelőhelye: Toldy Ferenc Könyvtár]

RADNÓTI Sándor: *Megalázottak és megszomorítottak*. (Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről) in: *Életünk* 1985. augusztus; kötetben: u. ö.: *Mi az, hogy beszélgetés?* (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1988.) pp. 273-300. [másodszor kötetben: KERESZTURY Tibor (szerk.): *Krasznahorkai olvasókönyv. Krasznahorkai László műveinek válogatott Magyar és német nyelvű recepciója*. (Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002.) pp. 9-33.]

ROMNEY, Jonathan: *Tarr Béla: Sátántangó*. in: *Kritika* 2009/4. p. 5.

ROSENBAUM, Jonathan: *A szarkazmus elviselhetetlen fontossága*. in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 59-62.

SCULZ-OJALA, Jan: *Az utolsó tánc*. (Filmálom: „*Sátántangó*”, a Magyar Tarr Béla hét és fél órás műre) in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 42-43.

TURCSÁNYI Sándor: *Tánc az ördöggel*. in: *Filmvilág* 1994/4. pp. 6-9.

VÁGVÖLGYI B. András: *Tangó pusztulásra*. (Beszélgetés Krasznahorkai Lászlóval és Tarr Bélával) in: *Magyar Narancs* 1994. február 10.

VASÁK Benedek Balázs: *„Rituális történet ez...”* (Beszélgetés Tarr Béla filmrendezővel és Krasznahorkai László íróval) in: *Film-Hírek* 1994/4. pp. 34-35.

*Az utolsó dombon*. (Tájkép és tájábrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla *Sátántangó*iban) in: GÁCS Anna – GELENCSÉR Gábor (szerk.): *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. (JAK Füzetek 109. kötet; József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest, 2000.) pp. 185-205.

VERESS József: *Freskó a szétesésről*. in: Népszabadság 1994. május 6. p. 22.; füzetben: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 49-50.

VINCZE Teréz: *„Csak nézni, hogy telik a kurva élet” avagy profane mitológia*. (Tarr Béla *Sátántangó* című filmjéről) in: Metropolis 1997/nyár (Tarr Béla különszáma) pp. 106-113.

VECCHI, Paolo: *A látvány álomszerű ritmusa*. („Sátántangó” a hét és fél órás film) in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) p. 62.

ZWICK, Reinhold: *Hamis próféták órája*. („Sátántangó”, Tarr Béla apokaliptikusfilmje) in: *Sátántangó – Krasznahorkai László regénye alapján Tarr Béla filmje*. (Budapest Film, Budapest, 1994.) pp. 3-10.

[n. n.]: *Krasznahorkai-film New Yorkban*. (A *Sátántangó* bemutatójáról) in: Szentendrei Körkép 1996. augusztus 15. p. 1.

## Utazás az Alföldön / Petőfi Sándor: Álmaim

LALÍK Sándor: *Utazások az Alföldön*. in: Filmkultúra 1995/10. p. 28.

## Werckmeister harmóniák

TARR Béla: *Werckmeister harmóniák*. in: LÖWENSOHN Enikő (szerk.): *Filmévkönyv 2001 – a magyar film 2000-ben* (Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2001.) pp. 54-56.

KRASZNAHORKAI László: *Az ellenállás melankóliája*. (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989.) p. 347

BALASSA Péter: *Zöngétlen tombolás*. in: Filmvilág 2001/2. p. 8-15.

*A konténer bordái*. (Tarr Béla: *Werckmeister harmóniák*) in: ZEMPLÉNYI Ferenc – KULCSÁR SZABÓ Ernő – JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – BÓNUS Tibor (szerk.): *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. (Gondolat Kiadói Kör, Budapest, 2003.) pp. 22-37.

BÁRON György: *Filmszemle: A kék szemű nő mosolya*. in: Élet és Irodalom 2001. február 9.  
BÁRON György – FORGÁCH András – JÁNOSSY Lajos – PEER Krisztián – RÉNYI András – VÁGVÖLGYI B. András: *Werckmeister harmóniák*. (Egy szigligeti filmvita) in: Magyar Lettre International 2001-2002/tél (összevont szám) pp. 32-38.

BORI Erzsébet: *Werckmeister harmóniák*. in: BORI Erzsébet – TURCSÁNYI Sándor (szerk.): *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*. (Gabo Könyvkiadó, Budapest, 2007.) p. 293.

*„Nem lehet ügyeskedni.”* (Beszélgetés Tarr Bélával) in: Magyar Narancs 2001. április 8. pp. 6-7. és p. 30.

DERCSÉNYI Dávid: *A kritika harmóniája*. in: Magyar Narancs 2001. április 12. pp. 30-32.

FORGÁCH András: *Kitartó pillanat*. in: Magyar Narancs 2001. február 8. p. 31.

GELENCSÉR Gábor: *Harmonia terrestri*. in: Pannonhalmi Szemle 2001/4. pp. 115-118. [kötetben: u. ö.: *Más világok – filmelemzések*. (Palatinus Filmkönyvek; Palatinus Kiadó, Budapest, 2005.) pp. 201-205.]

GREGUS Zoltán: *A tisztánlátás melankóliája*. in: Filmtett 2001/február-március (8-9.; összevont szám) pp. 42-45.: [filmtett.ro/cikk/593/a-tisztanlatas-melankoliája-tarr-bela-werckmeister-harmoniak](http://filmtett.ro/cikk/593/a-tisztanlatas-melankoliája-tarr-bela-werckmeister-harmoniak)

*Az áttételek játéka, avagy a tisztánlátás melankóliája*. in: Kellék 2001/18-20. (összevont szám) pp. 339-348.

GYÖRFFY Miklós: *Jelentésfelmutatás*. in: Magyar Narancs 2001. augusztus 16. pp. 27-28.

JÁNOSSY Lajos: *Egyszer jóllakni*. in: Magyar Narancs 2001. április 5. pp. 28-29.

- Tar(r)talom és forma.* in: Magyar Narancs 2001. szeptember 20. p. 33.
- KELECSÉNYI László: *Werckmeister harmóniák.* in: u. ö.: *A magyar hangosfilm hét évtizede (1931-2000) – Hyppolitól Werckmeisterig.* (Palatinus Kiadó, Budapest, 2003.) p. 284. [másodszor: u. ö.: *Vászon szerelem. A magyar hangosfilm krónikája 1931-től napjainkig.* (Noran Kiadó, Budapest, 2007.) pp. 300-301.]
- KISS Miklós: „Diszharmonikus (Sátán) tangó”. in: Pécsi Campus 2001. március 29. p. 24.
- KOVÁCS András Bálint: *Tarr Béla, és akinek nem kell.* in: Magyar Narancs 2001. április 12. pp. 30-32.
- KÓVÁRI Orsolya: *Mit nekünk a szférák harmóniája!* in: Kritika 2011/6. pp. 24-26. [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig.* (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 38-51.]
- Krasznahorkai Lászlóval beszélget Eve Marie Kallen: Az ellenállás melankóliája. (a film valami gyökeresen más, mint az irodalom)* in: Magyar Lettre International 2001-2002/tél pp. 30-31.
- PEER Krisztián: *A vita hevében.* in: Magyar Narancs 2001. május 17. p. 30.
- PÖCZE Tamara: *Szimbólumrendszerek Krasznahorkai László műveiben. (A Sátántangó és Az ellenállás melankóliája. Regény- és filmelemzés.)* (bíró: Székely B. István) ELTE-BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Budapest, 2002. p. 45 [lelőhelye: Toldy Ferenc Könyvtár]
- SCHUBERT Gusztáv: *Tarr-vágás.* in: Magyar Narancs 2001. április 19. p. 26.
- SCHUBERT Gusztáv (szerk.): *A rend éjszakája. (Forgách András, Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos beszélgetése a Werckmeister harmóniákról)* in: Filmvilág 2001/2. p. 4-7.

## **Prológus (in: Visions of Europe)**

- BORI Erzsébet: *Nehéz fiúk klubja. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Filmvilág 2004/7. pp. 18-21.
- KÓVÁRI Orsolya: *Soron.* in: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig.* (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 34-37.

## **A londoni férfi**

- TARR Béla: *A londoni férfi.* (forgatókönyv) [k. n.], 2008. p. 98 [Országos Széchényi Könyvtár jelzet: MD 85.017]
- TARR Béla: *A londoni férfi.* in: LÖWENSOHN Enikő (szerk.): *Filmévkönyv 2008 – a magyar film 2007-ben* (Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2008.) pp. 19-20.
- SIMENON, Georges: *A londoni férfi.* (bűnregény) ford. Csákó Gábor; Könyvfakasztó Kiadó, Budapest, 2006. p. 140.
- BÁRON György: *Tengerszint felett. (Tarr Béla A londoni férfi c. film terei és helyei)* in: Régi-új Magyar Építőművészet 2008/2. pp. 30-31.
- A londoni asszony.* in: Élet és Irodalom 2008/5. p. 32.
- BORI Erzsébet: *Torony az éjszakában. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Filmvilág 2003/7. [augusztus!] pp. 26-27.
- Idegenek.* in: Magyar Narancs 2008. február 7. p. 41.
- JENEI László: „...ez a legradikálisabb filmem.” *(Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Műút 2008/6. pp. 54-59.
- KOVÁCS András Bálint: *Körbezárva.* in: Filmvilág 2008/1. pp. 4-6.
- Torony az éjszakába. (Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel)* in: Filmvilág 2007/9. pp. 10-13.
- KÓVÁRI Orsolya: *A csend dramaturgiája.* in: Kritika 2011/5. pp. 18-19. [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig.* (Sprint Filmkönyvek

1. kötet; Sprint Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 22-33.]  
 TARR Béla: Malion. (Tarr Béla Georges Simenon regényéről)  
 in: Filmvilág 2003/7. [augusztus!] p. 27.  
 STÓHR Lóránt: *A londoni férfi: Tarr Béla filmjéről.* in: Litera 2008. február 1.:  
[litera.hu/hirek/a-londoni-ferfi](http://litera.hu/hirek/a-londoni-ferfi)  
 VÁRKONYI Benedek: *Filmes a toronyban. (Beszélgetés Tarr Bélával)* in: Élet és Irodalom  
 2005/15. pp. 7-8.  
 VÁRKONYI Benedek: *Szép a rút és a rút a szép. (Heller Ágnes, Radnóti Sándor és Rényi  
 András beszélgetése A londoni férfiről)* in: Filmvilág 2008/1. pp. 7-11.

## A torinói ló

- TARR Béla – KRASZNAHORKAI László: *A torinói ló.* (forgatókönyv) T.T. Filmműhely, Buda-  
 pest, 2011. p. 49 [Országos Széchényi Könyvtár jelzet: MD 92.679]  
 KRASZNAHORKAI László: *A torinói ló.* (forgatókönyv)  
[krasznahorkai.hu/docs/A\\_torinoi\\_lo\\_forgatokonyv.pdf](http://krasznahorkai.hu/docs/A_torinoi_lo_forgatokonyv.pdf)  
 KRASZNAHORKAI László: *Háború és Háború.* (regény) Magvető Könyvkiadó, Budapest,  
 1999. p. 232

*Járás egy áldás nélküli térben.* (Bukta Imre kiállítása elé; elhang-  
 zott 1998. szeptember 20-án a Kiscelli Múzeumban) in: Alföld 1999/1. p. 16-19. [kötetben:  
 u. ö.: *Este hat; néhány szabad megnyitás.* (Dovin – Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2001.)  
 pp. 5-9.]

*Legkésőbb Torinóban.* in: Alföld 1990/1. pp. 29-30.

*Megjött Ézsaiás.* (előzetes hír; egy regény bejelentése) Magvető  
 Könyvkiadó, Budapest, 1998. [sztl. p. 22]

*Megy a világ előre.* (esszé) in: Népszabadság 2002. szeptember  
 7. p. 20. [kötetben: u. ö.: *Megy a világ előre* (Magvető Könyvkiadó, Budapest, megjelenés  
 előtt)]

*Tebenned hittem.* in: Mozgó Világ 1977/6. pp. 24-28.

*Az utolsó farkas.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2009. p. 71.

BÁRON György: *És lőn sötétség...* in: Élet és Irodalom 2011/14. p. 7.

BORI Erzsébet: *Ítéletidő.* in: Magyar Narancs 2011. március 31.

BUJDOSÓ Bori: *A katarzison túl.* in: Origo.hu 2011. március 30.: [origo.hu/filmklub/blog/  
 kritika/20110330-a-katarzison-tul-kritika-tarr-bela-a-torinoi-lo.html](http://origo.hu/filmklub/blog/kritika/20110330-a-katarzison-tul-kritika-tarr-bela-a-torinoi-lo.html)

FEKETE Lilla: *A kör bezárult. (Tarr Béla A torinói ló című filmje a rendezői életmű tükrében)*  
 in: Egyenlítő 2011/5. p. 43.

KOLOZSI László: *A torinói ló.* in: Mozzinet 2011/3. pp. 22-23.

KOVÁCS András Bálint: *Az utolsó Tarr-film.* in: Filmvilág 2011/3. pp. 4-9.

KÓVÁRI Orsolya: *Finálé.* in: Kritika 2011/3. pp. 7-9. [kötetben: u. ö.: *Árnyékvilág – Tarr  
 Béla retrospektív A torinói lótól a Családi tűzfészekig.* (Sprint Filmkönyvek 1. kötet; Sprint  
 Kiadó, Budapest, 2012.) pp. 13-21.]

MÁTRAI Titanilla: *Tarr Béla Japánban* in: Filmszem (filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla külön-  
 száma II.) pp. 68-77

*Tarr Béla filmjei Japánban* in: Filmszem (filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla  
 különszáma II.) pp. 78-80

RADNÓTI Sándor: *Fenséges monotónia.* in: Revizor 2011. március 15.: [revizoronline.com/  
 hu/cikk/3103/tarr-bela-a-torinoi-lo/](http://revizoronline.com/hu/cikk/3103/tarr-bela-a-torinoi-lo/)

RITTER György: *A vég.* in: Filmtett 2011. március 30.: [filmtett.ro/cikk/2541/a-veg-tarr-  
 bela-a-torinoi-lo](http://filmtett.ro/cikk/2541/a-veg-tarr-bela-a-torinoi-lo)

SÁGHY Miklós: *„Mert elhagyatnak akkor mindennek.* in: Beszélő 2011/9. pp. 43-47.

SCHUBERT Gusztáv: *Ítéletidő. (Tarr apokalipszise)* in: Filmvilág 2012/5. pp. 4-5.

- SIPOS Balázs: *Világvégi zene. (A torinói ló nyitójelenete)* in: Filmvilág 2012/5. p. 11.
- TORNAI Szabolcs: *A ló kérdez. (Tarr és az Utolsó Ítélet)* in: Filmvilág 2012/5. pp. 6-10.
- VARGA Balázs: *Egyedül álló. (A torinói ló értelmezései magyar és angol nyelvű írások tükrében)* in: Filmszem (filmszem.net) 2012/2 (Tarr Béla különszáma II.) pp. 42-53
- VÁRKONYI Benedek: *Búcsúszimfónia. (Heller Ágnes, Radnóti Sándor és Rényi András beszélgetése A torinói lóról)* in: Élet és Irodalom 2011/14. pp. 6-7.
- VÁRKONYI Benedek (szerk.): *Az apokalipszis állata. (Tarr Béla A torinói ló című filmjének párizsi fogadtatása)* in: Élet és Irodalom 2012. január 27. p. 4.

# Pentelényi László

## A Tarr-életmű genealógiája

### **Iván Iljics halála**

Rendező: Mihályfi Imre, a rendező munkatársa: Nemere László, dramaturg: Dobos István, író: Alekszej Nyikolajevics Tolsztoj, forgatókönyv: Székely Julianna, operatőr: Sík Igor, vágó: Selmeczi Vera, zene: Váry Ferenc, díszlettervező: Kézdi Lóránd, jelmeztervező: Horányi Mária, koreográfus: Rimóczy Viola.

Szereplők: Básti Lajos (Ivan Iljics Golovin), Máthé Erzszi (Golovina, Ivan Iljics Golovin felesége), Tomanek Nándor (Geraszim), Bodor Tibor (Ivan Iljics Golovin apja), Dajka Margit (Ivan Iljics Golovin anyja), Greguss Zoltán (az orvos), Gelley Kornél (Fjodor Petrovics), Fodor Zsóka (Lizaveta Ivanova), Győrffy György (Ivan Iljics Golovin sógora) és **Tarr Béla** (Vászja).

72 perc, fekete-fehér, magyar tévéjáték, 1965.  
Gyártó: Magyar Televízió.

### **Vendégmunkások<sup>1</sup> – elveszett**

Rendező: **Tarr Béla**, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: **Tarr Béla**, vágó: **Tarr Béla**.

kb. 20 perc, fekete-fehér, 8 mm, magyar dokumentumfilm, 1971-1973.

### **Az utcaember – elveszett**

Rendező: **Tarr Béla**, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: **Tarr Béla**, vágó: **Tarr Béla**.

[hossza ismeretlen], fekete-fehér, 8 mm, magyar dokumentumfilm, 1975.

### **[Tripoliszban kilakoltattak egy munkáscsaládot – filmterv]<sup>2</sup>**

#### **Filmregény (Három nővér)**

Rendező: Dárday István, forgatókönyv: Szalai Györgyi és Dárday István, operatőr: Koltai Lajos és Pap Ferenc, vágó: G. Szabó Lőrinc és Hranitzky Ágnes, zene: Holló József, szereplőválogató: **Tarr Béla**.

<sup>1</sup> Egy cigány kubikus brigád levelet ír Kádár Jánosnak, abban a stílusban, ahogyan az orosz muzsik ír a cáratyuskához: „Tisztelt Kádár János elvtárs! Kérjük, hogy engedélyezze számunkra az ausztriai munkavégzést, mert mi ebben az országban nem tudunk megélni.” A Vendégmunkásokat Kubikusok cím alatt is jegyzik. Néhány vetítés után Tarr Bélát feljelentették, további vetítésekre nem kerülhetett sor.

<sup>2</sup> Tarr Béla 1976-os megvalósulatlan filmterve, ebből készült később a *Családi tűzfészek*.

Főbb szereplők: Bodnár Eszter (Magyar Zsuzsa), Himmer Márta (Magyar Ági), Szakács Zsuzsa (Magyar Mari), Dézsi Imre (Magyar) és Dézsi Imréné (Magyarné).

270 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1976-1977.  
Gyártó: Budapest Filmstúdió.

### ***Cigányok – tudósítás egy élethelyzetről***

Rendező: Mihók Barna, szerkesztő: **Tarr Béla**, szakértő: Daróczi József és Mihók Lívia, operatőr: Mihók Barna.

29 perc, fekete-fehér, magyar dokumentumfilm, 1978.  
Gyártó: Magyar Televízió.

## **Hotel Magnezit I-II. rész<sup>3</sup>**

Rendező: **Tarr Béla**, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: **Tarr Béla**, vágó: **Tarr Béla**.

12 + kb. 20 perc, fekete-fehér, magyar dokumentumfilm, 1978-1980.  
Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola.

## **Családi tűzfészek**

Rendező: **Tarr Béla**, dramaturg: Ramm László, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Pap Ferenc és Mihók Barna vágó: Kornis Anna, zene: Bródy János, Móricz Mihály, Szörényi Szabolcs, Tolcsvay Béla és Tolcsvay László.

Főbb szereplők: Horváth Lászlóné [ma: Szajki Irén] (Irén), Horváth László (Laci), Kun Gábor (Laci apja), Kun Gáborné (Laci anyja), ifj. Kun Gábor (Gabi, Laci testvére), Rácz Irén (Irén kolléganője), Oláh Jánosné (Valika), Szekeres Jánosné (a sógornő), Horváth Krisztina (Krisztike), Korn József (a lakásügyi előadó) és dr. Kádár Adrienn (a gyermekorvos).

100 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1976-1979.  
Gyártó: Balázs Béla Stúdió.

## **Cine Marxisme – elveszett<sup>4</sup>**

Rendező: **Tarr Béla**, író: **Tarr Béla**, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Balogh Gábor, vágó: **Tarr Béla**.

33,5 perc, fekete-fehér, magyar kisfilm, 1979.  
Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola.

<sup>3</sup> Az első rész a Fehér György által 1989-ban összeállított *Hat bagatell* című szkeccsfilm egyik epizódjaként vált ismertté. (A második rész információink szerint elveszett.)

<sup>4</sup> Az elveszett vizsgafilmről információk a *Filmévkönyv 1979* (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1980.) 301. oldalán a Szerkesztő-rendező osztály vizsgafilmjei, 1979 címszó alatt találhatóak.

**Harcmodor<sup>5</sup>**

Rendező: Szalay Györgyi és Dárday István, a rendező munkatársa: **Tarr Béla**, forgatókönyv: Szalay Györgyi, operatőr: Koltai Lajos és Pap Ferenc, vágó: Hranitzky Ágnes.  
Főbb szereplők: Dr. Piri Ida (Dr. Tóthné), Kovács Tibor (Gubica József tanácselnök), Fehér Kálmán (Szabó Kálmán tanácselnök-helyettes), Molnár János (Halápi TSZ elnök), Kincses József (a főkönyvelő), Dr. Kutas Sándor (járási hivatal vezető), Dr. Hegedüs János (Csapó Mihály), Dávid Gyula (Megyei Tanács elnökhelyettes), Keller Adám (Megyei Tanács elnök), Purt Zsuzsa (Szakács Zsuzsa szociális előadó), továbbá: Lénárt István és **Tarr Béla**.

165 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1980.  
Gyártó: Magyar Televízió, MAFILM Dialóg Stúdió.

**Macbeth – elveszett**

Rendező: **Tarr Béla**, író: William Shakespeare, műfordító: Szabó Lőrinc, forgatókönyv: **Tarr Béla** (William Shakespeare *Macbeth* című színműve nyomán), operatőr: Pap Ferenc.  
Főbb szereplők: Cserhalmi György (Macbeth) és Kútvölgyi Erzsébet (Lady Macbeth), Derzsi János (Macduff), Koltai Róbert (a kapus), Haumann József (Duncan).

kb. 30 perc, fekete-fehér, magyar kisfilm, 1980-1981.  
Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola.

**Szabadgyalog<sup>6</sup>**

Rendező: **Tarr Béla**, rendezőasszisztens: Hranitzky Ágnes és Müller Péter Iván, dramaturg: Mezei Emőke, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Pap Ferenc és Mihók Barna, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: D. Appel, Zerkovitz Béla, Szabó András, Pásztor László-Jakab György, HBB és a Minerva, jelmez: Pártényi Zsuzsa.  
Főbb szereplők: Szabó András (András), Fodor Jolán (Kata), Donkó Imre (Csotesz, András öccse), Jánossy Ferenc (Kázmér, a festőművész), Vass Imre (egy munkás, volt nyelvtanár), Balla István (Balázs) és Náton László (beteg az elmeosztályon). Továbbá: Völgyi Péter, Domus László, Tóth Vendel, Dr. Bacsik Katalin, Erdős Józsefné, Fekete György, Géczi János, Gyökér János, Kisszabó Károly, Kistamás László, Kurucz László, Makai Gézáné, özvegy Medvác Imréné, Mészáros Jenő, Robnecz Katalin, Svélecz László, Tihanyi Pálné, Toldy Ernő, Trubin Józsefné, Vári Rudolfné és Völgyi Péter.

122 perc, színes, magyar nagyjátékfilm, 1978-1983.  
Gyártó: MAFILM, Objektív Filmstúdió, Magyar Televízió. Stúdióvezető: Marx József.

**„Diplomafilm”**

Rendező: **Tarr Béla**, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Mihók Barna, vágó: Hranitzky Ágnes, vezető tanárok: Szinétár Miklós és Dömölky János.

<sup>5</sup> A *Harcmodor* című filmben egy szociális otthon építése körüli harcban csapnak össze az indulatok. A járási főorvosnő, Tóthné számára nem elég a győzelemhez, hogy jó ügyet képvisel, sajátos harcmodort kell kialakítania...

<sup>6</sup> Köszönetet mondunk Balassagyarmat lakóinak a film elkészítéséhez nyújtott segítségért. (A *Szabadgyalog* munkacíme: *Földfolt*.)

Főbb szereplők: Pogány Judit (a feleség), Koltai Róbert (a férj) és P. Koltai Gábor (a gyerek). Továbbá: Nagy János, Veleszka Ágota és Tóth Vendel.

41 perc, fekete-fehér, magyar kisfilm, 1981.  
Gyártó: Magyar Színház- és Filmművészeti Főiskola.

## Panelkapcsolat

Rendező: **Tarr Béla**, a rendező munkatársa: Hranitzky Ágnes, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Pap Ferenc és Mihók Barna, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Laczkovich Péter.  
Főbb szereplők: Pogány Judit (Judit, a feleség), Koltai Róbert (Robi, a férj), P. Koltai Gábor (a gyerek) és Ambrus Kyri (az énekesnő). Továbbá: Mihók Barna, Sothó Józsefné, Udvarhelyi András, Gellért Péter, Vágyi László, Sinkó László, Fábrián János, Bráda Lajosné, Nagy Adrián, Szabó Istvánné, Tóth Tibor és Varga László.

82 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1982.  
Gyártó: Társulás Filmstúdió, MAFILM, Balázs Béla Stúdió, Magyar Televízió. Stúdióvezető: Dárday István.

### **Partnerek 1.**<sup>7</sup>

Rendező: Török Ilona, szerkesztő: Virág Katalin, operatőr: Gulyás Buda, riporter: Váradi György. Riportalanysok: Almási Éva, Márkus László, Pogány Judit és Koltai Róbert.

43 perc, fekete-fehér, magyar riportfilm, 1982.  
Gyártó: Magyar Televízió.

## Macbeth

Rendező: **Tarr Béla**, rendezői konzultáns: Hranitzky Ágnes, író: William Shakespeare, műfordító: Szabó Lőrinc, forgatókönyv: Hranitzky Ágnes és **Tarr Béla** (William Shakespeare *Macbeth* című színműve nyomán), operatőr: Pap Ferenc és Gulyás Buda, zene: Szabó András és a Gépfolklór Zenekar, díszlettervező: Mátay Lívia, jelmeztervező: Csengey Emőke.  
Főbb szereplők: Cserhalmi György (Macbeth), Kútvölgyi Erzsébet (Lady Macbeth), Ács János, Maár Gyula és Ruszt József (Vészbanyák), Óze Lajos (Banquo), Dzsoko Roszics (Duncan), Székely B. Miklós (a gyilkos) és Bencze Ferenc (a kapus). Továbbá: Csujja Imre, Derzsi János, Dégi István, Hetényi Pál, Jordán Tamás, Kaszás Attila, Rácz Géza.

62 perc, színes, magyar tévéjáték (videó), 1982-1983.  
Gyártó: Magyar Televízió.

### **A kutya éji dala**

Rendező: Bódy Gábor, rendezőasszisztens: Bonta Zoltán, konzultáns: Erdélyi Sándor,

<sup>7</sup> A két pár a partneri kapcsolatról beszél általában és példákat említve. Hogyan lehet harmonikusan, jól együtt dolgozni? Mik gátolják a közös munkát? (Bejátszások: Kleist: *Az eltört korsó* [színházi közvetítés]; *Panelkapcsolat* [játékfilm; rendező: Tarr Béla]; Csehov: *Három nővér* [színházi közvetítés]; Hubay Miklós: *Néró játszik* [színházi közvetítés] és Molnár Ferenc: *Farkas* [tévéjáték].)

író: Csáplár Vilmos, forgatókönyv: Bódy Gábor és Csáplár Vilmos, operatőr: Johanna Heer, vágó: Bódy Gábor és Kornis Anna, zene: Vidovszky László, Vágtázó Halottkémek és A. E. Bizottság, látványtervező: Bachmann Gábor, díszlettervező: Bachmann Gábor.  
Főbb szereplők: Bódy Gábor (a pap), Méhes Marietta (a katonatiszt felesége), Derzsi János (a katonatiszt), Gubala Zsolt (a kisfiú), Fekete András (a tanácselnök), Grandpierre Attila (a csillagász), Seres Gabriella (a tüdőbeteg nő) és Ferdinándy Gáspár (a katonatiszt barátja). Továbbá: **Tarr Béla** (a rendező a bárban).

140 perc, színes, magyar nagyjátékfilm, 1983.  
Gyártó: Társulás Filmstúdió. Stúdióvezető: Schlett István.

## Őszi almanach

Rendező: **Tarr Béla**, a rendező munkatársa: Hranitzky Ágnes, dramaturg: Maár Gyula, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Kardos Sándor, Pap Ferenc és Gulyás Buda, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, Livingston, látványtervező: Pauer Gyula, díszlettervező: Pauer Gyula, jelmeztervező: Pauer Gyula.  
Főbb szereplők: Temessy Hédi (Hédi), Bodnár Erika (Anna), Székely B. Miklós (Miklós), Hetényi Pál (Tibor tanár úr) és Derzsi János (János).

115 perc, színes, magyar nagyjátékfilm, 1983-1985.  
Gyártó: Társulás Filmstúdió. Stúdióvezető: Dárday István és Schlett István.

## Szörnyek évadja

Rendező: Jancsó Miklós, dramaturg: Marx József, író: Hernádi Gyula, forgatókönyv: Hernádi Gyula és Jancsó Miklós, operatőr: Kende János, vágó: Csákány Zsuzsa, zene: Cseh Tamás, Simon Zoltán, Dész László és Bereményi Géza, díszlettervező: Banovich Tamás, jelmeztervező: Banovich Tamás.  
Főbb szereplők: Madaras József (Komondy), Cserhalmi György (Dr. Bardócz), Kállai Ferenc (Kovács Sándor tanár úr), Nyakó Júlia (Kati), Katarzyna Figura (Annabella), Bálint András (Zoltai Zoltán), Kozák András (Antal ezredes), Balázsovits Lajos (Zimmermann), Cserhalmi Erzsébet (a motoros lány), Székely B. Miklós (a süketnéma férfi) és Cseh Tamás (a gitáros). Továbbá: Dész László, Tolcsvay Béla, Tolcsvay László, Csurka László, Olasz Ágnes (Ági), Fehér György és **Tarr Béla** (Jézus).

89 perc, színes, magyar nagyjátékfilm, 1986-1987.  
Gyártó: MAFILM Dialóg Stúdió. Stúdióvezető: Bacsó Péter.

## Kárhozat<sup>8</sup>

Rendező: **Tarr Béla**, a rendező munkatársa: Hranitzky Ágnes, konzultáns: Kovács András Bálint, író: Krasznahorkai László, forgatókönyv: Krasznahorkai László és **Tarr Béla**, operatőr: Medvigy Gábor, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, látványtervező: Pauer Gyula, díszlettervező: Pauer Gyula, jelmeztervező: Pauer Gyula.

<sup>8</sup>A film alkotói köszönetet mondanak a következő magánszemélyeknek és intézményeknek önzetlen segítségükért: Nemeskürty István, Fehér György, Lóska Szilárd, Szinetár Miklós, Dömölky János, Tanaka Chiseko, Balassa Péter, Kovács András Bálint, Hungária Biztosító, Oroszlányi Szénbányák Vállalat.

Főbb szereplők: Székely B. Miklós (Karrer), Kerekes Vali (az énekesnő), Temessy Hédi (a ruhatárosnő), Pauer Gyula (Willarsky, a kocsmáros), Cserhalmi György (az énekesnő férje) és Breznyik Berg Péter (a táncmulatságon szavaló férfi). Továbbá: Ferdinándy Gáspár, Gaál Jenő, Gémes Dixi János, Zsugán István, Balogh Gábor, Balogh János, Chmelik Imre, Csorba Zoltán, Dénes József, Farkas Zoltán, Hunyadi Károly, Kamondi Ágnes, Kaszab Sándor, Szegvári Zoltán, Trencsényi Tibor, Újvári János és Wahrtschek Béla.

122 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1987-1988.

Gyártó: Magyar Filmintézet. Producer: Marx József.

### **Szürkület<sup>9</sup>**

Rendező: Fehér György, dramaturg: Marx József, író: Friedrich Dürrenmatt, konzultáns: **Tarr Béla**, forgatókönyv: Fehér György és Bereményi Géza (Friedrich Dürrenmatt *Azon a fényes napon történt* című elbeszélése nyomán), operatőr: Gurbán Miklós, [Kende János<sup>10</sup>] Peter Benya és Fehér György, vágó: Czeilik Mária, zene: Vidovszky László, jelmeztervező: Pauer Gyula.

Főbb szereplők: Haumann Péter (a felügyelő), Derzsi János (K.), Pogány Judit (az overállos nő), Lázár Kati (az anya), Lénárt István (az ideg orvos), Pauer Gyula (a házaló), Székely B. Miklós (az apa), Németh László (a hadnagy), Fogarasi István (a rendőrfőnök), Hetényi Pál (a rendőr) és Nagy Erzsike (a kislány).

96 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1987-1992.

Gyártó: Budapest Filmstúdió, Magyar Televízió és Preasens-Film. Stúdióvezető: Árvai Jolán.

## **Az utolsó hajó [The Last Boat]<sup>11</sup>**

Rendező: **Tarr Béla**, a rendező munkatársa: Hranitzky Ágnes, író: Krasznahorkai László, forgatókönyv: Krasznahorkai László és **Tarr Béla** (Krasznahorkai László *Az utolsó hajó* és *a Borbélykézen* című elbeszélései nyomán), operatőr: Medvigy Gábor, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, Zbigniew Preisner és Wolfgang Amadeus Mozart.

Főbb szereplők: Székely B. Miklós, Michael Mehlmann, Kistamás László, Gálffi László, Pauer Gyula és Víg Mihály.

32 perc, színes, magyar-holland kisfilm, 1989-1990.

Gyártó: Magyar Filmintézet és The City Life Foundation (Rotterdam Films).

## **Sátántangó**

Rendező: **Tarr Béla**, a rendező munkatársa: Hranitzky Ágnes, író: Krasznahorkai László, forgatókönyv: Krasznahorkai László és **Tarr Béla** (Krasznahorkai László *Sátántangó* című regénye nyomán, Víg Mihály, Dobai Péter és Mihók Barna szövegeinek felhasználásával), operatőr: Medvigy Gábor, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, látványtervező: Pauer Gyula, díszlettervező: Kállay Sándor, jelmeztervező: Pauer Gyula és Breckl János.

Főbb szereplők: Víg Mihály (Irimiás), Dr. Horváth Putyi (Petrina), Székely B. Miklós (Futaki), feLugossy László (Schmidt), Almássy Albert Éva (Schmidtné), Derzsi János (Kráner),

<sup>9</sup> A Bereményi Gézával forgatott első verzió munkacíme: *Utak* volt.

<sup>10</sup> Az első verzió (*Utak*) operatőre Kende János volt.

<sup>11</sup> A *City Life* (1989-90) című szkeccsfilm egyik epizódja.

Szajki Irén (Kránerné), Járay Alfréd (Halics), Gaál Erzsébet (Halicsné), Bók Erika (Estike), Barkó György (az igazgató), Peter Berling (Doktor; magyar hangja: Kállai Ferenc), Bodnár András (Horgos Sanyi), Bojár Ica (Horgosné), Dobai Péter (Százados), Mihók Barna (Kelemen), Kamondi Zoltán (a kocsmáros), Juhász István (Kerekes) és Pauer Gyula (fegyverkereskedő). Továbbá: Mihályi Ernő, Kormos Mihály, Fekete András, Simai Andor, Krizsánné Kovács Katalin, Pataki Vilmosné, Borbély Mária, Makrányi Kati, Fodor Zsuzsa, Jeszenszky Beatrix, Deák Varga Rita, Hollósi Frigyes, Kamondi Ágnes, Vető Kina, Mia Santamaria, Kresinka József és Ráday Mihály (a narrátor).

430 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1990-1994.

Gyártó: MAFILM, Mozgóképi Innovációs Társulás és Alapítvány, Magyar Televízió, Von Vietinghoff Filmproduktion, Vega Film. Producer: Fehér György, Joachim von Vietinghoff és Ruth Waldburger.

## „Utazás az Alföldön” (Petőfi '95, Alföld)

Rendező: **Tarr Béla**, szerkesztő: Mezei Emőke, író: Petőfi Sándor, forgatókönyv: Krasznahorkai László és **Tarr Béla**, operatőr: Fred Kelemen, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, előadó: Víg Mihály.

35 perc, színes, magyar irodalmi tévéműsor, 1995.

Gyártó: Magyar Televízió.

## Petőfi Sándor: Álmaim<sup>12</sup>

Rendező: **Tarr Béla**, szerkesztő: Mezei Emőke, író: Petőfi Sándor, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Fred Kelemen, felvezető: Tarr Béla, előadó: Víg Mihály.

4 perc, színes, magyar rövidfilm, 1995.

Gyártó: Magyar Televízió.

### Szenvedély

Rendező: Fehér György, a rendező munkatársa: Tényi Gábor, író: James M. Cain, forgatókönyv: Fehér György és **Tarr Béla** (James M. Cain *A postás mindig kétszer csenget* című regénye nyomán), operatőr: Gurbán Miklós és Máthé Tibor, vágó: Czilik Mária, Simkóné Varga Erzsébet és Szentandrás Éva, látványtervező: Vayer Tamás, díszlettervező: Vayer Tamás, jelmeztervező: Pauer Gyula és Breckl János.

Főbb szereplők: Bánsági Ildikó (a feleség), Dzsoko Roszic (a férj), Derzsi János (a férfi), Lénárt István (az ügyész), Haumann Péter (az ügyvéd), Gálffi László (a pap), Bezerédi Zoltán (az írnok) és Bereményi Géza (az orvos). Továbbá: Ujlaki Dénes, Borhi Gergő, Csujja Imre, Sipos Tamás, Székely Gábor és Viczkó Tibor.

95 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 1995-1998.

Gyártó: Budapest Filmstúdió és Magyar Televízió. Producer: Árvai Jolán, Dárday Pál, Fehér György, Horváth Gergely, Kardos Ferenc és Schulze Éva.

<sup>12</sup> A Petőfi Sándor: Álmaim a Magyar Televízió Vasárnapi vers-sorozatának a részeként készült el.

## Werckmeister harmóniák

Rendező: **Tarr Béla**, társrendező: Hranitzky Ágnes, művészeti konzultáns: Pauer Gyula, a rendező munkatársa: Kodolányi Sebestyén, író: Krasznahorkai László, forgatókönyv: Krasznahorkai László és **Tarr Béla** (Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regénye nyomán, Fehér György, Dobai Péter, Dósa Kiss Gyuri és Lars Rudolph szövegeinek felhasználásával), operatőr: Gurbán Miklós, Medvigy Gábor, Novák Emil, Patrick de Ranter, Rob Tregenza és Erwin Lanzensberger, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, jelmeztervező: Breckl János.

Főbb szereplők: Lars Rudolph (Valuska János [magyar hangja: Bolba Tamás]), Peter Fitz (Eszter György [magyar hangja: Haumann Péter]), Hanna Schygulla (Eszter Tünde [magyar hangja: Moór Marianna]), Dobai Péter (a rendőrfőnök), Járay Alfréd (Harrer Lajos), Szajki Irén (Harrerné), Derzsi János és Dzsoko Roszic (férfiak a téren), Kállai Ferenc (cirkusz-igazgató), Lázár Kati (a postásasszony), Pauer Gyula (Hagelmayer, a kocsmáros), Dr. Horváth Putyi (a portás), Börcsök Enikő (lány a konyhán), Almássy Albert Éva (nő a konyhán) és Bese Sándor (a Herceg [magyar hangja: Kaszás Attila]). Továbbá: Kormos Mihály, feLugossy László, Barkó György, Dobák Lajos, Fekete András, Dósa Kiss Gyuri, Mihályfi Józsi, Balkay Géza, Mihók Barna, Viktor Lois, Máriáss Béla, Dráfi Mátyás, Ropog József, Horineczky Erika, Nagy Béla, Kamondi Ágnes, Magyar Péter, Kováts Dóra, Werner Gábor, Bulocs Lajos, Gazdag Ferenc, Herpai Gyula, Komáromi Tibor, Kósa Géza, Szántó József, Váradi János és Vaszlavik Miklós.

145 perc, fekete-fehér, magyar-német-francia-olasz nagyjátékfilm, 1997-2000.

Gyártó: 13 Production, Fondazione Montecinemaverita, Goëss Film, Magyar Televízió, RAI-TRE, Studio Babelsberg, Von Vietinghoff Filmproduction, ZDF, ARTE. Producer: Szita Miklós, Franz Goëss, Paul Saadoun és Joachim von Vietinghoff.

### **Beszélgetés Tarr Béla filmrendezővel**

Rendező: Tóth Zsolt, szerkesztő: Győri Emőke, operatőr: Tóth Zsolt, riportalany: **Tarr Béla**.

15 perc, színes, magyar dokumentumfilm, 2000.

Gyártó: Magyar Televízió.

### **A Tarr... (Kritikusok Tarr Béláról)**

Rendező/operatőr: Lee Ellickson (New York), Ben Hopkinson (London), Iványi Marcell (Párizs), Fred Kelemen (Berlin), vágó: Czeilik Mária.

Riportalanyok: Jim Hoberman (filmkritikus, The Village Voice, New York), Ulrich Gregor (filmtörténész, Berlin), Erika Gregor (fesztiváligazgató, Berlin), Susan Sontag (író, New York), Jonnathan Romney (filmkritikus, The Guardian, London), Marie-Pierre Macia (fesztiváligazgató, „Quinzaine”, Cannes), Derek Elley (filmkritikus, Variety, London), Forgách András (író, Budapest) és Jytte Jensen (kurátor, Modern Művészetek Múzeuma, New York).

49 perc, fekete-fehér és színes, portréfilm, 2001.

Gyártó: Magyar Televízió.

## Tarr Béla bevezetője Fehér György filmjeihez<sup>13</sup>

Rendező: **Tarr Béla**, szerkesztő: Győri Emőke, író: Győri Emőke, operatőr: Gurbán Miklós.  
Riporter-műsorvezető: **Tarr Béla**, riportalanyok: Fehér György, Bánsági Ildikó, Haumann Péter és Kállai Ferenc.

44 perc, fekete-fehér és színes, magyar dokumentumfilm, 2001.  
Gyártó: Magyar Televízió.

### **Gerry**

Rendező: Gus Van Sant, forgatókönyv: Casey Affleck, Matt Damon és Gus Van Sant, operatőr: Harris Savides, vágó: Csey Affleck, Matt Damon és Gus Van Sant, zene: Arvo Pärt.  
Főbb szereplők: Casey Affleck (Gerry) és Matt Damon (Gerry).

103 perc, színes, amerikai nagyjátékfilm, 2002.  
Gyártó: Epsilon Motion Pictures és My Cactus. Producer: Dany Wolf.  
Külön köszönet: **Tarr Béla**.

### **Dealer**

Rendező: Fliegauf Benedek, forgatókönyv: Fliegauf Benedek, operatőr: Szatmári Péter, vágó: Fájja Balázs és Szalai Károly, zene: Fliegauf Benedek és Tamási Zoltán.  
Főbb szereplők: Keresztes Felícian (Dealer), Balogh Edina (Bogi), Szigeti Anikó (Wanda), Szakács Lajos (az apa), Dr. Vitanovics Dusan (Dragan), Thurzó Barbara (Barbara), Bicskei Elíz (Dragon nővére) és Lénárt István (az öreg).

160 perc, színes, magyar nagyjátékfilm, 2004.  
Gyártó: Inforg Stúdió és FilmTeam. Producer: Muhi András.  
Külön köszönet: **Tarr Béla**, David Lynch és Sergio Leone.

### **Magyar Filmműhely – T.T. Filmműhely<sup>14</sup>**

Rendező: Kodolányi Sebestyén, szerkesztő: Győri Emőke, operatőr: Szőnyi István, vágó: Órai Sándor és Németh Piros, zene: Víg Mihály, szerkesztő-riporter: Ránki Júlia.  
Riportalanyok: **Tarr Béla**, Makk Károly, Dr. Horváth István, Halász Péter, Hajdu Szabolcs, Szaladják István, Maár Gyula és Mundruczó Kornél.

15 perc, színes, magyar dokumentumfilm, 2004.  
Gyártó: Magyar Televízió.

<sup>13</sup> A filmet a rendező halála miatt 2002-ben *In Memoriam Fehér György* címen vetítette a televízió.

<sup>14</sup> A T.T. Filmműhely hosszútávú elképzelése, hogy támogassa a fiatal és pályakezdő rendezőket, olyan ötleteket és forgatókönyvet karoljon fel, amely a filmnyelv megújítására törekszik. A T.T. Filmműhely Kft. ügyvezető igazgatója: Téni Gábor producer, művészeti vezetője: Tarr Béla. T.T. Filmműhely Dramaturgiai Tanácsának tagjai: Bíró Yvette dramaturg és filmesztéta, Horváth György filmforgalmazó és fesztiváligazgató, Jeles András filmrendező, Kovács András Bálint filmesztéta és egyetemi tanár, továbbá Tarr Béla.

## Prológus [Prologue]<sup>15</sup>

Rendező: **Tarr Béla**, a rendező munkatársa: Hranitzky Ágnes, forgatókönyv: **Tarr Béla**, operatőr: Robby Müller, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, szereplőválogató: Csillag Márton és Illés Máté.

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

5,5 perc, fekete-fehér, magyar rövidfilm, 2004.

Gyártó: T.T. Filmműhely. Producer: Lars von Trier és Tényi Gábor.

## **Tarr Béla születésnapjára**<sup>16</sup>

Készítette: Pintér Judit és Szirti Anina.

10 perc, fekete-fehér, magyar portréfilm, 2005.

Gyártó: Duna Televízió.

<sup>15</sup> A Prológus az *Európa-képek (Visions of Europe, 2004)* című szkeccsfilm egyik epizódja.

<sup>16</sup> A Duna Televízió által készített szabálytalan portréfilm, amelyben egy külföldi fesztiválon lezajlott Tarr-beszélgetést a *Kárhozat* körtánc jelenete illusztrál.

***A halál kilovagolt Perzsiából*<sup>17</sup>**

Rendező: Dr. Horváth Putyi, író: Hajnóczy Péter, forgatókönyv: Dr. Horváth Putyi, operatőr: Kodolányi Sebestyén, vágó: Kodolányi Sebestyén, zene: Melis László, jelmeztervező: Breckl János.

Főbb szereplők: Melis László (az író), Verebes Linda (a lány), Schneider Zoltán (a fiú), Takács Katalin (az anya), Dr. Horváth Putyi (a narrátor hangja), Antal István, Diák István, Finfera Mária, Fábíán Éva, Gödrös Frigyes, Járai Alfréd, Kormos Mihály, Kádár Kata, Merétei Tamás, Moldován Stefánia, Oglár Csaba és Szarka Gábor.

90 perc, színes, magyar nagyjátékfilm, 2004-2006.

Gyártó: T.T. Filmműhely. Producer: **Tarr Béla**.

***Johanna***

Rendező: Mundruczó Kornél, forgatókönyv: Bíró Yvette, Mundruczó Kornél és Petrányi Vikória, operatőr: Erdély Mátyás és Nagy András, vágó: Arányi Vanda, zene: Tallér Zsófia.

Főbb szereplők: Tóth Orsolya (Johanna [énekhangja: Wierdl Eszter]), Trill Zsolt (az orvos [énekhangja: Kóbor Tamás]), Gulyás Dénes (a professzor), Hormai József (az első doktor), Kecskés Sándor (a második doktor), Mester Viktória (az első nővér), Fátyol Hermina (a második nővér), Meláth Andrea (a harmadik nővér), Somody Kálmán (a takarító), Klézli János (a tűzoltó) Gábor Géza, Kováts Kolos és Egri Sándor (a betegek), Gantner István (az élvező beteg, hangja: Rácz István) és Cserna Ildikó (a rossz nővér).

90 perc, színes, magyar operafilm, 2005.

Gyártó: Proton Cinema és T.T. Filmműhely. Producer: Petrányi Viktória és **Tarr Béla**.

***Herminamező (Szellemjárás)***

Rendező: Halász Péter, dramaturg: Takátsy Péter, forgatókönyv: Halász Péter és Jeles András, operatőr: Juhász András, Juhász Ottó, Novák Emil és Vízkelety Márton, zene: Vajdai Vilmos, jelmeztervező: Juristovszky Soma, narrátor: Halász Péter.

Főbb szereplők: Takátsy Péter (Fodor elvtárs / az első rokkant / a nagymama / Kirsch néni), Kari Györgyi (Fodorné Pázmány Ariádné / Auguszta főhercegnő), Diák István (Zsebi), Stubnya Béla (a zászlós), Dióssy Gábor (a második rokkant), Tóth Anita (az apáca), Németh Orsi (a fürdőigazgató / Ungár Joli / Szeréminé), Bodor Erzsébet (az anya / Schwartz Hajnalka), Novák Kristóf (a fiú), Mucsi Zoltán (a kopasz), Scherer Péter (a pedikűrös), Elek Ferenc (a munkavezető) és Bezerédi Zoltán (a korpulens sakkozó férfi).

77 perc, színes, magyar nagyjátékfilm, 2006.

Gyártó: Inforg Stúdió, Lichthof Productions Ltd. és Városi Színház. Producer: Halász Péter, Muhi András és Novák Erik.

Külön köszönet: **Tarr Béla** és Kodolányi Sebestyén.

<sup>17</sup>Az író három évi alkoholmámor után, írásait lapozgatva arra az elhatározásra jut, hogy a továbbiakban nem csak egyszerűen inni fog, hanem dolgozni a pohara mellett: „*Íme az rettenetes üres papír, amire írnom kell.*”

**Töredék<sup>18</sup>**

Rendező: Maár Gyula, forgatókönyv: Maár Gyula (Simon Weil gondolatainak felhasználásával), operatőr: Medvigy Gábor, vágó: Hranitzky Ágnes, díszlettervező: Horváth Zoltán és Sajber Judit, jelmeztervező: Breckl János.

Főbb szereplők: Andorai Péter, Cseh Annamária, Farkas Dénes, Peter Fitz, Haumann Péter, Székely B. Miklós, Törőcsik Mari, Trill Zsolt, Újvári Zoltán, Zsóter Sándor, Megyeri Oláh Tamás. Továbbá: Garas Dezső (férfi hang), Bánsági Ildikó (női hang) és Kútvolgyi Erzsébet (sikító hang).

86 perc, fekete-fehér, magyar nagyjátékfilm, 2006-2007.

Gyártó: T.T. Filmműhely. Producer: **Tarr Béla**.

**A londoni férfi**

Rendező: **Tarr Béla**, társrendező: Hranitzky Ágnes, író: Georges Simenon, forgatókönyv: Krasznahorkai László és **Tarr Béla** (Georges Simenon *A londoni férfi* című regénye nyomán), operatőr: Fred Kelemen és Szaladják István, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály, látványtervező: Rajk László, Jean-Pascal Chalard és Hranitzky Ágnes.

Főbb szereplők: Miroslav Krobot (Maloin, a toronyőr [magyar hangja: Gáti Oszkár]), Tilda Swinton (Camélia, Maloin felesége [magyar hangja: Kútvolgyi Erzsébet]), Szirtes Ági (Brown felesége), Derzsi János (Brown), Bók Erika (Henriette, Maloin lánya), Lénárt István (Morrison, a nyomozó), Pauer Gyula (kocsmáros) és Lázár Kati (boltos). Továbbá: Almássy Albert Éva, feLugossy László és Kormos Mihály.

132 perc, fekete-fehér, francia-német-magyar-angol nagyjátékfilm, 2003-2007.

Gyártó: T:T. Filmműhely, 13 Productions, Cinema Soleil, Von Vietinghoff Filmproduktion és Black Forest Films. Producer: Humbert Balsan, Christoph Hahnheiser, Paul Saadon, Tényi Gábor és Joachim von Vietinghoff.

**A játékos [Die Spieler]<sup>19</sup>**

Rendező: Sebastian Bieniek, forgatókönyv: Sebastian Bieniek, operatőr: Vojtech Pokorný és Camilo Sottolichio, vágó: Sebastian Bieniek, zene: Zarko Jovasevic, jelmeztervező: Nathalie Neusuess.

Főbb szereplők: Sebastian Bieniek, Viatcheslav Demodov (General), Ninel Genina Demidov (a nagymama), Sven Gerhardt (Des Grieux), Thomas B. Hofman (Mr. Astely), Frederike Nass és Ute Ziegler.

86 perc, színes, német nagyjátékfilm, 2007.

Gyártó: Berlini Film- és Televízió Akadémia. Producer: Sebastian Bieniek. Külön köszönet: **Tarr Béla**.

<sup>18</sup> A forgatókönyv ugyan már a '70-es években elkészült, de Tarr Bélának köszönhető, hogy 2006-ban a T.T. Filmműhelyben végre el is készülhetett: „Minden olyan filmet közel érzek magamhoz, amelynek a létrejötte veszélyben van. Azt gondoltam, hogy ha nem dobom be magamat, akkor ez a film esetleg nem jöhetett volna létre. Meg volt ennek az esélye. Becsületbeli dolog, hogy az emberesernyő módjára védjen bizonyos védtelen, kiszolgáltatott alkotókat. Esély nincs ma már a normális filmnek, ezért állok minden ilyen kezdeményezés mellé. [...] Esernyő voltam. Ahol lehetett, próbáltam védeni a rendezőt. Hogy végre normális körülmények között dolgozhasson, és ne legyen kitéve a szabadpiac sakáljai kénye-kedvének. Ennyit tettem, nem többet és nem kevesebbet. [...] Megvan a film, fogadjátok szeretettel. Ezt már nem lehet leradírozni a vászonról.”

<sup>19</sup> A film akkor készült, mikor Tarr Béla a rendezőt a Berlini Film és Televízió Akadémián tanította.

## **Delta**

Rendező: Mundruczó Kornél, dramaturg: Petrányi Viktória, forgatókönyv: Bíró Yvette és Mundruczó Kornél, operatőr: Erdély Máttyás, vágó: Jancsó Dávid, zene: Lajkó Félix, jelmeztervező: Breckl János.

Főbb szereplők: Lajkó Félix [Bertók Lajos] (Mihail),<sup>20</sup> Tóth Orsolya (Fauna), Monori Lili (Anya) és Gáspár Sándor (Fauna nevelőapja, az Anya szeretője).

96 perc, színes, magyar-német nagyjátékfilm, 2008.

Gyártó: Proton Cinema, Essential Filmproduktion GmbH és ZDF/Arte. Producer: Petrányi Viktória és Philippe Bober.

Külön köszönet: **Tarr Béla** és Hranitzky Ágnes.

## **Bibliothèque Pascal<sup>21</sup>**

Rendező: Hajdu Szabolcs, rendezőasszisztens: Lovas Nándor és Kádár László, dramaturg: Orsós László Jakab, író: Hajdu Szabolcs, író konzultáns: **Tarr Béla**, forgatókönyv: Hajdu Szabolcs, operatőr: Nagy András, vágó: Politzer Péter Ágnes, zene: Flanger, Fridman Burnt és AtomTm, látványtervező: Esztán Mónika, díszlettervező: Esztán Mónika és Mátyássy Péter, jelmeztervező: Berzsényi Krisztina, standfotós: Szilágyi Lenke.

Főbb szereplők: Török-Illyés Orsolya (Mona), Andi Vasluianu (Viorel), Shamgar Amram (Pascal), Razvan Vasilescu (Gigi Paparu), Oana Pellea (Rodica), Mihai Constantin (Gicu) és Hajdu Liza (Viorica).

110 perc, színes, német-magyar nagyjátékfilm, 2004-2010.

Gyártó: Filmpartners, Gilles Mann Filmproduktion, H2O Motion Pictures és Katapult Film. Producer: Angelusz Iván, Kovács Gábor és Hamori András.

## **A torinói ló**

Rendező: **Tarr Béla**, társrendező: Hranitzky Ágnes, író: Krasznahorkai László, forgatókönyv: Krasznahorkai László és **Tarr Béla** (Krasznahorkai László *Legkésőbb Torinóban*, *Megjött Ézsaiás*, *Járás egy áldás nélküli térben* és *Megy a világ előre* című írásainak felhasználásával), operatőr: Fred Kelemen, vágó: Hranitzky Ágnes, zene: Víg Mihály. Narrátor: Ráday Mihály.

Főbb szereplők: Derzsi János (Ohlsdorfer, a kocsis), Bók Erika (Ohlsdorfer, a kocsis lánya), Kormos Mihály (Bernhard, a szomszéd) és Ricsi (a ló), [Liza (a dublőr ló)].

146 perc, fekete-fehér, magyar-francia-német-svájci nagyjátékfilm, 2008-2011.

Gyártó: T.T. Filmműhely. Producer: Téni Gábor. Forgalmazza: T.T. Filmműhely és Cirko Film – Másképp Alapítvány.

## **Magyarország 2011**

Alkotók: Jancsó Miklós, Salamon András, Fliegauf Benedek, Pálfi György, Siroki László, Forgács Péter, Mészáros Márta, Szabó Simon, Török Ferenc, Kocsis Ágnes és Jeles András.

<sup>20</sup> A filmet eredetileg Bertók Lajossal kezdték forgatni, de a színész váratlan, tragikus halála miatt Lajkó Félixszel újratervezték.

<sup>21</sup> A film munkacíme Mona volt, amelynek forgatókönyv-fejlesztését a T.T. Filmműhely 2004-ben támogatta.

75 perc, színes és fekete-fehér, magyar szkeccsfilm, 2011-2012.

Gyártó: T.T. Filmműhely. Producer: **Tarr Béla**.

## **Tarr Béla előszava a Magyarország 2011 című szkeccsfilmhez**

*„Ez a film mindazon emberek összefogásából született, akik még mindig felelősséget éreznek a magyar film sorsa iránt. A magyar filmalkotók, a magyar filmes szakemberek, és a filmezést amúgy csak kiszolgáló, normálisan érdekből működő cégek mind őszintén, lelkesedéssel vettek részt ennek megvalósításában. Ez a film minden fajta támogatás nélkül készült és ezen embereknek arról az elkötelezettségeről szól, hogy szeretik népüket, hazájukat és tisztelik az emberi méltóságot. Köszönet mindenkinek, aki ebben részt vett és külön köszönet indazoknak, akik figyelmükkel kitüntetik ezt a filmet és szolidaritásukkal segítik a magyar film életben maradását.”*

---

## **ZÁRÓ NYILATKOZAT**

Ezúton szeretnénk tájékoztatni minden barátunkat, kollégánkat és a közvéleményt arról, hogy a T.T. Filmműhely 2012. május végétől felfüggeszti tevékenységét, és bezárja irodáját. Minden erőfeszítésünk ellenére kénytelenek vagyunk tudomásul venni helyzetünk ellehetetlenülését.

Az elmúlt kilenc évben legjobb tudásunk szerint, felelősséggel és becsülettel dolgoztunk, mindent megtettünk annak érdekében, hogy hozzájáruljunk a magyar és az egyetemes filmművészet fejlődéséhez.

Igyekeztünk minden olyan törekvést és elképzelést támogatni, amelyeknek – az egyre inkább a show business felé eltolódó – filmiparban nem juthatott hely és levegő.

Mélyen sajnáljuk, hogy nem tudtuk megvédeni és megvalósítani azon alkotók terveit, amelyekben őszintén hittünk és amelyekbe sok energiát fektettünk.

Filmjeinket és minden megnyilvánulásunkat áthatotta az emberi méltóság tisztelete, és mindig a megalázott és megnyomorított emberek oldalán álltunk és a magunk eszközeivel védelmeztük őket.

Büszke örömünkre szolgál, hogy az utolsó film, amelynek létrehozásában részt vehettünk – a többihez hasonlóan – „A” kategóriás fesztiválon képviselheti hazánkat.

Bízunk és hiszünk abban, hogy egyszer eljön az a kor, amely respektálja és elfogadja a művészet szabadságát és politikától mentes függetlenségét.

Budapest, 2012. május 24.

**Tarr Béla**

**Téni Gábor**



**2012-es évfolyam további számai:**

## **(T)ÖRÖK KÉRDÉS**

**Kelet, vagy nyugat?  
Ázsia, vagy Európa?  
Törökországi török  
filmek, Németországi  
török diaszpóra filmek.  
A török film új hajnala!**



**Várható megjelenés 2012 szeptember**

## **KINOSITA MARATON**



### **Kinosita Keisuke**

2012 decemberében lenne 100 éves. A centenáriumi alkalomból arra vállalkozott a Filmszem, hogy a Magyarországon szinte teljesen ismeretlen, de a japán filmművészet kiemelkedő rendezőjének életművét minél részletesebben és még inkább szemléletesen mutassa be az olvasóközönség számára. Ha már látni nem láthatóak Kinosita filmjei, legalább tudjuk, hogy miről kell lemondanunk!

**Várható megjelenés 2012 december**

# Szerző kerestetik!

A következő témákban tervezünk lapszámokat megjelentetni, melyekhez várjuk szerzők jelentkezését!

## Megállt az idő?

Lav Diaz és Sharunas Bartas filmjeiről

## Új francia szexizmus

BREILLAT - BONELLO - BRISSEAU

## Apokalipszis! Most?

A végidők látomásai az ezredforduló után

## Film és Vallás

Hiszem, ha látom?

## Vendégszereplés

Shakespeare darabok ázsiai filmekben

Jelentkezni az alábbi email címen lehet:

[editors.filmszem@gmail.com](mailto:editors.filmszem@gmail.com)

