

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)¹

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

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.³

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.

¹ Sontag, Susan: *A csönd esztétikája* (1967) (ford.: Várady Szabolcs). In: Sontag: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa, é.n. pp. 5–43., id.h. pp. 17–18.

² 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 hozzáférése ideje: 2011.08.26.)

³ 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.⁴ 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*”.⁵ (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 cikke⁶ 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.

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

⁵ 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 [Az idézet saját fordítás, ahol azt külön nem jelzem, az idézeteket saját fordításban közlöm. VT]

⁶ 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.*”⁷

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 kímeletlenül 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 eszkéapistának, 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,⁸ 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 – ahogyan arról maga is megemlékezik egy későbbi írásában⁹ – 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.

⁷ ibid.

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

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

Az interneten Harry Tuttle néven¹⁰ író szerző 2006-ban tette közzé felhívását¹¹ 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 definiálni¹²), 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,¹³ vagy ugyancsak a norvég közszolgálati csatorna 2011-es grandiózus vállalkozása, melyben a Bergen és Kirkenes közti hajóutat közvetítették 134 óra hosszban.¹⁴ A látszólag unalmas úgy látszik, mégis érdekes, még a televízió keresztül is.

¹⁰ Feltehetően a Brazil című film ihlette álnév.

¹¹ 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>

¹² 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.

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

¹⁴ 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.¹⁵

Visszatérve a CCC koncepciójára, benne igen sok minden kerül egymás mellé korszakokat és kontinenseket átívelve.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸

A szóban forgó jelenségre vonatkozó definíciós kísérletében a *weepingsam* néven író blogger a saját oldalán közölte, „*Defining Contemplative Cinema – Béla Tarr*” című írásában¹⁹ 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,

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

¹⁶ 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>

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

¹⁸ *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.*

¹⁹ <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 monográfiájában²⁰ 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.²¹

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

²¹ *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 indokoltság nélkül – hogy a kamera lásson valamit, a szereplők ilyenkor kifejezetten a kamera számára cselekszenek.²²

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.²³ 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.²⁴

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:

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

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

²⁴ „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).²⁵ 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.²⁶

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 írásában²⁷ 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 *Kárhozatban* véleményem szerint még ugyanolyan fontosak a fix beállításban, mélységben szerkesztett képek, mint a mozgó hosszúbeállítások, ha a film lineáris kibontakozását tekintjük,

²⁵ ibid. p. 223.

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

²⁷ 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/

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.²⁸

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.²⁹ A jelenség, amit bemutat zárt kategória, a formai megoldások szűk és lehatárolt rendszerével ír le egy jelenséget, melynek példaszerű 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 ismételtetésekkel 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.

²⁸ 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*.

²⁹ 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.³⁰

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 cinephilek és a kritika körében.

Tarrnak 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 (bonyolult 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),

³⁰ 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.³¹ 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*”.³² 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).

³¹ 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.

³² 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 lezülöttsége, 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”.³³

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.”³⁴

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,

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

³⁴ 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.³⁵

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 csönd 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,

³⁵ 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 elkezd „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.”³⁶

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.³⁷

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.³⁸ 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.

³⁶ Sontag, Susan: A csönd esztétikája. p. 21.

³⁷ 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?

³⁸ 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 készletet a film alatt, bizonyos halálra fogjuk unni 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.³⁹

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 problematikusá vált, ugyanis mostanra a figyelem képessége maga lett kérdéses – és ez a szöveg születése, 1967 óta csak tovább fokozódott.

³⁹ 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”.⁴⁰ 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.*”⁴¹ 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...*”,⁴² 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.*”⁴³ 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.⁴⁴

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.*”⁴⁵ És más szavakkal ugyanerről beszél Bíró Yvette is, amikor ezt írja: „*Ne feledjük, a féktelen időnyerés a tér »felfalásával« jár.*”⁴⁶

⁴⁰ Sontag: *A csönd esztétikája*. p. 17.

⁴¹ *ibid.* pp. 17–18.

⁴² Sontag: *A csönd esztétikája*. p. 10.

⁴³ *ibid.* p. 8.

⁴⁴ *ibid.* p. 25.

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

⁴⁶ 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.”*⁴⁷

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.⁴⁸ 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.”*⁴⁹ 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 érzéki, de jelentés telivé is tesznek. *„Tarr visszahozza a naturalista világábrázolást, de úgy, hogy az mégis a művészet és a realitás határán álljon.”*⁵⁰

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

⁴⁷ 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/>

⁴⁸ Sontag: *A csönd esztétikája*. p. 7.

⁴⁹ Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. p. 321.

⁵⁰ *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.⁵¹ 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.⁵² 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.”*⁵³

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.

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

⁵² *ibid.* pp. 246–251.

⁵³ *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 puszta 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.⁵⁴ 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 blogbejegyzésében⁵⁵ azt a képet emeli ki, melyen Karrert hátulról látjuk, a fal nedvességtől vedlett vakolata pedig kabátjának gyűrődéseit ismétli.



⁵⁴ Bordwell, David: The sarcastic laments of Béla Tarr.

⁵⁵ <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.⁵⁶ 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.

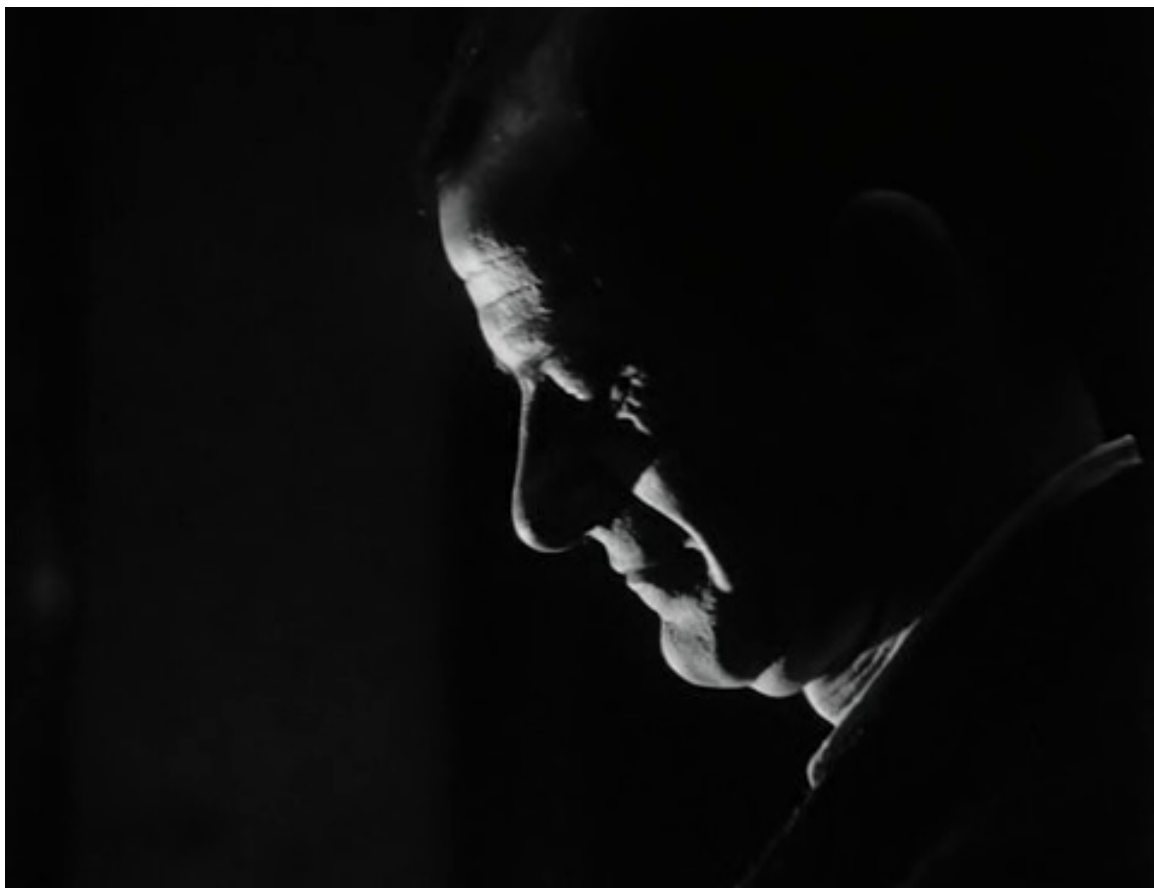


Az anyagság és a taktilitás ilyen felfokozott érzete egyébként a Tarr filmek állandó motívumának a bezártságnak, körköröségnek is új és kétségbe ejtőbb értelmet ad. Ettől azok a csapdák, melyek szorításából a szereplők nem találják a kiutat, még fenyegetőbbnek és valóságosabbnak tűnnek.

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.

⁵⁶ 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.



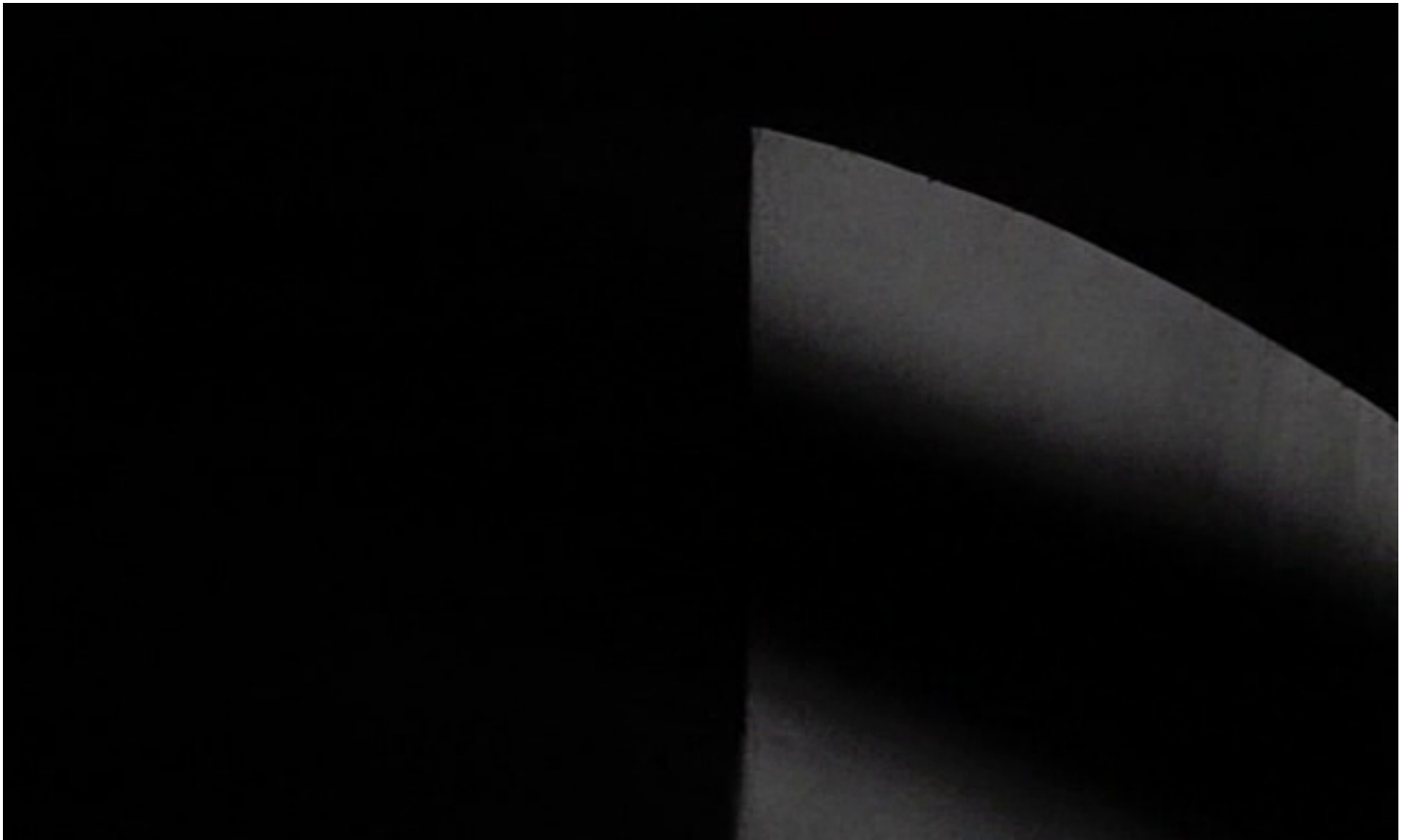
A *londoni férfi* kezdő képsorainak absztrakt felületei (1-3.), és más fénykontrasztot alkalmazó kompozíciói (4-6.).



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.⁵⁷ 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 szinkrón mentális tevékenységét, ugyanakkor az impulzusok és reakciók felfüggesztésével azt is serkenti, hogy fokozottabb reflexivitással forduljunk a világ felé. Ennek a fogalmi reflexió tevékenységnek pedig a film befogadását követően kell megkezdődnie. A lassú filmeknek kifejezetten szükségük van arra, amit újabban „lassú kritika” néven emlegetnek,⁵⁸ 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.

⁵⁷ Sontag: *A csönd retorikája*. pp. 16–17.

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