

## 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 vizsgafilmbe 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 filmbe. 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>

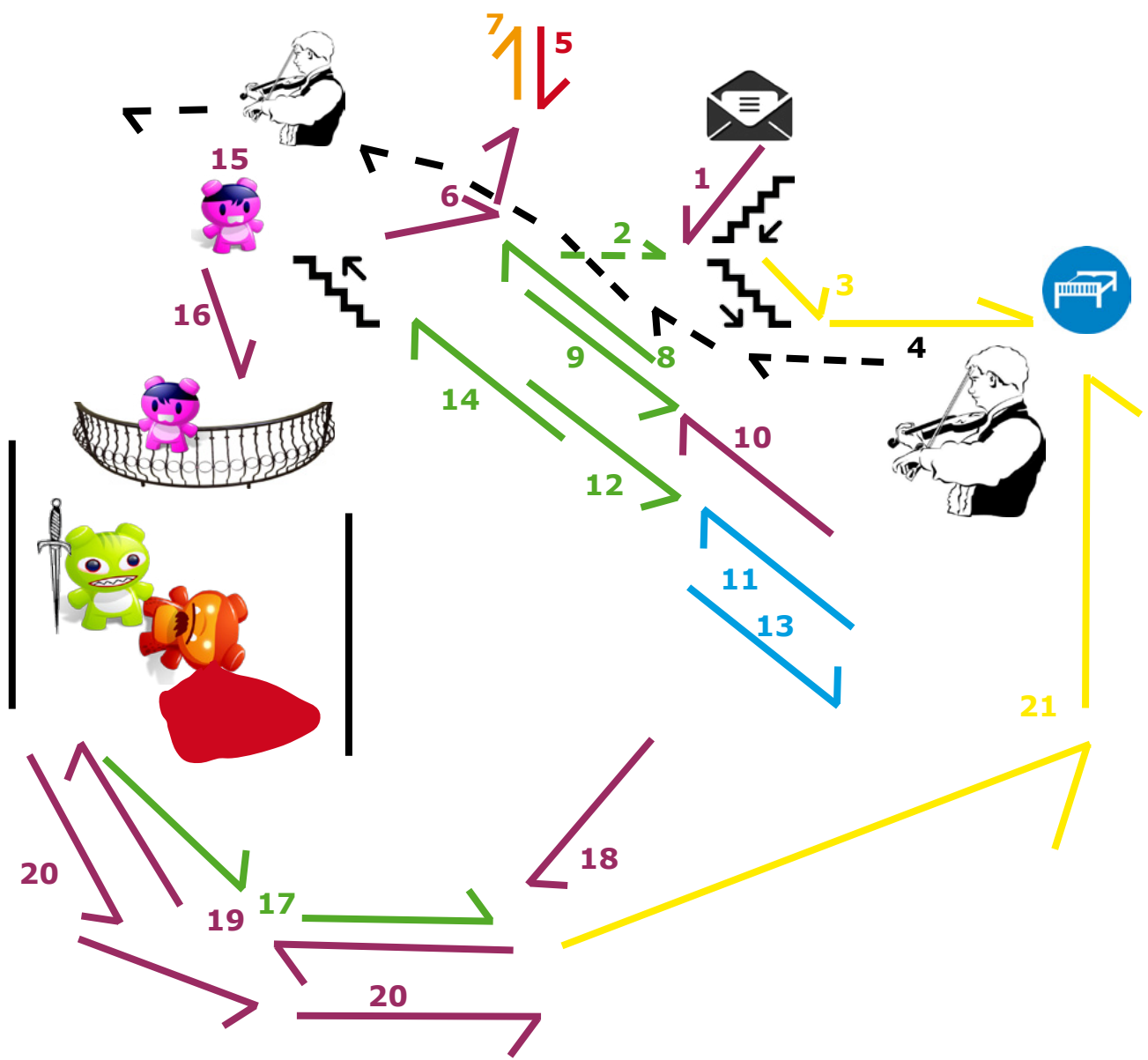
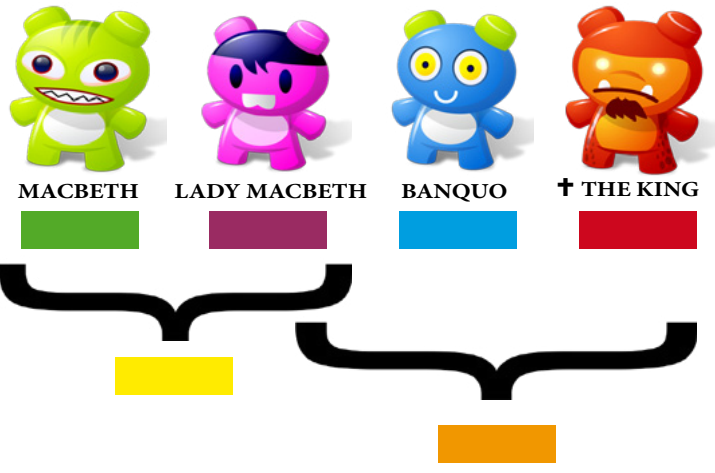
Magának a játéktérnek a behatárolása még további kapcsolódási pontokat is kijelöl más filmek megoldásaihoz, de ezekről a későbbiekben lesz szó.

<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, vízválasztó 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 Anziks* (1974) főszerepét, majd a *Nárcisz és Psyché*-ben (1980) a főszereplő (Udo Kier) magyar hangját, és a harmadik legfontosabb karakter szerepét.<sup>5</sup>

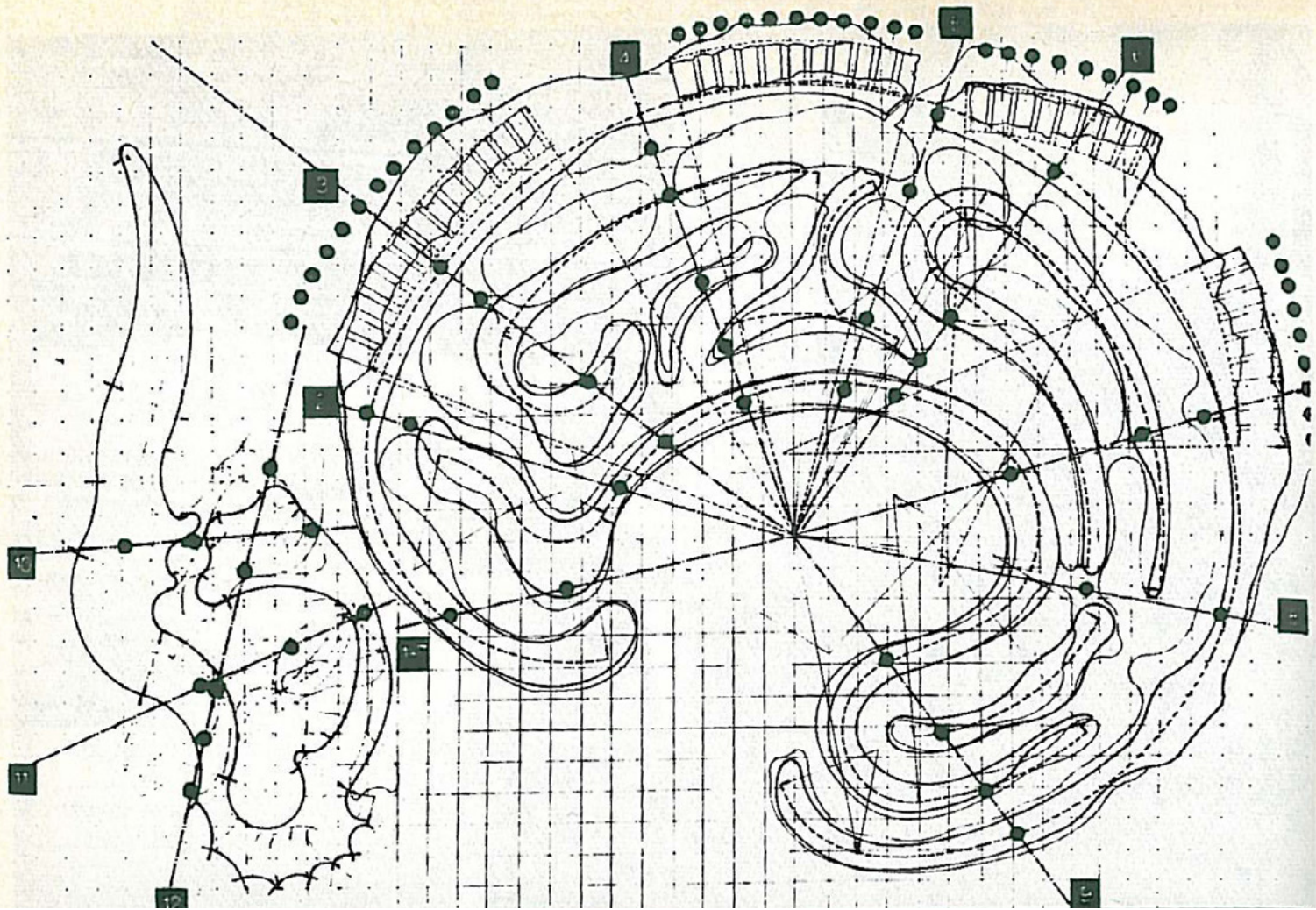
A *Macbeth - Hamlet* főszereplő azonosságánál egy még fontosabb párhuzamot találhatunk, ez pedig a játéktér meghatározása, a színpadkép kialakítása. Bár a *Macbeth* esetében színpadképről nem beszélhetünk, mert a kamera és a színészek folytonos mozgása következtében nem látunk és nem is láthatunk egy 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 válás 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.