

# Kovács András Bálint

## *The Circle Closes\**

### Hatodik fejezet

#### Az alakok

A korábbi fejezetben arra a következtetésre jutottam, hogy *A torinói ló* radikalizmusa elsősorban annak köszönhető, ahogy a történet alakjait kezeli, ami sok tekintetben különbözik attól, ahogy ezt Tarr más filmjeiben teszi. Ez a fejezet a Tarr-filmek utolsó fontos aspektusával foglalkozik: a filmek alakjaival. Azért lehetséges ezt az aspektust külön tárgyalni, mert Tarr alakjai általános koncepciójához, és nem az egyes történetekhez tartoznak. Természetesen minden történetnek megvannak a sajátos szereplői, ezek azonban jól azonosítható típusokba sorolhatók, és sok tekintetben hasonlítanak egymáshoz.

Tarr legalapvetőbb művészi alapállását az *erkölcsi ítélet nélküli együttérzésben* lehet összefoglalni. Ez magyarázza a távolságtartás és részvétel dialektikáját is, amelyről már volt szó, és amelyre ebben a fejezetben még visszatérek.

Tarr a modernista filmesek azon hagyományát folytatja (és talán ennek a hagyománynak az utolsó képviselője), amely a bűnösök szenvedéséről mond történeteket. Néhányan ezek közül a filmesek közül vallásosak, mint Bresson és Tarkovszkij, néhányan nem, mint Fassbinder és Tarr.<sup>1</sup> Közülük Bresson a legvallásosabb és ugyancsak a leghidegebb és legtávolságtartóbb is. Filmjei nagyon messziről jutnak el az együttérzéshez, és nagy erőfeszítést kívánnak a néző részéről. Bűnös szereplői igazi bűnösök: tolvajok és gyilkosok. Tarkovszkij félig vallásos művész, bűnös alakjai elsősorban saját lelkiismeretük szempontjából vétkesek. Filmjei sokkal melegebbek, és kevesebb erőfeszítést igényelnek a nézőtől, hogy eljusson az együttérzésig. Képeinek szépsége és a természeti elemek segítenek a nézőnek „észrevenni” a világ spiritualitását, amely körülöleli számkivetett alakjait. Fassbinder egyáltalán nem vallásos, és filmjei mind közül a legszentimentálisabbak. Alakjai nyílttá teszi szenvedésüket, és játékuk expresszivitását vagy a filmes elidegenítő hatások ellensúlyozzák, vagy a vizuális expresszivitás hangsúlyozza azt még tovább. Tarr sem vallásos, és filmjei, elsősorban a második korszakban, ugyancsak meglehetősen szentimentálisak.

\* Kovács András Bálint: *The Circle Closes* című Tarr-könyve 2011 őszén jelenik meg angol nyelven a Columbia University Press kiadónál. Jelen írás ennek a könyvnek a 6. fejezete a szerző saját fordításában.

<sup>1</sup> Fellini is foglalkozott ezzel a témával az ötvenes években, és a klasszikus melodrama műfaját alkalmazta hozzá. Legjellegzetesebb ebből a szempontból az *Országúton* (1955).

Ő is, akárcsak Fassbinder változtatja az expresszív és néha kifejezetten szentimentális vizuális és akusztikus hatásokat az elidegenítő hatásokkal, miközben, ezzel egyidőben, az elbeszélés radikális lassúsága és az elidegenítő hatások által nagyon nehezzé teszi a néző számára, hogy eljusson az együttérzésig.

Ezeknek a filmkészítőknek mindegyikére jellemző, hogy olyan szereplőket választanak, akik vagy nem szeretetre méltóak, vagy nem úgy ábrázolják őket, hogy a néző könnyedén azonosulhasson velük. Ennek az az oka, hogy az érzelmi azonosulás eredménye a könnyű morális feloldozás. Hajlamosak vagyunk megérteni azokat, és megbocsátani azoknak, akiket megszeretünk, és sokkal nehezebb mindez azokkal kapcsolatban, akiket nem kedvelünk. Ezek a filmkészítők pedig nem megbocsátást várnak a nézőtől alakjaik iránt, és azt sem akarják, hogy szeressük őket. Céljuk a megértés és az erkölcsi ítélet függesztése.

## Társadalmi helyzet

A Tarr-figurák legáltalánosabb vonása az összes filmben az, hogy egyfelől mind társadalmilag, mind lelkileg sebezhetőek, és ugyanakkor, másfelől, nem túl szerethetőek, vagy kifejezetten taszítóak. Az, hogy a Tarr-figurák nem szeretetreméltóak, meglehetősen szubjektív megítélésnek tűnhet. Mégsem az, és megpróbálom megmutatni, hogy a figuráknak ez a vonása egy jól körülírható koncepció része, és ez jellemzés által jól kimutatható.

A szereplők sebezetősége elsősorban társadalmi természetű. Társadalmilag minden Tarr-karakter valamely középosztály alatti rétegbe tartozik, és egy filmen belül pedig alig van különbség az alakok társadalmi státusza között. Csak két példát találunk arra, hogy mellékszereplők feltehetően más társadalmi státusztól származzanak. Az egyik a *Szabadgyalog* utolsó jelenete, ahol egy helyi politikusokból álló ünneplő társaságot látunk, akik közül néhányan külföldiek, a másik *A londoni férfi*, ahol Morrison egy másik világból érkezik. Még megemlíthetjük az *Őszi almanachot*, ahol Hédi a szereplők hierarchiájának csúcsán foglal helyet, és nyilván ő a leggazdagabb is közülük, de ez nem mint társadalmi különbség jelenik meg. Ugyanahhoz világhoz tartozik, mint a többiek. Hasonló spektrumát találhatjuk az alsóbb osztályoknak a *Sátántangóban* is. Miközben a legtöbb alak ugyanahhoz az alacsony társadalmi státuszhoz tartozik, valamennyivel fölöttük is vannak szereplők, amit a rendőrségi alkalmazottak képviselnek, de ez sem nagy társadalmi különbség.

A *Családi tűzfészek* alakjai a munkásosztályhoz tartoznak, csakúgy, mint a *Szabadgyalogéi*, azzal a különbséggel, hogy az utóbbi filmben még ez

az alacsony társadalmi státusz is nagyon labilis. *A Panelkapcsolat* egyik főszereplője ugyancsak gyárban dolgozik, de egy szinttel följebb – technikus – és a felesége háztartásbeli. Anyagilag jobban állnak, mint a két előző film szereplői, de társadalmi perspektívájuk ugyanolyan szűkös. Az *Őszi almanach* szereplőinek társadalmi státuszáról nem sokat tudunk, mivel a foglalkozásuk nincs tisztázva – kivéve Annáé, aki ápolónő, és Tiboré, aki tanár -, de a pusztá tény, hogy Hédi lakásában laknak, jelzi alacsony társadalmi státusukat. Ugyanez igaz a *Kárhozatra*, ahol az alsó középosztály egy nagyon szűk tartománya van képviselve, többnyire bizonytalan foglalkozással. Egészen *A londoni férfiig* ugyanazt a társadalmi szerkezetet találjuk: alsóbb társadalmi osztályok szűk tartománya, akik kicsivel a nyomor szint fölött élnek.

Tarr alakjai a mindennapi emberek legalacsonyabb, vagy közel legalacsonyabb rétegéhez tartoznak. Nem az „igazi” szegény emberek, és nem társadalmilag kivetettek. Azok az emberek, akiknek az energiája arra megy el, hogy elkerüljék a még mélyebbre zuhanást, miközben semmi kilátásuk nincs arra, hogy valaha följebb kerülhetnek. A jobb helyzetbe kerülés lehetősége mindössze két filmben jelenik meg: a *Sátántangóban* és *A londoni férfiban*. Mindkét filmben – ahogy már korábban említettem – ez csupán illúziónak bizonyul. Az, hogy Tarr ilyen következetesen ezt a jól körülhatárolható társadalmi pozíciót ábrázolja minden filmjében, magyarázatot kíván.

Ez a következetesség nem tulajdonítható valamely filmes konvenciónak, mivel a magyar filmben semmilyen kitüntetett érdeklődés nem tapasztalható ez iránt a társadalmi státusz iránt, különösen nem az elmúlt harminc évben. Igaz, Tarr indulásának időszakában, a hetvenes évek közepén a dokumentarista iskolában általános volt az alsóközéposztálybeli, vagy munkásosztálybeli alakok szerepeltetése, és Tarr is ehhez az áramlathoz tartozott eleinte. Azóta azonban nagyon sok minden megváltozott, főként Tarr stílusa, ezért nehéz volna Tarr kitüntetett érdeklődését ehhez a hagyományhoz kötni.

Egy másik lehetséges magyarázat egy politikai program lehetne, amely ehhez a társadalmi csoporthoz kötődik. Tarnak azonban nincs politikai programja a filmjeiben, amely bármely konkrét társadalmi kérdéshez lenne köthető. Néhány filmjét nagyon általános értelemben lehet politikainak minősíteni abban az értelemben, hogy a történetei reménytelenséget árasztanak és nagyon kiszolgáltatott és szegény embereket ábrázolnak, de különösen a második korszakban ezek a filmek nem utalnak semmilyen konkrét társadalmi vagy politikai körülményre. *A Családi tűzfészek* az egyetlen kivétel, de ahogy megpróbáltam megmutatni, még ez a film is elsősorban az emberi kapcsolatokra koncentrál, nem a társadalmi viszonyokra.

Ennek a következetességnek a magyarázatához abból a megfigyelésből kell kiindulnunk, hogy Tarr alakjait a viszonylagos szegénység és a tiszta nyomor közötti vékony határvonalra helyezi. Ezek az alakok olyan helyzetben vannak, amely nagyon bizonytalan, de nem annyira reménytelen, hogy saját

erkölcsi viselkedésük ne számítana sorsuk alakulásában. Ez így volna, ha sokkal magasabb vagy sokkal alacsonyab társadalmi helyzetben volnának. A nagyon szegények és a gazdagok vagy középosztálybeliek erkölcsi viselkedése nem nagyon számít társadalmi státuszuk tekintetében. Az „erkölcsös” szegények ettől nem gazdagszanak meg, és az „erkölcstelen” gazdagok nagyon ritkán szegényednek el emiatt.

Tarr alakjainak társadalmi helyzetében azonban összekapcsolódik egy bizonyos fokú egzisztenciális és morális autonómia, amely szükséges az emberi méltóság érzéséhez, azzal a társadalmi kiszolgáltatottsággal, amely automatikusan együttérzést ébreszt a nézőben. Ez az a terület, amelyben az alakoknak még jól azonosítható társadalmi karakterük van, mégis, a sorsuk már nem kizárólag ezen múlik. Társadalmi kiszolgáltatottságuk nem abban áll, hogy már legalúl vannak, hanem abban, hogy állandóan a lecsúzás veszélyének vannak kitéve. Itt lesz jelentősége saját erkölcsi viselkedésüknek. Természetesen a Tarr-filmek nézői nagyrésze számára a számkivetett emberek mély szegénysége egy másik világ, amellyel szemben éreznek bizonyos társadalmi felelősséget. Az ehhez a réteghez tartozó emberek tetteit – legalábbis a keresztény és a baloldali hagyomány szerint – elsősorban úgy tekintjük, mint társadalmi helyeztük következményeit, és nem úgy, mint sajátos emberi tulajdonságaikéit. Ha éppen „jók”, akkor nehezen elkerülhető a „szegények jóságának” romantikus képe. Ha éppen rosszak, tetteiket hajlamosak vagyunk társadalmi helyzetük következményének tekinteni. Ha a szereplő középosztálybeli, vagy annál följebb van, akkor tetteit „szabadnak” tekintjük, mentesnek a társadalmi környezet kényszerétől, morális szabadságuk teljes, és a társadalmi együttérzés nem jelent számukra mentséget. Tarr éppen arra határra helyezi alakjait, ahol viselkedésüknek jelentős hatása lehet társadalmi státusztukra. Nem mentesek a társadalmi kényszerektől, és döntéseik is életbevágóak lehetnek.

Legtöbb esetben, főleg az első korszakbeli filmekben azt látjuk, hogy a főszereplők morális választásainak döntő hatása van a társadalmi helyzetükre is. A *Családi tűzfészekben* Laci és valószínűleg Irén viselkedése is jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a család helyzete még labilisabbá váljon, amennyiben Irén és a kislánya végül illegális lakásfoglalóvá válik. Végülis Laci és az apja viselkedésének lesz az az eredménye, hogy Irén abból az instabil helyzetből, amelyben férje családjával kell megosztania egy kis lakást, az utcára kerül a lányával. A *Szabadgyalogban* András társadalmi marginalizálódása közvetlen következménye felelőtlen és nemtörődöm viselkedésének. Elveszíti a munkáját és azt a nőt is, aki viszonylagos biztonságba tarthatná. A *Panelkapcsolatban* Judit és Robi elmérgesedett kapcsolata oda vezet, hogy Robi elhagyja a családot. Jóllehet, ebből még közvetlenül nem következik a társadalmi lecsúzás, de ezt sem nehéz elképzelni. Az egyetlen lehetőség, amit Robi kapott, és ami a család anyagi helyzetén javíthatna – hogy külföldre

menjen dolgozni – a visszatérésével nyilvánvalóan elúszott. Az *Őszi almanach*-ban Tibor börtönbe kerül lopás miatt, ami az utolsó lépés társadalmi lecsúszásában. Ez az utolsó lépés választotta el attól, hogy teljesen tönkregyege magát. A *Kárhozat*ban mindenki elárul mindenkit, ami nyilvánvalóan általános anyagi és társadalmi bukást von maga után, Karrert is beleértve. A *Sátántangó*ban a telepiek kapzsisága és ostobasága arra vezet, hogy azt a kicsit is elveszítsék, amijük maradt. Ez az a lépés, ami elválasztotta azt a helyzetet, amelyben még volt valami nyomorult otthonuk attól, hogy földönfutók lettek; azt, hogy volt még egy kis pénzük attól, hogy semmijük nem maradt; és azt, hogy egy közösségben éltek attól, hogy elszakították őket az ismerőseiktől, akiket esetleg nem szerettek, de legalább közös volt a sorsuk.

A *Werckmeister harmóniák*at követően ebben a tekintetben változás áll be a Tarr-filmekben. Az erkölcsi viselkedés és a társadalmi státusznak ez a kapcsolata eltűnik. A szereplők egyszerűen csak foglyai a helyzetüknek. Bármit tesznek, lecsúsznak. Sem Eszter úr, sem Valuska nem tehet arról, ami velük történik. Ingotag társadalmi helyzetük annak ellenére romlik, hogy szeretnének kimaradni az eseményekből, és semmi rosszat nem tesznek. A *londoni férfi* sajátos eset. Jóllehet Maloin közvetlenül felelős azért, hogy nem tudta megragadni a lehetőséget, hogy kikerüljön megalázó társadalmi helyzetéből, ez a felelősség nem egy negatív, hanem inkább egy pozitív morális magatartásnak az eredménye: a Brownnal való együttérzéséé. Azonban ez semmit nem jelent az életére nézve. Ha nem vette volna el a pénzt, az élete úgysem fordult volna jobbra. Ha nem öli meg Brownt, Morrison előbb-utóbb megtalálta volna, és kiderült volna, hogy ő tette el a pénzt, és az eredmény ugyanaz lenne. Tehát nincs igazi választása, bármit tesz, nem léphet ki a helyzetéből. Mégis elkölte a család spórolt pénzét a lánya szörméjére, és erőszakkal kiveszi a lányát a munkahelyéről, gondolván, hogy a pénz, amit talált bőven kárpótolja mindezért. Tehát végülis ő is rosszabb anyagi helyzetbe kerül, mint amilyenben az elején volt, de ez nem akkora különbség, mint a *Werckmeister harmóniák* előtti filmekben. És végül, ahogy már korábban említettem, *A torinói lóban* a szereplők teljesen tehetetlenek, és semmi hatásuk nincs a környezetükre, ezért ennyire passzívak és szótlanok.

Az a következetesség, amellyel Tarr ezt a sajátos társadalmi környezetet ábrázolja, arra a konklúzióra vezet, hogy ennek legfontosabb aspektusa az a bizonytalanság, amely kiszolgáltatottságot eredményez, és azt, hogy egy rossz döntés egy rossz helyzetet katasztrófává tud változtatni. A *Sátántangó*ig Tarr a moralitás és a társadalmi helyzet közötti kapcsolatot ábrázolta. A *Werckmeister harmóniáktól* kezdve fatalistábbá vált: már rossz választásra sincs szükség ahhoz, hogy a dolgok rosszra forduljanak. A *Werckmeister harmóniák* előtti filmekben Tarr ezt a két tényezőt kijátssza egymással szemben, valami egyensúlyt próbálva fenntartani. Amikor a nézőt túlságosan is elfogná az erős társadalmi együttérzés, a szereplők tesznek valamit, ami erkölcsileg



elfogadhatatlan. És fordítva, amikor a néző már túl szigorúan ítélné meg az alakot morálisan megkérdőjelezhető tettei miatt, gyorsan emlékezteti annak társadalmi kiszolgáltatottságára. Sosem engedi meg, hogy csak azért rokonszenvezzünk alakjaival, mert azok társadalmilag kiszolgáltatottak, de azt sem engedi meg, hogy tisztán erkölcsileg ítéljük meg őket.

Az a jelenet, amikor a telepések megérkeznek a kastélyba, hogy Irimiással találkozzanak, a legjobb példa erre. Miután elhagyták otthonaikat azzal a kevés ingósággal amijük volt, órákat gyalogolnak a zuhogó esőben, hogy Irimiással találkozzanak a régi lepusztult kastélyban, hogy új életet kezdhessenek. Amikor megérkeznek, már sötét van, és körülnéznek „új otthonukban”. Ez egy tíz perces jelenet, amelyben szótlanul körüljárják az épületet, és közben látjuk csalódott és elkedvetlenedett arcukat. Egy hatalmas, régi, kifosztott és romos épületben vannak, amely egykor a vidék uráé lehetett. Csak a csupasz falak állnak, ablakok és ajtók nélkül, és természetesen egyetlen bútor sincs bent. A néző ekkor kezd szembesülni azzal, hogy itt valami nagyon nincs rendben. De már nincs más választásuk, várniuk kell, és be kell rendezkedniük éjszakára. Egyikük sem volt rokonszenves már az elejétől fogva. Amikor elhagyták a telepet, összetörték saját bútoraikat is, csak hogy ne „kerüljön a cigányok kezére” (arról nem beszélve, hogy hármójuk el akarta sikkasztani a közösség pénzét), mégis, amikor ebben a környezetben látjuk őket, tudván, hogy mindent odahagytak, valamiféle együttérzés ébred a nézőben irántuk. A rendező ezt az érzést akarja nagyon határozottan felerősíteni. Mindannyian lefekszenek a földre ugyanabban a szobában, egymáshoz közel. A kamera lassan elkezdi körözni fölöttük, egymás után mutatva egy hat perces beállításban az alakokat, amint a földön fekvé alszanak. Ez a felső gépállás nagyon erős külső szemszöveget érzékeltet, amelyből nézve még kiszolgáltatottabbak és védtelenebbek, mint bármikor. Eközben a narrátorhang mindegyikük álmát meséli, közben melankolikus, lágy zene szól. Mindez egy nagyon erős együttérző gesztus, amelyet jelenlegi helyzetük hoz elő függetlenül attól, hogy korábban miket csináltak, és attól is, hogy ők is felelősek saját nyomorukért. Az elbeszélésnek ez a része félbe van szakítva a következő fejezettel, amely egy hosszú flash back (a filmben az utolsó), és a következő fejezet ott folytatja, ahol két fejezettel korábban a jelenet abbamaradt. A társaság fölébred reggel, hogy Irimiás megérkezzen. De ő késik. És ezen a ponton az együttérzés, amelyet ezek a nagyon erőteljes vizuális és akusztikus hatások ébresztettek, egy pillanat alatt szertefoszlik egy jelenet által, ahol Kráner és Schmidt Futakira támadnak, és megverik azzal vádolva meg őt, hogy ő tehet arról, hogy Irimiás becsapta őket, miközben a többiek mindezt csak nézik. Most már egyszerre együttérzünk velük kilátástalan helyzetük láttán, ugyanakkor megvetjük őket visszataszító, felelőtlen és erőszakos viselkedésük miatt. Ekkor újabb fordulat következik. Mikor Irimiás végül megérkezik, és közli velük, hogy a tervüket nem tudják most rögtön megvalósítani, és, hogy el kell válniuk, Kráner először

felháborodva visszaköveteli a pénzt. Irimiás itt tényleg ördögi. Azonnal engedelmeskedik, és visszaadja a pénzt, de olyan mondatok kíséretében, amely Schmidtet arra ösztönzi, hogy Kránert utasítsa, adja megint vissza a pénzt Irimiásnak, és amikor Irimiás ezt nem akarja elfogadni, már Kráner kérleli, hogy bocsásson meg, és fogadja el megint a pénzt (50. ábra) Végül mindegyikük szégyellni kezdi magát, hogy „nincs bennük kitartás”, és, hogy „hűtlenek” lettek az „ügyhöz”. Itt megint úgy látjuk őket, mint kétségbeesett és kiszolgáltatott embereket, akiket egy gátlástalan csaló az orruknál fogva vezet. Ebben a példában az elbeszélés háromszor vált perspektívát a néző figurákkal kapcsolatos érzelmeit illetően.



50. ábra

Ennek a „libikókának” közvetlen következménye van a hosszú beállítás hatására vonatkozólag, ahogy erre már a harmadik fejezet negyedik oldalán utaltam. Az, hogy a néző úgy érzi, hogy ő is jelen van a szereplők terében, vagy ellenkezőleg, távolságot érez a szituációtól, nagyon erősen azon múlik, hogy az elbeszélés éppen melyik „empátia-fázisban” van. Néha ezt világosan meg lehet állapítani magukból a kameramozgásokból. A fenti példa ebből a szempontból is mintaszerű. Amikor a kompánia a kastélyba érkezik, már sötét van, és zseblámpák fényénél fedezik föl a helyet. A néző is csak annyit lát, amennyit ők, velük együtt haladunk előre, és gyakran látjuk közeliben az arcukat. Van egy háromszázhatvan fokos körfahrt is Schmidtné feje körül, amely még erősebben sugallja a néző jelenlétét a térben. Ugyanezt a hatást kapjuk, amikor a kamera körben fordulva mutatja az alvókat. De másnap reggel, amikor a konfliktus kitör, a kamera már távolságtartó lesz, sőt el is hagyja a helyet, ahol a cselekmény történik, az épület külső falát mutatja, és a helyiség másik végén kerül be újra a szobába.

Azokban a filmekben, amelyekben az alakok magatartása és társadalmi státusza kiegyensúlyozódik, Tarr azt az eljárást követi, hogy felváltva mutatja az alakok szenvedését és azt, ahogy másoknak szenvedést okoznak. Időnként egyértelműen aljasok, ugyanakkor, kivétel nélkül mindegyiküknek van legalább egy jelenete, amelyben látjuk az ő kiszolgáltatottságukat is. Ez különösen éles a *Családi tűzfészekben*, ahol néhány alak immoralitása már-már túl van a megbocsájthatóságon. Laci, a nemi erőszakkal, és apja azzal, ahogy Lacit Irén ellen fordítja és elzavarja Irént a lakásból egyértelműen átlépnek bizonyos erkölcsi határokat. Mégis mindkettőnek van egy olyan jelenete, ahol védtelennek és szenvedőnek látjuk őket. Ettől a tetteik nem lesznek elfogadhatóbbak, mégis bizonyos fokig együttérzünk ezekkel az emberekkel, akik nemcsak nyomorult társadalmi helyzetben vannak, hanem szörnyű személyiséggel is rendelkeznek, amitől saját életüket is nehezebbé teszik.

Ez az egyensúly a három utolsó filmből sem hiányzik. Csakúgy mint a korábbi filmekben, a szereplők viselkedése *A londoni férfiban* és *A torinói lóban* sem könnyen ébreszt rokonszenvet. Mindkét film alakjai alapvetően némák, zártak és durvák másokkal. Nem a tetteik miatt nem szeretjük őket, de túl sok szerethetőt sem tesznek. Mivel tetteik nem nagyon játszanak szerepet saját helyzetükben, az elbeszélésnek nem sok lehetősége van arra, hogy játsszon a néző ellentétes érzelmeivel. A néző együttérzése elsősorban reménytelen helyzetükre épül. Maloin tette, hogy eltulajdonítja a pénzt, nem igazán tekinthető lopásnak, nem beszélve arról, hogy tudja, az, aki ugyancsak meg akarja szerezni a pénzt, súlyos bűntényt követett el ennek érdekében, tehát valószínűleg ő sem a pénz tulajdonosa. A néző nem azért tart tőle távolságot, mert pénzt lopott; hanem azért, ahogy a feleségével bánik, és mert látjuk Brown kiszolgáltatottságát. Másfelől, több jelenetben látjuk Maloin belső vívódását saját lelkiismeretével (például, amikor idegesen huzogatja a váltókarokat, vagy, amikor felébred, és kinéz az ablakon attól félve, hogy Brown ott áll), és emiatt együttérzünk vele, mivel nem követett el büntetett, és szegénysége pedig átütő. *A torinói lovat* ugyanez a kis amplitudójú ingamozgás jellemzi szimpátia és ellenszenv között: nem szeretjük ezeket a szereplőket, de mélyen együttérzünk velük nyomorult és kiszolgáltatott helyzetük miatt.

*A Werckmeister harmóniák* az egyetlen kivétel ebben a tekintetben. Ahogy már az előző fejezetben említettem, ez Tarr egyetlen olyan filmje, amelyben feltétel nélkül tudunk azonosulni a főszereplővel. Valuska Tarr egyetlen „jóember” főhőse, aki ártalmatlan és úgy lesz áldozat, hogy senkinek nem okozott szenvedést, és senkivel sem volt durva.



## Jellemvonások

A Tarr-figurák egyik állandó vonása, hogy nem kapcsolódik hozzájuk semmilyen múltra való utalás. Néhány filmben találunk bizonyos információkat múlt eseményekre a szereplők életéből, de ezek sohasem hordoznak nagy súlyt a szereplő megértésében. A *Szabadgyalogban* egy-két dolgot megtudunk András gyerekkoráról, a *Kárhozatban* Karrer elmond egy történetet felesége öngyilkosságáról, és néhány említés van a *Sátántangóban* is Irimiás és Petrina korábbi csavargó életéről. Az alakok Tarr minden filmjében a jelenben élnek múlt és jövő nélkül. Ez a karakterábrázolási mód a dokumentarista stílusra jellemző, amely főleg társadalmi kérdésekkel foglalkozik. Annak ellenére, hogy Tarnak csak az első két filmje sorolható ebbe az áramlatba, szereplőinek jellemzése egész életművében változatlan maradt.

Ennek egyik magyarázata a körkörös gondolkodásban kereshető. Ha Tarr azt akarja megmutatni, hogy figurái bele vannak ragadva egy helyzetbe, ahonnan nincs kiút, semmi szükség a múlt felidézésére, mivel a múlt nem járul hozzá a jelen megértéséhez. Amit látunk az, ami mindig is volt, és ami mindig is lesz.

Egy másik magyarázat, nem függetlenül az előzőtől az lehet, hogy Tarr alakjait nem pszichológiai mélységgel ábrázolja, annak ellenére, hogy, különösen a korai korszakban, a filmek személyes kapcsolatokra épülnek, amelyek inkább dialógusokban fejeződnek ki. Ennek a látszólagos paradoxonnak az oka, hogy Tarr alakjainak kommunikációja manipulációra és hatalmi játékokra épül, és a szerepük nem az eszmecsere vagy az érzelmek kifejezése. Ennek következtében bármilyen hosszan hallgassuk is a szereplők dialógusait vagy monológjait, az illető személyisége igazából rejtve marad. Amikor önmagukról beszélnek, a céljuk legtöbbször egy másik ember manipulációja, egyébként pedig csak harcolnak, vagy össze-vissza beszélnek.

Mindez az *Őszi almanachban* látszik a leglátványosabban. Az alakok intim beszélgetéseket folytatnak egymással, amely alkalom lehetne arra, hogy feltárulkozzanak, őszinték legyenek, és legbensőbb érzéseikről és gondolataikról informálják egymást és a nézőt. Ehelyett arra használják az intimitást, hogy a hierarchiában eljussanak egy kívánt pozícióba. Céljaik elérésére különféle eszközöket alkalmaznak, de alapvetően nagyon hasonlítanak egymásra. Mindegyikük eltökélt, gátlásalan és ravasz. Kortól és nemtől függetlenül mindegyikük kész fizikai erőszakot is alkalmazni, ha szükségesnek látja. Talán a két legbecsületesebb és legegyszerűsebb Tarr-figura András a *Szabadgyalogból*, és Valuska a *Werckmeister harmóniákból*. Azonban róluk sem tudunk meg túl sokat, mivel András legfőbb jellemvonása határozatlansága és következetlensége, Valuska pedig soha nem beszél magáról.

Összefoglalva, mivel Tarr elhatározta, hogy alakjainak emberi kapcsolatai elsősorban manipulációra, hatalmi játékokra és harcra épül, nincs szüksége arra, hogy túlságosan elmélyedjen a szereplő lelki világában és múltjában.

A Tarr-figurák másik általános vonása alapvető érzékenységük. Lehetnek akármilyen manipulatívak, aljasak és erőszakosak, legtöbbjüknek van egy álma vagy vágya, amely a bukását okozza. Ez elsősorban a második korszakbeli Tarr-filmekre jellemző. Gondolhatunk Karrer reménytelen szerelmére a *Kárhozatban*, a telepiek naiv és szinte vallásos hitére Irimiásban; Valuska ártatlanságára és Eszter úr fantáziájára az abszolút tiszta hangokról; és végül Maloin becsületességére. Azonban, a korai filmekben is megaláljuk ennek a nyomát. András művészi tehetsége, amely érzékennyé teszi és megkülönbözteti a többiektől, de amit nem fejleszt tovább; Laci gyenge személyisége és függősége despotikus apjától; Judit vágya, hogy kezdjen valamit az életével. Két film van, ahol ennek a vonásnak nyoma sincs: az *Őszi almanach* és *A torinói ló*. Az első filmben a szereplők vágykifejezését nem lehet komolyan venni, először is, mert egyetlen céljuk a másik manipulációja; másodsor, mert egyik sem kerül rosszabb helyzetbe a film végén, Tibort, a kívülállót kivéve. Megjegyzendő, hogy épp ő beszél legtöbbet és a legékezzelőbbben saját vágyáról, hogy jó ember legyen. *A torinói lóban* a figurák lényegében nem beszélnek, így a nézőnek semmilyen információja nincs belső életükről. Jóllehet, a korai filmekben nincs meg az a közvetlen kapcsolat a személyes sebezhetőség és a végső bukás között, mint a Krasznahorkai-történetekben, mégis ugyanazt a karakter struktúrát találjuk ezekben a filmekben is. Ez megint megmutatja, milyen közel áll egymáshoz Tarr és Krasznahorkai gondolkodásmódja, ami annyira könnyűvé tette az együttműködésüket.

A második korszakbeli Tarr-filmek többségében az alakok úgy tűnnek, mintha nem a helyükön volnának. Erről már volt szó a *Sátántangó* kapcsán, ahol ez a leglátványosabb. Itt főleg három filmről van szó: *Kárhozat*, *Sátántangó* és a *Werckmeister harmóniák*. Ezekben a filmekben egy vagy több szereplő úgy beszél vagy úgy néz ki, mintha egy másik világból származna. A férfi, aki verset szaval a lepusztult és koszos bálteremben egy nőnek, aki nyilvánvalóan nem hozzá tartozik, a legtisztább esete ennek a hatásnak. De ilyen a ruhatárosnő titokzatos figurája is, aki szövegeivel élesen elüt a környezetétől. A *Sátántangóban*, ahogy már korábban említettem, az alakok arcai arról árulkodnak, hogy máshonnan jöttek, nem abból a társadalmi és kulturális környezetből, ahol most vannak, és ez különösen Irimiásra nézve érvényes. Eszter úr és különösen Valuska naiv és költői személyisége sem ahhoz a világhoz tartozik, amelyben élnek, ami Valuska mentális összeomlásában is megnyilvánul.

A legtöbb Tarr-figura marginális. Sokszor marginális társadalmi csoportjuknak is a perifériájára húzódnak. Marginalitásuk részben kényszerű, részben választott. Ezek a figurák legtöbbször passzív, megfigyelői pozíciót vesznek föl.

András a *Szabadgyalogban*, Karrer a *Kárhozatban*, a doktor a *Sátántangóban*, Valuska a *Werckmeister harmóniákban* és Maloin *A londoni férfiban* a legfőbb példák. A doktor és Maloin esetében a megfigyelő pozíció szó szerinti értelemben is megjelenik. A doktor semmi mást nem csinál, mint, hogy figyeli a többieket, és jegyzeteli, amit lát, és Maloinnek ott a torony, amelyből mindent lát, ami körülötte történik. András kívülálló helyzetéről már volt szó. Karrer ugyancsak kívülálló, akinek már az egyetlen kapcsolata a külvilággal reménytelen szerelme az énekesnő iránt. Így fogalmaz:

*...és valami mindig azt súgja, hogy a következő pillanatban meg fogok örülni. De nem örülök meg a következő pillanatban. És nincsen bennem félelem a megörüléstől mert a megörüléstől való félelem azt kívánná tőlem, hogy még ragaszkodom valamihez. Márpedig én nem ragaszkodom semmihez. Semmihez nem ragaszkodom, de énhozzám meg minden ragaszkodik, és azt akarja, hogy nézzem. Hogy nézzem a vigasztalanságot a dolgokban.*

Az ilyenfajta kapcsolódási defektus nagyon jellemző több mint a Tarr-főszereplők felére. Ez a probléma valamilyen módon a korai Tarr-filmek központi problémája. András a fő képviselője ennek a vonásnak a *Szabadgyalogban*. Laci gyenge személyisége ugyancsak ilyen problémáktól szenved. De Robinak is részben ez a problémája a *Panelkapcsolatban*, és az *Őszi almanach* mindegyik alakja nyilvánvalóan elidegenedéssel és egoizmussal van tele, bár ennek ellenkezőjéről szavalnak. A *Sátántangóban*, a *Werckmeister harmóniákban* és *A torinói lóban* ez a probléma nem releváns, mivel a történetekben nem jelennek meg intim emberi kapcsolatok, és még az erre irányuló vágy is hiányzik. *A londoni férfiban* ugyanakkor ez újra megjelenik Maloin és a felesége durva, agresszív kommunikációjában, mely híján van minden gyengédségnek. Kijelenthetjük, hogy ha Tarr párkapcsolatokat ábrázol, akkor az minden esetben hideg, elidegenedett, durva és agresszív.

Az első korszakban a szereplők kapcsolatai sokkal részletezetebbek. Ezek a filmek a kapcsolatok dinamikájára épülnek. A kapcsolati dinamika nem hiányzik a második korszakból sem – kivéve talán *A torinói lovat* – de a viszonyok sokkal egyszerűbbek, kevésbé kidolgozottak és nem változnak. Van valami fejlődés is a kapcsolatokban, ami hozzájárul a körkörös szerkezethez. Irén és Laci, jóllehet együtt vannak, mégis az elmúlt két évben nem éltek együtt, és a történet végén szétmennek. András lezárja a kapcsolatát a feleségével ugyanúgy, ahogy a film elején a barátnőjével is szakít, aki gyereket szült neki. Robi és Judit a végén ugyanabban a helyzetben vannak, mint az elején, és még a szakítási jelenet is szinte ugyanaz. Az *Őszi almanach* társasága heves veszekedéseken és küzdelmeken mennek keresztül, ez adja az elbeszélés dinamikáját, és a végén nagyon hasonló helyzetben vannak, mint amelyben az elején voltak. Ez bizonyos mértékben igaz a *Kárhozatra* is.

Ezt a történetet is Karrer és az énekesnő közötti kapcsolat dinamikája mozgatja, jóllehet ez a kapcsolat statikus, és nem változik a film végéig. (A tény, hogy a nő egyszer lefekszik Karrerrel, máskor meg nem, nem a kapcsolat változásának a jele, hanem ők így élnek.) A *Sátántangó*tól kezdve a történetek már nem a személyes kapcsolati dinamikára épülnek. Az alakok egy meghatározott kommunikációs viszonyban vannak egymással, ami a film során nem változik, és nincs sok hatása arra, ami történik. A szereplők többnyire durvák egymással és kapcsolatuk tisztán instrumentális. Szeretet, gyengédség, együttérzés, érdeklődés, bizalom nincs jelen ezekben a kapcsolatokban. Az összes film leggyengédebb kapcsolata Eszter úr és Valuska között van.

Mindebből arra következtethetünk, hogy Tarr a második korszakban kevésbé érdeklődik az emberi kapcsolatok iránt, mint korábban, ami nem jelenti azt, hogy kevésbé érdeklik az figurái. A kevésbé kidolgozott jellemzés ellenére alakjai szenvedése miatti együttérzése nem gyengébb, mint az életmű elején. *A torinói ló* mutatja ezt legjobban.

## A karakterek dinamikája

A körkörös szerkezetből adódik, hogy Tarr alakjai nem fejlődnek a történet során. Ez azonban nem Tarr filmjeire jellemző egyedül. A modernista művészfilm egyes irányzatainak hagyományában ez jellemző vonás. Különösen a modern francia filmre – főleg Bresson, Resnais és Godard filmjeiben – és sok tekintetben a francia új hullámot követő német új film nagy részére jellemző ez a karakterábrázolás. Kevésbé jellemző az olasz filmre. Mind Antoni, mind Pasolini alakjai végigmennek bizonyos fejlődésen, és Fellini alakjaira is csak a hatvanas évek végétől jellemző a fejlődés hiánya. Tarr gyakori hivatkozása Fassbinderre és Godard-ra sok mindent elmond a módszeréről ebben a tekintetben is.

Az egyes filmek között azonban vannak különbségek. Azok a filmek, amelyekben egyáltalán nincs karakterfejlődés a *Szabadgyalog*, a *Panelkapcsolat*, az *Őszi almanach*, a *Sátántangó*, és *A torinói ló*. Ezekben a filmekben a karakterek legfontosabb vonásai már a történet elején megmutatkoznak, és ezek nemcsak, hogy nem változnak később, hanem új vonások sem kerülnek elő már. Vegyük például Irimiást a *Sátántangó*ból.

Ő az egyik legösszetettebb Tarr-figura. Csaló, de néhány olyan pozitív vagy figyelemre méltó tulajdonsága van, amely alkalmassá teszi mások megtévesztésére. Nagyon intelligens, nyugodt, igazi szónoki tehetség, és nagy meggyőző ereje van, megkérdőjelezhetetlen érzéke van a költészet és a filozófia iránt.

Könnyedén átlát az embereken, ami képessé teszi arra, hogy manipulálja őket. Másfelől pedig arrogáns és kiszámíthatatlan, mindenki iránt megvetéssel viselkedik, gátlástalan hazudozó, potenciális terrorista, és semmi együttérzés nincs benne mások iránt. A film második fejezete Irimiás és Petrina bemutatásával kezdődik. Az első dolog, amit Irimiástól hallunk, egy meglepő megfigyelés a rendőrségi folyosón található két faliórával kapcsolatban, és egy költői megjegyzés az időről.

*„A két óra egyúttal kétféle időt is jelez, bár mindkettőt meglehetősen pontatlanul. A miénk itt túlságosan késik, az meg ott kint... nem is időt, hanem a kiszolgáltatottság örökkévalóságát méri, s ahhoz nekünk csak annyi közünk van, mint gallynak az esőhöz: tehetetlenek vagyunk vele szemben.”*

A film érdekes, figyelemreméltó személyiségként mutatja be. Az első fejezet után, amikor a többi szereplő úgy beszél róla, mint megváltójukról, a néző első benyomása ugyancsak valami pozitív. De nagyon hamar mindez az ellenkezőjébe fordul, és megértjük, hogy valójában ez a nyugodt és filozofikus kifinomultság Irimiás megtévesztő képességének legfőbb fegyvere. Rögtön ezután a jelenet után megtudjuk, hogy Irimiás és Petrina bűnözők, és most rendőrségi besúgókká is válnak. A rákövetkező kocsmajelenetben pedig már kifejezetten veszélyesnek és erőszakosnak mutatkoznak. Irimiás egész összetett jelleme megmutatkozik ebben a fejezetben. A második fejezetet követően már nem lepi meg többé a nézőt, legfeljebb továbbra is élvezzük költői és filozofikus szófordulatait, bámuljuk manipulatív képességét, és közben undorodunk kegyetlen gátlástalanságától.

Azok a filmek, amelyekben találunk valamennyi karakterfejlődést, a *Családi tűzfészek*, a *Kárhozat*, a *Werckmeister harmóniák* és *A londoni férfi*. Ezek közül a *Werckmeister harmóniák* az, amelyben a főhős jelentős változáson megy keresztül, még ha ez a változás nem más is, mint a mentális összeomlás. A többi filmben a főhősökben bizonyos változást tapasztalhatunk a történet végén, amely nem igazi jellemfejlődés, mégis úgy viselkednek, ahogy korábban nem. Laci könnyekben tör ki, amit korábban nem vártunk volna tőle. Karrer feljelenti a barátait a rendőrségen, amivel mindent tönkretesz maga körül, beleértve saját álmait is. Maloin pedig, miután hosszú időn keresztül kerülte Brownt és félt tőle, egyszerre szánalomból élelmet visz neki a fészerbe, ami aztán a tragédia kiindulópontja lesz.

Ezek egyike sem fokozatos fejlődés eredménye, amely a környezetük változására adott reakciójukból fakadna. Az egyetlen film a *Werckmeister harmóniák*, ahol a kórház jelenetet megelőzően két jelenet is úgy értelmezhető, mint amelyik előkészíti a változást. Az egyik az, ahol a feldúlt iparcikkboltban Valuska a földön ül, és egy naplót olvas, amelyet a vandál dúlás egyik résztvevője írt, a másik a vasúti töltésen játszódó jelenet a titokzatos lebegő helikopterrel.



Valuska egyik jelenetben sem viselkedik másképp, mint korábban, de itt a külvilág érzékelésének inadekvációja már a pszichózisnak tudható be. Reálisan nem feltételezhetjük, hogy valaki a brutális és barbár csőcselék közül, mely embereket gyilkol, kórházat dúl fel, és felgyújt egy várost, mindeközben naplót is ír mégpedig magasröptű irodalmi stílusban; a lebegő helikopter pedig egyértelmű paranoiás hallucináció. A film többi részében semmi nem jelez előre karakter változást, és amikor ez váratlanul bekövetkezik, összeomlásoként jelentkezik, mely a kör bezárulását eredményezi, nem pedig változást.

Összefoglalásképp azt mondhatjuk, hogy Tarr alakjai alapvetően nem változnak a történet eleje és vége között. Néhány vonással jellemzi őket, amelyek már az elején kibomlanak, és a történet hátralevő részében csupán túlélni próbálnak azzal, amijük van, anélkül, hogy reflektálnának vagy alkalmazkodnának a körülményekhez. Mindegyikük instabil társadalmi helyzetben van, és nincsenek birtokában azoknak a morális és mentális eszközöknek, amelyek segítségével helyzetük javulását elérhetnék. Helyzetük javulását csak azon a módon tudják elképzelni, ha ez mások kárára történik, ez teszi kommunikációjukat folyamatos küzdelemmé, manipulációvá és hatalmi játékká. Mind lelkiileg, mind társadalmilag rendkívül sebezhetőek, ami az emberi együttműködésre való képtelenségüket újabb akadállyá teszi abban, ahogy saját problémáikat kezelni próbálják. Ez utóbbi tulajdonságuk miatt viseltet a néző távolságtartással irántuk, és emiatt csak a kifejezetten rossz cselekedeteiket ítéljük meg erkölcsileg, de sohasem egész személyiségüket, és ez a forrása annak aminek kifejezése Tarr számára mindennél legfontosabb: az emberi méltóságuk.

## **A Tarr-filmek mélye**

Sok mindenki sok mindent szerethet a Tarr-filmekben. Az én értelmezésemben a Tarr-filmek mindegyike ugyanazt a problémát járja körül: az emberi méltóság problémáját extrém erkölcsi és egzisztenciális körülmények között, mely nem teszi lehetővé a könnyű moralizálást. Tarr filmjeinek mindegyike olyan egzisztenciális helyzetet mutat be, amiből nem lehet kilépni, amely önmagában is rombolólag hat az emberi jellemre, és amelyet az emberi gyarlóságok még súlyosabbá tesznek. Ezekben a helyzetekben mutat be olyan embereket, akik a méltóságuk megőrzéséért folytatott küzdelem végső stádiumában vannak. Vesztesre állnak, és már rég nem rajtuk múlik, hogy még élnek, de amíg élnek ezt a méltóságot próbálják őrizni.

Az emberi méltóság a Tarr-filmekben nem a moralitásból van levezetve, hanem abból, hogy teljesen kilátástalan és kétségbeesett helyzetük ellenére vállalják azt, amilyenek, akármilyen mélyre is húzza is ez le őket. Adott esetben ez a mélység az önpusztításig is elmehet, ahogy ezt a *Kárhozatban* és a *Sátántangóban* látjuk. De Maloin méltósága is a „gyengességében” van, abban, hogy megsajnálja Brownt, és a tragédia után nem képes megtartani a pénzt. Tarr azért tudja eliminálni Simenon moralizáló szentimentalizmusát a történet végének megváltoztatásával, mert az még így is Maloin emberi méltóságáról szól, de ez a vég jobban kiemeli, hogy ez a méltóság épp a „gyengességben” van.

A nézők többsége a figurák lefelé irányuló spiráljának történeteit tisztán negatívnak, „pesszimistának”, „depresszívnek” tartja. 2011-ben egy konferencián *A torinói ló* vetítése utáni beszélgetésben az egyik néző feltette az állandóan visszatérő kérdést:

„Miért ennyire pesszimisták a filmjei?” Mire Tarr visszakérdezett:

„Azt mondja meg, hogy a film után erősebbnek vagy gyengébbnek érezte magát?”

„Erősebbnek” - válaszolta a kérdező.

„Köszönöm” – mondta Tarr – „Válaszolt a saját kérdésére.”

Ha csak a Tarr-filmek tematikáját és történeteinek körülményeit vesszük tekintetbe, nem tudunk mást látni, mint negativitást, és szélsőséges reménytelenséget. Ha Tarr alakjait nézzük, valami más is megjelenik, és ez lehet a Tarr-filmek katarzisének alapja. Az emberi és egzisztenciális reménytelenség legmélyén is ugyanazt jelenti az emberi méltóság, mint szerencsésebb körülmények között. Mindig megvan az esély arra, hogy az ember berendezzen egy életet, életet, amely ugyanolyan álmokkal és reménnyel teli, mintha ezek a körülmények nem léteznének. Még ha mindez csak *A torinói ló* utolsó mondatát jelenti is: „Enni kell.”