

## Radnóti Sándor

### A nagy redukció

A múlt század hatvanas-hetvenes éveiben a film vezető művészet volt. Fellini és Bergman – mint valami modern *Homér és Oszián* („Minden mi világos, / Minden mi virágzó”; „Minden mi sötét, / Minden mi sivár”) – uralták a képzeletünket. Jancsó nagy rohama – csúcsán a *Csend és kiáltással* – elementáris visszhangot vert szívünkben. De nem is a kiemelkedő teljesítmény volt a döntő, hanem az, amiből kiemelkedett. Így nemcsak a mozibolondok, hanem a kultúremlők is hetente jártak moziba; legalább egy tucat magyar rendező minden új filmjét érezte kötelességének az is megnézni, aki nem volt specialista. A társasági beszélgetések jelentős részét kitöltötte a vita ezekről. A művészfilm „in” volt.

Ma nem így van. Okait határainkon innen és túl hosszú volna elemezni. De a trendből, amely hol ezt, hol azt a magas művészetet tekinti társadalmi jelentőségűnek (egyszer, mert valóban különösen aktuális kérdésekre ad művészi válaszokat, másszor mert történetesen egyszerre jelentkeznek nagy tehetségek – ilyenek voltak nemzedékem magyar zongoristái, vagy a 70-es második felében, mintegy éppen a filmet váltva az úgynevezett „prózaforradalom” alkotói –, és még számos egyéb okból), kiemelkednek a legnagyobbak, s Tarr Béla bizonyosan egy közülük.

Tarr a „szegény művészet” nagy tradíciójába tartozik. Az elvonatkoztatásokat, lefosztásokat, a fölöslegesnek érzett díszek lefaragását, a rendkívüli koncentrációt értem ezen. Valamifajta aszketikus választást az élet gazdagsága és színessége ellenében az élet metafizikai lényege mellett. Minimalizmus – maximális intenzitással.

Ez a redukció két nyilvánvaló dologban mutatkozik meg először, a fekete-fehér színben és a lassúságban. Mindkettőnek a filmkultúrán belüli okai is vannak: elszánt, provokatív önmegkülönböztetés ez a filmes populáris kultúrától. Nem tudom, Tarr mit gondol ezek termékeiről magánemberként; én mindenestre azt, hogy közöttük is találok remekműveket (hevenyészett lista: a *Keresztapa* első részét, Altman filmjeit, Woody Allen legjobb darabjait, a határeset Cohen-fivérekét, s persze a filmművészet egyik legnagyobb klasszikus mesterét, Hitchcockot). De választásával Tarr nyilvánvalóan más összefüggésekbe, más szubkultúrákba, s más szolidaritási viszonyokba helyezte filmjeit.

A fekete-fehér jelentése nem szorul magyarázatra. Legföljebb csak annyit, hogy ez is bizonyos szolidaritás az olcsó filmmel, a dokumentarista mozgalmakkal, az amatőrizmussal, noha Tarr filmjei (figyelemre méltó indulásával ellentétben) nem tartoznak közéjük.

A lassúságról Bíró Yvette egész könyvet írt (*Időformák*, 2005); ld. rövid recenziómat: <http://www.es.hu/print.php?nid=10769>. Megemlítettem ott néhány nevet, Pilinszkyt és a Pilinszky által méltatott Wilson-színházat (*A süket pillantása*), Mészöly *Film* című regényét és a Mészöly által méltatott Andy Warhol-filmet, az *Empire*-t (1964; nyolc órán keresztül vette fel mozdulatlan kameraállással az Empire State Buildinget), s persze Jancsó Miklóst és az ő híres hosszú beállításait. Tarr – gondolom – mindenk előtt Jancsóhoz kapcsolódhatott.

Mi az ő lassúságának az újdonsága? Az, ahogy megtanítja nézőit filmjei tempójára. Ez persze első pillantásra banálisnak hangzik, hiszen ha a művész nem tudja elérni, hogy műve tempóját befogadója fölvegye, akkor eleve sikertelen. Mégis kiemelném Tarr filmjeinek retorikájában ezt a világos szándékot, amely kiemelkedik a történet síkjai és rétegei közül, s amely fő stiláris újdonságává válik. Így magyarázható a reális idő istenkísértése, s a hősök hosszú menetelése ebben a reális időben. Jancsó remekműveiben a lassúság mindig is valami izgatott koreográfiában telítődik a hatalmi viszonyok fenyegetettségével, Tarr ziháló, fújtató végtelen előrehaladásaiban, ismétlődő mozgássorozataiban közvetlenül – egy nagy redukció fenségeseen monoton végeredményeként – jelenik meg a „Mi végre?” filozófiai kérdése.

Tarr lassúsága egyben távolságot is jelent. A megfigyelő pozíciójából a megfigyelő pozíciójára készíti nézőit is, s nem kíván közvetlen érzelmi azonosulást magával a konkrét történettel. Ez a pozíció néhol magában a történetben is megjelenik, mint a doktor alakjában, a *Sátántangóban*, vagy a *Londoni férfi* központi építményében, a kikötő fölé magasodó megfigyelőtoronyban. A megfigyelés maga is a végtelen türelmű lassúság egyik életformája. De – ahogy e két példa is mutatja – a megfigyelés korántsem jelent hűvös kívülmaradást, általánosabb értelemben sem az alkotóét, sem a nézőét. Hanem egy bizonyos redukciót, amely minden sorsban az emberi sorsot szemléli. A távolság nem eltávolítás, hanem abból adódik, hogy minden figura ugyanannak a kondíciónak az alakváltozata – mint mindannyian.

Ebből adódik Tarr „oroszos” előszeretete a félkegyelműk, a tompaeszűek, az önkifejezésre nehezen képesek iránt. Előszeretete a megalázottság és megszomorítottság státusza iránt. A szegénység iránt. Kevésbé szociális vonatkozása a döntő ennek, s egyre kevésbé; legkevésbé a – fogadjuk el – életművet, vagy – reméljük – életmű-szakaszt záró *A torinói lóban*, hanem az egzisztenciális vonatkozása. A szűkszavúság redukcióját helyezi ezzel természetes környezetbe.

Világos, hogy Tarr találkozása Krasznahorkaival döntő jelentőségű volt. Az igazán nagytehetségű Tarr-követő Mundruczó Kornél mostanáig sínyli, hogy víziójához nem talál szövegre, s jobb híján maga s dramaturgja eszközösködik forgatókönyveit. De hogy mit is jelent valójában az író-rendező viszony, Hernádi Gyula viszonya Jancsóhoz, Krasznahorkai Lászlóé Tarrhoz, az igen komplikált elemzést kívánna. Egyszer remélhetőleg elvégzem majd.

Most csak néhány gondolat fölvetésére futotta. Nem vagyok filmesztéta, s így értelmezésemben nagyon is rászorulok a szakértőkre. Ezért várom Kovács András Bálint remélhetőleg hamarosan magyarul is megjelenő monográfiáját. De Tarr filmjei nemcsak bámulatra, hanem megszólalásra készítetik a nem-szakértőket is. Látomásával – például az öreg mezítelen férfival vagy a kozmológiai magyarázattal a *Werckmeister harmóniákban* – együtt élünk. Filmjei ereje kommentárra kényszerít.

