

Murai Gábor

Nem láthatunk bármit

Megfigyelések zárt rendszere Tarr Béla filmjeiben

Első rész - Családi tűzfészek

Ha bezáródott a Tarr-ciklus, akkor az utolsó film tükrében kirajzolódnak visszafelé is azok a megfigyelések, melyek létrehozták és megalkották a kört. *A torinói ló* komolysága nem hagy kétséget a rendező nyilatkozatával kapcsolatban, miszerint ez volt utolsó filmje. Én hiszek neki.

Akik azt gondolták, hogy a *Családi tűzfészek* vagy a *Panelkapcsolat* a magyarországi szegénységet, lakáshelyzetet és egyéb szociális problémát forszírozott, azoknak most felül kell vizsgálniuk álláspontjukat, ha végigtekintenek az életművön. A látszólagos éles váltások arra engednek következtetni, hogy nem elsősorban szociális problémák állnak a Tarr-világ középpontjában. Ahogy Eisenstein, Vertov vagy Dovzsenko filmjei sem elsősorban a létesülő kommunizmus társadalmi-politikai kérdéseivel foglalkozott. Hanem, hogy a művészet, jelesül a filmművészet, a maga valóságos eszközeivel, hogyan tudja önmagát a szocialitás részeként megjeleníteni.

A *Családi tűzfészek*ben a szegénység kényszerhelyzete az anyagi kiszolgáltatottság viszonyait hozza létre az együtt élők között. Ez egy olyan életmódot jelent, amikor, lakás híján, egy szűk, zárt térben együtt élők érdekeiket a maguk módján érvényesítik.

A szociológiai attitűd mögött a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány áll 1969-ből, melyet a BBS második nemzedékének dokumentumfilmesei adtak közre azzal a céllal, hogy a filmet a tudományos megismerés irányából fordítsák a valóság felé. A film úgy legyen önkifejezés, hogy mindenekelőtt gondolkodás és megismerési mód. Bódy Gábor így fogalmaz:

„... a film egy módja a gondolkodásnak, amely különböző társadalmi funkciókban jelenhet meg.”¹

Ezzel szinte párhuzamosan, Németországban, a szociológiai gondolkodás megújítója, Niklas Luhmann is megtette a társadalomtudományi megismerés kopernikuszi fordulatát. A megismerő, nevezzük most filmrendezőnek, nem láthatja kívülről, a valóság egy kitüntetett helyéről jól a dolgokat, mert ezzel feltételezi, hogy a megismerés annak ellenére lehetséges,

¹ Bódy Gábor (1998): Filmiskola. Budapest, Palatinus Kiadó 25. old.

hogy kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal. Luhmann abból indul ki, „hogy a megismerés csakis azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal”.² A társadalomban zárt rendszerek jönnek létre, melyek a megfigyelések önreferenciális műveleteiből komplex struktúrákat alkotnak.

Az anyagi érdekviszonyok zárt rendszerében szereplők óhatatlanul látják egymást, és a megfigyelések hálója mentén kommunikálnak. Amit Tarr megtalál a szocialitás zárt világában, az a megfigyelések sűrű hálója, amit kívülről, a rálátás pozíciójából nem lehet felfedni.

Megérti, hogy kamerájának tekintete csak a rendszeren belül működik, ha ő lesz az egyik megfigyelő ebben az érdekérvényesítő játékban.

Az anyag pontos szerkezete csak belülről mutatja meg magát, azzal a kitéttel együtt, hogy a megfigyelő önmagát nem láthatja. Ezt hívja Luhmann a tekintet vakfoltjának.

A sötét, sűrű anyag elmozdul, a mozgás következtében bizonyos megfigyelések bejárhatóak, mások láthatatlanok maradnak. A kamera, az anyag törvényszerű mozgásából fokozatosan megérti, hogy milyen módon lehet becserkészni mások megfigyeléseit, hogy közeledve filmről filmre végül saját pozícióját is a lehető legprecízebben feltérképezze.

Ehhez azt kell mindenekelőtt megértenie, hogy nem láthat mindent, de ha hosszú időt hagy a maga módján működő megfigyelőrendszernek, akkor a dolgok lassan kezdenek a maguk valóságában kibontakozni. Ez a Tarr filmek dramaturgiája: a zárt rendszerben, belülről lassan kifakadó, kibontakozó anyagi törvények strukturálódni kezdenek.

A rendező tehát nem parancsol az anyagnak, hagyja, hogy az anyag a maga szabályai szerint működjön. Hasonló gondolkodású barátokat, „munkatársakat” gyűjt maga mellé, hogy egy közös világot építsenek fel, ahol minden egyes ágens rátalálhat a saját szabályszerűségére.

Azért ágens, mert ebben a rendszerben a zene, vagy a fény, vagy a szöveg ugyanolyan önálló szereplő, mint az emberi tényezőként beléptetett és idomított barátok kvázi-színész csoportja.

Már az első film beépülő /résztvevő/ megfigyelései szituációkat szakítanak ki a kényszerű együttélésből. A szituációk a *Családi tűzfészek*ben erősen kötődnek a társadalmi funkciókhoz. A televízióban elhangzott szövegek és dallamok például az életmód valóságát az adott kultúra valóságához kötik. De a luhmanni értelemben vett komplexitás szelekciója már itt is működik, hiszen a televízió ágense egy önálló rendszert képez. Külön életet él mint a többi tényező.

Tarr megfigyelései kimerítik a szituációkat, a jelenlét drámai örökkévalósága minden ágenst saját funkciójához csatol.

² Luhmann, Niklas (2009): Az ismeret: konstrukció (Ford.: Éber Márk Áron) in: Replika 66. szám

Ha beindul a zárt szituációk szelekciós működése, kialakul az érdekviszonyok hálójá, és a kígyótojtás vékony héja mögött felsejlik a kifejlett hüllő, az anyag mindent átható, végső mozgatórugója. Az ember is és a kép is ebből a sűrű, sötét anyagból kerül elő, hogy megvívja a láthatóság rövid drámáját. Életet kapunk az anyagtól, és képbe is kerülhetünk, ha képesek vagyunk érdekeinket megfelelően érvényesíteni. De az érdekek keresztezik egymást, és csak akkor maradunk láthatóak, ha megindulunk a hazugságok, árulások, hűtlenségek és csalások „emelkedőjén”.

A szituációk, melyeket inkább hívnék eseményeknek, hiszen az anyag eróziós munkájának idejéről van szó, kitartanak, amíg a lebomlás vagy leépülés minden tőle telhetőt meg nem tett.

Akik elmarasztalják Tarrt ezért az örökös kárhozatért, azok nem látják, hogy ez nem egy kibérelt borúlátás, gyógyíthatatlan pesszimizmus, hanem az anyag mozgását átható érdekviszonyok törvényszerű működése.

Tarr filmről filmre építkezik, a megfigyelések táguló eseményei újabb színtereket vonnak be a rendszerbe. A valós társadalmi-kulturális környezetet már az első filmben megkülönbözteti a pszichikai rendszerektől. A szereplők környezetükre reagáló realista vagy naturalista megnyilvánulásait, a szituációk vagy események folyamán, felváltja egy mindentől elhatárolódó pszichikai struktúra, ami a teatralitás vizuális formáját ölti magára.

Bár a megfigyelés egyre pontosabb perspektívája a differenciában mindkét oldalt látni engedi, a naturálisat is és a teátrálisat is, a zárt rendszer belső önszerveződése fokozatosan kizárja a környezetet, elhatárolódik, hogy létrehozza a pszichikai rendszer saját környezetét. Luhmann úgy fogalmaz, hogy a komplexitásredukció komplexitásnövekedéssel jár.

A szereplők által átélt szerep lélektani mozzanatai materiális értéket kapnak, és saját valóságukat teremtik meg. A lélektani struktúra önálló saját valósága létrehozza, kivetíti saját környezetét, amitől azután újra elhatárolódik.

Ez a folyamat tehát már a *Családi tűzfészekben* elkezdődik: az alapvető differenciák mellett kikristályosodó „személyiségfedezet”, amit maga a rendező is oly sokszor emleget szereplőválasztásaival kapcsolatban, létrehozza a pszichikai rendszer valóságát a kultúra tárgyi valóságával szemben. Bár a megfigyelések megkülönböztetik a hangokat, a zenét, a fényt, a lakás tárgyait, az apát, az anyát, a romát, a férfit, a nőt stb., tehát a kamera megfigyeléseinek van egy ontológiai oldala is, de az anyag mozgása által koreografált lélektani struktúra, a pszichikai rendszer, összekapcsolja a szereplőket az alkotókon keresztül a befogadóval. A film alkotóinak és a befogadóknak egy közös pszichikai rendszere jön létre. Ez is kommunikáció.

A „közös” alkotásban a befogadó, aki szintén megfigyelő egy pozícióból, nem láthat bármit, a megnyitott közös tér és közös idő feltárja azokat a megfigyeléseket, melyek a filmet létrehozták.

De nem csupán a megalkotás folyamatába von be bennünket Tarr, az együtt látás közös gondolkodást is jelent, és ezek a filmek adnak gondolkodni valót. A kitágult pszichikai rendszer egyre komplexebb idődimenziója behív és bevon minket a gondolkodni valóba. Ez a gondolkodás felelőssége, az alkotó és a befogadó közös ügye. Ezzel Tarr Béla olyan rendezők mellet kap helyet, mint Dreyer, Bresson, Pasolini, Tarkovszkij.

Folytatás következik!

