

2000

I R O D A L M I É S T Á R S A D A L M I H A V I L A P

Szerkeszti: Barabás András, Bojtár Endre, Czeglédi András, Kovács János Mátyás, Margócsy István, Szilágyi Ákos,
Trencsényi Balázs. Olvasószerkesztő: Ambrus Judit

Will McGrath • Friedrich A. Hayek

Bíró-Balogh Tamás • Kőszeg Ferenc

Deczki Sarolta • Sággy Miklós • Balogh Attila

Ambrus Judit • Nyerges Gábor Ádám

Petrence Sándor • Szendi Nóra • Nagíb Mahfúz

Antony Dunn • Michel Foucault

Simon Zoltán Boldizsár • Vachter János

SZEGÉNYORSZÁG



2013. szeptember

Ára: 500 Ft

2000

I R O D A L M I É S T Á R S A D A L M I H A V I L A P

25. ÉVFOLYAM 9. SZÁM

Will McGrath **3** Jó joala, rossz joala

ÖV ALATT

Friedrich A. Hayek **4** Kétféle biztonság

Bíró-Balogh Tamás **10** Kosztolányi és a szegénység

Kőszeg Ferenc **14** A Gyepsor méltósága

Deczki Sarolta **17** Tudósítás a legszéléről

Sághy Miklós **21** A szegénység arcai
Tarr Béla filmjeiben

Balogh Attila **28** Danyiné

Ambrus Judit **30** Országok rongya

Nyerges Gábor Ádám – **38** Versek
Petrence Sándor – Szendi Nóra

Nagib Mahfúz **43** Fekete macska

Antony Dunn **48** Versek

Michel Foucault **51** A rendellenesek

Simon Zoltán Boldizsár **64** Az újra mozgásba lendült történelem

E számunk fotóit Szegénységkonferenciánk két kiállításából,
az Igazgyöngy Alapítványi Iskola és Vachter János képeiből válogattuk

FELELŐS SZERKESZTŐ: BOJTÁR ENDRE

SZERKESZTŐK: BARABÁS ANDRÁS, CZEGLÉDI ANDRÁS, KOVÁCS JÁNOS MÁTYÁS, MARGÓCSY ISTVÁN,
SZILÁGYI ÁKOS, TRENCSENYI BALÁZS **OLVASÓSZERKESZTŐ:** AMBRUS JUDIT

ONLINE SZERKESZTŐ: NAGY MÓNICA ZSUZSANNA **LAPTERV:** SZÜTS MIKLÓS **SZERKESZTŐSÉGI MUNKATÁRS:** RÉTI PÉTER

ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK: HERNER JÁNOS, HORVÁTH IVÁN, TÖRÖK ANDRÁS, LENGYEL LÁSZLÓ

SZERKESZTŐTÁRSUNK: KÁLMÁN C. GYÖRGY (1995–1996), SZÜTS MIKLÓS (2002–2012)

LEVÉLCÍM: 1380 Budapest, Pf.: 1090. **E-MAIL:** ketezer@ketezer.hu **INTERNET:** www.ketezer.hu

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/2000IrodalmiEsTarsadalmiHavilap>

KIADJA A MENTOR IRODALMI ALAPÍTVÁNY. FELELŐS KIADÓ: CZEGLÉDI ANDRÁS. ELŐFIZETÉSBEN TERJESZTI A MAGYAR POSTA RT. HÍRLAP ÜZLETÁGA
(BUDAPEST 1008, ORCZY TÉR 1.) ELŐFIZETHETŐ VALAMENNYI POSTÁN, KÉZBESÍTŐKNÉL, E-MAILLEN: [HIRLAPELOFIZETES@POSTA.HU](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu), FAXON: 303-3440.

TOVÁBBI INFORMÁCIÓ: 06 80 444-444. ELŐFIZETÉSI DÍJ EGY ÉVRE 4800 FT, FÉL ÉVRE 2400 FT.

KÉSZÜLT GOUDY ÉS OFFICINA BETŰKKEL. TÖRDELÉS: SÖRFŐZŐ ZSUZSA. NYOMDAI LEBONYOLÍTÁS: EGORA KIADÓI KFT.

ISSN 0864-800X. RÉGEBBI SZÁMAINK KORLÁTOZOTT MENNYISÉGBEN KAPHATÓK A SZERKESZTŐSÉGBEN. KÉZIRATOT NEM KÜLDÜNK VISSZA.

TÁMOGATÓINK: NEMZETI KULTURÁLIS ALAP, SZABAD SAJTÓ ALAPÍTVÁNY, WWW.EGORA.HU, GÖNCZ ÁRPÁD

A szegénység arcai Tarr Béla filmjeiben

Tarr Béla életművében döntő jelentőségű a szegénység ábrázolása, az elesett, a kiszolgáltatott emberek, a nyomor tájainak bemutatása. A téma mozgóképi színrevitelének ugyanakkor legalább két típusát figyelhetjük meg a rendező munkáiban, melyek jól elkülöníthető módon az életmű korai és késői szakaszaihoz köthetők.

A Kádár-kor szegényei

Az 1979 és '82 között – vagyis az életmű korai szakaszában – készült filmek, *Családi tűzfészek* (1979), *Szabadgyalog* (1981), *Panelkapcsolat* (1982) elsősorban a dokumentarista és a fikciós filmkészítés eszközeit vegyítve mutatják be a Kádár-kor kisemberének küzdelmeit a pénztelenséggel, az alkoholizmussal, a társadalmi elvárásokkal és egyéb magánéleti problémákkal. A *Családi tűzfészek* főszereplői fiatal házások, akiket szűkös anyagi és társadalmi lehetőségeik arra kényszerítenek, hogy kislányukkal a férj szüleinél nyomorogjanak társbérletben. A helyzet tarthatatlanságából fakadóan a kapcsolat tönkremegy, és a feleség férjét elhagyva egy feltört lakásba költözik, azaz önké-

nyes lakásfoglalóvá, s ily módon félig-meddig hajléktalanná válik. A *Szabadgyalog* főszereplője, András – ha szabad így fogalmazni – pontosan ott folytatja, ahol Irén, a fél-hajléktalanná lett feleség a *Családi tűzfészek* történetének végén abbahagyta, vagyis egyik munkahelyről sodródik a másikra, egyik albérletből költözik a másikba, kis fizetése pedig kocsmákban folyik ki kezei közül. Mindkét film fókuszában az elesett, a kiszolgáltatott és a társadalmi hierarchia aljára csúszott emberek állnak, függetlenül attól, hogy egzisztenciájuk alakulásáért milyen mértékben okolhatók ők maguk, illetve a kényszerítő körülmények. A filmek kettős kódolása zavarba ejti a befogadót, mert egyszerre tapasztalja azt, hogy fikciót lát, valamint azt, hogy a fiktív történeten belül „valós” (vagy valósnak tűnő) gesztusok tettenérésére képes a kamera. Látszólag spontán, nem rendezői utasításra eljátszott gesztusok ezek, melyeket az amatőr színészek segítségével rekonstruált történetek hoznak a felszínre. Vagy amiképpen Gelencsér Gábor fogalmaz a szóban forgó filmkészítési eljárással kapcsolatban: a „fiktív történet elbeszélése, a folyamatok rekonstrukciója azért jön tehát létre, hogy a kamera a forgatás során mintegy ráakadjon a különös helyzetekben az egyébként rejtőzködő, természetes, »valóságos« emberi megnyilvánulásokra, és megörökítse őket.”* Emlekezzünk csak a *Családi tűzfészek* azon jeleneteire, melyek a szülői házban az asztal körül zajló vitákat és veszekedéseket ábrázolják. A lassú kameramozgások, az alig észrevehető nézőpontváltá-

Jelen munkám lényegében a 2000 folyóirat *Határon – szegénységábrázolás a magyar irodalomban* című konferenciáján 2013. május 11-én elhangzott rövid esszém (*Szegénységfilmek mint kulturális exportcikkek*, megjelent az *Élet és Irodalom* 2013. szeptember 20-i számában) Tarr Bélát érintő alfejezetének kibontása. Ebből következően néhány ott megfogalmazott gondolatom az alábbiakban óhatatlanul is újra előkerül. Mindazonáltal az (ön)ismétlésekre mentségemül legyen, hogy ezúttal nem pusztán újramondom néhány korábban, részben már publikált állításomat, hanem azokat új és tágabb kontextusba is helyezem – élve a tanulmány műfajának bővebb argumentációs lehetőségeivel.

* Gelencsér Gábor: „A Budapesti Iskola. Fikciós dokumentumfilmek a hetvenes évek magyar filmművészetében.” In: *Iskolakultúra* 2001/10. 61–62.

sok, túlnyomó többségben arc-közelieket, premier plánokat mutatnak. A szűk képkivágatok egyfelől alkalmasak arra, hogy érzékeltessék az ábrázolt szituáció levegőtlen, klausztrófób jellegét, másfelől pedig arra, hogy a szereplő karakterek arcának a legkisebb rezdüléseit, gesztusait is megmutassák, gyakran nem is azokét, akik beszélnek, hanem azokét, akik az éppen beszélőt hallgatják. Metaforikusan szólva: a kamera igencsak közel hajol az ábrázolt eseményekben résztvevő – vagy még inkább: az eseményeket elszenvedő – emberek arcához. Mikro-realizmusnak lehetne nevezni e megközelítésmódot, mely a jelentéktelennek tűnő, ám nagyon is árulkodó arc-részletek jelentőssé nagyításával operál. A téma figyelembevételével pedig akár a *szegénység mikro-realizmusaként* is jellemezhető a szóban forgó filmkészítési eljárás, melynek fókuszában elsősorban nem az aktuálisan ábrázolt, komplex társadalmi folyamat áll (például a '70-es évekbeli lakáshiány problematikája, jóllehet a szociográfiai érzékenység vitathatatlanul jelen van a filmben), hanem az áldatlan helyzetet „elszenvedő” emberek sorsa. A „dokumentarista módszerek” segítségével a karakterek személyes drámáját igyekszik tehát tetten érni az amúgy „fiktív”, ám valós eseményeken alapuló történetben a rendező. Így kap Tarr Béla korai filmjeiben már-már a szó szoros értelmében *arcot* a szegénység és az elesettség.

Az „arcadás” illetően gesztusa – meglátásom szerint – az amatőröket alkalmazó első két Tarr-alkotáson kívül a profi színészekkel dolgozó *Panelpcsolat* című filmben is megfigyelhető. A házasságukat kínzó összezártságként megélő pár utolsó napjainak történetét és szakítását döntően klausztrófób hatást eredményező arc- és fél-közel beállítások segítségével mutatja ugyanis be a film. Az állítás igazolásául – hogy csupán egyetlen példát említsek – érdemes felidézni a vállalati buli utolsó felvonásának jeleneit. Ezek során a főszereplő, Robi erősen ittas állapotban, cigányzene-kísérettel dalra fakad. Hosszan kitarított premier plánban látjuk, hogy milyen odaadással és beleéléssel, időnként elrövedő szomorúsággal éneklí a jól ismert (sírva) mulató slágereket. Aztán a felvevőgép – a száját trombitaként használó cigány érintésével – a feleségre vándorol, és ezt követően hosszú percekig azt mutatja a kamera, ahogy az asszony a könnyeivel küszködve, a legkevésbé sem osztozva férje jókedvében alig várja már, hogy véget érjen ez a borzalmas mulatság.

Arcáról szenvedés, elkeseredés és végtelen szomorúság olvasható le. Minden gesztusa azt sugallja, hogy a következő nagy horderejű kérdés foglalkoztatja: miképpen volt képes hozzámenni egy ilyen önző emberhez, aki mindig csak a saját szórakozásával törődik, s hagyja feleségét az asztal végén önmagát emészteni. Röviden a feleség arcára van írva életének zsákutcája, mindaz, ami a film történének lényegét adja. Aztán a kamera újra Robira vándorol, aki átengedve magát az édes-bús dallamoknak látható szív fájdalommal (s önreferenciával) éneklí a szerelmi elválás örökervényű, nosztalgikus nótáit.

A társadalmi problémák „egyéniesítésének” szándéka – ami az arcadás imént vázolt folyamatából fakad – nem jelenti azt, hogy a korai Tarr-filmek a társadalmi folyamatok bemutatásakor mentesek volnának a tipizálás aktusától. Sőt, a filmekben nyílt utalás történik arra, hogy az ábrázolt események valójában történettípusok, szereplők szabadon felcserélhetőek volnának több ezer korabeli magyar honfitársunkkal. A *Családi tűzfészek* című film kezdő feliratában például ezt a tájékoztatást kapjuk: „Ez a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt meg, de velük is megtörténhetett volna”. Vagyis a '70-es években a bemutatott történet sok más emberrel – mint amiképpen a főszereplőkkel is – megtörténhetett volna, s ennyiben tipikus eseménysorról van szó. Emellett a karakterek világfelfogása, vagyis a szereplők által kifejtett világnézeti és életvezetési elképzelések is meglehetősen tipikusnak mondhatók. Az apa fiatalokat kioktató eszmefuttatásai és érvei olyannyira közhelyesek, hogy egyáltalán nem tekinthetők eredetinek és egyéninek, sokkal inkább értelmezhetőek az általa képviselt (második világháború előtt született) generáció gondolkodási sémáiként, bevett érvelési fordulataiként, valamint a Kádár-kori ideológiák általánosított, leegyszerűsített kivonataként. (Ide értve persze a cigánygyűlöletet is, ami a menyük – láthatólag asszimilálódott – roma barátnője iránti nyílt ellenszenvben nyer a filmben megfogalmazást.) De ugyanígy a fiatalok gondolkodásmódja s motivációs-rendszere – mely a viták során szintén körvonalazódik –, úgy tűnik, a korszak huszonéveseinek tipikus, s általánosan jellemző világlátását, párkapcsolati elképzeléseit tükrözi. A családon belüli konfliktus így

akár az eltérő generációk vitájaként és „harca-ként” is interpretálható, melynek során a szereplő karakterek csupán „szócsövei” és „hangadói” egy általánosabb és átfogóbb Kádár-kori társadalmi problémának.

Az egyénesítés, az arcadás, valamint a tipizálás, az általánosítás, meglátásom szerint, egyszerre – időnként egymás ellenében – működik a korai Tarr-filmekben. A *Panelkapcsolat* című film elején ez a kettősség (arcadás és tipizálás) már-már tézisszerűen is megfogalmazódik vizuálisan. A kezdő jelenetben ugyanis, míg a lakótelepi házak tövében egy zenekar indulókat játszik, az ablakokban szülőket és gyerekeket láthatunk, akik a műsort figyelik odafentről. Egyenházak, egyenablakok, egyencsaládok, melyek közt – mint később kiderül – a főszereplő házaspár is megjelenik kisgyerekekkel. Alapvetően semmiben sem különböznek a többi kíváncsiskodó családtól. Vagyis e jelenetben képi újrafogalmazását láthatjuk a *Családi tűzfészek* elején szereplő feliratnak, miszerint – kissé átfogalmazva – ez a történet jöllehet az ablakban szorongó családok egyikével történik, valójában bármelyik lakótelepi családdal megtörténhetett volna.

Talán kevésbé feltűnő tipizálásként értelmezhető a *Családi tűzfészek* című film történetének az az eseménye, melyben Irén cigány barátnőjét „megerőszakolja” a frissen leszerelt férj és a bátyja. Az erőszakot követően ugyanis igencsak meglepő módon egy olyan jelenet következik, melynek során látható vidámsággal együtt italozik a megerőszakolt cigánylány és az őt erőszakkal magáévá tevő két férfi. Nehéz megérteni, miért megy el sörözni azokkal, akik néhány perccel korábban megalázták és megbecstelenítették. Csupán annak tételezésével látom feloldhatónak ezt az ellenmondást, hogy a két egymás mellé szerkesztett jelenetnek együttesen éppen az a lényege, hogy az elítélendő tettet nem követi ítélet, számonkérés vagy bűnhődés. Az elkövetők erőszakot követően együtt szórakoznak az áldozattal békés egyetértésben. Magyaroként hajlamos vagyok ebben a jelenetsorban hazánk 20. századi történelmének allegóriáját (vagy ha tetszik, *tipikus* esetét) látni, miszerint a tragikus vétségeket követően, melyeket magyar emberek követtek el magyar emberek ellen – bármilyen ideológia nevében –, a bűnösök és az áldozatok csendes amné-

ziában élnek egymás mellett az újabb és újabb múltelfedő ideológiák hol szorosabb, hol lazább kötelékében.

A kozmosz szegényei

Tarr Béla szegénységábrázolása az *Őszi almanachot* (1984) követő játékfilmjeiben, vagyis a *Kárhozat* (1987) című alkotásától kezdődően alapvetően megváltozik. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a szegénység, a nyomor és a pusztulás terei valójában az életmű második felében válnak főszereplővé, hiszen se a *Családi tűzfészek*, se a *Szabadgyalog*, se a *Panelkapcsolat* kisebb-nagyobb mértékben nélkülöző főszereplői nem olyan elcsúsztak és kiszolgáltatottak, mint például a *Sátántangó* (1994) sárban tipródó, düledező házakban élő, lerongyolódott karakterei.

Mindemellert az életmű második felében a korai filmekben még tetten érhető szociográfiai, társadalomkritikai szempontok döntő mértékben eltűnnek, és a peremlét, a pusztulás, a kiszolgáltatottság különböző stációi egzisztenciális, vagy ha tetszik, lételméleti dimenziókba emelkednek. Más szóval: a szegénység konkrét tereit felváltják a szegénység allegorikus terei. Azok a terek, melyekben a szegénység nem pusztán a szegénységet jelenti többé, hanem az ember egzisztenciális kiszolgáltatottságának állapotát. Vagy még pontosabban: az egzisztenciális leépülés folyamatát, a feltartóztathatatlanság szétesés, pusztulás processzusát. A *Kárhozat* című film főszereplője, egy bizonyos Karrer reflexív, akár az egész életműre vonatkoztatható módon, így jellemzi ezt a folyamatot: „Minden történet rosszul végződik. Mert a történetek mindig a leépülés történetei. Mert a történetek hősei mindig leépülnek, és hajszálpontosan ilyen módon épülnek le [utal a saját történetükre – S. M.]. Mert ha nem így épülnének le, akkor nem leépülés lenne, hanem feltámadás. Márpedig nem feltámadásról, hanem leépülésről van szó. Történetesen örökös és megfelbezehetetlen leépülésről. Hiszen ami itt most le fog zajlani, az a millió és millió tönkreemenésnek egyetlen – köztünk szólva –, meglehetősen kisszerű és ízléstelen formája. És ha adósságok miatt börtönbe kerülsz, akkor nem csak időleges tönkreemenéssel számolhatunk, hiszen ez a tönkreemenés folyton végleges tönkreemenés, ahogy a tönkreemenés általában is.” Röviden, e monológja

változott dialógus szerint a szétzúzódnak, a tönkremenés, a pusztulás végleges és feltartóztathatatlan. S lényegében a Tarr Béla életmű második szakaszának alkotásai ennek a folyamatnak a bemutatására vállalkoznak. Talán az sem véletlen, hogy *A torinói ló* (2011) című film áll ennek az esztétikai vállalkozásnak a legvégén. (Hiszen, akár igaz, akár nem, a rendező bejelentette, hogy nem készít több filmet.) A fordított teremtéstörténetként is értelmezhető cselekmény ugyanis arról szól, hogy a „semmi határán” élő férfi és lánya mellől lassan elfogy a világ. Először fát rágó szüvek tűnnek el, aztán a ló süpped letargiába, minek következtében a férfi elveszíti a munkáját, s ezzel egyidejűleg motivációját, hogy elhagyja a házat. Aztán a szél ereje, majd a víz fogy el, végül pedig a fény is magára hagyja a világot, és a hatodik napon úrrá lesz mindenben a végtelen sötétség. Az életmű második szakaszának nyitófilmje, a *Kárhozat* felől szemlélve ez persze teljesen következetes történet-befejezés, s egyúttal: konzekvens életmű-lezárás.

Persze nemcsak a *Kárhozat* kontextusában tűnik adekvátnak és indokoltnak az életmű záródarabja, hanem a *Sátántangó*, a *Werckmeister harmóniák* (2000), vagy akár *A londoni férfi* (2007) felől nézve is. A *Sátántangó* karakterei közül egyesek – akikben még él valamiféle remény – a pusztulás és a nyomor köreiből kísérelnek meg kitörni, ám próbálkozásuk kudarcra jár, egészen pontosan: soványka ábrándjaik Irimiás és Petrina csapdájába juttatja őket. A *Werckmeister harmóniák* főhőse, Valuska János tanúja lesz a reménytelenség lázadásának, mely lényegében a város pusztulását, a szegények egymás ellen fordulását eredményezi, és a remélt jobblét helyett a még nagyobb nyomor beköszöntét hozza el. Ráadásul még a szabadság szimbólumként értelmezhető bálna is teljesen „partra vetetté” válik (metaforikus és szó szerinti értelemben is), hiszen a végtelen vizek óriás állata a történet végén kiterülve hever ketrecének roncsain, a város főterén. Röviden: az életmű második felének játékfilmjei a pusztulás és az elkerülhetetlen, feltartóztathatatlan leépülés történetei, melyekben a szegénység és a nyomor tájai az ember egzisztenciális kiszolgáltatottságának nagyszabású allegóriáivá válnak.

Az életmű második felében a szegénység eltérő ábrázolása a korábbi Tarr-filmek-

hez képest nyilván eltérő filmnyelvi stratégiákat igényel. A (klausztrófó) közelképek dominanciája helyett a tágabb látószögű, mélységben rétegzettebb, hosszú beállítások válnak a meghatározóvá. A nagyobb teret befogó kép-kivágatok ugyanakkor nem feltétlen gazdagítják és „színesítik” az ábrázolt világot, hisz a látvány nagyobb horizontú megjelenítéséből csupán a nyomor és reménytelenség sivár tereinek a még kíméletlenebb és átfogóbb bemutatása fakad.

A látószög megváltozásának példájára érdemes a *Panelkapcsolat* című film korábban már említett vállalati báljának ábrázolásmódját összevetni a *Kárhozat* „össztánc” jelenetével. Az előbbi esemény bemutatásának közeli és fél-közeli képei – mint erről fentebb már szóltam – az emberi gesztusokat állítják a fókuszba, és ekképpen mintegy főszereplővé teszik az esemény résztvevőinek arcát. Ezzel szemben a *Kárhozat* című film nagy buli-jelenetében – amikor éppen nem a főszereplők a fontosak – nagytotálban látjuk a táncoló párok összességét. A végső körtáncban pedig az egész termet befogja a kamera, s jól kivehető, ahogy furcsa arcú emberek csoportjai a lepusztult teremben összeölelkezve dülöngélnek körbe-körbe a zenére. A közel négyperces jelenetet nem szakítják meg arc-közelik, vagy fél-közelik a táncoló emberekről. Az arc-közelik konkretizáló gesztusának hiányában a látottak sokkal inkább hajlamosíthatják a nézőt az általánosításra, vagyis a jelenet absztraktabb, elvontabb értelmezésére, szemben mondjuk a *Panelkapcsolat* szóban forgó bálj jelenetével. S valóban, a *Kárhozat* körtánc-jelenete a film kontextusának egészében sokkal inkább hat haláltáncnak, mint egy a munkatársakkal kényszeredetten eltöltött vállalati bulinak. S ugyanígy, a *Sátántangó* című filmnek az a kocsmajelenete is a haláltáncok kultúr hagyományát idézi, melynek során a telepi emberek harmonikaszóra ropják csak-azért-is-vidám, groteszk táncukat; míg eközben odakint düledező házaik nedves falaira – a költővel szólva – „térképet rajzol a penész” a „nyomor országairól”.

Az életmű második felében a színészvezetés módszere is jelentősen megváltozik. Míg a korai Tarr-filmekben nagyon fontos az amatőr színészek spontán és szándékolt gesztusainak a tetten érése – hiszen ezek az arc-rezdülések közvetítik a „tipikus események” személyes drámáját –, addig a *Kárhozattól* kezdődően egyre redukáltabb, egyre visszafogottabb eszközökkel élnek a színészek. E fo-

lyamat betetőzéseként értelmezhető *A londoni férfi* protagonistájának, Maloinnak és *A torinói ló* két főszereplőjének minimalista, szinte minden emberi kifejezést nélkülöző lecsupaszított ábrázolásmódja. A személyes sajátságaiktól megfosztott karakterek – melyek nagyban hasonlítanak Robert Bresson filmalakjaihoz – óhatatlanul is típusokká válnak, az általános emberi, egzisztenciális kiszolgáltatottság univerzális típusaivá. A karakterek átalakulásával egy időben a dialógusok szerkezete is megváltozik, és a spontánnak, keresetlennek, s egyben valószerűnek tűnő diskurzusok helyét a kimódolt, nem ritkán filozófiai monológokat is tartalmazó párbeszédnek veszik át. Ezek a beszélgetések pedig nem ritkán úgy szerveződnek, hogy amíg az egyik szereplő az élet értelméről, vagy inkább értelmetlenségéről és a világ feltartóztathatatlan pusztulásáról értekezik hosszan és meglehetősen szofisztikáltan, addig a másik karakter felettébb unottan, kifejezéstelen arccal, némán hallgatja őt. Ez a típusú, áldialogikus ellenpontozás persze, mely az érdektelenség emberi gesztusaival válaszol a hosszas okfejtésekre, a mondottak komolyságát is képes időnként aláásni, relativizálni. A *Kárhozat*, a *Sátántangó* vagy éppen a *Werckmeister harmóniák* című alkotásokban számtalan ilymódon felépített dialógust figyelhetünk meg, jóllehet még a verbalitás szempontjából minimálisra redukált *A torinói ló* című alkotás sem mellőzi e szerkesztésmódot. Gondoljunk csak a pálinkáért érkező furcsa szomszéd hosszú, alig követhető eszmefuttatására a jó és a rossz harcáról és a világ elkerülhetetlen széthullásáról. A *Kárhozat* című filmben pedig még az is előfordul, hogy a ruhatáros nő a szakadó esőben ernyőt tartva a feje fölé Karrerhez lép, és bibliai idézeteket mond el neki fejből. A főhős ezt némán hallgatja, majd szó nélkül távozik. Nyilván ezeket a dialógusokat nem a realitás, hanem sokkal inkább a filozófiai, lételméleti általánosítás szintjén érdemes értelmezni.

Összefoglalóan elmondható tehát, hogy jóllehet Tarr Béla korai és későbbi filmjei a szegénységtematika tekintetében rokoníthatók, azonban ehhez az állításhoz azonnal hozzá kell tenni, hogy a kiszolgáltatottság és a peremlét ábrázolása egészen máshogy történik a *Panelkapcsolat* című alkotással záruló életmű-szakaszban, mint az utána következő filmek esetében. A kö-

zös tematikán túl, vagy talán helyesebben: a meg-egyező tematikával összefüggésben legalább két további közös jellemvonás figyelhető meg a Tarr-életmű mindkét szakaszában. Először is szembeötlő, hogy az alkohol motívuma a szegénység szociográfiai és lételméleti ábrázolása során milyen nagy szerepet játszik, másodsorban pedig a nő (társadalmi) szerepének bemutatása is sok rokon vonást tartalmaz mind a korai, mind pedig a késői filmekben.

A *Családi tűzfészek*, a *Szabadgyalog*, a *Panelkapcsolat* című alkotások történeteiben szereplő karakterek – enyhe túlzással – lényegében folyamatosan isznak. A *Családi tűzfészek* jeleneteinek például elengedhetetlen kelléke az alkohol, a *Szabadgyalog* főszereplőjéről, Andrásról megtudjuk, hogy ő valójában alkoholista, a *Panelkapcsolat* című alkotásban pedig az alkohol részben a problémák forrását jelenti (vö. Robi a közös strandolás helyett sörözni megy), részben pedig abban segít, hogy az elfojtott párkapcsolati problémák könnyebben felszínre kerüljenek. A *Kárhozat*, a *Sátántangó*, a *Werckmeister harmóniák*, *A londoni férfi*, és *A torinói ló* című filmekben is szüntelenül isznak az emberek, illetve a kocma is visszatérő és fontos helyszíne ezeknek az alkotásoknak. Ráadásul az utóbb említett filmek többségében ugyanaz a színész (Pauer Gyula) játssza a kocsmáros; mintha a színészválasztás azt sugallná: a kocma ugyanannak a reménytelenségnek az *állandóságát* hordozza a különböző történetekben, amit a filmek világlátása és apokaliptikus világszemlélete is konstans módon képvisel minden egyes alkotásban.

Az életmű korai filmjeiben az alkohol akár a szociográfia hitelesség elemeként is értelmezhető volna, hiszen – nem egészen komolyan szólva – nagyon pontosan ábrázolja azt a korhangulatot, melyet szellemes aforizmában így fogalmazott meg a Kádár-kor embere: az értelmiség előtt két út áll manapság az egyik az alkoholizmus, a másik pedig járhatatlan. Ha a korai filmekben ábrázolt történetekben az alkohol a kiszolgáltatott helyzet (ideig-óráig) enyhítő „gyógyszereként” funkcionál, akkor ez még inkább igaz az életmű második felének filmjeire. Az iménti idézett kis aforizmat átfogalmazva azt lehetne mondani, hogy ezeknek a filmeknek a világában két út áll a történetbeli karakterek előtt, csak-hogy azok mindegyike a kárhozatba, a pusztulásba vezet. S akkor már jobb, ha iszik az ember, s addig sem gondol a világ és vele együtt a saját el-

kerülhetetlen megsemmisülésére, egzisztenciális nyomorúságára.

A nők helyzete mindkét alkotói korszak filmjeiben meglehetősen sanyarúnak tűnik. Előfordul, hogy megerőszoikják őket, mint például a *Családi tűzfészek*ben, de amennyiben nem ez történik velük, akkor is jobban teszik, ha több vasat tartanak egyszerre a tűzben, hogy boldogulhassanak a férfidominanciájú világban. A *Szabadgyalog* című film története szerint, noha Kata Andrást választotta férjéül, de azért a bátyjával is összefekszik; s arra is történik utalás a filmben, hogy András többi barátjával is bizalmas viszonyt ápol (vagy ápolt) Kata a házasságkötésük előtt és után. A *Kárhozat* című filmben az énekesnő szerelmi háromszögben él a férjével és Karrerrel, de a kocsmárossal is ágyba bújik, egészen pontosan: a kocsiába bújik egy intim együttlétre, ha ettől jobb életet remélhet. A *Sátántangó* című filmben Schmidtne Futakival csalja férjét, de Kránerné sem a hűség megtestesülése a film története szerint, hisz ráhajt Halicsra, akinek ez a legkevésbé sincs ellenére. A *Werckmeister harmóniák* Tünde nénije pedig egyszerre Eszter úr felesége (akivel nem élnek már együtt), s a rendőrfőnök szeretője, aki a legnagyobb hatalmú potentát a városban.

Jóllehet az alkohol és a fél-prostituált nők mint közös motívumok, és a szegénység, a leépülés, a széthullás mint közös témák az életmű mindkét szakaszában megjelennek, ám amíg az előbb említett motívumok szerepe nem igazán értékelődik át az egész életműben, addig a szegénység és a leépülés ábrázolása jelentős változáson megy át az életmű második szakaszában. Ezt a változást, átalakulást – részben megismételve a fentebb írtakat – úgy lehetne összefoglalni, hogy a korai alkotásokban (*Családi tűzfészek*, *Panelkapcsolat*, *Szabadgyalog*) még tetten érhető „dokumentarista”

szempontok a *Kárhozat* című filmtől kezdődően alapvetően eltűnnek; és ahogy az ábrázolásmód egyre absztraktabbá válik, úgy a kiszolgáltatottság, a peremlét különböző formái is egzisztenciális dimenziókba emelkednek. Az ábrázolt világ leépülése és ezzel szoros összefüggésben a kifejezés nyelvének redukciója *A torinói ló* című filmben éri el a végpontját. A korábbi Tarr-alkotásokban romjaiban még felismerhető kelet-európai tájak (sártengerek, kocsmabelsők, salétromos falak stb.) Tarr utolsó filmjében maradéktalanul az ember egzisztenciális kiszolgáltatottságát megjelenítő, fokozatosan szűkülő allegorikus terekké alakulnak. Ahogy apa és lánya körül elfogy a fény, az élet, úgy a kamera sem tud mást rögzíteni végül, mint a határtalan sötétséget. A világ elmúlását követően pedig sem megélhető, sem elmondható történetek nincsenek többé, ezért a szereplők és a (tétélezett) rendező egyként fogynak ki cselekvési lehetőségeikből. Cselekvési lehetőségeiket persze a *Panelkapcsolat* vagy a *Családi tűzfészek* című filmek szereplői is kimerítik, ám számukra (teoretikusan) még léteznek az emberi egzisztálás egyéb formái. Ők csupán egy bizonyos közösségi lét (család, munkahely) keretei közt érezhetik magukat csapdában. Számukra még lehetséges az újrakezdés, legfeljebb emberi gyengeségeik akadályozzák őket ebben. *A torinói ló* történetének főszereplői számára azonban semmilyen folytatási lehetőség nem adódik, hiszen apa és lánya körül az emberi létezés alapvető feltételei fogynak el. Talán éppen ebben ragadható meg a két korszak különbsége: az elsőben a leépülés, a pusztulás egy jól körülhatárolható szociológiai, szociográfiai, társadalmi szituációban értelmezhető, míg Tarr Béla második alkotói korszakának filmjeiben a határok, keretek kozmikussá, vagy ha tetszik, az emberi létezés határaivá tágulnak.