

2009. NYÁR



 APERTÚRA MAGAZIN

Egy a valóság, ezer a ruhája – film a kauzalitás felbomlása mögött. Igor és Ivan Buharov: *Lassú tükör*

KŐHALMI PÉTER

Hello Kitty és a lisztesfazék – 7/7 2016/06/16

Kódolatlan utazások – A Forráskód elemzése narratíva és látvány szempontjából
2016/06/13

A favágó is gyilkos – Tasnádi József: Joyride
2016/06/10

SZERZŐ IRODALOMJEGYZÉK FILMOGRÁFIA ABSZTRAKT KAPCSOLÓDÓ CIKKEK

Kőhalmi Péter Az SZTE BTK Filozófia, Magyar, Irodalomelmélet, XX. századi magyar irodalom szakjain végzett, jelenleg ugyanitt az Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója.
kohalmipeter@gmail.com

Igor és Ivan Buharov közel sem szokványos filmjét (*Lassú tükör*) a 28. Magyar Filmszemlén (2007) mutatták be különösebb visszhang nélkül. A csendes fogadtatás magyarázható azzal is, hogy kísérleti filmként indult a nagyjátékfilmek mezőnyében, s a nagyjátékfilmekkel szembeni elvárásoknak talán nem felelt meg – de gondolhatjuk úgy is, hogy a nagyjátékfilmek értelmezésének bevált stratégiái itt kudarcot

CIKKAJÁNLÓ



És-effektus, avagy mozi a kiállítóterekben



Kincs, ami nincs. Az Elgin márványok esete



Pszichorealizmus és élettörténet
(Chris Landreth: *Ryan*)

vallottak. Amit tudhatunk: ezután jó néhány fesztiválra kijutott, [1] és közben megjelentek ismertetőnél hosszabb írások is róla. [2]

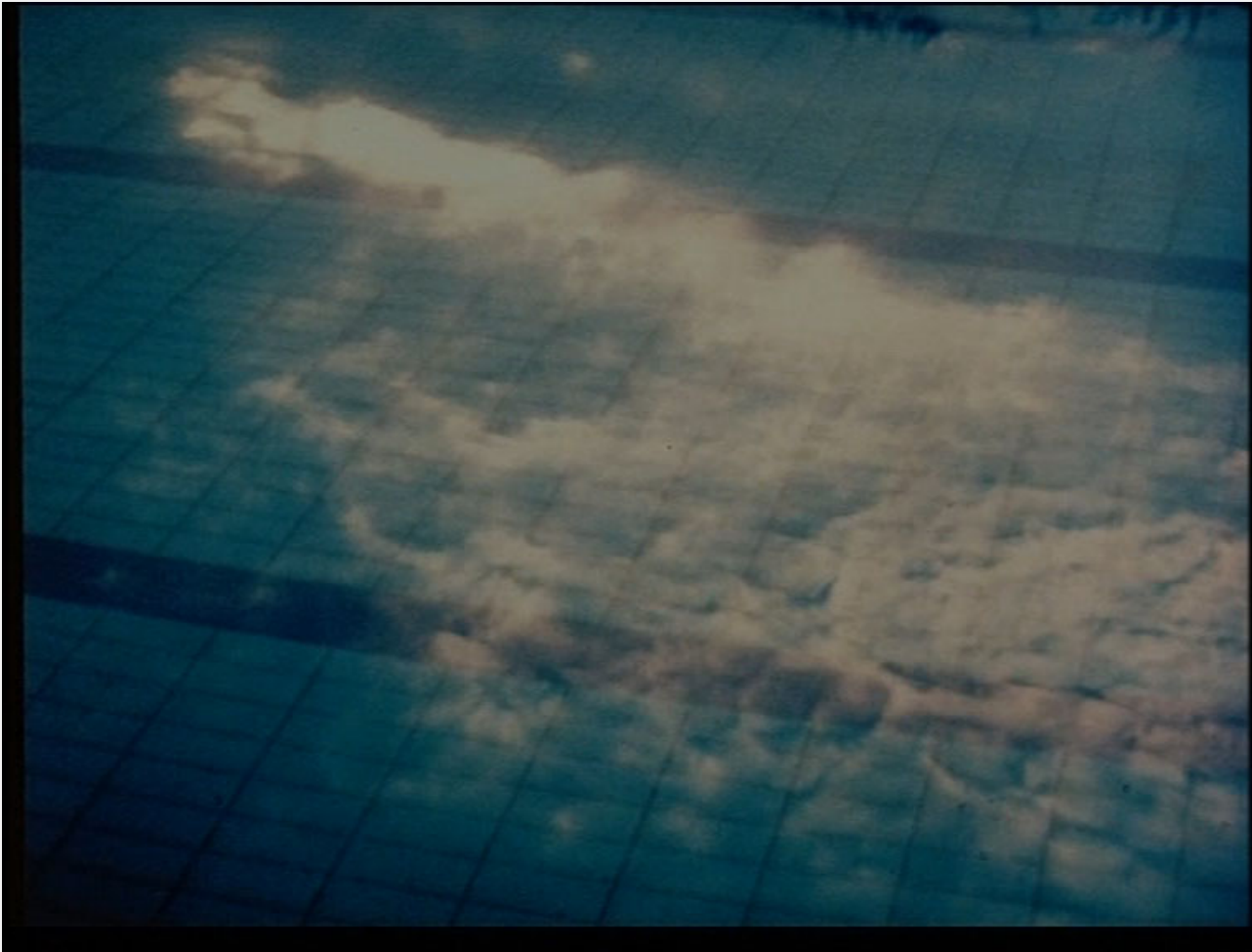


Lassú tűkőr (Igor és Ivan Buharov, 2007)

Ez az írás elsősorban azzal az ambícióval született, hogy közelebb kerüljön a filmhez, próbálja valamiként megérteni, értelmezni a *Lassú tűkőr* alapvető értelmezhetetlenségét. Ez pedig legalább még egy feladatot implicál: ha valami minduntalan kiszökik a racionalitás kordájából, akkor a megragadásához használt teóriák, kategóriák is csak ideig-óráig szolgálhatnak bennünket, újabbak felé irányítva elemzésünket – mi pedig addig bízhatunk ezen teóriákban, amíg legalább részleteikben bírnak



magyarázóerővel. A dolgozat célkitűzése tehát legalább kettős: közelebb kerülni a filmhez, valamint narratológiai, művészetfilozófiai elgondolások keretében próbálni működtetni legalább egy, a film egészének értelmezését segítő elméletet, jelen esetben Erdély Miklósét. (Mindezt megfordítva pedig: ha ez az írás eléri célját, akkor talán többet tudunk majd a filmről, a használt elméletek lehetőségeinek határaitól, és akkor példa lehet arra is, hogy Erdély szerteágazó teóriája nem csak saját alkotásai kapcsán és nem is csak a neoavantgárdon belül, hanem akár a kortárs film értelmezésekor is támaszul szolgálhat.)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

A film címéről az 1980-as évek közép-európai irodalmában jártas olvasónak/nézőnek joggal juthat eszébe Milorad Pavić *Kazár szótár* című műve mint a film kitüntetett szöveggörnyezete. [3] A szembetűnő utalásokon túl a filmet összevetve a Pavić-szöveg értelmezésének problémáival további kapcsolatok, s ezzel – ami számunkra lényeges lehet – az értelmezést továbblendítő támpontokat is találhatunk. Három ilyen fogok említeni: az alkotóelemek és ezek egymáshoz való viszonyát, a fikcionalitás és a tényyszerűség problémáját, valamint az ideológiakritikai aspektust. A *Kazár szótárt* mint szótárregényt szokás említeni, [4] – a kazárok történetei ábécébe rendezve sorakoznak mind a Vörös, a Zöld és a Sárga könyvben. Viszont itt inkább azt az álláspontot szeretném felvetni, hogy noha a szótárszerű szerkesztés a regény meghatározó sajátja, talán mégsem a *diferentia specificája*. Az ábécébe sorolást inkább úgy vehetjük, mint frappáns szövegen kívüli megoldása annak, hogy az egymás mellé helyezett szövegekből hiányzó rendezőelv így került pótlásra. Thomka Beáta arra figyelmeztet, hogy az elrendezés struktúrája csupán a külső keretet adja, melyen belül többféle poétikai elv dominálhat. Jelen esetben jelentősebb, egyedibb a belső forma, a műegész alkotóelemeinek viszonyrendszere. [5] Hogy erről a viszonyrendszerről beszélhessünk, először az alkotóelemeket kell végigkövetnünk: a halál, a jelképek, az álmok, a hitvilág, a csodák, a jóslatok, a rituálék, a titkok és a megfejtések egymással korrespondáló történeteivel találkozhatunk. Thomka Beáta megállapítása szerint „Ez a mélyen fekvő, s a közös tudattalan rétegeiből felhozott (vagy legalábbis ennek mintáját követő), az irracionálisból és a képzeletből táplálkozó anyag a mű legértékesebb vonulata.” [6] De hogyan is kapcsolódnak ezek egymáshoz? A regény történetehez, motivikus ismétlődéseivel egymással csak részben összeegyeztethető, vagy akár inkommensurábilis interpretációváltozatok csatlakoznak. A tényekről eltérő, egymásnak többször ellentmondó értelmezések tudósítanak, az álmokról különböző megfejtések, a szereplőkről pedig más-más szemszögű megítélések rögzítés nélküli hullámszását kapjuk. Ebből gyorsan következhet a belátás, hogy itt valószínűleg nem a szerzői intenciónak megfeleltethető interpretáció működtetése viheti közelebb az olvasót a szöveghez, ugyanis egyetlen, biztos, legitim olvasat megragadásának itt igencsak kicsi az esélye. A kazárok koherens története a folyamatosan felülírt változatok miatt nem állhat össze; a titkok megfejtésének lehetséges fonalai újra és újra összegabalyodnak, míg nem a titkok megfejtésvariációi között rendet tenni igyekvő olvasó előtt egy viszonylag egységes megfejtés lehetősége is kétségessé válik. Ugyanakkor mondhatjuk, talán mást (is) kell/lehet keresnünk, olvasnunk: a rekonstruálhatatlan történetek mellett (és által) talán itt inkább az értelmezés történetével, lehetetlen feladatával találkozunk.



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

A film kapcsán rögtön megállapíthatjuk, hogy szintén a jóslatok, a rituálék, az álmok, a halál, a megfjendő titkok történeteivel találkozhatunk – ez a film leglényegesebb vonulata, azzal együtt (emellett próbálok érvelni), hogy az irracionalitás a film esetében, ellentétben a regénnyel, épp a valóság elérésének egy felkínált útja. A filmet alkotó cselekmények egymáshoz való viszonya – még ha úgy is gondoljuk, hogy a narratívákhoz általában hozzátartozik bizonyos fokú feszültség, az összeállítandó történet befejezésének bizonytalansága – csak igen kis részben meghatározható. Nem csupán az egyenes vonalú narratíva hiányáról beszélhetünk, hanem az egymással már csupán távolról, egy-egy kapoccsal érintkező cselekményszálakról. A branigani kategóriák [\[Z\]](#) szerint el tudunk különíteni

egymástól *epizódokat*, s talán *fókuszált láncokat* is, azaz egy téma, szereplő köré szerveződő, ok-okozati láncba rendezhető történések: ilyenek az Egon, a haláleset, a szerelem, a jó fiú körüli cselekmények. Viszont ezek nem állnak össze *egyszerű narratívává*, nem implikálják a totalizációt, a feszültséget feloldó lezárást, feltéve ha nem gondoljuk úgy, hogy e film esetében a totalizációra való törekvés egybeesik a teljes diszperzióval; az *egyszerű narratíva* keresése/összeállításának szándéka átfordul a *halmazokra* bontásba, a tárgyak, a történések, az álmok szabad, véletlenszerű egymás mellett létezésének mint végső nem-narratív totalizációnak a felismerésébe. [8]

Bordwell kognitív álláspontja szerint: „[...] az észlelés és a gondolkodás célorientált folyamatok.” [9]

Észlelési hipotézisekkel és azok ellenőrzésével van dolgunk: csoportosítással, emlékezéssel, következtetéssel. [10] A néző normális elvárása pedig, hogy ezt működtetve előbb-utóbb sikerül feltárnia az események láncolatának időrendjét és a kauzális viszonyokat – legalábbis az ezt felkínáló filmek esetében. Bordwell szerint ez a típusú nézői aktivitás – függetlenül attól, hogy már ismerős, jól begyakorolt – a hollywoodi film nézőjében is működik, azzal együtt, hogy épp ez a megszokottság miatt lehet Bazin álláspontjához közelítve mondani: „A klasszikus film elbeszélismódja maga is arra készíti minket, hogy a látottakat egy nyilvánvalóan egységes képzeletbeli világként fogadjuk el, melyet egyszerűen csak filmre rögzítettek a kedvünkért.” [11]

S ugyanebben az idézett szövegében azt próbálja felmutatni, hogy a hollywoodi narratív kontinuitásban „láthatatlannak” vélt narráció nagyon is „tetten” érhetően „próbál visszahúzódní”. Ha ehhez hozzáolvassuk az általa a művészfilmes elbeszélismódról írottakat, legalább annyi elmondható, hogy a tetten érhetőségnek (a saját teóriáján belül is) vannak igen fontos fokozatai, és hogy ezek szerint a nézői aktivitásnak is kell legyenek különböző mértékei – noha ennek a végpontjai már nem férnek bele az ő elméleti alapállásába. Amennyiben a művészfilmet a kauzális összefüggések lazítása, így a fabula összeállításának fokozott nehézsége, s emellett inkább a jellemre, mint a cselekményre koncentráció jellemzi, úgy a *Lassú tükör* művészfilm. A *Lassú tükör* értelmezése szükségszerűen sorozatos kudarcoknak van kitéve: hosszú, bizonytalan kimenetelű, ellentmondásokat halmazó, folyamatos erőfeszítést igénylő hermeneutikát követel. Feltehetően többről van itt szó, mint ami a bordwelli kemény kognitív álláspontból e hermeneutikát tekintve következik. Bordwell szerint „[...] az új esztétikai konvenciók másfajta »valóságok« megragadására törekszenek [...] Természetesen a művészfilm realizmusa nem »valóságosabb« a klasszikus film realizmusánál; mindez egyszerűen a realiztikus motiváció másfajta kánonja [...]”. [12]




Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)


A film nézőjének helyzete nagyban hasonlít a filmbeli Egonéhoz. A film megértésének kísérlete és a filmbeli férfi önmegértésének próbái hasonlítanak egymáshoz. A mellkasától lefelé lebénult férfi barátai úgy gondolják, lebénulásának oka nem racionális, így azt nem is a tiszta ész határain belül próbálják vele megtalál(tat)ni. Azt remélhetik, Egon lelkének fájdalmas, ismétlődő szétszedése, a lélektöredékek újbóli összepakolásai, a végtelenbe tartó kikényszerített önmegértések egyszer csak választ és kiutat, talán gyógyulást adnak. Mi a filmet nézzük, Egon pedig a saját filmjét. Ebből a néző-Egon hasonlatból pedig egy kettős kérdés következik: Mi sikerülhet Egonnak? Mi sikerülhet nekünk?


Ahhoz, hogy választ találhassunk, túl kell lépünk a *Kazár szótáron* s egyáltalán a szövegiség által felkínált befogadói lehetőségeken. E helyett, s a filmre vonatkozó bordwelli elmélet helyett én itt inkább Erdély Miklós filmteóriájára próbálok támaszkodni – miközben egy ízben még Branigan-t fogom segítségül hívni. Röviden vázolja Erdély teóriájának ide vonatkozatható részét: a montázs ellentéteket feszítő állapotában a fogalmiság keretein belül mozog, de az elemek végső összebékítése – mely még ugyancsak a montázs fennhatósága alá tartozik – az elemek sorozatos új kontextusba helyezésével, a *jelentésköltés* [13] működtetésével a biztos és az általában vett fogalmiság teljes eltörl(őd)ésének reveláló aktusában történik.




Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)


Az ismétléses jelentésexpanzió a visszájába csap át, kiüresedésbe torkollik. Elérkezik az *állapotkommunikáció*, az emocionális „megértés”, a sztaori, a megvilágosodás – esztétikailag kiemelt – lehetősége egy távoli, még ismeretlen, de mindig már itt lévő utópikus térben: a jelentés feszélyező héját már levedlett jelölők csupasz terében, ahol ki-ki élhet a szabadságával. Mi pedig az első kérdésre válaszolva (Mi sikerülhet Egonnak?) könnyűszerrel láthatjuk a kiüresedő, megtisztult szabad hely szimbólumaként a film befejező codóját: Egon üvöltve szirénát teker a havas tér totáljában, majd a kamera 360°-ban körbefordul, s mire visszaérne hozzá, már nincs ott – csupán a toloszéke maradt. [14 


Mindezt pedig érthetjük úgy, hogy a szigorú önvallató terápia sikerrel járt, Egon felállt. De Egon nem megértette saját történetét, hanem a megértés hosszú, paradoxonokkal teli próbája feloldotta, megtisztította önmagát. Azaz a megértés kitartó kísérlete szükséges előfeltétele a tisztulásnak, de a szabadság tiszta tere már mellőz minden racionalitást. Így nézve a filmet elmondhatjuk, hogy Egonnal saját genealógiáját kerestették; a *jelentését* próbálta megfejteni toloszékbe kényszerült állapotának, de *jelentést* nem, helyette *hatást* kapott. [15 

Mi a helyzet a film nézőjével? A cselekményvezetés alapvetően összeállíthatatlan mozaikjaival, az álom és valóság megkülönböztethetlenségével találkozunk. Ha ugyan a film szűzségéről még azt tudjuk mondani, hogy (legalább) három szál köré szerveződik, ahhoz egyrészt túl kevés, másfelől ellentmondásos információink vannak, hogy ezeket egyetlen fabulába fűzzük össze. Branigani összefüggésekben (Bordwellénél rugalmasabb értelmezői stratégiájában bízva) itt *deklaratív* stratégiáink helyett minduntalan *procedurális* [16 


tudásunkra van/lehet szükség; el kellene *valahogyan* döntenünk ellentmondásos információink értékét. Egyetlen példával illusztrálva: Marinának van-e gyermeke? Egy jelenetben azt súgja Tomikának (később tudjuk meg mindkettejük nevét): „Most játsszuk, hogy én elbújok, és te megkeresel!” Egy későbbi, már egyszer felvett, vászonra vetített és onnan újra felvett képsoron pedig: „És még mit láttam? Hogy ott fekszik az én kisfiam.” Rögtön utána flashbackként szubjektív beállítás „meglesi” a fiút a bokrok, fák között, viszont a közvetlenül ez utáni kocsmai jelenetben megkérdezik Marinától: „És a kisfia hol van?”, a válasza viszont: „Nem jól tetszettek látni.” Aztán még később egy szintén duplafelvételes képsoron: „A férjem gyermeket akar tőlem.” S látjuk is mint gyermektelen, csalódott asszonyt, Egon feleségeként. Mi pedig nem igazán tudjuk, ezekhez milyen narrációs szinteket csatoljunk, mert eközben a cselekményt úgy szabdalják szét a flashbackek, hogy még csak azt sem tudjuk a látottak nagy részéről megmondani, a történet szerint mi mihez képest

előidejű. (Az „anakrónia” itt mintha értelmét vesztené.) A főcím utáni első jelenetben ugyanis egy orvos (a nevét később sem tudjuk meg) vetíteni kezd egy tolószékben ülő férfinak (Egonnak), s a gyógyvetítés fényének képsora a filmben következő buszos kirándulás jelenetébe folyik át, majd innen érkezünk oda, hogy Marina beszél Tomikához: „Most játszunk, hogy én elbújok és te megkeresel!” Az orvosról viszont a későbbiekben kiderül, (hogy legalábbis egy síkon) csak Egon képzeletében létezik, ahogy a vetítés is – és ugyanakkor úgy is látjuk az orvost, mint Tomika édesapját, Marina férjét(!). Tehát a kezdő vetítés jelenetet tekinthetjük egy flashback kezdésének jeleként, azaz a kirándulást, valamint hogy Marina Tomikához szólt úgy, mint amit homodiegetikus narráció közvetített Egon szemszögéből – s vélhetjük Egon felőli szubjektív beállításnak, ahogy Marina arcát a duplafelvétel képkivágata szétdarabolja. [17 

De meddig tart a flashback? (Olyan apróságra itt ki sem térek, hogy ha ez Egon visszaemlékezése, akkor nem tudhatná egyszerre, mi történt a kirándulókka a buszon, és azt, hogy mi történt a buszon kívül. [18 

) Nincs jelzése annak, hogy mikor van vége a flashbacknek, mert nincs „reálisnak” mondható viszonyítási pontunk sem – ahogy végérvényesen azt sem tudhatjuk, a történetben mikor van az a film eleji pillanat, amikor Egon elkezdi visszaemlékezni. Vagy gondoljuk azt, a történet egyetlen flashback, és a flashback eleje és vége a film eleje és vége? Vagy a visszaemlékezés a következő visszaemlékezésig tart? Egyáltalán, ezek visszaemlékezések vagy egyidejű álmok, történések? [19 

A filmben hatszor van Egon szemei előtt vetítés, hatszor érthetjük úgy, Egon emlékeit/álmait láttuk, vagy fogjuk látni. Egy jelenet átfolyhat a vetítés aktusába, mintha Egon épp azt látta volna, vagy fordítva, hogy ami következik, azt fogja látni; vagy akár egyszerűen két jelenet közé ékelve néhány másodpercnyi dupla vetítést látunk Marináról, de van, hogy jelzésként csupán megszólal a képsorok mellett a vetítógép hangja. Közben Egon háromszor ébred fel álmából, ahogy Tomika is. Ki melyik jelenetet álmodja? Egymás jeleneteit, egymás álmait is álmodják, egymás álmaiban szerepelve? A film vége felé a közös, minden szereplőt összegyűjtő álomszertartás jelenetét látjuk. Felmerülhet a kérdés: ez lenne a történet egyetlen „jelen idejű” cselekménye? Az összes többi jelenet pedig ennek az egy „jelenidőnek” az egymás álmaiban való kitárulkozása? Nem tudjuk, ahogy azt sem, szükség van-e arra, hogy határt feltételezzünk a film diegetikus világában álmok és valóság között, ezzel együtt ki kell-e a film valóságából utasítanunk mindent, ami nem felel meg a mi „valóságunk” szigorú bináris logikai feltételeinek. Minden mindent átkeretez. Végül soron nem tudjuk, milyen értéket tulajdonítsunk annak, amikor Marina azt mondja: „A férjem gyereket akar tőlem”, mert egyszerűen nincs mihez viszonyítani ezt az információt. Ugyanilyen értékkel bír, hogy ő Egon felesége, de épp olyanal is, hogy Marina Tomika édesanyja, de nem Egonnak a felesége, hanem az épp nem orvosnak – avagy akár Marina Egon „valós” és „álombéli” felesége, akitől a

férje gyereket szeretne, de csak „álmában” tudja egy másik családban megadni neki, ahol a gyerek az a Tomika lesz, aki a barátaihoz hasonlóan segíteni próbál a „valós” Eggonak a gyógyulásban. Mindeközben jó néhány olyan képsort látunk, amelyek beállításáról gondolkodnunk kell, de mint jelet nem tudjuk megfejteni. Több határozottan szubjektív szemszögű beállítás ilyen: például a szerelmi, padon ismerkedő jelenet, mikor nem beállítás/ellenbeállítással találkozunk, nem is egy ideális, statikus, centrális helyzetből készült felvétellel, hanem a kamera hátulról, óvatosan, a fa mögül „lesi meg” őket. [20 

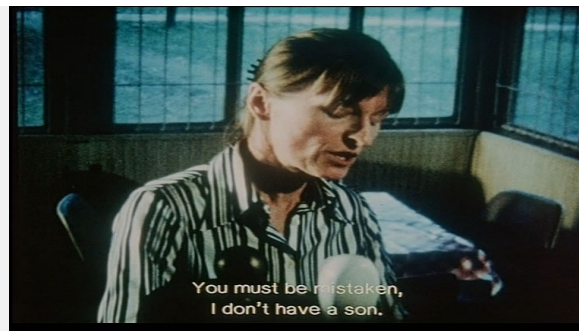
Egyrészt ez persze szolgálhatná a valóságérzet már más filmek alapján jól begyakorolt, behelyezkedő fokozását, azt, hogy itt a narráció rejtekezik, s a kamera épp csak azt veszi, ami történik, sőt, még arra is „ügyel”, hogy a valóság szereplőit „ne zökkentse ki”, hogy a hátuk mögött „észrevétlen maradjon.” Viszont minket (legalább) az zökkent ki, hogy közben látunk egy férfit, aki a kocsmáros-alkimistától puskát vesz át. Feltehetjük a kérdést: ez az ő szemszöge? Annyi jelzést nem kapunk, hogy ez egyértelmű lenne, viszont annyit még igen, hogy ne tudjunk behelyezkedni a leskelődésbe, és épp annyit, hogy megmaradjon ez a kérdés.

Ha mindenki jelen lehet mindenki álmában, vagy legalább láthatja azokat, akkor bármelyik beállításról feltételezhetjük, hogy nem semleges (ha létezik egyáltalán ilyen), hanem egy szereplő szubjektív szemszögéből készültek. (A fokalizációs szintek elkülönüléséről gondolkodni a *Lassú tűk ör* kapcsán, azt hiszem, szükséges, de lehetetlen vállalkozás, akkor is, ha ezen a szintek alapvetően dinamikus viszonyának feltérképezését értjük. Ugyanis a nem fokalizált karakternarrációtól egészen akár a mély belső fokalizációig bármely képsor esetében bármelyik szint mellett érvelhetünk. Mert ha az összes képsort láthatjuk szubjektív beállításúnak, és köthetjük az érzékelés milyenségével nem foglalkozó felszíni belső fokalizáció szintjéhez, akkor ez az állítás rögtön értelmetlenné is válik, ugyanis ekkor már nem tudhatjuk, éppen mély belső fokalizációkkal van-e dolgunk, mert az érzékelés tárgyától ekkor már nem tudjuk leválasztani az érzékelés hogyanját; nem tudhatjuk, mi az érzékelés milyensége és tárgya közötti távolság.)



My little boy was lying there.

Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



You must be mistaken,
I don't have a son.

Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

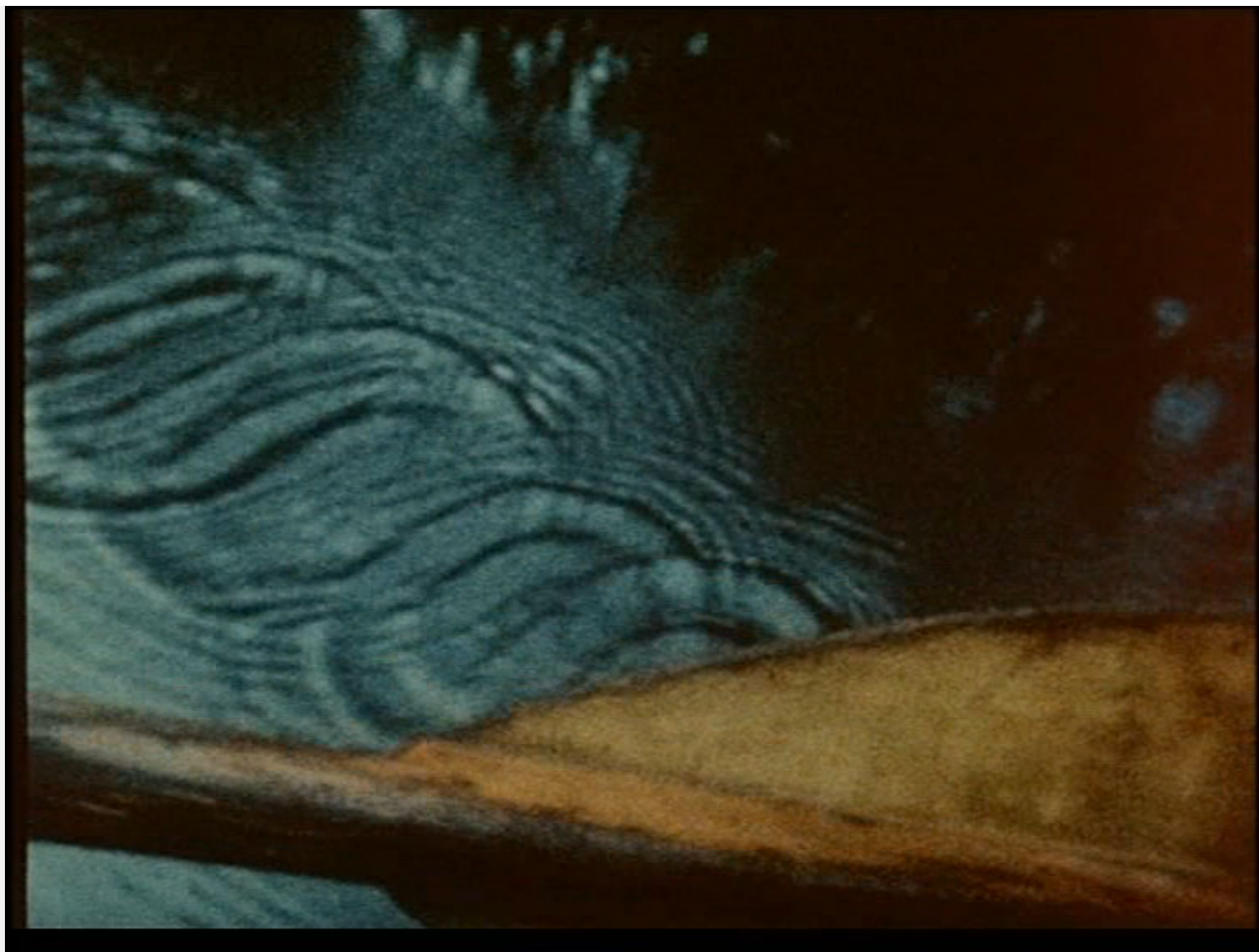


Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

Közben pedig joggal tűnhet úgy, *procedurális* tudásunk működtetésével egyre távolabb kerülünk dilemmáink megoldásától – ugyanakkor meglehetősen épp ez visz minket közelebb valami egészen máshoz. A nézőpontok episztemológiai határait nem tudjuk belátható véges variáción belül elkülöníteni egymástól; nincsen biztosan magasabb szintű narráció, ami legalább részben tisztázhatná az alacsonyabb szintűek ellentmondásait. Olyan fabuláról van itt szó, amit folyamatosan újra kell értenünk, de ami egyre kevésbé sikerülhet.



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

Mindezen a végtelenített álomhermeneutikán túl, a *Lassú tükör*ben Erdélyéhez hasonló radikális montázshasználattal találkozunk: a montázs a felszínen dolgozik, nem próbál titokban maradni, sőt. A film a befogadói oldal belehelyezkedésének látens mindennapiságát notorikus reflexivitásba kényszeríti, zavart gerjeszt, kibillent montázs fedetlenségével. Elég itt a nyersanyag tudatos „mocskolására” gondolnunk, a markáns nyersanyag (Super 8) anyagiségével játszó, a konvencionális befogadást eltérítő eljárásokra: a csónakázó jelenet visszacsévézéseire, a vízi lassításokra, az ismétlésekre, vagy – egyébiránt kísértetiesen Erdélyt idézve (*Álommásolatok*, 1977) – a doktor vetítéseire, amikor Egon figyel (és persze mi is, több ízben is), ahogy a vászonra vetített nő meséli az álmait. Ez a nyersanyag-valóság

átrendezését kikerülhetetlenül érzékeltető, a legegyszerűbb szintekig hatoló montázs kénytelenül két irányba reflektálandó: az objektum (film, jelenség, jelenségtöredék; avagy valóság, valóságtöredék) felé (így lehetőséget teremtve a montázs bemeneti elemeinek „tisztá realitásként” való, ontologikus, tárgykategoriális értelmezésére [21]); és a szubjektum (befogadó) módosult szubjektum-objektum viszonyának következtében saját egzisztálásának frissen feltáruló lehetősége felé. „[A montázsnek] módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férkőzni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közönséggel, és olyan közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folyamatosan felelősségre vont világnézet, a nyugtalanító erkölcsi ízlés; a kibontakozó élő forma által.” [22]

De más is történik: láthatóvá válik egy lényegi átmenet. Az ilyen montázs jellé teszi a jelenséget (Bordwell szóhasználatával: a nyilvánvalóan egységes *képzeletbeli* világ felvett részeit) egy új, most épülő kontextus számára. Itt minőségváltás, metamorfózis történik: a jelenségtöredék önmagát mint jelöltet mutató, önnön valóságstruktúráját őrizni tudó zárt jelölője inentől szükségképp értelmezendő filmnyelvi jellé avanszál. Az elidegenítés pedig nem is marad abba, nem merül ki egyszeri kizökkenésben, ismétlések sorozata újbóli – immár filmnyelven belüli – de- és egyszerre rekontextualizálást hajt végre, mígnem, a filmet Erdély felől nézve, eljöhét az onnan való kilépés, egy ontologikus állapotba (mint ismeretkategorialis) érés lehetősége/szükségessége.



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

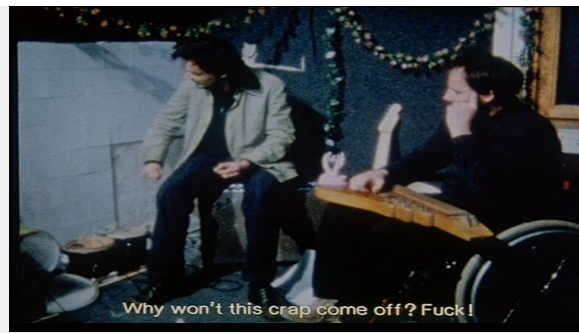
Itt egy kicsit térjünk vissza a *Kazár szótára*. Ott a borgesi [23] fikcionalitás és tényyszerűség problematikája regény és dokumentum kettőseként jelentkezik. Ahogy Kelemen Zoltán írja: „A *Kazár*

szótárok a történelemhez, illetve a történelemtudományokhoz való viszonya önkényesnek nevezhető, ezért bonyolult. Tudatosan keverednek közismert eredeti vagy csak a szakértők által ismert információk, tények olyan adatokkal, amelyeknek fikcionalitását általában nem lehet elsőre megállapítani. [...] a reálisnak nevezhető adatok is fiktív válnak, ahogy a művek fiktív terébe kerülnek.” [24] Ebből pedig az következik, hogy egy korrespondencia-elméletnek megfeleltethető igazság semmiképp sem számonkérhető rajta. Kelemen szerint legfeljebb: „Irodalmi, esztétikai értelemben vehető igazságról van szó, melynek legfontosabb tulajdonsága a viszonylagosság és a titokzatosság.” [25]

Ehhez képest más a *Lassú tükör* helyzete. Regény és dokumentum helyett itt játék- és dokumentumfilm kettőséről beszélhetünk, ugyanis (és ennyiben még megvan a hasonlóság a *Kazár szótárral*) mindkettő jelen van a filmben. A film eleji orvosi beavatkozás, úgy tűnik, vágatlan dokumentum, de mielőtt elhamarkodva, sémáinkra ráhagyatkozva bármilyen fokú objektivitást is tulajdoníthatnánk ennek – sőt, akár a film egészére próbálnánk általánosítani az expozícióhoz megszokásaink szerint köthető valóságosságot -, a film jó részét (nagyon is) úgy látjuk mint ami rendezés, felvétel, vágás eredménye. Így az *in medias res* kezdés nem észrevétlen vezet be minket valamibe, hanem a későbbiek kontrasztjában épp felhívja figyelmünket a valóságként látás involvált problémájára – kérdéssé formálva azt. Viszont a film későbbi részei sem szakadnak el teljesen a filmen kívüli történésektől. Nem áldokumentumfilmmel van dolgunk, de az Egon szerepét játszó Horváth László ténylegesen, megmagyarázhatatlan módon lebénult, az Egon barátait játszó amatőr színészek közül pedig többen civilben Horváth László barátai. [26] S ami az egészet összekeveri, hogy van a filmben belül is a kettő között átjárás: Egont egyik vehemens jóakarója felpofozza, miközben Lacinak szólítja. (A branigani taxonómia – ami az adott szekvenciákból szerezhető információk státuszának ha nem is hierarchikus, de legalább egymástól elkülöníthető, kezelhető, vizsgálható rendjét mutatná – túlpörgetett dinamikájában itt önfelszámolóknak bizonyul, mert így a legkülső keretet és a második, harmadik *lextrafikcionális, nondiegetikus narrátor* elkülönítése tisztán az elméleten belül maradván sem nevezhető diszkrétnek: bármikor behelyettesíthetjük a többi keret helyére, sőt, az előbbiek alapján akár a legbelső fokalizáció helyére is. [27]) Ez az eldöntetlen billegés viszont egészen más irányba tart, mint a regény esetében. [28]



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



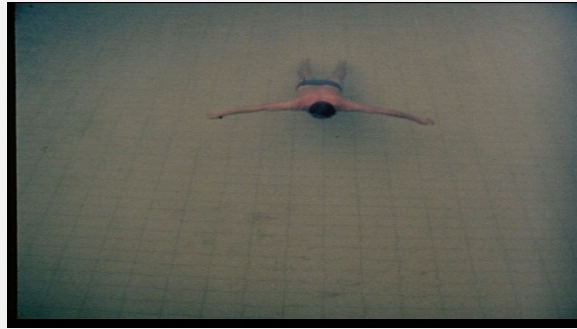
Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

Ez a binárisan stabilan nem meghatározható helyzet csak az egyik része annak, amivel a néző szembesül. Ahogy már említettem, a megismerés elemi kiszédítése először is kiszélesítés, az észlelés önreflexív tudatosítása; [29] a jelenségtöredékek filmnyelvi jellé tétele kimozdít egy egyszerű, behelyezkedő észlelésből. [30] De Erdély Miklós teóriáját követve a már vegetálásából felszólított tudat kiút gyanánt reflexív távolságot képezhet a logicizmussal [31] (közben kénytelenül önmagával is), rámutatva az igen-nem sávjában vergődő tradicionális gondolkodás tárgyidegenségére, paradoxonokban kiütköző korlátaira. Vélhetjük úgy, az értelmezés előkerülő paradoxonai az addig vélhetően jól működő séma-rendszerünk tökéletlenségének jelei: ez a néhány nyom, ahol az igazság kikezdi a doxát, s ezért kell tekintetünket e felé fordítani, innen kiteljesedni. [32] „A művészet a montázs által láthatóvá teheti a gondolkodást működés közben, de csak egy speciális gondolkodást; ez a gondolkodás a formális logikától megszabadult, az ellentéteket, sőt az ellentmondásokat nem csak elviseli, de megkívánja.” [33] A paradoxonok (újra)értelmezésbe való beemelésén, kiterjesztésén túl már bármiféle gondolati, fogalmi reflexió lehetősége is megszűnik, újabb „tudathoz” érkezünk, ahol már „Az egészhez képest minden esetleges, de minden az egészre utal. A speciális, a hagyomány által meghatározott jelentések sorozatos kioltása révén a hatás olyan szférába akumulálódhat, melyben a néző a valóságot megéri és elfogadja.” [34] Ezzel együtt jár az Erdély-féle hologram-szerkezet: a film részleteit fürkésző tekintet, akár a hologramot pásztázó lézersugár, bármilyen részegységet vizsgál, az egészet látja. Minden részlet jelentése az egész jelentése. A közvetítendő teljes információ jelenik meg minden töredékben. [35] Ahogy a filmet záró dal (*Jelen*) szövege szól: „Minden ugyanaz a kicsiben, a nagyban egyaránt jelen.

Minden, mit elmond kicsiben, nagyban jelenik meg nekem.” [36] Mi pedig talán így kerülhetünk közelebb a film kisebb szegmenseihez, a(z immár) különálló *epizódokhoz*, és azon is túl, a(z immár) fogalmiságtól távolodó, így *elmagyarázhatatlanul szép* képsorok igazságához: a jeges sárban csüdig merülve küszködő lovakhoz, a vizes öltönyben éjszaka hazafelé tartó barátok felszálló párájához, a holttest lebegéséhez a víz felszínén, a levegőért kapkodó szerelemhez, a fehér pöttyös piros szoknyához a zöld fűben, a tolószék és a világ kérlelhetetlen gravitációjához. Megértésünk jelen fonala pedig így, akár egy kognitív narratológia elvárásstruktúráinak felbomlásán át vezethet minket a *szép művészetfilozófiai* teóriákon belül is klasszikusnak, konzervatívnak mondható, azt az ontológiával összekötő, Erdély elméletével nagyon is rokonítható elgondolásához. [37]



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)



Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

Mindehhez már csak egy dolgot fűzök hozzá. A *Kazár szótár* kapcsán Svetlana Slapšak régészprofesszor tömören a szöveg értékeiről szól, majd arról, hogy ideológiai célokat vél benne felfedezni: „Ennél [a regénynél] még azok az öngyújtók is több egzisztenciális bölcsességet hordoznak, amelyekre két aszexuális, infantoid lényt és a ‘Love is...’ kezdetű feliratot rajzolták. Nagyobb veszély rejlik azonban abban, hogy a tér leírásának hiánya nyilvánvalóan ideológiai célok szolgálatában áll.” [38]

Amiből persze látszik, hogy a radikálisan egyéni esztétikai ítézőerő mellett a lujbanai professzor nemigen tud mit kezdeni a regény fikcionalitásának problémájával. Viszont azt hiszem, az ideológia kapcsán némileg igaza lehet, csak hogy valószínűleg éppen rajta kérhető számon: a regényt természetesen lehet ideologikusként olvasni, feltéve, ha valaki meglehetősen kisajátító módon történeti tényeket próbál rajta számonkérni. [39]

A *Lassú tűkörrel* viszont más a helyzet. Ha Erdélyt követve úgy nézzük a filmet, mint ami ellehetetleníti a befogadói konvenciók működését, s ami akár fel is számol(tat)hatja a formális logika használatának lehetőségét, gondolhatjuk, ezzel éppen a bármilyen ideológia megteremthetőségének, átadhatóságának közegét aknázza alá: kitisztít, „kigyógyít” minket minden bajunkból, így elsőként ebből is. [40]

De persze rövest fel lehet/kell tenni a kérdést: nem inkább egy újabb és sokkal nehezebben kikezdhető, koanszerű megértésben szétoszolva megbúvó ideológiát kapunk? Ugyanis jogos az a feltételezés, miszerint a sémáinkat átrendező mozzanatok is kell legyenek, sémája. Amire jelen esetben leginkább azt mondhatjuk: az maga a valóság. [41] A filmre irányuló tekintet konvencionális szituáltsága, a már jól kondicionált involváltság ugyan reflexióra kényszerül, de ez átmeneti állapota az újabb, már a reflexió és a fogalmiság lehetőségétől is megszabadult nem prospektív involváltságnak. Erre a mozgásra mondhatjuk Mannheim Károly terminusaival, hogy a *totális* ideológia *partikuláris* utópiára cserélődik, de akkor még legalább hozzá kell tennünk Mannheim azon megállapítását az ideológia és utópia képzetek termékeny, dinamikus harcáról, mely ezeknek az esetleges negatív felhangjait összességében módosítani szándékozik: „[...] mindkettő szembefordul a tudat nagy csábításával – a gondolkodás ama tendenciájával, hogy magába forduljon, s elfedje vagy egyszerűen csak átlépje a valóságot.” [42]





Lassú tükör (Igor és Ivan Buharov, 2007)

Ami biztos, a filmet befejező dal szövege így szól: „Minden ugyanaz: a kicsiben, a nagyban egyaránt jelen. Minden, mit elmond kicsiben, nagyban jelenik meg nekem. [...] A jelen megtörtént velem, s vele a múlt, de fáj, mi volt, mi lesz jelen. Egy a valóság, ezer a ruhája.”

Jegyzetek

[1] Kijutott az *Offscreen*, a *Transilvania*, a *Milánó* (itt elnyerte az Arile-díjat), a *Palics*, a *Wroclaw Era New Horizons* filmfesztiválokra, forgalmazni pedig 2008 áprilisában kezdték. Ekkor elnyerte a *Mediawave* legjobb kísérleti film díját, valamint az Aranybunda Díjat, idén (2009-ben) pedig a filmkritikusok legjobb kísérleti film díját. [Az Aranybunda Díjról néhány mondatban: Igor Buharov a Magyar Képzőművészeti Egyetemen tartott, általa rendezett ünnepélyes díjkiosztó keretében két lengyel, általa felkért ismerősétől vette át az aranyfestékkel lefújt bundát, az Aranybunda Díjat. A (lebundázott) díj elnyerésének sikerét a mozikba kikerülő plakátok is hirdetik. A film hovatartozásának egy lehetséges tájolásához pedig legalábbis jelzés értékű az a közvetlen kapcsolat, hogy Igor Buharov az MKA intermédia szakján (Szentjőby) St.Auby Tamás diákja, s a díjátadás-performansz egy egyetemi előadás végén történt, amelyen ő is jelen volt.]

[2] Stőhr Lóránt esszéje, az *Ami nem megszámlálható* (*Élet és irodalom*. LII. évf. 16. szám, 2008. április 18. 22. o.); valamint Barotányi Zoltán: *Belenézni késő*című kritikája (*Magyar Narancs*. XX. évf. 17. szám, 2008. április 24, 48. o.)

[3] A „lassú tükör” egy lehetséges értelmezését ugyanis itt találjuk meg: „A szolgálok egy napon két tükröt hoztak a hercegnő [Ateh hercegnőnek] mulattatására. Nem sokban különböztek a többi kazár tükrőtől. Mindkettő fényesre csiszolt sóból készült, de az egyik sebes, a másik meg lassú tükör volt. Amit a sebes elvett, úgy ábrázolva a világot, mint a jövő előlegét, a másik, a lassú visszaadta, és kiegyenlítette az első adósságát, mert a jelenhez viszonyítva pontosan ugyanannyit késett, amennyit az első sietett. [...] [Ateh] A tükrökben meglátta magát csukott szemhéjjal, és menten meghalt. Eltűnt két szempillantás között, vagy, jobban mondván, első ízben olvasta el a szemhéjára írt betűket, amelyek ölnek, mivel a megelőző és az utána következő pillanatban pislantott egyet, és a tükrök ezt közvetítették.” (Pavić, Milorad: *Kazár szótár*. Ford. Brasnyó István. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2006. 30-31. o.) Ehhez pedig hozzátehetjük a film végén feltüntetett, a filmet gyártó gazdasági társaság nevét: Álomvadász Kft. Az álomvadászok ugyanis a *Kazár szótár* szerint Ateh hercegnő védnöksége alatt működő papi szekta: tagjai az idegen álmok olvasásának, a legmélyebb titkokba való behatolásnak a mesterei. [↗](#)

[4] A szótárregény/lexikonregény műfajának első darabja valószínűsíthetően Ambrose Bierce *Ördögi kislexikona*, ami folyóiratban való közlését követően 1911-ben jelent meg. (Magyarul: Bierce, Ambrose: *Ördögi kislexikon*. Egri Kiadó, Budapest, 2003.) A *Kazár szótár* mellett pedig a vele szinte egy időben megjelenő *Por* említendő mint egyazon műfajba tartozó regény. (Pavić, Milorad: *Hazarski rečnik*. Prosveta, Beograd, 1984.; Temesi Ferenc: *Por*. A-K. Magvető Kiadó, Budapest, 1986.; Temesi Ferenc: *Por*. L-ZS. Magvető Kiadó, Budapest, 1987.) [↗](#)

[5] Thomka Beáta: A regény mint értelmezéstörténet és a fikció ábécérendje. *Híd*. Újvidék, 1987. 10. 1315-1322. o. [↗](#)

[6] l.m. 1320. o. [↗](#)

[7] Az itt használt terminusokról lásd: Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London and New York, 1992. 19-20. o. [↗](#)

[8] A feltárló véletlenszerű egymás mellettséget pedig másfelől előre *kiszámíthatatlan*, de valamiként mégis meglévő „kauzalitás” hálózza be: Marika és István egymásba szeretnek, ahogy (vagy inkább mert) a szerencseszámaik is nagyon közel vannak egymáshoz (21 és 29.) Hárman elindulnak autóval Tomikához, a jós fiúhoz, de úgy, hogy a sofőr, Sanyi sem tudja, merre van a jós, csak azt, hogy mennie kell: „Mennünk kell, nincs mese.” Tomi pedig annyit tud, majd jönni fognak a jós fiút keresni – s „természetesen” nem is kerülik el egymást. [A véletlen avantgárd, neoavantgárdbeli szerepéről pedig lásd Beke László Véletlen mint művészetcímű írását (<http://artpool.hu/veletlen/naplo/beke.html>)] [↗](#)

[9] Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmekben*. Ford. Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996. 44. o. [↗](#)

[10] „A sémák hipotéziseket is felállítanak arról, hogy mit fogunk látni a következő pillanatban. A látás tehát nem az ingerek passzív befogadása. Konstruktív tevékenység, amely magában foglal nagyon gyors számításokat, elraktározott folyamatokat, különféle célokat, elvárásokat és hipotéziseket. Ehhez hasonlóan képzeljük el a nézői észlelést is.” Uo. 45. o. [↗](#)

[11] Bordwell, David: A klasszikus elbeszélésmód. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Ford. Mester Tibor. Vál.: Kovács András Bálint. Új Palatinus-Könyvesház Kft., Budapest, 2004. 183. o. S ehhez hozzáolvashatjuk Eichenbaum mondatát: „Természetesen a folytonosság illúziójáról van szó, vagyis arról, hogy a filmvászonon meg kell építeni a tér- és időbeli mozgást, hogy a néző észlelni tudjon.” S ebben az elgondolásban a tér és az idő elválaszthatatlanul összefonódik. Ami pedig ezen túl egy kognitív szemlélethez közelállóvá teszi Eichenbaumot, az, hogy ahhoz hasonlóan minden esetben elutasítja a nézői passzivitás feltételezését, Eichenbaum szavaival a „belső beszéd”, ha nem is a jól körülhatárolt

fogalmiság szintjén, de mindig működik filmnézés közben. (Eichenbaum, Borisz: A filmstiliztika problémái. In *A film és a többi művészet*. Ford. Rácz Judit. Vál. Kenedi János. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1977. 44. o. [↗](#))

[12] Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmekben*. Ford. Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996. 218. o. [↗](#)

[13] A „jelentésköltés” és az „állapotkommunikáció” fogalmak a Mozgó jelentés c. írásától (1973) kerülnek elő. (Erdély: Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) Válogatott írások II.* Szerk. Peternák Miklós. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995. 113-126. o.) [↗](#)

[14] A filmet befejező panorámázásnak mint a klasszikus filmekből jól ismert sémának a tanult funkciója az összegzés, a tárgyilagos leírás lehet. A totalizáció helyett itt inkább a végleges meg nem érthetőséget kapjuk mint a totalizál(tat)ó sémára való rájátszást. S megjegyezhetjük azt is, hogy a film nyitójelenete szintúgy a klasszikus film tradíciójával él: „Az *in medias res* kezdés szintén a klasszikus elbeszélés háttérbe húzódását segíti elő. [...] Miután a szereplők magukra vették az expozíció terheit, a narráció akár el is tűnhet.” (Bordwell, David: A klasszikus elbeszélésmód. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Ford. Mester Tibor. Vál.: Kovács András Bálint. Új Palatinus-Könyvesház Kft., Budapest, 2004. 194. o.) Viszont a *Lassú tükör* esetében az elhalasztott főcím előtti képsorok inkább a filmes műfajokhoz kötődő elvárások problémáit vetik fel, a dokumentumfilmek kezdés után nemhogy „a narráció akár el is tűnhet”, hanem folyamatosan meglévő kérdést hagy maga után. [↗](#)

[15] Ahogy Erdély írja: „[...] a mű »jelentése« sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre.” (Uo. 122. o.) [↗](#)

[16] A procedurális tudásról lásd: Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London and New York, 1992. 65. o., 113. o., 116. o. [↗](#)

[17] Amiből pedig következhet az egyfelől naiv, de a dupla felvétel struktúrájából igenis következő kérdés: Mért? Van olyan „eredeti” felvétel, olyan beállítás, ami az „egész” Marinát mutatja? [↗](#)

[18] A szereplői nézőpont korlátozottságáról azt hiszem, mi itt semmit sem mondhatunk, mert úgy tűnik, Egon (és a legtöbb szereplő) mindent és semmit sem tud. Ahogy orvos a mondja neki: „Te csak azt a mindenséget látod, amit mindenki lát.” [↗](#)

[19] Ezzel közeledhetünk a *halmazokra* bontás felé, amelyek jellemzésére Branigan egyfelől az atemporális időt használja, azaz az elemek ebben egy időben lehetnek jelen. (Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London and New York, 1992. 20. o.) [↗](#)

[20] Itt megjegyezhetjük a film egészéről, hogy a részletek premier plánjainak akár pergő vágásai mellett a dialógusok többnyire csupán egy vagy néhány plánból állnak. Hogyan állhatnak a dialógusok plánokból? [↗](#)

[21] Míserint az alkotó/vágó egyszerűen (legalább) a filmszalagokkal mint a valóság elemeivel dolgozik, azt állítja új rend szerint össze. Ami pedig a realitás illúziójának elkerülése miatt lehet fontos számunkra, azaz azért, hogy az ilyen montázs kimeneti elemeit ne csupán reprezentációként lehessen értelmezni, hanem olyanokként is, amelyek az értelmezés útvesztői után visszatalálnak önmögük valóságukhoz. [↗](#)

[22] Erdély: *Montázs-éhség*. I.m. 104. o. [↗](#)

[23] Említhetném Danilo Kiš és Umberto Eco szövegeit is mint a borgeszi problémához közelállókat. [↗](#)

[24] Kelemen Zoltán: *Szélkönyvek Multikulturalizmus a közép-európai irodalomban*. Lazi Könyvkiadó, Szeged, 2007. 165. o. [↗](#)

[25] Uo.: 181. o. [↗](#)

[26] A film egyetlen hivatásos színésze Thúróczy Szabolcs. Az pedig legalább itt megemlíendő, hogy ezen írásnak, ha a *Lassú tűkör* filmtörténeti beágyazását kísérelné meg, a 70-es évek BBS-ének kísérleti filmjei mellett feltétlen szólnia kellene a 80-as évek „újérzékeny” filmjeiről is, illetve ezek viszonyairól. (Bódy Gábor, Tarr Béla, Xantus János, Müller Péter Iván filmjeiről.) [↗](#)

[27] Branigan miután a téma felvezetéseként a hierarchikusan felépülő modellről ír, néhány oldallal később Todorov nyomán a narrációs szintek egyéb lehetséges viszonyait sorolja, miszerint ezek kerülhetnek egymással fedésbe is, lehet köztük kétértelmű, bizonytalan, ellentmondásos viszony, stb. Azaz, a narrációs szintek összessége nem feltétlen esik egybe a narráció konzisztens voltával. Teszi mindezt szép ábrát mellékelve, viszont a teljesség igénye és példák nélkül. (Branigan, Edw ard: *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London and New York, 1992. 111-114. o.) [↗](#)

[28] Egy másik síkon pedig hasonló dupla csavarokat kapunk. Még a főcím előtt egy másik jelenetet is látunk, amelyben Egon beszélget barátjával. Mindezt tekintetünk direkter vezetése, plánváltások, vágás vagy legalább képkivágaton belüli kitarakások nélkül; mozgás nélküli, a középre helyezett kamera egyetlen hosszú beállításával. S noha ez akár megfelelő lehetne a bazini elvárásoknak, a rossz színészi játék még csak azt sem engedi, hogy legalább komolyan vegyük a szituációt. S gondolhatnánk, csupán azért játszanak egysíntes beállításban az amatőr színészek, mert ez olcsóbb (az is), de a jelenet végére a dolgok, mintha (véletlen) „maguktól kelnének életre.” A csemperagasztó nehezen adja meg magát: „Miért nem jön le ez a szar, bazmeg?!” Megképződik a különbség a film forgatásának sokszor nagyon is mesterkelt szituációi, a dialógusok lehetetlen mondatai, és az ahhoz képest „elszólások” között. (Avagy a nehezen érthetőségből kiszólás fordítottja: a hegyi öreg monológja, amit mi ezen a játék-kizökkenés keretén belül sem tudunk már hova tenni.) [↗](#)

[29] A film önreflexióra való felhívásának igen direkt példája, mikor a kamera egy kórházi szoba függönye felé „tart”, „benéz” mögé, s onnan Egon tűkörrrel a szemünkbe vakít. [↗](#)

[30] Heideggerrel mondva, az egyszerű létmegértést, az eredendő létben levést, a világban-benne-lét mindennapiságának akárhiként való létmódját és az ezzel összhangban lévő speciális diszpozícióit, így az audiovizuális befogadást ejti csapdába. Rámutat(tat) a csak nézés esetlegességére azzal, hogy az elemi megértés objektíven kézhezállónak vélhető tárgyait szabdalja szét, rendezi át. Heideggeri terminussal: *makrancosság*. Bordwell ugyan más diskurzusban, más következtetésekkel ír – természetesen nem foglalkozik egzisztenciális analitikával, fundamentálonológiaiával -, de hasonló folyamatról számol be, amikor a legelemibb sémáinkat érinti: „Csak akkor vesszük észre az ilyen alapvető feltételezéseink létezését, ha a film megcáfolja igazságunkat [...]” (Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmekben*. Ford. Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996. 50. o.) [↗](#)

[31] A bizonyítás fő arisztotelészi princípiumaival, melyek a *Második analitika* szerint az „elsődleges közös princípiumok”:

az ellentmondás és a kizárt harmadik törvénye. S rögvest gondolhatunk (anélkül, hogy itt mélyebben felfejténék) az Erdély Miklós által is idézett Herakleitoszra. [Az *Álommásolatok* (1977) eleji feliratok egyike Herakleitosz-fragmentum, kötetben: *Herakleitos múzsái vagy a természetről – pontos irányítás az élet célja felé*. Ford. Stemma, Kerényi Károly. Officina Nyomda és Kiadványkutatás, Budapest, 1936. 37. o.; valamint ideolvasandó Erdély két szövege: Erdély Miklós: Egy Hérakleitosz töredék (szinopszis egy rövidfilmhez). In Erdély Miklós: A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) *Válogatott írások II*. Szerk. Peternák Miklós. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995. 161-162. o.; Erdély: Álomrekonstrukció (Felterjesztés az Egy Hérakleitosz-töredék című filmetűd-ciklus folytatásához). I.m. 163-164. o.] Ugyanis őt Arisztotelész több helyütt pont a formális logikai kategóriák hiánya, az ellentmondás törvényének tagadása miatt támadja. (A Herakleitosz szerinti ellentétek lényegi kapcsolatáról lásd például: G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *A preszókratikus filozófusok*. Ford. Csiszter Kálmán, Steiger Kornél. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1998. 271-316. o.) [↗](#)

[32] Ahogy Lyotard a koherenciájukat megtartani képtelen, széteső metanarratívákról beszél, Virilio a posztmodern töredezettséget éppen kollázsként értelmezi: „A mikroelbeszélések korában élünk, a töredék művészetek korában élünk [...] Azt vesszük észre, hogy az egység (a folyamatosság egységének képze) áthelyeződött a töredékre, a rendezetlenségre. Sőt az eredeti helyzet a visszájára fordul. A töredék visszakapja autonómiáját, azonosságát a közvetlen tudat szintjén, ahogy Bergson mondaná. A történelem a „nagy elbeszélés” szintjén létezik. Én csak a kollázsban hiszek, mert az történelmen-túli.” (Virilio, Paul – Lotringer, Sylvère: *Tiszta háború*. Ford. Bánki Dezső. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest, 1993. 75. o.) Ez a film pedig hasonló módon számolja fel a bármilyen mesélhetőség lehetőségét, teret hagyva a(z) onnan nézve) nagyfokú negatív entrópiának; de a rendezetlenség az addigi „egész” eredendő töredezettségének, ellentmondásosságának felmutatásán át újabb, közvetlenebb Egész evidenciáját villanthatja fel. [A világ Egy, akárcsak Hamvasnál, de ennek elérése, ígérete szerint, nem jár együtt a szubjektum fragmentálódásával, megszűn(tet)ésével: a kiteljesedés nem jár együtt a tökéletes integritásban való feloldódással. (Hamvas: „Az univerzális személy az, aki a létben tartózkodik. A létben való tartózkodás ismertetőjele, hogy a világ: Egy.” Hamvas Béla: *Scientia Sacra*. Magvető, Budapest, 1988. 185. o.) [↗](#)

[33] Erdély: *Motázsgesztus és effektus*. I.m. 148. o. [↗](#)

[34] Uo. 126. o. [↗](#)

[35] Erdélynél a centrális szerkesztés szerint (*Mozgó jelentés*) az fűzi a képsorokat össze, hogy legalább egy jelentésükkel ugyanahhoz a jelentésmezőhöz kötődnek. Az elemek közösen adják ki a centrális jelentéshalmazt. Példája a Bódy Gábor-féle „flipper-struktúra”, ahol is remény szerint a képsorok összegéből összeáll a központi halmaz, de egyértelműbbé téve a köteleket, azért időközönként beékelődik a centrális elem is, ami egyszerre utólagosan felvillantja az addigi összefüggéseket – kiderül, az intenciónak megfelelően néztünk-e, jó volt-e a megoldásunk. De természetesen ennek az elemnek nem muszáj a filmben szerepelnie: elég, ha a cím körül gyűlnek össze a jelentések, vagy akár ott sem. Ennek a totalizációjaként foghatjuk fel a hologram-szerkezetet, ahol a körüljárandó látens elem az Egész jelentése. [↗](#)

[36] A 40 Labor a képzőművészet többféle ágával és zenével is foglalkozik. Meghatározó, jellegzetes zenei világuk több helyről építkezik (többek közt Igor Stravinsky, Liszt Ferenc, Király Ernő, Vidovszky László műveiből), és emellett saját anyagot is tartalmaz. Ezt a dalt a filmben szereplő, az alkotóközösséghez szorosan kötődő Bujdosó János írta, a szövegét pedig Nyolcas Istvánnal közösen. A szerteágazó zenei idézetek mellett azonban legalább itt (ha már a főszövegben nem kaptak helyet) meg kell említenem a film gazdag intertextualitását, intervizualitását is: a *Kazár szótárral* való egyértelmű kapcsolat (és a legalább ilyen fontos kibontható különbségek) mellett Tolnai Ottó idézetek (*Wilhelm-dalok, avagy a vidéki Orfeusz*), az iszlám misztikus, Al-Arabi ad Darqáw í sorai (*Az emlékezés rózsakertje*) és erőteljes képi utalások (például Csontváry *Almát hámozó öregasszonyának mozgóképe*) találják meg új helyüket a filmben. [↗](#)

[37] Erdély teóriáját *heideggeri* terminusokra lefordítva: az esztétikai megváltás lehetősége megadja az esélyt a *nem-*

tulajdonképpeniség tulajdonképpenibe való tartásának, s talán a legfeszítettebb esetben is csak tudományos, ontikus gondolkodás ontologikus „állapotba” térésének. (Ezzel együtt a *Daseinok* klasszikusan analitikus kiismerhetetlenségének felismerése átfordulhat a *Mitwelt*, a *Mitsein* és ezen túl a *Mitdasein* megélésébe, főként, ha a felkínált szabadság általános érvényű jellegét is ehhez a reveláló aktushoz tartozónak vesszük.) Gadamerrel mondván: „Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan.” (Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984. 95. o.) De a Gadamer-Erdély párhuzamot pontosítva legalább azt is meg kell jegyeznünk, hogy a megértés Erdélynél, s talán a *Lassú tükröt* nézve sem merül ki hermeneutikai tevékenységben. A megértés próbája önmaga eltörlése felé tart, hogy visszakerüljön a szép esztétikai szemléletének „állapotába.” Az esztétika így nem oldódik fel a hermeneutikában, inkább megkísérti, aztán felszámolja azt. (Ugyanis Gadamerrel ezzel szemben: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.” Uo. 126. o.) Az igazság, az *el-nem-rejtettség* nem a játékban, hanem a játék felszámol(ód)ásában nyilvánul meg. (Gadamerrel: „A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van.” Uo. 95. o.) Az igazság nem a játékban kerül létezésbe, hanem az eltörölt megértést követő ontologikus ígéretű tapasztalatban: a gadameri „esztétikai meg nem különböztetés” újra felbontása után egy eredetibb esztétikai érintkezésben. Ennyiben pedig ez többrétűen túlmutat azon a Bordw ellőtől már idézett, s vele a „valóság” szempontjából rokon branigani állásponton, miszerint: „Hiszem azonban, hogy az ábrázolás mélyén meghúzódik valamiféle hiány – a referens tárgy hiánya, amelyet teljességében sohasem tudunk előhívni. [...] A jelölt és a referens ebből eredő szétválása egy olyan közvetett tapasztalás-elmélet alapja, ahol a látás nem a világgal találkozik [...]” (Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity In Classical Cinema*. Mouton, Berlin-New York-Amsterdam, 1984. Egy fejezete magyarul: *Metaelmélet*. Ford. Szász Fatime. *Metropolis*, 1998/2. 10-27. o. emc.elte.hu/~metropolis/9802/bra1.html)

[38] Slapšak, Svetlana: A régészetén túl. 2000, MCMXCII július, 4. évf. 7. sz. 15. o.

[39] Ehhez egyfelől tanúságos adalék Feyerabend radikálisabb „*dadaista megismerésmélete*” tudománykritikai álláspontja, miszerint: „ne higgyetek a tudósoknak, ne higgyetek az értelmiségnek, legyen szó akár marxistákról, akár katolikusokról, ezeknek megvannak a maguk érdekeik [...]”. Amihez viszont az is hozzáolvasandó, hogy „Nos, valamilyen új megismerésmélet, [...] egy újfajta absztrakt filozófia lenne az utolsó dolog, amit kialakítani szeretnék.” (Feyerabend, Paul: *Megismerés szabad embereknek – Kis beszélgetés nagy szavakról*. 2000. MCMXCIX április-május, 14. évf. 4-5. sz. 26. o.) Ez utóbbi mondat pedig azért is fontos, mert ez lehet (az egyik lehetséges) függetlenséget biztosítónak tűnő menedék. Ugyanis például Lukács a *Történelem és osztálytudat*ban – ami *A tőke* hegelianus voltának alátámasztása – a totalitás filozófiai módszerét dolgozza ki igen erős ideológiaként, viszont egyben ez mégis, szintúgy a tudományos racionalitás elleni támadás: a dialektikus módszer szerint a tudományos fogalmak „egyoldalúak”, „hamisak”, s így harcokban (küzdelem nélkül) mindenképp már a „totalis-racionalitás” győzedelmeskedik. (Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. Inuó. *Történelem és osztálytudat*. Szerk. Vajda Mihály. Magvető Kiadó, Budapest, 1971. 208-211. o.)

[40] Így módon is érthető az alkotók (természetesen csak félig komoly, de a saját, vállalt intenciójukat jól mutató) több fórumon hangoztatott szándéka a filmmel: „[...] alternatív gyógymódként, gyógyszerárban szeretnénk forgalmazni.” („Gyógyszerárban szeretnénk forgalmazni”. Köves Gábor interjúja Szilágyi Kornéllal, Horváth Lászlóval, Nyolcas Istvánnal. *Magyar Narancs*, XX. évf. 17. szám, 2008. április 24. 46. o.) Mert a tét nem kevés, ahogy a honlapjukon hirdetik: „A Föld a védett bolygók közé tartozik, az itt élő lelkek nagy része, magasabb dimenzióba fog átköltözni!” (Interneten: http://lassutukor.hu/?page_id=9)

[41] Vagy talán a séma és a valóság folyamatos egymásba oldódása, a kettő közötti oszcillációt követő tökéletes kontaminálódás mutatja a megismerésnek az utat. S a hermeneutikai kör kapcsán Heideggert idézve mondhatjuk: „A döntő nem az, hogy kilépünk a körből, hanem hogy megfelelően lépünk be.” (Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Osiris, Budapest, 2001. 183. o.) De azért látnunk kell, a fogalmiság eldobása előtti utolsó pillanatunkban a séma és a valóság esetében legfeljebb a tyúk és a tojás profán, de annál inkább zavarba ejtő esetével állhatunk szemben.

[42] Mannheim Károly: *Ideológia és utópia*. Ford. Mezei I. György. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996. 116. o.

Erre a szövegre így hivatkozhat:

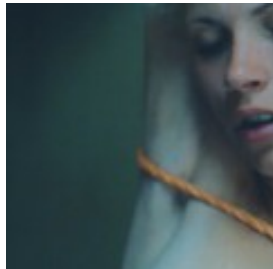
Kóhalmi Péter: Egy a valóság, ezer a ruhája - film a kauzalitás felbomlása mögött. Igor és Ivan Buharov.
Lassú tükör. *Apertúra*, 2009. nyár

<http://uj.apertura.hu/2009/nyar/kohalmi/>



[Regisztrálj](#), hogy megnézd, mi tetszik az ismerőseidnek.

Előző cikk



Testes attrakciók.
Teatralitás a kortárs
magyar filmben

Következő cikk



Csodák és mesék - a
zsidó hagyomány és
identitás szerepe Groó
Diana filmjeiben