

Bűnkapcsolódás.

A londoni férfi bűnfilmes hagyományának elhelyezése a kortárs magyar filmben

Absztrakt

Jelen dolgozat az 1987-ben, Tarr Béla *Kárhozat* című filmjével megalakult *fekete széria* filmcsoport bűnfilmes világát késő modernista stílusban megformáló alkotások jellegzetességeit írja le, miközben definiálja ennek a filmtípusnak a műfaji, tartalmi, formai vonásait, illetve azt, hogy zsánerileg milyen filmformákból táplálkozik a bűnfilm. A bűnügyi film műfajcsoportjába tartozó film noir kapcsolataival kiemelt módon foglalkozom, mivel véleményem szerint a ma divatos neonoir, illetve az ősforrásnak számító klasszikus noir is szignifikánsan jelen van a kortárs tömegfilm mellett a kortárs filmművészetben. Ennélfogva alapvető befolyással van szerzői felfogással megalkotott bűnfilmes ábrázolásmódra. A fekete szériás filmrendezők közül kiemelten kezelem a vezetőrendezőnek számító Tarr Béla munkásságát, aki a nyolcvanas évek végén megrendezte a filmcsoport első (ma már irányzatnak is nevezhető), késő modernista elbeszélőmódban elkészített bűnfilmjét. Azóta a 2000-es évek elején, élete utolsó alkotói korszakában leforgatta a széria egyik legújabb darabját, *A londoni férfit* is. Ebben a bűnfilmes hagyománytörténeti tanulmányban Tarr Béla késő modernista filmművészetére koncentrálna egy olyan, elsősorban forma- vagy műelemző módszert alkalmazok, amely képes felmutatni a mű „igazságát” és „sajátosságát”, amely nemcsak a késő modernizmus paradigmatiszta tovább élését példázza a posztmodern, kortárs filmkultúrában, hanem bemutatja, miképpen olvasztotta bele a rendező saját metaforikus világba a film noir motívumait, illetve annak a modernizmust megelőlegező narratív fogásait.

Szerző

Bakos Gábor 2004-2012 között végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi karán, film és művészettörténet szakpárban. Érdeklődési területei: a szerzői filmezés műfajelmélete 1980-tól a magyar filmben; film és képzőművészet interdiszciplináris kapcsolata a modern, illetve posztmodern magyar művészetben; Gaál István filmművészetének öröksége; a magyar bűnfilm hagyománytörténeti elemzése és elméleti vizsgálata.

Bűnkapcsolódás.

A londoni férfi bűnfilmes hagyományának elhelyezése a kortárs magyar filmben

Módszertan

A nyolcvanas évek végétől, kilencvenes évek elejétől egyre határozottabb módon jelentkező későmodernizmus hazai filmtörténeti tovább élésének egyik legjelentősebb bázisát a *fekete széria* filmcsoport megalakulása jelentette, amely megteremtette a *bűnfilm* szerzői filmtípusának máig tovább élő tradícióját, miközben nálunk is eluralkodtak a posztmodern vagy újklasszicista filmművészet különböző, meghatározó irányzatai. A filmtípus életképességét bizonyítja, hogy a műfajokon és művészeti paradigmákon átívelő magyar bűnfilm a mai napig jelentős modernista, illetve posztmodern filmekkel jelentkezik.

Jelen írás a fekete széria bűnfilmes világát, késő modernista stílusban megformáló alkotások jellegzetességeit írja le, miközben definiálja ennek a filmtípusnak a műfaji, tartalmi vagy formai vonásait, illetve azt, hogy zsánerileg milyen filmformákból táplálkozik. A bűnügyi film műfajcsoportjába tartozó film noir kapcsolataival kiemelt módon fogok foglalkozni, mivel véleményem szerint a ma divatos neonoir, illetve maga az ősforrásnak számító klasszikus noir alműfaj is szignifikánsan jelen van a kortárs tömegfilm mellett a filmművészetben is. Ennélfogva alapvető befolyással van a szerzői felfogással megalkotott bűnfilmes ábrázolásmódra. A fekete szériás filmrendezők alkotásai közül kiemelve fogom kezelni a vezető rendezőnek számító Tarr Béla munkásságát, aki a nyolcvanas évek végén megrendezte a (ma már irányzatnak is nevezhető) ¹ filmcsoport első, késő modernista elbeszélési módot használó bűnfilmjét. Azóta, élete utolsó alkotói korszakában a 2000-es évek elején, leforgatta a széria egyik legújabb darabját is.

Ebben a hagyománytörténeti tanulmányban elsősorban Tarr Béla késő modernista filmművészetére fogok egy olyan forma- vagy műelemzés-centrikus módszert alkalmazni, amely képes felmutatni a mű „igazságát” és azt a „sajátosságát”, miszerint egy filmtörténetileg kisebbségnek számító alkotás vagy filmirányzat is képes áthúzni és felülmúlni a korszakos, teoretikusan uralkodó tendenciákat. (Egyre nagyobb érvényre jutnak azok a művészetelméleti megfigyelések, diskurzusok, amelyek szerint a posztmodern, még ha paradigmátikus le is váltotta a modernizmust, végképp nem törölte el azt. Ezt példázzák a késő modernista művek vagy azok a

posztmodern alkotások, amelyek egyértelmű modernista stílusjegyeket is magukban hordoznak. A modernizmus mint „befejezetlen projektum” (Habermas) tovább él, minduntalan jelen van a kortárs plurális filmkultúrában, illetve művészetben, létrejötté óta folyamatosan újrakonstruálja magát).

A fekete széria alapcsoportja ^[2]

1987-ben Tarr Béla *Kárhozat* című filmje, illetve a fekete széria filmcsoport hozza meg az újabb fordulópontot a hetvenes évek fikciós rendszeréhez képest. A fekete széria filmcsoportjának késő modernista alkotásai szembehelyezkednek a 80-as évek klasszikus elbeszélőműveivel (akadémikus félmlát- vagy örökségfilmek), illetve az ebben a korszakban jelentkező hazai posztmodern műfajimitációs, destruktív, avantgárdszellemű stílusjátékaival.

1987-88 társadalmi értelemben korszakhatárnak számíthat, mivel az 1948 utáni magyar film erősen beágyazódott a nagypolitikába. A szocialista rendszer a végéhez közeledett. Következésképpen változnia kellett a magyar filmformának, illetve gondolatvilágának is. Bizonyos filmek vagy filmcsoportok olyan szerzői nyelven szólaltak meg, amely az addigi uralkodó társadalmi film formáinak (fikciós dokumentarizmus; társadalmi álrealizmus; groteszk realizmus) teljesen ellentmondtak. A rendezők már nemcsak nyílt vagy burkolt politikai parabolákat, metaforákat vagy jelenkori publicisztikákat, tehát ún. képviselői filmeket készítenek, hanem arra az új, nyelvi-poétikai formanyelvre is rátalálnak, amellyel olyan, a kelet-európai létvilágra jellemző egzisztenciális fogalmakat és ikonográfiát tudnak kibontakoztatni, melyet a nemzetközi közönség is megért. Kulturálisan azok az örökérvényű emberi létkérdések kerülnek a középpontba, amelyeket addig a magyar filmművészetben kevésbé jártak körül. Ezt a látásmódot pregnánsan a fekete széria 8 filmje képviseli, stílus- és iskolateremtő filmje pedig Tarr *Kárhozatja*.

Hosszú idő óta ez az első fekete-fehér film Magyarországon. A *Kárhozatot* 7 hasonló „fekete” alkotás követi – Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom* (1988); Sopsits Árpád: *Céllövölde* (1990); Fehér György: *Szürkület* (1991), *Szenvedély* (1997-98); Janisch Attila: *Árnyék a havon* (1992); Szabó Ildikó: *Gyerekgylösségek* (1993) és Szász János: *Woyzeck* (1994) című opusai. Az alkotások stíluskövetés és szerzői látásmód szempontjából ugyanahhoz a világképhez kapcsolódnak. Fekete-fehérré redukált látványvilágukban olyan emberi igazságokat tárnak föl, amelyek az emberi képzelet forradalmi szabadságvágyáról beszélnek, mitikus időket megidézve. A nyomasztó világvége előtti/utáni, apokaliptikus hangulaton kívül mindegyikben jelen van az elvont, univerzalisztikus fogalmazásmód iránti vonzódás, de közös szemléletüket másfajta hangnemben fogalmazzák meg. Mindannyian elfordulnak a konkrét és közvetlen társadalmi valóságábrázolástól, háttérük az ember vad, kontrollálhatatlan, irracionális, animális ösztönvilága. ^[3] Kiábrándult, kétségbeesett, komor, színtelen képet festenek a világunkról: a rendszerváltás által generált bizonytalan sokkhatáshangulatot lételméleti keretek között mondják el. Képi világuk rendkívül anyagszerű, egyfelől földközeli, másfelől absztrakt. A nyelvi-poétikai stilizáció a naturalista háttérvilágot a művéség irányába transzformálja. Így a szereplőket körbeölelő cselekményvilág metaforikus

jelentése ugyanolyan fontos a filmek értelmezése szempontjából, mint az egyre kilátástalanabb léthelyzetbe süllyedő szereplők gyakran ösztönös, impulzív, érzelemtől fűtött vagy érzelemmentes, érdekelt cselekedeteinek megmutatása.

Az alkotások tehát markáns képi-auditív stílusukkal, expresszív formanyelvükből fakadó hangulatteremtő erejükkel fejezik ki komor világvége-állapotukat, s nem a konzisztens cselekményvezetést feltételező műfajiságukkal. Történetsémáik erősen átszubsztivizáltak vagy távolságtartóan intellektualizálóak lehetnek, ami által a létezés egészét igyekeznek befogni stilizált látómezőjükbe. Az emberi szubsztum belső, szabad képzeletvilága (Enyedi Ildikó) vagy a mindennapi pokol metaforikus, jelképes, kiábrándult, agresszív, bűnnel teli társadalmi világállapota is megjelenik bennük.

A fekete széria filmjeinek „mélyszerkezete nagyon hasonló: valami történt (leginkább bűncselekmény), a szó igazi értelmében vett bűnhődés viszont kisiklik (nem arányos, nem kielégítő), vagy be sem következik – a bűn mintegy visszapattan a világra a belévetett emberről.” [4] *Az én XIX. századom* kivételével mindegyik filmben markánsan jelen van a bűn: világábrázolásukban és konkrétan a cselekményben egyaránt. A történetek szereplői kérlelhetetlenül és megállíthatatlanul sodródnak valamilyen súlyos és megbocsáthatatlan bűn(cselekmény) elkövetése felé.

A bűnfilm „szerzőiségének” műfajelméleti meghatározása

A kaland nagyformájához tartozó *bűnügyi film* a kellemes borzongást keltő bűncselekményt állítja középpontjába, hogy azt rögzült műfaji szabályok mentén, izgalmasan mesélje el. Ezt *tiszta műfajiságnak* nevezem, amelynek ismérve, hogy a cselekményt formáló elemek, fordulatok, szereplőtípusok egy meghatározott narratív rend és a műfaj konvenciói alapján ismétlődnek. Olyan zsánercsoportba illeszthető esemény- vagy szituációsablonok, konfliktushelyzetek jellemzik, amelyek tulajdonképpen egyetlen történettípus variációit mesélik el.

A bűnügyi film alapkategóriájának egyik elágazása (alműfaja) a *bűnügyi dráma*, amely még mindig műfaji panelek mentén strukturálódik, és ok-okozatilag klasszikus módon építkező, kauzális dramaturgiát követ. Viszont ebben az alműfajban a feszültség mellett már jelentős szerephez jut a bűn pszichológiai leírása, esetleg a bűnelkövetés általános társadalmi mechanizmusa és annak következménye is. Ilyeténképpen a dramaturgiai izgalom- és feszültségkeltés eltolódik a karakterek mélyebb elemzése felé, akiknek a bűnnel történő szembenézéskor súlyos pszichológiai és morális problémákkal kell megküzdeniük.

A bűnügyi műfaj szabályait szabadon kezelő vagy gyakran figyelmen kívül hagyó *bűnfilmben* a szerzői beavatkozás által fellazított kanonikus elbeszélőforma lehetővé teszi, hogy a bűnt tágabb lételméleti és ismeretelméleti dimenzióban lehessen megvizsgálni. Ez a filmtípus már a „szerzői műfajiság” belterületébe tartozik, ahol dramaturgiailag a műfaj konvenciókat a szabad szerzői „művészfilmes” megoldásokkal párosítják. Ugyanakkor vannak olyan posztmodern bűnfilmek is,

amelyek a „műfaji szerzőiség” keretein belül születnek. Itt a rendező a műfajiság szabályrendszerén belül tágítja ki annak határait egyéni, újító szerzői megoldásaival.

Tehát a bűnfilm szerzői műfajképlékenysége, valamint narratív befogadóképességének nyitottsága miatt a modernista, illetve a posztmodern formalehetőségek irányvonalában egyaránt életképesé vált a magyar filmgyártásban is. [5]

Király Jenő *A film szimbolikájában* az erotika mellett a bűnt emeli ki a kritikusok és kortárs filmkészítők kedvelt témájaként. „Újabban a bűnügyi film helyett bűnfilmről beszélnek. (...) Ugyanis nemcsak a bűnügyi film témája a bűn, mely az összes műfajban jelen van.” [6] A bűnfilm gyakran keveredik a melodrárával. A történetek bűnnel kapcsolatos felvetései bizonyos örökérvényű kérdések körül forognak. Miért követünk el végzetes bűnöket, amelyek után már nem lehetünk azok, akik előtte voltunk? Mi visz rá minket, vagy kényszerít rá a bűnre? Életösztön? Fatalista ősbűn? Elfojtott, ösztönös vágykielégítés? Vagy az életben maradás pusztán ösztöne? Az ontológiai alapkérdések közül a bűnfilm sodródó antihőse mindig valamilyen alapbűnbe „lép bele”. [7] Ebből a határhelyzetből azonban már nem tud kilábalni. A bűnügyi film olyan bűnről szól, amely a társadalmi törvény szankcióit szegi meg. [8] A bűnfilm szereplői bűnhődésüket a társadalmon kívüliségükben tapasztalják meg, vagyis a bűnhődést mindenki egyéni úton éli meg.

Ezek a hősök, még ha el is nyerik hivatalos, intézményes büntetésüket, igazából egzisztenciálisan élik át bűnhődésüket. Az elkövetett bűn által fokozottan élik meg a létet (létüket), s néznek szembe önmagukkal. Súlyos szorongással járó „határhelyzetekben” (bűn, szenvedés, halál) kerülnek szoros kapcsolatba létezésü(n)k „negatív” alapmechanizmusaival.

A bűnfilm morális alapkérdéseket, lélektani alapállásokat, a bűncselekmény metafizikai, illetve lételméleti vonatkozásait fejtegeti. A modernista, illetve a posztmodern bűnfilmnek azonban egészen más „elvárási horizontja” van. Többek között ezt példázza az a megállapítás is, miszerint az európai modernség egyik jelképének számító nyomozás narratívájában elkülöníthetők egymástól az ismeretelméleti, illetve lételméleti, absztrakt gondolatmenetek. „Hiszen a Detektív az, aki nem csak Isten, de a Lét helyét is birtokolja.” [9]

Itt a nyomozás és a bűnfelismerés mindig az értelmező, megismerő tudat valamelyik elvont, mentális struktúráját modellezi. Az ismeretelméleti nyomozástörténetek a valóságból felfejthető látvány-nyomok mélyebb értelmű, „szimptomatikus” összekapcsolhatóságával foglalkoznak. Azzal, hogy az elénk táruló valóság fragmentumainak általunk összerakott kauzális rendje vajon valóban tükrözi-e az eredeti események lefolyását. [10] Egy lételméleti vizsgálódástörténet mindig az egzisztenciális krízishelyzetbe került ember morális, mélypszichológiai jellemzéséről, vagy az emberi létezés nagy kérdéseit feszegető határátlépések mentális-tudati megtételéről szól. Tehát olyan bűnszituációkat ír körül, amelyek az emberi léthelyzetek történeten túli interpretációiról szólnak (pl.: Antonioni: *Foglalkozása, riportér* [Professione: reporter, 1975]; Janisch Attila vagy Alain Robbe-Grillet tudatfolyam narratívsémát alkalmazó bűnfilmjei; Fehér György: *Szenvedély*; Tarr Béla: *A londoni férfi*).

A modernista nyomozásfilmet a film noirhoz hasonlóan a szituációs dimenzióváltás különbözteti meg a klasszikus bűnügyi szűzséktől. A film noir bomlasztó filmformája megtöri a kauzális cselekményrendet és a szereplői motivációs vonatkozásokat egyértelműen megmagyarázó hagyományos, lineáris akciólogikát. Legfontosabb modern vonása abban áll, ahogyan áthelyezi a célorientált, akcióvezérelt történetet az irracionális, vágyvezérelt szűzsé szintjére, ezzel fokozva a történet feszültségét, és nyilatkozva az élet „megmagyarázhatatlan”, de mégis releváns ontológiai vagy metafizikai alaptörvényeiről. ^[11] A véletlen vagy a balszerencse befolyásoló fátumszerepe; a megmagyarázhatatlan tettekből eredő elbeszélői bizonytalanság; a végzetes eseményekbe belezuhant passzív hős kontrollvesztett állapotának szubjektív kifejezése; a szubjektív és objektív jelenlét (metonimikus, metaforikus) összeolvadásának vizuálisan expresszív stílusfogásai mind a bűnfilm és a film noir közös elemeinek számítanak.

A modernista nyomozásfilmek leíróak, nem pedig problémamegoldóak. A racionálisnak tűnő, kiinduló bűnprobléma átsiklik egy lételméleti, illetve egyéb mentális-pszichés képzeletbeli tartományba, ahol a nyomozás már kezd leválni az eredeti bűnszárlóról, és a szereplőt rákényszeríti egy életbevágó határhelyzet átélésére, hasonlóan, mint a noirtörténetek esetében. A személyes vagy személyközi konfliktusok (pénztelenség vagy társadalmi lecsúszottság; emberi romlottság, kétségbeesettség, amoralitás vagy immoralitás; hűtlen feleség és erőszakos férj; családi, szülői elnyomás; egy gyilkos megtalálása, olthatatlan szexuális vágy stb.) egyéni megoldásai során a bűnössé vált individuum szembesül elfojtott és önmaga elől elzárt sötét énjével, mint a pszichothriller esetén. A bűnfilm tragikus vagy negatív alakjai folyton valami nagy létkérdésbe ütköznek, amelyet nem bírnak mentálisan felfogni vagy értelmezni. Ebből következően bűnhődésüket feloldó, oltalmazó válasza sem lelnek. Olyan bűnhődéstapasztalat sújtja őket, mint a szüntelen szorongást, dühöt vagy elégtételt feloldó „személyes” gyilkosság ^[12] utáni szabadság érzése (*Céllövölde, Szelíd teremtés – A Frankenstein terv* [Mundruczó Kornél, 2010]); az elviselhetetlenségig fokozódó belső feszültséget kiváltó, közösen elkövetett bűn összetartó ereje (*Szenvedély, A londoni férfi*); egy hirtelen hozott rossz döntés kálváriája (*Árnyék a havon*); az emberi lecsúszottság etapjainak megalázó átélése (*Kárhozat*).

Éppen ezért a modernista nyomozás- vagy bűnfilm késlelteti vagy teljesen eliminálja a bűnügyi megoldását (*Szürkület*). ^[13] A kiinduló konfliktus itt is szinte ugyanaz, mint a modernista elidegenedéstörténetnél, ahol az érzelmek elsivárosodása, a kommunikációképtelenség, az önző egyedüllét, illetve az egymástól és önmagunktól való elidegenedés az élet abszurditását, ürességét, torzulását vonzza maga után. A megoldhatatlanná, dezorientálttá, értelmezhetetlenné vált emberi kapcsolatok az irányt adó, stabil (morális, spirituális, szellemi-kulturális) értékek elvesztéséhez vezetnek.

A modernizmus bűndramaturgiájában az „érthetetlen” (racionális magyarázatot nem nyerő) bűntény traumatikus irracionálisát az oknyomozói értelmezés köznapian, véletlenszerűen megtörtént botlásnak tekinti, illetve magasabb, elvontabb mentális síkon tud rá magyarázatot adni. A bűntett elkövetése lehet „action gratuite” jellegű, vagyis logikailag megmagyarázhatatlan,

véletlenszerű, de ösztönös-tudattalan, vágyközpontú kísértésből fakadó is. Az érzelemmentes (immorális/amorális, lélektelen, analitikus) bűncselekmény megtételét pedig előidézheti a társadalmi elidegenedés is. A háttérben álló, elvont indíték tehát lehet akcidentális, lehet ösztönszerű elfojtás vagy késztetés által tudattalanul vezérelt, s lehet az emberi érzelemmentesség és nyereszkesedés vágya által motivált. A modernizmus csak formai keretként használ bizonyos klasszikus alpműfajokat (melodráma, bűnügyi film, road-movie), hogy azokon keresztül megnyilvánulhasson az az intellektuális-kritikai szerzői gondolatvilág, amely vagy a szabadság és az egyén kitörési lehetőségeinek lételméleti kérdéseit feszegeti, vagy mentális, tudati belső folyamatok konfliktusát ábrázolja egy nagyobb erő ellenében. [14]

Összegezve: mi tehát a bűnfilm? Olyan szerzői alkotás, amely használja a bűnügyi film motívumait, de – ahogyan már a nevében is benne van –, a bűnügy konkrét akciólogikája helyett magát a bűnt és elszenvedőjét állítja a középpontba az emberi létezés tanulságaira és tapasztalataira kérdezve rá. Tematikája tehát morális, tudati-személyes vagy általános társadalmi rétegeket érintő bűnprobléma.

A bűnfilm „bűn és bűnhődés”-történeteiben a bűnhöz vezető út, illetve a bűnös állapot vagy a bűnhődés feldolgozásának belső folyamatábrázolása a cél. Sokszor a nyomozás és maga a nyomozó kriminalisztikai akciószála meg sem jelenik, helyette jellemvezérelt, belső, mentális bolyongásokról van szó. A klasszikus elbeszélés ok-okozati renden alapuló narratív logikáját megtörő *bűnfilm* nyitott narratív struktúrája számos bűnügyi műfajból táplálkozik. A bűnügyi filmdráma alapvető morális kérdéseit ugyanúgy boncolgatja, mint a modernizmus mitologikus, városi szenvedéstörténeteit, ahol a mindennapi pokol nyer megnyilvánulást (Tarr-filmek; *Szelíd teremtés – A Frankenstein terv*). Ugyanakkor előszeretettel veszik el a thriller irracionális szubjektív pszichikai útvesztőiben is (*Szürkület, Árnyék a havon, Másnap*). De több szálon kötődik a film noir műfajához is, hiszen itt is a motivációk hiánya (egyértelmű megindoklása) vagy a cselekmény eltérítése, kauzális kizökkenése az elfogadott narratív fogás.

A felsoroltak alapján a bűnfilm azért nem krimi, mivel nem a bűncselekmény kinyomozása a legfontosabb tényező, hanem a bűnelkövetés utáni belső út lekövetése, amely sokszor a film noir narratív törését leíró „fekete lyukba” torkollik. „A rejtély tehát valójában az lesz, hogyan lehet helyreállítani a logikai koherenciát, betömni a rést, vagy ahogyan Marc Vernet nevezi a fekete lyukat (*pot-au-noir*), visszaszorítani az irracionális dimenzióját.” [15]

Valójában a bűnfilm hasonló, műfajokat befogadó nyitott szerzői/művészfilmes struktúraként működik, mint a film noir annak idején a bűnügyi film műfaján belül. Olyan „diszkurzív konstrukció”, amely nem szilárd zsánerszabályok szerint szervezi diegetikus történetvilágát, „átmeneti létmódját” sok bűnügyi (al)műfaj cselekményeleme és stílusfogása által építi fel.

A véletlen kényszerítő ereje által büntettre kárhoztatott vagy célorientált, de mégis kontrollvesztett antihős személyes története egyszer csak átvált a racionális bűnhelyzetleírásából egy pszichikai vagy általános ismeretelméleti létszituáció csapdahelyzetébe, akárcsak a noirthősök esetében. A főhősök sokszor véletlenszerűen belekeverednek a bűnbe, vagy büntettre kényszerülnek, olykor

egyedül csak büntetett által tudják kifejezni magukat. Esetleg ösztönösen cselekednek törvényszegőn, bűnrehajlóan. Nemcsak a társadalom testén ütnek bűnhődést vagy büntetést maga után vonó „sebet”, hanem önmaguknak is végzetes lelki, mentális, tudati, fizikai sérülést okoznak. A bűnfilm a bűnt követő egyéni sorsábrázoláson keresztül teremti általános érvényű sötét bűnvilágképet, melyhez a modernizmus alapvonásait – vagyis az egzisztenciális, bölcséleti, morális határhelyzetek egyetemes végkövetkeztetéseit, a társadalmi mechanizmusok modellértékű leképezését, illetve az elvont világteremtést vizualizáló metaforikus-költői fogalmazásmódot – hívja segítségül.

A fekete széria jelentősége nemcsak poétikailag szuggesztív, eredeti világlátásában ragadható meg, hanem abban is, ahogy diszkontinuus módon felelevenítette a késő modernizmus stílusközpontú, nem-magyarozó szerzői elbeszélőhagyományát. A széria legtöbb filmje bűnfilm. Kérdésként merülhet fel, hogy a fekete széria irányzata tematikus filmcsoport, vagy bizonyos stílusú szerzői filmek variációja. A recepciótörténet tükrében a fekete széria egyértelműen stílusirányzat,^[16] s benne a bűnügyi film a leggyakoribb tematikus-műfaji mintázat. Stílusközpontú, szerzői filmforma, amelyben inkább a képi vízió „sötét” metaforikus összetettsége, illetve a filmek szorongató, pesszimista atmoszférája, közvetlen érzéki-anyagi ereje közvetíti a szerzői világkép lényegét, mintsem a bűn narratív cselekményvezetése.

Az „ontologikus stilizáció”^[17] két útja: a látszat mögött megbújó Semmi tettenérése (Tarr Béla és Fehér György időképeinek^[18] összehasonlítása)

A fekete szériás bűnfilmek arról szólnak, hogy az egzisztenciális vész helyzetbe került egyén hogyan éli át bűnösségét. Ilyen szubjektív bűnértékelésnek számít a *Céllövölde*, a *Gyerekkégyilkosságok*, az *Árnyék a havon*, a *Szenvedély* vagy a *Woyczek*. Az időélmény metafizikai távlatának irányába bontja ki gondolatmenetét a *Kárhozat* és a *Szürkület*. Mindkét csoport egyetemes világlátásra törekszik, miközben szerzői „világlátásuk” mértéke mutatja meg a filmek különbségét is. Az első csoport személyes történetei az egyéni bűnátélésről szólnak, a két utóbbi film inkább egy egész világállapot metaforikus ábrázolásáról. Tehát itt a konkrét cselekmény helyett a szerzői látásmód képpel és hanggal megteremtett világa a lényeges.

A *Kárhozat* és a *Szürkület* esetében hangsúlyozottan plasztikussá válik az örök kínszenvedésre ítélt bűnös világ egyetemes, vizionárius, metaforikus, stilizált elemeltsége. Az első 5 film lazán kezelt, de célirányos történetvezetéssel szervezi bűncselekményét. Náluk az egyéni történetek elmesélése a cél, s csak másodlagos jelentőségű, hogy egy egész világállapot önmagán túlmutató jelentéseit érzékeltessék. A *Kárhozat*-nál és a *Szürkület*-nél a cselekményt elnyomja a rendkívül formatudatos vizuális világ stílusa, és önkéntelenül is a történésektől függetlenül létező, szuggesztív képi stílusra figyelünk. Tarrnál világvégedíszletben tévelygünk, Fehér ennél bonyolultabbra vállalkozik – mivel ő metafizikai pályán mozog, nála a végső igazság láthatatlan marad, de mégis érezhetően jelenvaló: a láthatatlan halál üres jelenlétét idézi meg filmjében, aszketikus fegyelmezettségével.

Tarr „ontologikus stilizációja” szintén rendkívüli szigorú, egy pontosan megrajzolt motívum ismétlése révén éri el a metafizikai távlatot ígérő, de azt soha be nem teljesítő világállapot ábrázolását.

Tarr és Fehér modernista időarchitektúráiban (az idő térbeliesítésében) az üres idő áramlása érződik, megnyújtva a szemlélődés időpillanatait. Úgy válik megtapasztalhatóvá az idő élménye, hogy anyagtalan mozgásában, létezésében mintegy megáll, ahogyan a statikus (üresen múló) időfolyam körbeöleli a tárgyakat, embereket, és betölti a cselekményvilág terét. Az idő zárt vagy félig nyitott tereket vesz birtokba végtelen megnyúlása közben. A jelzés nélküli időtartam kiterjesztése miatt a fabula és a szűzsé ideje megegyezik. A szűzsé kihagyásai, az ellipszisek, jelzés nélküliek. A filmek tér-idő ugrásai azért folynak szinte tagolatlanul egymásba, hogy szüntelenné váljon az időszorongató, destruktív érzése, eluralkodjon az egész film cselekményén, miközben a szűzsé történetzárlainak eseményei is konfliktusba kerülnek egymással. A hosszú beállításokban megkomponált perspektivikus, többretegű képtérnyújtás a tartalmatlan egzisztenciális időélmény statikusságában síkszerűvé válik. A térbeli rétegzettség jelentés nélküli, pusztán vizuálisan megkomponált képkeretfolyamat. A térbeli nyitottság szabad élménye így válik szorongatóan zárttá. A képen kívüliség hiába válik képen belülivé, a láthatatlan élmény mégsem materializálódik, hiszen ez csak hamis ígéret/ígézet: az időn túl nincsen semmi, ami értéket képviselne. A mélységben „kifejlődő” perspektíva így lepleződik le „hamis perspektívaként”, vagyis a film további cselekményideje sem fog nyújtani semmi kézzelfogható kapaszkodót a szereplői számára, amely által jobbá tehetik életüket. Pusztán ugyanazt az állandó, iránytalan, célnélküli, statikus létezési szituációt fogják átélni, ahonnan nincsen esély semmilyen morális, lelki, egzisztenciális előrelépésre.

A *Kárhozat* „ontologikus stilizációjának” legkarakterisztikusabb formanyelvi eszköze a rendkívül hosszú plánszekvenciák használata. Tarr számára (ahogyan Fehér György számára is) a filmkép dokumentarista természete és az „üres idő tettenérése” az érdekes. Antimetafizikai vízióiban tárja elénk a mélyre zuhant, elesett emberek sorstörténeteit. Az életműben stilisztikai és tematikai fordulópontot jelentő *Kárhozat* az első olyan filmje, amelyből kiolt mindenféle szociológiai aktualitást, és mesterségesen elemelt, stilizált univerzumba csomagolja a közösségből kihullóegyén magány- és veszendőségerzetét. Nem elhanyagolható az sem, ahogyan Tarr a filmidőtradikálisan kitágítja, megnyújtja. A beállítások jóval tovább tartanak, mint ahogy tartalmuk azt indokoltta tenné. A cselekmény terét gondosan, kíméletlen lassúságban leíró és megfigyelő, töprengő kompozíciói, s az azokból átszűrődő pesszimista világlátás arra ingerelnek, hogy acselekmény konnotatív szintjére figyeljünk. Célja a véget nem érő monumentális egyhangúság „fejlődésképtelenségének” érzékeltetése. Képi eszköze a lassú gépmozgás vagy teljes statikusság; fő képsíkja a nagy- vagy kistotál. Tarr esztétikájának másik alappillére a Pauer Gyula teremtette stilizált háttérvilág használata, amelyet egyszerre jellemez naturalizmus, illetve díszletszerűség. Ebbe a naturalista épületekből, illetve valódi tárgyakból megteremtett önálló látványvilágba „engedték be” a meditatív módon mozgó kamerát, amelynek a képalkotásban szintén kettős szerepet kellett betöltenie.

„A kameramozgásnak egyszerre kellett leírónak, kívülállónak lennie. Képileg kellett megtörténnie annak, ami a történetből hiányzott. (...) Nem a metafizikus elvonatkoztatáshoz volt szükség a folyamatos mozgásra, mint Tarkovszkijnál, és nem is az emberi viszonyok absztrakt koreográfiájának érzékeltetéséhez, mint Jancsónál, (...) egy körkörös, önmagában visszatérő folyamatot akart ábrázolni, miközben az előrehaladás illúzióját kellett keltenie.” [19]

Medvigy Gábor lepusztult, absztrakt képei minden részletében taszító költőiséggel mutatják be egy lerobbant, pokoli világ lecsúszott és kiégett lakosainak apokalipszis előtti (vagy utáni) létállapotát.

A konvencionális, hagyományos filmnyelv a történet idejét változtatja, amíg az ábrázolás idejét (filmhossz, beállításhossz) a tartalmi kötöttséghez méri (mindent addig mutatunk, amennyi idő szükséges annak megértéséhez). Az ábrázolás ideje belesimul a történet idejébe, és annak a megértését szolgálja: a formanyelvet a cselekmény alá rendelik, hogy az minden erejével támogassa annak kauzális és kronologikus rendjét.

Fehér György közömbösen áll a krimi dramaturgiája által megkövetelt sodró történetmenethez, s az ábrázolás idejét tekinti fő fegyverének. Az ábrázolt idő semlegesítésére más technikát is használ: az eseményeknek csak a sorrendjét ismerjük meg, de a köztük eltelt idő tartamáról nem informál (pl. mióta és meddig tartanak ezek a gyilkosságok). Eliminálja a mérhető időtartamokat, ezáltal az itt és a most összeolvad. Az eseménytelen, átkötő passzázsok üresjárataival, az eseményektől függetlenül mozgó kamera jelenlétével, a minimalista gesztuskészlettel és mimikai eszköztárral dolgozó színészek hosszú szünetekkel tagolt beszédeivel a narráció idejére helyezi a figyelmet. A film egyes beállításait ritkán szakítja meg vágás. A párbeszédet sokszor egy nézőpontból látjuk, de olyan is előfordul, amikor a szereplő hátulról mutatott feje kitakarja az éppen hozzá beszélő

arcát. Az alapvetően plánszekvenciákra komponált képi világ a belső vágás által „kinyílik” a tagolatlan idő dimenziójába. A némán, esetlegesen, ráérősen bonyolított bűnügyi nyomozás sémájáért elsősorban a végtelenségig visszafogott, fojtott nyugalommal megformált tempó a felelős. A hosszú beállítások során, amelyekben gyakran érzelmileg felfokozott esemény zajlik, a kamera nyugalmasan pásztázza a teret. A vizsgáló, tapogatódzó svenkekkel egybeszerkesztett kocsizások csak lassan kapcsolódnak valamelyik szereplő szemszögéhez. A térbeli és időbeli támpontok lazításában, a tereket önálló (atmoszférikus) jelentésréteggel felruházó elbeszélésmód használatában, a múltó idő jelenlétének érzékeltetésében közös vonásokat fedezhetünk fel Fehér és Tarr filmjei, illetve látásmódja között. Ám amíg Tarr gyötrően lassú formavilágának többletjelentése van (az örök, üres, kérlelhetetlen monotónia a nietzschei ciklikusság poétizált megjelenítése), addig Fehér hosszú beállításainak célja, hogy bennük történetté formálódjon az idő, s ezáltal az érzékszerveinkkel fel nem fogható „semmi-valami” fenomenológiailag is átélhetővé váljék. [20]

A tapasztalaton túli metafizikai tartalom kutatására nagyszerű példa a *Szürkület* expozíciója: „A nyitó képsorban hegységeket borító erdőket látunk fölülről, a levegőből: a nedves, őszi léghen pontosan kirajzolódik a fák lebenyszerű rajzolata (...), a kép elvontsága szinte megrendítő: mintha valamilyen anatómiai atlaszban lapoznánk. (...) Mintha a világ ábrázolása univerzális érvénnyel, kozmikus szemszögből lenne a rendező célja”. [21] A hosszú, lassú beállításoknak jelentős dramaturgiai funkciója is van: teljesen elfojtják a krimik zaklatott cselekménye iránti várakozást. Fehér ezzel a dekonstrukciós fogásával merészen arcon csapja a rutinos kriminézőt, s elidegenítő módszerével az érzékelhetőn túlira irányítja a nézői figyelmet. Kinagyítja, amint valaki az idő folyásának átélése közben próbálja megelni a célok végső megfoghatatlanságát.

A fekete széria további késő modernista filmrendezőit is a filmidővel folytatott játék, a klasszikus meseszöveg logikájától való eltérés foglalkoztatta. Viszont mindegyik rendező más okból formálja (tördeli vagy nyújtja) a történet idejét: egyesek ontologikus látásmódjuk (*Kárhozat*), mások az egzisztenciális világábrázolás (*Woyczek*, *Gyerekgylkosságok*), megint mások az ösztönös életszenvedély destruktív erejének megmutatása miatt (*Szenvedély*, *Céllövölde*), és van olyan film, amelynek legfőbb törekvése az idő megformálása, láthatóvá tétele (*Szürkület*).

Tarr Bélán és Fehér Györgyön kívül feltétlenül meg kell említeni Janisch Attila filmművészetét (*Árnyék a havon* [1991], *Hosszú alkony* [1997], *Másnap* [2000]), aki filmjeivel Tarrhoz hasonlóan a legtöbbet tette azért, hogy a késő modernista stílusalakzatok (a modernista paradigmán belül maradvá) tovább éljenek a kortárs magyar filmben. Az *Árnyék a havon* az idősíkokat váltogató, tudatfilmes, asszociációs montázstechnikát komponálja egybe a hosszú beállítások által kibontott jelenetezéssel. Janischnál a filmidő megbontását egyértelműen a szubjektív-tudati szférába történő belépés indokolja: „a film azt látja, ahogyan a főhős lát, és mi pedig látjuk őt belezárva a világába, mint holmi egérfogóba.” [22]

Janisch legjellemzőbb alkotói célja, hogy a thrillert és a tudatfilmet egymással kibékítse. Filmjei az emberi psziché „sötét oldalával” magyarázzák az emberi viselkedés mélységeit. A tudattalan

birodalmában barangolnak, és elsősorban olyan szituációkat vizsgálnak, amikor valamilyen jelentőségteljes esemény uralkodni kezd az egyén felett. Az érdeklő őket, hogy a főhős milyen mentális és fizikai reakciókkal felel az adott – sok esetben veszélyes vagy emocionálisan stimuláló – helyzetre. A thriller elsősorban vizuális, a tudatfilm narratív eszközöket vesz igénybe.

„A szubjektum racionális egyensúlyi állapotának megbomlását a thriller váratlan vagy szokatlan képi effektusokkal, zaklatottságot érzékeltető kompozíciókkal, a »másik partot« sejtető kontrasztokkal fejezi ki, míg a tudatfilm ugyanezt a hatást az elbeszélés tér-idő dimenzióinak összezavarásával, múlt, jelen és jövő határainak bizonytalan, hajlékony tételével éri el.” [23]

Minden a szubjektív belső utazást szolgálja, amelyben a szereplő egy őt izgató (zaklató) mentális tartalom kutatására indul. Ez lehet egy „mélyen eltemetett emlék”, amely kihat jelenlegi életére; egy lelkiállapot vagy egy lelkiállapot oka (szorongás, mentális betegség, különféle érzések), mely nem hagyja nyugton, egészen addig, amíg fel nem oldja magában. Sajátos, rejtélyes belső barangolásról, önismereti „túráról” van szó: „a mentális utazás célja az, hogy feltárja egy vagy több szereplő mentális környezetét.” [24]

A *Kárhozat* stíloselemzése

Hagyománytörténeti szempontból Tarr negatív, kiábrándult világvíziójában egyesültek a kortárs, látomásos rendezők elképzelései. Antimetafizikus, fekete-fehér filmvilága magán hordozta Jeles groteszk és torz társadalomrajzát, Bódy univerzalisztikus, történelemi látásmódját, illetve Szabó István infernalis hatalomképét. Tarrt metaforikus magánvilágának örökérvényű modelljellege visszacsatolta a jancsóí parabola kelet-európai jelképuniverzumához is. „Az emberi élet elvesztette metafizikus tájékozódási pontjait (bárminek nevezzük is azt, társadalomnak, hatalomnak, vallásnak vagy erkölcsnek); Tarr művészete ezzel a – játékos (*saját betoldás*) – posztmodern állapottal szembefordított modern (értsd: klasszikus, nagyformátumú) formaalkotás.” [25]

1987-ben Tarr Béla *Kárhozat* című filmje nemcsak a rendező életművében jelentett gyökeres stílusváltást, de a rendszerváltás formatörténeti változást nem hozó filmművészetében is határozottan új, „sötétre stilizált”, metaforikus romvilágot teremtett meg. Tarr sem szakadt el teljes mértékben a lepusztult kelet-európai szociológiai környezet ábrázolásától, viszont ezt képes volt egyetemes vízióvá növelni. Az általános lecsúszás és romlás apokaliptikus világát teremtette meg, ahonnan nincs fejlődés, továbblépési lehetőség.

A bűnügyi, illetve szerelemi háromszöget is magába foglaló film újdonsága „határtalan” időkezelésében rejlett, amely az örök körforgásban a végleg kiüresedett létezését ragadta meg. A Tarr-féle elmúló világ ideje már sehová sem tart. Az általa teremtett, pesszimista magánuniverzum csak lóg a maga létformájában, és a folytonosan működő idő üres semmiségében órlódik. A *Kárhozat* szereplői már képtelenek tartalommal telíteni életüket, és jobbítani az őket zárványként körülölelő infernalis világ életfeltételein. Itt már nincsen megoldás semmire, csak lehetőség, amely még rosszabbra fordítja a hitvány emberek „megállapodott” életét.

Tarr távolító emberlátása leválasztja a szociológiai jelzőket a naturalista módon, anyagszerűen ábrázolt cselekményvilágról, így a tárgyak, emberek, helyszínek és a körülöttük megteremtett fojtogató atmoszféra egy világ megkövesedett létállapotának metaforikus képköltészetét jeleníti meg.

A *Kárhozat* az összes fekete szériás film közül poétikailag a legegységesebb módon fejezi ki az irányzat látomásosságát. A film minden egyes narratív, dramaturgiai, audiovizuális eszköze ugyanarra a metaforikus beszédmódra, illetve „sötét” hangra intonált: egy minden értékében kiüresedett vég- vagy peremvilág lecsúszásának, apokaliptikus vergődésének költői kifejezésére. A „leélt” diegetikus világ a létezés irányvesztett, „süllyedő idejében” (lásd *Titanic bár*) halad előre, de már egy teljesen statikus időtartományban, amelyet az idő tartalmatlan múlását érzékeltető képek nyitottan zárt kompozíciói tesznek átélhetővé. A beállítások bármennyire is hosszú fókusz távolságúak, a térbeli takarással, lezárással, átfedéssel, esetleg atmoszférikus elhomályosítással a kompozíció „önmagába zárul”.



A filmképek térben többszörösen tagolt kompozíciói, illetve a hosszúbeállítások időképei történés nélküli helyzeteket írnak le. A félig nyitott vagy teljesen zárt terekben ácsingózó szereplők gyakran olyan álcelexkvést vagy mozdulatlan pozíciótartást hajtanak végre, amely a történetet egyáltalán nem vezeti előre. Pusztán egy hosszan kitartott, statikus véghangulat állapotképének kompozíciós elemei. A szűzsé pedig fejlődés nélküli cselekményfoszlányokból egymásba folytatott, cél nélküli, borongós történetet próbál elmesélni.

A filmritmus szempontjából a monotonitás hangsúlyozása döntő jelentőségű. A filmidő szempontjából itt valójában nem a cselekmény idejének lineáris, érthető vezetése a cél, hanem hogy átérezhetővé váljék a néző számára egy célnélkülivé vált univerzum eseménynélküliségének létezési ideje. Ezért is van, hogy ettől kezdve a Tarr-filmekben a stílus eluralkodik a mesélés logikáján. Ebben a stílusközpontú, nem célorientált elbeszélési mintázatban a „parametrikus módon” [26] szervezett, érzéken láthatóvá vált idő stilizáló fogásai számítanak a legfontosabb dramaturgiai eszköznek. Vagyis a cselekménytől függetlenül mozgó, szemlélődő kameramozgás; a

természeti motívumok örök, észrevétlen, átvezető jelenléte (eső, köd, sár, a felületeken elfolyó/lefolyó vízcsorgások); mechanikus háttérmozgások (csille, táncoló emberalakok), amelyek önismétlő mozgásán elidőz a filmkép.

A legfontosabb metaforaképző módszer a stilisztikai egyarcúság homogenitásának létrehozása. Már rögtön a film cselekményét elindító mélységi beállítás totálkép-felvételének a csillesor mozgásához igazított tempóhasználatával kialakítja a film narrációs idejének lassú feszültségábrázolását. A nyitójelentben a koporsó-csillékkal kezdünk, és ehhez a jelképes motívumhoz is jutunk vissza.



Kárhozat (Tarr Béla, 1987)

A film önismétlő jelenetdramaturgiája mindvégig az állandóan visszacsatoló, a körkörös bezártság „csapda- helyzetét”^[27] megteremtő szituációképzés szigorú rendjét tartja meg. A jelenetek térben és időben mindig ugyanoda jutnak vissza: a tér időben hiábavaló, tartalmatlan kiterjesztéséhez. Tehát ennek a rigorózus, szimmetrikus jelenetdramaturgiának másodlagos, tartalmilag átvitt jelentésszintje kölcsönöz egybefűződő metaforikus jelentésláncolatot, miközben a szemlélődő, tárgyilagos kíméletlenséget regisztráló kamera permutációs alapelvként önmagába zárkózott/záródott „kilátástalan” mozgást hajt végre. A megállíthatatlan beletörődéssel mozgó kamera ritmikailag azonosul a süllyedő világ belső ritmusával.

Szétfolyó, pusztulásnak indult táj. A megrepedezett, oszlásnak indult gyárváros. Ugyanilyenek a hitvány emberi létezését boncolgató verbális kinyilatkoztatások monológfüzérei, mint a magába fordult, tartalmatlan időtapasztalat dezorientált szétterjedése. És az egész diegetikus világot körbeölelő, magát mindenhová befészkelő atmoszféra expresszív ereje minduntalan ugyanarról beszél: egy „történetnélküli”, kiüresedett, változatlan világrend és pusztulásnak indult világélmény érzéki-anyagi, tapintható megélhetőségéről.

Tarr poétikájának rendkívüliségét az adja, hogy filmnyelvileg képes bemutatni azt, ahogyan a teremtet világ létezőire (ember, természet), illetve élettelen, „elhasználódott” tárgyaira rátelepszik észrevétlen áttetszőségében az elhalás/elmúlás „jelentéstulajdonítása”, amint a filmben a szürke,

érdes falon végigfolyó esővíz textúrája folytatódik a falnak támaszkodó Karrer átázott ballonkabátjának szürke gyűrődéseiben.

A vizuális, illetve akusztikai motívumokat egymásba fűző tarri folyamatábrázolás egyik legkiválóbb példája a következő létösszegző metaforikus jelenet. Falon előmlő vízfolyást látunk. A kamera folyamatos, lassú oldalirányú mozgással mutatja szemből a kocsmá/kultúrház épületét. Közben a kép többször is a nézővel konokul szembenéző, az esőt némán szemlélő emberek álló csoportját mutatja. Az eső folyamatosan esik, és előnti a nyílások közti, homogén falfelületet. Az emberábrázolással párhuzamosan a falfelület faktúrája az anyagi bomlás fázisaiban is kibontakozik, mivel a vakolat „ledobja” hámfelületét, és felfedi téglamintázatát. A komor, szoborszerű csoportkép után az embereket a kocsmablak párkányára helyezett, üres söröskorsó helyettesíti. Majd minden tárgy eltűnik. Pusztán téglalap alakú, rácsozott ablakokat látunk. A kép síkjával párhuzamosan mozgó plánszekvencia legvégén újból nyugvópontra ér a kép. A kiinduló „sík” motívumánál állunk meg: az érdes vakolatú, egynemű falfelületnél, amelyet előnt a fönről lefolyó víz.

A *Kárhozat*ban tökéletes egységbe csiszolt képi metaforaalkotás egy antimetafizikai világbavettség és vesződés csapdahelyzetének statikus folyamatábrázolására helyezi a hangsúlyt. A *Kárhozat* végén elérkezünk azonban egy olyan apokaliptikus, kiűzetés utáni romtájba, amely már egyértelműen a Biblia tájábrázolásához közelít. A főszereplő Karrer egyedül kutyaágol egy épületromokkal tarkított, saras, pocsolyás peremtájban. Itt találkozik önmaga elállatiasodott, korcs ösztönjével: egy fekete, gazdátlan kutyaival. Egymásra ugatnak, miközben rituális körtáncot járnak.



Kárhozat (Tarr Béla, 1987)

Majd ezt követi a film záróképe. Az ömlő esőben lekövető, oldal irányú kameramozgással először még látjuk, ahogyan Karrer végleg „kivonul” a bomlófélnek indult tájból. Elhagyja a képet. Itt már semmilyen kapcsolatot nem létesít az újból feltűnő, sárban szaglászó, árva kutyaival. Egyre súlyosabbnak érezzük a zuhogó eső kopogó ólomcseppjeit. Végül egy nagy sárkupacon állapodik

meg a kamera, majd elveszik annak sötét, súlyos tömegében.

A zárójelenetben Tarr kamerája és képábrázolása ismét „kívül és belüli”.^[28] A jelképes metafizikai tartalmat is magában hordozó tájban egyszerre idéződik meg az elhagyott (a tarri világban pszeudóként létező) spirituális világ „kinti”, nemlétező referenciavilága és egy minden értékétől megfosztott valóság pusztán vizuálisan működő, sártömeggé vált, elhaló anyaghalmazának konkrét „megtestesülése”.

***A londoni férfi* késő modernizmusának hagyománytörténeti elemzése**

Tarr Béla a fekete széria hagyományába illeszthető későmodernista adaptációs bűnfilmje, *A londoni férfi* a film noirt nemcsak mint expresszív fény-árnyék technikát használó vizuális stílust olvasztja bele metaforikus filmnyelvébe, hanem a noir egyes történetmintázatát is felhasználja. Tarr noiros utánérzést keltő bűnügyi filmje egy bűnázta, szenvedő, kiúttalan társadalmi létállapot szorongató „csendérzetét” teremti meg. A főszereplő antihős figuráját, Maloint, ugyanúgy dezorientáltság, útvesztettség jellemzi, mint a klasszikus noir hősöket. A „saját pszichéjének fogságában vergődő férfi főhős”,^[29] a realista módon elemelt, modern városi kalicka/börtönvilág, a kiábrándult vagy cinikus, sötét hangulat, illetve a nyomasztó-fenyegető stílushang éppen ugyanúgy érvényes erre a Tarr-filmre, mint a film noir bűnfilmes világára.

Georges Simenon detektívtörténet-novellájának késő modernista stílusban feldolgozott változatában a rendező a bűnügyi cselekményt a saját világára fordította át. Természetesen ebben a filmben is egy bűncselekmény történetét kísérik végig, azonban a szűzsé tartalmilag mégis több, mint egy klasszikus krimi mondanivalója.

Először is a film elhallgató, állandó narratív hézagokat teremtő stratégiája végig eltitkolja a szereplők valódi motivációit. A magyarázó okfejtést nélkülöző cselekmény, a lineáris, epizodikus jelenetek dramaturgiája nagy hangsúlyt fektet a cselekményt körbevevő, vizuális-akusztikus háttérvilág többletjelentésének kidomborítására. Ilyen motívumnak számít a tengerpartján permanens, feszültségkeltő, expresszív háttérzaja; a tengerparti város és az épületbelső képzőművészeti^[30] ihletettséggű, önálló látványként való kihangsúlyozása; a természeti jelenségek, tárgyak, épületkülsők és -belső grafikájában az alakok határozott kompozíciós elemként való mozgatása, azok formatudatos „belehelyezése” a folyamatos látványképzésbe.

Tarr a térre és az ahhoz szorosan hozzátartozó önelvűen vizuális, illetve akusztikai jelekből összeálló atmoszférára ebben a filmjében is mint az elbeszéléstől függetlenül létező poétikai elemre tekint.^[31] Tehát a tér és az atmoszféra nemcsak a konkrét cselekmény elmondásához tartozik, hanem egyéb, másodlagos jelentést is felvesz. Ezáltal teremődik meg az elbeszélés cselekményével párhuzamosan felépített, konzisztens, expresszív-vizuális-grafikus stílus, amely Tarr pesszimista világvízióját hivatott kifejezni. A tér és az ahhoz tartozó szimbolikus elemek (világítótorny, tengerpart, börtönszerű lakóházegyüttesek stb.), valamint azok architekturális részletei (falfelületek, ajtó- és ablakkeretek, szűk utcák), csakúgy, mint az egyik legfőbb képi

stilizációs eszközként működő fény-árnyék hatás, egyaránt többletjelentő funkcióval telítődnek, éppen ezért az elbeszélés fontos, nemnarratív indexeivé válnak. Mindezek értelmében a cselekménytér szimbolikus térként jelölődik: az emberi pokol, szorongástér, kilátástalan csapdatér konstruált megjelenítése.



A londoni férfi (Tarr Béla, 2007)

A filmtér és atmoszférájának egységes stilizációs mintázatba való „öntése” azt eredményezi, hogy a naturalista elemekből álló teret mint konstruált, elvont, elemelt, stilizált létvilágot érzékeljük. Ez a metaforikus elbeszélőmód egyik legfőbb jellemzője.

A nemnarratív szerkesztésmód a tereket és egyéb vizuális-hangi stíuselemeket önálló, rendkívüli jelentésrétegekkel ruházza fel. Tarrnál a *Kárhozat* stílusváltása óta alapvetően bizonyos visszatérő, tipizált *mise-en-scène* elemek határozzák meg permutatív módon alakuló rendezői stílusát. Ilyen a pulzáló módon megelevenített – félig nyitott, kitakart vagy végtelen kiterjedésében megmutatott – tér, az érzékeny láthatóvá tett időfolyam átható bomlasztóereje, illetve a kompozíciós elemeket fakturálisan egységbe foglaló fény-árnyék expresszivitása.

Tarr *A londoni férfi* című filmje azért is működik tökéletesen, miközben hatásosan fejti ki egyetemes érvényű, egzisztencialista színezetű szorongásdrámáját, mert két műfaj ábrázolási logikája mentén alakítja ki szubjektív, ugyanakkor semleges, távolságtartó nézőpontját. Emberi drámaként a kiábrándult, megváltás nélküli, üressé vált életbe vetettséget példázza. Viszont a film bűndrámaként is működik, ahol a motívumok jelentése a műfaj Tarr által képviselt jegyeinek (üres létezés, önismétlő, folytonos magába záródása) köszönhetően teljesebbé válik. Ebben a filmben a modernista, elidegenítő motívumok a bűnügyi műfaj legfontosabb alaptulajdonságán, a visszafojtott feszültség érzetén keresztül nyilvánulnak meg. Egyértelmű, hogy Tarr korábbi, fekete szériás filmjeiben, így a *Kárhozatban* is használt a film noirra vagy az expresszionizmusra jellemző formai elemeket.^[32] Tarr legjelentősebb monográfiája, Kovács András Bálint kiemeli *A londoni férfi* kapcsán, hogy a film expresszív-drámai hatását fény-árnyék használata, az agyonfeszített, feszültségéből „kiszabadítatlan” csend állandó jelenléte, a minimális dialógus^[33] és a ritmizáltan megjelenített atmoszféra túlterhelt jelenléte adja. Ezt sokszor úgy éri el, hogy az akusztikus jeleket is bevonja az atmoszférateremtésbe. A legtöbb jelenet végén vagy alatt hallunk egy erőteljes, ritmikus hangot (az örökmozgó hangja Malion lakásában; a tenger hullámainak ritmikus, a képen

kívüli cselekményeket poentírozó parthoz csapódásai; vagy valamelyik háttérfigura monoton automatikus cselekedete).

A film az atmoszférát alapvetően meghatározó vizuális alapmotívumok (köd, szél, eső) stilizációs felfokozása szempontjából is követi a film noir műfaját. Lényegében a szereplők majdnem minden jelenetben belevesznek a sötétségbe vagy a túlexponált fényáradatba. Ilyen, amikor Maloin szobáját látjuk. Vagy ő, vagy a felesége alakja előbb-utóbb fekete, kompozíciós síkalakká transzformálódik, miközben beleolvad a kinti égető fehér fénybe. A fehér fény elé állított sziluettfigurák szakrális ikonképekre emlékeztetnek. Noha jól tudjuk, hogy a tarri világ antimetafizikus, véleményem szerint ennek ellenére mégis megjelenik bennük szakralizált/spiritualizált jelenet vagy képtípus. [34]



A londoni férfi (Tarr Béla, 2007)

Mindezek miatt érdemes megvizsgálni, milyen stílusfogásokban vagy képi-stilizációs alaphelyzetekben alkalmazza Tarr a fény-árnyék hatás tárgyakat és alakokat kiemelő vagy elnyelő, festői-grafikus karakterét. Ugyanis amíg a *Kárhozat*ban alapvetően a metaforikus jelentésképzéssel konstruált térben mozgó alakok kompozíciós összefüggéseire törekszik, [35] addig ebben a filmben a térben kirajzolódó architektúrális-urbánus környezet geometriájának grafikus kiemelésének köszönhetően nagyobb erővel nyilvánul meg az atmoszférateremtés természetesebb adottságainak poétikai használata. A felületeket, formákat szétvilágító, visszatükröző vagy éppen eltüntető domináns fény-árnyék használat expresszivitása mellett az alakok körül terjengő köd vagy füst; az átkötő passzázsjeleneteknek drámai erőt kölcsönző, felerősödő tengeri szél szonikus hangja és vizuális ereje; az aszfalt és a járdakövek éjszakai reflexfoltjai; az éjszakai lámpák vibráló, fehér, markáns jelenléte; belső terekben zavart okozó tükör kompozíciós elemként való kiaknázása mind-mind visszatérő stilisztikai motívummá válnak a filmben. Mindezek összhatásaként a film éjszakai jeleneteinek vagy sötétbe burkolt enteriőrjeleneteinek térbeli, illetve tárgyi világa kiismerhetetlenné és bizonytalanná válik ugyanúgy, mint a noir filmek sejtelmes, labirintusos tereiben és fenyegető, gyakran átláthatatlan térkonceptiójában (lásd Welles filmjeiben).



A londoni férfi (Tarr Béla, 2007)

Olyan is előfordul a filmben, hogy egy szereplő képmezőn belül van, csak elrejtíti őt az árnyék, vagy képmezőn kívülre kerül, de a kameramozgás vagy önmaga mozgása által újból a látványmezőbe szerkesztődik. Ilyenkor a feszültségkeltés egy képen kívüli/belüli monoton, idegesítőhangot vagy vizuális motívumot helyez a várakozó szemlélődő érdeklődésének célpontjába, amit kénytelenek vagyunk hosszan és kitartóan, indokolatlanul bámulni vagy hallgatni. Ennek a képdramaturgiai fogásnak egy eklatáns példáját már az expozíciós jelenetben átélhetjük. Amikor véget ér a tengerparti dulakodás, és kiürül az utcai lámpák által foltszerűen bevilágított sétány, Maloin lejön az irányítótornyból, és beleveszik az éjszakai sötétségbe. Viszonylag hosszú ideig figyeljük, ahogyan a móló betonfalához ritmikusan hozzácsapódik a hullámverés, majd szétfolyik az aszfalton. Végül újból előkerül Maloin fény-árnyékos, cammogó alakja a bőrönddel, és visszamászik a létrán az irányítótornyba.

Egyedül két, hangsúlyos, drámai jelenetet lezáró női arcközelí szenvtelen állapotképének hosszanti szemlélése válik indokolttá. Egy nagy veszekedés után Maloin felesége magába roskadva leül a konyhai asztal székére. Rezenéstelen arcára egyszer csak kiül életének visszafordíthatatlanul kisszerű tragikuma. Valamint a másik fontos női mellékszereplőnek, Brown feleségének visszafojtott, szótlán, ikonikus arcközelképétől szó szerint kiég a film. Ezzel is jelezve, hogy az áradó, isteni fehér fény mégsem a megváltás fényáradata, hanem a kiégett, tragikus élet halálfénye.



A londoni férfi (Tarr Béla, 2007)

Mindkét nő ráközelítéssel felvett arckifejezésében a film diegetikus világának kilátástalan

reményvesztettsége összegződik. Sorsukba beletörődött, lemondó emberek önfelismerésének szorongó szemtanúivá válunk.

Véleményem szerint a tarri életműben ez a film tér el leginkább a megállíthatatlan romlásnak indult létezés, az „örökké visszatérő” végzetesség metaforikus megjelenítésétől. Ezért került érdeklődésének középpontjába a bűnügyi műfaj szerzői továbbgondolása. A „cselekmény eltérítését” szívesen használó film noirra jellemző narratív dimenzióváltás^[36] ebben a filmben is megtörténik: egy kitervelt büntett kereszteződik egy véletlenül elkövetett bűncselekménnyel, amely mégsem hoz megváltást a vasúti váltóórként dolgozó Maloin életébe. Az emberölés és a pénz ellopása ellenére sem tud javítani elidegenedett élethelyzetén. Hiába birtokolja az irányítótornyban a „mindent látó felső tekintet” kecségetető alaphelyzetét, mégsem képes kimászni emberi lecsúszottságából, és jobbítani elidegenedett emberi kapcsolatain. A film kettős, „nyílt” bűncselekménnyel kezdődik, azonban a cselekmény minősége átlényegül, és kiágazik egy magasabb, személyes lételméleti „bűnvizsgálatba”.

A film egyik érdekessége, hogy a film noir tipikus „ősjelenete” – amely a férfinak a „végzet asszonyával” való találkozásához fűződik – átcserélődik a két tettes sorsfordító „nagy találkozására”. Hiszen a film expozíciójában a bőröndlopást és gyilkosságot elkövető „londoni férfi”, Brown, végig Maloint követi a történet során, mivel úgy sejtí, hogy ő lopta el a vízbe süllyedt, bőröndnyi pénzt. A két vergődő alak többször találkozik, de egyszer sem szólnak egymáshoz. Csupán (meg)figyelik egymást.



A londoni férfi (Tarr Béla, 2007)

Ahogy a film noir objektivitást és szubjektivitást keverő kettős elbeszélőtechnikájánál,^[37] ezekben a kettős tekintet használó jelenetekben is az objektív külső cselekményleírás keveredik a vágyak által hajtott, nem racionális tettekkel. A film irányvonalában folyton változó nyomozásdramaturgia végig a film noir kiszámíthatatlan elbeszélő technikáját alkalmazza.

A nyomozás mikéntje, súlya és tendenciája többszörösen is kicserélődik a film történetén belül. Először rátalálunk a Maloin szemszögéből felfedezett bűncselekményre. Utána többször találkozik elfojtott feszültségű, néma követő/találkozó jelenetek során Brown és Maloin. Majd a film második felében megjelenik a mesterdetektív, aki egy újabb szintre helyezi a cselekmény nyomozásszintjét. Tehát Brown Maloint gyanúsítja, hogy valószínűleg ő lehetett az egyetlen, aki meglátta őt aznap

este, és kihalászhatta a pénzt. Maloin figyelni Brownt és az ügy kapcsán a városba érkező magánnyomozót, aki meg akarja találni Brownt, de Maloinnal is felveszi a kapcsolatot. Végül Maloin Brown megölésével tesz pontot a kusza, de mégis egyetlen láncként összefűződő bűnsors történetére. A két bűnelkövető közül senki sem járt igazán jól. Brown meghalt. Maloin elfogadja a magánnyomozó által a jutalompénzt, viszont emberileg maga előtt még lejjebb csúszik, és az élete sem jut előrébb semmilyen szempontból sem.

A film másik film noirsz narratív vonása Marc Vernet „fekete lyukként”^[38] aposztrofált irracionális dimenzióváltása, amely ebben a filmben csak az utolsó lezáró részben következik be, amikor Maloin a fészerben megöli a rejtőzködő Brownt, pedig csak ennivalót visz neki, majd utána feladja magát a magánnyomozónál. Ekkor „zuhan bele” a film cselekménye az illogikus (megmagyarázhatatlan) narratív váltásba. Gyakorlatilag minden büntett a film noirra jellemző módon váratlan, megalapozatlan. Már rögtön a film 13 perces, egyetlen hosszúbeállításban felvett expozíciójelenetében a szemünk láttára történik meg két bűncselekmény. A bőröndös embert Brown vízbe löki, majd Maloin kihalássza a bőröndöt, és ellopja.

A történet lezárását indukáló gyilkosságjelenet lebonyolítását pedig vizuális ellipszissel oldja meg a film. Csak kívülről látjuk Maloin fészerét, amíg az erőszakos események bent lejátszódnak. Amikor Maloin kijön a faházból, jelzésértékűen újból belakatolja az ajtót. Csak a következő beismerő jelenetben válik egyértelművé, hogy Maloin megölte a félelmében rátámadó Brownt.

Az elfojtott, belső, szubjektív feszültség az egész film világának az alappillére. Tarr filmjeihez képest itt feltűnően sok az érzelmekifejező, néma, szenvedő-tépelődő arcközel. A hosszan kitartott, kiüresedett emberi arcok tekinteteiből egyszer csak „kibuggyannak” a fájdalmas érzelmek. A cselekmény nélküli passzázsjelenetekben annak a belső, morális folyamatnak a külső, lekövető leírását látjuk, ahogyan Maloin megpróbálja a belső indulatokat magában hordozó, „üres” jelenlétből a megfelelő lépésekkel „kimenteni magát”. Büntetteivel megváltani saját és lánya elveszett boldogságát.

Tulajdonképpen ennek a belső leírásnak vagyunk a szemtanúi: hogyan jön rá egy szerencsétlen lélek, hogy még a megváltást ígérő véletlen „bűnkövetkezmény” által sem képes javítani boldogságán, családi kapcsolatain. Hiába követjük őt hosszú, magányos sétáin át, illetve töprengésein keresztül. Hiába öl. Még ezáltal sem tudja ki- vagy megváltani emberi alávetettségét és lecsúszottságát. Emiatt adja föl magát, és szolgáltatja vissza a bőröndnyi pénzt.

A film modernista, szerzői önreflektív stratégiáján keresztül keveri öntudatosan a tarri, egyetemes motívumokat a bűnügyi film feszültségkeltő elemeivel. Jelentőségteljes kompozíciós vagy jelenetlezáró funkciót töltenek be a háttérfigurák, amelyek konkrétan idéznek korábbi Tarr-filmeket (*Sátántangó*, *Werkmeister harmóniák*).



A londoni férfi (Tarr Béla, 2007)

Lénárt István főfelügyelő rigorózus „arc-karaktere” nemcsak Fehér Györgynél játszott szerepeit juttatja az ember eszébe, hanem a fekete széria irányzatának nyomasztó, stíluscentrikus „bűnszemléletét” is megidézi, ^[39] ahol minden történetelem vagy szereplő a stílussteremtés, nem pedig narratív információk közlésénekszolgálatába van állítva.



A londoni férfi (Tarr Béla, 2007)

Végezetül még egyszer összefoglalva: a fekete szériás bűnfilmekben megjelenő, „bűnnel telített” szereplői, szerzői kameratekintetek ^[40] az egzisztenciális határhelyzetbe hozott személyes lélekállapot feszült, fürkésző, szótlán fázisait tárják elénk. Vagyis azt, hogy a bűnre kényszerült ember üres, alakvesztett (*Kárhozat*, *Szürkület*), irracionális, ösztönvezérelt önsorsgyötrése ellenében (*Céllövölde*, *Árnyék a havon*, *Szenvedély*; *Másnap*) hogyan próbál mégis felülkerekedni önmagán. Ez *A londoni férfi* az irányzatot összegző metaforikus üzenete is.

*A londoni férfi*a kortárs fekete szériás” bűnfilm kiemelkedő, összegző alkotása, mivel magába sűríti a késő modernizmus minden alapvető metaforaképző jellegzetességét. Egyenlő erővel koncentrált egyrészt az antipszichologizáló, leíró-lekövető, hosszú, atmoszférikus előkészítésre, másrészt a drámai konfliktusok „indokolatlan” levezetésére az expresszív, megrendítő, arcközelik kitartott megnyújtásaival.

Az absztrakciót és konkrét látványélményt keverő összehatás „átemelődik” az önmagán túlmutató, önelvű vizualitás (modernizmus) szintjére. A grafikusán stilizált, barázdált arcokon és a magába záródó cselekményvilágot ábrázoló plánszekvenciák többretegű képdramaturgiájában egyetlen

általános érzelmi kifejezés uralkodik el. Az elvonttá komponált képfelület mentális térré lényegül át a maga konkrét, anyagi valóságában. A belső feszültség dramaturgiai mozgatórugója az, hogy miképpen próbálja az érzelmek kioltódása által a film a világ nyomasztóan gyötrő érzelmeit „magában tartani” (a távolságtartó és atmoszférateremtő, eseményleíró képkivágatból „szűkít” egy szereplő elfojtott, hosszan kitartott, koncentrált arckifejezésére). Ez a képi, illetve szűzszerű szervezési minimalizmusra törekvő, elvont modernista esztétikaielv a nem célorientált, inaktívan viselkedő, sodródó antihősök szubjektív „kívülállását”, saját érzelmeiktől történő eltávolodását ábrázolja a maga folyamatszerűségében.

A londoni férfiban Tarr – ahogyan a korábbi fekete szériás filmek esetében Fehér György is – a folyamatábrázolás érzéki ritmusszervezésével a morális vagy ösztönvezérelt döntéshozatal külső tettenérését fordítja át időtapasztalattá. A lekövető passzázs-képek ^[41] vagy (festményhez, fotóhoz hasonlító, megmerevedett) állóképszerű állapotképek ^[42] a félszubjektív és az objektív megfigyelő nézőpontok között oszcillálnak. Az indokolatlanul elnyújtott, eseménytelen passzázs-beállítások lényege a belőlük kibomló csendábrázolás. Az átélhetővé tett, „ki/megnyújtott” időábrázolások kifejezik a szereplők semmi-érzetét, és az ebben üres világban uralkodó lét-idő (modernista) Semmiségét. A tapintható feszültség a teljes csendben válik a bűn formáló erejévé, és hordozza magában a fekete széria újabb sorsüzenetét.

Jegyzetek

1. Hiszen azóta jó pár film született ebben a stílusközpontú, szerzői filmtípusban. A kétezres években elkészült Tarr Béla *A londoni férfi*ja (2007), illetve nemrégiben bemutatták Szász János fekete-fehér bűnfilmjét, *A hentes, a kurva és a félszemű* (2017) című alkotást is, amely a fekete széria legfrissebb darabjának tekinthető.
2. Ez a tanulmány filmtörténetileg továbbgondolja, kibővíti a fekete széria alapszoportjáról készült szakdolgozatom megállapításait. (Bakos Gábor: A színhiány filmjei. A fekete széria forma- és stíuselemzése. *Metropolis: A magyar film az 1980-as években*, 2010/4. 36-44.)
3. Kovács András Bálint: Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In Uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002. 253.
4. Forgách András: Black and blacker. *Metropolis*, 1997/2. URL: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/forgach.htm> (2019. 10. 29.)
5. A kortárs bűnfilmnek vannak jelentős posztmodern változatai is a hazai film világán belül. *A nyomozó* (Gigor Attila, 2008) az egységes identitás hiányát „boncolgató” neonoiros stílusjátékfilm. A *Félvilág* (Szász Attila, 2015) kosztümös, fojtogató noirhangulatot árasztó, intrikus, érdekelvű hazugságok játszmájával zsonglőröködő, életrajzi bűndráma. Mundruczó Kornél és Fliegauf Benedek elidegenedést tematizáló posztmodern testdrámái (*Szép napok* [Mundruczó Kornél, 2003], *Dealer* [Fliegauf Benedek, 2004]) jelentős modernista motívumokat is magukban foglalnak.
6. Király Jenő: *A film szimbolikája. A kalandfilm formái*. III/1. Kaposvár – Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., 2010. 348.
7. I. m. 349.
8. I. m. 350.

9. Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000. 36-37.
10. Vö. Kovács András Bálint: A Semmi eltűnése. In *A film szerint a világ*. Palatinus, 2002. 92-129.
11. Mindegyik klasszikus film noir rendezőnek alapvetően fontos volt a klasszikus elbeszélő logikával való szakítás, mely két irányba futott: „...a bűntényt vagy a bűnügyi elemeket nem drámai helyzeteknek tekintették, amely többé-kevésbé ügyes variációkra ad lehetőséget, hanem ontológiai (Ray, Losey, Dassin) vagy metafizikai (Welles, Hitchcock) szempontból vizsgálták azt.” Claude Chabrol: *Evolution du film policier*. Idézi Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, 2005. 264.
12. Amikor a gyilkosság nem társadalmi vagy történeti tett, hanem egyetlen személyre vonatkozik és hat ki.
13. Kovács András Bálint: i. m. 124-125.
14. Kovács András Bálint: i.m. 113.
15. Huszár Linda: Film noir: a filmtörténet kétes figurája. *Apertúra* 2013. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/> (2019. 10. 31.)
16. Ezek az ösztönvezérelt filmek alapjaiban szakítanak 1987-ben a hatvanas évek „cselekvő filmjének” szűzsémájával, a sodródó értelmiségi társadalomkritikájával. A radikális szemléletmódbeli változást az okozza, hogy a filmek egyetemes (bűn)tartalma a pszichológiailag mindent alátámasztó, dramatizált, tehát sodró lendületű cselekményvezetés helyett az anyagszerű, érzéki, ugyanakkor elvontabb metaforikus stíusból, illetve nyomasztó atmoszférából bomlik ki. Éppen ezért a fekete széria alapszoportja a problémamegoldó történetvezetés helyett inkább stílusközpontú ábrázolómóddal dolgozik (Kovács András Bálint: *A romlás virágai*. Bakos Gábor: i. m.)
17. Olyan szuverén módon újrendezett (stilizált) valóságot teremt meg, amely a lét általános összefüggéseit emeli ki. Ilyennek számítanak a bűnfilmes narratíván belül a destruktív, ösztönös vágyak (Fehér György), valamint a bűnhöz, bűnbeeséshez, élethazugságokhoz vagy csapdahelyzetekhez köthető (Tarr Béla), alapvető emberi létkérdésekre válaszokat kereső rendezők alkotásai. Tarr és Fehér problémafelvetésüket a láthatatlan idő tettenérésének vizuális-auditív megmutatásával fogalmazzák meg, ami a szemlélődés fenomenológiai aktusára támaszkodik. Azt vizsgálják, hogy az ember, amikor bizonyos határhelyzetekbe sodródik, milyen hangsúlyosan „látható” módon érzékeli saját életének létezési idejét, s hogy érzéki időtapasztalataiból milyen konkrét – kiábrándító – „körkörös” élettanulások vonhatóak le.
18. Az *időkép* fogalmát, nemcsak Deleuze nyomán használom, olyan beállításhoz, filmképhez, filmtípusra értem, amely az idő természetét állítja középpontba. Alapvető művészettörténeti megállapítás, hogy a negyedik dimenzió, az idő különféle változatainak (üres, tiszta vagy transzcendens; a szubjektum valamilyen tudatállapotát tükröző típusváltozatok: emlékezés, álom, képzelgés, látomás, pszichedelikus stb. típusok) „érezkeltetése lett a modernista művészet egyik legfontosabb célkitűzése. -
19. Kovács András Bálint: Tarr szerint a világ. In *Uő: Film szerint a világ*. 320.
20. Gelencsér Gábor: Igazság és módszer. *Filmkultúra*, 1992/6. 35-36.
21. Forgách András: i. m.
22. Forgách András: i. m.
23. Gelencsér Gábor: Határ-esetek. *Filmvilág*, 2004/11. 14.
24. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. 128.
25. Gelencsér Gábor: Dansemacabre. Forma és tartalom Tarr Béla filmjeiben. In *Más világok. Filmelmzések*. Budapest, Palatinus, 2005. 200.
26. David Bodwell narratológiaelméletének egyik művészfilmes elbeszéléstípusa. Olyan szisztematikusan működő narratív technikát használ, amely bizonyos elbeszélői, illetve formanyelvi fogásokat ismételt egy

- permutációs elv szerint. (Lásd bővebben: David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 283-287.)
27. Kovács András Bálint: *A kör bezárul. Tarr Béla filmjei*. Budapest, Század Kiadó, 2013. 191-192.
 28. Kovács András Bálint könyvében Tarr kamerahasználatát a fokalizáció szempontjából többfunkciónak határozza meg, ahol a kamera folyamatosan oszcillál a történéseken kívülálló, leíró, illetve a szereplők fél- és teljesen szubjektív szemszöge között. Tarr kameratekintete egybeállításon belül képes belehelyezkedni egy szereplő korlátozott nézőpontjába, és abból kibújva újból korlátlan látókörrel bíró külső megfigyelői szemszöget felvenni. Tarr öntudatos, szerzői, korlátozó narratív módszere abból áll, hogy miközben vizuális tartalommal gazdagon járja körbe térben a szituációt, a cselekményre, illetve az alakok tetteire vonatkozóan mégis gyakran csak homályos félinformációkkal látja el a nézőt.
 29. Huszár Linda: i. m.
 30. „*A londoni férfival* kicsit hasonló eredmény született, mint Antonioni pályáján a *Vörös sivataggal*. Azzal, ahogyan a történet motivációi el vannak rejtve, a film maga elmozdul a fokozottan vizuális, sőt a díszletszerű, képzőművészeti kifinomultság irányába.” (Kovács András Bálint: *Körbezárva. A londoni férfi*. *Filmvilág*, 2008/1. 06.)
 31. Tarr mindenkor modernista felfogását bizonyítja Antonioni kiüresítő térabsztrakciójához való közeledése, amelyben a szereplők eseménycselekményéről leválasztódik egy „optikai dráma”, ahol „ettől fogva ez a tér egy lény elvesztett tekintetére utal, aki ugyanannyira hiányzik a világból, mint saját magából. Antonioni egész életművére érvényes módon igaz: a hagyományos dráma helyét a szereplők által megélt optikai dráma foglalja el.” (Gilles Deleuze: *Az idő-kép. Film 2*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008. 15.)
 32. „*A Kárhozatban* azonban nem a film noir-féle expresszivitást találjuk, jóllehet Tarr többféle expresszionista vagy film noiros vizuális hatást is alkalmaz: erős világítási kontraszt fekete-fehérben, sötét és nedves utcafelületek, mélységi kompozíciók erős előtér-háttér kontraszttal.” (Kovács András Bálint: *A kör bezárul*. 120.)
 33. Uo. 279.
 34. Ilyen a *Kárhozat* infernális befejezőjelenete, a *Werkmeister harmóniák* kórházjelenete, *A londoni férfi* síkképekké égetett sziluettes ikon alakjai.
 35. Czirják Pál: Végtelenítések. A *Délidő* és a *Kárhozat* térkezelése. *Metropolis*, 2008/1. 43-44.
 36. Kovács András Bálint: A film új filozófiája – és az „átmenet” filmjei. In Uő: *A film szerint a világ*. 169-170.
 37. Huszár Linda: i. m.
 38. Marc Vernet: A filmi tranzakció. *Apertúra*, 2011. tél. URL: <http://apertura.hu/2011/tel/vernet>
 39. „A legtöbbet Morrison, a detektív beszél. Dialógusjelenetei hosszúak, de nem sokat mond, mivel nagyon lassan beszél. Ennek is az a hatása, hogy a beszédében nem az információ számít, hanem az atmoszféra, amelyet közvetít, és amely az elkerülhetetlen végzeté. Ez ugyanaz a hatás, mint amit a lassúság általában a Tarr-filmekben kelt.” Kovács András Bálint: *A kör bezárul*. 279-280.
 40. A filmek szemszöghasználatának poétikai váltásai expresszionista vagy metonimikus módon egymásba folynak. A szerzők-rendezők által elképzelt bűnös világok narratív tekintetstruktúrája stilizációs szempontból egybeér. A szorongó, lelki-pszichés torzulásban szenvedő vagy deviáns szereplők szubjektív vagy félszubjektív nézőponti tekintetei ugyanazt a sötét, pusztulásnak indult világot látják belülről, mint az őket kívülről leíró és környezetükben bemutató külső, tárgyilagos kameratekintetek.
 41. A szó eredeti jelentése: átkötés. Vagyis két cselekményes jelenet átkötése, ami legtöbbször csak jelzésértékű (a hős beül az autóba, indít, majd a következő snittben megérkezik). Ha azonban ez hosszabb, netán valós idejű kifejtést kap, akkor alakul ki a tarri vagy Fehér György-i dramaturgiai kontextusban leírt

stílusereje (pl. a *Sátántangó* hosszú meneteléseiben). Olyan drámaiatlan jelenettípust vagy beállítás-szekvenciát, esetleg egy egész filmet átható dramaturgiai elvet értek alatta, ahol csak követjük a szereplőt, együtt lődörgünk/kószálunk vele. Külső, tárgyilagos lekövető kameramozgások vannak benne, és semmi különös nem történik a jelenetben.

42. Az „állapotkép” olyan stilizált beállítás vagy konstruált filmkép, esetleg egy egész jelenet képalkotási csúcspontját képező, kitartott (fő-)kompozíció, amely egy szereplő legfontosabb érzelmi-indulati helyzetállapotát emeli ki expresszív-vizuális módon. Ez az állapotkép lehet a szerző általi külső metaforikus jellemzés, vagy lehet egy belsőleg fókuszált szereplő szubjektív nézőpontja is.

Irodalomjegyzék

- Bakos Gábor: A színhiány filmjei. A fekete széria forma- és stíluselemzése. *Metropolis: A magyar film az 1980-as években*. 2010/04. 36-44.
- Balassa Péter: A csapda koreográfiája. *A Sátántangó*. In *A látvány és szavak*. Budapest, Magvető, 1987.
- Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.
- Czifják Pál: Végtelenítések. A *Délidő* és a *Kárhozat* térkezelése. 2008/01. 43-44.
- David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 283-287.
- Forgách András: *Black and blacker. Metropolis*. 1997/2.
- URL: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/forgach.htm> (2019. 10. 30.)
- Gelencsér Gábor: Danse macabre. Forma és tartalom Tarr Béla filmjeiben. In *Más világok. Filmelmzések*. Budapest, Palatinus, 2005.
- Gelencsér Gábor: Elvek és társak. (Maár Gyula Töredékek). In *Az eredendő máshol* Budapest, Gondolat, 2014.
- Gelencsér Gábor: Határ-esetek. In *Filmvilág* 2004/11.
- Gelencsér Gábor: Igazság és módszer. In *Filmkultúra*, 1992/06. 35-36.
- Gilles Deleuze *Az idő-kép. Film 2*. Kovács András Bálint. Palatinus, 2008.
- Huszár Linda: Film noir: a filmtörténet kétes figurája. *Apertúra*. 2013/nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja>
- Király Jenő: *A film szimbolikája. A kalandfilm formái*. III/1. Kaposvár – Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., 2010. URL http://mek.oszk.hu/14800/14809/pdf/14809_1.pdf (2019.10.29.)
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, 2005.
- Kovács András Bálint: A film új filozófiája – és az „átmenet” filmjei. In *Uő: A film szerint a világ*. Palatinus, 2002.
- Kovács András Bálint: *A kör bezárul. Tarr Béla filmjei*. Budapest, Század Kiadó, 2013.
- Kovács András Bálint: Körbezárva. A londoni férfi. *Filmvilág*, 2008/01. 06.
- Kovács András Bálint: *Nyolcvanas évek: a romlás virágai*. In *Uő: A film szerint a világ*. Palatinus, 2002.
- Kovács András Bálint: *Tarr szerint a világ*. In *Uő: A film szerint a világ*. Palatinus, 2002.
- Marc Vernet: A filmi tranzakció. *Apertúra*, 2011/tél. URL <http://apertura.hu/2011/tel/vernet>
- Slavoj Žižek: Alfréd Hitchcock, avagy a forma és történeti közvetítése. In *Kritikai olvasatok*.

Filmográfia

A fekete széria alapcsoportja

- *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1988)
- *Szürkület* (Fehér György, 1988-90)
- *Szenvedély* (Fehér György, 1998)
- *Árnyék a havon* (Janisch Attila, 1991)
- *Gyerekgylkosságok* (Szabó Ildikó, 1993)
- *Woyczek* (Szász János, 1994)
- *Kárhozat* (Tarr Béla, 1987)
- *Céllövölde* (Sopsits Árpád, 1990)

A fekete széria hagyományát folytató filmalkotások:

- *Másnap* (Janisch Attila, 2004)
- *A londoni férfi* (Tarr Béla, 2007)
- *A hentes, a kurva, és a félszemű* (Szász János, 2018)

További jelentős kortárs bűnfilmek:

- *Dealer* (Fliegauf Benedek, 2004)
- *A nyomozó* (Gigor Attila, 2008)
- *Szép napok* (Mundruczó Kornél, 2002)
- *Johanna* (Mundruczó Kornél, 2005)
- *Delta* (Mundruczó Kornél, 2008)
- *Szelíd teremtés – Frankenstein terv* (Mundruczó Kornél, 2010)
- *Félvilág* (Szász Attila, 2014)

© Apertúra, 2019. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/bakos-bunkapcsolodas-a-londoni-ferfi-bunfilmes-hagyomanyanak-elhelyezese-a-kortars-magyar-filmben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.6>

Apertura.hu

Image not found or type unknown