

Késői töredékek Tarr Béla *Sátántangó* című filmjéről

I. töredék

Számunkra a *Sátántangó* több mint negyedszázad után is eleven maradt. A film próbára teszi világlátásunkat, történelemszemléletünket, filozófiai beállítottságunkat, a filmművészethez való viszonyunkat is, a film által önmagunkkal kell szembenéznünk, bár nem tartjuk kultuszfilmnek, amit például önkínzással kell ünnepelni.¹ Először is, a mű gyakorlatilag széttör egy sor konvencionális (valamennyire is nézőbarát) formát végtelen lassúságával, nagyjából diletáns színészeivel és a játsszók által felmondott kifejezetten *tudálekos* szövegeivel, a végletekig vitt tartalmi reménytelenséggel.

Megválaszolandó kérdés: mennyiben allegorikus a film és mennyiben dokumentarista? Netán mindkettő egyszerre? Hol játszódik a film? Magyarországon? Akárhol a világban? Miért is ne? Hiszen egyetemes igénnyel lép fel; az hogy magyarul beszélnek benne, mintegy véletlen adottságnak látszik. Netán valami magyar lelkeséget jelenít meg, a magyar nemzeti karaktert (ha van ilyen)? Depressziós, akaratgyenge, tudatlan, valóságos közösségi létre képtelen embereket látunk, akiket egy szélhámos manipulál.

Szóba kell hozni a film terjedelmét is. 420 perc ebben a tempóban rendkívül sok egyetlen filmre, miközben a rendező elvárja, hogy moziban és egyhuzamban nézzük meg. Mi indokolhatja ezt a terjedelmet és előírását? A tárgy iránti tisztelet, a mondandó fontossága vagy a néző bosszantása, provokálása, kifejezett kábítása? Avantgárd sznobizmus?

A *Sátántangó*t nem lehet egy laza kézmozdulattal félrelökni, miszerint, igen, végigültük a hét és fél órát, élveztük, unatkoztunk, ez a rész „tetszett”, az a rész „nemetszett”, túl vagyunk a dolgon. Számunkra a „nemtetszésben” is van valami, ami több az átlagos elutasításnál. Az a különös helyzet áll elő filmünk esetében, hogy a hirdetett világnézet, az ember ontológiai státuszának értelmezése, az ellenséges idődimen-

zió materializálása megtalálták a maguk adekvát formáját az extravaganciákban. *A műben a történet és interpretáció harmóniában vannak; akkor is kábító élményben van részünk, ha nem szeretünk kábulni.*

A film lényegében *nem kér számon semmit a világon*, emberi állapotunkon, csak bemutatja, igen részletezően, hogy mi a helyzet. Mindazonáltal adódik az alternatíva, esztétikai ítéletünket igazítsuk-e a filmhez, vagy a filmet egy tőle független esztétika alapján ítéljük meg. Alávessük-e magunkat a film terrorjának, szuggesztív kábításának vagy sem? A mi esztétikánk analitikus és számonkérő természetű, továbbá nem tud eltekinteni sem az allegória közismert hátulütőitől, sem az extravaganciák érdemi kritikájától. A perlekedő esztétika úgy véli, hogy adott pillanat mindig a történelem egy adott pillanata, a történelem egy kibontakozási folyamat, hogy egyelőre nem aktuális valami apokaliptikus végre gondolni, és kijelenteni, hogy az ember sorsa most már reménytelen. A részekre szabdalt emberiség véres, rettenetes áldozatokkal járó küzdelmet folytat, hogy képes legyen fenntartani magát – mert az értéktöbblet egyre nagyobb a megélhetési szükséglet költségeihez képest. Ebből a küzdelemből nem lehet kilépni, és nem is lehet a vesztesre tenni, mert akkor feladnánk a lehetőségét annak, hogy egyszer megfordul a dolog, és a többség nem a rövidebbet húzza. De feladnánk azt is, hogy az alul lévőktől a gazdasági és politikai uralom birtokosi tartsanak, ha pedig félnek, bizonyosan tesznek engedményeket.

A filmben tehát maradandó az üzenet és a médium működtetésének feltűnő egysége, a kilátástalanság illusztrálásának Tarr-féle sematizált módja (ez lenne a modor); szerencsétlen emberek szerencsétlenkednek órákon keresztül, úgy tűnik, hogy ez az elveszettség és önpusztítás az emberi léttel együtt járó adottság (és nagyon magyar). Bárkiről legyen is szó a filmben, az illető élete haszontalan, még a Doktor úré is.

Nagyon jól látható a filmben az *értelem és logika* egymásnak feszülése. A *Sátántangó* filmletében a dolgok logikusan következnek egymásból, de az ígylétnek nincs értelme, mert a (jobb) jövő egyáltalán nem függ attól, hogy az emberek mit gondolnak, és mit tesznek vagy nem tesznek. A filmben indokolható cselekedeteket látunk, de az egész a Semmire fut ki, és onnan is jön, ami történik, annak nincs tartalma, nincs haszna. A film hősei nem rontanak és nem javítanak az apokalipszis utáni világon. Ha az alvilágban lenne mozi, a rendszer kegyeltjei megtapsolnák a filmet, és *ördögi realizmusként* ünnepeleék.

A Semmi keres itt megjelenési módot, és megtalálja az alig-valami megmutatásában, marad az üres forma, vagy a forma árnyéka, az em-

ber a saját árnyékára, körvonalaira redukálódik.² A semmi-emberek semmi-cselekedeteik által önnön nem-létüket valósítják meg. Nem hagynak nyomot maguk után, az ördögnek adták a lelküket. De ez az ördög nem a régi. Nincs szerződés. Mi haszna van az Ördögnek abból, ha ezeket az embereket elviszi, akiket isten már lesöpört a tenyeréről, akiket a jószág soha nem kísértett meg?

Szerencsénk, hogy a filmet nem tudjuk iróniaként értelmezni. De nehéz szabadulni az érzéstől, hogy a rendező gyűlöli, lenézi saját hőseit, ugyanakkor valamennyire komolyan kell vennie őket, hogy ne váljanak teljesen méltatlanná az ábrázolásra. „Nem helyes, hogy ezt kapják, de végül is rászolgáltak.” Viszont az ütődötteket nem illik gúny tárgyává tenni. (Sajnos, Tarr Bélának nincs humora.)

A világnézeti üzenet és a forma küzdelme több mint hét órán keresztül tart. A forma hangsúlyai, a terjedelem és a kulturális körítés által a néző *kénytelen* komolyan venni a filmet. De nem is a formáról van szó általában, hanem a forma konkretizálásáról, a stílusról, a modorról. Allegorikus, filozófiailag determinált dokumentarizmus. Ám a dokumentarizmusból éppen a valóság hiányzik, mert a filmbe csak válogatott emberek és gondosan válogatott problémák, tájak kerülhetnek be, semmi olyan, ami az alapkoncepciónak ellentmondhatott volna. A rendező egy pillanatilag sem hajlandó kételkedni saját hitében, ami majdnem elviselhetetlen monotoníát eredményez.

Ha igaz az, hogy a *Sátántangó* egy végtelenül pesszimista alkotás, amelyben mindent elural az elidegenedettség, a kifosztottság, az ostobaság, a céltalanság, akkor a film stílusa a radikális pesszimizmusban, a disztópia filozófiájában gyökerezik. Ilyen szellemiségű filmek már készültek. Ezen a körön belül Tarr Béla modora egyéni, mely a darabos történetészövésben, a kameramozgásokban, a kép alvadásszerű megszervezésében, az erőltetetten hosszú vágásokban, táj és ember ellenséges viszonyában, az ingerek túlfeszítésében, a fásultság terrorjában, a fekete-fehérhez való ragaszkodásban, a szövegek drámaiatlanságában, Hernádi Gyula-szerű kimódoltságában valósul meg (még folytatni lehetne a felsorolást). Ez a modor nem követhető, zsákutca.

Arra hajlunk, hogy *Sátántangó* a történelemben elveszett, fejlődésképtelen magyarság önértékelésének az értelmiség által még apatikusabbá tett világszemléleti képe. (Ezt a státuszt a fejlett világban bárki magára veheti.) Az értelmiségnek, a kispolgárnak lelki furdalása és félelmei vannak, valamit nem tett meg, ami kötelessége lett volna, és nem úgy bánnak vele, ahogy elvárta. Az államilag szubvencionált

munkásosztály szétesett és elhagyta, ő is emezeket, és nem lehet tudni, hogy az új, még láthatatlan uraktól mit lehet várni. Ez a kép akkor készült, amikor a pártállami szocializmus a végórát élte, a kogezisztencia fogalma értelmét veszítette; pontosabban akkor lehetett lefogatni, amikor a rendszerváltozás már megtörtént, még ha nem is teljesedett ki. Mivel allegorikus keretű (Goethe, Lukács) és mivel egy apokalipszis utáni állapotot ábrázol, ezért *többféle értelmezés* jön számításba az üzenetet tekintve. Négyet említsünk meg a lehetségesek közül. A film hideg nekrológ, a szocializmus, világkommunizmus búcsúztatása. (Eltársak, ezt hagyományok magatok után.) Vagy: kétségbeesett kiáltás és prófécia, hogy mivel fog járni a teret foglaló kapitalizmus, amely legalább annyira államkapitalizmus lesz és elidegenedett, ahogy a szocializmus állami és elidegenedett volt. Vagy: a film a magyar agrárproletariátus sorsában az Ember ontológiai reménytelenségét mutatja fel, az emberi sorsot nemhogy bölcs jószág kormányozza,³ hanem a magától adódó rosszakarat, a kegyetlen semlegesség. Négy: a film a XX. századi magyar történelem váltásainak, válságainak, bukott forradalmainak és veszített háborúinak, különböző sikertelen korszakainak egymásra vetített rejtjeles ábrázolása. (Még mindig ott tartunk, hogy „Jön a török!”) Egészében, a film hangulata ítélet a világról, és az ember sorsáról (sorstalanságáról), de különösen rólunk, magyarokról.

A *Sátántangó* esetében tágabb értelemben egy európai indítatású modern esztétika, amely az abszolutizált elidegenedéssel, eldolgosodással köti össze magát, a simulékony értelmezési keret, s amely *nem számonkérő* természetű. Ez az esztétika a (tudós, hozzáértő) európai polgári individuuum (ízlése) szempontjából értékel, ez az individuuum tehetetlenségében már régóta a világ lelkiismeretének képzeli magát. Itt az elidegenedés levált gazdasági, jogi alapjairól, és inkább a résztvevő felek mindegyikére vonatkozó társadalomlélektani, hangulati oldala lesz a hangsúlyos. A világ egy méretes fagyasztóláda, rosszabb esetben egy önműködő kínzókamra.

A mű isteni beavatkozással indul, és isteni beavatkozással végződik. Vagy másképpen: az ember számára Istennél a kegyelem, de isten nincs, csak valami természetfeletti vircsaft. A valóság tehát nem bírja el önmaga súlyát, a művészet áldozati bárány a Semmi oltárán. Szegény Doktor úr teátrálisan magára szegezi az ablakot (vagyis magára húzza a koporsó fedelét), de megszólal. Ez az allegória trükkje, hátha sikerül egy kis katarzist vinni a műbe, de csak egy gyengén sikerült dramaturgiai *salto mortale* jött ki a mutatványból.

A rendező szerint a mű igenis valóságos világállapotot rögzít, realista (!), amilyen a világ, olyan a film. De a *Sátántangó* a dokumentarizmus álcája alatt egy filozófiailag prekondicionált elborzasztó „valóságot” mutat be. Mi azt gondoljuk, hogy az esztétikai ítélet a világról szóló ítélet is, és a lét teljességéhez kötött világitélet, megfelelő esztétikai kritériumokat involvál. Vagyis, a különböző koncepciójú műalkotások, művészetdefiníciók, esztétikai ítéletek megférnek egymás mellett, de nem egyenértékűek, mégpedig aszerint, hogy mennyire képesek átfogni a világot, mennyire közelítenek az egyetemességhez, amely különböző kultúrkörökből tevődik össze.⁴ A reprezentatív mű konkrét konfliktusa általános is, a szereplők problémái a személyesben megjelenítik az általánost, egyszerre a létezőt és a *lehetségest*, az adottat és a *szükségesnek látszót*. A *Sátántangó* mindezekkel szemben különösen egyoldalú, konok, elfogult, merev.

Ismeretes, hogy műalkotások teremtik az esztétikát egy adott társadalomban, időben, kultúrkörön belül, valamely születő stílushoz igazodva. Esztétikák (értékelő, magyarázó, számonkérő rendszerek) élnek egymás mellett, és amennyire létezik a *Sátántangóra* tökéletesen illő, afirmatív esztétika, úgy léteznek a film korát tekintve egész más kategóriájú műalkotások (esztétikák) a művészet legmagasabb színvonalán. (És létezik művészettörténet.) Az esztétikák kimondhatják az irányzatok és stílusok, modorok lényeges különbségét, kinyilváníthatják, hogy ha az egyik igaz a világra nézve, akkor a másik kevésbé. Az ok természetesen az, hogy a művészek és a műalkotások különböző szellemi érdekkörökből származnak, más és más a világnézetük, a múlt és a jövő nem ugyanaz lesz számukra, mert a jelenben egészen más a pozíciójuk. Abból azonban, hogy a történelem, a társadalmi alakulatok, közöttük leginkább az állam és a globális gazdasági hatalmak ledarálni látszanak az emberek kompromisszumkész, majdnem a minimumig visszafogott vágyait, nem következik, hogy a munka és fogyasztás, a politika szövevénye, az önreprodukció regionálisan és világméreteken a lét kudarca lenne, és ne jelentene evolútív előre lépést milliárdok számára.

Tehát az Európa-centrikus alapozású pesszimista szemlélet a Föld jelentős részén nem igaz, nem fedi az ottani valóságos tendenciákat, pontosabban ezek az ellentmondásos tendenciák egész más ideológiával, tudati formában jelennek meg, ahol is (legalább a közvetlen) jövőért való küzdelem kiiktathatatlan politikai és érzelmi tényező. Leegyszerűsítve az ellentmondást: hatalmas, diffúz tömegeknek

nincs ideje arra, hogy pesszimista legyen, az elidegenedésen rágódjon, miközben az emberek rettenetes megpróbáltatásokon mennek keresztül, vagyis megélik a lét idegenségét. Tegyük hozzá: ők fenyegetés ránk nézve, az északi félteke egyes cikkelyein nyomasztó abban a tudatban élni, mi minden történik a Föld más részein. Ők a tudatlan ostromlók, és mi az ostromlott várban élünk, tömegpusztító fegyvereink vannak és velünk az Ész. Az allegorikus, disztópiás, egzisztencialista polgári film, amely olyannyira kötődik a magyar (kelet- és nyugat-európai valóságához), nem nekik szól. Ha ugyanis a gomolygó tömeg a világ nagyobbik részén feladná azt a reményt, hogy átcsónakázhat a Földközi-tengeren, vagy bejut az Egyesült Államokba, hogy egyáltalán másnap is keres legalább két eurót, akkor bizonyos lehetne, hogy hamarost éhen hal. (Kevésbé igaz ez egyes kultúrkörök börtönébe zárt nőkre és a gyermekekre, akik előtt nincs alternatíva.) A Föld lakóinak kb. kétharmada tehát következetesen megélhetési optimista, a lét kérdése mindközön ségesen a gyakorlati túlélés kérdése.

Másképpen felvetve a problémát. Senki, semmilyen módon nem láthatja feltétel nélkül igazolva azt, hogy csak az az esztétika az igazi és egyetlen, amelyben filmünk felmagasztosul (csak azok a lelkek „autentikusak”, akik beleájulnak a filmbe). Jelentsünk ki csak annyit, hogy egy pozitív, nem reményét vesztett, nem transzcendens, számonkérő esztétika is lehetséges, amelyben a *Sátántangó* egészen más értékelést fog kapni. Az Európa-centrikus, individualista esztétika és az ilyen beállítottságú műalkotások kincstára csak egy a lehetséges gyűjtemények között. Egészen más felfogású és nem kevésbé értékes műalkotás gyűjtemények is vannak, amelyekkel viszont az ontológiai pesszimizmus és esztétikája nem nagyon tud mit kezdeni. De legalább annyit tudomásul kell vennünk, hogy Antonioni és Fellini egyidőben alkotnak, Makk Károly és Fehér György szintén, Enyedi Ildikó és Tarr Béla megint csak, Camus és Thomas Mann kortársak voltak, hogy mondjuk, Esterházy Péter és Krasznahorkai László két különböző szellemi irányzatot és irodalmi stílust képviselnek (egyikük barokkos nyelvi gazdagságot mutat, másikuk erősen minimál artos, egyikük bölcs derúvel tekint le olümposzi magasról a történelemre, a másikuk a sarat tiporja), említett párok hangvétele radikálisan különböző, ugyanakkor elég jól el is vannak egymás mellett.

II. töredék – Mely korban játszódik a film? Miről szól? Mit is mondanak a „hősök”?

Az eső mindig esik (ez lenne az idő metaforája), a táj sáros és reménytelen, az út úgymond járhatatlan, a lakások lepusztultak, koszosak, az ablakok előtt méretes ártányok, a közeli kápolna romokban. Csak egybefüggő felhőzetet észlelünk, madár sem jár az égen. Látjuk a szenvedő, pusztuló, végtetekig elhasználódott anyagot, a halmozódó hulladékot, céltalan hordókat, csöveket, a kiselejtezett kályhákat, látunk egy valamikori óriási tejgyűjtő tartályt. (A társadalmi formák természeti jelképeken át, roncsként, hulladék gyanánt jelennek meg.) Egy város főtere (Baja) felülről filmezve nyomott, szegényes, sehol egy lélek, sehol egy világító ablak. Kijárási tilalom van érvényben? Háború/forradalom volt? Milyen ügyért? Királyság van? Köztársaság? Nem tudjuk. Egy azonban bizonyos, a rendőrségen (a Belügynél) akad tennivaló, az irodák zsúfoltak. És jól be van fűtve. De hát minek ennyi rendőr, kit felügyelnek ezek?

Tarr Béla szerint ő már a 80-as évek közepe óta dolgozott a filmen (1989-ben mutatták be a *Kárhozatot*), de a megvalósításhoz csak sokkal később kezdhetett hozzá. A mű 1991 és 1994 között készült, a bemutatás éve 1994. A film alapjául szolgáló regény 1985-ben jelent meg. A film és a regény környezete tehát az agonizáló szocializmus és a születő kapitalizmus, ahol az *eredeti tőkefelhalmozás, a tulajdon megkaparintása és az adekvát jogi, politikai viszonyok kialakítása a legfontosabb megoldandó probléma*. (Nota bene: kevésszer volt nagyobb lehetősége a magyar embereknek, hogy cselekedjenek és alakítsák jövőjüket. Azért nem éltek a lehetőséggel, mert olyanok, mint a telepiek?) Új-régi osztályok formálódnak, és újra meg kell(ene) határozni magát a népnak. Az állam és a hatóságok, a tömegkommunikáció feladata az volt, hogy a vagyon újraelosztása, a társadalmi átalakulás viszonylag zökkenőmentesen történjen.

A regény és a film születésével kapcsolatban idekíváncozik még egy-két dolog. A szocializmus a mű születése idején már egyértelműen vesztett. Következésképpen 1989–1990 után az „átkos Kádár-rendszer” gyalázása, a korábbi ellenzéki erények felmutatása elvesztette etikai értékét, politikailag inflálódott. És egyébként is, Szolcsenyicin és Salimov, Gyilas, Orwell, Kundera, Ota Šik, Alec Nove, Kornai János, Jiří Menzel, Wajda, Mrozek, Makk Károly, Bacsó Péter, Hajnóczy és Esterházy, Déry Tibor, Petri György, Galgóczy Erzsébet, Lengyel József meg a többiek Kelet-Európa-szerte minden

lényegeset elmondtak, lelepleztek. Játék- és dokumentumfilmek százai-ezrei mutatták be az elmúlt rendszer ostobaságait, képmutatását és a tervgazdaságilag kondicionált szegénységet, nyomort. A nosztalgizálóknak a szájára ültek. A 90-es évek elejére, közepére a szocializmus, mint téma, dőglött oroszlán lett, amibe úriembernek már nem illett belerúgni.

Ám felvetődött a kérdés, hogyan viszonyuljon a humanista, liberális, szalonképes értelmiség a győzelmes kapitalizmushoz. Élje meg az egykori ellenzék, a polgári oldal az átmenetet győzelemként? Nem ez lett volna a logikus? Rendezzünk népünnepélyeket, hogy a „komcsiknak” annyi? Vagy lássunk neki a hőn áhított kapitalista típusú szabadság fanyalgó kritikájának? Csak hát hamar kiderült, hogy a polgár városban és vidéken (a pártok, az egyház) sokkal rosszabbul tűri a kritikát, mint a kommunista cenzor, mert a tőkés állam apológiát akar, a szocializmusnak viszont valahogy őriznie kellett a rendszer legitimálását, és ehhez meg is adta saját elégedetlen művészeinek a támogatást.

Az a motívumrendszer, a „nyelvezet”, a metaforák, amelyeket Tarr Béla használ, nagyjából a szocializmus idején (70-es évek) alakultak ki kompromisszumok mentén, nyugati minták alapján. Helsinki jegyében, már jóval 1989 előtt is szabad volt kimondani, hogy a nálunk is van elidegenedés, és erre nyelvvezet született. Persze az itteni elidegenedés sokkal emberségesebb volt, mint az ottani. Ki hitte akkor, hogy a marxizmus–leninizmus politikai bázisa éveken belül összeomlik?

Tartalomismertetés – másképp

A kör alakú *Sátántangó*-ban a történet teremtője az alkoholista, elhízott, ápolatlan, mozdulni alig képes Doktor úr, aki közvetlen környezetének eseményeit, amennyire ablakából látni lehet, leírja. Ami hiányzik, azt képzeletével egészíti ki. A mű, mint rájövünk, saját magát alkotja meg, a Doktor úr a film végén a megsemmisülés határán, rátalál írói hangjára, és a sztori ott fejeződik be, ahol kezdődött. Tehát, egy végtelenített filmről beszélhetünk, és arról, hogyan mosódnak egymásba élet és művészet. (Eredendően rossz pozíció.) Mondhatjuk, az egész film a befejezés expozíciója. Az alapos megfigyelés és nyomor az ihlet forrása.

A Sátántangó vizitkártyája egy nyolcperces szarvasmarhaözön. Ez a nézőknek szóló üzenetet, „*De te fabula narratur!*” Mindenesetre, azt látjuk a snittben, hogy egy 60-as évek elején emelt (akkor nagyon is korszerűnek számító) típusépületből, amelyről a szakemberek tudják, hogy automatizált istálló (kb. 200 férőhelyes) áramlanak ki az állatok, majd tűnnek el a mező irányában. Illik tudni, hogy az efféle istállók komoly helyi ipari kapacitást feltételeznek (azért látszik annyi riasztó, hatalmas vasbeton épület a háttérben), sok járművet, teherautókat, traktorokat, fejőgépeket, tejfeldolgozót, vágóhidat, takarmányozást, megfelelő energia- és vízellátást víztoronnyal, tárolókapacitást, s persze *szakembereket*. A helyiek nem úgy néznek ki, mintha valamihez is értenének. Új tenyésztés, gondozás nem kezdődik, mindenki mehet, amerre lát. Kihívó szituáció, amit a szerencsétleneknek meg kellene oldani.

*Tulajdonképpen ki a tulaj? Kinek kell félnie a szabadságtól?
Az allegória további boncolgatása*

A filmből nem tudjuk meg, hogy ki a szarvasmarhák gazdája. Az ismeretlen tulajdonos felszámolja a birtokát, és nincs szüksége többé ezekre az emberekre. A csorda áru, a telepiek pedig, mivel bért kapnak, munkások, a szociológiában *agrárproletároknak* szokták nevezni őket, ők is áru, munkaképességüknél fogva. Szabadok lettek, de a munkásnak arról a fajta „szabadságáról” van szó, amiről Marx oly szemléletesen írt; a munkást elválasztották a termelési feltételektől, és úgy hagyták. Lehet, hogy az apokalipszis valójában ezeknek az embereknek a „felszabadulása” a munkaerőpiacon, egyszerűbben a munkanélkülivé válás. Ez a motívum erősen felspécizve megjelenik a filmben, vö. Dobai százados fejtegetése. A szabadság, jelen esetben a gazda, a munkaadó nélkül maradás problémája a döntő itt. A munkás fél a munkanélküliségtől, pedig szabad. A tőkés tart a munkanélküli munkások hadától, holott ő aztán tényleg szabad. Ilyen bonyolult dolog a kapitalizmus. Ebből a szempontból majdnem teljesen mindegy, hogy az elnyomás nyílt vagy rejtett.

A Százados, Irimiáshoz és Petrinához: „Ne nevezzék a saját életüket tragédiának. [...] Legyenek szerények, szerények. Semmi tragédia. [...] Nem mintha olyan drága dolog lenne az emberi élet. A rend, ez úgy tűnik, mintha a hatóság dolga lenne. Valójában ez az emberek dolga: a rend. A szabadságban azonban van, (val)ami nem emberi, valami isteni, valami olyan, amit [sic!] túl rövid az életünk ahhoz, hogy megismerjük. És a kettő között, ha összefüggést akarsz keresni, a rendet és a szabadságot – gondolj Periklészre, assz ..., a szenvedély köti össze. [A százados feltehetőleg szenvedést szeretett volna mondani, aminek persze más a jelentése.] Mind a kettőbe’ kell hinni, mind a kettőtől szenvedünk. Mind a rendtől, mind a szabadságtól. De tartalmaz, szennyes, szép az emberi élet, összeköt mindent. Csak a szabadsággal bánik olyan mostohán, tékozlóan, mintha szemétre való lenne. Az emberek nem szeretik a szabadságot, félnek tőle. [Szisszen vagy csettint.] Az az érdekes, hogy a szabadságban semmi ijesztő nincs. Ellenben a rendben van sok ijesztő. De fel kell hogy hívjam bizonyos dolgokra a figyelmüket. Szóval tulajdonképpen itten arról van szó, hogy maguknak nincs más választásuk, mint az együttműködés. És éppen arra apellálok, amit Ön mondott [Petrina], hogy ha ennyire tiszteli a törvényt, nyilvánvaló, hogy csak alig előztem meg. Gyakorlatilag felajánlom...” Petrina közbevág: „Mi továbbra is nagyon tiszteljük a százados urat és szeretnénk kifejtetni...” A százados visszaveszi a szót: „Nem a százados urat, hanem a törvényt...” Petrina: „De a százados úr maga a törvény.” A százados: „Óh, nem. A törvény mind együtt vagyunk.” Irimiás valamit mond, nem érteni. A százados: „Momentán, maguk törvényen kívüliek. De azt tudják jól, hogy miért. Nyilvánvaló, hogy nem kellett felolvasnom az egészet. És ezt nem is mondom el még egyszer. Vagy mostantól fogva nekem dolgoznak, vagy azt kell hogy mondjam, nincs más választásuk, Irimiás úr... Most elmehetnek.”

Töprengjünk! Először is, nem világos, hogy jön ide Periklész. Amit Periklészről tudunk (Thuküdidész, Plutarkhosz és mások), az távol van a százados eszmevilágától, Periklész népbarát demokrata volt. A százados viszont nyilván nem az. Egyébiránt, ha szenvedély helyett szenvedést mondunk, akkor értelmesebbnek tűnik a szöveg, hiszen a szabadságtól való rettegés és a szabadság utáni sóvárgás, valamint a rend szigorúságától való félelem tényleg közös nevezőre hozhatja a két fogalmat, amihez persze erősen negativisztikus világkép kell (de

valami dialektikát azért felfedezhetünk a tételben). Tulajdonképpen egy kötelességét rutinszerűen teljesítő korlátolt hivatalnok locsogását halljuk, aki az izmait mutogatja. Már utaltunk rá, Dobai százados fejtegetései közgazdasági értelemben ezt jelentik; a szabad piacban az a jó, hogy ha ügyesek vagyunk és szerencsénk van, akkor nyerhetünk, és az a rossz, hogy tőlünk független okok miatt is veszíthetünk, különösen, ha a többséghez tartozunk. Mindenesetre ne lázadozzunk! Ennyit mond, csak kicsit kidekorálja.

Mit is kellene az ügynököknek megfigyelni?

A besúgói tevékenység tárgyát illetően világos, hogy itt *nem a direkt rendszerellenes mozgások megfigyeléséről van szó (mely ármány talán már nem is létezik)*, hanem az egyetemes orwelli gondolatrendőrségről. Igazi *hangulatjelentések* kellene a Belügynek. Tipikus, avult szöveg, amely korábban arra szolgált, hogy lefedje az egypártrendszer mélyebb és árnyaltabb, őszinte kritikáját (vö. Gaál István *Magasiskola*). Később ki is derül Irimiás jelentéséből, hogy ő az emberek jellemét, motiváltságát figyeli meg, de politikai jellegű utalásokat nem tesz. Jelentésében azt taglalja, hogy a megfigyelt alkalmasak-e besúgásra, a kreatívan alázatos viselkedésre vagy nem, hogy milyen a személyiségük.

Természetesen nem szabad megtudnunk, mi is volt Irimiásék korábbi bűne, amelyért ültek, és miben is állt az „azelőtti” szolgálatuk. Petrina azt kérdi: „Miért nem lehet úgy, mint azelőtt?” Mi előtt? – mész a néző. Létezett az „azelőtti” reláció, azután jött valami kataklizma, meg nem nevezhető, a viszonyokat átrendező esemény, és most létezik az apokalipszis-valami *utánja*, amikor már nem mehetnek úgy a dolgok, mint régen. A százados is új fiúnak látszik. Ez a mesterkéltné, többértelmű modellszerűség maga az allegória. (45 előtt, után, 56 előtt, után...) Nekünk az az érzésünk, hogy Irimiás és Petrina bűne valami ideológiai elhajlás lehetett, nem például súlyos testi sértés. Ezek káderek voltak (jobboldali vagy baloldali frakciózók), akik valószínűleg eltértek a kötelező pártvonalától, és az apokalipszis után is gyanúsak maradtak, de azért spicliknek jók.

A hatalom szerepe, az allegória az ellenkezőjébe fordul

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy a Hamis Megváltó csak kárt tesz, ám *végeredményben ő és a Belügy a történet és a változás előmozdítói*. Irimiás mint a Hatalom képviselője kirángatja ezeket az embereket a telepről az önpusztítás öleléséből, a költözéssel és szétszóratással *megszűnik a lehetőség, hogy a telepiek egymást tartsák fogva*. A reménybeli vállalkozók elhagyják eredeti környezetüket, ki erre megy, ki arra, *egy új élet lehetősége nyílik meg előttük*. Persze csak akkor, ha Irimiás olyan vasútállomásra vitte áldozatait, ahol tényleg járnak a vonatok. Ebben az értelemben *a film, nyilvánvalóan a rendező szándéka ellenére, szabadulástörténet is*, nem csak a reménytelenségé. (Sajnos az allegória már csak ilyen.) De ha nem járnak a vonatok?

Irimiás véleménye a világról

Az egyik hosszabb snittben megtudhatjuk, hogy mi is Irimiás véleménye azokról az emberekről, akiket „megváltani” készül. Irimiás: „Eszük ezeknek? Cselédek voltak ezek, és cselédek maradnak életük végéig. Ülnek a konyhában és a sarokba szarnak. [...] Még mindig ugyanott ülnek a mocskos hokedlin a konyhában, és nem értik, mi történhetett, és várnak. Urukvesztett rabszolgák ezek, néha kinéznek az ablakon, hogy mit csinál a másik, ismerem őket, mint a tenyeremet. De nem tudnak meglenni semmi büszkeség, méltóság és bátorság nélkül, ez tartja bennük a lelket, még ha tompa agyuk mélyén érzik is, hogy mindezek nem belőlük fakadnak, mert ők csak ezek árnyékában szeretnek élni.” Petrina közbevág: „Abbahagynád végre?” De Irimiás folytatja: „Aztán arra vonulnak, amerre ez az árnyék, mint egy csorda, mert árnyék nélkül nem megy, mert nem bírják pompa és káprázat nélkül sem, csak aztán nehogy egyedül hagyják őket pompa és káprázat nélkül, mert megdühödnek, mint a kuttyák, és szétrombolják az egészset. Adjanak nekik egy jól fűtött szobát, párologjon az a paprikás krumpli, és boldogok, ha éjjel beletalálnak a szomszéd (?) asszonykájába. Érted te ezt egyáltalán, Petrina?”

Irimiás megveti azokat, akiket becsap. Mondhatni: osztálygyűlölet, kispolgári előítéletesség. Irimiás ugyanazt mondja el, mint Dobai százados, csak más szavakkal. A munkaadó részéről a munkás nemcsak az értéktöbblet forrása, hanem ellenség is, piaci ellenfél, kínos teher. A munkás a tőke keresztje. *A szabad munkaerő oda megy, ahol*

munka van, és árnyékként követi a munkaadókat, különben éhenhal. (A tőke is oda megy, ahol szaporodhat.) Mi szégyellnivaló lenne ezen? Egyébként pedig egy apokaliptisziféle után vagyunk, amikor már nyoma sincs pompának és káprázatnak, a polgárságot egy gyanús kapcsolatokkal rendelkező fegyverkereskedő és egy idősödő városi vendéglős képviseli, az arisztokráciára pedig csak romos kastélyok emlékeztetnek. Mi alapozza meg Irimiás hisztérikusát?⁵ (Ez az ember akar országos besúgó hálózatot szervezni?) Az egész fejtegetés, mármint Irimiásé, demonstratív, felpuffasztott ostobaság, *holott a figura eredendően nincs ostobára véve.* Egy csalódott narodnyikot látunk, aki megdühödött, mert a rendőrségen megalázták. A szöveg sem nem ironikus, sem nem drámai, sem nem eredeti, ráadásul színészileg nagyon rosszul van felmondva. Irimiás egy követ fúj a Doktor úrral. (A Doktor úr korábban: „Megdögöltök mind, te is, Futaki!) A dühöngő spicli gyűlölete áll szemben az agrárproletárok tétovaságával, züllésével. (Jó tudni, az Irimiás névnek semmi köze sincs a bibliai Jeremiás nevéhez. A keresztnév spanyol eredetű, és olyasmit jelent, hogy viselője az Irimia folyó vidékéről származó személy. A név egyedül Romániában divatos.)

Irimiás levele

„Tisztelt Százados úr! Az örökkévalóság éppen azért van örökké, mert semmilyen módon nem hasonlítható össze azzal, ami mulandó, változás alá vettetés, átmeneti. Ám az az intenzitás, ahogy a fény befúrja magát a sötétségbe, csökkenni látszik. Folytonossági hiányok lépnek fel, szakadások, lyukak, végül a fekete semmi. Közben csillagok milliárdjai elérhetetlen messzeségben, és középen parányi szikra az Én. Tetteink éppen azért tudják az örökkévalóságban és csak ott elnyerni jutalmukat vagy büntetésüket, mert van egy, a valóságban nagyon is kívül lévő helye mindennek, ahol tulajdonképpen a helyére kerül [minden, oda], ahol mindig is volt, ahol mindig is lenni fog, ahol most is van, az egyetlen igazi helyen.” Itt Irimiás valami tapasztalat előtti világról beszél, melyben már eleve ott vannak tetteink, és oda is térnek vissza. Az Örökkévalóság a Semmi, és a Semmi Örökkévaló. Az Én parányi szikra az úrban. Az örökkévalóságban bűnhődünk vagy dicsőülünk. A szöveg költőien, Madách Imrétől: Lucifer az Úrnak: „Méltó-e ilyen aggastyánhoz e / Játék, melyen csak / Gyermekszív hevülhet? Hol sárba gyúrt kis szikra mímeli Urát, / de torzalak csak,

képe nem; Hol végzet és szabadság egymást üldözi, S hiányzik az összhangzó értelem.” A Krisztus-arcú szélhámos (a leendő Matuska Szilveszter) tehát maga az Ördög.

III. töredék – Definiálhatja-e az idő önmagát?

Ha óránkon a másodpercmutató futását nézzük, akkor egy perc nagyon sokáig tart. Paradox módon ekkor *kozmosz szempontból* értékeljük az időt, mert gyakorlati tevékenységünket felfüggesztettük. Egyébként az egy perc elmúlását észre sem vesszük. A film esetében ez azt jelenti, hogy egy perc a vásznon, *ha ott nem sok dolog történik, vagy éppen semmi*, akkor az idő mint valóságos dimenzió jelenik meg. Ezt a benyomást a rendező szándékosan váltja ki, mert a létbe vetettséget akarja velünk érzékeltetni: mi jelentéktelenek vagyunk, hiába kapálódzunk. Időnket hiába töltjük e földön, olyan közeg ellenállását kellene legyőznünk, amely nálunk elmondhatatlanul erősebb. Ha a Tarr-filmben 1 perc egyenlő 1 perccel, akkor részünk lesz a kozmosz időben. A rendező *az időt magának az időnek a fizikai múlásával fejezik ki, ami tautológia*, és éppen a művészet egyik legfontosabb eszközét, a sűrítést veti el. Metaforának pedig ott van az eső és a táj. A tautológiát illetően jusson eszünkbe Fassbinder filmje, a *Miért lett R. úr ámokfutó?*, amelyben emlékezetünk szerint csak 6–8 perces vágások vannak, és ezekben sem történik semmi.

IV. töredék – Számolgatás: a vágások eloszlása

Egy vágás átlaga filmünkben 3,5 perc. A hollywoodi átlag 2,5 *másodperc*. Az átlagot esetünkben jelentősen torzítják a „nagyon” és a „nagyon-nagyon” hosszúságú vágások: 3,01–6,00 és 6,01–x. Tarr Béla valahol azt nyilatkozta, ők Hranitzky Ágnessel eredetileg 5 és fél, 5 óra hosszúra tervezték a filmet, de aztán „valamiért” egy hosszabb változat született. Mindenki döntse el, hogy a megnövelt terjedelem jót tett-e a filmnek vagy sem, és képzelje el a *Sátántangót* egy rövidebb verzióban.

Egy bizonyos, a film mágikus hatása a kurtább változatban sokkal kisebb lenne. A filmmel kapcsolatos számításoknak van egy érdekes aspektusa: megfelelő mérésekkel ki tudjuk mutatni, hogy a film mely jelenetei milyen mértékben intenzifikálják az időt (vagy sem), mikor azonos a jelenet lefolyása a valóságos idővel, és mikor milyen

arányú a sűrítés. Például teherautón utazás az állomásra, mint Petrina mondja, 2 óra, a filmben 4 perc, azaz harmincszoros. Harmonikás és telepi kocsmáros (a „mákfejű”) szóváltásában nincs sűrítés, azaz $1=1$, Irimiás szónoklata a telepiekhez a kiterített Estike mellett: szintén $1=1$. A Kalauz felrakja a Doktort a kocsijára és távolodik: $1=1$. Ezeknek az arányoknak az érdemi elemzésére területi okokból nincs lehetőség. A film teljes hosszúságát persze egy *külső* szempont is meghatározta. Egy műszak a moziban három előadás, egy nap általában hat előadás. A *Sátántangó* terjedelme épp egy műszak (három előadás) a szünetekkel. Pedig több mint 20 órányi anyag készült.

V. töredék – Ké a film?

Tudunk róla, hogy mostanság az emberek és kultúrák csak egymás rovására élhetnek, hogy a haladás pusztulás is (egyébként mindig is így volt), hogy a fejlődés pesszimista nézetek szerint a Föld megsemmisítése és az emberi értékek borzalmas rombolása is, hogy a megváltás bizonytalan időre kitolódott, tehát a disztópiának vannak esélyei. De a tudomásulvétel mégsem lehet más, mint bizonyos *kiindulási pont*, a jelen helyzet mérlegelése; a tények szuverén, művészi értelemben objektív rögzítése nem jelentheti az elkeserítő helyzet igazolását. A tudomásulvétel számunkra csak része a jövőképnek, nem a teljes jövőkép.⁶ Tényleg azt jelentené a modern-posztmodern fordulat, hogy nem hiszünk a történelmi haladásban? De akkor a posztmodern kommunizmus-függő, hiszen a haladásba vetett hit feladása lényegében egybeesik, a világ első és addig a legnagyobb szocialista-kommunista-bolsevista államának züllesztésével, összeomlásával. Vajon ebben történelmi jelentőségű szituációban mi a művészet feladata, társadalmi megbízatása? Mit kell vagy nem kell vállalnia a művészetnek? Szükség van-e még egyáltalán az úgynevezett művészetre? A *Sátántangót* nézve úgy tűnik, hogy a modorban, a dramaturgiában alakot öltő világszemlélet a válasz. A módszer a mindent betöltő reménytelenség technikai leképezése. Az előítéletes világszituáció rigiditása feloldhatatlan. Vagyis, ha van a filmnek erénye, művészi értéke, akkor az abban áll, hogy ezt a világérzést semmilyen módon nem próbálja takargatni, a filmtechnikai, formai megoldások tökéletes összhangban vannak az alkotás „lelkével” és „szellemével” (tetszik, nemetszik). Ha van a filmnek hibája, akkor éppen az, ami egy másik világszemlélet számára az erény. Ezzel persze feltételezzük, hogy végül is mindenki ugyanazt

a filmet látta. Azt viszont nem hisszük, hogy a film stílusa (modor a stílusban) maradandó lenne, és hogy az emberi szabadság szolgálatában állna. Nem igaz az, hogy a negálás negálása logikailag a teljesség akarása lenne. A filmben nem találunk olyan momentumot, amely felvillantaná az öntudat szikráját – ezek az emberek (bárki a filmben) tehetetlenek, helyenként naivak, ostobák, egy pillanatilag sem józanok.

Mindazonáltal megragadja-e valami a lelkiismeretünket, nem támad-e fel valamilyen általános emberi felelősségérzet bennünk? Lehetséges-e hogy erre a „mindazonáltalra” játszott volna a rendező? Ha viszont nem azonos világnézetünk az alkotókkal, akkor igenis szégyelljük magunkat. De vissza kell kérdeznünk, azért szégyelljük magunkat, mert szerintünk az ember nem egészen az, ami reflektálatlan valóságában, nem a történelem tehetetlen kiszolgáltatottja, hanem eddig elért eredményeinek és *lehetőségeinek* összessége is? Hiszen az elidegenedés korában zajlik a visszavétel, üzleti keretek között, vérben gázolva, vagyis mi azért szégyelljük magunkat, mert a disztópiában nem látjuk meg a jó akarását?

Ha van bennünk *szív*, akkor a filmbéli embertársainkat nagyon *sajnáljuk*. Sajnálát? Részvét? Azért ez mégiscsak az egyik legfontosabb kérdés, ami a film kapcsán felmerül, ismerjük be. Vajon a láthatatlan apokalipszis nem a mi részvétlenségünk-e és a homályba vesző jövő? És az apokalipszis utánja nem az az állapot-e, amikor már csak a részvét és a gyász marad, mert semmit sem lehet visszacsinálni. A néző, mi magunk, úgy ülünk be a moziba, hogy a szánalom e holt lelkek láttán bennünk él, mert így lettünk nevelve. Agyamosott liberálisok, lagymatag, patyolatlelkű humanisták vagyunk. Szánakozunk és megdöbbenünk, de nagyon szeretnénk nem ott lenni, amikor ezek az emberek mégiscsak megindulnak, és karhatalom visszalő.

Ahogy már felvetettük, a rendező látszólagos kívülmaradása és a beteges szürkeség talán nem más, mint provokáció. Tudod-e szánni ezeket az embereket? Megszólítható néző vagy? Intelligibilis film a szenzitív, az empátiától felturbózott publikumnak. Estikét szánni ugyan nem nehéz, de tudjuk-e szánni a kurválkodó, érzéketlen mostohaanyát? Tudjuk-e szánni a mindig részeg telepieket? A Doktor urat? Van-e valami esendőség Schmidtben és feleségében? A bibliás asszonyban? Horgos Sanyiban? Az Iskolaigazgatóban? A Kocsmárosban? A Kalauzban? A sarokba okádó Harmonikásban? És mi legyen Futakival, Irimiással, Petrinával, a Belügyesekkel? Akkor itt

mégiscsak az érzelmeinkre, apellálnak? Ez a karakter szimpatikus, az meg nem. De akkor minek ehhez több mint hét óra? Mármost, ha a szánalomról, a részvétéről, mint a morális felelősség bázisáról lenne szó, és a film az emberiség (a magyarság) szétrohadásáról szól, akkor a probléma természetéhez képest nevezett érzések annyit jelentenek, hogy alárendelődünk a helyzetnek. Olyannyira, hogy se nosztalgia, se lázadó gondolatok, csak szédülés a szakadék szélén. Tarr Béla (akit a filmben nyilván a Doktor úr jelenít meg) valójában egy sértett vadromantikus mizantróp, nagyon nem szeret minket és saját magát sem, de ettől még szakmájának igazi mestere (mágus és improvizatőr). Így hát modorossága is, ha lehet ilyet mondani, mesteri és mágikus.

Jegyzetek

- ¹ Báron György: A nagy Sántatangó-tekerés. *Élet és Irodalom*, (2021), 2.
- ² Ez lesz a művész pozíciója is: „A művész semmit sem helyez munkája fölé, és gyorsan észreveszi, hogy csak a semmiért képes alkotni.” Alain Robbe-Grillet. Idézi: Ernst Fischer: *Művészet és koegzisztencia*. MSZMP Bizalmas, é. n.
- ³ J. G. Herder: *Eszméek az emberiség történetének filozófiájáról és más írások*. Budapest, Gondolat, 1978. 445.
- ⁴ Itt többek között az egyenlőten gazdasági, társadalmi fejlődés tényére célunk. A globális versenyben számos ország mindinkább lemarad, más országok behozhatatlan előnyre tesznek szert. Az államszocialista országok ebben a versenyben alulmaradtak. A gazdasági leértékelődés együtt járt a szocializmus morális leértékelődésével. Az érdemleges kivételt Kína jelenti.
- ⁵ „Hisztéria mint a szenvedélyes pótléka...” In Fischer (é. n.): i. m. 253. (A kérkedő dekadencia c. fejezetben.)
- ⁶ „Nos, éppen ez a történelmi haladásba vetett hit az az alkotóeleme a modernitásnak, amely korunkra szertefoszlott. Egy ilyen hit mind a filozófusok és történészek elméleti reflexióiban, mind a mai világ tényszerű társadalmi jellegében elvesztette minden alapját. Végző soron és talán nem is elsősorban elméleti síkon való felbomlásról van szó – amit ahhoz lehetne kötni, amit az ideológia és a »nagy elbeszélések« végének szoktak nevezni: a filozófia feladta az olyan nagy rendszereket, mint amilyen a hegelianizmus, a marxizmus, a pozitívizmus stb. Először is mindenekelőtt történelmi-politikai változások együtteséről van szó: A nyugati imperializmus bukásával a történelem – feltehetőleg maga is a Nyugat találmánya – nem volt többé elgondolható egységes folyamatként és egyúttal egységesen előrehaladó lefolyásként. Attól a pillanattól kezdve, amint nem volt többé »központi« hatalom – lett légyen ez a katolikus egyház Luther előtt, a Szent Római Birodalom vagy végül a »Polgári Társadalom«, amely az emberiség legfőbb vívmányaként lépett föl, és vindikálta magának más kultúrák civilizálásának a jogát –, az is lehetetlenné vált, hogy a történelemről mint egyetlen időbeli lefolyásról lehessen beszélni, amelynek progresszív értelme van, következésképpen kötelező erejű értékkritériumokat állít.” Gianni Vattimo: A múzeum a posztmodern korban. *Lettre*, (1998), 29.