

nyelvkritikai horizontokat (utóbbival nagyjából egyet érthetünk). Oláh etvárasainak ad hangot a következőképpen: Varró „a nyelv önműködő természetében az első kötet tanulsága szerint még nem hisz annyira, hogy a hagyománnyal való találkozás helyét is a nyelv erőszakos anyagiságának közegében merje kijelölni.” Szerinte Varró „idősebb pályatársaktól” (itt Kovács András Ferencre vagy Kemény Istvánra gondolhatunk) „csak a manirt kölcsönzi”.

(16) Nem érthetünk tehát egyet Bedecsnak azzal a megjegyzésével, hogy „a költői szerep újradefiniálása a kötet egyik legfőbb programja”, és a korábbiak értelmében azzal sem, amikor a metafizikailag érintett költői pózról állítja, hogy azt Varró „mindannyiszor élesen el is utasítja”. Valastyan viszont, a konstataálás elmaradásának okát kutatva helyesen veszi észre, hogy Varró „könnyűsége” – a mi szempontunkból: „csupán” – abban áll, hogy gyakran a poétikailag kevésbé kockázatos megoldásokat választja – eszerint Valastyan ugyanabban a pályakai és irodalomértői rendszerben látja elhelyezhetőnek Varrót, mint a klasszikus elődöket.

Irodalom

Bedecs László (2000): Az óvodától az egyetemig. *Jelenkor*, 1. 94–99.

Borbély Szilárd (1999): Verstani mustra a Bögre azúrba'. *Élet és irodalom*, 1999. június 11. 15.
Kulcsár Szabó Ernő (1993): *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó, Budapest.
Lator László (1999): Csak fényes szellemek. Népszabadság, május 22.

Margócsy István (2000): Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról. *Alföld*, 2. 22–32.

Oláh Szabolcs (2001): Elbeszélhető beszélgetés? *Alföld*, 2. 113–120.

Rác I. Péter (2000): Költészettani gyakorlatok. *Jelenkor*, 1. 100–103.

Valastyan Tamás (2000): A könnyűség poézise? *Alföld*, 6. 99–104.

Varró Dániel (1999): *Bögre azúr*. Magvető, Budapest.
Vörös István (1999): Szemrím, fülszonnét, versláb. *Élet és irodalom*, június 11. 15.

Weér Ivó (1994): „Komolyhon tartomány a mi kamránk”. In: Károlyi Csaba (szerk.): *Csipeszszel a lángot*. *Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Nappali Ház. 39–50.

A dolgozat elkészítésében nyújtott segítségért köszönetet mondok Szűcs Zoltán Gábornak és Koltai Rékának.

Testlár Ákos

Meisterwerk

Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája – Tarr Béla: Werckmeister harmóniák

Talán nem tévedek, ha úgy látom, hogy az 1990-es évek nagy mű iránti várakozását a kétezres esztendő során az irodalomban Esterházy Péter 'Harmonia caelestis' című nagyregénye, a filmművészetben pedig Tarr Béla 'Werckmeister harmóniák' című nagyjátékfilmje teljesítette be.

A „nagy mű” iránti igény vélt vagy valós betöltését az Esterházy-regény és a Tarr Béla-film gyors és látványos – a film esetében talán éppen ezért is heves vitát kiváltó – kanonizálása is mutatja. A „Werckmeister”-film esetében ezt azért is fontos konstatálni, mert Esterházy korábbi műveivel ellentétben Tarr Béla eddigi filmjeinek (még a „Sátántangó”-t is ideértve) kétségkívül volt egyfajta „apokrif” jellege, és mintha azt tapasztalnánk, hogy a korábbi Tarr-filmek mintegy a „Werckmeister” felől, annak előzményeként, előkészítőjeként, utólagosan találják meg és foglal-

nák el az őket megillető helyet, mintha visszamenőlegesen válnának a filmes kánon részévé: prekanonikus művé.

Esterházy regényében és Tarr Béla filmjében még valami más – már a művek címében – is összecseng: és ez éppen az összhang, a kozmikus és zenei értelemben vett harmónia. A „Harmonia caelestis” és a „Werckmeister harmóniák” mondhatni: változatok harmóniára vagy harmónia-variációk. És ez „harmónia-párhuzam” korántsem merül ki a művek címében: valahol mindkét mű az égi és a földi harmónia, a kozmosz és a káosz, a rend és a

„rendetlenség”, valamint – a „*Harmonia caelestis*” az azonos című, *Esterházy Pál* nevéhez fűződő barokk oratórium; a Krasznahorkai-regény alapján készült Tarr Béla-film pedig *Andreas Werckmeister és Bach* révén – a zenei harmónia, illetve diszharmónia kérdését tematizálja és modellálja. A két mű így inkább: változatok (disz)harmóniára, avagy (disz)harmónia-variációk.

Krasznahorkai László „Az ellenállás melankóliája” című regényét és Tarr Béla „*Werckmeister harmóniák*” című filmjét már több szempontból elemezték és értelmezték, ezért a következőkben egyrészt a regény és a film kritikai recepcióját és interpretációs közösségét, másrészt a regény filmes adaptációjának kérdését vizsgálom, elsősorban szerkezeti szempontú összehasonlító elemzés formájában.

Kritikai recepció és interpretációs közösség

Ha Krasznahorkai László „Az ellenállás melankóliája” című, 1989-ben megjelent második regényének kritikai recepcióját és interpretációs közösségét vizsgáljuk, három támpont bizonyulhat mérvadónak. E három támpont közül a két utóbbi egyben a regény kritikai fogadtatásának és a művet körülvevő értelmezési közösség kialakulásának két fő szakaszát is kijelöli. „Az ellenállás melankóliája”-nak legfontosabb háttere és előzménye, egyben első viszonyítási pontja minden bizonnyal Krasznahorkai első – nagysikerű, a kor vezető kritikusi által elismert, sőt azonnal kanonizált, alap-, remek- és főműnek kikiáltott – regénye, a „*Sátántangó*” (1985). „Az ellenállás melankóliája” – a kifejezés hartnani értelmében – mintegy a „*Sátántangó*” „hátán” jelent meg: Krasznahorkai második regényének állandó viszonyítási pontja, olvasási és értelmezési stratégiáinak legmeghatározóbb tényezője mindmáig az első regény, a „*Sátántangó*”. Második támpontunk a regény 1989-es megjelenése és ezt követő kritikai fogadtatásának első hulláma (1989–90-ben). És végül harmadik, legösszetettebb támpontunk az 1990-

es évek végéig köthető: *Katona Gergely* – mindmáig az egyetlen terjedelmesebb „Ellenállás...”-értelmezést jelentő – tanulmánya (1998), *Zsadányi Edit* Krasznahorkai-kismonográfiája (1999), tíz év elteltével a regény újrakiadása (1999) és mindenekelőtt Tarr Béla „*Werckmeister harmóniák*” című filmje (1997–2000) alkotják e második kritikai és interpretációs szakasz főbb mozzanatait. És ahogy a „*Sátántangó*” a második regényt megelőlegzi, úgy Tarr Béla „*Werckmeister*”-filmje és annak fogadtatása az „Ellenállás”-regényt még tíz év távlatából is mintegy újraértelmezi.

Krasznahorkai első és második regényének viszonyához hasonló az 1990-es évek két „nagy” – az említett két Krasznahorkai-regény alapján készült – Tarr Béla-filmjének helyzete is: ahogy „Az ellenállás melankóliája” a „*Sátántangó*”-regény „hátán”, úgy jelent meg a „*Werckmeister*”-film a „*Sátántangó*”-film „hátán”; a „*Werckmeister harmóniák*”-nak is a „*Sátántangó*” az állandó viszonyítási pontja. A „*Sátántangó*”- és az „Ellenállás...”-regény, illetve a „*Sátántangó*”- és a „*Werckmeister*”-film egymás pandanjá.

A „*Werckmeister harmóniák*” kritikai recepcióját tanulmányozva a film fogadtatásának három jól elkülöníthető szakasza körvonalazódik: a film 2001 eleji bemutatóját követő lelkes fogadtatása és azonnali kanonizálása (2001 februárjában); a Magyar Narancs hasábjain a film kapcsán kibontakozott vita (2001 áprilisától szeptemberéig); és végül a „*Werckmeister*”-kérdés átmeneti összegzése (2001 végén).

A „*Werckmeister harmóniák*” bemutatóját lelkes fogadtatás és elismerés követte a kritikusok és esztéták részéről. „A „*Sátántangó*” után Tarr Béla újabb alpművet forgatott” – olvashattuk a *Filmvilág* 2001. februári számában található „*Werckmeister*”-összeállítás elején: ez volt (mintegy kritikai Auftaktként) a film fogadtatásának legelső mondata, megadva ezzel a „*Werckmeister*”-recepció első (kanonizáló) szakaszának alaphangját és vezérszólamát. A filmnek Tarr Béla („*Sátántangó*” utáni) második főműveként való tételezése, remek-

művé avatásának ez a gesztusa határozza meg a *Forgách András, Kovács András Bálint* és *Szilágyi Ákos* között folyt, a Filmvilág említett számában olvasható beszélgetésnek, valamint *Balassa Péter* eszszéjének – mindmáig az egyetlen mélyreható és megvilágító erejű „Werckmeister”-elemzésnek –, illetve *Forgách András Magyar Narancs*-beli és részben *Báron György ÉS*-beli recenziójának a hangneme is.

A „Werckmeister harmóniak” lelkes kritikai fogadtatására reagálva, a kritikai recepció első hullámának kanonizáló gesztusától elhatárolódva *Jánossy Lajos* 2001 áprilisában a *Magyar Narancs* hasábjain – hosszas vitát kiváltó – különvéleményének adott hangot. *Jánossy* vitaindítója tézisszerűséggel, túlzott művészet- és igazságakarással vádolta, illetve közheylesnek, didaktikusnak, sőt egyenesen metafizikai giccsnek nevezte a „Werckmeister harmóniak”-at, éppen ezért elharmarkodottnak és indokolatlannak tartotta a film remekművé nyilvánítását és gyors kanonizálását. *Jánossy Lajos* külön-

véleményére a rákövetkező hónapok folyamán többen reagáltak pro és kontra: *Kovács András Bálint*, *Schubert Gusztáv* és *Györffy Miklós* egyértelműen a film mellett és *Jánossy* ellenében, *Peer Krisztián* a film ellenében és *Jánossy* mellett foglalt állást, *Dercsényi Dávid* pedig egyfajta köztes pozíciót foglalt el a vitában. A *Magyar Narancs* hasábjain lezajlott „Werckmeister”-vita záróaktusát a fiatal magyar írók *József Attila Körének* nyárvégi szigligeti táborában *Turcsányi Sándor* vezetésével, *Báron György*, *Forgách András*, *Jánossy Lajos*, *Peer Krisztián* és *Vágvölgyi B. András* részvételével, valamint a közönség sorai-
ban helyet foglaló *Rényi András* érdemi –

sőt megítélésem szerint helyenként a résztvevők hozzájárulásánál is értékesebb – közreműködésével létrejött filmvita jelentette. A szigligeti filmvitával záruló polémia végül a vitaindító különvélemény megfogalmazójaként *Jánossy Lajos*, a disputának teret adó *Magyar Narancs* részéről pedig – kissé megkésve, inkább már a 2001 végi átmeneti összegzés jegyében – *Turcsányi Sándor* szerkesztő rekesztette be. A film kapcsán kialakult vita további rekapitulálására itt nincs mód, annyit azonban a vita részletes taglalása nélkül is megállapíthatunk, hogy a vita elsősorban nem a film elemzése és értelmezése körül folyt,

nem a különböző „Werckmeister”-elemzések és értelmezések valódi polémiaját jelentette, hanem tárgya mindegyiknél a filmes tradíció és kánon, a kritikus hatalmi pozíciója és beszédmódja, a kritikus tekintély kérdése volt. Az egész „Werckmeister”-vita a kritikusok közti generációs különbségbe, illetve eltérő szellemi és művészi tradícióik, köztudásuk és művészeti-esztéti-

A „Sátántangó”-hoz hasonlóan Krasznahorkai, Ellenállás...’-regényének „filmre vitele” is telitalálat: már magának a regénynek is az egyik központi problémája az idő – ami a mű mottója szerint is csak „telik, de nem múlik” –, a többek között zenei témájú irodalmi szöveg filmes „feldolgozása” pedig – ne feledjük, hogy a zene, az irodalom és a filmművészet: a három nagy tranzitorikus, azaz időbeli művészet – így együttesen még inkább ráerősít az időproblematika középpontba állítására.

kai paradigmáik különbségébe ágyazottan jelenik meg, és ez tulajdonképpen – a *Rory* által használatos értelemben – a metafizika és ironia, a modern és posztmodern ellentétéként írható le.

A „Werckmeister harmóniak” kritikai recepciójának harmadik szakasza végül az átmeneti összegzés jegyében zajlott. 2001 végén a Filmvilágban jelent meg *Kovács András Bálint* nagy összefoglaló tanulmánya *Tarr Béla* munkásságáról, ebbe a szakaszba tartozik *Gelencsér Gábor* – írásának címében *Esterházy* korábban már említett „*Harmonia caelestis*”-ét parafrázáló – „*Werckmeister*”-bírálat (‘*Harmonia terrestis*’), s végül a *Lettre* 2001–2002-es té-

li számának hasábjain – egy korábbi Krasznahorkai-interjúval együtt – ekkor látott napvilágot a sziglieti filmvita szövege is. A „Werckmeister”-receptió harmadik szakaszáról összességében elmondható, hogy a filmkritikusok és -esztéták között viszonylagos egyetértés született atekintetben, hogy Tarr Béla filmje – esetleges hibáival együtt is – mindenképpen fontos, jelentős, nagyformátumú alkotás.

A „Werckmeister”-film mint az „Ellenállás”-regény adaptációja

A magyar filmművészet mindmáig kelő figyelmet nem kapott és behatóan nem vizsgált sajátossága, hogy a legnagyobb magyar rendezők úgynevezett „szerzői” filmjeinek mindegyike irodalmi művek alapján vagy írói közreműködéssel készült, tehát tulajdonképpen adaptáció – *Jancsó Miklós* „Szegénylegények” és *Makk Károly* „Szerlem” című filmjétől *Huszárik Zoltán* „Szindbád”-ján, *Szabó István* „Mephistó”-ján és *Gaal István* „Magasiskola”-ján át *Bódy Gábor* „Psyché”-jéig hosszasan sorolhatnánk a példákat. Tarr Béla filmje is ebbe a sorba tartozik: a „Werckmeister harmóniák” – a „Kárhozat” és a „Sátántangó” után – Krasznahorkai László és Tarr Béla harmadik „közös” nagy filmje. Krasznahorkai két nagyjából azonos terjedelmű regényéből azonban Tarr Béla két jelentősen eltérő hosszúságú filmet készített: a csaknem hét és fél órás „Sátántangó”-val ellentétben a „Werckmeister harmóniák” „mindössze” két és fél óra hosszú. Már a két film terjedelme is azt mutatja, hogy míg a „Sátántangó” inkább (neo)avantgárd modern film, addig a „Werckmeister” már terjedelmében is visszatér a klasszikus modern film normáihoz. A „Werckmeister harmóniák” legnagyobb érdemét éppen abban látom, hogy Tarr Béla a grandiózus „Sátántangó” „témáját” és filmes poétikáját rövidebb, feszesebb, szorosabb és nézhetőbb formába öntötte.

A „Sátántangó”-hoz hasonlóan Krasznahorkai „Ellenállás...”-regényének „filmre vitele” is telitalálat: már magának a regénynek is az egyik központi problémája

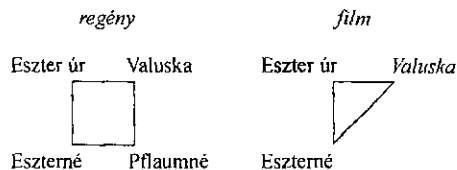
az idő – ami a mű mottója szerint is csak „telik, de nem múlik” –, a többek között zenei témájú irodalmi szöveg filmes „feldolgozása” pedig – ne feledjük, hogy a zene, az irodalom és a filmművészet: a három nagy tranzitorikus, azaz időbeli művészet – így együttesen még inkább ráerősít az időproblematika középpontba állítására. Megítélésem szerint a Tarr Béla munkásságával kapcsolatban leggyakrabban felmerülő *Tarkovszkij*-párhuzam sem elsősorban filmjeik metafizikájához köthető, hanem elsősorban az idő révén, a nagy orosz rendezőnek a filmes időről alkotott felfogása, filmjeinek hosszúsága, lassúsága, elidőzés-jellege, a megörökített idő tarkovszkiji értelmében lehet találó vagy érvényes. A magyar filmrendező így nemcsak Krasznahorkai regényét, hanem Tarkovszkij időkezelését is „adaptálja”. Tarr Bélát mindenekelőtt ebben az értelemben nevezhetjük a magyar film Tar(r)kovszkijának.

Ha „Az ellenállás melankóliájá”-t és a „Werckmeister harmóniák”-at szerkezetük és a szereplők szempontjából, az adaptáció kérdését szem előtt tartva vetjük össze, akkor Krasznahorkai regénye és Tarr Béla filmje között jelentős különbségeket tapasztalhatunk. „Az ellenállás melankóliája” az elbeszélő művek klasszikus hármas tagolását követi: Bevezetés, Tárgyalás és Levezetés (nem pedig Befejezés). (A három rész arányainak érzékeltetése végett: a bevezetés 70, a tárgyalás 260, a levezetés pedig 40 oldalas.) Mindhárom nagy rész fejezetekre tagolódik: az első rész kettő, a regény legnagyobb részét alkotó második rész hat, a harmadik rész pedig ismét két fejezetből áll. A kettő-hat-kettő osztású szimmetrikus, keretes szerkezet egyes fejezetei azonban tovább már nem tagolhatók: minden fejezet egyetlen hosszú – a középső rész esetében 40–50 oldalas – bekezdésből áll. A regény szerkezete szorosan összefügg a regény négy főszereplőjével: az egyes fejezetek mindig az egyik „hőst” állítják a középpontba. A „Rendkívüli állapotok” címet viselő bevezetésben először Pflaumnét, majd Eszternét, a „Werckmeister-harmóniák” című tárgya-

lásban (Valuska–Eszter–Valuska–Eszter–Valuska–Eszter sorrendben) a két férfit, végül a ‚Sermo super sepulchrum‘ (halotti beszéd, gyászbeszéd) című levezetésben – a bevezetés sorrendjét felcserélve – előbb Eszternét, majd Pflaumné középpontba állítva követik egymást a fejezetek: a keretrészekben tehát a női, a tárgyalásban pedig a férfi főszereplők állnak a történetek középpontjában. A szimmetria tehát nemcsak a regény szerkezetében, hanem főszereplőinek viszonyrendszerében is (többszörösen) érvényesül – a regény négy főhőse kétféleképpen is párba állítható: egyrészt Eszter úr és Eszterné ellentétpárja áll szemben Valuska és Pflaumné párosával, másrészt Eszter úr és Valuska ketőse állítható párhuzamba Eszterné és Pflaumné ellentétével. De végül is kinek a története ‚Az ellenállás melankóliája‘? A regény elején úgy tűnik, hogy Pflaumné a főhős, ő azonban a bevezetés után megpróbál távol maradni a történetektől, szó szerint kivonja magát a történetből. A tárgyalás során a két férfit: Eszter úr és Valuskáé a főszerep, a levezetés folyamán azonban ők is háttérbe szorulnak: a regény és a kisváros története a végén ugyanis – szinte észrevétlenül, a gyanútlan olvasót és az eredeti történetet is félrevezetve – átalakul Eszterné történetévé.

Az ‚Ellenállás‘-regény ‚werckmeisteri‘ adaptációját több szempontból is az egyszerűsödés jellemzi. A film a regény három nagy része közül csupán a középső részt adaptálja, a regény be- és levezetése a filmből teljesen kimarad (csak az óriásbálna városba érkezése kerül át a filmbe). Némi változtatással a regény középső részének címe adja a film címét is: ‚A Werckmeister-harmóniák‘-ból így lesz ‚Werckmeister harmóniák‘. A történet és a cselekmény lerövidülésén túl az adaptáció egyszerűsödését jelzi, hogy a regény több főszereplőjével ellentétben a filmnek csupán egy igazi főhőse van: a multifokális regénnyel ellentétben a film elsősorban Valuska alakjára fókuszál. A ‚Werckmeister harmóniák‘-ban a rendező szinte azonosul hőseivel, a film mindvégig Valuska merkuri pályáját követi. Ahogy ‚Az ellenállás melankóliája‘ a vé-

gén átalakul Eszterné történetévé, úgy alakul át a regény – illetve a kisváros és lakóinak – története a mű filmes adaptációja során Valuska történetévé. A szerkezet és a szereplők szempontjából az is kulcsfontosságú, hogy a filmből teljesen kimarad Pflaumné, Valuska anyja – ahogy ő kivonja magát a regény történetéből, az alkotók úgy vonják ki őt teljes egészében a filmből.



1. ábra. A regény és a film alakjainak konfigurációja

A regény tagolásának, fejezetbeosztásának szerepét a filmben a zene tölti be: ahogy a regényt a hosszú bekezdések, úgy a filmet leginkább a zene tagolja. A filmben ötször szólal meg Vig Mihály megindítóan melankolikus muzsikája: a film eleji kocsmajelenet közben, Valuska éjszakai sétája során, a bálnanézés alkalmával, a lincselő tömeg kórházjelenet végi visszavonulásakor és a film végén, amikor Eszter úr is szemügyre veszi a bálnát a piactéren – ezek a képsorok jelentik a film (zenei) támpontjait. Behatóbb elemzést igényelne, ezért itt csak megemlíteni tudom a regény még kisebb egységeinek – Krasznahorkai hosszú, kígyózó mondatainak, a szöveg mondatszövevényének/szövedékének – filmes ‚adaptációját‘: a lassú nagyjeleneteket, a csak Tarkovszkijéhoz fogható hosszú snitteket és csaknem minden jelenet körkörös, körbe-körbejáró gépmozgását, amikor is a kamera lassú, gyűrűző és örvénylő mozgása egy vagy két kört ír le (például a kocsmajelenet során, Eszter úr lakásában éjjel, másnap, amikor a zenemester kifejti anti-werckmeisteri elméletét, amikor Valuska a piactéren körbejárja a bálnát, majd Valuska szobájában, Eszter úr és Valuska peripatetikus értelmű városi sétája alatt, a helikopteres jelenetnél stb.).

Míg az adaptáció során tehát a cselekmény, a szerkezet és a szereplők szempontjából a film egyszerűsödött, addig a

helyszín tekintetében viszont „szétszóródott”: a több főszereplős regényből egy főszereplős film, az egy helyszínen játszódó regénnyel ellentétben egy szándékosan több helyen forgatott, szétszórt helyszínelésű film született. Míg a regény kimondatlan, ám meglehetősen egyértelmű helyszíne – a román határhoz közeli – Gyula, addig a film fő helyszíne – a szerb (és horvát) határtól nem messze fekvő – Bajára került; az újságszortírozás során megtudjuk, hogy a kisvárosban (az Ukrajnához tartozó kárpátaljai Beregszászon?) a Kárpáti Igaz Szót olvassák; a Herceg pedig szlovákul beszél – a film három főszerepét (Valuskát, Eszter urat és Eszternét) alakító német színészekről most külön nem is szólva. Az egyértelműen magyar környezetben játszódó regénnyel ellentétben a film jellegzetesen kelet-közép-európai.

A regény- és filmszereplők neveinek vizsgálata is tanulságos lehet. Tudjuk, hogy a művészi névadás sohasem esetleges: a művekben nincsenek semmitmondó nevek – minden név mond valamit. Az „Ellenállás”-regény és a „Werckmeister”-film – ha nem is mindig beszélő, de igen – beszélés nevei: Andreas Werckmeister, Valuska János, Eszter György, Eszterné, Pflaumné és a Herceg – mind igen beszédes és sokatmondó nevek, hogy csak a főszereplők, valamint a film és a regény középső részének címét adó 17. század végi német zenemester nevét említsük. Pflaumné neve talán a háziasszony – a regényben gyakorta emlegetett – (szilva)befőtjtjeire utalhat. Nem kevésbé találó a Herceg neve és alakja sem: ő a mű sátáni, a filmben csupán árnyképként, szó szerint falra festett ördöggként megjelenő figurája. *Földényi F. László* egyenesen a mű centrumának, az egész regényt behálózó szimmetriarendszer középpontjának tartja a Herceget: a műben minden a Herceg irányába „gravitál”. *Horkay Hörcher Ferenc* szerint viszont a mű nem egy-, hanem két-pólusú: pozitív középpontjában Valuska, negatív középpontjában pedig a Herceg áll. A Herceg – latinul dux. Ez egyrészt – az Andreas Werckmeister és Bach „Wohltemperiertes Klavier”-ja révén – a

műhöz szorosan kapcsolódó barokk fűga vezértémájára, másrészt pedig – a latin dux, az olasz duce, a német Fürst és Führer révén – áttételesen a Herceg vezéri szerepére utal. A Herceg mint kisvárosi mini-Duce, a tetteges szubverzió vezéréként mintegy Valuska – illetve Eszter úr, az elméleti „felforgató” – árnyéka, alteregója, ellen-fele.

Különösen beszédes és sokatmondó, hogy a regény és a film idősebbik férfihősének családneve egy női keresztnév: Eszter György vezetékeve nem apa-, hanem mondhatni anyanévv. Az Eszter házaspárban a hagyományos nemi szerepek így mintegy felcserélődnek: Eszter úr a paszszív, Eszterné az aktív, Eszter úr viseli a feminin, Eszterné pedig a maskulin jegyeket. Eszter György, a kisváros tudós/tanár zenemestere a mű – *Thomas Mann* „Doktor Faustus”-ának leverkühni és zeitblomi értelmében is – Faust-figurája, exneje pedig inkább valamiféle boszorkány vagy háziaszárkány, mintsem Tünde – ahogy azt igen „találó” leányneve sugallná.

Szintén igen talányos és mély értelmű Valuska, a mű ifjabbik férfihősének keresztnéve – János. Valuska a mű talán legösszetettebb alakja: a kisváros újságkihordó postásaként mint hírnök, hírvívő és közvetítő egyrészt a mű hermészi/merkuri figurája. Másrészt mint a kisváros szent félkegyelműje, jámbor együgyűje (Einfalt), az orosz spirituális vallásosság, művészet és irodalom jurogyivij-figuráit, leginkább talán *Dosztojevszkij* (jézusi és Don Quijote-i) hőseit: Miskin herceget és Aljosa Karamazovot idézi. Harmadrészt: János mint Janus, a kétarcú fiúistenség – közvetítő az emberek, illetve kapu és átjáró a két világ (a kozmosz és a kisváros világa) között: János/Janus egyik arcával mindig a bolygók és a csillagok, a másikkal pedig a kisvárosi emberek felé fordul. Film végi összeomlásával János éppen ezt a Janus-szerepét, az egyik arcát veszti el: nem tudja tovább betölteni kettős (túlvilági és evilági, illetve a kettő között közvetítő) funkcióját. Valuska – amint azt a körházi jelenet egy apró mozzanata is jelzi – teljesen elveszti érintkezését a földdel:

Valuskát ekkor már istenei óvják – mint egykor Hölderlint vagy Nietzsche-t – az örület védőburkában magukhoz ragadván őt. S végül, de nem utolsósorban: János mint a legbizalmasabb, titkos (hermetikus) Jézus-tanítvány – már a kisvárosi apokalipszis révén is – János apostol és evangélista alakját idézi. A mű rejtett mester-tanítvány szálának értelmében az Eszter úr és János közti viszony: a Mester és a Tanítvány viszonya, ahol is Eszter György az anti-werckmeisteri zenemester, Valuska János pedig az ő titkos tanítványa.

Írásom címéről is ezért választottam – a Werckmeister név mint 'művezető (iparos-mester), műhelymester' jelentésű szóösszetétel tagjait felcserélve – a Meisterwerk mint 'mestermű, remekmű, mesterremek' fogalmát, egyrészt a mester és tanítvány (céhes) viszonyát jelezve; másrészt utalva a 'Werckmeister'-film, illetve a korábbi Tarr Béla-filmek születésének körülményeire és a rendező munkamódszerére, a műhelymunkára, a népes alkotógárdára; egyúttal érzékeltetve véleményemet Krasznahorkai regényének és Tarr Béla filmjének minőségéről.

Irodalom

'Az ellenállás melankóliájá'-nak interpretációs közössége

Alexa Károly (1990): Dél-alföldi Apokalipszis. (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) *Hitel*, február 21.

Csuhai István (1990): A melankólia ellenállása. (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). *Magyar Napló*, február 8.

Dérczy Péter (1990): Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája. *Kritika*, 8.

Földényi F. László (1990): Egy beteljesedő jóslat (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). *Jelenkor*, 12.

Horkay Hörcher Ferenc (1990): A pusztulás anatómiája (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). *Holmi*, 5.

Károlyi Csaba (1990): „Csödöt mondtunk”? (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). *Alföld*, 1d. In: uő: (1994): *Ellakni, nézelődni (Esszék, kritikák)*. Pesti Szalon, Budapest. 65–76.

Katona Gergely (1998): Destrukcio elméletben és gyakorlatban (Menippea és öntükrözés Krasznahorkai László Az ellenállás melankóliája című regényében). *Protestáns Szemle*, 1.

Keresztury Tibor (1990): A hiányzó összefüggés (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). *Életünk*, 5–6. In: uő: *Kételyek kora (Tanulmányok a*

kortárs magyar irodalomról). Magvető, Budapest. 187–94.

Körösi Zoltán (1989): Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája. *Kortárs*, 12.

Kulcsár-Szabó Zoltán (1998): Hozzászólás Katona Gergely Destrukcio elméletben és gyakorlatban című dolgozatához. *Protestáns Szemle*, 1.

Ódorics Ferenc (1990): „... a részletek összeesküdek az egész ellen” (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). *Tiszatáj*, 10.

Thomka Beáta (1993): A pusztulás némasága és hangzavara (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája). In: uő: *Áttetsző könyvtár. Jelenkor*, Pécs. 178–187.

Zsadányi Edit (1999): Az utolsó szó, az utolsó szó...: Az ellenállás melankóliája. In: uő: *Krasznahorkai László*. Kalligram, Pozsony. 75–99. (Tegnap és ma – Kortárs magyar írók-sorozat)

A 'Werckmeister harmóniák' kritikái recepciója

2001. február

Balassa Péter (2001): Zöngétlen tombolás (Tarr Béla: Werckmeister harmóniák). *Filmvilág*, 2.

Forgách András – Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos (2001): A rend éjszakája (Beszélgetés a Werckmeister harmóniákról). *Lejegyezte: Schubert Gusztáv*. *Filmvilág*, 2.

Báron György (2001): Napfogyatkozás (Tarr Béla: Werckmeister harmóniák). *Élet és Irodalom*, február 16.

A Magyar Narancs-vita

Forgách András (2001): Kitaró pillantás (A Werckmeister harmóniák). *Magyar Narancs*, február 8. „Nem lehet ügyeskedni” (Bori Erzsébet interjúja Tarr Bélával). *Magyar Narancs*, 2001. február 8.

Jánossy Lajos (2001): Egyszer jóllakni? (Külvilág-elemény Werckmeister-ügyben). *Magyar Narancs*, április 5.

Kovács András Bálint (2001): Tarr Béla, és akiknek nem kell (A Werckmeister harmóniákról). *Magyar Narancs*, április 12.

Dercsényi Dávid (2001): A kritika harmóniája. *Magyar Narancs*, április 12.

Schubert Gusztáv (2001): Tarr-vágás (A Werckmeister harmóniákról). *Magyar Narancs*, április 19.

Peer Krisztián (2001): A vita hévében (Werckmeister harmóniák). *Magyar Narancs*, május 17.

Györfly Miklós (2001): Jelentésfelmutatás (A Werckmeister harmóniákról). *Magyar Narancs*, augusztus 16.

Jánossy Lajos (2001): Tar(r)talom és forma (A Werckmeister-vita). *Magyar Narancs*, szeptember 20.

Turcsányi Sándor (2001): Csak egy mozi (2001: A Werckmeister harmóniák). *Magyar Narancs*, december 20.

2001 vége

Kovács András Bálint (2001): Tarr szerint a világ. A Zóna belülről 1–2. *Filmvilág*, 11–12.

Gelencsér Gábor (2001): Harmonia terrestris (Tarr Béla: Werckmeister harmóniák). *Pannonhalmi Szemle*, 4.

A film valami gyökeresen más, mint az irodalom – Az ellenállás melankóliája (Krasznahorkai Lászlóval beszélget Eve-Marie Kallen). *Magyar Lettre Internationale*, 43. (2001–2002. tél)

Werckmeister harmóniák – Egy szigligeti filmvita (vitavezető: Turcsányi Sándor; résztvevők: Báron

György – Forgách András – Jánossy Lajos – Peer Krisztián – Rényi András – Vágvölgyi B. András). *Magyar Lettre Internationale*, 43. (2001–2002. tél)

Korcsof Balázs

'Tágra zárt szemek' – nyitott szemmel

Stanley Kubrick sohasem kapott nagyságához méltó elismerést. A valaha élt talán legjelentősebb filmrendezőt egyetlen világszerte jegyzett fesztiváldíjjal sem tüntették ki, s az életmű-Oscart tőle megtagadó Akadémia díjkiosztó ünnepségén Steven Spielberg, a tömegfilm mágusa búcsúztatta az elhunyt Mestert – szellemiségének megcsúfolásaként. Utolsó filmjének, a 'Tágra zárt szemek'-nek a magyar recepciója pozitív volt ugyan, ám úgy gondolom, nem mentes bizonyos félreértésektől és figyelmenlenségektől.

A rendező filmnyelvi eszközökkel világosan két részre osztja művét. A nyitás emlékezetes: a vászon sötét, egy keringő dallamát halljuk – *Sosztakovics* „Jazz-szvit”-jének második keringőjét –, ami finom belső utalásként is felfogható: a film alapjául szolgáló *Traumnovellé*-t író *Arthur Schnitzler* otthonát, a „boldog békeidők” Bécsét juttatja eszünkbe. Kubrick tökéletes érzékkel választja meg az első képet, mely a film több fontos aspektusát előrevetíti: Alice Harfordot (*Nicole Kidman*) látjuk, amint a nézőnek háttal könnyed mozdulattal ledobja magáról ruháját, s így egy pillanatig meztelenül áll előttünk. Együtt jelenik itt meg a kitarulkozás és a nemiség, a film két központi fogalma. Szerepe van annak is, hogy mindez egy lesötétített, élénkpiros függönyökkel keretezett ablak előtt történik, a következő filmképen pedig – a cím bejátszása után – Dr. William Harfordot (*Tom Cruise*) látni egy másik ablak előtt, melyen át világoskék fény szűrődik be: e két színből egész szimbólumrendszer épül majd ki. Az első rész zárása – a pár tükör előtti előjátéka – élesen elválasztja a film két nagy egységét: a cselekmény fontos eleme lesz, hogy a második szakaszban Harfordék egyáltalán nem élnek nemi életet. Az új fejezet kezdetét Kubrick a tőle megszokott szellemességgel,

számos elem párhuzamba állításával jelzi. A csókolózó pár képét lesötétíti, a sötét vászon mellett *Chris Isaac* eddig futó bluesslágere („Baby did a bad-bad thing”) helyett a már ismert bevezető keringődallam csendül fel. Felidéződnek tehát a film nyitásának reminiscenciái, aztán *Aufblende* (újabb megnyitás!), és egy épp kinyíló liftajtót látunk – mintha felmenne a függöny egy újabb előadáshoz. Ráadásul a történet szintjén is nyitásnak, egy új nap kezdetének lehetünk tanúi: a doktor a munkahelyére érkezett meg. A film végén pedig, mikor Dr. Harford túl van már a kísérteties szexkálvárián, s a házaspár a vallomásokon, újra *Nicole Kidmant* látjuk, mint a kezdőképen, ezúttal persze ruhában, amint kijelenti, hogy van egy fontos dolog, amit minél hamarabb meg kell majd tenniük. Az utolsó szó („Fuck.”) nemcsak kilátásba helyezi a pár újrainduló szerelmi életét, ezzel lezárva a történetet, hanem – durván és némi csípős humort sem nélkülözve – mintegy összefoglalja a művet, ily módon párhuzamot alkotva a kezdőképpel. Aztán sötétre vált a kép, és újraindul a „Jazz-szvit” keringője, a néző pedig a film elején látott betűtípusban olvashatja a stáblista neveit. A kettős keret bezárult.

Az aprólékosan kidolgozott szerkezet mindig is jellemezte Kubrick alkotásait,