

TÁJKÉP IKAROSZ BUKÁSÁVAL

A leíró filmnyelvi politikai funkciója Tarr Béla életművében

„én akkor sem hiszem, hogy a filmnek az a lényege, hogy elmeséljen egy történetet, hanem az, hogy elmesélje, mi van a világban, és mi van körülöttnünk. És itt a valódi nagy döntés az, hogy mit hagyysz ki a képből.”

Tarr Béla

Amennyiben a *leírás* kérdéskörét a kortárs filmművészet területén vizsgáljuk, akkor a magyar és a nemzetközi kontextusban egyaránt Tarr Béla munkássága tűnik az egyik legrelevánsabb kutatási területnek. Tarr filmjeit a kezdetektől határozott antinarratív elköteleződés jellemzi, életműve második szakaszának filmjeiben az irodalmi leírásokhoz hasonló filmnyelvi eljárásokra ismerhetünk.

Tarr filmnyelvét olyan, nem cselekmény-központú ábrázolási logika határozza meg, mely a helyszínek és a szereplők bemutatására különösen nagy hangsúlyt fektet. A rendező több vele készült interjúból is bírálja azt a kortárs gyakorlatot, mely az egész filmet a „sztori”, vagyis a történet elsődlegességének rendeli alá.¹ Az egyik ilyen beszélgetésében Tarr azt állítja, hogy rendezőként többet tanult zeneszerzőktől és festőktől, mint más filmrendezőktől, és az idősebb Pieter Bruegel *Tájkép Ikarosz bukásával* című képét nevezi meg „filozófiai és dramaturgiai” mintájaként.²

Érdeemesnek tűnik alaposabban megvizsgálnunk, hogy Tarr miért épp ezt a festményt jelöli ki munkásságának „filozófiai” és „dramaturgiai” előképeként. Ahhoz, hogy ezt megértsük, szemügyre kell vennünk magát a képet és annak különböző interpretációit. Tanulmányomban Bruegel festményének, valamint Tarr Béla egyik rövidfilmjének (*Prologus*, 2004) komparatistikai szempontú összehasonlítására vállalkozom. E két, meglehetősen távoli mű összekapcsolásával és párhuzamos értelmezésével egy lehetséges politikai magyarázatot kívánok adni a leíró filmnyelvi jelentőségére Tarr Béla életművében.

A Bruegel-probléma

Nem egyértelmű, hogy a *Tájkép Ikarosz bukásával* cím említésekor melyik képre gondolunk pontosan. Egyrészt létezik egy ilyen című festmény, mely jelenleg a brüsszeli Királyi Szépművészeti Múzeumban található, másrészt létezik egy ehhez nagyon hasonló, többek által szintén az idősebb Bruegelnek tulajdonított kép, az *Ikarosz bukása*, mely az előbbinél jóval kisebb méretű, valamint számos ponton eltér a korábban kanonizált festménytől. Egyik festmény esetében sem biztos, hogy maga Bruegel festette, könnyen lehet, hogy mindkét esetben másolatról van szó. A Tarr-interjú alapján biztosra vehetjük, hogy a rendező melyik festményre gondol: arra, amelyiknek címében a „tájkép” szó szerepel.

¹ http://magazin.apertura.hu/files/2009/07/tarrmp3_2.mp3 – 8:17–9:00 (Letöltés ideje: 2018. 06. 01.).

² <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc> – 7:30–8:31 (Letöltés ideje: 2018. 06. 01.).

Ami a kép szemlélésekor rögtön szembeötlő, azt a szakirodalom gyakran „Bruegel-problémának” nevezi. Kenneth C. Lindsay és Bernard Huppé összefoglalásában a probléma abban áll, hogy Bruegel képei sokszor azt a feladatot róják a szemlélőre, hogy hosszan keresse a képek „ikonográfiai középpontját”, vagyis olyan kompozíciós eljárást alkalmaznak, mely „elrejtja a képek jelentését”.³ A szakirodalmak a *Tájkép Ikarosz bukásával* mellett rendszeresen példaként említik a *Keresztvitel*, a *Pál megtérése* és a *Háromkirályok imádása* című festményeket, melyek esetében a képek központi figurái kimondottan marginális pozíciót foglalnak el.

Lindsay és Huppé általános magyarázatot kínál erre a gyakorlatra: szerintük a módszer oka a középkori allegória-felfogásban és az ezt megalapozó esztétikai elméletben keresendő. A szerzőpáros Szent Ágoston *A keresztény tanításról* című szövege alapján mutatja be azt a szemléletet, mely szerint a kép által kiváltott esztétikai hatás annál erősebb, minél több erőfeszítésbe kerül annak megfejtése a befogadó számára.⁴ Mint látni fogjuk, ezt az értelmezést a *Tájkép Ikarosz bukásával* későbbi interpretátorai többnyire elutasítják.

Léteznek más magyarázatok is arra, hogy Ikarosz miért kapott ilyen kevés helyet a festmény jobb alsó részében. Karl Kilinski arra hívja fel a figyelmet, hogy az ábrázolás sok részletét tekintve hűségesen követi Ovidius szövegét: a tenger itt is „smaragdzöld”, és az *Átváltozások* említi a szántóvetőt, a pástort és a halászt, akik Ikarosz bukásának szemtanúi.⁵ Fontos eltérés az ovidiusi történethez képest, hogy az ott épp csak megemlített figurák Bruegel képén központi szerepet kapnak, és szemmel láthatóan nem veszik észre Ikarosz bukásának eseményét. Ennek a magyarázata a legtöbb értelmező szerint egy német közmondásban keresendő, mely szerint „egy ember halála miatt nem áll meg az eke”: valószínű, hogy a közmondásokra nagy figyelmet fordító Bruegel ezt a mondatot tartotta szem előtt a *Tájkép Ikarosz bukásával* megfestésekor, és ezért ismerhetünk a kép bal oldalán szereplő bokrok között egy holttest fejére.⁶ Kilinski szerint a kép központi témája a szenvedéssel szembeni közömbösség, Ikarosz történetének ilyen jellegű ábrázolását pedig Horatius ódái inspirálhatták.⁷

Lindsay és Huppé értelmezésében a kép témája a legkevésbé sem a mások szenvedése iránti közöny, ők úgy vélik, hogy Bruegelre sokkal inkább a korszak emblémás könyvei hathattak, vagyis Ikarosz történetének keresztény moralizáló feldolgozásai.⁸ Ezekben az interpretációkban Ikarosz bukása Lucifer bukásával mutat párhuzamot, maga Ikarosz pedig a hiúság bűnét testesíti meg.⁹ Értelmezésükben tehát a kép erkölcsi példázat: az előtérben látható figurák helyes magatartásuk miatt kapnak kiemelt jelentőséget az allegorikus szerkezetben, Ikarosz pedig a bűnei miatt válik jelentéktelenné.

Egy harmadik lehetőséget kínál Lycke de Vries tanulmánya, aki szintén a keresztény moralizáló Ikarosz-interpretációkat veszi alapul, de értelmezésében figyelembe veszi a korszak festészetének tágabb kontextusát is.¹⁰ De Vries kitér arra, hogy noha a '70-es években a berlini művészettörténetés hallgatók tanulmányai az elnyomott tömegek és a kizsákmányolt parasztok oldalára álló Bruegel méltatásával voltak tele, szinte egészen biztos,

³ Lindsay, Kenneth C. – Huppé, Bernard: Meaning and Method in Brueghel's Painting, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956/3., 376–386., 377.

⁴ Uo., 377–379.

⁵ Kilinski, Karl: Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2004/1., 91–114., 92.

⁶ de Vries, Lycke: Bruegel's „Fall of Icarus”: Ovid or Solomon?, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2003/1–2., 4–18., 12.; Kilinski, i. m., 103.

⁷ Kilinski, i. m., 104–105.

⁸ Lindsay – Huppé, i. m., 382.

⁹ Uo.

¹⁰ de Vries, i. m., 4–18.

hogy a festőt nem ilyen intenció vezette.¹¹ De Vries bemutatja, hogy Bruegel idejében a parasztokat többnyire kétféleképpen ábrázolták: civilizálatlan rétegként, akiknek erkölcs-telen viselkedéséből a szemlélődő okulhat; vagy pedig olyan pozitív színezetű alakok-ként, akiket a kemény munka erénye nemesít.¹² Mindez ugyanakkor a *Tájkép Ikarosz bukásával* esetében nem releváns: miként arra de Vries rámutat, a képen látható földműves nem paraszt ruhát visel:¹³ a földműves sokkal inkább allegorikus alak, aki a neki rendelt feladatot erényesen végző „átlagembert”, a *common man*-t testesíti meg, szemben a nagy-ravágyó Ikarossal.¹⁴

De Vries ugyanakkor mindezt kiegészíti azzal, hogy a festmény elsősorban nem allegória, hanem tájkép, még pontosabban – Walter Gibson terminusával¹⁵ – „világ-tájkép”, mely sok rokonságot mutat az idősebb Bruegel kevésbé allegorikus tájképeivel, de amely allegorikus elemeket is felvonultat.¹⁶ Innen szemlélve a *Tájkép Ikarosz bukásával* az előtérben elhelyezkedő figurákkal egyszerre ábrázolja a mezőgazdasági feladatokat, a korszakban a legkorszerűbbnek számító kereskedőhajó ábrázolásával a virágzó kereskedelmet, a vidék és a város jelentőségét, és mindezekkel egy harmonikus és jól működő világot.¹⁷ A harmadik olvasat alapján tehát Ikarosz bukásának eseménye azért jelentéktelen, mert a kép koncepciója szempontjából valóban jelentéktelen eseményről van szó: egyfajta marginális megjegyzésről, mely nem bír központi jelentőséggel.

A tájkép és az allegorikus kép ilyen jellegű szembeállításából de Vries a tájképet hozza ki győztesen. Az ellentét kontextusát Svetlana Alpers magyarul *Hú képet alkotni* címmel megjelent, eredetileg *A leírás művészete (The Art of Describing)* című művészettörténeti klasszikusa vizsgálja.¹⁸ Kötetében Alpers a 17. századi németalföldi festészetet élesen elhatárolja a festészet korabeli itáliai, reneszánsz paradigmájától. Vizsgálata során meglehetősen ritkán említi az idősebb Bruegelt, melynek oka valószínűleg az, hogy a festő a két bemutatott festészeti paradigma határán helyezkedik el, és bár festészete számos sajátosságát tekintve illeszkedik Alpers érvelésébe, magán viseli a reneszánsz paradigma jellegzetességeit is. Jól illusztrálja ezt a kettősséget az az Alpers által is hangsúlyozott élettörténeti tény, hogy a későbbi németalföldi festőkkel szemben az idősebb Bruegel még elutazott egy hosszú itáliai tanulmányútra, de idejét nem az olasz művészet tanulmányozásával, hanem tájképek, városképek és topografikus kikötőképek festésével töltötte.¹⁹ Bruegel festészete már nem pusztán a képek felszíne mögött meghúzódó textuális jelentésre helyezi a hangsúlyt, de esetében még nem annyira hangsúlyos a képek tisztán leíró vizualitása, mint Alpers fő példái esetében. Ezt látjuk a *Tájkép Ikarosz bukásával* esetében is, mely ugyan deskriptív jellegű, de itt még nagyon is látványos a *narratíva nyoma*. Az idősebb Bruegel helyzetének ez a kettőssége az interpretációk konfliktusának fő oka: a *Tájkép Ikarosz buká-*

¹¹ Uo., 10.

¹² Uo., 10–11. Ezt a képet árnyalja Svetlana Alpers Bruegel parasztábrázolásáról szóló tanulmánya: Alpers rámutat, a festő képei a parasztság életmódjának a korszakban egyetlen más festőhöz sem foghatóan alapos ismeretéről tanúskodnak. Alpers szerint abban sem lehetünk biztosak, hogy Bruegel elsősorban a morális ítékezés céljai vezették volna zsánerképei elkészítésekor, ehelyett a korszakban megélnéülő etnográfiai érdeklődésre, valamint a képek komikus jellegére helyezi a hangsúlyt. Alpers, Svetlana: *Bruegel's Festive Peasants, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 1972–1973/3–4.*, 163–176., 167.

¹³ de Vries, i. m., 11.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Gibson, Walter S.: *„Mirror of the Earth”: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

¹⁶ de Vries, i. m., 11.

¹⁷ Uo., 9.

¹⁸ Alpers, Svetlana: *Hú képet alkotni* (ford. Várady Szabolcs), Corvina Kiadó, Budapest, 2000.

¹⁹ Uo., 153–154.

sával egyszerre értelmezhető a festészet korabeli itáliai, és valamivel későbbi németalföldi gyakorlata felől, és annak a folyamatnak a koronatanújaként is interpretálható, melyben a leíró logika átveszi a vezető szerepet a figuratív és a narratív logikától.

Nem okoz nagy értelemzői erőfeszítést, hogy az utóbbi olvasatot összekapcsoljuk Tarr Béla filmjeinek poétikájával, a narratívától a leírás felé történő elmozdulás tényével. Érdeemes ugyanakkor szemügyre vennünk a festmény modern olvasatait is, melyek nem foglalkoznak a festő eredeti intenciójával és korának kontextusával.

W. H. Auden *A Szépművészeti Múzeumban*, Michael Hamburger *Sorok Bruegel Ikaroszáról* és William Carlos Williams *Tűzkép Ikarosz bukásával* című versei egyaránt ezt a „modernné olvasást”²⁰ példázzák. Mindhárom vers arra a feszültségre épít, mely az esemény horde-reje és képen betöltött marginális szerepe között feszül. Ezt a viszonyt a költők egyszerre tekintik *ironikusnak* és *tragikusnak*: a legnagyobb és legmagasztosabb emberi vállalkozás végső kudarca észrevétlen marad az átlagemberek számára, és maga az észrevétlenség eredményezi a valódi tragikumot.

Ez a modern értelmezés elsősorban talán azzal a szemlélettel állítható párhuzamba, melyet Krasznahorkai László Tarr Béla filmjeinek alapjául szolgáló regényei képviselnek. Krasznahorkainál az ember végső bukása csak a művek háttérét jelenti, miközben a regények fókuszában többnyire azok állnak, akik számára mindez nem felismerhető, pusztán a romok között próbálnak életben maradni.²¹

A Prológus

Az eddigekkel még mindig nem merítettük ki a kérdést, hogy Tarr miért ruházza fel ilyen komoly jelentőséggel Bruegel festményét. Láthattuk, hogy erre a kérdésre adható egy *poétikai válasz*, mely a leíró logika narratívával szembeni elsődlegességét emeli ki; és egy *kvázi-metafizikus magyarázat*, mely az ember bukását a művek expliciten nem ábrázolt háttereként jelöli meg. Emellett úgy vélem, hogy adhatunk egy harmadik, politikai választ is, melyet nem feltétlenül kell élesen elkülönítenünk az előbbi két magyarázattól, és mely értelmezésében elsősorban a poétikai magyarázathoz kapcsolódik szorosan. Ehhez a politikai válaszhoz Tarr Béla *Prológus* című rövidfilmjének vizsgálatával juthatunk.

Tarr Béla 2001-ben beszélt Bruegel festményéről, az interjú után három évvel jelent meg a *Prológus* című rövidfilmje. A film az *Európa-képek (Visions of Europe)* című, holland szervezésű nemzetközi projekt keretében született.²² Ez a szkeccsfilm huszonöt európai filmrendező rövidfilmjét foglalja magában, Tarr Béla mellett – többek között – Fatih Akin, Aki Kaurismäki és Peter Greenaway alkotásait. Az *Európa képek* születésének apropója az Európai Unió huszonöt tagúvá bővítése volt: a szervezők minden tagországból egy-egy filmrendezőt kértek fel arra, hogy egy rövidfilmmel kommentálja az eseményt.

A szkeccsfilm rövidfilmjei jobbra öt-öt és fél percesek. Ebből következtethetünk az időtartamra vonatkozó korlátra, mely minden bizonnyal komoly kihívás elé állította azt a rendezőt, akinek életművében az átlagos snitthozs filmről filmre folyamatosan növekszik, és aki ezen a ponton a 219 másodperces (3.65 perc) átlagos snitthosszágnál tart.²³ Tarr

²⁰ Takáts József: Saját hitek, in: *Ismerős idegen terep*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2007, 7–26., 11.

²¹ Vö.: Bagi Zsolt: Emancipáció túl a modernség horizontján. In: Földes György – Antal Attila (szerk.): *Holtpont – Társadalomkritikai tanulmányok Magyarország elmúlt 25 évéről*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2016, 302–317., 314.

²² A rövidfilm és a Bruegel-festmény viszonyának vizsgálatakor talán az sem mellékes tény, hogy épp egy holland kezdeményezésről van szó.

²³ Kovács András Bálint: *A kör bezárul – Tarr Béla filmjei*, Század Kiadó, Budapest, 2010, 178–179.

Prológusa egyetlen hosszú felvétel, mely a rendezőre jellemző „hosszú kocsizás”²⁴ technikájával egy jelenetben ábrázolja az ételosztásra váró emberek végtelennek tetsző sorát. A Víg Mihály zenéjével kísért felvétel lehetőséget ad a sorbanállók alapos megszemlélésére; a jelenet lényegében egy portrékból álló tabló. A felvétel végén a kamera egy kis ablakhoz érkezik, melyen keresztül egy fiatal nő teát és szendvicseket oszt a rászorulóknak. A kamera majdnem három percig mutatja a sort, egy percig az ablakot, és végül másfél percet kap a stáblista, mely felsorolja az összes ábrázolt személy nevét, akiket a sorban láthattunk.

A *Prológus* politikai üzenete világos, és elsősre akár túlzottan didaktikusnak is tűnhet. Ezt az álláspontot maga Tarr általánosabban, teljes életművére nézve is megfogalmazta: „Egész életemben a kisemmizettek oldalán álltam, és olyan filmeket próbáltam csinálni, amelyek ezekről az emberekről szólnak. Az ő emberi méltóságukról. Amit nem megadni kell nekik, hanem felmutatni bennük.”²⁵

A *Prológus* poétikája az *Európa-képek*, vagyis a többi rövidfilm kontextusában válik megragadhatóvá. Az összeállítás legtöbbit emlegetett darabja, Peter Greenaway *Az európai zuhanyfülke* című alkotása az Európai Unió nemzeteinek allegorikus alakjait vonultatja fel. A nyitóképen egy zuhanyrózsa látszik, mely alatt először csak egyetlen meztelen alak zuhanyzik, akinek a testére Németország zászlaja van felfestve. Szép lassan az összes többi tagállam meztelen alakja is beáll a zuhany alá: a régi tagok idősebbek és teltebbek, az újak fiatalabbak és vékonyabbak. Végül felkészülnek a 2004-ben csatlakozó államokat allegorizáló alakok is, hogy beszálljanak az egyetlen zuhanyrózsa alatt kialakult tumultusba, de épphogy nekiveselkedhetnének, amikor a víz elapad, és a figurák bosszankodással vegyes várakozással lökdösik egymást, miközben lábuk mellett a lefolyóban eltűnik a különböző nemzetek testéről lefolyó festéktől szürke víz.

Akárhogy is értsük *Az európai zuhanyfülke* allegóriáját, az nyilvánvaló, hogy Greenaway filmje a szkeccsfilm születésének apropójára koncentrál. Tarr filmjében semmilyen jel sem utal arra, hogy bármi köze lenne a rendezőknek körbeküldött témához; a témához való viszonyát tehát éppen e jelek hiánya artikulálja. A *Prológus* teljes egészében elmozdítja a fókuszot a rövidfilmek apropójául szolgáló központi eseményről, és csak azokra figyel, akik nem erre figyelnek.

Az *Európa-képek* központi témája felől szemlélve ismerhetjük fel, hogy Tarr Béla rövidfilmje hűen követi a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény dramaturgiáját. Bruegel festményén a mű apropójául szolgáló esemény marginális szerepet kap, és azok kerülnek az előtérbe, akik számára Ikarosz bukása észrevétlen marad. Tarr a mű apropójául szolgáló eseményt a kereteken kívülre száműzi (tudván, hogy a szkeccsfilm többi darabja ábrázolja majd), és Bruegelhez hasonlóan azok felé fordul, akik számára az esemény láthatatlan. Ez alapján úgy tűnik, hogy Tarr hasonlóan értelmezi Bruegel festményét, mint a de Vries tanulmányában emlegetett berlini művészettörténetész hallgatók: a fókuszváltásnak politikai jelentőséget tulajdonít.

Ezzel persze korántsem merítettük ki a kérdést, hogy Tarr miért fordul el a történet-től,²⁶ és miért fordul a leírás felé. Ennek alapos vizsgálatához mindenképpen figyelembe

²⁴ Uo., 160.

²⁵ „Nem lehet ügyeskedni” – Bori Erzsébet interjúja Tarr Bélával, *Magyar Narancs*, 2001/6., 2001. 02. 08., http://magyarnarancs.hu/belpol/nem_lehet_ugyeskedni_tarr_bela_filmrendezo-63683 (Letöltés ideje: 2018. 06. 01.)

²⁶ Fontos szempont, hogy a „történet” Tarr szerint a kapitalista filmipar központi eleme, mely hegemón jellegeből adódóan sablonos és naiv befogadásmódra kondicionálja a nézőket: „Emberellenesnek tartom, hogy primitív történeteket készítsék a nézőknek. Azt utálok ebben a társadalmi berendezkedésben, és az összesben, hogy infantilisnak tartják az embereket. [...] Hátborzongató a számomra, hogy a több mint százéves film történetében meglepetést, meglepődést sőt felháborodást jelent az, hogy egy film képekben beszél a nézőihez. Ez különösen furcsa Magyarországon,

kell vennünk a Budapesti Iskola filmeseinek szociográfiai látásmódját,²⁷ Jacques Rancière Tarr-monográfiájának fő téziseit,²⁸ és Bagi Zsolt leírás-elméletét, amely a leírást jellegzetesen modern fenoménként értelmezi.²⁹ Mindezek alapján nyilvánvalóvá válik, hogy Tarr leíró filmnyelvének gyökereit a magyar dokumentarizmusban érdemes keresnünk;³⁰ funkciója pedig – többek között – az „érzékkelhető anyag”,³¹ a materialitás előtérbe állítása. Emellett azt is megállapíthatjuk, hogy az ábrázolásmód szorosan kapcsolódik egy nagy modernitásbeli esztétikai hagyományhoz, melynek kulcsfigurája Alain Robbe-Grillet,³² és mely a mélység felfüggesztésének esztétikai igényéből születik.³³

Tarr Béla filmnyelvének leíró jellegét tehát nyilvánvalóan nem magyarázhatja az egyetlen Bruegel-festményre alapozott interpretáció. A *Tájkép Ikarosz bukásával* és a *Prológus* összevetése mégis releváns konklúzióval szolgálhat az életműre nézve. Amennyiben a festményt a *Prológus* mintájának, intertextuális/intermediális előzményének tekintjük, úgy világossá válik, hogy a narratíva felől a deskriptív szemlélődés felé történő poétikai elmozdulás Tarnál politikailag motivált folyamat. Olyasmiről van itt szó, mint Carlo Ginzburg *A sajt és a kukacok* című kasszikusának kezdőmondata esetében, mely azt állítja, hogy a múlt történetíróit joggal vádolhatták azzal, hogy „kizárólag a királyok cselekedeteit akarták megírni”,³⁴ szemben a gramscianus Ginzburg módszerével, mely azokat látatja, akik az előbbi elbeszélésekben nem kaptak teret. Tarr Béla szemléletében maga a *történet* az, mely csak az események kitüntetett szereplőire fókuszál, és figyelmen kívül hagyja azokat, akiknek az ábrázolására a leírás ad lehetőséget.

Jancsó, Huszárik és Bódy életműveinek ismeretében. Az, hogy Ön egy olyan reklámfilmes vizuális kultúrában nőtt fel, amely másfél óras hosszban már nem csak a legújabb mosóport, hanem a kapitalista társadalom összes értékét megpróbálja megetetni Önnel, ezért Önt mélyen sajnálom.” Az első hiba, hogy egy nézőt feltételez – Valuska László interjúja Tarr Bélával, *Index*, 2008. 02. 26., <https://index.hu/kultur/cinematrix/cikkek/tarr0226/> (Letöltés ideje: 2018. 06. 01.). „El kell mondanom, hogy határozottan utálok a manapság a mozikban vetített filmeket. Olyanok, mint a képregények. Ugyanazokat a történeteket mondják el újra és újra.” Waiting for the Prince – Fergus Daly és Maximilian Le Cain interjúja Tarr Bélával, *Senses of Cinema*, 2001/február, <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/> (Letöltés ideje: 2018. 06. 01.). „Tényleg nem hiszem, hogy filmkészítéskor a történetre kellene gondolni. A film nem a történet. Főképp kép, hang, érzelmek sokasága. A történetek csak elfednek valamit. A *Kárhozat* történetét például egy hollywoodi stúdió profi szakembere húsz percben is el tudná beszélni. Egyszerű történet. Hogy miért lett mégis ilyen hosszú? Mert nem a történetet akartuk megmutatni.” Eric Kohn interjúja Tarr Bélával, *IndieWire*, 2012. 02. 09., <http://www.indiewire.com/2012/02/an-interview-with-bela-tarr-why-he-says-the-turin-horse-is-his-final-film-242518/> (Letöltés ideje: 2018.06.01.).

²⁷ A tarri filmnyelv a Budapesti Iskola filmjeire alapozott kontextualizációjához lásd: Stóhr Lóránt: *Idő lett – A Budapesti Iskola és az idő*, *Apertúra*, 2013/tavaszi, <http://uj.apertura.hu/2013/tavaszi/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/> (Letöltés ideje: 2018. 06. 01.)

²⁸ Rancière, Jacques: *Utóidő – Tarr Béla filmjeiről*, Múcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013.

²⁹ Bagi Zsolt: *A körülírás*, Jelenkor, Pécs, 2005, 90–102.

³⁰ Stóhr, i. m.

³¹ Rancière, i. m., 38.

³² „[E]bben a bizonyos »mélységben« sem hiszünk. Az ember esszencialista szemlélete összeomlott, az »állapot«, a »helyzet« fogalma lépett a »természet« fogalmának helyébe, a dolgok felszíne pedig megszűnt számunkra a dolgok magvának álarca lenni [...]” Robbe-Grillet, Alain: A holnap regényének egyik útja, in: Konrád György (szerk.): *A francia „új regény”*, II. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967, 60–68., 60. A kérdéshez lásd még: Barthes, Roland: Objektív irodalom. In: Konrád (szerk.), i. m., 150–163. és Bagi: *Emancipáció...*, i. m., 308–309.

³³ A mélység felfüggesztésének kérdéséhez lásd: Bagi: *A körülírás*, i. m., 93–94.

³⁴ Ginzburg, Carlo: *A sajt és a kukacok*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011, 19.