

BODA-SZÉKEDI ESZTER

PETER HANDKE ÉS A MOZGÓKÉP



Az osztrák szerző is vallja: csak akkor teremthető meg az írásba foglalt képek valóságvonatkozása, ha az alkotói szubjektivitás nem bírálja fölül a külvilág rögzített elemét...

Érdekes megfigyelni a jelenséget, ahogyan számos újságcikk az irodalmi Nobel-díj kapcsán Peter Handke nevét mindenekelőtt egy filmmel hozza összefüggésbe, nemritkán már maga a cím is ezzel hívja fel magára a figyelmet. *A Berlin felett az ég* írója Nobel-díjat kapott! – hirdetik a lapok, természetesen nem véletlenül, hiszen a vizuális és verbális líraiság egymásra hangolódásából születő alkotás hozta közel sokak számára Handke irodalmi munkásságát is. Azt azonban, hogy Handke szoros és produktív kapcsolatot ápol a mozgóképpel, nem csupán a fent említett film bizonyítja, hanem az általa jegyzett filmkritikák, a vele készített interjúkban megfogalmazott rajongás, valamint rendezői tevékenysége is. Míg azonban az általa rendezett négy film közül csupán a saját kisregényéből forgatott *A balkezes asszony* (Die linkshändige Frau, 1978) ért el – bár inkább csak szakmai körökben – figyelemre méltó sikereket, addig a Wim Wendersszel való közös munka, a *Berlin felett az ég* (Der Himmel über Berlin, 1987) már világszerte ismertté vált. Kettőjük alkotói együttműködése majd húsz évvel korábban nyúlik vissza, amikor a német rendező még első rövidfilmjeit forgatja. Ezek egyike, a *3 amerikai nagylemez* (3 amerikanische LPs, 1969) című azt az életérzést továbbítja, ahogyan két barát autóval keresztülszeli a vidéket, miközben olyan zenészekről hallgatnak dalokat, akiket kedvelnek. A tizenöt perces rövidfilm forgatókönyvét Handke írta,

Wenders az operatőr és rendező, és a szerepeket is magukra osztották. Wenders arról beszél az utazás közben, hogy alkotóként mire vágyik: olyan filmeket forgatni, amelyek csak totálókból állnak, hasonlóan a zenéhez, ott szerinte ez ugyanis fellelhető. Handke Amerikáról mesél hosszan, miközben a kamera a mozgó járműből a tájat figyeli, és az éppen hallható zenét úgy jellemzi, hogy *lát-ható zene, filmzene, mert amíg az ember hallgatja, egy film zajlik le benne*. A rövidfilm annak a megfigyelése, hogyan is változnak a képek, ha hangsúlyosan kapcsolódik hozzájuk a zene, vagyis nem csupán az atmoszféra megteremtésében játszik szerepet, hanem magát a láthatót is megváltoztatja. A zene mellett pedig a mozgásban levő kamera is átírja a külvilág érzékelését: a külvilág rohanó mozgássá változik, a folyamatos sebesség pedig nem csupán a végtelenség érzését társítja a látványhoz, de az eltűnés, a végtelenbe vesztés lehetőségét is. A látvány valóság-hű jellege nem csupán az imitatív jellemvonásból származik, amelyik egymás mellé sorolja a képet és a leképezettet, hanem a mozgás realitásából is vagy éppen a mozgásnak a hiányából, amelyet a kamera maga hoz létre. Ezáltal ad formát a láthatónak, konstruálja meg magát a filmképet. Az egyéni a képeken részlet marad, a vizuális töredékes, nem vezet a történet biztonságára. A hangsúly a cselekmény helyett a bemutatásra helyeződik, a (kül)világhoz való viszonyrendszerben a létjogosultság már a cselekvő magatartás helyett a szemlélődőé. „Inkább regisztrál, semmint reagál” – jellemzi Gilles Deleuze a Handke-könyvek szereplői által is tanúsított szemlélődő magatartást.¹ Ezek az írások belső „beszéd-játékokra” épülnek, ezeknek pedig nem lehet cselekményük – hangsúlyozza Handke is *Önbecsmerítés* (Selbstbeziehung, 1966) című írásában.²

A szemlélődő magatartásformának helyt adó, az izgalmas cselekményvezetés ellenében a véletlenszerűséget kihangsúlyozó újabb közös munka *A kapus félelme tizenegyesnél* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972). „Nagyon nehéz dolog elfordítani szemünket a csatároktól meg a labdától, és csak a kapust figyelni – mondta Bloch. – El kell szakadni a labdától, ami egészen természetellenes dolog. A labda helyett az ember a kapust látja ilyenkor, ahogy a combjára szorítva kezét előrefut, visszafut, balra hajlik, jobbra hajlik, a védőknek kiabál valamit. Máskülönben a kapust csak akkor vesszük észre, amikor már kapura megy a labda.”³ Mintha Wim Wenders korai filmjei alkotásmódját írná le röviden, lényegre törően a film kiindulópontjául szolgáló regényből vett idézet, miközben arra is felhívja a figyelmet, ahogyan a Wenders-filmek felé érdemes fordulni, kihangsúlyozva, hogy olykor nagyon nehéz úgy filmet nézni, ahogyan ezek a filmek megkövetelik: nem magától értetődő ugyanis az izgalmas cselekményvezetés és látványos vizualitás hiánya, ahogyan nem könnyű a megszokott befogadói elvárásokon való felülemelkedés sem. Wenders korai filmjei a mögöttes térre fókuszálnak, az előtérbe kerülő háttérre, cselekvés helyett a szemlélődésre, a lassan pásztázó, mindent figyelő tekintetre, ahol a megszokott módon lényeges (mint például a főszereplő vagy a néző fokozott figyelmét igénylő cselekményvezetés) csupán egy a sok közül, egy madár hosszan tartó röpte ugyanis éppoly fontos, mint az egymástól éppen elszakadó emberek, és az alagút sötétje is ugyanúgy (vagy még inkább) filmvászonra érdemes, mint egy izgalmas autós üldözés. Ez sajátos nézői attitűdöt feltételez, amely már nem a labdát, hanem a kapust, annak (ön)reflexióit figyeli. Wenders *A kapus félelme tizenegyesnél* című filmje kapcsán így értékel: „Talán éppen ez az, amit a legnehezebb megragadni és elfogadni. Hogy a filmben nincs több, mint amit az ember a vásznon lát, és

hogy Bloch nem más és nem több, mint amit a filmben csinál. Lehet, hogy egyszerűsége miatt a filmet sokan érthetetlennek tartják majd, mivel azt hiszik, szinte kötelesek többet mögé gondolni, mint amit valójában látnak.”⁴ Peter Handke számára az író kifejező eszköze, a nyelv hordoz a rendező alkotásaiban megbúvóhoz hasonló kétségeket: a szavak segítségével megrajzolt képek milyen mértékben kerülnek az alkotó szubjektum hatása alá, és mennyiben segíthetik elő az olvasó/interpretáló saját világmésképe alakulását? Cézanne képeiről el-mélkedik a Handke-írás, *A Saint Victoire tanítása* mesélője, a tájak, képek és épületek bebarangolója: „Most már az elért forma volt a valóságos; mely nem a történelem viszontagságaiban való elmúlást panaszolja, hanem a békében való létet adja tovább. Semmi másról nincs szó a művészetben. Csak éppen az, ami az életnek egyáltalán érzést ad, a továbbadásnál problémává válik.”⁵

Az osztrák szerző is vallja: csak akkor teremthető meg az írásba foglalt képek valóságvonatkozása, ha az alkotói szubjektivitás nem bírálja fölül a külvilág rögzített elemét, így lehet csak biztosítani az olvasó számára az elfogulatlan értékítélet lehetőségét. Ugyanakkor – és ez okozza a produktív feszültséget – a művészet lényegét az elrendező formában, a dolgoknak az alkotó által létrehozott új viszonyrendszerében látja.⁶ Wendershez hasonló módon küzd meg azonban a történetmesélés kihívásaival, hiszen manipulációt – talán alkotói erőszaktételt – sejt a történet mögött, még akkor is, ha elismeri, a szavak egymásutánisága, akár-csak Wenders képeinek a sorjázása, már magában rejt bizonyos történetcsírákat.

Johann Wolfgang von Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795) című regényét használja kiindulópontnak az irodalmár és filmes újabb közös munkája, a *Téves mozdulat* (Falsche Bewegung, 1975). A szavak és képek találkozásának határmezsgyéjén születő, az alkotási folyamatokra reflektáló, az alkotás mesterséges létezőmódjára a figyelmet felhívó film szereplőinek együttléte, közös sétái nem interperszonális kapcsolatokra hívják fel a figyelmet, hanem a kamera létezőmódjára, amint válogat a szereplők között, hogy éppen kihez is közelítsen, kitől távolodjon, és ezt árnyalják a narratív síkon felbukkanó jelzésszerű események is (mint a kiabáló férfi egy erkélyen; egy mellékszereplő, aki látszólag ok nélkül követ másokat; egyik-másik szereplő öngyilkossága, amely nem látszik jelentősebbnek a többiek számára, mint a reggeli felkelés). Mindez többnyire azt mutatja, hogy a kamera a saját és nem az események dinamikáját követi, például lemarad hirtelen felgyorsuló eseményekről, vagy eseménytelen helyszíneket néz hosszasan, és azt jelzi, hogy nem a cselekményszál a központi szervező erő, az (ön)reflexív utalások pedig nem ennek alárendeltek. Ilyen módon a szereplők közötti találkozások és elválások nem jelennek a visszafogott, alig mozduló események folyamán törést, feltűnő változást sem, hanem a dolgoknak a maguk természetességében való megtörténtét, a filmek vége pedig nem lezárása a történetnek, jóval inkább egy vágás az események előrehaladtában. Mindez pedig arról is szól, hogy az emberi élet is ilyen, végességénél fogva: a találkozások törvényszerűen elválások is, esetleges a figyelem a dolgok, embertársaink iránt, és olyan dolgokról maradunk le, amelyek fontosak lehetnének, hogy emiatt csak „megesik” az élet, anélkül, hogy valódi eseménnyé válhatna.

Ahogy Handke eljut a nyelvfilozófiától a verbálisan megjelenített képek sajátos összekapcsolási lehetőségéig, a „beszélő daraboktól” (Sprechstücke) a nagyregényig, folyamatosan kísérletezve a nyelvi elbeszélés lehetőségeivel és következetesen reflektálva is ezekre, úgy kísérletezik Wenders is a filmmel.

A kezdeti rövidfilmek után, amelyek a rögzített dolgok valódiságát hivatottak hangsúlyozni, történetté állnak össze a filmjei, folyamatosan vergődve az önreflexió béklyójában, míg végül már belefeledkeznek a mesélésbe. Miután Wenders látványosan túljut (vagy elfordul) a korai alkotásaira oly jellemző önreflexión, mozgóképeire a kilencvenes évektől a tengerentúli filmkészítés mintája egyre nagyobb hatást gyakorol. A kilencvenes évektől kezdődően egyre felszabadultabban mesél, filmjei nagyobb költségvetéssel készülnek, látványosabbak lesznek, a német külvárosok szürke egyhangúsága után, ahol annak idején még dokumentálásra érdemes képek után kutatott, a könnyen követhető, lekerekített, habár továbbra is lassan hömpölygő történetek kerülnek előtérbe. Ezzel egy időben a két alkotótárs el is távolodik egymástól, és közel harminc év kell a *Berlin felett az ég* után, hogy újabb közös film készüljön. Az *Aranjuezi szép napok* (*Les Beaux Jours d'Aranjuez*, 2016) újabb filmes költemény a verbalitás és vizualitás találkozásáról, arról, ahogyan a szavak kifejezőerejét segítik a (film)képek, és ahogyan a képeket körbezárják vagy éppen megnyitják a szavak. Arról a kimondásra és megmutatásra irányuló kitarató alkotói próbálkozásról, melyet a filmben látványosan példáz a kertet megművelő, Peter Handke megformálta szereplő munkálkodása.

■ JEGYZETEK

1. Gilles Deleuze: *Az idő-kép – Film 2.* (Ford. Kovács András Bálint) Palatinus Kiadó, Bp., 2008. 7.
2. Peter Handke: *Önbecsmérlés.* (Ford. Thurzó Gábor) https://www.szepi.hu/irodalom/kedvenc/kt_017.html (2019.10.13.)
3. Idézi Bori Erzsébet: *Tiszta sor.* Filmvilág 1998/1. 17. http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4339 (2019.10.13.)
4. Wim Wenders: *Írások, beszélgetések.* Osiris Kiadó, Bp., 1999. 88.
5. Peter Handke: *A Saint Victoire tanítása.* Balkon 1999/9. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/05hand.htm> (2019.10.13.)
6. Lásd Kovács Edit: *Képméntés és képvesztés.* Nagyvilág 2006/8. 707–718.

