

Hommage à Georg Büchner

Werner Herzog *Woyzeck*-filmje

Nem könnyű vállalkozás megtalálni bármely jelentős irodalmi mű, elsősorban dráma vagy regény említésre méltó filmes adaptációját. Nem követem tudatosan a filmes feldolgozások özönét, ám az ismertek közül egy kezemen meg tudom számolni, szerintem hány ilyen jellegű film ér fel irodalmi eredetijéhez. Véleményem szerint a német nyelvű irodalom német filmes adaptációi ritkán eredményeznek igazán kiemelkedő alkotást. Ám e fehér hollók közül is kitűnik a Werner Herzog-féle *Woyzeck*-feldolgozás 1979-ből.¹ Herzog a kortárs német filmművészet nagy öregje. A műfajilag is tág repertoárral rendelkező mestert már korábban is megérintette az újraértelmezésben rejlő esély. A sajátosan német *Kaspar Hauser*-mítoszhoz is hozzászátette a magáét (1974), avagy elkészítette Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu*-jának remake-jét (1978), a *Woyzeck* után pedig a *Fitzcarraldó*-val (1979) egy történelmi témát gondolt újra.

Mindenekelőtt érdemes az eredeti szöveg szerzőjére is kitérni, illetve kissé részletesebben a *Woyzeck* című drámára. Georg Büchner korának, a vormärznek (az 1815-ös bécsi kongresszustól a 48-as forradalomig terjedő időszaknak) minden tekintetben figyelemre méltó figurája, úgy is mondhatnánk, ködlovagja – és kultusza nem csak német nyelvterületen él elevenen mindmáig. Elsőprő sikere éppen abban a fajta laicista modernségben rejlik, ami a szakralitást már-már taszítja magától. Legalábbis első látásra így tűnhet.

Georg Büchner rövidre szabott élete és irodalmi munkássága ugyanakkor grandiózus korszak, a felvilágosodással kezdődő, majd a Goethe nevével fémjelzett idő, a weimari klasszika és a német idealizmus árnyékában helyezhető el. De leginkább úgy lehetne jellemezni, hogy az előzményekhez képest radikálisan új korszakot képvisel.

A tizenöt éves korától politikailag elkötelezett Büchner (1813–1837) kezdetben a franciaországi közelmúlt bűvöletében él. A Német Birodalom területén elnyomott nemzeti liberális ellenállási mozgalmakkal szimpatizálva

strassburgi és gießeni medikusévei alatt is számos adandó alkalommal juttatja kifejezésre politikai nézeteit. Később, a francia forradalom behatóbb tanulmányozása során egyre komolyabb kételyek ébrednek benne a felvilágosult idealizmussal és humanizmussal kapcsolatban, ezért az Emberi Jogok Társasága tagjaként szűk pátriájában, Hessenben a földműves lakosságot saját, republikánus szellemiségű röplappal igyekszik zendülésre tüzelni. A mozgalom számos tagját lefogják, Büchner külföldre, Strassburgba menekül.² Itt írja a *Danton halálát* (*Dantons Tod*), a *Lenz* című elbeszélését, komédiáját, a *Leonce és Lénát* (*Leonce und Lena*) mint pályaművet, és legvégül a *Woyzecket*. Ez utóbbi két művén Zürichben is folytatja a munkát, immár privátdocens orvosként, amikor az 1837-es év elején huszonnégy évesen váratlanul tifusz ragadja el.

Mind a négy fennmaradt, irodalmi szempontból jelentős műve megelőzte korát, abban az értelemben is, hogy Büchner színpadi, avagy irodalmi felfedezésére (a kortárs kiadói próbálkozások ellenére) a XIX. század végéig, a XX. század elejéig kellett várni.³ Azóta viszont népszerűsége töretlen, amennyiben azt a fajta illúziómentes, kozmikus magányt, telos-hiányt kínálja, ami aztán jóval később, mondjuk, Ionesco vagy Beckett műveiben már-már evidencia. Vezérmotívumként uralja műveit a fatális ciklikusság, a tér és idő kényszerének mókuskereke, amiből kilépni képtelenség. Az ebbe az abszurd szférába vetett ember a „sírjunk vagy ne vessünk” kérdésre inkább a ne vessünk válasza hajlik, pusztán mert így látszatra könnyebb. Ám a groteszkbe, illetve cinizmusba torkolló humor nem felszabadító, nem kínál valódi kiutat.

Miben lóg ki a szerény terjedelmű életmű sorából a *Woyzeck*, amelyet nem utolsó műnek tervezett, végül is a szerző halála miatt a legtöredékesebb formában maradt fenn? A vallás, a szakralitás vonatkozásai, a többi műhöz hasonlóan, itt is többnyire az abszurd lét egyik aspektusa gyanánt tesznek szert jelentőségre. Mégis tapasztalható a többi írásműhöz képest némi elmozdulás.

¹ Az IMDb.com közli a film részletes adatlapját: https://www.imdb.com/title/tt0080149/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_woyze

² Vö. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band I/2.* Szerk. ŽMEGAČ, Viktor, Weinheim, Beltz Athenäum, 1996, 293–301.; BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe.* München, dtv klassik, 1988, 406–411.

³ *Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner: „Woyzeck“.* Stuttgart, Reclam, 1977, 78–80.; DEDNER, Burghard: *Zur Frührezeption Georg Büchners = Georg Büchner. Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption.* Szerk. SEVIN, Dieter, Berlin, Erich Schmidt, 2007, 19–37.



Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube

A fennmaradt kéziratok alapján⁴ a többfajta szöveg-rekonstrukciót lehetővé tévő dráma nem túl bonyolult cselekménye nagy vonalakban a következő: a lelkiileg eleve labilis, látomásokra, tévképzetekre hajlamos Woyzeck közlegény lehetőségeihez mérten támogatja szeretőjét, Marie-t, valamint szerelmük gyümölcsét, a még kisgyermek Christiant és gondoskodik neveltetéséről. Értük többfajta mellékkereseti lehetőséget is vállal: egyebek mellett a kapitány borbélyja és egy gátlástalan orvos kísérleteinek alanya. A kapitány és az orvos mindamellett, hogy a vég-sőkig kihasználják, élvezettel alázzák meg mások előtt is. Mindazonáltal Marie titokban összeszűri a levelet az ezred-dobossal, megcsalása pedig Woyzeck számára is fokozatosan nyilvánvalóvá válik. Hallucinációi kényszerének engedve, egy esti séta alkalmával végez Marie-val.

Az értelmezések túlnyomó többsége szociális drámaként közelíti meg, tudniillik a német irodalomtörténetben az emberi nyomorúságnak és megaláztatásnak az a mélyrétege, amiben a főalak, Woyzeck és Marie megmártózik, egészen a XIX. század végéig, a naturalizmus kibontakozásáig nem igazán kerül terítékre.⁵ És valóban: ez a fajta alulnézet, a permanens kilátástalan alávetettség körülménye felvetheti az osztályharcos megközelítés lehetőségét

is. Ám ha Büchner életművének egészét szemléljük, akkor kiviláglik, hogy a lázadás, a forradalom attitűdjétől nagy iramban távolodik, felháborodása nem elsősorban társadalmi-politikai természetű, sokkal inkább a kiüresedett modern emberi lét üressége indítja meg.

A kapitány és a doktor nem pusztán olcsó prédát lát az együgyű közlegényben, szadista hajlamuk indítéka nem csak a társadalmi rangjukból következik. Sokkal inkább az üres lét rettenetes tér-idő élménye az, ami mindenféle kényszeres pótcselekvést, háritást generál, hogy elkerülhető legyen az ebben való folyamatos tudatos jelenlét. A kapitány és a doktor e borzalmas bezártságában csupán efféle szadista szórakozást talál. (Például a *Danton halála* végén a halálra ítélt forradalmárok körében tapasztalható szolidaritásnak, részvétnek itt nyoma sincs.)

Mihez képest kegyetlen ez a világ? Nagyon közel vagyunk Nietzsche jön és rosszon túlra pozicionált paradigmájához. Igaz, hogy ennek következményeit a játszó személyek képtelenek elfogadni – menekülnek vagy hozzámerednek a társadalmi struktúrához, különösen a kapitány, Hauptmann figurája, de attól még ez a világválság dübörög. Ezek a fejlemények mégis valamiféle határt jelölnek ki. Két világ határát. Szólni kell még Woyzeck és

⁴ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 607–618.

⁵ *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Szerk. BORGARDS, Roland, NEUMEYER, Harald, Stuttgart, Metzler, 2011, 108–123.

Marie intim világáról, pontosabban intimitásra emlékeztető világáról. Bármennyire is a közösségi, társas lét pere-mére szorult emberpárról esik szó, e Büchner-féle világban ez az esetlen emberpár emlékeztet egyedül a teremtés-történet csúcspontjára. (Férfi és nő, akiket az Úr saját kép-mására teremtett.) És ez a mozzanat, mindenféle deficit-es megnyilvánulásuk ellenére is, képes őket olykor sivár kör-nyezetük fölébe emelni.

Emlékeztet az a jelenet, amikor Woyzeck a kapitányt borotválja,⁶ és a kapitány kedélyesen fölényeskedik, tag-lalván a saját és a közlegény közti, a kapitány szavai szerint „erkölcsi” szakadékot, amennyiben ő a formális-szociális kereteket magára nézve kötelezőnek tartja, míg Woyzeck-nek házasságon kívüli gyereke van. E dialógus során is – amely kezdetben nem több mint a kapitány monológia – kiütözik, hogy Woyzeck számára mekkora akadályt jelent gondolatainak a puszta szavá tétele. A dráma mint műfaj és egyfajta világmodell alapeleme a dialógus. Annál vészjóslóbb tehát, ha a párbeszéd a közlésre való képesség hiányába ütközik.⁷ Ugyanakkor egy egész váratlan húzással Woyzeck a *Biblia* szavával válaszol („Az Úr azt mondta: Engedjétek hozzám a kisdedeket.”⁸), és a kapitányt sikerül kibillentenie látszólagos nyugalmából. Az énképéhez szorosan kapcsolódó ciklikus világlátását ingatja, rendíti meg e teleologikus, eszkatologikus, keresztény paradigma. És ezt egy Woyzeck-féle ügyefogyott alaktól kénytelen el-szenvedni a kapitány, ezért rövid úton el is küldi.

Az intimitástematikához szorosan kapcsolódik, hogy Marie a sorsa ellen lázadva csalja meg Woyzecket az attrak-tívabb ezreddobossal.⁹ Ez azonban mit sem változtat azon a körülményen, hogy Woyzeck az egyetlen, akiért ebben a kietlen közegben élni érdemes. Hogy az eset mégis tra-gédiába fordul, annak szintúgy a közlésre való képtelen-ség, a szellemi nyomor is okozója.

A drámán végigvonul Marie tehetetlensége: az adandó alkalmakkor nem képes tisztázni a történeteket Woyzeck-vel, ehelyett kihívóan viselkedik, fölényeskedik – így kompenzál. Holott a drámai mozzanatokból kiderül, hogy e tisztázásra volna igénye.¹⁰ Súlyosbítja a helyzetet, hogy Marie Woyzeckhez hasonló módon, a *Biblia* hatása alatt gondolkodik és cselekszik, de ez esetben már kép-

telen hinni is abban, hogy bűnére volna bocsánat, azaz hitét veszti, kétségbeesik.¹¹ Pedig az *Írás* idevágó részeit idézi (Lk 7,38; Jn 8,3–11). Hogy ez a hagyomány fölöl nézve mégis főbenjáró bűn, azt ő a szenvedésével valami-képpen reflektálja. Ha Marie megtenné a hiányzó gesztust a még mindig utána sóvárgó Woyzeck felé, akkor elvi-leg adódhatna esély perspektivikus modus vivendire. Ezt is jelentheti a gyilkossági jelenetben Woyzeck késleltető kér-dése: „Tudod-e, mennyi ideje, Marie?”¹² Vagyis a Marie-féle lelkiismeret-furdalás azért nem folytatódik a bocsá-natkérésben, és ekképpen a megbocsátás lehetősége is azért marad el, mert az elbukik a nyelvi-kommunikációs, egyben szocializációs nyomoron. (Ez mellesleg azért sem pusztán osztálydefektus, hanem világkrízis, mert ebben a Büchner-féle világban a felsőbb társadalmi réteg képvi-selőiben fel sem merül az effajta közlés igénye).

Végül is, hogy ez a tehetetlenség vajon egyfajta deter-minizmusból ered-e, vagy a személynek igenis volna fele-lőssége és szabadsága, az a szövegből, valamint a kom-po-zícióból nem derül ki, ám a végeredmény szempontjából szinte lényegtelennek tűnik. Woyzeck ugyanis a szerelme reménytelen viszonzatlanságát megtapasztalva – hangsú-lyozni érdemes: számára Marie az egyetlen lény ebben a világban, akiért érdemes élni – a feloldozhatatlanság, elátkozottság tudatában követ el egyfajta rituális öngyil-kosságot: amennyiben Marie-t megöli, végez saját magá-val is. Ezért végrendelkezik a gyilkosságot megelőzően.¹³

Ha lehetséges e modern drámában a szó hagyományos, hatáseztétikai értelmében bármely szereplővel azono-sulni, akkor az Woyzeck, Marie és esetleg a mellésze-replő, Andres. A fiatal pár esete mindenképp számíthat a közönség együttérzésére (ezért is olyan közkeletű a szo-ciális dráma besorolás), nehéz a részvétet kiiktatni a re-cepcióból. Viszont amennyiben az olvasó vagy a színházi közönség ekképpen reagál a műre, akkor azokkal érez együtt, akik még a *Biblia* holdudvarában élnek. Amikor ez az emberpár elvész, akkor ez a szakrális vonatkozás is mint érték veszendőbe megy. És ez akkor is igaz, ha a nagymama meséje mint a kereszténység ellenutópiája bukkan fel a műben.¹⁴ Hiszen ez valójában a teremtett emberpárra egyedül emlékeztető Woyzeck és Marie fiá-

⁶ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 239–241.; BÜCHNER, Georg: *Woyzeck*. Ford. THURZÓ Gábor, versbetétek RÓNAY György = Uő: *művei*. Ford. KOSZTOLÁNYI Dezső et al., Bp., Európa, 1982, 119–152., 128–129.

⁷ Vö. SCHÄFER, Hans Dieter: *Kommunikationslosigkeit und Gewalt. Über Georg Büchners „Woyzeck“*. Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2013, 10.

⁸ „Der Herr sprach: Lasset die Kindlein zu mir kommen.” BÜCHNER: *i. m.* (1982), 129.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 240. Vö. Mk 10,14.

⁹ BÜCHNER: *i. m.* (1982), 241.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 130.

¹⁰ A következő jelenetek jöhetnek itt szóba: Auf der Gasse (Marie, Woyzeck) = BÜCHNER: *i. m.* (1982), 242.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 130.; Marie. Das Kind. Der Idiot (Marie, a bolond) = BÜCHNER: *i. m.* (1982), 249.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 138. Vö. SCHÄFER: *i. m.* (2013), 29.

¹¹ Marie. Das Kind. Der Idiot (Marie, a bolond). *i. m.* (1982 / 1988)

¹² „Weißt du auch wie lang es jetzt ist Marie?” BÜCHNER: *i. m.* (1988), 141.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 252. „Weißt du auch wie lang es jetzt ist Marie?”

¹³ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 250.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 139–140.

¹⁴ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 252.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 140.

nak, a családból az egyedüli túlélőnek szól. Az anyát Marie-nak hívják, a gyermeket Christiannak (azaz krisztusinak), és a gyermek rendkívüli módon, polgári értelemben „házasságon kívül” született. Márpedig a mese ennek a hiába-krisztusi gyermekre a jövő kilátástalanságán túl nem bíz semmit, semmit sem testál rá.

De mindamellett, hogy az istenek alkonyának korai látomásaként is felfogható a darab, a Büchner-féle életművön belül olyanfajta elmozdulás látható, hogy az egyébként erőlesen artikulált ciklikusság dominanciáját elbizonytalanítja a teleologikus, eszkatológikus világ emléke. Büchnernél ez az a vonatkoztatási pont, amelyhez képest sajnálatosnak tűnik a dolgok alakulása. Ha ez a vonatkoztatási pont filozófiai értelemben pozitívan jelen van, akkor viszont a hiányképzet sem szilárd. Ám ha benne van, öröndetes volna, ha ez a szöveg adaptációiból is gyakrabban visszaköszönne.

Az 1979-es – a maga nyolcvan percével rövidnek számító – *Woyzeck*-film a század 50-es, 60-as éveiben megsza-
porodott Büchner kritikai kiadások szövegrekonstrukcióira épül. Nyelve alig tér el a drámaíró kézirataitól. A film dramaturgia, maga a rendező csak itt-ott változtat, hogy az aktuális nézőközönség számára világosabbá, közérthetőbbé válják az akkor már több mint száznyolcvan éves, eredeti nyelven sem mindenütt egyértelmű, olykor nép-

nyelvi, dialektussal is tarkított szöveg. Werner Herzog nagy tisztelettel, betűhíven átemeli a Büchner-eredetit, nem él a kihagyás és a betoldás lehetőségével.

Megemlítendő, hogy a rendező mekkora műgonddal választotta ki szereplőit. A színészek testalkata, arckifejezése, megjelenése sokat ígér, mert hitelesen támogatják a mondanivalót, ráadásul minden mellékszereplő a legjobbat nyújtja. Kiemelendő a naiv, földhözragadt, jámbor Andres alakja és a mesterlegény-különszám (Paul Burian, illetve Volker Prechtel alakítása).

A Marie-t alakító Eva Mattes 1979-ben Cannes-ban különdíjat nyert, Klaus Kinsky a *Woyzeck* szerepéért 1980-ban megkapta az Amerikai Filmkritikusok Díját.

Büchner iránti tisztelete jeléül a rendező nem csupán a szöveget hagyja úgyszólván érintetlenül, hanem lehetőség szerint minden tekintetben igyekszik megidézni a szerző szellemét és szellemi környezetét. A forgatás helyszíne is telitalálat. Büchner és *Woyzeck* kora még jócskán a Német Birodalomnak a vesztfáliai béke által sújtott periferiális, kisállami nyomorúságát nyögi. Ekkor Európa hegemon államai mellett a Birodalom politikai, gazdasági értelemben inkább passzív szerepet játszik. A hosszú évszázadokon át a német érdekeltségű morvországi, a filmforgatás idején a kommunista Csehszlovákiához tartozó Telč főterének reneszánsz műemlékeivel,

Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube



viszont a pártállami korszakra jellemző elhanyagoltsággal, lepusztultságával hiteles háttérrel nyújt az abszurdba hajló tragédiához.

A kortárs NSZK vagy Ausztria örökségvédelem helyszínein egyfajta sterilitást sugallhattak volna, és nem utolsósorban meglehetősen növelték volna a gyártási költségeket is.

A film hagyományos elbeszélő módban, pásztázó kameramozgással mutatja be a helyszínt, egyszer horizontálisan a tó felől, egyszer pedig madártávlatból. A mozgás kimért, az ember nélküli környezet nyugalmat, már-már meghittséget áraszt. Ez a felütés akár derűt is tartogathatna a néző számára, ha nem villanna be a felirat: „Kis városban egy csendes tó partján” – hiszen ez felesleges ismétlése annak, amit amúgy is látunk. Ez az eredeti szöveghez nem tartozó effektus figyelmeztetheti a gyanútlan befogadót is (azért jobban jár, aki már olvasta a Büchner-féle szöveget), hogy itt valami nincs rendjén, avagy az abszurdítás felé tereli a figyelmet. Ki itt belépsz, hagyj fel a régi evidenciákkal, konvenciókkal, itt akár még a jelrendszerek is követhetetlen intermedialis konfliktusba kerülhetnek egymással. Első hallásra tán a zenei betét (Beethoven 26. *Esz-dúr zongoraszonátájának* második, *andante* tétele) is melankolikus, de nyugalmat áraszt. Ám a hangszer megválasztása a zenedoboz akusztikáját idézi.

A zenedoboz a biedermeier korszakának divatos dísz tárgya. Az ekképpen a felvillantott, újfent Büchner korát idéző biedermeier a családi bensőséges felé fordul. Ugyanennek a vonulatnak a fonákja pedig a drámaíró által képviselt vormärz. Az egykor volt harmónia bűvkörében élő biedermeier (amely vonulat még utalás szintjén sincs jelen a dráma szövegében) úgyszólván elképzelhetetlen a felforgató ideológiai ellentétje nélkül. Még ha nem is feltétlenül tudatosul ennyi háttérinformáció a nézőben, a küszöb alatti disszonancia mégiscsak ott munkál.

Ugyanakkor az első jelenet (egyben főcím) már minden pozitív kilátást egyszer s mindenkorra eloszlat: Woyzeck a némafilmek túlmozgását megidéző térdemeléssel nyomul, parancsszóra, a fókuszba. A főszereplő ekképpen néhány egyszerű snittben az örök harci készség szükségességét és abszurditását is megtestesíti. A kényszerűség e Woyzeck-féle félkegyelműeket is bedarálja, sőt őket csak igazán – és a velejáró lelki zavarodottsággal Klaus Kinsky élethűen képes azonosulni. A jelenet végén a kamera elidőz a főszereplő meggyötört arcán.

Az efféle kimerevítés védjegye is lehetne Herzog feldolgozásának, de ritkaságszámba megy, hogy a kezdettől fogva az egyre követhetlenebb mozgásból élő filmtermelés bármely aktora 1979-ben megengedhesse magának a nyugalom luxusát. Ez a lelassulás azonban nemcsak

Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube



az elmélyültebb együttérzésre, hanem intellektuális öszszegzésre is sarkallhatja a mindenkori befogadót. A befogadás mechanizmusa ilyenformán az ellenkezője a Walter Benjamin részéről preferált, felületes lélektani effektusokkal operáló, amúgy a néző intellektuális figyelmét kikapcsolni, szétszórni szándékozó propagandaprogramnak.¹⁵ A jelenet zenei aláfestése frappánsan illeszkedik Woyzeck groteszk mozgásához. A hagyományörző Fiedelquartett Telc a középkort idéző vonóhangszereken (fidula) játszik népi dallamokat, de hátborzongató eréllyel, szokatlan hangzásvilággal és monotonitással, így kizökkentik a klaszikusokon csiszolódott „jó hallást”.

A következő, borotválkozó jelenet tovább konkretizálja a film hommage à Büchner jellegét. Az anyag drámai mivoltát kihangsúlyozandó, a statikusan felállított kamera, jószerével minden egyéb effektust nélkülözve, három percen keresztül mered a belső térben összezsúfolt három figurára. Ez az állóképszerűség – újfent szembeszegülés a mozi mint médium elemi dinamikájával – végigvonul az egész alkotáson, a néző úgyszólván egyetlen perspektívából látja a jelenetek többségét, mintha csak színházban ülne. Ez a szándékos lassítás összecseng a szöveggel is. Ebben a filmnyelvi értelemben vontatott jelenetben a kapitány fölényeskedve az örökkévalóság és a pillanat paradoxonát igyekszik fejtegetni, nem sok sikerrel. A jeleneten belüli vágás a borbély és a kuncsaft közti intim közelséget emeli ki. Ám amennyiben a kapitány a kezébe nyomott tükörbe dicséri önmagát: „erényes ember vagy, jó ember, derék ember”,¹⁶ az a modernitás emberének Isten nélküli, nagy magányára és narcizmusára utal, hiába tüsténkedik az auráján belül lehetséges bajtárs. A tükör mint kellék fel sem merül az irodalmi szövegben, ez az egyszerű és nagyszerű fogás Herzog érdeme.

Ugyanilyen ötletes és színpadias megoldás, ahogyan a jelenet végén a kapitány eréllyel utasítja Woyzecket: „Most menj szépen, és ne rohanj mindig: csak lassan, szép lassan, végig az utcán!”,¹⁷ a következő kamerabeállítás a két ablakkal rögzíti, ahogyan a főalak a zárt térből kilépve, a kulisszán túl, belső kényszersztől hajtva elrohan. Mindebből következik, hogy a karóvágó jelenet kirívóan természetellenes megvilágítása is a teátrális hatást erősíti, megint csak egyetlen megvilágításból, minimális „színpadi” és kameramozgással. Amikor a következő jelenetben lent az utcán (a nyitott ablakon át látszik) a rezesbanda elfújja a takarodót, majd Marie és Margret az emeleti ablakban az ezreddobos esetleges szimpátiáján civakodik, a férfi a hölgyek felé, sokat ígérő mosoly kísértében bel canto áriával vágja ki a rezet.

Erre a mozzanatra nincsen semmiféle utalás a Büchner-szövegben, ám része a Herzog-féle hommage-jellegnek. A bel canto mint bravúrária meglehetősen távol áll a szakralitásban gyökerező transzcendens szépségeszmény kultuszától. Ebben a büchneri, éppen istentelenségbe forduló fikatív világba Herzog beilleszti azt a szépséget, amitől a szöveg szerzője már a XIX. század elején elbúcsúzott, és ami a többi művében sincs jelen. Egészen a Goethe-korszak végéig a német irodalomtörténetben úgyszólván evidencia, hogy a művészet a széppel és szépen (is) operál. (Goethe 1832-ben hal meg, Büchner négy évvel később írja meg a *Woyzeck*-töréket, és hamarosan ő is távozik az élők sorából.) Ezt az éles világnézeti határt jelöli a film rendezője: még színre viszi a szépséget számos variációban, hiszen szép az ária, és szép a mákföld (az eredeti szövegben csak „szabad térség”), ahol az egyre zavarodottabb főalak azt hallucinálja, hogy Marie-t kénytelen lesz megölni.

Szinte paradicsomi szépségű az a tóparti liget, ahol a gyilkosságra kerül sor.

Szép a milió is, a reneszánsz kisváros a tó partján. Ám ez a csupán érzéki élmény a szereplők sorsa felől nézve zsákutcának tűnik, mert nem oszt, nem szoroz. E világ figurái kényszerpályán haladnak a végzetük felé. Ez a fajta negatív szemlélet találóan kommentálja Büchner művének szellemiségét. Ugyanakkor Herzog adaptációjának időszerűsége is ebben a vonatkozásban ragadható meg. A II. világháború utáni NSZK gazdasági csodáját a 68-as generáció óta bizonyos körök bagatellizálták. A filmbeli látványos csillogást (szépséget) úgy is lehet érteni, mint aminek a hétköznapi halandó sorsához nem volna semmi köze. A kisváros szépsége kapcsán külön említendő az emblematisz vásártérjelenet. A néző elvárásához, a szabadnap vásári forgatagához képest inkább statikus kamerakezelés lassítja a látványt. A sokadalmon belül kizárólag a főalakok mozognak a nézőpont irányába, a tömeg mindehhez szinte megmerevedve statisztál. A főter gyönyörű sziluettje e szintén kimerevített képnek pusztán kulisszája, és tárggyá lefokozva otthontalanságot sugall.

Ami mozgásban van, az a ciklikusan járó körhinta (szintén nem része a *Woyzeck*-szövegnek), az idő értelmetlen múlását, az örök visszatérést hangsúlyozva (lásd ugyanezt a mentalitást a kapitány monológiájában borotválkozás közben). A vásártérihez hasonló alapállás ismétlődik a professzor (a filmben a doktor) és a diákok jelenetében, amikor az ablakon kidobott macska szemlélteti a gravitáció törvényét. A kamera- és a színpadi mozgás itt is a minimumra szűkül, a diákok szoborrá merevedve asz-

¹⁵ Vö. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935)

¹⁶ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 241.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 129.

¹⁷ Uo.

szisztálják végig a tudományos kísérletet, nyomatékot adva Woyzeck szavának még a karóvágó jelenetből: „mintha meghalt volna a világ”.¹⁸

Ugyanakkor a zenei aláfestés kapcsán is felmerül az örök visszatérés témája. Büchner darabja csak itt-ott és konkrétumok nélkül utal a muzikaszóra. Herzog úgy választja ki a zenei betéteket, hogy ekképpen is idomuljon Büchner gondolatiságához. Az összes kompozíció dallama jól követhető, és az újra meg újra visszatérő, repetitív alaptéma végtelen ismétlődését feltételezi. Legyen szó az archaikus, népi ihletű fidulazenéről vagy a klasszikus darabokról: a Beethoven-zongoraműről, Vivaldi *d moll lantversenyéről*, illetve arról a darabról, amelyet Albinoni *Adagio*jaként tartunk számon. A Beethoven-szonáta kapcsán említettem a zenedobozképzetet. A zenedoboz egy felhúzzható henger mechanikájára épül: a szerkezet addig forog körbe-körbe, amíg le nem jár. E deprimáló tematikához visszafogott színvilág társul mindvégig a filmben.

Az említett technikákat, fogásokat variálja a rendező: a biedermeier szépségre is építő nosztalgiaja áll szemben a büchneri, értelmetlen ciklikusságot, determinációt idéző motívumrendszerrel. E világ végeredményben egy helyben áll, lásd a kamera és a nézőpont szerepét, avagy a játéktér mint színpad állóképszerű berendezését. Gondolhatunk ebben a vonatkozásban a kimerevített snittekre is. Amivel Herzog hozzátesz valamit a szöveghez a filmes közegben, az végső fokon mindig kongeniálisan összecseng a Büchner-féle írásmű eszmeiségével (különösképpen a szépségtematika).

Ám e leltáron túl érdemes kitérni a gyilkossági jelenetre, mert az eddig elmondottaknak is ez a gyűjtőpontja. E mozzanatban a Herzog-film a többi filmes *Woyzeck*-adaptáció fölé nő, mert azok pusztán társadalmi drámaként értelmezik a drámát. A mégoly nyomorult emberpár, Woyzeck és Marie képviseli egyedül ebben a fiktív kisvárosi közegben a *Biblia* emlékét a körkörös kényszerpálya-moddal szemben. Amennyiben elégtelenné válik ez a világ az emberhez méltó továbbélésre, és a főalak, Marie meggyilkolásával a főszereplő rituális öngyilkosságot követ el, a nézőt okkal rendíti meg az egyetlen, még életre való emberi kapcsolat pusztulása. Marie és Woyzeck hiánya azt a kimondhatatlan veszteségérzést jelenti, amely a modern kori, arrogáns forradalmi ideológiákkal köszönt be. A „progresszív” értelmezések szerint ez feltartóztatatlan és kényszerű társadalmi, történeti folyamat része. Ellenben Herzog elsiratja a nézővel a paradigmátikus emberpár vesztét. A tragédia abban rejlik, hogy az új világ



nem valamiféle alternatív értéket ígér, hanem az űrt, a semmit. A téma horderejéhez mértén grandiózus a jelenetsor kivitelezése. Herzog a szokásos, szerény eszközeivel úgyszintén az istenek alkonyát viszi fel a vászonra. Az értelmező szó hatalma nem ér fel a katasztrófa nagyságához. A szakralitást a paradicsomi ihletű tájban (a rendező itt engedti szabadjára leginkább a színeket) lemészároló aktus és az agónia az elszenvedők felől tekintve némán végeztetik el. (A keresztény megváltás visszavétele az erotikus szerelem szétrombolása is – lásd az újra meg újra lesújtó gyilkos kéz ritmusát).

A történés extatikus voltát fokozza a lassítás mint kimerevítés, valamint a brutálisan visító fidulazene, amely mintha nem akarna véget érni. A gyászban a megnyugvashoz és a triviális földi viszonyokhoz visszatérőben szükség van az Albinoni-dallamra is. Csakhogy ebben az „istenek hálnak, az ember él” konstellációban már végérvényesen megállapítható, hogy a nyitókép diszharmonikus utalásai valósággá váltak. A záró, halottkémjelenet „relaxációs” aláfestő Vivaldi-zenéje nem tévesztheti meg a befogadót, újfent inzertszöveg zavarja az ismét statikusan beállított, lassított jelenetet. A mondat ezúttal Büchnertől ered,¹⁹ ám nem derül ki, ki és miért mondja – ekképpen a kontextus is megbicsaklik. Igen, a megváltás rendjét leváltja egyfajta mediális zűrzavar, a filmes fikció logikája szerint egyszer s mindenkorra.

A rendező sem lehetett elégedett e végkimenetellel. Aligha véletlen, hogy jóval később, 2003-ban, de leforgatja a *Das Rad der Zeit* (*Az idő kereke*) című dokumentumfilmjét, amelyben az igazságot a Gangesz partján, buddhista szerzetesek mandalaszerzetartásában véli fellelni.

Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube

¹⁸ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 235.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 123.

¹⁹ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 255.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 151.