

Performa 5 | 2017. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztőbizottság:

Antal Éva

Fogarasi György

Kicsák Lóránt

Körömi Gabriella

Kukla Krisztián

Kusper Judit

Nemes László

Simon Attila

Szabó Csaba

Széplaky Gerda

Takács Ádám

Válastyán Tamás

Kiadja: Eszterházy Károly Egyetem Bölcsészettudományi Kara

Felelős kiadó: Dr. Pintér Márta dékán

Kapcsolat: performa@ektf.hu

ISSN 2498-731X

Webmester: Faa Balázs

Széplaky Gerda

Vég nélküli sötétség

Az invenció nélküli lét tapasztalata Tarr Béla műveiben

1. A láttatás paradoxona

„Az invenció nyilvánvalóvá tesz: teljessé teszi és visszatükrözi Isten kinyilatkoztatását, de miközben teljessé teszi, ki is egészíti, miközben visszatükrözi, ki is pótolja” – írja Schellinget interpretálva Derrida *Psyché – A más föltalálása* című esszéjében.¹ Úgy véli: „Maga a lélek a pótlék, az emberi invenciónak mint Isten vágyának a tükre azon a helyen, ahol valami hiányzik Isten igazságából, valami hiányzik a kinyilatkoztatás teljességéhez: »zur Totalität der Offenbarung Gottes fehlt.«” Azaz amikor a „lélek-tükör” (a „psyché”) hagyja eljönni az újat, a mást, akkor valójában azt tükrözi vissza, ami Istenben már azelőtt is megvolt, csak ő maga, a *psyché* nem volt képes felfogni, pontosabban hiányként érzékelte. Mi az, ami Istenben jelen van, de az ember nem képes érzékelni, s invencióra van szüksége ahhoz, hogy ez a hiányzó valamiképpen mégis megragadhatóvá és reprezentálhatóvá váljon?

Ha pontosan akarjuk érteni azt, amiről Derrida beszél, érdemes megvizsgálni ennek az állításnak a fonákját. Érdemes feltenni azt a kérdést, hogy tételezhetünk-e az Isten ideájából eredeztetett emberben olyan állapotot, amely nélkülözi az így értett invenciót. Olyan állapotot, amely nem képes – a lét dűnamizsát követve – az „ugyanahhoz” visszatérni, nem képes a „már ott voltat”, az ontológiai vagy teológiai igazságként a létezésbe eleve belefoglalt lehetőségeket mozgásba hozni, éspedig azért nem, mert hiányzik belőle a hiány felismerésének a képessége? Másként mondva: tételezhetünk-e olyan állapotot, amelyből hiányzik a vágy, ezért nem törekszik semmire – szintiszta regresszió?

Tarr Béla érett korszakának filmjei mintha éppen erre a kérdésre keresnék a választ. Esszémben a *Kárhozat*, a *Werkmeister harmóniák*, a *Sátántangó* és *A torinói ló* című filmeket elemezve arra próbálok rámutatni, hogy mit jelent az ember számára sötétségben élni – egy olyan világban, amelyből kitörlődött Isten. Azt remélem, hogy e fordított nézőpontból megragadható lesz a lélek nullpontja: az a minimális erő, az a szikra, amely az emberben vagy bármely más létezőben a törekvést, a vágyakozást, az életerőt lehetővé teszi.

A végéről kezdem.

¹ Jacques Derrida: *Psyché – A más feltalálása*. Fordította Kicsák Lóránt. Kéziratban.

Az utolsó film, *A torinói ló* főhőse egy fél oldalára lebénult férfi, aki valaha alighanem életerős volt és virágzó tanyán gazdálkodott – igaz, a Dél-Alföld egy eldugott, poros szegletében. Ám a jelenben már saját magát is képtelen egyedül ellátni. Lányára van utalva, aki azon túl, hogy asszonyként gondoskodik róla (főz, mos, takarít), minden reggel ruhát ad rá, este pedig levetkőzteti. Az öltöztetés gyengéd és véletlen mozdulatai, a szomorúan erotikus testi érintések mindkettejük számára emberlétük utolsó lehetőségét jelentik: az egyre kietlenebbé váló világ melegség-maradékát. Amiként ezt jelenti az egy szem forró krumpli is, amit a lány minden reggel és este megfőz, ők pedig vadul nekiesnek és kézzel, állat módjára marcangolják szét. Ez a fiatal lány gondolja a lovat is: neki kell eltakarítani alóla, megetetni, a kocsit elvezetni, befogni, kikötni. Gyenge nő léte egy férfi erejét kell mozgósítania, hogy megküzdjön a mindennapok nehézségeivel. Mire a filmidőbe érkezünk, azaz a teremtés utolsó hét napjának idejébe, akkorra a lánynak már nem pusztán a hétköznapi dolgok ellenállását kell legyőznie, hanem a létezését megalapozó azon elemek ellenállását is – a szélvihar tombolását, a víz kiapadását, a ló halálát, végül a tűz és a fény kihunyását –, amelyek nem az emberi akarástól függenek, s amelyek ezért nem befolyásolhatók. Az idő ekkor már visszafelé telik, látszólag eseménytelenül, valójában azonban a világ sorsát eldöntően: mire a visszazámlálás a végére ér, s megkezdődik az utolsó, a végtelenbe nyúló nap – aminek az isteni teremtés mítoszát alapul vevő történelem-paradigmában a kezdet pillanatának kellene lennie – a nézőnek már nincs is mit megtapasztalnia: sötét van, nem történik semmi. A teremtés visszavétele nem apokaliptikus látomásként, nem a világot mozgató erők felizzásaként, nem pusztulásba döntő lángolásként megy végbe, ellenkezőleg: ez a visszavétel a semmi, a nullpont felé tart. Afelé a tökéletes kiüresítés felé, amelyben az invenció nélküliség állapota egyáltalán kifejezhetővé válik.

A magyar rendező utolsó filmjével a lét sötétségének felmutatásához érkezik el, melynek mozgóképes narratíváját szisztematikusan, filmről filmre haladva teremtette meg. Mint Jacques Ranciére írja: „A *Kárhozattól* a *Werkmeister harmóniáig* Tarr Béla felépített egy koherens rendszert, olyan formális eljárásokat működtetve, amelyek egy flaubert-i értelemben vett stílust hoztak létre: »abszolút látásmódot«, világlátványt, ami egy autonóm érzéki világ megalkotását eredményezte.”²

Tarr első, dokumentarista filmjei még kevésbé érintették a lét ontológiai dimenzióját, az apokaliptikus hang sem jelent meg bennük, ellenben a szocialista berendezkedést érintő finom társadalomkritika igen. A szereplők is ugyanabból a társadalmi rétegből kerültek ki,

² Jacques Ranciére: *Utóidő. Tarr Béla filmjeiről*. Fordította Sutyák Tibor. Műcsarnok, Bp., 2011. 38.

mint a későbbi filmekben: kezdettől fogva olyan emberek vannak a középpontban, akik éppen csak tengetik életüket a nyomor feletti szinten. S bár *Az őszi almanach*ban az egyik főhős, a különösen mély intelligenciájú Hédi egy magasabb státuszú, polgári társadalmi réteghez tartozik, mégis ugyanazokkal az egzisztenciális problémákkal küzd, amivel a többi szereplő. Csak éppen ő nem gazdaságilag, hanem inkább politikailag és kulturálisan van kiszolgáltatva az uralkodó társadalmi berendezkedésnek, a hatalmi és a privát viszonyoknak. Kiszolgáltatottságát egyfelől a mély reflexiós képesség és a kivételes lelki érzékenység teszi nyilvánvalóvá, másfelől az, hogy mindezen tulajdonságok ellenére az eseményeket ő sem képes uralma alatt tartani. Ő is áldozat: a hatalom által kisemmizett társadalmi réteg képviselőjeként a „lecsúszás” tragédiáját reprezentálja. Mint Kovács András Bálint megjegyzi: olyan emberek a Tarr-filmek hősei, „akiknek az energiája arra megy el, hogy elkerüljék a még mélyebbre zuhanást, miközben semmi kilátásuk nincs arra, hogy valaha följebb kerülhetnek.”³ Amikor mégis megjelennek a jobb sorsra kerülés lehetőségének a motívumai – mint a *Sátántangóban* és a *Londoni férjben* –, azok rendre illúzióknak bizonyulnak.

Míg Tarr első filmjeiben (*Családi tűzfészek*, *Gyaloggalopp*, *Panelkapcsolat*) a magyar dokumentarista filmes hagyománynak megfelelően az alsó középosztály, illetve a munkásosztály rétegei álltak a középpontban, addig a későbbi filmekben a kötődések konkrét meghatározása fokozatosan eltűnik: akiket látunk, egyszerűen csak kiszolgáltatottak, teljesen mindegy, hogy a társadalom mely csoportjához tartoznak. S bár a filmek árnyalt módon mutatják be a szereplők közötti viszonyokat, sohasem a kapcsolatokból eredő narratív feszültségen vagy a morális problémákon vagy a személyiségjegyeken van a hangsúly. Az egyes emberek igazából nem is válnak „főszereplőkké”, vagy legalábbis nem válnak jelentőségtelibbé az őket körülvevő természeti és tárgyi környezetnél. Az emberi világhoz szervesen hozzátartozó állatokat és tárgyakat a hosszú snittekben éppoly elmélyültséggel és lassúsággal pásztázza a kamera, amiként az emberi arcokat, a nagyközelik pedig mintha az élettelen dolgoknak is a „lelkeiket” láttatnák velünk. Úgy válnak az emberin túli minőségek lélek-telivé, ahogyan arról Deleuze ír filmelméletében, amikor a *nagyközelit* elemzi. A nagyközelit ő az arc eltörléseként határozza meg és az „affekció-képpel” azonosítja. Úgy véli, hogy a *premier plan* révén az adott személy, az adott tárgy, az adott jelenség annyira közel kerül, hogy túllép az egyedin, eltűnik az egyénítés elve. Mint kifejti, „az arc semmivé törlésének” régiójában a tiszta affekció szerez magának létjogosultságot: „a vágyból és

³ Kovács András Bálint: *A kör bezárul (Tarr Béla filmjei)*. XXI. század Kiadó, Bp., 2013.

csodálkozásból álló, életet adó affektus, és az arcok elfordulása a nyitott és az élő felé.”⁴ Mindez Tarr filmjeire vonatkoztatva azt jelenti, hogy a premier plánoknak nem az a funkciójuk, hogy antropológiai minőségekkel ruházzák fel a tárgyi környezetet vagy az állatvilágot, hanem fordítva: az emberi arcokat meztelenítik le addig a pontig, ahol az egyénekhez kötődő minőségekről már nem beszélhetünk. Mi több, Tarrnál a lecsupaszítás az emberi minőségektől való megfosztás végpontjáig jut el – de hogy ez mit is jelent, az majd csak kicsit később válik érthetővé.

Egyelőre annyit állapíthatunk meg: az emberi arcok éppúgy kilátástalanságot tükröznek, ahogyan a dolgokat is tehetetlenség itatja át. A hangsúly nem az egyes emberen van, hanem valami eredendőbb összefüggésen az ember és az őt meghatározó valóság, illetve – a *Werkmeister harmóniáktól* kezdve – az őt meghatározó sors között. De Tarrt a végső ponthoz eljutva már nem az összefüggések, nem a személyhez kötődő lélektani drámák érdeklik, hanem valami általánosabb: az emberi lélek és akarat mozgatórugói. Ám miközben ontológiai mélységekig hatol, nem vétheti el a kiszolgáltatottság egzisztencialista leírását sem, hiszen anélkül aligha érezhetnénk hitelesnek bármilyen filmes állítást.

Tarr a kiszolgáltatottságot úgy mutatja be (mindenekelőtt a környezetábrázoláson keresztül), mint ami egyszerre függ a szegénységtől és a rossz életkörülményektől, valamint a kultúra és a nyelv nélküliség állapotaitól – még akkor is, ha történetesen egy értelmiségi pálya képviselője az, akit a kiút reményétől megfosztott világ magába nyel. A kiúttalanságot szuggesztív filmes formanyelvvel reprezentálja. Ám valójában az izgatja, ami mindenek mélyén, mintegy a lélek szakadékában nyílik fel a megfosztottság különféle állapotainak a létalapjaként. Ezt a létalapot, hamarosan látni fogjuk, az invenció teremti meg. Az invenció az, ami nélkül a világ sötétségbe borul. Tarr utolsó filmjében, *A torinói lóban* jut el oda, hogy láttatni tudja a teljes sötétséget, vagyis azt, ami a világból már nem látható, mert tökéletesen ellenáll nemcsak a tekintetnek és a befogadásnak, hanem az akarásnak is. Tarr filmművészete a sötétség felmutatásának paradoxonára épül.

2. Időn túliság és köztesség

Ahhoz, hogy a sötétség láttatásának narratív működésmódját megérthessük, mindenekelőtt Krasznahorkai László írásművészetét kellene megvizsgálni. Hiszen a magyar filmrendező számára a magyar író alkotásai adják a kiindulópontot. Nem egyszerűen irodalmi művek

⁴ Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film I.* Fordította Kovács András Bálint. Palatinus, Bp., 2008. 130.

filmes adaptációjáról van szó, hanem egy sokkal komplikáltabb viszonyról. Még a *Sátántangó* szöveghű filmes változatáról sem lehet azt mondani, hogy képileg illusztrálná azt a világot, amit Krasznahorkai a regényében megalkot. Ellenkezőleg, újjáteremti, egyúttal megváltoztatja a regények világát.⁵ A szuverén irodalmi nyelvezet úgy alakul át szuverén filmes nyelvezetté, hogy közben a textusból valami más jön létre: egy autonóm művészeti univerzum, mely – már csak a mediális eszközök formanyelvi különbségéből adódóan is – a lét más ontológiai rétegeit hivatott reprezentálni. A csend és a sötétség audio-vizuális felmutatása révén – az érzékekre közvetlenül ható ingereken keresztül – olyan világ tárul fel, amely a lét közvetlen megtapasztalását, azaz a lét közelségét ígéri. Érthető módon alapvetően más ez a formanyelv, mint amire az irodalmi szöveg képes. És ez nem is pusztán a médiumok különbözőségéből adódik, hanem mindenekelőtt az eltérő alkotói stratégiából.

Krasznahorkai első három könyvében – a *Kegyelmi viszonyokban*,⁶ a *Sátántangóban*, illetve *Az ellenállás melankóliájában*, melyek a *Kárhozat*, a *Sátántangó* és a *Werkmeister harmóniák* című filmek forgatókönyveinek alapjául szolgáltak – olyasféle „boldog, önmagában gyönyörködő nyelvvel” találkozunk, amely összeütközésben áll az úgynevezett „mondanivalóval”, azaz a „komorrá formált világgal”.⁷ Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy ez egy reprezentációs szükségszerűség: a szegényes környezet és az önmagukat kifejezni képtelen szereplők csak egy gazdag leíró nyelv révén válnak mélyrehatóan és aprólékosan bemutathatóakká. A film más stratégiával él: az elszegényített világot a képek kiüresítésén és az idő lelassításán keresztül éri el, azaz a formanyelvet a minimum felé közelíti. Mivel elemzésemnek nem az a célja, hogy az irodalmi és a filmes poézis közötti differenciát, s az ebből adódó jelentésbeli különbségeket megragadjam, ennek fejtegetésébe nem merülök bele. Azt azonban fontosnak tartom itt is jelezni: ezek a filmek a két alkotó művészetének metszéspontjában találhatóak, habár ez a metszéspont az elmozduláson alapul: nem az azonosság, hanem az egymás fölötti-alatti elcsúszás határozza meg.

Tarr Béla a „szegény művészet” nagy tradícióját folytatja, amikor minden fölöslegesnek érzett díszet lefarag: művészete „[m]inimalizmus – maximális intenzitással”.⁸ Redukcióra épülő formanyelve, mely mindenekelőtt a fekete-fehér színvilágban és a lassúságban nyilvánul meg, eleve a populáris kultúrával szembeni önmeghatározás.⁹ A

⁵ Gelencsér Gábor erről így fogalmaz: „A hűség, persze, paradox módon elsősorban eltérést eredményez, amelynek köszönhetően Tarr saját mediális közegében teremti újjá a regény világát.” Gelencsér Gábor: *Késző vagy után? A Sátántangó modernsége. Filmszem I/3.* 24.

⁶ A *Kegyelmi viszonyokban* olvasható a *Kárhozat* című novella.

⁷ Vö.: Tverdota György: *Szutyok és periódus. Alföld, 1999/3.* 48.

⁸ Radnóti Sándor megfogalmazása. Ld. Radnóti Sándor: *A nagy redukció. Filmszem I/3.* 20.

⁹ Vö. Radnóti Sándor: *A nagy redukció. Filmszem I/3.* 20.

lassúság egyúttal arra is szolgál, hogy a rendező megtanítsa saját filmjei tempójára – így válhatunk értő befogadóivá radikálisan új formanyelvének. De ami esztétikai szempontból lényegesebb: a lassúsággal Tarr távolságot idéz elő, a megfigyelő pozíciójába helyezi a nézőt, ami látszólag az érzelmi azonosulás feladásához vezet. Valójában a távolság csak az egyes szereplőkkel való azonosulástól foszt meg: „a megfigyelés korántsem jelent hűvös kívülmaradást, általánosabb értelemben sem az alkotóét, sem a nézőét. Hanem egy bizonyos redukciót, amely minden sorsban az emberi sorsot szemléli. A távolság nem eltávolítás, hanem abból adódik, hogy minden figura ugyanannak a kondíciónak az alakváltozata.”¹⁰ Ez a kondíció, ez a mindent egyetlen alakváltozatba rendező létállapot pedig annál erőteljesebb benyomást gyakorol az emberre, minél lassúbbá válik a befogadás, azaz minél több időt hagy a nézőnek arra, hogy az információk a lehető legmélyebben íródjanak bele az érzékelésébe.

Miféle kondíció ez? Avagy mi az a létállapot, amelynek autentikus időtapasztalata a lassúság?

A filmelméletek általános premisszái közé tartozik, hogy a film lényege az időbeliség. Tarr filmjeinek lényege ellenben az időn kívüliség. A mind hosszabbá váló snittekkel¹¹ a rendező nem egyszerűen átalakítja a szemlélés idejét, hanem egyenesen kizökkenti a befogadót a valóságtapasztalatból, átvezetve egy olyan világba, amelyben nem a mindennapi élet ritmusa szerint telik az idő, s amely éppen ezért kívül esik a vulgáris tapasztalatokon. Erre alapozva szokták Tarr filmművészetét metafizikusnak nevezni. Jóllehet nincs szó a világ megkettőzéséről vagy arról, hogy a rendező egy valóságból kivezetve akarna minket átvezetni az úgynevezett túlvilágba. Éppenséggel valami ezzel ellentétes történik a filmjeiben, hiszen a túlit, a metafizikait a valóságunkban megtapasztalható jelenségként láttatja. A transzcendenciához való viszonyunkra kérdez rá. Az időből való kizökkentettség nála azt jelenti, hogy az időn belül nyílik fel egy kis rés, azon keresztül az időn kívüliség végtelen horizontja. Ezért érzékeljük a társadalmi létezés reprezentációját egyfelől nagyon is konkrétnek, másfelől elvontnak és megfoghatatlannak.

Vajon a történelmi időbe betüremkedő *időn túli* miféle öröklétet jelent?

A recepció visszatérő toposza, hogy Tarr azok közé a filmrendezők közé tartozik, akik bár a transzcendenciára kérdeznek rá, tagadják Isten létét vagy legalábbis a világunkban való megtapasztalhatóságát. Mint monográfusa, Kovács András Bálint írja:

¹⁰ Radnóti S.: A nagy redukció. *Filmszem* I/3. 21.

¹¹ A hosszú snittek, ahogyan Kovács A. B. könyvében „bebizonyította”, filmről filmre, azaz fokozatosan váltak egyre hosszabbakká.

Ezért is téves Tarr filmjeivel kapcsolatban a »metafizika« fogalmát emlegetni, jóllehet ábrázolásmódja, amely a felszínen Tarkovszkijéhoz hasonlítható, könnyen csábít erre a magyarázatra. De a rendező állásfoglalása épp a *Sátántangóban*, a leginkább a túlvilágról, az érzékfeletről szóló filmjében a legvilágosabb. Az érzékfeletti, a metafizikai Tarr számára semmi más, mint a végső emberi kétségbeesés mentsvára, a belé vetett bizalom az emberi kiszolgáltatottság legvégső bizonyítéka. Csak arra való, hogy az emberek eltakarják vele saját maguk elől saját nyomorultságukat.¹²

Az én értelmezésem szerint a Tarr-filmek transzcendenciáról szóló „állásfoglalása” ennél némileg differenciáltabb. Mert ugyan nyilvánvaló, hogy filmjeiben a teljes kilátástalanságig, az invenciónélküliség végső állapotáig eljutó ember Isten hiányától szenved, ám ne felejtjük el, hogy a szenvedés állapota már eleve magában hordozza a ráébredés mozzanatát: a szubjektum azért válik a szenvedés alanyává, mert ha negatív formában is, de megtapasztalja egy olyasféle dolognak vagy létszférának a hiányát, amelyet elérni vágyik. A szenvedés állapotában a szenvedést kiváltó negatív erők jelenléte mellett ott van a hiány is – mint pozitív, a törekvést előidéző erő. A hiány megtapasztalása révén a szenvedő szükségszerűen vágyakozóvá válik: éppenséggel a vágy tárgyának elérhetetlensége kelti benne a szenvedés érzését.

Az Isten-hiányban mi más fejeződne ki, ha nem Isten-vágy? Tarr filmjeiben, melyek tehát egy *időn túli* horizontot nyitnak fel, ennek számtalan tanúbizonyságát látjuk.

Az elemzésem tárgyául választott filmek mindegyikében találunk az *időn túliságot* reprezentáló motívumokat. Ilyen a táj, amelyet rendre a romantikus természeteszményt tagadó, elidegenedett helyként érzékelünk. Vagy ilyenek a természet vad erejét megjelenítő elemek: a köd, az eső, a szél. Ezeknél is fontosabb motívumot képviselnek az állatok (a kutya, a macska, a bálna, a ló), amelyeknek allegorikus alakjaihoz minden esetben hozzátapad a túlvilág, a halál, az áldozatiság eszméje.

A *Kárhozat* című filmben, amely egy pusztulófélben lévő bányászvárosban játszódik, olyan embereket látunk, akik bár kiábrándultak, de még képesek bízni a jövőben: van élettervük, vannak vágyaik, hisznek a másik emberben vagy legalábbis a szerelem megváltó erejében. S ahol van hit, ott lehetséges az elkárkozás. Karrer, a főhős egy olyan nőre teszi fel az életét, akiről maga is sejti, hogy el fogja árulni őt, mégis vakon követi, úgy, akár a végzetét. S amiképpen minden szereplő elárulja a másikat, úgy ő is hazudik és bűnbe esik, reményeitől megfosztottan pedig valóban elkárhozik. A film végén, a pusztuló panelházak

¹² Kovács A. B.: *Tarr Béla szerint a világ.?????*

tömbjein túl egy olyan világba, egy olyan apokaliptikus vízióként megjelenített, sártócsákkal teli, az emberi kultúra nyomait törmelékként őrző tájba vezet az útja, amelyet akár a lelke metaforikus kivetüléseként is felfoghatunk. Vagy értelmezhetjük egyenesen a pokol megjelenítéseként.¹³ Az ugató kutyák alakzatával a rendező mintha valóban arra utalna, hogy a főhőst, akit körbevesznek ezek a fekete állatok, a Pokol végül magába nyeli. Azért lép át Karrer a Pokol kapuján (ha elfogadjuk ezt az értelmezést), mert ekkorra már nincs benne semmilyen ellenállás, melynek révén szembe tudna szállni a sötét erőkkel: nincsenek szavai, nem védik humanista eszmék. Négykézlábra ereszkedik, vicsorog és morog, beáll a falkába. Gesztusai nem az állatias, szubhumán lét, azaz az ösztönöknek való kiszolgáltatottság vállalását jelentik, sokkal inkább az emberlét megtagadását – ebből a szempontból cselekedete ahumán gesztusnak tekinthető. Ehhez az értelmezéshez hozzá kell venni azt is, hogy a kutyák ebben a filmben a túlvilág követeinek szerepében is megjelennek. Éppen ezért nem lehet ezeket az állatokat pusztán pokolbeli fajzatokként értelmezni – itt egy komplexebb jelentésképzésről van szó.

A kutyák, akik a házak között kóboroló, kivert állatokként jelen vannak a filmben kezdettől fogva, a társadalomból és a kultúrából kitzasztott és kiszolgáltatott ember metaforái. Maga Karrer is utal e lények kultúra előtti kondíciójára, amikor azt mondja: nem akar úgy tekinteni az esőre, mint a kutya, amelyik a pocsolyára vár, hogy ihasson belőle. Amikor beáll a falkába, akkor mégis lemond arról, hogy „a létezés uraként” a dolgok menetébe bármilyen módon beavatkozzon, vagy legalább önmagáért tegyen valamit: feladja humanizmusát, ember-voltát, egy prehumán állapotba lép vissza. Elfogadja az esőt, a pocsolyát, az életet – úgy, ahogyan az az ő befolyása nélkül, magától adódik. A prehumán kondíció elfogadásával valami olyasmiről mond le, amit többnyire emberi méltóságként azonosítunk. A kutyák mindemellett a túlvilág hírnökei is: szuprahumán létezők. Ezt nem csak a film zárata teszi nyilvánvalóvá, hanem az a jelenet is, amelyben Karrer a ruhatáros nőtől az Úr egy profétájának jövendölését hallgatja meg. A ruhatáros nő mint különös látomás érkezik Karrer elé: a sötét bundájú, csapzott állatok fekete angyalokként veszik körül. Innen nézve, amikor Karrer beáll a kutyafalkába, akkor ezekkel a túlvilági, azaz szuprahumán létezőkkel is azonosul. Átlép az emberi világon túli köztesség szférájába.

A film a kutyák gazdag jelentéstartományú motívuma révén a köztes létállapot lehetőségére mutat rá. E köztes állapot felmutatása a humanizmussal szembeni állásfoglalás: egyszerre emberelőtti, emberalatti, emberen túli, mi több, az emberi létmódot megtagadó. E

¹³ Ezt ajánlja egy esszéjében Hirsch Tibor. Ld: Hirsch Tibor: Sátántangó és multimédia. A szegények pokla. *Filmvilág*, 1998/06. 13–15.

köztes szféra két végpontját a prehumán és a szuprahumán karakter nyújtja. A köztesség szférájában olyan létezők foglalnak helyet, amelyek se nem emberiek, se nem állatiak, se nem angyaliak, hanem mind egyszerre. A különböző létmódok között nincs hierarchia, nincs alá-fölé rendeltség: átjárás van. A köztesség szférájának létállapotát transzcendens és immanens minőségek egyaránt jellemzik; egyaránt nyitva áll az evilági létezés és a túlvilág felé.

A természet befolyásolhatatlan erejét megjelenítő motívumok (a soha fel nem szálló köd vagy a soha véget nem érő eső) a metafizikai idő jelképei. Mégsem teljesen elvonatkoztatottak, hiszen minden esetben a nyomott hangulatú kelet-európai táj attribútumai. Ilyen módon azokat is ebben a köztességben kell értelmezni: két világhoz tartoznak. A prehumán és szuprahumán motívumok sokaságából egy állandónak tetsző, a konkrét, történelmi időtapasztalaton túli létállapot bontakozik ki, amelyet Tarrnál nem jár át a fény, illetve a fény egyre kevesebb lesz, míg végül mindent elural a vég nélküli sötétség.

Meddig tart a vég nélküli sötétség? Hogyan lehet láttatni azt a világot, amit nem jár át a fény?

Tarr Béla visszafelé halad: a feloszthatótól és a láthatótól az oszthatatlan és a láthatatlan felé. Nemcsak a kiüresedő, mind sötétebbé váló képi világ vagy a növekvő csend tanúskodik az egyre nagyobb mértékű megfosztottságról, hanem a Krasznahorkai-művek nyomán megalkotott, a kiszolgáltatottság különféle lehetőségeit és fokozatait reprezentáló narratívák is.

3. Kiszolgáltatottság és áldozati hierarchia

A Tarr-filmek legkiszolgáltatottabb alakjai a *Sátántangó* nyomortelepén élő emberek. A nincstelen élettől rettegve próbálnak jelenlegi állapotukból kitörni és előre menekülni egy egzisztenciálisan megalapozott jövő felé. Nem sejtik, hogy azt a keveset is elveszíthetik, ami most még az övék. Ugyanakkor olyan mélyre csúsztak már, hogy helyzetükért és döntéseikért nem tudnak szuverén módon felelősséget vállalni: túl vannak azon, hogy autonóm erkölcsi döntéseket hozhassanak.¹⁴ Pszichológiai tény, hogy minél inkább ki van szolgáltatva az ember a különféle társadalmi és gazdasági kényszereknek, annál hajlamosabbá válik irracionális ígéretekre kapaszkodni. A nyomortelep elszegényedett, emberi méltóságuktól megfosztott lakói ezért követik vakon Irimiást és Petrinát, a két hamis messiást. Az ideiglenesen szabadlábra helyezett, köztörvényes bűnözők nem csak maradék vagyonuktól fosztják meg a

¹⁴ Erről ír Kovács András Bálint is. Vö.:????????? 8. oldal

telep szerencsétlen lakóit, hanem az illúziótól is, ami addig a mindennapok elviseléséhez hozzásegítette őket.

Az illúzió legfontosabb motívuma a Tarr-filmekben a tánc. A *Kárhozat*ban ez a motívum a *dance macabre* középkori hagyományával is párhuzamba kerül, megidézve a halálba készülők táncrendjét, ebben az értelemben az elkerülhetetlenbe való beletörődést. A *Sátántangó* kocsmái táncjelenetei pedig arról szólnak, hogy a mámor miképpen képes megajándékozni a legszerencsétlenebbeket is az önfeledtség érzésével. A *Werkmeister harmóniák*ban a Valuska által vezényelt tánc a kozmosz harmóniájának, az elveszített égi rendnek egyfajta leképezése.

A tánc-motívum – elemzésünk szempontjából – legfontosabb jelentése a *Kárhozat* egyik jelenetéből érthető meg. A filmben többször is látjuk, amint egy férfi egyedül táncol egy udvari porondon – zene nélkül. A ritmust a szakadó eső ütemes hangja adja. Az ember által uralt, ritmikus testi gesztusok egybemosódnak az eső, azaz az ember által uralhatatlan természeti erő ritmusával. Ilyen módon a tánc motívuma a beletörődés boldogságának kifejezésévé válik. A beletörődés (az eső örömteli elviselése) egyszerre jelenti a lemondani tudás és az elfogadás képességét. A beletörődés boldogsága közel áll az állatok által tanúsított boldogsághoz. Az állatok boldogságát mi, emberek („kívülállókként”) többnyire azzal magyarázzuk, hogy ők az életet képesek elvárások, akarások nélkül megélni, és el tudnak veszni abban az örömben, amit a közvetlen közelség, az élet adódásának szentsége jelent. A beletörődés boldogsága ez, amit a köztesség létállapotának prehumán minőségeként azonosíthatunk.

A köztesség emberin kívüli minőségei nem helyezhetőek el abban a léthierarchiában, amelyet a nyugati bölcséleti tradíció evidenciaként tételez, s amely Tarr történeteiben is kiindulópontként szolgál, ám a filmekben végül rendre megkérdőjeleződik.

A *Sátántangó* kilátástalan világában a létezők közötti hierarchiát – azaz az áldozati struktúrát – a feláldozhatóság mértéke határozza meg, pontosabban az, hogy ki mennyire van alárendelve a másoknak. Ennek katartikus elbeszélése Estike halála. Estike a leginkább részvétet ébresztő szereplő az összes Tarr Béla-hős között, alighanem azért, mert ártatlan gyermek létére senki sem szereti. Ugyanakkor ő az, aki az erőszak rítusát is bemutatja: megkínazza, majd megmérgezi a macskáját, azt a lényt, aki alighanem egyedüli barátja a földön, s aki felett éppen azért van hatalma, mert nála is kiszolgáltatottabb. A rituális tett, a kislány arcát hosszan bemutató képsorok közben világossá válik, hogy ő mindeközben nem a gyilkosság kéjét éli át: a macska megölése áldozathozatal részéről. Estike az áldozati rítusaként is felfogható gyilkosság révén szembesül azzal, ha tudati szinten nem is fogja fel,

hogy mit jelent kiszolgáltatottnak lenni és áldozattá válni. Ez egy másik áldozathozatalra készíti: azonosulva a rituáléban feltáruló értelemmel és a neki kiszolgáltatott állattal (aki az áldozati hierarchiában alatta foglalt helyet) a kislány végül saját magát is megmérgezi. Kérdés, hogy ki az, aki előtt bemutatja a kettős áldozatot. Öngyilkossága még akkor is áldozathozatalnak minősül, ha tettét közvetlenül pusztán az motiválja, hogy másoknak ne lehessen többé hatalmuk felette.

Utolsó gondolatait a filmben a mindent tudó narrátor tolmácsolja:

Azt is tudta, hogy nincs egyedül, hiszen minden és mindenki – apja odafönt, anyja, testvérei, a doktor, a macska, ezek az akácfák, ez a sáros út, ez az ég, ez az éjszaka idelent – függ tőle, mint ahogyan ő is szinte csüng mindenben. Nem volt oka a nyugtalanságra. Tudta jól, hogy angyalai már elindultak érte.

Estike halála pillanatában elhiszi, hogy az angyalok elindultak érte egy másik világból. A film nem akar bizonyoságot tenni azt illetően, hogy ez a hit illúzió alapul-e vagy sem. Azt viszont minden kétséget kizáróan közli velünk, ez a szerencsétlen sorsú kislány megértette, hogy a kettős áldozathozatal révén – ami a gyilkosnak az áldozattal való azonosulását, egyúttal az áldozati hierarchia megtagadását jelenti – ki lehet lépni az emberi társadalomban uralkodó törvényszerűségek zárt rendszeréből. A kettős áldozathozatal révén a világ át tud lényegülni egy olyan helyé, amelyben egyfajta panteisztikus természeteszeménynek megfelelően minden egyenlő mindennel, amelyben nincs alá- és fölérendeltség. A földi és égi világ között tátongó köztesség szférája ez. Ez a szféra mindkét irányba nyitott: ugyanúgy bebocsáttatást nyerhetnek ide az állatok, ahogyan az angyalok is.

A Tarr-filmek egyik legfontosabb kérdése a humanista világképet meghatározó áldozati hierarchiára vonatkozik. A hierarchia struktúrája a feláldozhatóság mértékének elve mentén szerveződik. Minél kiszolgáltatottabb egy létforma, annál alsóbb szintre kerül ezen a hierarchikus rendszeren belül. Az élőlények közül az állat áll legalul (ha a növényeket nem tekintjük). Az emberek csoportjai annak megfelelően foglalják el helyüket ebben a hierarchiában, hogy mennyire vannak kiszolgáltatva – az állatokhoz hasonlóan – ösztöneiknek, illetve milyen mértékben tudják uralni azokat szellemi képességeik révén. Minél testiesebb egy létforma, annál alsóbbrendűnek minősül. Mindezt tovább árnyalja a különféle hatalmi tényezőknek – a társadalomnak, a gazdaságnak, a politikának, a kultúrának – való kiszolgáltatottság.

Tarr filmjeiben az állatok kiszolgáltatottsága az általa ábrázolt, lecsúszott emberekénél is szembetűnőbb, legyen szó akár a kóbor kutyákról, akár a megkínzott macskáról. A kiszolgáltatottság kérdése összefüggésben áll a méltóság problémájával: minél kevésbé tartja fontosnak egy individuum önnön hatalmát és szuverenitását, azaz minél inkább képes elfogadni a méltánytalanság különféle szituációit, annál kevésbé bizonyul emberinek. Tarr hősei egyensúlyoznak a „leállatiasodás” és a méltóság között. Amikor a rendező halott állatokat állít a narratíva középpontjába (a macskát, a bálnát, a lovat), akkor éppenséggel arra hívja fel a figyelmet, hogy a kiszolgáltatottság mentén szerveződő áldozati hierarchiában, azaz az emberi világban az állatias létforma jelenti az alsó határt: az állat áldozható fel elsőként. Az állatot követi a gyermek. Ezután jöhetne a sorban az a csonttá aszott, magatehetetlen öregember, akit a *Werkmeister harmóniák*ban, a rombolás apokaliptikus jelenetében látunk. Ám az öregember végül nem válik áldozattá. Azért nem történik meg a feláldozása, mert látványa transzparenssé teszi tökéletes védtelenségét. Kiszolgáltatottsága olyan mértékű, hogy annál jobban már nem pusztítható el és nem alázható meg: ő az eredendő, a *par excellence* áldozat.

Az öregember alakjának jelentését úgy is meghatározhatnánk, mint egy magatehetetlen Isten jelenlétét a beteg emberi világban. De nem erről van szó. Mert Isten nem áldozatként állítódik elénk, hanem halottként. A Bálna alakjába írt „halott Isten”-metaforát jól ismerjük a bölcslethez, ám a film ennél némileg többet mond: Isten nem egyszerűen meghalt, hanem olcsó vásári látványosság lett belőle. Ugyanakkor még ebben az állapotában is mérhetetlenül nagy hatást gyakorol az individualitásuktól megfosztott emberekre.

A *Werkmeister harmóniák* által reprezentált társadalomban az egyes ember nem a történelmi szükségszerűségnek és nem is a másik embernek van kiszolgáltatva, hanem valamiféle sorsnak, aminek gondolattalanul engedelmeskedik. Ebben a filmben már nincs szó sem általános társadalmi morálról, sem egyéni erkölcsi döntésekről, hanem csak egy megnevezhetetlen erőről, ami kollektív módon fogja össze a tömeget, azért, hogy csőcselékké avatva egyetlen cél, a rombolás felé vezesse. Még Valuska, a hírvivő toposzával felruházott postás és a zenében az elveszett isteni harmóniát kereső művész, Eszter úr sem képesek kivonni magukat az események hatása alól. Ez a megnevezhetetlen erő a kisváros főterére érkező teherautóból „árad”, amelynek csomagterében ott van a kitömött állat, a Bálna. Valuska, a főhős, akinek történetein keresztül végigéljük az eseményeket, a mozdulatlan állat üvegszemébe háromszor is belenéz – jöllehet ott már nincs mit keresnie, mert az többé nem tud tekintésként megnyilatkozni. Harmadjára mégis megérti a kiüresedett állati szem üzenetét, pontosabban azt érti meg, hogy nincs üzenet. A vásári látványosságként és bálványként

egyszerre funkcionáló, óriási állattetem még csak fenyegetést sem hordoz. Halott-mivolta azonban nagyon is kifejezi azt a hiányt, ami a törvényen kívüliség állapotát megteremtette: mindent szabad, nincsenek sem morálisan, sem vallásilag megalapozott normák. A Bálnával utazó Herceg és a Tolmács szintén hamis messiások, ezért is közvetíthetik hitelesen a rombolás üzenetét. A kórházi jelenet és az áldozat karakterét megtestesítő öregember alakja arra világít rá, hogy a tömeg manipulálható tagjai eredendően nem gonoszak, pusztán kiszolgáltatottak. Azért tudja őket kihasználni bármiféle autoritásnak minősülő erő, mert ők maguk már nem bizonyulnak autoritásnak: elindultak az áldozati hierarchia lépcsőfokain lefelé.

4. Lélek és animalitás

Mi hiányzik ezekből az emberekből – túl azon, ami ezt a világot immár az erkölcsi normáktól is megfosztottá teszi? Mi hiányzik az egyes emberből?

Mint korábban megfogalmaztam, a kiszolgáltatottság mértéke szerint válnak e világ lakói egyre testiesebb lényekké. Elsőként tehát attól a szellemi mivolttól fosztódnak meg, melynek révén az emberhez hozzá tud adódni az a többlet, ami az állatvilág fölé emeli. De megfosztódhatnak-e a lelküktől, a psyché-től, amit Derrida idézett tanulmányában Isten tükröként azonosít?

A halott Bálna üres tekintetéből a belenéző ember szemébe nem sugárzik semmi – a lélekből is csak a sötétség verődhet vissza. Pedig ugyanazoknak az embereknek a lelke képes visszatükrözni a fényt, azt a fényt, ami a zuhanyzóban ácsorgó, magatehetetlen öregember alakját körbeveszi. Kétségtelen, Tarr a félsötét kórtermek sora után feltárul, fénnel teli fürdőszobával némiképp szájbarágósan állítja elénk az Isten-várás toposzát, a mágikus erejű Bálna alakjával pedig a „halott Isten” toposzát – de nem vezet egyik sem didaxishoz. Ez a két, eltúlzott poézissel megalkotott motívum ugyanis a Tarr-filmek egyik legfontosabb állításának bemutatását szolgálja. A két metafora együttesen mutat rá arra, hogy mit is jelent a sötétség létállapotában az emberi lélek.

Az európai bölcséleti tradíció eszméi szerint, ha az ember szellemi mivoltának mértéke csökken, ha az ember eljut olyan állapotokig, amelyekben immár ösztönléte lesz a meghatározó (a kiszolgáltatottság révén mintegy „állattá válik” vagy erőszakos késztetéseinek engedelmeskedve „lealjasodik”), megkérdőjeleződik az is, hogy a humanisztikus karakter lényegének tekintett léleknek az ember birtokában van-e még. Tarr számára ez nem kérdéses. Ám filmjeiből egy igen különös lélekfenomén bontakozik ki.

Mint ismeretes, Platón a lelket szárnyas fogathoz hasonlítja. A *Phaidrosz*ban fogalmazza meg ezt a hasonlatot: az a lélek válik képessé az égbe való felemelkedésre és a valódi tudást szolgáltató ideák szemlélésére, amelynek kocsiját az istenekéhez hasonlatos lovak húzzák, olyan lovak, amelyek nem részesednek hitványságból, nem nehezednek súlyukkal a föld felé, szárnytollaik is épek.¹⁵ A lélek legfőbb törekvése e szerint az ideák mind tökéletesebb megismerése, ám azt csak úgy képes elérni, hogy mind jobban elutasítja azokat a vonatkozásokat, amelyek a testhez kötik. Freud a pszichoanalízis megalapozása során ebből a platonikus meghatározásból indul ki, de a lélekbe nem csupán a megismeréshez és a racionalitáshoz kötődő tudatot helyezi, hanem a tudattalant is, azaz a tudat által tiltás alá helyezett ismeretek, érzések azon sokaságát, amelyek éppen a testihez kapcsolódó kötődéseik miatt váltak elfojtottá. Freud rámutat arra is, hogy a *psyché*-t alapvetően két erő működteti: az élet- és a halálösztön. Ezért amikor a lélek belső energiáira kérdez rá, e két erő lényegét igyekszik meghatározni.

Nem megyek bele annak a roppant nehéz problémának a tárgyalásába, hogy miként is lehetne értelmezni a Freud által tételezett lélekben az invenciót, hogy az említett két erő összjátéka mentén meg tudnánk-e határozni. Inkább csak arra szorítkozom, hogy rámutatok, miben „mondanak” mást a Tarr-filmek e filozófiai és pszichológiai hagyományhoz képest. Tarr alkotásaiból ugyanis kibontakozik egy olyan, az európai filozófia kanonikus felfogását maga mögött hagyó lélekfenomén, amelynek meghatározásában döntő szerep jut az animalitásnak. A köztes világ lakóinak tekintett állatokat ugyanis Tarnál testiességük, az ösztönöknek való kiszolgáltatottságuk sem predesztinálja arra, hogy az ember alatt álló létezőkként tételeződjenek. Ellenkezőleg: az állatok kiszolgáltatottságán keresztül válik felmutathatóvá az, ami a lélek lényegi vonása: a hiány. Ez a hiány-karakter mellesleg megfeleltethető Platón *A lakoma* című dialógusának szókratészi meghatározásával, mely szerint a lélek mélyén Erósz működését, a hiányon alapuló vágy erotikus késztetéseit tárhatjuk fel.

A Tarr-filmekben szembeötlő, hogy az állat lényegi karakterjegye a lelkiessége, ugyanúgy, ahogyan a testiessége is. Nincs ellentét a két entitás között: a test olyan médium, amely lehetővé teszi az „égi vonatkozások” lélek általi közvetítését. Testi médiumoknak tekinthetők a fekete angyalokként megjelenő kutyák, amelyek sárosak, igénytelenek, beletörődtek kiszolgáltatottságukba, mi több, boldogan fogadják azt, amit az égből az égiektől kapnak, az esőt: az életben maradásukhoz szükséges folyadékot a pocsolyából isszák fel,

¹⁵ Vö: Platón: *Phaidrosz*. 246b-247c. Kövendi Dénes fordítását átdolgozta Simon Attila.

aztán pedig önfelédten ugrálnak – „táncolnak” – ugyanabban a pocsolóházban. Testi médium a megmérgezett macska is, amellyel Estike halála előtt még együtt kergetőzött – „együtt táncolt” – a padláson. Majd órákon át kellett magával hurcolnia a sáros szekérúton, a hosszú halálmenetben, az állat halott testét a hóna alá szorítva, hogy ekképpen fizikailag és materiálisan is érezze és megértse azt, mit jelent a megmerevedettség, az élet kihunyásának az állapota. Estike jóságánál fogva azt is megérti ebből a testi „jelenlétből”, hogy neki nincs más választása, mint azonosulnia saját tettével, a gyilkossággal. Aztán testi médium a halott Bálna is, akinek még akkor is hatalma van az emberek fölött, ha csak kitömve mered a semmibe. (Vagy testi médium a rókaprém, amelyre a *Londoni férfi* című film hősnője vágyakozik, s amikor a nyakába kerül végre, akkor a bundába fagyott halott gombszemek szinte lélekkel telítődnek és életre kelnek.)

Legpontosabban az utolsó film állatalakjánál, a lónál válik érthetővé, hogy mit is jelent az animalitásba foglalt *anima*. A filmben a lóból a lélek száll el (*anima relinquit aliquam*). Nyilvánvalóvá válik már az ábrázolásmódból is, a lírai jelenet hosszúságából, hogy itt a lélek kimúlásáról is szó van, és nem pusztán tetemmé válásról, azaz a test haláláról. Másrészt nyilvánvalóvá válik abból is, hogy itt a lónak egy emberi lényel, egy állati léleknek egy másik (emberi) lélekkel való, szavak nélküli kommunikációja megy végbe. A ló és a lány viszonya két lecsupaszított, két egymásnak kiszolgáltatott lélek párbeszéde élet és halál határpillanatában. Az áldozati hierarchia struktúrájában állva egy állati mivoltában meghatározott létezőre többnyire úgy tekintünk, mint ami kevesebb az embernél, s ami ezért megsérthető, megalázható vagy egyenesen feláldozható. (Mint a Nietzsche elméjének elborulását előidéző történetben, ahol egy kocsis halálra verte saját lovát – de erről később.) Itt nem ez történik. Itt a lélek attribútumának tekintett érzelmvilágot nemcsak az ember, hanem az állat is képes a Másik előtt kifejezni. Ember és állat magától értetődően dialogikus kapcsolata ad alapot ahhoz a párbeszédhez, amelyben az a kiszolgált, erejétől és életkedvétől mind megfosztottabbá váló ló valósággal sírni kezd, a lány pedig, aki egyszerre vigasztalja és siratja őt, nem egyszerűen az elmúlás miatt érez szomorúságot, hanem pontosan átérzi az állati megalázottság regisztereit.

Ebből a szituációból bontakozik ki a kiszolgáltatottság végső értelme, amely távolról sem a veszteségen vagy a méltóságnélküliségen alapul, hanem az elfogadás erején. A rezignált embernek nemcsak azt kell tudnia elfogadni, amit a társadalom a különféle státuszok és szerepek formájában rákényszerít, és nem is csak azt, amit a természet „csapásként” ráér, hanem mindeneke előtt tudnia kell felülemelkedni minden kötöttségen és átlépni minden határon. A kiszolgáltatottság végső értelmében önmagunk kiszolgáltatását jelenti egy másik

létező előtt. Ami pedig nem más, mint egy másik létező olyan mértékű elfogadása – nem véve tekintetbe sem a társadalmi, sem a nemi, sem a rasszokra vonatkozó különbségeket, sőt a létmódok közötti differenciát sem –, melynek végső pólusa az Én kiszolgáltatása. Az elfogadni tudás nem kívülről kényszerített erkölcsi törvényként, nem imperatívusként fogalmazódik meg, hanem belső felismerésként, ha tetszik, önmagára ébredésként. A ló és a lány párbeszéde abban az utolsó előtti pillanatban, amikor már minden pusztulásnak indul, amikor már semmilyen más érték nem marad, csak a „csüngés” az élet utolsó szikráját felmutatni képes másik létezőn, rámutat, hogy mit jelent az elfogadás radikális értelemben. Estike halálélménye is erről a végső felismerésről szólt. A *Sátántangóban* ennek kifejezéséhez még adottak voltak a szavak, amelyekkel egy narrátor meg tudta fogalmazni, hogy a köztes létállapot hierarchia nélküli létezői miképpen tartoznak össze: „apja odafönt, anyja, testvérei, a doktor, a macska, ezek az akácfák, ez a sáros út, ez az ég, ez az éjszaka idelent – függ tőle, mint ahogyan ő is szinte csüng mindenben.”

Van-e különbség ember és állat között – a lélek tekintetében? Ha az állattól elvitatjuk is a racionalitást és a szellemi mivoltot, melyet kizárólag az ember antropológiai meghatározottságának tekintünk, elvitathatjuk-e tőle a lelkeséget? A lelkeség Tarnál éppen annyira hozzátartozik a prehumán létmódokhoz is, amennyire hozzátartozik az emberi világhoz. A lélek ugyanis nem válik kevesebbé azért, hogy nő a kiszolgáltatottság mértéke. Ellenkezőleg, attól csak kifejezettebbé válik. Mi több, a lélek még akkor is jelen van a létezőben, amikor már a pusztító fajfenntartási ösztön tartja életben. Ám ekkorra fokozatosan eltűnik belőle az invenció: vágyakozás arra, hogy a magában felismert hiányt betöltse; törekvés, hogy Isten hiányzó igazságát képként visszatükrözze, azzal egészítve ki önmagát. Csakhogy fény nélkül nincs tükörkép. A lélek akkor fog egyre kevesebbé válni, amikor csökkenni kezd a fény. A fényhiány idézi elő az invenciótól való megfosztottság állapotát.

De mit jelent ebben a kontextusban a fény? Aligha a szellemi többletet, hiszen a humanista filozófiák azzal kizárólag az embert ruházzák fel. Talán inkább olyasféle minimumot jelent, amivel a prehumán létezők éppúgy rendelkezhetnek, ahogyan az szuprahumán létezők is. Ez a minimális fény, ami talán csak egy kis szikra, már csak azért sem lehet az emberi minőséghez kötve, mert nem abból ered. A lélek minimális erejét adó fényszikrából alighanem minden élő teremtmény részesül. Valami olyasmit kell tehát, hogy jelentsen, aminek az élet eredőjéhez, az erőhöz és az akaráshoz van köze.

5. Isten tükre

Derrida már idézett meghatározása szerint a *psyché* olyan tükör az emberben, amely Isten vágyát, egyúttal saját hiányzását tükrözi vissza: „a lélek a pótlék, az emberi invenciónak mint Isten vágyának a tükre azon a helyen, ahol valami hiányzik Isten igazságából”.¹⁶ Ahogy csökken Isten jelenlétének mértéke az emberben, úgy csökken a hiány is, amit a vágy révén Isten betölteni kíván bennünk. Addig „működik” ez a lélektükör, addig képes képek megjelenítésére, amíg Isten biztosítja ehhez saját minimális jelenlétét, a fényt. Ha a fény kialszik, a lélek akkor sem számolódik fel, ám a helyén nem marad más, csak önnön hiányának szakadéka, ami a tükörből sötétségként verődik vissza.

A fény kihunyását lépésről lépésre bemutató film, *A torinói ló* zárlatából éppen ez derül ki: Isten eltűnésével nem számolódik fel az élet, csak éppen többé nem lesz értelme: invenció nélkülivé válik.

A film halálba tartó állata egyértelmű utalást tartalmaz arra az összevert lóra, akit Nietzsche Torino utcáin ölelt át, mielőtt az örültség magába nyelte volna: a lóban „az emberért mártíromságot szenvedő állatot”¹⁷ látta.¹⁸ Krasznahorkai László a film forgatókönyve elé egy saját művéből (*Legkésőbb Torinóban*) vett idézetet illeszt:

Nem messze, vagy akkor már nagyon is messze tőle egy konfliskocsis csökönyös lovával bajlódik. Hiába noszogatja, a ló nem mozdul, mire a kocsis – Giuseppe? Carlo? Ettore? – elveszíti a türelmét, és ostorával verni kezdi az állatot. Nietzsche a csődülethez ér, s a dühtől már tajtékozó kocsis kegyetlen színjátéka ezzel be is fejeződik. Az óriás termetű, dús bajuszú úr ugyanis váratlanul a kocsihoz ugrik, és zokogva a ló nyakába borul. Házigazdája viszi haza, két napig mozdulatlanul és némán fekszik egy heverőn, míg kimondja a kötelező utolsó szavakat („Mutter, ich bin dumm.”), aztán szelíd háborodottként anyja s nővérei felügyelete alatt még tíz évig él.

¹⁶ Fel lehetne tenni azt a kérdést, hogy „Isten” vajon miért jelent itt abszolút hivatkozási pontot, egyáltalán mi a jelentése ebben a kontextusban. Derrida nyilvánvalóan egy metafizikus filozófiai hagyományra hivatkozik, amelyben a lélek a metafizikai rendszer alapjaként tételezett „Istenhez” való viszonyában nyer értelmet. Ugyanakkor lehetséges volna kilépni a teológiai háttérű kontextusból, a 20. századi filozófiában legalábbis számtalan kísérlet történt Isten-eszme tisztán ontológiai megalapozására. Jelen esszémben erre azért nem törekszem, mert az elemzett művekben szintén a metafizikai hatalomként tételezett eszme jelenik meg, még akkor is, ha időnként nem a monoteista Isten-képpel válik azonosíthatóvá, hanem például többes számú „istennel” vagy magával a Sorssal.

¹⁷ Rancière: *Utóidő. Tarr Béla filmjeiről*. 46.

¹⁸ A film forgatókönyvét a »Legkésőbb Torinóban« című műve alapján, a »Megjött Ézsaiás«, a »Megy a világ előre« valamint a »Járás egy áldás nélküli térben« című műveik felhasználásával, »Tarr Béla észrevételeinek felhasználásával és lelki felépülésére», Krasznahorkai László írta 2004-ben.

Nietzsche torinói története azonban nem csak e film elé kívánczik, mint a bölcséleti tartalmakat eredendően meghatározó referencia; filozófiája Tarr egész életművét meghatározza (amiként Krasznahorkai írásművészetéhez is kiindulópontul szolgál). Nietzsche az a gondolkodó, akinek teóriái mentén a Tarr-filmek filozófiai horizontja a legkönnyebben megrajzolható – ezt az utolsó film címválasztásával a rendező nyíltan be is vallja. Ugyanakkor nyilvánvalóan nem az a rendező célja, hogy Nietzsche belátásait filmes eszközökkel illusztrálja, inkább egy sajátos filmnyelvi újraértelmezésről beszélhetünk. Tarr kérdése ugyanaz, ami Nietzscheé volt (*Ha Isten meghal, akkor milyenné változik az emberi világ, mi marad belőle?*), csak éppen ő erre mind egyszerűbb történetek mind lecsupaszítottabb mozgóképes elbeszélésével válaszol. Amikor hőseit elhelyezi a megfosztottság világában, arra mutat rá mindenekelőtt, hogy az élet akkor is tovább folytatódik, ha végső akkordként saját transzcendentális vonatkoztatási pontját is elveszíti. Az élet megy tovább, csak éppen megfosztódik önnön lényegétől: az invenciótól.

Ahhoz, hogy az invenció eltűnésének folyamatát és jelentését megértsük, értenünk kell azt is, hogy mit jelent a lélektükör; ehhez viszont érdemes egy pillanatra visszatérni a *Sátántangó* két poétikus víziójához, melyek szemléletessé teszik, mi van a lélektükör két oldalán. A kitömött Bálna a halott Isten metaforája: ha üvegszeméből üresség sugárzik, akkor az emberi világban káosz üti fel a fejét. A kiszolgáltatott, beteg öregember alakja az emberi lélekben visszatükröződő kép – vagyis egy olyan, a lélek által megtalálni vélt igazság, amelynek felismerését a szikraként még jelenlévő Isten akarja bennünk. A feldühödött emberhorda megtorpanásának jelenete a köztesség létállapotában, valahol az állatias kiszolgáltatottság és az isteni jelenlét közötti szférában játszódik. Isten ebben a jelenetben még nem távolodott el olyan mértékben az emberi világtól, hogy ne lenne képes fényszikrát lehelni a lélekbe. Ez a fény még éppen elegendő ahhoz, hogy a tükörben visszatükröződhessen a kép, az empátia és az elfogadás imperatívusza – nem külső, hanem interiorizált, belülről szólító parancsként. A feldühödött, pusztító emberhorda abban a pillanatban parancsol megálljt magának, amikor szembesül az emberi kiszolgáltatottság legvégső pontjával, a *par excellence* áldozatisággal, mellyel azért tud rögtön azonosulni, mivel abban ráismer önmagára. Isten ezt a hiányzó igazságot invencióként – nem parancsként tehát, hanem saját, belső felismerésként – „ülteti” a lélekbe, akár egy magot.

A *Werkmeister harmóniák*ban a lélektükörnek még mindkét oldala kivehető. Egyik oldalon az ember által befolyásolhatatlan, tőle távolra helyezett, idegen erő, a transzcendencia nyilvánítja meg magát – habár már csak mozdulatlan, halott mivoltában. Másik oldalon a lelki komponens, a transzcendencia utáni vágy bontakozik ki. Az utolsó filmben, a lány és a ló

párbeszédében is jelen van még az együttérzés, ám itt már egyre nő a szürkület és a homály. Mire elérkezünk a film utolsó pillanatához, a fény teljesen kialszik: a világ vég nélküli sötétségbe borul, a minden vágy alapjául szolgáló hiány totálissá válik. Nem tudjuk, hogy a távollétbe menekült, önmagát halottnak mutató Isten kinyilváníthatja-e még magát ezek után bármilyen módon, az viszont bizonyos, hogy a lélek azt nem képes többé kiegészíteni valami mással, az újjal, mert invenció nélkülivé válik.

A *torinói lóban* a főszereplők, apa és lánya már alig szólnak egymáshoz. Míg a korábbi filmek hősei számára a nyelv az önkifejezés és a megértés eszközéül szolgált, addig itt a beszéd a kommunikáció minimumára van csökkentve. Az evés sem más, csak egy szükséglet kielégítése – ahogyan az öreg Ohlsdorfer mondja: „Enni kell.” Az egymás után következő napok üres, jelentés nélküli ismétlődések: minden elveszítette az értelmét és a célját. Csak a túlélés van. Ez az élet mégsem a vegetatív létezéssel azonos. Ez a méltánytalanságnak nem az a fajta állapota, amelybe valamely erőszakos hatalom, egy külső, idegen erő kényszeríti bele az egyént, megpróbálva végképp megfosztani emberiségétől. De még csak arról sem beszélhetünk, hogy a sors nem engedne meg e férfi és e nő számára másféle életet. Ahogyan azt sem mondhatjuk, hogy a belső motiváció hiányzik belőlük, hiszen ahhoz eleve egy célképzettel rendelkező világot kellene tételezni – és az a korábbi filmekben még valóban feltárható is volt. Ami itt hiányzik az emberekből, az egyszerre hiányzik kívülről és belülről. Ami a lélek mélyén nincs ott, az a világban sincs ott.

Erről a hiányról beszél az egyik filmbeli jelenetben az egyetlen beszélő szereplő – abban az értelemben beszélő, hogy alakja a szavaiból bontakozik ki –, Lócsisár Bernhardt (a neve is beszélő név). Az a szomszéd, aki látszólag azért megy át az Olshdorfer tanyára, hogy pálinkát kérjen, ám a hétköznapi szituációból groteszk filozófiai nagyelőadás kerekedik. A férfi arról tart egy különös, egyszerre érvelő és indulatokkal teli beszédet, mely hemzseg a filozófiai parafrázisoktól, hogy miért is érkezett el a világ az immár nem az emberi cselekedetek által előidézett történelmi eseményekben, hanem a természeti csapásokban kifejeződő kríziséhez. A természet először kinyilvánítja saját, mérhetetlen erejű elemeit, majd azokat fokozatosan visszaveszi a világból, így kérdőjelezi meg és teszi semmissé az emberek által addig uralni vélt létezését. Az apokalipszist bejelentő angyal szerepében feltűnő „volt postamester, jelenleg lócsisár” – aki olyannyira tisztán lát mindent, hogy abba szinte beleőrül, ám racionális magyarázatot mégse képes adni az eseményekre – mondja ki azokat az állításokat, amelyek egyrészt az elsötétülés filmbeli narratívájára szolgálnak magyarázattal, másrészt megrajzolják a történet filozófiai-teológiai hátterét. Az érzelmi túltelítettségtől akadozott, már-már zavarosnak tűnő, ugyanakkor logikus érvelésű beszéddel a férfi rávilágít

arra, hogy az a világ, amit az emberek szeretnek a teljességet leíró narratívaként megragadni, nem azonosítható az univerzummal. Mégpedig azért nem, mert az utcai harcok sorozatához hasonlítható emberi történelemből hiányzik valami, amit ő pontosan nem tud megnevezni, ezért inkább árnyékként azonosítja: „[...] bele lehet például lőni ebbe az árnyékba?! – nem lehet!, ugye?, ezt az árnyéket nem fogja a golyó, nem fogja, és kész [...]”. A lócsiszar felismerése szerint „az ész és a megvilágosodás”, azaz a humanista kultúra legmagasabb rendűnek vélt értékei vezettek el a „megnyúzott világ” tapasztalatához, amelybe nem voltak képesek belenyugodni azok, akik világosan látták, mi történik. Mígnem egy „észbeli vihar” ráébresztette ezeket a legkiválóbb elméket, hogy a haladásba vetett hit miatt veszítették el az emberek istenhitüket: Isten nélkül a világ a középpontjától megfosztottá vált.

[É]s bele kellett törődni, csak hát ők persze képtelenek voltak, egyszerűen nem bírták megérteni a dolgot, elhinni elhitték, tudomásul venni tudomásul vették, de nem értették, csak álltak ott, értetlenül és bele nem törődve, míg végül valami, az a vihar az ész felől, meg nem világosította őket, érti, s akkor már egy csapásra megértették, hogy se isten, se istenek, akkor már egy csapásra felfogták, hogy se jó, se rossz, akkor már megértették és felfogták, hogy ha így áll a dolog, akkor bizony nincsenek ők sem! Szerintem ez lehetett az a pillanat, amikor megkezdődött az eltűnésük, énszerintem ez lehetett, amitől fogva azt mondhatjuk, hogy lassan kihúnytak, elhamvadtak, kihúnytak és elhamvadtak, mint a tűz, amit csak úgy magára hagyott valaki a réten, és ebből én magam itt a szomszédban azt gondolhatom, hogy talán nem is valami folyamatos fel- meg eltűnésről van szó, hanem csak egyszeri fel- meg eltűnésről, de hát persze ki tudhatja ezt biztosan, én nem [...].¹⁹

¹⁹ A forgatókönyvből vett idézet. (A film nem egyezik minden pontján a forgatókönyvvel.)

Mint a lócsiszár rámutat, az emberi világ értékeibe vetett hit megrendülésével maguk az emberek tűnnek el, pontosabban kialszik bennük az a valami („a tűz, amit csak úgy magára hagyott valaki a réten”), ami pedig saját identitásuk, saját emberlétük középpontja volt. Az istenek tehát nem saját akaratukból hagyják el a világot, hanem azért tűnnek el, mert maga az ember, az önnön eszméjét saját szellemi felsőbbrendűségére alapozó ember tagadta meg őket, áthelyezve hitét az ész, a megvilágosodás, a racionalitás eszméjébe. A világ elsötétülése az istenek által az emberben fellobbantott tűz kihunyásán alapul.

Láthatjuk, a lócsiszár nézetei megfeleltethetők a nietzschei filozófiával. A monológ állításai elemezhetők volnának úgy is, mint a német gondolkodó műveinek parafrázisai. Amiben viszont Tarr mást mond, az nem a szövegszerűen megfogalmazott tézisekből bomlik ki, hanem inkább a csendből. S még csak nem is annyira a képekből, a vizuális tartalomból, mint inkább a képek hiányából, a sötétből. A mű teljes filmes nyelvezetével mutatja meg a sötétség immár szavakkal nem elbeszélhető és nem láttatható jelentését. A sötétségnek nem csak a fény eltűnése jelenti az értelmét, hanem az is, ami az emberi világból még jelen marad benne, maradékként, s ami Isten szikrájának kihunyásával sem tűnik el, hanem folytatódik vég nélkül.

A film utolsó jelenetében hallhatjuk a következő párbeszédet:

Lány: Mi ez a sötét?

Apa: Nézd meg a lámpát!

Lány: Bassza meg!

Ezt követően sötétülnek el a képek, míg végül semmit sem látunk. A főszereplők a sötétben is élnek tovább az életüket: víz nélkül, szél nélkül, fény nélkül, tűz nélkül.

És nem tudjuk meg, meddig tart a vég nélküli sötétség, a halott élet.