

Lakatos István

A KIÚTTALANSÁG APÓRIÁI AVAGY A MEGVÁLTÁS ÖRÖK HIÁNYA

„Az emberek azért fényképeznek le dolgokat, hogy kiűzzék őket a gondolataikból. Az én történeteim valamiképpen csukott szemmel segítenek látni.” (Franz Kafka)

„De a becsapottság, a szorongás, a siralmas megvilágosodás öntudatlan dühében semmi nem volt elég, s mert hiába kerestük, eliszonyodásunk és kétségbeesésünk valódi tárgyát nem találtuk, egyre féktelenebb haraggal rontottunk neki mindennek, ami az utunkba került...” (Krasznahorkai László)

Az emberi létről folytatott diszkurzusainkban kivetítődő vélemény-pluralitások sokat hangoztatott kliséje, hogy a világnak és egyéni életünknek egyaránt az erkölcsi ideológiák a rendezőelvei. Az egyénnek, aki a tiszta, hamisítatlan és korlátok nélküli személyiséget kívánja reprezentálni, számtalanszor kell szembesülnie azzal, hogy a világot nem lehet pusztán az érzékek és impressziók szintjén megélni/megérteni, mert az sokkal komplexebb konfigurációk ontológiája.

Olyan világot élünk, ahol a dolgok látható oldalai annyira hangsúlyossá váltak, hogy a lavinaszerűen ránk zúduló speciális látványelemektől megterhelt képek csak a kvázi-katarzisz terében képesek éltetni a „fogyasztót”, anélkül, hogy ezt a katarzisélményt akár egyszer is igazán átélhetővé tenné. A kultúrafogyasztás jelenlegi helyzetének feltérképezéséhez nem elegendő csupán a vizuális kultúra bonctermékeihez való viszonyulást vizsgálni, ref-

lektálnunk kell arra is, ahogyan a fogyasztók viszonyulnak az „írott dolgokhoz”. Érdekes lenne ebből a szempontból megvizsgálni az Egyesült Államokat: ott minden képpé alakult, csak az létezik, azt gyártják, azt fogyasztják. Így a fogyasztói társadalom egyetlen dolgot képes igazán jól működtetni: a befogadók/fogyasztók pupillatágulási reflexét mint egyetlen olyan reakciót, ami válasz a felfogott látványra. Ezt a reflexet érdekes módon minden „látványforgalmazó” nagy előszeretettel preferálja mint a rácsodálkozás egyértelmű indexét. Talán ez az egyetlen igény, amit manapság a fogyasztótól elvárnak. A mechanikus befogadás és „információs cunami” nem engedi meg a töprengést, a kontemplatív attitűdöt, az „elidőzést”, mindenre csupán másodpercek jutnak, amíg jön az újabb meg újabb „képlavina”.

Azt látjuk, hogy minden gépiessé silányul, a hatásvadászat köré összpontosul a képi anyag. Ezért van az, hogy a befogadó egy olyan szubkulturális dimenzióba zuhan, ahol a felszínes megértés az egyetlen lehetőség, mert a speciális látványelemeket generáló „stáb” nemcsak előkészíti, hanem operatív módon be is fecskendezi az érzelmi defibrilláció-anyagot (dózist) a befogadónak. Így alakul ki „látványadagoló” és „látványelnyelő” között egy szubordinációs reláció, mely a befogadót a szubkultúra dependensévé avatja.

Elkanyarodva a képkonstatálás eme felszínes dimenziójától, érdemes a befogadói habitusunkat két olyan „közegben” hasznosítanunk, ahol a megértés reflexmozdulattá redukálódik, s a „lassú olvasás” – kép- és szövegolvasásra gondolok itt –, az összefüggések bonyolult konfigurációjának a kibogozása lesz az értelmező feladata. Így a néző/olvasó egy belső, mentális valóságot lát, amelyet aztán a maga módján megapixelexre bont, szélesítve ezáltal a világról és önmagáról alkotott tudását, tapasztalatát. Amint arra már a címben is utaltam, az emberi lét ontológiai mélységeit, a megváltás örök hiányának kérdéseit kívánom problematizálni Andrej Tarkovszkij *Nosztalgia*jának zárójelenetében, illetve Krasznahorkai László *Allatvan-bent* című regényének utolsó fejezetében.

Tarkovszkij 1983-ban készült *Nosztalgia* című filmje – amit a filmkritikusok remekműként igyekeznek glorifikálni –, annak is a záróepizódja kínálta számomra a lehetőséget a képnél való *elidőzésre*.

Ez a jelenet kivételt képez az egész filmben, mert a Gorcsakov – a főszereplő – által „eljátszott” halál-rítusban, a látás külső térszerűségével szemben egy belső teret nyit meg, egy olyan teret, amely a főszereplő és a világ összeolvadásában konstruálódik. Ez a nyitott belső tér bennünket is látni, hallani, elidőzni int.

A képen ábrázolt valóság voltaképpen nem a valóság ábrázolásának tükréként olvasható, hanem ahogyan Iser fogalmaz: „... valami önmagán túlira mutat; az a feladata, hogy ezt a valamit fölfoghatóvá tegye.”¹

A zárójelenet röviden arról szól, hogy Gorcsakovnak át kell vinnie a medencén egy égő gyertyaszálát, s ebbe vagy eközben meghal. Ez a gesztus a medencében igazából nem is a külső történések felé irányítja figyelmünket – a kísérlet, a medencén való átkelés ugyanis háromszor ismétlődik meg, mert a gyertya elalszik –, hanem a befelé fordulás, egy olyan sajátos létszemlélés felé, ahol a halál megköltése történik meg. A „kép megakasztása” – a kamera mozgása is nagyon reflektált – már eleve a képnél való elidőzést preferálja, s így a gyertyaégés nemcsak Gorcsakovot, hanem bennünket is fokozatosan a megvilágosodás, a megértés és önértés hermeneutikai axiómájához vezet el.

A gyertya átvitelének rítusát Gorcsakov – amint említettem – háromszor is megismétli, mintegy visszatér önnön kezdeteihez. Így ez a megoldás nem a jól „bejártott elvárásokat” célozza meg, hanem a szembesítést a nem kiszámíthatóval, s ily módon a jól megszokott, kitaposott konvencionális sémák eliminálására késztet, a kvázi-hatás dekontstruálására.

A film végére jól kiélezett katarzis közepette valami olyan érzés fogott el, amit Roland Barthes a *Casanova* című film kapcsán írt: „(...) hirtelen mintha valami különös drog hatott volna rám, pupillám rettentően, csodálatosan kitágult, nagyon világosan láttam, ízlelgettem minden részletét (...) felkavart (...)”² A kép hatása tagadhatatlan, de, hogy mi váltja ki, az földeríthetetlennek tűnt: valósággal belém vágott, némán kiáltott, éreztem, hogy meghaladja, megsemmisíti önmagát, s így már nem is jelként működik, „hanem maga a dolog”.³

A tűz és a víz Tarkovszkij filmjeinek egyik alapmotívuma. Használtuk annyira széles körű, hogy nem lehet levezetni egyetlen szimbolikus jelentésből.⁴ Ha ezeket az archetípusokat a *Nosztalgia* zárójelenetének kontextusából próbáljuk megközelíteni, akkor ahhoz a tapasztalathoz jutunk, hogy a víz – ne feledjük, Gorcsakovnak a medencén kell átkelnie kezében egy gyertyával – mint egyetemes kultúrszimbólum nemcsak a megtisztulás vagy az újjászületés elvárási vektorainak gyűjtőpontja, hanem a „feloszlásnak, az elnyelésnek, a halálnak is eleme és közege, amit több mitológia úgy fejez ki, hogy a halottnak egy folyóvízen kell átkelnie a túlvilágra”.⁵

A víz azonban nemcsak összekötő, hanem elválasztó funkcióval is bír. Így a felbomlás és a keletkezés, a pusztulás és a születés ambivalens voltát hordozza magában. Gorcsakovnak a „vízen” kell átkelnie valamilyen etikai

elv nevében. A „tett” többszörös megisméltése/kísérlete metafizikai olvasatot implikál. Azt láthatjuk, hogy otthona az a pont, centrum, ahova tartozni akar(na), de ugyanakkor kiindulópont is az eltávozáshoz. Így a gyertya átvitelének rítusa a lét(ének) felmérésének aktusát jelenti, azt, amit Heidegger úgy fogalmaz meg, hogy az „... ember kiméri lakozását, tartózkodását a földön, az ég alatt”.⁶ Ebből a perspektívából nézve a filmben talán nem is a halál ténye kerül középpontba, hanem a halálhoz való viszony. Heidegger szerint⁷ a véges léttel való tudatos szembenézés és magatartás kialakítása a valódi, hiteles (autentikus) lét követelménye. Szerinte az ember „állandó lezáratlanságban” él; egész-léte várat magára, csak a halál zárja le és teszi őt egészzé. S mivel az emberi lét (ittlét) halál felé való lét, az emberi létnek erről a létről kell gondoskodnia.

Gorcsakov az önfeladás szándékával indul útnak, vagyis meg akar érkezőni céljához. Az, hogy végül is sikerül átkelnie az áldozati gyertyával kezében a medencén, azt bizonyítja, hogy egyre inkább a halál vonzáskörébe kerül, viszont nem képes az életet annak végpontja felől szemlélni. Legjellemzőbb testhelyzete a hátrafordulás, illetve a sírás mint metakommunikatív gesztus a halálhoz való inautentikus viszonyáról beszél. Nem mer előrenézni, nem tud szembesülni a halállal, de a visszatekintés is erőfeszítést kíván tőle. Képtelen választani; a vagy-vagy dialektikájában őrlődik, a meghalás „örök kínja” gyötri.

A lélek „transzcendentális otthontalansága” azt látszik igazolni, hogy Gorcsakov halála szükségszerű, hisz a gyógyulást végül is nem az életben, hanem a halálban találja meg. Így az elszakadás, a létből való „kiballagás” a tűz/gyertya archetipális szemantikáján keresztül eufemizálódik. A tűz, akárcsak a víz, megtisztulás-szimbólum; nem más, mint a Purgatórium olvasztókemencéje, ahol a bűnök levetkezhetők, hiszen: „a bennünk lakozó isteni rész, a Lélek”.⁸

Noha a kép plauzibilis világként jelenik meg előttünk, mégis az archetípustok (pl. víz, tűz) összjátékának konfigurációjából egy másik világ „keveredik” ki, és ily módon úgy érzékeljük ezt a világot, *mintha* valódi volna, a képnél való „leakadás” azonban megmutatja ennek a világnak a figuratív dimenzióit.

Az őselemek szerepeltetése Tarkovszkijnál a test és lélek panteisztikus megbékélését helyezi kilátásba, a tűz egy olyan belső utat nyit meg, amely a megváltás fényessége felé vezet. „A hős fénybe érése Tarkovszkijnál mindig az Abszolútum megnyilatkozása, egyfajta belső megvilágosodásra, megtérésre, kegyelmi pillanatra utal.”⁹ Ez avatja a *Nosztalgiát* a nagy alászállás-történetekhez hasonló műalkotássá.

Krasznahorkai László regényének zárófejezete (a 14. rész) figyelemre méltó abból a szempontból is, hogy az apokaliptikus hagyománnyal úgy teremt kapcsolatot, hogy közben az abból fakadó megváltást, beteljesedést elhagyja. A világ itt nemcsak egyszerűen elvész, hanem úgy vész el, hogy a horizonton túl nem kínálkozik, mert nincs egy másik világ: „... mert eget se találtok odafönt, és nincs többé odalent, csak a pusztá kéreg.”¹⁰ A szövegkorpuszban megszólaló többes szám első személy mindezt nem úgy kínálja fel számunkra, hogy büntetésként értelmezzük, hanem úgy, mint ami bekövetkezik, mert elkerülhetetlen. Az elbeszélő itt teljes mértékben teret enged a rossznak, a rémületnek, olyan kilátástalan szituációt teremt, amelyből semmilyen remény nincs kifelé. Az apokaliptikus atmoszférát teremtő utolsó fejezet úgy vonultatja fel a pusztulás vízióját, hogy közben azt mutatja meg, hogy az emberi létezésben és egyáltalán a létben ennél már nincs lejjebb. A bekövetkezett kozmikus végről úgy beszél, hogy nincs semmiféle fájdalom, talán azért sem, mert már rég nincs, mi fájjon, nincs, kinek fájjon, „... mert nincs, mi égjen, és nincs, mi vérezzen, így nincs mit eloltani, és nincs mit bekötni, hisz nincsen már seb sem (...)”¹¹ Olyan világképet fest ez elénk, melyben szó sincs az emberek létének jobbításáról – hisz az már rég nincs –, megmentéséről, megváltásáról, hiszen nem hordozza senki kebelében az istenséget, az üdvösség itt már senkivel és semmivel meg nem történhet.

A szöveg (14. rész) ugyanakkor azt a kérdést is felveti, hogy ki az, aki megszólal, aki már nem is a veszély eljövételére figyelmeztet, csupán arról számol be, hogy itt van, jelen van, megérkezett. Ráadásul ez a megszólaló nem is individuusként, hanem egy közösség tagjaként, pontosabban annak nevében ad hírt, hogy a tagolt kozmosz ismét a tagolatlan őskáoszba síklik át.

Azt azonban leszögezhetjük, hogy aki itt szól, az fölöttébb sem tekinthető a teremtés koronájának, hiszen módot, sőt, lehetőséget sem kínál fel az ittlétlen túl egy „másfajta lét” kialakítására, a végnélküliségre, a halhatatlanságra.

Az viszont nyilvánvaló, hogy világméretűvé növesztett létproblémát terít ki elénk tele haraggal és indulattal. Rávilágít arra, hogy az ember elhagyott, kirekesztett a létezésből éppen általa: „... mindent felemésztettünk, mindent elemésztettünk, mindent elpusztítottunk, csak a pusztá föld, az van, nincs semmiféle virág, egy fűszál se maradt, semmiféle mező és rét és erdő és óceán (...), halott hamu minden, ami volt...”¹²

A fenti szövegrészlet épp azt mutatja meg, hogy a létező a létezés lehetséges mélységeiből a kozmikus erők által kifacsart, s léttelenségét is ennek köszönheti. Érdekes ugyanakkor az is, hogy itt a világ nem sikolyok és földrengések folytán pusztul el, mint ahogyan azt a *Jelenések könyvében* olvashatjuk, hanem szépen, lassan alszik ki, mint egy lámpa. Lényegében ez akár arra is utalhat, hogy magától a történetiség ontologikumától, azaz, a haláltól való, egyébként ugyancsak szokványos menekülés nemcsak hogy elkerülhetetlen, hanem értelmetlen is. Hiszen ezzel egy olyan határhoz érkezünk el, ahol lényegében már a kérdéseink is felszámolódnak.

Ha egy pillanatra visszatérünk a szöveg elbeszélőjének kilétéhez, el kell mondanunk, hogy ennek a „mi”-nek nincsenek attribútumai, nincsen ideje, sőt, térben sem határolható be, de az nyilvánvaló a megszólalásának a pozitív-rájából, hogy olyan figura, aki az empirikus világ fölé helyezi magát. Mindez azzal is alátámasztható, hogy elsősorban metafizikai problémákat taglal úgy, hogy magát a létet és a létezést állítja szembe egymással. Heidegger gondolatát parafrázálva a lét értelme az idő, s ha az idő elmúlik, a lét letelik, az ember meghal.¹³ Éppen ezért élete minden napja az elmúlásnak ebben az árnyékában telik, még akkor is, ha gondolatait nem minden pillanatban ez tölti be.

Ha a teljes mű kontextusában vizsgáljuk a fenti kérdést, el kell mondanunk, hogy Krasznahorkai olyan struktúrát kínál fel számunkra, ahol az ember már nem találhatja meg a helyét, mert nincs is helye. Hiszen a világot így felforgató hatalmas dolog mögött egy olyan ismeretlen, be nem azonosítható keze munkál, aki előtt lehetetlen a térdre borulás, a könyörgés, mert a vég beálltáról úgy beszél, hogy ebből az ember eleve ki van zárva. Neki csupán el kell szenvednie ezt az orvosolhatatlan látványt. Talán éppen ezért vagy éppen így válhat a Krasznahorkai-mű az egész emberi létezés nyomorúságának a parabolájává. Hiszen mindez nem egy jól meghatározott térben és időben, hanem „bennünk megy végbe”, s amire csak az értelmet fürkésző egyén nyithat ablakot, amelyen aztán ki- meg betekintve mindenféle szépítgetés és vigasztalás nélkül végül felvállalhatja azt a tisztázó *sui generis* feladatot, ami ennek a dolognak a belátására és a végiggondolására késztet.

A Krasznahorkai-regény kérdésfelvetése kicsit összekacsint Tarr Béla utolsó filmjével¹⁴ (*A torinói ló*), mely épp azt mutatja meg erőteljesen, illúziók nélkül, hogy már nincs, nem létezik olyan helyzet, amelyben az élet lehetőségeket kínálna fel, ahol még tartogatna valamilyen feladatot számunkra. Katarzisz helyett ürességet hagy hátra, s ha mindez nem is ad vigaszt számunkra, „tisztázó megnyugvást” még mindig hozhat.

JEGYZETEK

¹ Iser, Wolfgang: A fiktív és az imaginárius. Bp., Osiris Kiadó, 2001, 34.

² Barthes, Roland: Világoskamra. Bp., Európa Könyvkiadó, 1985, 131.

³ Uő. 26.

⁴ Vö. Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: A Nostalgia Tarkovszkija. In: Tarkovszkij. Helikon Kiadó, 1997, 284.

⁵ Jelképtár. Szerk. Hoppál Mihály – Jankovics Marcel – Nagy András – Szemadám György, Helikon Kiadó, 2004, 322.

⁶ Heidegger, Martin: „... költőien lakozik az ember...” In: Uő: Válogatott írások. Szerk. Pongrácz Tibor, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 200.

⁷ Vö. Heidegger, Martin: Jelenvalólet és időbeliség. In: Uő: Lét és idő. Bp., Osiris Kiadó, 2004, 274–277.

⁸ Jelképtár, 308.

⁹ Kovács, Szilágyi: i. m., 283.

¹⁰ Krasznahorkai László: Állatvanbent. Bp., Magvető, 2010, 30.

¹¹ Uő. 31.

¹² Uő. 30.

¹³ Vö. Heidegger, Martin: Lét és idő, 376.

¹⁴ A torinói ló egy Isten háta mögötti tanyán játszódik, ahol egy kocsis és lánya él a lovukkal. A lenyűgözően szép és fájdalmas nyitójelenetben a kocsis erős szélben küszködik az állattal az úton, aztán nagy nehezen eljutnak a tanyáig, ahol a lánnyal leszerszámazzák a lovat, és esti rutinjukat végzik: a lány átöltözteti jobb kezére béna apját, krumplit főz, némán esznek, alszanak. Másnap felkelnek, a szél még erősebb, az öreg ló nem akar elindulni. Ez így ismétlődik napról napra, a szél egyre erősebb, a ló egyre gyengébb, a világ a végéhez közeledik. Hat nap alatt fogy el a világ. Először a megélhetést biztosító ló mondja fel a szolgálatot, aztán eltűnik a víz a kútból, és végül még a szél is elül, és sötétség borul mindenre. Apa és lánya rutinja eközben változatlan, elmenekülnének, de rájönnek, hogy már nincs hova, úgyhogy csak ülnek a sötétben, és eszik a nyers krumplit.