

Meddig és mikor

Nyitott időintervallum és méltóságteljes élőlények
A *torinói ló* című filmben és forgatókönyvében¹

*Ugyan mért kéne félned?
Az állatokkal végzed
S aztán semmi se lesz.*
(Bertolt Brecht: Kísértés ellen.
Eörsi István fordítása)

1. A ló közös. A pusztulás is.

Az *Alföld* című folyóirat 1990-es évszámának januári lapszámában² megjelent Krasznahorkai-próza, a *Legkésőbb Torinóban* a Nietzsche-jelenet után még abba az irányba indul el, hogy a mindenféle emberi részvétet gyöngeségnek tartó filozófus meghasonlik saját világlátásával, amikor a lovat öleli át, s nem az őt korbácsoló kocsi. Krasznahorkai alapmetaforájával, a szöveg oda „hajózik”, hogy a részvét az, ami létezésünk iránti sóvárgásunkat kifejezi, összeköt bennünket valamiféle (igen óvatosan kimondott) „nagyobb egésszel”, és hogy ennek a részvétnak valamikor, „holnap... vagy tíz... vagy harminc év után” létre kell jönnie, „legkésőbb Torinóban”, teszi hozzá. A Tarr Béla „észrevételeinek felhasználásával és lelki felépülésére” készült forgatókönyv³ ezzel az 1990-ben publikált, de majd’ harminc éve, 1979-ben megírt szöveggel kezdődik, ellenben máshol folytatódik. „Hogy mi lett a lóval, nem tudjuk” – ennél a mondatnál hagyja ott a 2004-et önmaga elkészülésének évszámaként megjelölő forgatókönyv a hajdani prózát.

Miért változik meg a Nietzsche-jelenet továbbgondolásának iránya Krasznahorkainál, milyen időbeli, történeti vagy szemléleti viszonyokon múlik a két szöveg elkülönöződése? Hogyan érzékelteti Krasznahorkai

¹ A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Domus Programja által támogatott kutatás keretében készült...

² ...a 2013-as Budapesti Könyvfesztiválra: Krasznahorkai László: *Megy a világ*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2013. 24–26.

³ Krasznahorkai László: *A torinói ló*. (Forgatókönyv). http://krasznahorkai.hu/docs/A_torinói_lo_forgatokonyv.pdf – Elérés dátuma: 2013. március 27.

az időt a két művében, és hogyan érzékelteti Tarr Béla *A torinói ló* című filmjében? Hogyan érzékelteti az idő Krasznahorkai két művét, és hogyan Tarr Béla filmjét?

Az *első* látásra szembeötlő különbség: míg a mindössze háromlapnyi próza, a *Legkésőbb Torinóban* szellemünk végjátékáról⁴ beszél, a forgatókönyv a Nietzsche elméjének elborulásáról szóló prológuson kívül nem érint semmi olyasmit, ami szellemmel, értelemmel, gondolattal, racionalitással vagy akár irracionalitással kapcsolatos lenne. Az inséges napról napra létezés rutinjáról szól a lehető legkonkrétabban: öltözködés, krumplievés, ablak előtt üldögélés, házimunka, állatgondozás. Krasznahorkai nevezetes hosszúmondatai sajátos ritmusukkal és ismétléseikkel itt minden poézistól megfosztva magát a konkrét ritmust és ismétlést írják. Ha még mindig szépek, akkor nem a kompozíció miatt azok, hanem mert a gondolatnélküli pusztá materiális létezés ismétlődése is szép.

A mindent elárasztó sötétséghez képest szép.

Másodszor, a prózában Nietzsche zokogását a megvert ló nyakában Krasznahorkai „az értelem drámája modelljének” hívja. Hívhatja is, hiszen a háromlapnyi szöveg oda fut ki, hogy eljön az idő, legfeljebb harminc év⁵, és részvételt fogunk egymásra tekinteni, mi, emberek, s hogy van szó, van kérdés valamiféle „nagyobb egészre”, „magasabb törvényre” vonatkozóan, és létezik eme kifejezés is: „magasabb törvénynek értelme”, még ha a homály őket, írja, el is nyeli. Az 1989 augusztusa és októbere között készült interjúban Keresztury Tibornak arra a kérdésére, hogy milyen alapértékek hiányzanak „napjainkban” leginkább, Krasznahorkai a *Legkésőbb Torinóban*-ra utalva válaszolja: „Írtam erről néhány évvel ezelőtt egy rövid eszmefuttatást Friedrich Nietzsche kapcsán, körülbelül azzal a szelíd felhívással, hogy »legyetek jók, mert különben megbánjátok«. Lehetne beszélni persze a dolog másik oldaláról is, hogy tudniillik »ha jók lesztek, akkor is megbánjátok«, most mégis más irányból lendülve neki a kérdé-

⁴ és az ógörög világot a 19. században újraaktualizáló, a kereszténységet az irigy neheztlés (ressentiment) megnyilvánulásának tartó, az örök visszatérés mítoszát elgondoló, az igazságot elérhetetlen nőként metaforizáló, Isten halálát bejelentő, minden értéket átértékelő Antikrisztus, Julius Caesar és Ecce homo: Friedrich Nietzsche mellett megemlíti Paul Julius Möbius doktort, a Nietzschét diagnosztizáló egyikét (mellesleg az *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* [A nők fiziológiai gyengeelméjűségéről] című, életében kilenc kiadást megért traktátus szerzőjét is benne tisztelhetjük), Thomas Mannt, földidézve álláspontját Nietzsche tévedéséről, valamint Immanuel Kantot, az emberi szubjektum nagykorúsítóját. Lásd Krasznahorkai László: *Megy a világ*. I. m. 24–26.

⁵ Ez a harminc év már bőven eltelt 1979 óta, ha ennyi volt a prófécia (s ha egyáltalán az volt), akkor hamisnak bizonyult. Ha nem prófécia volt, hanem apokaliptikus vízió a szó eredeti értelmében (Αποκάλυψη: az igazság felfedése, leleplezése, feltárása), akkor nem a jövőre vonatkozott, hanem a mindenkori időkre (καιρός).

sednek, én híve volnék annak a tagadhatatlanul arisztokratikus szellemű megegyezésnek, amelynek értelmében nemigen feszegetnénk, legalább itt, Magyarországon, egy jó darabig, hogy mekkora is hát az a távolság, amely Kant erkölcsi törvénye és e törvény imperatív kényszere között fennáll.”⁶

A Nietzsche-jelenetnek az értelmet és értéket kereső, az európai etikahagyományra utaló, mondhatni vidám megformálása is egy tágasabb, posztkantianus perspektívából történik, amely felől a jóság – vagy a lappangó idézet, József Attila *Két hexameterének* szavával: tisztesség – nem föltétlenül az emberi szubjektum benső realitása, csupán kivételes, az égvilágon semmit nem garantáló pillanata az életnek. A *Legkésőbb Torinóban* mégis csupán a kivételesről beszél, Thomas Mann és Immanuel Kant illusztris társaságában. Az interjú teszi világossá, hogy tudatosan egy privilegizált irányt adott a szerző a szövegének, éspedig azért, mert tekintettel volt egy szűkebb tér-idő rendszerre, a 89-es fordulat előtti Magyarországra. Átverés és kifosztottság jellemezte az akkori időket, az emberek nyomorból még nagyobb nyomorba süllyedtek, a *Sátántangó* Irimiása, *Az ellenállás melankóliája* Hercege kicsiny, ám veszélyes figurák voltak a maguk köré épített apparátusukkal, az elkeseredett, szerencsétlen, ostoba embereket rávették, hogy hozzájáruljanak saját maguk és minden egyéb elpusztításához.

A 89-es fordulat után, amikor a kelet-európai nyomorról számunkra, kedves, magányos, fáradt, érzékeny⁷ kelet-európaiak számára is látványosan kiderül, hogy globális jellemzője a különféle színben feltűnő emberi létformáknak, Krasznahorkai László egy berlini jelenetet idéz fel egy előadásnak nevezett prózai írásműben: 1992 augusztusában a Zoologischer Garten metróállomásnál a kordonnal elválasztott tiltott sávon egy öreg, reszkető, hajléktalan ember vizelt a sínek közé. A túloldalról két rendőr észrevette, ám ahhoz, hogy elkapják, lépcsőket kellett megmászniuk, mert hiába, hogy csak tíz méter volt közöttük, a tíz méter közvetlenül – a két sín pár miatt – nem volt átjárható. Ezt a távolságot Krasznahorkai ott így érti: „a gonosz és jó jelenlétéről volt szó, meg arról, hogy köztük sajnos nincsen közlekedés, arról, hogy a világnak sajnos egyetlen döntő részlete elég, hogy *az egész világ* kibírhatatlan legyen”.⁸

⁶ Keresztury Tibor: *Féltérpeszben*. Arcképek az újabb magyar irodalomból. Magvető, JAK füzetek 54. Budapest, 1991. 124–125.

⁷ Krasznahorkai László így szólítja meg olvasóját a „Megjött Ézsaiás” levél-elbeszélés borítékján: „Kedves, magányos, fáradt, érzékeny olvasó.” (Krasznahorkai László: *Megjött Ézsaiás*. Magvető, Budapest, 1998)

⁸ Krasznahorkai László: *A Théseus-általános*. Titkos akadémiai előadások. Széphalom, Budapest, 1993. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=702&secId=65828&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Krasznahorkai+L%C3%A1szl%C3%B3&limit=1000&pageSet=1>. Kiemelés tőlem, SZS. Elérés dátuma: 2013. március 27.

A Nietzsche és a ló jelenetet az értelem drámájaként megnevező 1979-es szöveg még nem érzékelteti ezt az „egész világra” vonatkozó elképzelést, még nem szemlélteti a tízméternyi távolságot minden és minden között, a huszonhárom éves Krasznahorkai még csak a kanti erkölcsi törvény megszegésének szomorú szabadságáról beszél (és nem a hátborzongató hiányáról): „Mert amiként része vagyok ennek a társas világnak, ugyanúgy része vagyok annak is, amit, ki érti, miért, folyton egy nagyobb egésznek keresztelek el, nagyobb egésznek, mely bennem – a megkerülhetetlen Kantra pillantó kifejezéssel – ezt és épp ezt a törvényt ültette el, a szabadságnak azzal a szomorú felhatalmazásával, hogy megszeghetem.”⁹

„Semmi sem rémít meg jobban, mint fölöttünk ez a csillagos nincsen, és bennünk ez az éhes gyomor.” Krasznahorkai később kikristályosodó variációja Immanuel Kant megejtő mondatára *A gyakorlati ész kritikájából* pontosan jelzi, merre ment a Nietzsche és a ló jelenetének forgatókönyvbéli megmunkálása. Nietzsche a korábbi szövegből származó idézetté válik, a mondatok referenciája pedig a materiális létezés legszükségesebbjeire vonatkozik.

„Az első darabok még nagyon forrók, Ohlsdorfer baljával a levegőbe hajigálja őket, hogy hűljenek, a lány meg egyik kezéből a másikba, és fújják mindketten, míg sikerül megpucolniuk. Csámcsogva, fújtatva, szuszogva rágnak, nyelik a krumplit, egyiket a másik után. Rágnak, nyelnek, hámoznak és sóznak, míg csak az utolsót is le nem gyúrték a torkukon. Akkor a lány feláll az asztaltól, s az összegyűjtött krumplihéjakat a sparthert melletti sarokba szórja.”¹⁰



Nemcsak az identikus ismétlés, a napi rutin teszi tökéletesen értelem nélkülivé, másképpen mondva: végsőkéig vigasztalanná a helyzetet, hanem

⁹ Krasznahorkai László: *Legkésőbb Torinóban*. In: *Megy a világ*. I. m. 25–26.

¹⁰ Krasznahorkai László: *A torinói ló*. I. h. Az idézett műben a szövegrész teljesen identikusan négyszer ismétlődik: 4. (1. nap), 11. (2. nap), a 3. nap kimarad, mert a cigányok pont akkor érkeznek, 37. (4. nap), 40. (5. nap), és a 6. nap kenyeret és szalonnát (a filmben pedig nyers krumplit) esznek, mert a tűz kialudt.

az evés ínsége is. Krumpli és só, rágás és nyelés: az anyagi létezés nagy csábítása, az érzékiség, az ízek élvezete sehol, apa és lánya úgy esznek, mint ha kötelességet teljesítenének. A filmben ez szárazon, banálisan, ezerszer hallottan ki is van mondva: a hatodik napon, amikor a lány már nem nyúl a krumplijához, az apa nyersen rászól: „Egyél. Enni kell.”



Vincent van Gogh: *Krumplievők*, 1885

Képtörténeti viszonyait tekintve ez a sivár táplálkozás egy 19. századi festészeti fordulatot idéz meg, Van Gogh *Krumplievők* című képét¹¹, mely a maga idejében botrányt váltott ki, mivel felrúgta a parasztok ábrázolására előírt pátosz-konvenciót. Mivel a 21. században mindent, ami a figyelem fölkelésére alkalmas, elnyelnek és fölemésztnek a profitorientált mechanizmusok, a botrány önmagában nem alkalmas arra, hogy egy új valóság új művészi formában megmutatkozzék. Tarr Bélánál a krumplievés képei a szegénység részletei, az egyszerű, geometrikus formák irányába mozdulnak Van Goghtól tovább, és nem az újat, hanem az örökösen vigasztalant célozzák meg. Gondoljunk például arra a pár másodpercen át látható épphogy legyalult, de terítő nélküli faasztalra közepén az üres fatányérral. Vagy próbáljuk meg elgondolni a *filmművészet* Tarr Béla által fölfedezett *bonyolult, részletekben gazdag szegénységét* azt figyelve, hogy a négy napon át identikusan ismétlődő krumplievést mindennap más kameraállásból veszi fel, így más vonásokat vehetünk észre, más vonalakat, más gesztusokat, a mohóság és a meglegedettség, a kiszolgáltatottság és begyakorlottság más-más gesztusait. És ebben olyasmit tud mégis felmutatni, amely nem a csüggedés végletes bezárulását illusztrálja, mondja a Tarr Béla filmjeiről szóló könyvében Jacques Rancière, hanem azt képes észrevétni nézőivel,

¹¹ A festészettörténeti utalások felismerését Radnóti Sándor *Fenséges monotonia* című filmelemzésének köszönhetem. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3103/tarr-bela-a-torinoi-lo/> Elérés dátuma: 2013. március 15.

hogy minden ismétléssel együtt jön valami más, valami, ami arra utal, hogy „a zárt kör mindig nyitva van”.¹²

Harmadszor, azzal, hogy a film Van Gogh-festményt variál, a *Legkésőbb Torinóban* című korai Krasznahorkai-szöveghez többszörösen kapcsolódik: az ott fölidézett szépséges Kant-mondat, amely a filozófus sírkövére is be van vésvé, ha nem is ellentéte a Van Gogh utolsó, halálos ágyán elhangzott mondatának, de jó messzire van tőle: „A szomorúság örökké fog tartani.”¹³ A festmény keletkezésének időpontja, 1885 viszont nagyon közel van ahhoz a naphoz, amelyen Nietzsche Torinóban a lóval találkozott, sírt, és élete hátralevő részét csöndes örültként töltötte. Az örület egyszerre teremt kapcsolatot Nietzsche és Van Gogh között (főként, ha egyik lehetséges okát, a mindkettejüknél feltételezett szifiliszfertőzést figyelembe vesszük), és választja is el őket: Van Gogh élete végéig festett, bárhol, bármilyen elmeállapotban is legyen, Nietzsche az összeomlása után szülői házában üldögélt naphosszat az ablak előtt, haláláig.



Tarr Béla Nietzschét a filmben az ablak előtt üldögéléssel idézi fel, Van Goghot meg a festményével. Nézés és kép, filozófia és művészet Tarr Bélánál a legalapvetőbb demokratizáláson megy át: mindkét folyamatot elesett, kínlódó, remegő hangú emberekre bízta.



¹² Jacques Rancière: *Béla Tarr, le temps d'après*. Capricci, Párizs, 2011

¹³ David Sweetman: *Van Gogh. His Life and His Art*. Crown Publishers, 1990

Ami a filmben nem látszik, de a forgatókönyvben (némiképp a film szereplőinek a listáján is¹⁴) igen: hasonlóan demokratizáló, a kivételiséget elérhetővé, közössé formálón jelenik meg Krasznahorkainál két író, Thomas Bernhard és Heinrich von Kleist. A férfi neve ugyanis Ohlsdorfer, és Ohlsdorf a neve annak az ausztriai falunak, ahol Thomas Bernhard éveken át élt, s halála után emlékmúzeummal alakított háza található és látogatható.

A forgatókönyv és a film szereplőinek listája mindössze két tulajdonnevet tartalmaz, az egyik ez az Ohlsdorfer volt, a másik pedig egyenesen Bernhard. A második és az ötödik napon Ohlsdorferékhez pálinkavásárlás végett betérő férfinak a neve. De miért ez a kétszeres utalás, ha nevén és életének egyik helyszínén kívül semmi más nem jelenik meg Thomas Bernhardtól?

Vagy megjelenik?

„Olyan világ, ezt mondta, ahol az ember úgynevezett becsületsértés miatt bíróság elé kerülhet, olyan világ, amelyik azt állítja magáról, hogy van benne becsület, holott egészen nyilvánvalóan nincs benne becsület, helyesebben, soha még csak becsülethez hasonló ez vagy az sem volt benne, nemcsak félelmetes, nemcsak megfélemlítő, de nevetséges világ is, hanem hogy itt élünk egy ilyen nemcsak félelmetes, megfélemlítő és nevetséges világban, ebben mindenkinek külön-külön bele kell törődnie, és hány százezer és hány millió ember beletörődött már ebbe, ezt kell gondolnia, hányan, de hányan beletörődtek elsősorban itt, ebben a kétségkívül félelmetes, megfélemlítő és nevetséges országban, ebben a legnevetségesebb és legfélelmetesebb hazában [...]”¹⁵ Csak a mondatritmusra figyeljünk most, az ismétlésekből, közbeékelésekből, fokozásokból és halmozásokból létrejövő zeneiségre, majd olvassunk bele tulajdonképpen akárhol Krasznahorkai (tulajdonképpen akármelyik) szövegébe. Nem kétséges, halljuk és érezzük ezt a zenét. Gondoljunk a négyszer leírt krumplievésre, az igék halmozására, a részletezésre, a betoldásra. A szomszéd Bernhard végtelenített, az időt megsemmisíteni próbáló, az idők végezetéről papoló tirádája még inkább bernhardi: „mert minden tönkrement és minden lealjasodott, azért, de azt is mondhatnám magának, hogy mindent tönkretettek, és mindent lealjasítottak, mert itt nem valami istenítélet forog fenn úgynevezett ártatlan emberi segédlettel, tudja, hanem éppenséggel pont fordítva van a dolog, mert itt az embernek a saját ítéletéről van szó, mégpedig a saját ítéletéről saját maga fölött, amiben persze a Jóisten is rendesen benne van, hogy azt ne mondjam, közreműködik, és amiben

¹⁴ http://www.imdb.com/title/tt1316540/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm#cast

¹⁵ Thomas Bernhard: *A mélységető*. Ford. Tandori Dezső. Magvető, Budapest, 1979. 115.

közreműködik, az meg persze a legordenárébb teremtés, amit maga csak el bír képzelni, mert megrontották a földet, tudja, de hát mindegy, mit mondok, mert mindent megrontottak, amit megszereztek, és mivel egy sunyi, egy alattomos, egy aljas harcban mindent megszereztek, meg is rontottak mindent, mert ezek amihez hozzáértek, márpedig hozzáértek mindenhez, azt megrontották, és így ment ez a teljes győzelemig, megszerezni és megrontani, megrontani és megszerezni, így ment ez az egész a diadalmas végig, de mondhatom másképp is, ha akarja [...].¹⁶ Az ismétlésekből, pontosítások és árnyalások addíciójából, a halmozásból és felcserélésekből létrejövő bernhardi zeneiség, miután megjárta a *Megjött Ézsaiást*¹⁷, ahol Korim György helytörténész háromnapos holtrészesz száguldozás után egy autóbusz-pályaudvar nonstop büféjében önti egy szótlán, elmélyülten cigarettázó, mit sem szóló férfi elé hatalmas felismerését arról, hogy minden tönkrement és lealjasodott, *A torinói ló* forgatókönyvben a második napon pálinkáért bekopogtató szomszéd szavaivá lesznek.

A ressentiment-logika azt mondaná, hogy Krasznahorkai végtelen elbizakodottságában már csak önmagától idéz, ám az életörömrre való készség felől (ami talán nem annyira jellemzi Krasznahorkai kedves, magányos, fáradt, érzékeny olvasóit, sem Tarr nézőit, jóllehet műveik mégiscsak a feltáruló szakadék szélén is táncolók felől mutatkoznak meg a maguk gyönyörűségében, egyébként szimplán monotonnak tűnnek, ahogyan még egy milliók által rajongva követett futballmeccs is monoton annak, aki nem ismeri a játékszabályokat, a játékosokat, főként pedig az árukat), az életörömrre való készség felől viszont ez a szöveg demokratizálásának folyamata: ha a részeg helytörténész vagy a szomszéd képes a szavak e zenéjére, akkor bárki képes rá. S hogy mégis Bernhardnak hívják ezt a bernhardi zeneiségű szónokot a szomszédból, az egy olyan rejtett utalás, amit talán még nem tudott a Mannt, Kantot idéző korai Krasznahorkai. (Hogy a tiszteletnek semmi köze a kultuszhoz.)

A forgatókönyv tartalmaz még egy rejtett, méltóságteljes főhajtást egy hajdani író előtt, e főhajtás a szomszéd foglalkozása, ami abban az egykét, szereplők közti párbeszédben Bernhard neve mellett állandó jelzőként szerepel. *A lócsiszar* Bernhard.

2. Kant, Kleist, Nietzsche, 19. századi vég

A lócsiszar mint a szomszéd foglalkozása ugyan kevés még ahhoz, hogy a 19. század első felében élt Heinrich von Kleistra és elbeszélésére, a *Kohlbaas Mihályra* utalást lássuk benne, de Kleist „Kant-válság” néven ismert életfor-

¹⁶ Krasznahorkai László: *A torinói ló*. I. h. 13–14.

¹⁷ Krasznahorkai László: *Megjött Ézsaiás*. I. kiad.

dulata, amikor úgy dönt, hogy felhagy tudományos pályájával, jelzi azt, hogy a *Legkésőbb Torinóban* bizakodó Kant-utalása *A torinói lóból* hova tűnt.

Hogy ez a Kant-hiány ne legyen az ájult tisztelet negatívba fordulása, Földényi F. László meglátása segít. Földényi demitizálja már magát a Kant-válságot, szerinte nem más, mint a Kleist-értelmezők monoton illúziója, mellyel ésszerű magyarázatot keresnek a teljességében kimondhatatlan személyesre, kétségbeesésre egyszerűsítve mindazt, amiből Kleist későbbi alkotóereje, a *hirtelen* feltáruló összeegyeztethetlenség megformálásának művészete táplálkozott. Földényi amellet érvel, hogy a Kleist levelében szereplő „Kant-válság” terminus csupán utólagos megfogalmazása Kleist személyes megtapasztalásainak, hogy az erény „nem objektivizálható”, s ha elhagy, akit mindennél jobban szerettem, akkor újra üressé válok.¹⁸

„És abban a pillanatban odakint *hirtelen* kialszik a fény.”¹⁹ Krasznahorkai ebben a mondatban közli, hogy végképp beállt a sötétség. A Kleist-szótár *HIRTELEN* címszavában Földényi egy „abszolút jelenhez” kapcsolja ezt a szót, mely „elszakad a múlttól, de a jövőhöz sem kötődik”.²⁰

A forgatókönyv szerint ez a *végző* elsötétedés az ötödik napon következik be.

Mihez képest ötödik napon?

A prologus tökéletes precizitással jelzi a jelenet időpontját: 1889. január 3. A továbbiakban viszont, magában a filmben, a lovon, *egy* lovon kívül nem találunk más kapcsolódást ehhez a Nietzsche-szcénához. A film abban pontos, hogy *meddig* tart, nem abban, hogy *mikor*. Hat napon át rendre eltűnik valami az életből: az első napon a szuvak percegése, a második napon a ló nem indul el, a harmadik napon a ló már nem is eszik, a negyedik napon a kút vize apad ki, az ötödik napon kialszik a tűz, eláll a szél, eltűnik a fény, a hatodik napon a lány sem eszik.

Az öt napon át tartó szélvihar természeti jelenség, semmiféle kapcsolata nincsen az ember által strukturált időhöz. A szereplők életmódja sem szervezett kulturálisan, egyedül a természethez igazodik: napfelkeltéhez, éhséghez, fájdalomhoz, besötétedéshez.

A szegénység egy szintjén túl az ember ki van rekesztve a kulturálisan szervezett időből. A kitzázottság lehet olyan mértékű, hogy a társadalmi viszonyokat kozmikus viszonyok helyettesítik. Ezért bármennyire is megaláztak és megszorítottak legyenek Krasznahorkai és Tarr Béla

¹⁸ Földényi F. László: *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában*. Jelenkor, Pécs, 1999. 213–220.

¹⁹ *A torinói ló*. I. h. 41. Kiemelés tőlem, SZS.

²⁰ Földényi, i. m. 190.

hősei, nem úgy jelennek meg, mint akik részvétünkre tartanak igényt.²¹ Angela Last környezetkutató írja blogjában²², hogy *A torinói ló* a 99%²³ *Melancholiája*.²⁴

Krasznahorkai és Tarr szereplői, a szomszéd Bernhard kivételével, alig beszélnek többet mint a ló. Nem hiányzik ezekből a jelenetekből a beszéd, mi több, mintha minden megszólalásukban volna valami erőszakos, oda nem illő, és nem csak azért, mert szavaik nagy része trágárság. Inkább az a helyzet, hogy itt nincs miről beszélni. Ennek a nincsenek az apa-lány viszonyát jellemző név-nélküli megszólítás, a „Hé, te!” az egyik legerősebb tünete. Valamikor, még a forgatókönyv és a film hat napja előtt a lány neve tűnt el, s ami maradt: a kölcsönös kiszolgáltatottság egymásnak, az összehangolt, pragmatikus, minden gyöngédséget nélkülöző mozdulatok, egymás területének rutinos tiszteletben tartása.

²¹ Mészöly Miklós éppen Nietzsche részvét iránti furora kapcsán mondja: „a részvétet egy biztosnak vélt pozícióból fakadó lekezelő érzületnek minősítem, amely háttérbe szorítja az empátiának, valamint a természetes emberi érdeklődésnek és együttérzésnek azon hordozóit, amelyek a világ és az ember megismeréséhez elengedhetetlenül fontosak. [...] a részvét rendelkezik egy olyan aurával, amelyben automatikusan egyfajta primátusságot feltételezek azzal szemben, akit vagy amit általa megszólítok. És ez nem igazolható. [...] Primátusságomat nemigen tudom igazolni egy koldussal, nyomorulttal vagy bárki mással szemben, mert ha egészében föl akarom fogni a szenvedését, elképzelhető, hogy mögötte olyan lelki béke, megnyugvás vagy a létbe való bepillantásnak olyan panorámája húzódik, melyet én elképzelni sem tudok, vagy soha nem fogok megismerni.” Szigeti László–Mészöly Miklós: *Párbeszédkiérlet*. Kalligram, Pozsony, 1999. 94–95.

²² Angela Last: The end of the world – Now 'prettier' than ever? <http://mutablematter.wordpress.com/2012/05/20/the-end-of-the-world-now-prettier-than-ever/> Elérés dátuma: 2013. március 25.

²³ Egy hozzávetőleg gazdaságpolitikai becslés szerint a föld javainak 99%-át a föld lakosságának 1%-a birtokolja. A 2011 szeptemberétől globálisan terjedő Occupy mozgalmak szlogenje: „Mi vagyunk a 99%.”

²⁴ Lars von Trier szintén 2011-es filmje (http://www.imdb.com/title/tt1527186/?ref_=sr_1). Egy kastélyban, hihetetlen luxusban várják, hogy a Földnek csapódjon a Melancholia nevű bolygó, és elnyelje. A gazdagok privilégiuma – Tarr filmjével együtt értelmezve –, hogy mindenféle szánalmas és hiábavaló dolgot tegyenek a vég előtt. Lars von Triernél a jelenlegi technika és civilizáció teljes pompájában jelenik meg (csillagvizsgáló, internet, autók, reklámpar stb.), az igazság katartikus helye viszont az a pár faágból épített, látványosan semmitől meg nem óvó kas, iglu, amelybe az utolsó előtti pillanatban Justine a gyereket és annak anyját beviszi. És egy visszacsatolás dolgozatot tárgyhóhoz: a látványosan semmitől meg nem óvó iglu igen fontos szerepet játszik Krasznahorkainál: a *Háború és háborúban* Korim György, miután a szépséges kéziratot begépelte és feltöltötte az internetre, a schaffhauseni múzeumban található Mario Merz-igluba húzódik el meghalni (Merz és Krasznahorkai művészetének kapcsolatát elemzem *A Fibonacci-regény* című tanulmányomban. *Vigilia* 2009/5.).

Ezek a szereplők sem részvétünkre, sem irigységünkre nem tartanak igényt, Krasznahorkai és Tarr Béla sem a szánakozás, sem a vágyteljesítés korszerű elvárását nem teljesíti. Az emberekről, bármilyen körülmények közé is kerültek, mint méltóságteljes élőlényekről beszélnek. Nem részesítik olvasójukat, nézőjüket sem a züllöttség, sem a kiválasztottság egzotikumának önelégült élvezetében, mert nem kívánnak ilyen alantas/illuzórikus vágyakat táplálni a kedves, magányos, fáradt, érzékeny olvasóban. Vagy ahogyan Tarr Béla mondja egy interjúban: a nézőkre mint társukra tekintenek.²⁵

A politikai kultúrában ezt részvételi demokráciának nevezik. Nem véletlen, hogy az emancipációs politika és esztétika egyik kortárs filozófusa, Jacques Rancière könyvet írt Tarr Béla filmjeiről, hiszen azok teljes mértékben beteljesítik mindazt, amit az érzéki kiterjesztéséről, a „néma tanúk” megjelenítéséről ír, arról, hogy az irodalomban (a történettudományhoz képest) előbb jelenik meg a társadalmi problémák tüneteinek felmutatása a hétköznapi, korábban jelentéktelennek tartott részletei révén.²⁶

A sötétség beálltának hirtelensége, a lócsiszár és a Kant-válságnak nevezett fordulat hármassága teszi tehát erőssé Kleist világának kimondatlan érzékelhetőségét *A torinói lóban*. Visszatérve Földényi PILLANAT címszavához, olyasmit találunk még, ami hihetetlen erővel köti a *hirtelent* magához az elsötétüléshez: „A pillanatnak, a »hirtelennek« a hangsúlyozása Kleist műveiben olyan benyomást kelt, mintha a szerző ilyenkor magát a »semmit« emancipálná. [...] A »hirtelenben« nemcsak az idő reped meg, hanem a párbeszéd is kilátástalan lesz.”²⁷

Szinte bármikor történhetne ez a hat napon át fokozatosan tartó, majd hirtelen beálló elsötétedés, akár most is. Az egyetlen, korszakra utaló konkrét jelzés a forogatókönyvben a távirókészülék, a filmben az anya fotográfája.

A lócsiszár, ám egy ideig postamester szomszéd az ötödik napon, amikor másodjára kopogtat be pálinkáért, újabb szónoklat során elzengi a hírt, hogy nemcsak számukra, de minden kontinensen besötétedett, és örökre

²⁵ „Az első hiba, hogy egy nézőt feltételez.” Valuska László interjúja Tarr Bélával. <http://index.hu/kultur/cinematix/cikkek/tarr0226/> Elérés időpontja: 2013. március 17.

²⁶ Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Ford. Jancsó Júlia és Jean-Louis Pierson. Múcsarnok-könyvek, 2009. 28. – Itt különösen jelentős *A torinói ló* viszonylatában az, amit a „néma tanúk” megmutatásának esztétikai logikájáról ír: „elveti a beszéd szónoki modelljét, hogy inkább a dolgok, az emberek és a társadalmak testéről olvasson le jeleket”.

²⁷ Földényi, i. m. 190.

sötétedett be, amit onnan tud, hogy mint volt postamester birtokol egy távirókészüléket, amivel egy olyan elhagyatott helyen is, mint az övék, tudomást szerezhet arról, hogy a világban mi történik.

A távirókészüléket 1837-ben találta fel Samuel Finley Breese Morse, világszerte gyorsan elterjedt. Mára azonban teljesen kiszorította az internetes kapcsolattal lehetővé vált távolsági információcsere. Vagyis a 19. század előtt egyáltalán nem, utána pedig rövid ideig használták ezt a távközlési eszközt. Ergo *A torinói ló* a forgatókönyv szerint a 19. században játszódik, hacsak Bernhard a maga archaikus módján nem az internetről beszél.²⁸

A fotográfia feltalálását 1839. január 7-én jelentette be a Francia Akadémia előtt François Arago csillagász, a feltaláló Louis Daguerre pártfogója, és azon év augusztusától terjedt el ugyancsak hihetetlen gyorsasággal. Úgy tűnik, hogy a számítógépek, okostelefonok, vetítők és tabletek korában sem kiszorítható, mivel minden más hordozója a képnek energiát használ el. Ergo *A torinói ló* a film szerint a 19. századtól fogva bármikor játszódhat.

Mindkét esetben sajátos időszerkezet jön létre: az események lehetséges ideje egy balról zárt intervallum, míg maga a történet, a besötétedés folyamata a végeről, jobbról zárt. Ha a kétféle időt, a történelmit és a művészetit egyneműsítjük, akkor egy behatárolt, zárt időintervallumot kapunk. Másképpen fogalmazva, ahhoz, hogy behatárolt, zárt legyen az időkeret (tőlünk szükségszerűen jókora távolságra), el kell követnünk egy megbocsáthatatlan logikai vétséget: két különféle rendszer idő-paraméterét kell egyetlen, szükségszerűen önkényesen kiválasztott vonalra vetítenünk. „Mert a művészet messzire szökik – írta Nietzsche *A történelem hasznáról és káráról* című értekezésében –²⁹, ha tetteitek fölé nyomban a történelem sátortetőjét feszítitek. Aki ott akar rögtön megérteni, kiszámítani, felfogni, ahol hosszan tartó megrendültségben kellene az érthetlent fenségesként őriznie, azt lehet értelmesnek nevezni, ám csak abban az értelemben, ahogy Schiller szól az értők értelméről: olyasmit nem lát, amit egy gyermek meglát, olyasmit nem hall, amit egy gyermek meghall; ez az olyasmi éppen a legfontosabb: mivel épp ezt nem érti, megértése gyermekibb a gyermekinél és együgyűbb az együgyűségnél – pergamen arcvonásainak ravasz redői és ujjainak virtuóz gyakorlottsága ellenére, amivel a bonyolultat kibogozza.”

²⁸ Krasznahorkainál Bernhard fokozza is ennek eshetőségét azzal, hogy reflektál archaikus kifejezőmódjára: „a szavak is régiek, tudja, amikkel beszélek, és ezekkel a régi szavakkal nem lehet arról beszélni, ami új”. (*A torinói ló*. I. h. 46.)

²⁹ Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. Tatár György. Akadémiai, Budapest, 1989. 54.

Ha megtartóztatjuk magunkat az önkényes, kiszámított együgyűségtől, arra következtethetünk, hogy a 19. században elkezdődött besötétedési folyamat csak a forgatókönyv és a film szerint ért véget, a valóságban, ahonnan a távirógép, a fotográfia, Nietzsche és talán a ló is származik, a valóságban tehát nem ért véget.

Térjünk hát még egyszer vissza a Nietzsche elméjének besötétedéséhez, a nagy jelenethez, úgy, ahogyan azt 1979-ben Krasznahorkai a *Legkésőbb Torinóban* megírta: „Az eleven filozófia ördögi sztárja, az úgynevezett »egyetemes emberi igazságok« káprázatos ellenfele, a részvétre, a megbocsátásra, a jóságra és az együttérzésre már-már elfúlva nemet mondó, utánozhatatlan bajnok” belátja tragikus tévedését, azaz „Nietzsche lénye mondott nemet Nietzsche következményeiben különösképp pokoli gondolatmenetére”.³⁰ A valóság, az elérhetetlen, kanti Ding an Sich, utolsó erejét összeszedve egy megvert ló képében összetöri a szép és bátor fikciót?

Nietzsche az egzotikus, a távoli, az önmagában való, rá személyesen a legkisebb mértékben sem vonatkozó valóságtól rendül meg? Jó az nekünk, ha egy Krasznahorkai által kétséges hitelűnek nevezett epizódot valóság és művészet, eszme és szubjektum konfliktusává egyszerűsítünk, melyből aztán a művész tébolyát szépen levezethetjük? Nem tudom elhárítani a kérdést, hogy a filozófus, aki a részvétet, az önvédelem kategóriájába sorolván, vehemensen elutasítja, vajon a befogott lóban nem saját magát pillantotta-e meg? (Ez ugyanis esély volna arra, hogy az anekdotát ne szenvedően értelmezzük, hogy embertársunk, Nietzsche fölött ne primátusunk hamis tudatában sajnálkozzunk.)



³⁰ Krasznahorkai: *Legkésőbb Torinóban*. In: *Megy a világ*. I. m. 24–25.

Egy jól ismert, 1882-ben készült, bizonyára viccesnek szánt műtermi fotográfián Nietzsche és Paul Reé úgy tesznek, mintha egy szekérféleség elé lovakként be volnának fogva, közös szerelmük, Lou Andreas-Salomé pedig feltartott korbáccsal a kezében néz a kamerába. A korabeli szokásoknak megfelelően ártatlan hamissággal készült fotó háttere egy alpesi tájat ábrázoló festmény, miközben a képen szereplő személyek könnyű, elegáns, állig begombolt polgári viseletben pózolnak. A mesterkélt-ség egyik tökéletes példánya. Egyszerre botrányleltő és szublimáló: a nő korbáccsal a kezében a 19. század e pontján fölveszi a vakmerőség e gesztusát, mozdulatai, testtartása, a brechti *Haltung* viszont még nem bírja követni e merészséget az érzelmek testi artikulációjával. A férfiak pedig mereven állnak formális öltözékükben a kamera előtt, mintha a világ legtermészetesebb pózában lennének, mondjuk egy kávéház férfiak számára fenntartott biliárdtermében, Reé elegánsan, alig érinti két ujjával a szekérrudat, Nietzsche meg valahova elnéz (bizonyára a Kleist által emancipált semmibe), miközben mögöttük a festői Alpok. És közben mégis ott lappang a képen valami kimondhatatlan valóság, a torinói valóság.

Azóta az ember sokféleképpen kísérletezett érzéseinek megfelelő, autentikus helyzetekkel. Krasznahorkai forgatókönyvének és Tarr Béla filmjének megoldása a Nietzsche-jelenetre két, illetve három dolog egybejátszásán múlik: van a lány ágya melletti falon egy fotográfia a hiányzó anyáról, melyet mindaddig nem látunk közlelről, amíg a lány el nem kezd csomagolni;³¹ az élet feltételei megszűnésének lassított, ám mégiscsak hat nap alatt lezavart folyamata; harmadjára pedig a hiábavaló kitörési kísérlet a kút vizének elapadása után, amikor az apa ráparancsol a lányra, hogy csomagoljon, pusztán annyit téve hozzá magyarázatként, hogy „nem maradunk itt tovább, pakolj” – amikor tehát már vizük sincsen, de az apa úgy érzi bizonyára, hogy el kell indulniuk valahová, ahol esetleg találhatnak, minden holmijukat egy kordéra teszik fel, s míg az apa a mozdulni nem bíró lovat a kantárjánál fogva vezeti, a lánynak az a dolga, hogy ő maga húzza az iszonyatosan nehéz kordét.

³¹ Amint korábban jeleztem, a filmbeli fotográfia az anyáról a forgatókönyvben nem szerepel. Az anyára ott, vagy legalább a hiányára, semmi nem utal. Hogy Tarr Bélánál (és legfőbb ideje, hogy leírjam alkotótársa, Hraniczky Ágnes nevét) éppen a kitörési kísérlet során jelenik meg közlelről az anya képe, a nő, mint méltóságteljes élőlény hiányának érzékeltetése. A hiányzó anya helyének a pontos körülhatárolása a nő leegyszerűsítésmentes megjelenítése, a nőé, a maga lehetséges komplexitásában, ugyanakkor mond is valami lesújtót egy olyan 19. századi konvencióról, amely a nőben vagy szentet, vagy prostituáltat (történetünk prologusában és háttérében leginkább ez utóbbit) látott.



Lassan halad a kordéval, van időnk megfigyelni a test kínlódását a nem rá szabott súlyok alatt. A beszéd csak eltakarná azt, amit ez a jelenet megmutatni képes. Ahogyan Bertolt Brecht érti a testtartás vagy gesztus fogalmát, itt is a test képes fölfedni interperszonális és társadalmi relációkat, hogy a néző (mert Brechtnél ő van a középpontban) fölismerje azokat a konvenciókat, amelyek motiválják az egyének cselekedeteit.³²

Tarr Béla nem szublimál: az ő Nietzsche-jelenetében az állatokkal együtt létező emberi lény, a föld lakóinak 99%-a osztozhat a felismerésben, hogy ő az, aki totál fölöslegesen húzza a túlterhelt kordét.

3. „Sehol se vagy. Mily üres a világ.” (Pilinszky: Apokrif)

Tarr Béla filmjében három ló szerepel, az Ohlsdorferéké és a cigányok két lova. A három ló nem jelent semmi különöset, a négy jelentene, az Apokalipszis négy lovasára utalna, ahogyan azt János Jelenésekről írt könyvében olvassuk (Jel. 6,2–8). Ohlsdorferék lova viszont olyan szekeret húz, amelyik két ló számára készült, ő balról van befogva, jobbról viszont hiányzik a társa, ami tovább nehezíti a film előjátékának hét percét, ló és kocsisa végtelennek tűnő útját a minden felől rájuk támadó szélben.



³² Bertolt Brecht: „A Short Organum for the Theatre”. In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. Methuen, London, 1964. 179–205.

A lány szintén balról húzza a kordét, amikor megpróbálnak elmene-
külni, így nem transzponálható a két helyzet egymásra, még ha az időbeli
eltérést valamiféle örökös egyidejűség, kairosz reményében ki is vennénk,
s az élőlények egyenrangúságának nevében el is tudnánk képzelni, hogy
egymást segíthetik. Nem segíthetik, mert nem ott állnak. Mindketten úgy
vannak befogva, hogy hiányozzék mellőlük a társ.

A cigányok a két lóval kleisti hirtelenséggel tűnnek fel a harmadik
napon: „Aztán hirtelen őrült vágásban egy lovasszekér bukkan fel balról,
rengeteg cigánnyal a tetején. Két ló húzza a szekeret, valaki áll a bakon,
és folyamatosan üti az ostorral az állatokat.”³³ Ugyanilyen hirtelenséggel
távoznak jobbra, nyugat felé³⁴, miután egy könyvet adtak oda a lány-
nak. A cigányok feltűnésével az Ohlsdorferék rutinos mindennapjaiban
bekövetkezik a második esemény, a lócsiszár Bernhard látogatása után.
(Krasznahorkai a forgatókönyvben Bernhard két látogatását írja meg,
másodjára a teljes elsötétedés után, a filmben viszont Bernhard csak egy-
szer jön.)

A két, Ohlsdorferék világába kívülről betörő esemény egy lehetséges
ellipszis két gyújtópontja, hasonlóan Kleist *Kohlhaas Mihály* című elbe-
széléséhez, ahol a lovak története után a cigányasszony talányos történe-
te kezdődik el. A film erősebb kapcsolódást keresett a lócsiszárról szóló
kleisti elbeszéléshez, melyben a politikai szint mellett elindult egy ért-
hetetlen, túlvilági mese, melynek szereplője, a cigányasszony ugyanott
visel anyajegyvet, ahol a politikai méltányosságkeresés folyamán meghalt
Lisbeth, Kohlhaas felesége. Innen nézve a film két látogatását, a szomszéd
Bernhard a történekek politikai értelmezését kínálja³⁵, a cigányok pedig
egy másik, felfoghatatlan tudás közvetítői, akik hasonlóan Kleist cigány-
asszonyának/Lisbethjének kettős lényéhez, olyasmit tudnak, ami mások
számára elérhetetlen: szabadon jönnek-mennek a szélviharban, ajándékoz-
nak egy könyvet, amely úgy idézi meg a szentséget, hogy vakmerően, nem
tudva mit téve, mintegy ájultan visszavonja azt. (A cigányasszony egy jós-
latot tartalmazó ólomtokot adott volt át Kohlhaasnak, a korrupt fejedelem
pedig, akire a jóslat vonatkozik, elájul, amikor a tokot Kohlhaas nyakában
meglátja.)

³³ *A torinói ló*. I. h. 24.

³⁴ Ergo, keletről jöttek, mint a fény (a filmben egyszer sem látszik semmiféle égitest,
se nap, se csillagok).

³⁵ Kovács András Bálint is a *Filmvilág*ban megjelent Tarr Béláról szóló könyvének
részletében politikaiként értelmezi Bernhard szónoklatát – lásd Kovács András
Bálint: Az utolsó Tarr-film. *Filmvilág*, 2011. március [http://www.filmvilag.hu/
xista_frame.php?cikk_id=10546](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10546) – Elérés időpontja: 2013. április 1.

A lány akadozva olvassa a könyvet, a Tarkovszkij *Sztalker*ében lévő hasonló jelenettel szemben³⁶ viszont itt az olvasás nem dicsőül meg, a könyv és az olvasó lány Tarnnál a legkevésbé sem angyali közvetítők. A lány (noha felnőtt, apjával minden reggel megissza a pohár pálinkáját) gyengén olvas, a megértésnek a legkisebb jele sem mutatkozik arcán. A silabizálás a legteljesebb értelmi sötétségben hagyja őt is, a nézőt is. Ráadásul a könyv ember és Isten tehetetlenségét állítja, a benne lévő imádságok is fordított imádságok: „Ne könyörögjünk! Mert értelmünk nem telt el az igazsággal, s nem dicsőültünk meg az Úr színe előtt. És ne fogadd el, Urunk, keserű gyülekezeted ajándékait, hiszen ebben a megszentelt házban néped a titkokon keresztül nem nyerte el az örök üdvösséget.”³⁷ A beszédmód keresztény regiszterben van, de úgy, hogy azt megsemmisítse. Semmissé teszi a megszólított Úr hatalmát arra, hogy üdvözítse a tőle elforduló embert, ami a keresztény tanítások szerint a kegyelem létének a tagadásával ér fel. Ebben a könyvben az ember bűnösségén és összezavarodottságán kívül semmi más nincsen, az úgynevezett Ordinárius³⁸ a legnagyobb szakrilégiumot mondja a gyülekezetnek: „Az Úr veletek volt!”, amivel Istent mindenhatósága után örökkévalóságától is megfosztja.

A szentségtörő szent szöveg értelmetlensége a filmben a szótagoló, tompa, monoton, értelem és értelmezés nélküli olvasás folyamatából derül ki. A forgatókönyv ezt az értelmetlenséget, értelemvesztést az egyetlen médiumban, amely rendelkezésére áll, úgy tudja kétségtelenné tenni, hogy a szöveget zavarossá teszi: 26 pontot olvas el a lány, de a 23. kétszer szerepel, a 25. hiányzik, ami a természetes számok rendjét bontja meg; zavaros az is, hogy az egyes cikkelyek hol törvénykezést, hol pusztán egy megszólítást, hol leírást, hol valami teljesen kontextus nélküli formulát (pl. „Szent Fiad, aki Veled él és uralkodik mindörökké”) tartalmaznak teljesen kaotikusan, a hetedik pont különösen nevetséges akár szent tanítás, akár szent rituálé részeként próbáljuk olvasni: „A gyülekezet hallgat.”

A templom felszámolásának szertartáskönyve szerint nincsen már sem Isten, sem gyülekezet. Már az sincsen, aki átverne, mint a *Sátántangó* Irimiása, és átverték sincsenek, csak a szavakat nehezen tagoló, belőlük mit sem értő lány egy házban, amelyben (a filmben az egyetlen fotográfián kívül) semmi nem utal arra, hogy valakiknek ez volna az otthona. Kint pedig dúl a szélvihar.

³⁶ Kovács András Bálint is ír a fentebb idézett elemzésében a *Sztalker*rel való ellentétes viszonyról.

³⁷ *A torinói ló*. I. h. 26–27.

³⁸ „Az egyházjogban a rendes egyházkormányzati hatalommal rendelkezők közül a pápa, a megyés püspök, azok, akik (ha csak ideiglenesen is) valamely részegyház v. azzal egyenrangú közösség (vö. 368. k.) élén állnak.” (<http://lexikon.katolikus.hu>)

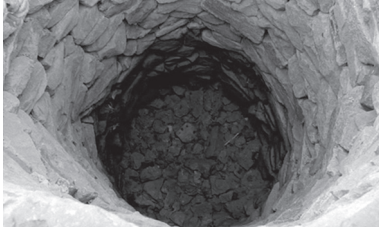
Tarr Béla filmje a végtelen tagadását két festészeti idézettel teremti meg: az ágyán fekvő apát egyszer úgy filmezi, hogy Holbein halott Krisztusára utaljon, egyszer meg úgy, hogy Andre Mantegna *A halott Krisztus siratása* című képe jusson eszünkbe. Holbein képére utalva a film nemcsak analógiát teremt Ohlsdorfer és a halott Krisztus között, hanem a hit, a gyülekezet és Isten relációjának elvesztését is bevonja a kontextusba. Mert Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének híres jelenete, amelyben Miskin herceg meglátva ezt a képet Rogozsin falán, azt mondja, hogy ettől a képtől az ember elveszítheti a hitét, Holbein képének egyik legerősebb értelmezése. A regény címe (az orosz eredetiben: Идиот, *Idiot*) és főhőse további összefüggésekre világíthat rá: Miskin alakja, az idióta, az alkotói szándék szerint Jézus alakját hivatott megtestesíteni, huszonhat éves (a szám megegyezik a zavaros szentkönyv parancsolatainak vagy mijeinek a forgatókönyvbéli számával), és azt tartja a jámbor lélek, hogy a szépség fogja megmenteni a világot.

Ha valami, akkor igen, a szépség. Julia Kristevának Holbein e képéről szóló esszéje azt állítja: „A megbocsátás helyébe egyedül a forma – a művészet – derűje lép, a szeretet és az üdvözülés a műalkotás minőségébe vonul vissza. A megváltás nem több, mint a pontos technika szigora.”³⁹

A torinói ló technikájában még szigorúbb, mint a korábbi Tarr-filmek. Ebben vannak a leghosszabb vágások, a 147 perces filmben mindössze 30. A harmincas ismerős lehet a korai Krasznahorkai-prózából, emlékszünk: ha még nincs is meg bennünk a részvét, de holnap, tíz vagy harminc év után meglesz. Mint az eddigiekből kiderült, nemcsak Nietzsche felől volt problematikus ez az emberi diszpozíció, hanem Krasznahorkai sem dolgozott erre tovább, sokkal fontosabbá váltak az elementáris anyagi létezés küzdelmei, a kifosztottság olyan megjelenítése, ahol ezért a kifosztottsáért nem egy hatalmi apparátus a felelős. A puszta materiális létezés rejtett fókuszpontok körüli ismétlődésének szépsége, amely nyitott szerkezetet tud teremteni. Ahogy Kleist Kohlhaas Mihály a két fókuszpontjával elliptikus szerkezetet hoz létre, Tarr Bélánál a két látogatás teszi ezt meg, amit két lassú képpel⁴⁰ érzékelhetünk erősen: a kiszáradt kút magába húzó örvénye szemben az asztalon elhelyezett sótartó és könyv dinamikus, egyenrangúsító szerkezetével:

³⁹ Julia Kristeva: *Holbein Halott Krisztusa*. Ford. J. Varga Zoltán. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1*. Kijárat, Budapest, 1998. 56.

⁴⁰ Arthur Danto említi a Marina Abramovic „The Artist is Present” című, MoMA-beli kiállításáról készült dokumentumfilmben, hogy egy kiállítás képe előtt átlagosan harminc másodperc töltenek el a nézők. Mona Lisa, harminc másodperc, teszi hozzá gúnyosan. Tarr Béla a filmmel ennél a harminc másodpercnél jóval hosszabb elidőzést enged meg.



A torinói lóban a film halála is egy olyan pontos kompozíció része, amely felfüggeszti saját bejelentésének ítéletjellegét, hasonlóan ahhoz, ahogyan Gilles Deleuze ír filmről szóló könyvében az ítélet felfüggesztéséről Nietzsche igazságkritikája alapján: „Az igaz világ feltételezi az »igazmondó embert«, azt az embert, aki az igazságot akarja, de az ilyen embernek furcsa indítékai vannak, mintha egy másik ember, egy bosszú rejtőzne benne: Othello az igazságot akarja, de féltékenységből, vagy ami még rosszabb, feketesége miatti bosszúvágyból [...]. Az igazmondó ember végül nem akar semmi mást, mint megítélni az életet, felállít egy felsőbbrendű értéket, a jót, aminek nevében ítélezhet, szomjazik az ítékezésre, az életben rossz dolgot, kiküszöbölendő hibát lát: az igazság fogalmának erkölcsi eredetét. Nietzsche mintájára, Welles sohasem szűnt meg harcolni az ítékezés rendszere ellen: nincs az életnél magasabb rendű érték, az életet nem kell megítélni, se igazolni, az élet ártatlan, »a változás ártatlanságával« bír [...].”⁴¹

A film közepe táján, amikor Ohlsdorfer lánya a szél elől a házban teríti ki a kimosott ruhát, a kamera egyre közeledik egy fehér ruhadarabhoz, s pár másodpercig azt látjuk, a gyűrött, a mozgás nyomait magán viselő vásznat – ez a lassú kép áthatja a film végső elsötétedését. A filmvászon az élet nyomaival. A legtöbbször ismétlődő helyzetből, a „merengés az ablak előtt” mozi-metaforából – még ha a végén csend és sötét is van – azt is érzékelhetjük, hogy Tarr filmjei megtanítottak látni, bárhol észrevenni az összefüggésekből, testtartásokból, szélfújta levelekből formálódó filmet.

⁴¹ Gilles Deleuze: *Az idő-kép*. Fordította Kovács András Bálint. Palatinus, Budapest, 2008. 164.