



BESZÉLŐ

politikai
és kulturális
folyóirat
alapítva: 1981
III. folyam
XVI. évfolyam
9. szám
2011. szeptember
ára: 689 Ft

Ablaka Gergely
Földes Györgyi
G. István László
Horváth Előd Benjámin
Keresztesi József
Kőbányai János
Osztolykán Ágnes
Révész Sándor
Sághy Miklós
Tomba Andrea
Vajda Mihály
Zolnay János

- 2 G. István László: Kilencedik
védőbeszéd

FOLYAMATOS JELEN

- 4 „Keményen kell bokszolni”
*Osztolykán Ágnessel, az LMP
országgyűlési képviselőjével,
az Országgyűlés Oktatási és
Tudományos Bizottsága
alelnökével Zolnay János
beszélgetett*

- 14 Révész Sándor: Az igazság
pillanata – múltán

- 19 Vajda Mihály: Kira emlék-
könyvébe

JÁTÉKTÉR

- 25 Ablaka Gergely: Irán Khamenei
alatt – és utána?

KULTÚRA

- 34 Keresztesi József: Két lépés
Rubin Szilárdról, még egyszer

- 41 Horváth Előd Benjámin:
Iacov ugrása
Míg összegyűl
Kiszáradok

- 43 Sággy Miklós: „Mert elhagynak
akkor mindenk”
*Tarr Béla: A torinói ló című
filmjéről*

- 48 Tompa Andrea: Mindenkinek a
saját diktatúrája
*Színház és diktatúra a 20. század-
ban című kötetről*

- 55 Földes Györgyi: Műfaji kaval-
kásban vonulnak el
*Borbély Szilárd: Szemünk előtt
vonulnak el című drámakötetéről*

VISSZABESZÉLŐ

- 61 Kőbányai János: Egy emlékröm-
bolásra
*Bán Zoltán András Szomor-
képehez*

„Szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.”

Pilinszky János: Apokrif

„Nietzsche mindig is az eljövendő
apokalipszis függvényében
gondolkodott, nem azért, hogy
magasztalja, hiszen sejtette, milyen rút
és számító arcot ölt magára ez az
apokalipszis, hanem hogy elkerülje, és
újjászületéssé változtassa.”

Albert Camus: A lázadó ember

Hadd kezdjem a végén, amiképpen Tarr Béla *A torinói ló* című filmje is valahol a világ végén indítja történetét, hat nappal a teljes sötétség beállta előtt. Mert akkor minden fények kihunynak. Nem titok: így zárul a film. Vásznon, nézőtérrel teljes a sötétség. Senki nem mozdul. Vannak filmek, amelyek után illik ülni még egy kicsit a nézőtérrel, jelezve, hogy a befogadás nem ért véget a stáblista megjelenésével. A mozigépész tudja ezt, és kivár. Alatta: sötétség és némaság. Én meg ott szorongok a megilletődött nézők között, a kripta-mozdulatlanságban, és mi tagadás, felettébb tanácstalan vagyok. Tanácstalanságom oka az értékítélet-mutató szélsőséges kilengéseiben keresendő. Biztos fogódzót keresve mindenekelőtt a történethez érdemes fordulni. Nehezen vitatható ugyanis, hogy a szóban forgó filmalkotás fordított genesis-történetet visz színre. Induljunk ki hát ebből.

A megértés köre

Amennyiben azonosítjuk a (reverzív) teremtéstörténet áthallásait – köztük például az egyik legárukodóbbat, a napok visszaszámlálásának folyamatát –, akkor nyilván az isten által teremtett *mindenség*, a *világegyetem* fogalma fog eszünkbe jutni (még ha ennek végtelenségét véges gondolatmeneteinkkel felfogni képtelenek is vagyunk). Ám mivel a történetben a bibliai események fordítottjáról, vagyis a mindenség lassú fogyatkozásáról van szó, úgy a lét semmis volta is elménkbe idéződhet. A két főszereplő sorsa, mely az egyre szűkebb léte felé halad, sokkal inkább a semmi fogalomkörét vonja maga után, mégpedig azért, mert ahogy fogy el körülöttük a világ (a víz, az élelem, a hangok, a szeretet, a szavak és nem utolsósorban a fény), úgy lesz egyre inkább osztályrészük a semmi, aminek az örök szele fúj odakint. Szép lassan bekebelezi őket a nemlét, a fekete sötétség. Vagy éppen a végtelen mindenség? Úgy gondolom, hogy részben ennek a dilemmának az eldönthetetlensége hatja át a film történetét, és határozza meg a két főszereplő sorsát. Mintha éppen ennek a kettősségnek, a létüket átjáró mindennek és a semminek a határán állnának ők ketten, a férfi és a nő (talán apa és lánya) egzisztenciális lecsupaszított-ságukban és elhagyatottságukban. Egyfelől Sziszüphosz módján nekifeszülve a semmi szelének, mindennap újakezdi gyötrő rutinjait (viszik például a vödört, mint a nevezett görög király a követ), másfelől pedig mégis van bennük valami krisztusi, ha másban nem is, a vakon reménykedő alázat formájában biztosan. Talán úgy, mint minden emberben a halála, a végítélete előtt. Mikor ott áll a pusztulással szemben *mindentől* elhagyatva, és már csak egy dolgot van ereje kérdezni, mielőtt magára hagyja ezt a világot: „Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engemet?” A karakterek Krisztussal rokoníthatóságát a film képi síkján a férfi már-már rituálisnak mondható ágyba-fekvései is megerősítik. Ennek a mozdulatsornak a képi kompozícióiban ugyanis a „ravatalra fektetés” eseménye idéződik meg, és így azokban festői (szentkép) előképeket ismerhetünk fel (ezekről később még bővebben szólok). Ám

ugyancsak a létezés szélsőségeihez (a mindenhez és semmihez) tudnám kapcsolni a film előszövegét is, azt a nietzschei történetet, mely szerint a német filozófus egy torinói ló ostorozása láttán került abba az elmebomlott állapotba, melyből nem volt már visszaút a „normális” emberek közé. Nietzsche volt az a bölcselő, aki Isten halálát (Zarathustra alakjában) bejelentette. Nyilván ezt nem szó szerint kell értenünk – hiszen az embernek honnét lenne tudomása a transzcendens világ történéseiről –, hanem a világ Isten általi elhagyatottságaként. Más szóval a gondviselés *semmisségének* bejelentéseként. Vagy amiképpen Albert Camus Nietzschével kapcsolatban fogalmaz: „Mihelyt az ember erkölcsi ítélet alá vonja Istent, megöli a lelke mélyén [...] az erkölcs Isten utolsó arca, melyet újraalkotása előtt szét kell törni. Isten nincs többé, s már nem áll jót korunkért; az embernek rá kell szánnia magát a cselekvésre, hogy létezzen.”¹ Ugyanakkor a filozófusnak a ló nyakába borulása akárha korábbi, az istenhalálra vonatkozó állításának a visszavonását is jelentené. Hiszen amikor a megkínzott állapot könnyezve magához öleli, akkor ebben a gesztusában a világot megmentő Krisztus szeretete mutatkozik meg mégis. Vagyis az isteni gondviselés határtalansága, *mindensége*. A filozófus megidézett történetében tehát ismét egyszerre van jelen: a minden és a semmi. Ebből a szempontból teljességgel indokoltnak tartom Radnóti Sándor *Fenséges monotónia* című írásában kifejtett gondolatát, mely párhuzamot von Tarr Béla szóban forgó filmje és Pilinszky János elhallgatás felé tartó lírája között.² A mozgóképi alkotás főszereplői, apa és lánya valóban olyan megadóan várnak a végítéletre, mint a Pilinszky-versek beszélője a „semmi” és a „pusztulás” tájain, a „kutyaólak csöndjében”, a „vesztőhelyen” arra, hogy rendeződjön végül „ember és Isten, / pusztulás és születés párbeszéde”.

A megértés nehézségeinek köre

És mégis. A fentiekben vázolt befogadói törekvéseim ellenére sem csökkentek a filmmel kapcsolatos kétségeim. Mi ennek az oka?

Mindenekelőtt térjünk vissza a film elejére. Egy lovas kocsi halad a viharos szélben. A kamera sokáig mutatja a lovat, a szekeret és a bakon ülő kocsist, ahogy gyötrődve, lassan vonszolódnak előre a görgyös úton – ismétlem: – valahol a minden és a semmi határán. Ember és állat, állat és ember nem különböznek egymástól. Ugyanarra a sorsra ítéltettek, ez már a nyitó jelenetben is jól látható. Az egyik ugyan a bakon ül, a másik pedig a kocsi elé van fogva, de valójában ugyanoda tartanak: a pusztulásba. Ezt sugallja a jelenet vontatott drámaisága és rendhagyó időkezelése. A film nyitójelenetét ugyanis egy majd’ tízperces hosszú beállítás viszi színre, mely a

szekér útját követi, ahogy az kínlódva, méterről méterre küzdi magát előre a kopár, letarolt tájon. Nyilván a megszo-kottól eltérő filmidő-percepciót kell alkalmaznia annak a befogadónak, aki ezt a jelenetet megértene, nem pedig elutasítani akarja. Mindez rendben is van idáig. Ám ami először kiköccent, vagy legalábbis meglep mint (művész-film-) befogadót, hogy az előtérben vihar van, a háttérben viszont nincs. Ezt onnét tudni, hogy míg a távolban rezenéstelenül állnak a fák, addig az előtérben az orkán által felvert portól alig látni a szereplőket. Az előtér és háttér közti különbséget észrevéve arra juthatunk, hogy szélgépet használnak a filmesek, amely teljesítményénél fogva korlátozott hatósugárral rendelkezik. Vajon szándékosan van ez így? Hiszen a hosszú beállítás mélységi komponálással vegyítve – mely a lovas kocsi képi bemutatásának sajátja – mégiscsak játékba hozza az előtérben lévő dolgok *hátterét*, és mivel egy képbe vannak komponálva, a kettő kölcsönhatása óhatatlanul fontossá válik. Nehéz tehát eltekinteni az előtér és a háttér, a vihar és a csendes mozdulatlanság kontrasztjától (és ezt ki tudná jobban, mint Tarr Béla, a hosszú beállítások mestere). Más megközelítésben ugyanakkor a szélgépek feltűnő alkalmazásával sincs semmi baj, hisz miért is kellene a hitelesség, a tényrealizmus igényével közelíteni egy filmhez? Sőt, szerzői alkotások esetében nagyon is gyakori eljárás a stilizáció, ami éppen a valósághú reprezentálástól történő művészi eltérésként fogható fel. A szélgépek problémája – ami, megjegyzem, végig

megfigyelhető a filmben – ily módon nem okozott komoly fennakadást *A torinói ló* jóhiszemű befogadásának kezdeti fázisában.

A kocsis aztán megérkezik egy tanyára, ahol már várja egy nő, akivel szavak nélkül is értik egymást. Kifogják a lovat, betolják a kocsit a színbe, és szótlanul bemennek a házba. Az időkezelés változatlan, a jelenetek nincsenek beállításokra szabdalva. Odabent sem ered meg a nyelvük, hanem kezdetüket veszik a láthatóan jól begyakorolt, mindennapi, néma ceremóniák. Először is a nő városi gúnyából otthoni viseletbe öltözteti a férfit, akinek azért kell a segítség, mert az egyik keze láthatóan béna. A férfi ezután hanyatt dől a szegényes ágyon, a nő pedig kimegy, hogy egy rusztikus vasedényben megfőzzön két, méretes krumplit. Az események pontos helye, ideje meghatározhatatlan. Nyilván nem véletlenül, mert a filmbeli történések az örök emberit akarják példázni, a semmivel, a pusztulással, a világ végével szembenéző mindenkori emberi sorsot – erre is utaltam már fentebb. A semmi szele pedig lankadatlanul süvít odakint, amiképpen ezt egy külső, mindentudó narrátorhangtól (Ráday Mihálytól) megtudjuk. Ugyanez a hang mondja el nekünk a film elején Nietzsche megörülésének fentebb vázolt történetét

is. A külső narratíva és a látott képek alapján feltételezhetjük, hogy a tanyára érkező ember lovának köze lehet a torinói lóhoz. Sőt, még az sem kizárt, hogy ő maga az, a film története szerint. Persze az is lehet, hogy ez nincs így, hiszen a gazdák nevei nem egyeznek. A kőház stílusa egyébként, és a fapapucs a férfi ágya alatt inkább németalföldi helyszínre utal, ám mint említettem, ez valójában nem igazán lényeges. A nő és a férfi világvégi létmódja a filmben inkább allegorikus, vagy ha tetszik, parabolisztikus helyzetként, létállapotként értelmezhető.

Az időközben megfőtt krumplit még forrón megeszik a szereplők; olyan mohón, legalábbis a férfi, mintha legalább egy hete nem evett volna. Látszik, égeti a kezét, a száját, de csak eszik, nincs ideje kivárni, hogy lehűljön az a kevéske étel. Mert éhes, azért, gondolhatnánk. De aztán mi történik? Alig ette meg a krumpli felét, máris abahagyja a habzsolást. Olyan régen nem evett, biztosan összeszűkülte a gyomra. Talán azért. Ám ezt követően mit látunk? A szótlan lány összeszedi a rusztikus fatányérokat, majd a maradékot a szemétkosárba (moslékos vödörbe?) öntve mosogatni kezd. Pontosabban: a fatányérokat egy lavór tiszta vízbe meríti. Hogyan kellene akkor ezt az epizódot értenünk? Éheznek, a maradékot meg kiöntik? Vagy annyira reménytelen a jövőjük, hogy a holnappal már nem is gondolnak? De akkor meg mit keres fél láda krumpli a sarokban? Ezúttal sem a valóságot vagy a mindennapok logikáját kérem számon a filmen, hanem az alkotás belső, sajátos logikájának keretei közt nem értem ezeket a dolgokat. Mert igencsak szűkre szabott dialógusaiban mégiscsak az élőnyelvi fordulatokhoz látszik közelíteni a film. A káromkodások és a móríci zőszavas dialógusok ugyanis a világtól elzárt, tanyasi emberek beszédmódját imitálják. A tömör indulatszavaknak, a kurta káromkodásoknak nagyon is helyük van a paraszti miliőben, és ennyiben ezek karakterfestő funkcióval rendelkeznek, azaz nyelviileg is elhelyezik a szereplőket abban a világban, mely mindennapjaik helyszínét adja.

A film rendhagyó időkezelése szintén a részletező (valóságelvű?) bemutatás irányába hat. A ló felszerszámozásának és kifogásának, az öltöztetés, a főzés, a vízfordás stb. eseményeinek hosszas és montázst alig alkalmazó bemutatása eredményezheti azt a befogadás-élményt, melynek alapján – Andrej Tarkovszkijjal szólva – sokkal inkább *tanúnak* érzem magam, és nem a vásznon látottakat valójában csak fejben összegző nézőnek. (Arról nem is beszélve, hogy a hosszú beállításnak van egy olyan hajlama, hogy valószerűvé, tényszerűvé avassa a filmképet.) Egyfelől tehát látom a történetbeli dolgok, események, viselkedésformák részletező, alapos, mondhatni realiztikus bemutatását (ennyiben volnék tanú), másfelől olyan, az előbbinek el- lentmondó tendenciát is érzékelek a filmben, amit leginkább *illogikus* stilizációnak neveznék. Ez utóbbi példáiként azonosítottam a szélgépek keltette művihart és az éhezők megmagyarázhatatlan – vagy talán reményt vesztettségükből fakadó – par- zarlását (ennyiben volnék értetlenkedő néző). De megemlíteném még, hogy a lóis-

tállóban úgy almoznak a főszereplők (a második esetben biztosan), hogy az állat feje mellől visznek ki kétvillányi szalmát talicskával (sok ürülék abban nem lehet, ha nem a ló fara mögül szedik össze), illetve, hogy amikor az igaz-állat látszólag megmakacsolja magát, és nem hajlandó a kocsit vontatni többé, akkor a férfi úgy húzza a gyeplőt, hogy szinte hátrafeszül a négy lábú feje. Tudomásom szerint ez a fékezés mozdulata a lovas kocsi vezetésében, a gyeplők lazára engedése pedig a sebesség fokozását eredményezi (a teljes gáz pedig: ugyanezek bedobása a lovak közé). Vagyis: azért nem indul az állat, mert fékezi a gazdája. Ugyanebben a jelenetben szintúgy nehezen érthető, hogy egy igazi kocsis miért nem nézi meg a ló patáját, miért nem járja kicsit körül megélhetést adó igavonó társát, mielőtt végleg alkalmatlannak nyilvánítja a munkára. Nem világos az sem, hogy egy fél kezét használni képtelen ember miért nem tud felöltözni egyedül. Kipróbáltam, megoldható, ráadásul idővel ez tovább fejleszhető. Értem én, hogy apa és lánya kettősének tragikus és végzetes összeláncoltóságát akarják kifejezni az öltöztetések, vetkőztetések. Mégis: *túlságosan* is ezt mondják nekem ezek a jelenetek. Két ember menthetetlen egymásra utaltságát. Talán ezért nézi közben olyan meredten a lányát a férfi. Mert a másikat vádolja a kialakult helyzetért.

Mindazonáltal azt sem vethetjük el, hogy e két tendenciát (stilizálást és realizmust) a szóban forgó filmben nem a kizáró, kontrasztív logika vezérli, hanem szépen megférnek egymás mellett. Sőt, a dialógusok belső logikája kifejezetten ezt is sugallja, mégpedig azért, mert a férfikarakter szókimondó megnyilatkozásaira a nő (Bók Erika) különös, mindenesetre cseppet sem természetes hangsúlyú mondatokkal válaszol. Azaz: a kettő egyszerre mutatkozik meg a párbeszédekben.

A befogadás-élményem örömét ugyanakkor nagyban aláásta a filmben tapasztalható didaxis. Ha a filmképek láttán és hanghatások hallatán nem jönnek rá, hogy a viharos erejű orkán, mely monoton módon sűvít a házon kívül, és az embereket a csupasz falak közé szorítja, nem más, mint maga a semmi, a pusztulás szele, gyilkos légárama, akkor a narrátor ezt elmagyarázza nekünk – ahogyan azt már fentebb jeleztem. De szintúgy didaktikusnak hat a részeges szomszéd is, aki egy kis pálinkáért jön át, majd kéretlenül olyan monológot ad elő, melyet egy tanyasi szomszédtól enyhén szólva sem várnánk. Alakját nemigen értelmezhetjük másként, mint hogy ő volna a rendező szócsöve, aki elmondja, mire kell gondolnunk a filmképek láttán. A film textusában zárványként álló monológon az sem sokat segít, hogy a szomszéd nyakát boaszzerű gallér (sál?) övezi, ami mégiscsak nehezíti, hogy órá mint az alföldi tanyavilág konkrét lakójára gondoljunk. A monológja pedig részben teljesen homályos, érthetetlen, részben igencsak leegyszerűsített eszme-futtatás a jó és a rossz harcáról, melyből megtudjuk, hogy az előbbi úgy veszítette el a csatát, hogy végigasszisztálta a saját bukását. Rendben, de akkor most itt kik a jók? A kocsis meg a lánya? És a szomszéd? Ő jó vagy rossz? A film főszereplői nem tűnnek győzteseknek. Akkor legyenek ők a jók. És a cigányok? Ők jók vagy rosszak? Akiket el kell zavarni kisbaltával? De miért? Mert ők rosszak? Vagy a kocsis rossz, mert kisbaltával kergeti el a cigányokat? Vagy döntsem el én, hogy ki a rossz és ki a jó? Egyáltalán: miért kell a jók és a rosszak (a szomszéd által előadott) egyszerűsítő narratívája mentén megosztani a világ lakóit?

Didaktikusnak találtam továbbá az ablakon kibámulás hosszan kitartott jeleneteit, történeten ennek láttatása a házon kívülről vagy a házon belülről. Már első alkalommal megértettem, midőn a krumplit főző lány hosszú percekre odaült az ablakhoz, hogy ez a reménytelen elvágyódást, a tragikus léthelyzet elviselhetetlenségét fejezi ki. És ugyanígy a két főszereplő hiábavaló elindulásának, útra kelésének is sejthető a kimenetele. Nem is lepődik meg senki, amikor jönnek visszafelé. Nehéz lenne megmondani, miért, ám nem is ez a fontos, mert ez egy allegória. Igen. Talán *túlságosan* is az. A reménytelenség allegóriája. (Avagy a jók és rosszak kategóriái mentén értelmezve: a jók vesztettek, és így nincs hová menniük.)

A ló és az ember egzisztenciális rokonságát is felfogtam már az első jelenetben – ahogyan arra a fentiekben már utaltam. Éppen ezért a földre hullott lószerszám és

a homályos ablakból figyelő lányte-kintet egy képbe komponálása ennek az alapmetaforának majdnem olyan direkt (újra)fogalmazásaként hat, mint Eisenstein *Patyomkin páncélos*ában az életre kelő kőoroszlán montázsszekvenciája, melyben az elnyomott népnek a gonosz cári hatalom elleni indulata nyer egyértelmű megfogalmazást. A férfi (Derzsi János) alvó póza, mely leginkább a felravatalozott test helyzetét idézi, meglehetősen nyíltan utal a keresztfáról leemelt Krisztusra. Ám akiknek ez elsőre nem esne le, azoknak az ágy lábától, alsó gépállásból fényképezett, mezítlábás, fekvő férfi alakja újra és újra (kétszer biztosan) felidézheti Andrea Mantegna *Krisztus siratása* című festményét; az oldalról történő megmutatásban, a stilizált megvilágításban pedig Hans Holbein *A halott Krisztus* festményét. A kérdés mármost az – újra felelevenítve a korábbi gondolatot –, miért is krisztusi karakter ő? Közlegő végzetét nemhogy önként nem vállalja, hanem még tudomása sincs róla. Fogalma sincs, mi történik velük, amiképpen ez a lányával folytatott párbeszédekből kiderül. Ebben az értelemben minden pusztulásra ítélt lény (akár szembenéz ezzel, akár nem) Krisztus volna? Áldozathozatal vonatkozásában sem rokona a Megváltónak, hiszen lányát szolgálóként használja, a cigányoknak pedig még vizet sem akar adni. Ebből a szempontból a lány sokkal in-

kább közelebb áll Krisztushoz, mint az apja. Vagy istentől elhagyatottságában rokona a Megváltónak? Aki halála pillanatában kozmikus elhagyatottságot érez? De valóban érez ő ilyen mértékű magányt?

Mindenesetre az itt vázolt ismétlések és túlmagyarázások alapján úgy érzem, mintha nem bízna bennem a rendező. Mintha nem merné az értelmezés munkáját a befogadóra bízni. Úgy bánik velem, mint egy hollywoodi produkció, amelyben a „szentháromság” elvének kell érvényesülnie. Azaz legalább *háromszor* mondanak el valamit, hogy azt a filmnéző biztosan megértse. Félreértés ne essék, véletlenül sem keverem össze a tömegfilm törekvéseit egy Tarr Béla-filmével. Sem a filmnyelvi eszközeit. Ilyet tenni amúgy is lehetetlenség. Mégis olyanfajta redundanciát érzékelek *A torinói ló* című filmben, ami csökkenti a nézői aktivitás terét, legalábbis a korábbi Tarr Béla-filmekkel összevetve. Ez pedig engem, mi tagadás, zavar. Látom a reménytelenség szépen, precízen megkomponált képeit (Derzsi János arca egyébként is olyan, mint egy festői műalkotás), és nem értem, hol az én helyem ebben az egészben. Mit várnak tőlem? Hogy fogadjam el, a világ ilyen romlott, és az emberi létezés ennyire reménytelen? Igen. Egyetértek. Rossz ez a világ, sőt, még annál is rosszabb, mint a Tarr-filmek mutatják. Mégis: ez valahogy *túl* egyértelműen van kifejezve *A torinói ló*ban.

Nem vagyok filmrendező, fogalmam sincs, hogyan kell filmet készíteni. Őszintén megkövetem hát a mestert. Mindazonáltal, mint *befogadó*, én úgy érzem, nagyon kevés teret kaptam ennek az alkotásnak a megtekintésekor, pedig Tarr korábbi filmjeinek ismeretében, be kell vallanom, sokkal *többre* számítottam.

Tarr Béla: *A torinói ló*

Jegyzetek

- 1 Albert Camus: *A lázadó ember*. Fordította Fázsy Anikó. Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1992, 79. o.
- 2 Radnóti Sándor: Fenséges monotonía (Tarr Béla: *A torinói ló*). *Revizor – a kritikai portál*. 2011. 03. 28. http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3103/tarr-bela-a-torinoui-lo/?label_id=685&first=0