

Lajtos Mónika

Belső apokalipszis

A mentális kiüresedés minimalizmusa

Lelki végítélet

A vég, a mindenség eltűnése és a lét megszűnése az apokalipszis megjelenítésénél nem csak a külsőségekre korlátozódik, hiszen ezt a globális traumát leginkább pszichológiai alapon éljük át, tapasztaljuk meg. Az elme próbálkozása a valóság eltorzítására. A filozófusok és a pszichológusok is sokat foglalkoztak már a kiüresedéssel, a halál közeli élményekkel és az eziránt való vágyódás mértjeivel, de a filmek képesek arra, hogy ezeket a lelki terheket a fizikai világra is kivetítsék, így reprezentálódik előttünk mindaz, amit legbelül érzünk.

Három stílusban teljesen eltérő, témájukban mégis nagyon is azonos alkotáson keresztül demonstrálom az apokalipszis csendes eljövételét, ami a *Melankólia* esetében egy idegen bolygó, a *Take Shelter*-nél egy pusztító eső, *A torinói lónál* pedig az orkán erejű szél és a láthatatlan elmúlás képében testesül meg. A látható természeti erők azonban csak szimbólumai a valós jelenségeknek, hiszen a visszafogott érzelmek és a szorongás mindegyik film esetében a magányos elmúlást ábrázolják. Annak ellenére is, hogy a szereplők körül ott vannak szeretteik, akik szintén megtapasztalják a hamarosan elérkező ismeretlent, a Semmit.

A Semmi tökéletesen determinálja a fennálló állapotokat, erről már Kierkegaard és Sartre is értekezett. Kierkegaard szerint a szorongáshoz kapcsolódik és a szubjektum szabadságának kísérőjelensége. Ez a fajta elfojtás a kiteljesedéstől való félelemben testesül meg, attól a megnyílástól, ami az univerzum megszűnésével válik elérhetővé számunkra. Az én szabad lesz, nem lesz jelen a megszokott biztonság, a kezeinkkel letapogatható fizikai valóság, az ismert dolgok, amik körülvesznek minket a hétköznapi életben. A Semmi valószínűségi lesz és a sartre-i értelmezésben egy megfoghatatlan dologgá válik. Ő pozitív értelemben definiálta a Semmit, az elemzett filmek bár depresszív és erősen pszichikus vetülettel bírnak, mégis szintén egy végső Jóhoz vezetnek el bennünket: a fájdalomnak véget vető Semmihez. Ez magának az emberi kapcsolatoknak és az ember világgal való kapcsolatának a kulcsfogalma, benne van minden, mi közöttük létrejöhet. Az emberi intencionalitás, azaz a szándékosságnak a terméke, a lét korlátlan tartalma. Meghatározhatatlan

és elképzelhetetlen, akárcsak az űr végtelensége. A lét ezáltal nem nyer értelmet, tulajdonképpen azért vagyunk, hogy felkészüljünk a végső eltávozásra. A léttel együtt van jelen, egy helyen és egy időben vele, magának az életnek az alapja, melyhez szorosan hozzátartozik a halál is. A várakozás, az emlék és a csalódás egyik formája. Várakozni az elmúlásra, emlékezni a létre és csalódnai az életben. A jelen egy köztes állapot, a múlt és a jövő között a Semmi van, ide bármit betehetünk, ez a túlzott szabadság nyomasztó bizonytalansága. A filmben ábrázolt jelenek a fokozatos leépülés státuszait diagnosztizálják, hogy hogyan jutnak el a szereplők a harmóniától a Semmi uralta káoszra, a belső lélekvesztésig, így az egész folyamat a Semmi elől való menekülés dokumentációja.¹

A filmek művészeti ábrázolásban gazdagok, eszképzimusuk kifinomult, a modern művészet mozgó festményei, ahol a Semmit, mint az említett képzőművészeti irányzatban is, egy fenséges erőként ábrázolják. Gigantikus istenszerű látomás, egy megállíthatatlan erő, melyet mindhárom film szereplői tétlenül, kiszolgáltatottan és a gyönyörtől dermedten tudnak csak szemlélni, önmagukba menekülnek a Semmi elől. Mindhárom film egy igen belsőséges szubjektív nézőpontot fest meg, ahol csupán egyes személyek látják a végítélet eljövételét. A végén minden szubjektum megszűnik létezni és egybeolvad az objektív szemlélettel, a nihilizmus kiteljesedik a világra, a kicsiny lelki világok rávetülnek az egész földi létre és bekebelezik azt, a szubjektum ezáltal feloldódik és önmaga válik a Semmivé. A lét és a Semmi között csak az ember tud különbséget tenni értékhierarchia szempontjából, esetünkben azok a „kiválasztottak”, akik a kezdetektől érzik a megszűnés közeledtét.

A filmek a posztmodern és a modernizmus határmezsgyéjén mozognak, ugyanis míg a modernizmusban a Semmivel néztek szembe, addig a posztmodernizmusban ragaszkodtak hozzá. Mindhárom alkotás között van egy-egy (olykor több) olyan személy is, aki(k) mindkét tézist képviseli(k), de legvégül mindig a posztmodern eszme nyer, azaz a Semmihez való ragaszkodás beteljesülése. A filmeket igyekszem egy meghatározott koncepció alapján elemezni, így elsőként a *Take Shelter*rel foglalkozom, ahol a világvége egy álmokon keresztül érkező képzelgésnek jelenik meg, egy pusztító, az emberek személyiségét csapdába ejtő esővel, melynek furcsa állaga és eszményi felhőképződményei a végítélet óráit sejtetik. A világvége nincs kimondva, de az ábrázolt kétségbeesés ezt sugallja, valamint a menedék iránti túlzott elköteleződés. A következő a *Melankólia* festői érzékisége és az elmúlással kapcsolatos lelki és testi kinyilatkoztatása. A *Take Shelter*hez képest már egy mélyebb végítéletet ábrázol, ahol a Föld egy másik bolygóval ütközik, így a teljes és visszafordíthatatlan megszűnést egyértelműen végigvezeti, majd meg is mutatja. A *Melankólia* köztes, hiszen míg az előző film inkább a fizikai valóságban mutatja meg a mentális szenvedéseket, addig a harmadik film,

¹ Kovács András Bálint, *A Semmi eltűnése*. = K.A.B., *A film szerint a világ*. Bp., Palatinus, 2002, 92–131.

A *torinói ló* egy jelképes, transzcendens dimenziót ábrázol, ahol az apokalipszis a rendező, Tarr Béla elméjében játszódik le, a művészet és alkotói korzakának végét szimbolizálja. A *Melankólia* mind a belső, mind az ép, a külső reakciók kiteljesítője, azonban mindháromra jellemző, hogy nem csupán a szereplők, de maga a rendező is részt vesz a felállított viszonyokra vonatkozó reflexiókban. Képeikkel és jellemzéseikkel alakítják ki a saját értékhierarchiájukat, prezentálva mindezt a mindenség határértékeivel a közönség felé. Ezáltal a belső apokalipszisek a fizikai valóságba reprezentálódnak, a mentális betegségek pedig nem valósak, pusztán egy eddig ismeretlen állapot vészjelzői...és eme vészjelzők az emberi elme apokalipszisének interpretációi. Ezeket az értelmezéseket fogom most elemezni három remek műalkotáson keresztül.

Vihar előtti csend

A család fontos alkotóeleme mindhárom műnek, mégis legintenzívebben és „leghagyományosabb” formájában a *Take Shelter* esetében rajzolódik ki a megfelelésvágy iránti szüntelen küzdelem és annak látletele. Curtis (Michael Shannon) családapa, aki egy homokbányában végez fizikai munkát és egy kertvárosi házban él feleségével, Samanthával (Jessica Chastain) és süketnéma lányukkal. A pénz elengedhetetlen számukra a megélhetés és ezen felül a lányuknak szükséges műtét miatt. A szorongás és a belső kín több szerepben is megfelelési kényszert ró Curtisre: feleljen meg, mint apa, férj, dolgozó és családfenntartó. Mindehhez hozzájön édesanyja skizofrén betegsége, aminek révén nem tud szabadulni attól a gondolattól, hogy képzelgése, furcsa álmai az öröklött betegség megnyilvánulásai. A filmben szereplő magyarázat nélküli ábrázolásmód és a természet közeli helyszínek nem adnak kielégítő választ a film miértjeire és nem is kell, hogy választ adjanak. A világvége egy személyiségválság kiteljesülése, az individuum összeomlásának végső fázisa, ahol Curtis az intim és elszigetelt környezet ellenére is egyedül marad érzéseivel. A visszafogott emocionális kiteljesülés így nem lehengerlő eposzi drámában mutatkozik meg, hanem egy epikus viharban, ahol a fáradt olaj állagú eső megváltoztatja az élőlények személyiségét és minden ellene fordul, amiről eddig azt hitte, hogy állandó kapcsolati táptalajként van jelen az életében. A félelem a kialakított biztonságos lét elmúlásától reális pszichikus katarzis, hiszen ezzel véget érhet minden, amiről eddig azt hitte, hogy maga az élet.

A sztoikus és idegenként rátekintő kívülállók nem hajlandóak őt meghallgatni, észlelni a vész miatti aggodalmat, így nem saját létbizonytalanságuk iránt éreznek ellenszenvet, hanem a férfi iránt, aki megtestesíti azt. Curtis minden pénzét a régen használt menedékének felújítására költi, mellyel senki sem ért egyet. Senki sem hajlandó elismerni, hogy az ő életük is egyszer

elérkezik ehhez a szakaszhoz, csak legfeljebb nem ilyen drasztikus és látványos formában. Az ököcentrizmus és a csodálatosan lefestett természeti nagytotálók mind a kiszolgáltatottságot hangsúlyozzák: megakadályozni lehetetlenség a vihar érkezését, csak elbújni lehet előle, de az sem lehetséges az örökkévalóságig. A vizualitást így a világvége szolgálatába állítja, ahol nem a valóságos emberiséget fenyegető vég miatt kell rettegnünk, hanem önnön megsemmisülésünktől. A film képi ábrázolásmódjában igaz Terrence Malickre, témájában pedig M. Night Shyamalanra hajaz, mégis a tömegfilmes eszközök és a popkultúrában bevált elemeknek használata ellenére (horrorfilmbe illő paranormális tevékenységek, lásd. kislány az úton, alak az ablakban, lebegő bútorok) nem mondja ki egyértelműen, hogy a főszereplő mentálisan sérült lenne, így szabad értelmezési keretet ad a vihar jelentésének, hiszen eljövetele a film végén megállíthatatlanul bekövetkezik.²

A feltételezett betegség, a paranoid skizofrénia jeleinek kivetülése ez a film. A valóságtól való elrugaszkodás, a hétköznapi élettől való idegenkedés, a képzelt üldöztetés jellemzi Curtis mentális tudatállapotát, mégis ezt nem a valóságra kivetítve, hanem álmokképekbe konstruálva. A hallucinációk nem torzítják el nappali, ébren töltött óráit, azonban éjszaka megjelenő realiztikus „jövendölései” kihatnak a fizikai valóságra is: az álmában megjelenő fájdalmas sebek ébredés után érzékelhetőek maradnak.³ A nagyon mély pszichikus beéledés, a gyötrő valóságghúség és a pánik szerű félelem az eljövendőtől inkább jóssá, mint sem beteggé teszük Curtist. Az álmok egyre durvább béklyókat rónak rá, hiszen mindentől meg kell szabadulnia, ami bántalmazhatja őt élete folyamán: a kutyájától, a legjobb barátjától, a családjától. A család azonban az, mely őt élteni, így ellenszenves álmai a feleségével kapcsolatban már egy belső vívódásként reprezentálódik, ahol a jövőkép konfliktusba keveredik a jelennel, ahol a felesége a legnagyobb segítsége és ösztönző ereje, ő jelenti számára a biztonságot, tehát a reális talajt a még létező fizikai valóságban.

A legmeghatározóbb elem ezen alkotásoknál, így ennél a filmnél is a természetnek való kiszolgáltatottság,⁴ ami többféleképpen jelenik meg. A kislány süketnéma betegsége egy olyan elesett lényé teszi őt, aki a segítők létezése nélkül már rég halott lenne ebben a világban. A természet kiszolgáltatatta őt a többi ember (a szülei) számára, így az ő pusztulásuk saját pusztulását is jelenti. Samantha ki van szolgáltatva a kapitalista és pénzalapú társadalom számára, hiszen családanyaként ő teszi le az életben maradáshoz szükséges ételt az asztalra, a család összetartó ereje. A lányuk számára szükséges

² MEGYERI Dániel, *Jeff Nichols, a haladó határvidék hírmondója*, Prizma folyóirat, <http://prizmafolyoirat.com/2012/02/01/megyeri-daniel-jeff-nichols-a-halodo-hatarvidek-hirmondoja-fegyverek-es-emberek-take-shelter/> (utolsó letöltés: 2013.10.01.)

³ MELISSA ANDERSON, *Apocalypse Now: Financial and Mental Meltdown in Take Shelter*, Village Voice, <http://www.villagevoice.com/2011-09-28/film/apocalypse-now-financial-and-mental-meltdown-in-take-shelter/full/> (utolsó letöltés: 2013.11.14.)

⁴ HUBER Zoltán, *Take Shelter*, http://filmvilag.blog.hu/2012/05/28/take_shelter (utolsó letöltés: 2013.18.17)

műtét intézésében ő az elsődleges mozgatóerő, melyre rengeteg pénzre lenne szükségük, ha nem lenne a férj munkahelyi biztosítása, aminek megszűnésével a teljes kiszolgáltatottság és kétségbeesés lesz úrrá a feleségen. Mindez mutatja azt is, hogy a családi nyaralásra külön, varrónői munkával próbálja meg összegyűjteni a pénzt. Curtis pedig saját elméjének kiszolgáltatott anyja. Mindent a fenyegetettségnek vet alá: munkáját, emberi kapcsolatait, a család anyagi biztonságát. Ő a valós veszélyek legpredesztináltabb szimbóluma, hiszen a legnagyobb bizonytalanság az ő tevékenységeinek hatására alakulnak ki. Bizonytalanság azzal kapcsolatosan, hogy kik vagyunk, kikkel vesszük magunkat körül, miért választottuk magunknak ezt az életet, mennyire védtelenek és kiszolgáltatottak vagyunk a világgal szemben. Az utolsó állítást a már említett természeti képekben veti elénk a rendező, Jeff Nichols, aki minimalizmusával és a környezetünkre tett hatások reflexiójával szívesen foglalkozott előző filmjében is.

Az ember öntudatra ébredése a múlandóság felé és behatárolhatatlan érzéseinek kivetülése a közelgő időjárásra globális emberi problémaként érthető, hiszen az évszakhoz köthető őszi, téli depresszió, a szürke hétköznapok során megjelenő melankólia, a viharok láttán érzett földöntúli vonzalom az öröklét és egyben a pusztulás felé általános emberi érzelmek, mindenkiben ott vannak. A film a belső meghasonlást, a belső létbizonytalanságot és ezt a fajta érzelmi kiszolgáltatottságot veszi alapul, elsőként azzal, hogy magányos jelenségként definiálja, ugyanis Curtisen kívül senki másnak nincsenek hasonló látomásai. Így a film beteljesíti azt a filozófiai aspektust, mely minden földi emberre igaz helyzetétől, nemétől, korától és eddigi életétől függetlenül: minden ember magányosan hal meg.

A fény az alagút végén

A *Melankólia* csodálatos absztrakt rajza, festménye, művészeti kompozíciója a letargikus vég leképzésének, melyet elsősorban intenzíven összeállított képeivel és szimbolista színeivel tükröz. A lélek kiüresedését, majd annak a pusztulásban történő megváltását egy fizikai valóságban létrejövő világ-végével konstatálja a rendező, Lars von Trier, kinek köztudottan depresszív jelleme szerzői kiteljesedést és áttétes reprezentálódást sejtet megmutatni a végletekig nyomasztónak szánt filmjében.⁵ A költői táj és az elbeszélésmód, valamint a közeledő bolygó epikus nagysága azonban magasztos eszmével ruházza fel a történet atmoszféráját, így kifordítja az értelmezési keretből mindazt, amit eddig feltételeztünk. Az eddigi feltételezéseink pedig a racionalitás és a depresszió közti határmezsgyét rajzolta fel egy „normális” világban. Az alkotás két részből áll. Az első fejezet a dán dogma szabályzatokat követve

⁵ CSOMA Emőke, *Imbolygó haláltánc*, <http://www.filmtett.ro/cikk/2903/lars-von-trier-melancholia-melankolia> (utolsó letöltés: 2013.08.24.)

Vinterberg *Születésnap* című alkotását idézi, ahol Justine (Kirsten Dunst) épp lakodalmát üli népes családjával, kollégáival és barátaival, de kamaradrámáját csak ő éli át. A társaság semmit sem érez Justine abnormális viselkedéséből, amit természetesen igyekszik leplezni, hiszen betegsége kikökkentené a látszatéletéből, amit az elvárásokkal teli családja miatt épített fel. Emiatt ment férjhez, emiatt vállalta az esküvő rituáléját, hogy normálisnak tűnjön. Maga az emberiség is ezen a vonalon halad a vég felé, csak elfojtott közönyösséggel és a kognitív illúziók fenntartásával. Gadamer állítása szerint a rituális hagyományoknak és az életünkbe vitt ünnepeknek az időhöz van köze: *„segítségükkel nem teszünk mást, mint az időt, azaz saját életünket tagoljuk, osztjuk értelmes(nek tűnő) szakaszokra. Vagyis rítusaink életünk elemzéséhez, megértéséhez járulnak hozzá, általuk a velünk történeteket egy elfogadott, értelmezhető rendszerben tudjuk elhelyezni, el tudjuk hinni, hogy kilátástalanul egyforma mindennapjaink ellenére haladunk valahonnan valahova”*.⁶ Justine depressziója azonban ezt az illúziót nem fogadja el. Betegsége olthatatlan tökéletességvágygal kínozza, melynek elérése lehetetlen. Vágyai - amiket valójában meg sem tud fogalmazni - teljesíthetetlenek, emiatt állandó kételyek gyötrik. Ez az állandó bizonytalanság megghiúsít minden olyan esélyt az életben, ami által sikeres lehetett volna, így Justine lehetősége a normális életre megvalósíthatatlan küldetésnek bizonyul. A lelkesedés hiánya, a kollégájával való érzéketlen félrelépés, a közöny terhe mind ott lebegnek az esküvő dísztermének magasztos pompájában, de mindezt csak Justine érzékeli. Az emberiséget nem tartja érdemesnek az életre, kiteszítettnek érzi magát, így a bolygó becsapódása előtt meg is fogalmazza őszinte véleményét: *„a Föld gonosz hely, amit nem kell gyászolni”*.

A második fejezet Claire (Charlotte Gainsbourg), a racionális nővér tökéletes életet mutatja be, melybe Justine, mint a harmóniát megtörő elem kerül bele. Claire együtt él gazdag férjével (Kiefer Sutherland) és kisfiúkkal egy hatalmas házban, aminek elhelyezkedése szintén a naturalizmushoz való vonzalmat erősíti meg. Itt is hangsúlyos szerepet kap az erdő (ahogy korábbi filmjében, az *Antikrisztusban* is), mely a lélek kivetülésének és a természetfeletti jelenségek birodalmát jeleneti. Itt az érzelmek felerősödnek, a láthatatlan dolgok láthatóvá válnak, az elképzelt fantáziák megvalósulnak. A félelemmel vegyes szentség bölcsője az erdő és a ház épp egy ilyen erdő mellett van. A szinestézia kézzel tapintható a zöld és a kék szín hangsúlyeltolódásai során, a zöld a földi létben való elmerülést, a természet bekebelező erejét hangsúlyozza (lásd. a tavon fekvő menyasszony, a tó parton fekvő meztelen Justine), míg a kék az ezt megváltó és ebből a világból kiszakító isteni kézjegy szimbóluma (bolygó színe, az elektromos kisülések égbemenetele, a kékség dinamikussága).

⁶ GYENGE Zsolt, *A depresszió felkent papja*, http://revizoronline.com/hu/cikk/3305/lars-von-trier-melancholia-cannes-i-filmfesztival-2011/?cat_id=4&first=0 (utolsó letöltés: 2013.09.24).

Claire reális döntéseket tud hozni, épp ezért hihetetlen számára, mikor a Föld elpusztulása valós tényé válik. Justine viszont beteg, a világot reménytelennek látja. A kognitív pszichológia három tényezővel magyarázza Justine betegségét, a depressziót: a világról, önmagunkról és a jövőről való realistább elképzelés, ami az átlagemberre, tehát Claire-re is jellemző, az a depressziós embernél nincs meg. Magának az illúzióknak a hiánya, ami segít minket abban, hogy ne roppanjunk össze a jelenlévő bizonytalanságban nem létezik a depressziós ember számára. Ezt a három tényezőt nevezik kognitív illúzióknak, ami megvédi az ént a valóságtól.⁷ Justine számára ezek fényében a Föld pusztulása megváltás lesz, hiszen eddigi életét szenvedéssel töltötte, a kényszerű megfelelés alól az élet megszűnésével felszabadul, és ez megnyugvással tölti el. Még akkor is, ha ezzel az eszménnyel neki is meg kell halnia. A Semmi, ami a Föld helyett lesz így a megváltást fogja jelenteni. A kierkegaard-i értelmezésnek megfelelően a végső Jó, a szorongástól való felszabadulás jelképe lesz a megfoghatatlan sötétség. Mindez természetesen csak Justine életében, aki a többiekkel ellentétben fordított irányban, a véghez való közeledés hatására válik felszabadulttá és boldoggá. Claire és férje eddigi magabiztos élete kártyavárként omlik össze, biztos egzisztenciájuk hiábavalósága és a gyermekük iránt érzett sajnálat, hogy nem láthatják őt felnőni, személyiségüket millió apró darabra töri össze egy perc alatt. A végkimenetel ábrázolásában egy sajátos biblikus párhuzamot is találhatunk. A férj mivel képtelen elviselni a pusztulás látványát és az addig tartó megállíthatatlan várakozást, ezért öngyilkos lesz. A nőiség, az anyaság ereje és a világ megszűnésébe való beletörődés mártíri tökéletessége így nem a férfiban, hanem a nőben testesül meg. Isten a teremtéskor először a férfit alkotta meg, a végítéletkor pedig utoljára a nőt pusztítja el. Justine eddigi viselkedése új értelmet nyer és a világ pusztulásával való felemelkedése saját emberi mivoltának átértékelődését jelenti. Egy poszt humán alkat, egy erdei teremtmény, kit a valóság nyersesége megsebzett és csak a szentség látható megváltása adhat újra életerőt neki. Emiatt képes megnyugvással és naiv beletörődéssel elhívetni a kisfiúval és talán Claire-rel is, hogy az általuk épített búvóhely megvédi őket a pusztulástól és emiatt válik ő a Semmi prófétájává.

Claire így saját illúziójának áldozatává válik, mivel eddig foggal-körömmel ragaszkodott a normális életéhez, ami most egy pillanat alatt szertefoszlik. Justine kiüresedése védőhálóként szolgál a végítélet óráiban, tehát mindazt, amit eddig feltételeztünk, fordított értelmezést kap: Claire lesz az áldozat és Justine a „megmentő”. A Semmi utat tör magának és felborítja a világ rendjét, átértelmezi az emberi lét fogalmát és kizökkent a mindennapok biztos talajáról. A természet, a lét, a vég egyé válik a kiüresedett lélekkel, együtt pusztulnak el, együtt válnak a Semmi örökkön tartó megfoghatatlan részévé.

⁷ PINTÉR Judit Nóra, *A magányos bolygó*, Filmvilág 2011/10, 28-29.

A láthatatlan elmúlás

A semmibe veszés és a belső kiüresedés legminimalistább megjelenítése egy magyar alkotó kezei közül került ki. Tarr Béla egyébként is „rajong” a hétköznapi ember filozófiai megkonstruálásáért és a fizikai világban megjelenő mocsokból kiemelkedő individuumok mélységességéért. *A torinói ló* egy Anti-genezis történet, amely a világ elpusztulását ábrázolja hat napban, hiszen az Úr ugyanennyi idő alatt teremtette meg a világot. A hetedik napon megpihent. Itt is megpihen az alkotó, csak itt ezen filmek teremtőjéről beszélünk, aki maga Tarr Béla.

A történet lassú lefolyása és szinte a halálközeli állapothoz hasonlítható észrevétlen lélegzetvétele fokozatokban ábrázolja a világ elmúlását, az emberi kapcsolatok eltűnését. Annyiban másabb, mit a fent említett két mű, hogy a lélek már rég nem ad intenciót az életben maradáshoz, a kapcsolatok pedig megszokássá, egymáshoz kötődéssé, egymásra támaszkodássá váltak, így érzelmi síkon már rég eltűnt mindaz, ami valaha jelen lehetett. A fokozatok a tragikumok súlyosságával nőnek egyenes arányban, így a tomboló szélvihartól a világ megszűnéséig jutunk el úgy, hogy ezen vész megvalósulása nem egy katartikus és látványos katasztrófával valósul meg, hanem az elemek és elvont fiziológiai jelenségek egyenként való eltűnésével a világból. A szúk nem rágnak már többé, a ló nem eszik, a kút elapad, a láng kialszik, a parázs nem parázslík, csak a tomboló szél állandó, amely a végén szintén néma csöndbe burkolózik. A sejtelmes csend, a természeti jelenségek gigászi nagyságának az apró emberi életeken való lecsapódása csak a kiszolgáltatottság traumáját erősíti. Apa (Derzsi János) és lánya (Bók Erika) megpróbálnak elmenni otthonukból, de visszafordulnak, mivel a menekülés reménytelen, mindenhol sivárság és pusztulás van. A test és a lélek egyaránt feladta a küzdelmet, várja a végső kinyilatkoztatást, a szavak nélküli vég bekövetkezését, melyről fogalmuk sincs együgyű és tudatlan mivoltuknak „köszönhetően”.

A torinói ló története Krasznahorkai László *Legkésőbb Torinóban* című rövid esszéjére épül, melyet az író a híres német filozófus, Friedrich Nietzsche elméjének összeomlásának történetéből merítette. 1889-ben Torinó utcáin találtak rá, aki egy ló nyakába kapaszkodva zokogott. Az állatot állítólag a gazdája brutálisan megverte, a védelme érdekében ugrott Nietzsche a nyakába, aki ezután 1900-ban bekövetkezett haláláig már nem épült fel súlyos elmebajából. Az esszében ez szerepelt a ló további sorsával kapcsolatosan: „Hogy mi lett a lóval, nem tudjuk.” Az alkotás azonban nem történetileg interpretálja a művet, hanem csak a ló sorsát és az érzelmi megjelenítést veszi alapul, azt az összetett értelmezési tartományt, ami alapján eme történetet mentálisan és szimbolikusan meg tudjuk fogalmazni, tovább tudjuk vinni.⁸

⁸ Kovács András Bálint, *Az utolsó Tarr-film*, Filmvilág 2011/03, 4-9.

Ezt a fajta továbbvitelt pedig Tarr Béla öncélúan és saját életművének kerek lezárása érdekében úgy alkotta meg, hogy a világ születéséhez hasonlóan egy ugyanolyan protokollszerű folyamattal elmeséli a Föld végének, saját alkotói munkásságának befejezését, mellyel az élet örök körforgását lezárja.

A nihilizmus és a Semmi öntörvényesen uralkodó elemmé válik az alkotásban, hiszen Nietzsche filozófiája a teljes megszűnés létállapotát hangsúlyozza: *„A nihilizmus egyfelől olyan probléma, amely transzcendálja a teret és az időt, és az emberi lét lényegében gyökerezik. Olyan egzisztenciális probléma tehát, amelyben az én léte mint valami végtelenül mély tárul fel az én számára. Másfelől történelmi és társadalmi jelenség, a történelem tanulmányozásának tárgya. A nihilizmus jelensége azt mutatja, hogy történelmi életünk elvesztette alapját mint objektív szellemet, hogy az értékrendszer, mely fenn tartja ezt az életet, összeomlott, és hogy a társadalmi és történelmi élet egysége eloldódott a fundamentumaitól. Külsőleg a nihilizmus a társadalmi rend összeomlásának, belsőleg pedig a szellemi romlásnak a jele és mint ilyen, a nagy felfordulás korát jelzi. Ebből a szempontból azt mondhatjuk, hogy egy olyan jelenség, mely időről időre előfordul a történelem folyamán.”*⁹ Az újbóli eljövetele pedig kivetíthető a jelenlegi magyar társadalmi helyzetre is, mely szorosan összefügg az egzisztencia válságával, a kiteljesedés lehetetlenségével, a munkanélküliség bénító jelenvalóságával és az alkotói szabadság semmibe vételével. A nihilizmus elégedetlenséget, az én kétségbeesését és a törvényeknek való kiszolgáltatottságot jelzi. A filmben szereplő egyetlen filozófiai monológ is egy céltalan kinyilatkoztatás, mely egyáltalán nem illik a kontextusba. A végről és a hibákról beszél, valamint a megszűnésről, de érthetetlen, bonyolult és elvont gondolatmenete csak azt a rendszert prezentálja, amiben most is benne élünk. A kisember nem értheti meg, amit feljebbvalói döntenek, ráadásul az ő sorsával kapcsolatban, de annyi bizonyos, hogy ez pusztító hatású. A természet sem magyaráz vagy mentegetőzik a világ elpusztítását megelőzően, csak cselekszik önkéntelenül és saját céljainak megfelelően.

A film mindennapi életünk láttelepe, ahol a kiszolgáltatottság, az apró dolgok eltűnése, a lassú folyamat a világ elpusztulásának végső bekövetkezésével igaz nem hat nap alatt, de hat évtized vagy hat évszázad múlva akár be is következhet. A mentális egyesülés az ürességgel a redundáns jeleneteknél figyelhető meg, ahol apa és lánya a mindennapi rutinjukat végzik egymásra támaszkodva. Felkelnek, fél kezére béna apját a lány segíti felöltöztetni, pálinkát isznak, krumplit esznek, a lóval az apa megpróbál bemenni a városba, de az megszűnik szolgálatkész lenni és nem eszik már többé. A rutin megszakad, az élet kizökken a megszokott kerékvágásból, mely harmónia visszaállítására már nincs lehetőség. A rendező minimalista hasonlataival állít párhuzamot az egzisztenciális lét megszűnése és az adott társadalmi problémák súlyossága között.

⁹ Nishitani KEIJI, *A nihilizmus felülmúlása*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi043/Keiji.html> (utolsó letöltés: 2013.10.15.)

A süvítő erejű szél csak port és szürkéséget hoz az egyébként is kiszáradt, üres, élettelen környezetre, amit olykor hosszú percekig néz vagy az apa, vagy a lánya az ablak előtt ülve. Azonosulnak mindazzal a Semmivel, ami kint van és ami a lelküket uralja. Ez a fajta kiszolgáltatottság nagyobb, mint eddig valaha. Alá vannak rendelve saját énüknek, az elemeknek (melyek megszűnnek), az időjárásnak (mely nem javul), egymásnak (mely már nem lesz tele soha érzelemmel). Itt mindenki ösztönlény, azért születünk, hogy meghaljunk. Csupán két emberi megnyilvánulást találhatunk a majd két és fél órás filmben. Egyik a már említett elmenekülés. Mindenüket összekapcsolva megpróbálnak elmenni a házból, hosszú percekig csak a horizont felé tartó, majd ott eltűnő alakokat látjuk, viszont kis idő után újra felbukkannak. Nincs magyarázat visszatérésük okára, de nem is szükséges, hiszen úgyis tudjuk: mindenhol ez van, sehol sincs Semmi. A másik pedig a lány szaggatott olvasása a cigányoktól kapott Bibliából. A világ és a teremtés megértésén fáradozik a világ elpusztulásának küszöbén. Naiv vágy a végölébe temetkezve, melynek atyja nem isten, hanem az ember, Tarr Béla.

A kiszolgáltatottság misztikuma

Érdekes tényező, hogy mindhárom film a 2011-es évben került a mozikba. Az misztikus együttállás oltárán áldozva felvetődhet a kérdés, hogy vajon miért? A legvalószínűbb az, hogy a téma sokszínűsége és az értelmezési keretek tág mivolta rengeteg művészeti lehetőséget rejtettek magukban, így a maják közelgő jóslatai és az annak idején rettegést keltő Y2K pánik beteljesületlen jövendölései egy belső szorongást váltottak ki a köztudatban, amik mind a mai napig jelen vannak.

A filmek annak ellenére, hogy hollywoodi körülmények között, vagy adott esetben itthon egy külföldön is elismert rendező által készültek, szerzői filmes vonásaik vannak. Jeff Nichols alkotásaiban a természet, mint totálisan érintetlen környezet áll filmjeinek középpontjában. Trier, dán származása, a dogma rendszer egyik elkötelezett híve és a művészi látásmód elvont képviselője újabban szívesen dolgozik együtt hollywoodi sztárokkal, mégis nála is jelen van a természet, azonban mint az emberi szenvedés kivetülése, az erdő, mint egy megfoghatatlan lény van jelen, valamint a szinesztézia kihangsúlyozza ezeket a jelentésrétegeket. Tarr pedig hosszú beállításaival, az emberi lét kiüresedését tematizáló elbeszélésformájával a Berlieni Nemzetközi Filmfesztiválon elnyerte a zsűri tetszését, így közönségfilmnek nehezen nevezhető alkotásával mégis beférközött a köztudatba. A popkultúra felkarolta ezen alkotásokat és rávezette az embereket az interpretáció szükségességére. A szerzők kiteljesedése és abszolút megértésük még messze van a tökéletestől, azonban köztudatba való bekerülésük és közízlést formáló tevékenységük

biztatóan hat az akciókba fulladó, felszínes katasztrófafilmek világában.

A történetek és a fent említett elméleti magyarázatok a Semmi megjelenésével és a család fontosságával állnak kapcsolatban. A Semmi mindenhol ott van és a küzdelem ellenére ragaszkodnak hozzá. Curtis tudja, hogy csak ő látja a közelgő véget és fel is készül rá, azonban belebetegedne, ha az nem valósulna meg, hiszen megrendülne a hite saját magában és mindenben, ami mellett elkötelezte magát. Justine és Claire egyszerre testesíti meg a Semmi utáni vágyat és az előle való elmenekülést, melyek érzelmi intenzitása szituációktól függően változik. Az első fejezetben Justine menekült előle, a másodikban már várta. A *torinói lóban* pedig már nem beszélhetünk érzelmekről, sem észlelésről, itt pusztán megtörténik a természet akarata és eljön a Semmi a sötétséget elhozva ezzel a világra.

A legfontosabb összetartó erőt, a családot hangsúlyozza mindegyik alkotás. A magány ugyan elkerülhetetlen a vég eljövételével, addig mégis van remény azáltal, hogy utolsó óráinkat, a vágyott megmenekülést vagy esetleg a vágyott pusztulást szeretteinkkel éljük át. Curtis mindent a családjának rendel alá, nekik épít menedéket, miattuk próbálja elkerülni a Semmit, mégis nekik köszönheti mindazt a kint, amit ennek a tudatával él át, hiszen édesanyja mentálisan beteg. A család Curtis számára a megmentő és a veszély egyaránt. Claire és Justine testvérek, csak egymás segítségével élhetik túl a Melankólia becsapódását, nem testileg, hanem szellemileg. Az első fejezetben Justine Claire segítségével jut el a mélypontig, mert eljut, de nem drasztikusan, hanem fokozatos leépüléssel. A második fejezetben a végletekig felfokozott félelemben Clairet Justine segíti át békével a túlvilágra. A lány és az apja pedig a „gondatlan tudatlanság” tükrében csak érzékelik a körülöttük zajló eseményeket, de nem tudják, hogy ez a véget jelenti. Az elmúlást együtt élik át, együtt tapasztalják meg a Semmit, pont úgy, ahogy egész életükben éltek...együtt. A család ilyen mértékű szerepe a halállal mutat rokonságot, hiszen mindhárom film szerves része. Akárcsak a kezdet és a vég. A család és a természet pedig az egyik legsúlyosabb emberi létállapotot képes generálni, a kiszolgáltatottságot. Ha az anya csecsemőjét eldobja, kiszolgáltatottá válik, ha a család nem segít a legnagyobb bajban, az ember védtelen lesz a világ kegyetlenségeivel szemben. Ha az embert kitalasztja az anyatermészet, többé nincs helye a világban és ha a természet erői ellenünk fordulnak, nincs semmi, mit tehetnénk az elpusztulás ellen. Az pedig bizonyos, hogy a halál elérkezik, de nem tudni mikor. Nincs még egy olyan érzés, amely vetekedhetne a halálfélelemmel, melyről tudjuk, hogy biztosan bekövetkezik. Mindhárom alkotás ábrázolása a sorsról, a kiüresedésről és a családról összefut valami magasztosabb egészbe, melynek kivetülése a halálvágy és az életösztön egy paradox kettőssége.

*„Úgy ismernélek, Ismeretlen!
Téged, mélyen lelkembe nyúlva,
életem, mint viharzás, összedúlva,
Megfoghatatlan, Rokonom benn!
Úgy ismernélek, szolga lényed.”*

(Friedrich Nietzsche)

