

Varga Balázs

Egyedül álló

*A torinói ló értelmezései magyar és angol nyelvű írások tükrében**

A *torinói ló* által a 2011-es Berliini Filmfesztiválon elnyert Ezüst Medve-díj a legkomolyabb elismerés, amit magyar film az elmúlt szűk két évtizedben nemzetközi fesztiválon szerzett.¹ Egyben ez Tarr Béla legrangosabb nemzetközi fesztiváldíja is. Tarr azonban természetesen nem *A torinói ló* berlini elismerésével lett a kortárs filmkultúra kanonizált alkotója, hiszen munkáit már a *Kárhozat*, de legkésőbb a *Sátántangó* óta különös figyelem és elismerések sora övezi.² A Tarr Béla utolsó filmjeként beharangozott *A torinói ló* mindazonáltal kitüntetett darab, egy széles körben elismert életmű záró alkotása. Nem pusztán egy már kanonizált alkotó soron következő filmje tehát, hanem az életmű-zárás gesztusával nyomatékosított munka. Mindez különösen érdekessé teszi a mű recepciójának kérdését. Hogyan értelmeződik a film kritikáiban az életmű-zárás gesztusa? Ez a kijelölt végpont mennyiben befolyásolja, egyáltalán befolyásolja-e a film értelmezését? Milyen érvekkel, miféle kontextusban helyezik el a kritikák és értelmezések a filmet az életműben, a kortárs magyar és egyetemes filmben, illetve a filmtörténetben? Még pontosabban: ezen kontextusok (lokális-globális, kortárs-történelmi) közül melyek aktivizálódnak a különböző szövegekben? A most következő elemzésben *A torinói ló* magyar, illetve angol és amerikai kritikáit, elemzéseit fogom összevetni, annak érdekében, hogy a kortárs filmkultúra értékkepző és értékfelmutató mechanizmusainak működését közelebről is megvizsgálhassuk.

Lokális/globalis térben

A hazai és a külföldi kritikák összevetése minden esetben alkalmas lehet arra, hogy különböző kulturális szemszögekből megfogalmazott értelmezéseket hasonlítsunk össze. Különösen érdekes lehet abban az esetben, amikor

* A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ A Berliini Filmfesztiválon az Ezüst Medve díjat több kategóriában is kiosztják. Ezek közül a legfontosabb a nemzetközi zsűri nagydíja. Ezt az elismerést magyar film utoljára 1992-ben kapta meg, akkor Szabó Istvánt díjazták az *Édes Emma, drága Böbéért*. Legfrissebben pedig Fliegauf Benedek filmje, a *Csak a szél* kapta meg 2012-ben.

² A *Sátántangó* és Tarr kanonizációja az 1990-es évek második felében, a film és a Tarr-életmű nemzetközi retrospektív vetítéssorozatai, valamint befolyásos kritikusok, esszéisták (Susan Sontag, Jonathan Rosenbaum) kitüntető megnyilatkozásai után erősödött meg. A hazai kanonizáció a nemzetközi elismeréseket követte. Bemutatásakor a *Sátántangó* a Filmszemlén és a kritikusoktól egyaránt díjat kapott – de sehol sem a fődíjat. Másfelől azonban a *Filmvilág* nagyszabású összeállítást szentelt a filmnek, melyben helyet kapott Esterházy Péter laudációja is. Egyszóval a hazai fogadtatás mintázata annyiban hasonló volt a nemzetközihez, hogy a kanonizáció kezdő gesztusa a kritikus-kulturális elit részéről érkezett. Tarr – és a *Sátántangó* – kanonizációjáról bővebben: Kovács András Bálint: *A kisterem és a nagyterem. Filmvilág* (1994) no. 4. pp. 4–5.; Kovács András Bálint: *A negyedik dimenzió. A Sátántangó tizenöt éve. Filmvilág* (2009) no. 2. pp. 4–5.

az adott alkotás lokális, illetve nemzetközi megítélése karakteresen eltér egymástól.³ Ebben az esetben azonban nem erről van szó, hiszen, ahogy azt a bevezetőben is említettem, napjainkban Tarr Béla idehaza és globálisan egyaránt magasan kanonizált alkotónak számít. Nyilván érdekes lehet viszont, hogy filmjének mely vonatkozásai lesznek jelentésteliek a különböző elemzésekben, továbbá izgalmas megvizsgálni, hogy az egyes számú kortárs magyar rendező utolsó filmjét miként értelmezi a hazai és a nemzetközi kritika a szerzőiség és a nemzeti filmkultúra kontextusában. Azaz miféle olvasási stratégiákat szólítanak meg Tarr Béla filmjei, és mennyiben van jelen ez a két értelmezési irány (a szerzői név, illetve a kortárs nemzeti filmkultúra) a különböző szövegekben? Ezt a kérdést különösen lényegessé teszi *A torinói ló*, illetve általában is az elmúlt két évtizedben készült Tarr-filmek univerzalizmusa, folyamatos eloldódása a közvetlen lokális referenciáktól.⁴ Hiszen Tarr életműve abból a szempontból is paradigmaticus a kortárs európai filmben, hogy a téma- és helyszínválasztás szempontjából filmjeinek sora többé-kevésbé lineáris ívet rajzol le, amennyiben a lokális helyszínek és problémák felől az univerzális kérdések és helyszínek felé mozdul el. Első filmjei az 1970-es, 1980-as évek szociografikusan is meghatározott miliójében, magyar panelvilágában játszódnak, stílárisan pedig fontos keretüket egy akkori magyar filmes irányzat, a Budapesti Iskola dokumentarizmusa jelenti.⁵ Az 1980-as évek végén, 1990-es évek elején készített filmjeiben szintén meghatározó a lokalitás, ám a *Kárhozat* vagy a *Sátántangó* magyar pusztája már nem direkt szociografikusságával, hanem elvontabb, stilizáltabb lokális kulturális térként mutatkozik. Ezen filmek stíláris kontextusa szintén egy hazai irányzat, az éppen a *Kárhozattal* induló és *Sátántangóval* végződő „fekete széria”.⁶ A 2000-es években készült Tarr-filmek azonban már eloldódnak a lokális kulturális miliótól. A *Werckmeister harmóniák* nem pontosan definiált kelet-európai heterotópiája után *A londoni férfi*, illetve *A torinói ló* már címében is az európai kontextust hangsúlyozza.

³ A magyar filmtörténetnek kevés olyan szereplője van, akinek kiemelkedő jelentőségét egyszerűen igazolná vissza a hazai és a nemzetközi kritika. Arra, hogy egy idehaza kanonizáltnak tekinthető alkotó nemzetközi ismertsége jóval gyengébb, számos példát lehet hozni. Az elmúlt évtizedekből ilyen Jeles András vagy Grunwalsky Ferenc életműve, amelyek hazai elismerések sorát érdemelték ki, ám a nemzetközi fesztivál-körforgásban szinte alig jelentek meg. A lokális filmkultúrák nyilván mindig több alkotót tekintenek jelentősnek mint ahányat egyes nemzetek alkotói közül a fesztiválvilág kiemel – már csak a statisztika és a szelekciós logika okán is. A kérdés tehát nem is az, hogy egy adott korszakban a kiemelkedőnek tartott magyar alkotók közül miért csak egy vagy kettő, netán egy sem kerül be a nemzetközi kánonba. Hanem egyrészt az, hogy vajon az adott filmeknek, életműveknek ugyanazon vonatkozásai lesznek-e értékesek, jelentésteliek a hazai, illetve a nemzetközi kontextusban; másrészt pedig azok az esetek lehetnek érdekesek, amikor a nemzetközi kritikusi és fesztiválvilág által elismert szerző hazai fogadtatása jóval ellentmondásosabb – ennek lehet példája Mészáros Márta 1970-es évekbeli filmjeinek széttartó magyar, illetve nemzetközi recepciója.

⁴ Ebből a szempontból életműve párhuzamba állítható Kieslowski vagy Tykwer, illetve sok szempontból Haneke életművével.

⁵ Kövesdy Gábor: *Léket kapott élet. Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben. Metropolis* (1997 nyár) pp. 82–89.

⁶ Bakos Gábor: *A színhiány filmjei. A fekete széria forma- és stíloselemzése. Metropolis* (2010) no. 4.

Nyilván nem a „magyarság” kimosódásáról van itt szó, hanem egy olyan, következetes alkotói szemléletről, amely új és új színtereken vizsgálja az életmű középponti témáit (kiszolgáltatottság és együttérzés, az újrakezdés reménye és reménytelensége). Amennyiben tehát az életmű lokalitásból kifelé mutató dinamikáit tekintjük, különösen érdekes, hogy a hazai, illetve a nemzetközi kritikák miként viszonyulnak a különböző kulturális referenciákhoz. Relevánsak-e a lokális vonatkozások, és ha igen, miféleket azonosítanak be az elemzők a filmben; egyáltalán felmerül-e bennük értelmezési kérdésként a helyszín kulturális és földrajzi (azaz: kulturális földrajzi) hovatartozása?

Metakritika

Ahogy a kánonról és kanonizációról folytatott vitákat, úgy a kritika szerepéről folytatott diskurzust is alapjaiban forgatta fel az elmúlt másfél évtizedben a hálózati kultúra berobbanása. Ezeknek a vitáknak ebben az elemzésben még az összefoglalását sem tudom, nem is kívánom nyújtani,⁷ az azonban megkerülhetetlen, hogy a kanonizációnak és a filmkritikának a kortárs hálózati kultúrában betöltött szerepéről legalább tézis-szinten ne nyilatkozzak. Enélkül ugyanis tét nélkülivé válna bármiféle összehasonlító kritika-elemzés. Úgy gondolom tehát, hogy bár a digitális, hálózati kultúra az elit kulturális kánon relativizálódását okozta és egyben a felülről lefelé szerveződő kanonizációs logika helyett az alulról felfelé szerveződő kánonképzés (hálózati közösségek, szubkultúrák, rétegcsoporthoz) korát nyitotta meg, maga a kánon és a kanonizáció a sokközpontú, párhuzamosságokra és mellérendelésre épülő hálózati kultúrában sem veszített a jelentőségéből. Sőt, az az alkotás, amely nem szerepel valamilyen listán, nem képez valamiféle csomópontot egy hálózatban, szinte bizonyosan kihullik a kulturális emlékezetből. Éppígy, bár a blogoszféra sok szempontból elhomályosítja a hagyományos orgánumokban, lapokban megjelenő kritikák szerepét, ez utóbbi fórumok továbbra is lényeges szerepet játszanak. Egyrészt az elit kulturális kánon működtetésében, másrészt értelmezéseket és értékeléseket generáló hálózati csomópontként. Nem véletlen, még ha nem is a magyar vagy európai helyzetre jellemző, hogy az elmúlt évtizedben számos, elsősorban amerikai marketinges kutatás próbálta felmérni, sőt modellezni, hogy befolyásolja-e például hollywoodi produkciók nézettségét a hagyományos filmkritika.⁸

⁷ A kanonizáció kérdéseiről és a magyar filmtörténeti kánonról bővebben írtam a Metropolis magyar filmkánonnal foglalkozó összeállításában: Varga Balázs: *Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései*. Metropolis (2009) no. 3. pp. 32–44.

⁸ És ami a legérdekesebb, hogy az elemzések gyakran pozitív összefüggést mutatnak ki a kritikai értékelés és a nézőszámok, jegybevétel között. Basuroy, Suman – Chatterjee, Subimal – Ravid, S. Abraham: *How Critical Are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budgets*. Journal of Marketing (October 2003) pp. 103–117.; Boatwright, Peter – Basuroy, Suman – Kamakura, Wagner: *Reviewing the reviewers: The impact of individual film critics on box office performance*. Quantitative Marketing and Economics (2007) no. 5. pp. 401–425. A legismertebb filmes díjak és a díjazott filmek pénztári bevétele közötti kapcsolat kérdéséről: Ginsburgh, Victor: *Awards, Success and Aesthetic Quality in the Arts*. Journal of Economic Perspectives (Spring 2003) no. 2. pp. 99–111.

A kanonizációnak a hálózati kultúrában való átalakulása, valamint a hagyományos filmkritika blogoszféra általi megroggyantása tehát nyilvánvalóan megkerülhetetlen, paradigmaváltó jelenségek, azonban az elit kulturális kanonizációt továbbra is komoly befolyással bíró kulturális regiszternek gondolom. A most következő elemzésben tehát ennek a rendszernek a mikrodinamikáját kívánom megvizsgálni Tarr Béla utolsó filmjének segítségével.

Az elemzéshez *A torinói ló* magyar és angol nyelvű kritikáit, illetve a filmmel foglalkozó esszéket gyűjtöttem össze.⁹ A mintavétel nyilvánvalóan nem reprezentatív, hiszen a magyaron kívül csak egy nyelvterületre korlátozódik. Nyilvánvalóan tanulságos lenne megnézni, hogy a francia vagy a német, spanyol nyelvű kritikák érvelése, értékrendje, nézőpontja mennyiben tér el az angol és amerikai, illetve a magyar kritikáktól. A kultúraközi különbségek feltérképezéséhez azonban elégségesnek tartottam erre a két nyelvre korlátozni az anyaggyűjtést. A mintában így is igen sokféle lap és fórum egészen különféle szövegei szerepelnek: napilapok, kulturális hetilapok, filmes lapok, magazinok és folyóiratok írásai. Kritikák, elemzések és esszék egyaránt. Ezek összehasonlítása nyilvánvalóan számos problémát vet fel, hiszen terjedelmüket, célközönségüket, kulturális kontextusokat és műfajukat tekintve is egészen különböző írásokról van szó. Ez a sokféleség és a pozíciók különbözősége azonban éppen azért lehet érdekes, hogy minél változatosabb mintán legyen megvizsgálható az, hogy miképpen, milyen érvekkel értékelték és értelmezték Tarr Béla utolsó filmjét.

Textusok és kontextusok

Annak érdekében, hogy az elemzés nem pusztán kritikai körkép legyen,¹⁰ a különböző kritikák és esszék összehasonlításához valamilyen, legalább minimálisan strukturált szempontrendszerre van szükség. Ezeket a szempontokat a munka céljának (a Tarr-film értelmezéseinek vizsgálata lokális-globális, illetve kortárs-történeti kontextusokban) megfelelően próbáltam kidolgozni. Így az első szempontcsoport azt vizsgálta, hogy miféle referenciák segítségével, milyen művekre és alkotókra való hivatkozásokkal kontextualizálják a különböző szövegek a filmet. Itt a szerzői életmű, a kortárs nemzeti, illetve egyetemes filmkultúra, a nemzeti és az egyetemes filmtörténet vonatkozásai kerültek elő. A következő csoportba a témára és az esetleges szociokulturális kontextusra való referenciákat gyűjtöttem, természetesen itt is megkülönböztetve a lokális, illetve tágabb (regionális / európai / egyetemes kulturális) kontextusra tett hivatkozásokat. Mindennek a korábban már említetteken kívül az ad különös érdekességet, hogy ebben a dimenzióban vált vizsgálhatóvá

⁹ Az elemzés alapjául szolgáló írások listáját függelékben közlöm.

¹⁰ Természetesen ezek a kritikai körképek igen fontosak a hazai értelmezés számára is. *A torinói ló* nemzetközi fogadtatását szerencsére már több magyar lap ismertette. Az *apokalipszis állata*. Tarr Béla *A torinói ló* című filmjének párizsi fogadtatása. *Élet és Irodalom* (2012. január 27.) no. 4. *Kritikai körpanoráma* 6. *A torinói ló*. *Prizma Online* <http://prizmafolyoirat.com/2011/04/26/kritikai-korpanorama-6-a-torinoi-lo-forditotta-kovacs-kata/>

A *torinói ló* egyik sajátossága, mégpedig az, hogy nem él egyértelmű lokális és időbeli referenciákkal. Azaz értelmezés kérdése, hogy a történet idejeként és helyszíneként azonosítunk-e valamilyen közeget vagy sem. A következő blokkban azt tekintetem át, hogy amennyiben az adott szöveg tartalmaz valamilyen értékelést, akkor az mire vonatkozik: a film általános értékelése, a szerzőiséget hangsúlyozza-e, illetve milyen egyéb vonatkozásait emeli ki a filmnek (színészi alakítás; atmoszféra; fényképezés; karakterek; sztori / történetvezetés; zene). Végül megnéztem, hogy az adott írás milyen értelmezést vagy üzenetet tulajdonít a filmnek (tulajdonít-e egyáltalán). Mind-ezeket a kérdéseket listába foglalva a következő szempontrendszer állt elő:

referenciák
szerzői életmű
kortárs nemzeti filmkultúra
kortárs egyetemes film
nemzeti filmtörténet
egyetemes filmtörténet
téma és szociokulturális kontextus
helyi
nemzetközi
értékelés
szerzőiség
színészi alakítás
atmoszféra
fényképezés
karakterek
sztori / történetvezetés
zene
„üzenet”

Ez a szempontrendszer akár a különféle kritikai sémák elemzésének és összehasonlításának is az alapját képezheti. A szövegek feldolgozása után végül a fenti táblázatnak nem használtam mindegyik szempontját, mert a vizsgálatban szűkebb fókuszú kérdésekre próbáltam választ keresni. Egy kanonizált alkotó életmű-záró filmjéről szóló szövegeket elemezve arra voltam kíváncsi, hogy a magyar, illetve angol nyelvű írások milyen filmtörténeti és kulturális referenciákkal élnek, és milyen kontextusokban helyezik el a filmet. Ennek megfelelően a következőkben három kérdés köré csoportosítva foglalom össze az elemzés tanulságait. Az első a szerzőiség és az életmű-kontextus: mennyiben tekintenek ki az írások más Tarr-filmekre, elhelyezik-e, és ha igen, hogyan, *A torinói lovat* az életmű összefüggéseiben? A második kérdés a filmtörténeti és kulturális kontextus: milyen magyar és nem magyar referenciákat (alkotók, filmek, társművészeti példák) hoznak a szövegek; jellemzően kortárs filmes vagy filmtörténeti összefüggésekben, netán kulturális-művészeti kontextusban

értelmezik-e Tarr Béla munkáját; illetve a referenciák és összehasonlítások alapját vajon magyar vagy nemzetközi példatár szolgáltatja-e? Végül a harmadik a lokális kulturális referenciák kérdése: megjelenik-e a szövegekben a szempont, hogy *A torinói ló* című film mikor és hol játszódik; azaz mennyiben univerzális történetként értelmeződik Tarr Béla filmje?

Magyar mester

Egy rendező kanonikus státusza többek között annyit tesz, hogy őt a legújabb filmjéről szóló szövegben nem kell bemutatni. Tarr Béla kanonikus alkotó, kortárs szerzői filmes toplisták favoritja: nemhogy a magyar sajtóban, de egy amerikai napilap filmkritikájában sem szorul bemutatásra. A *New York Post* és a *Los Angeles Times* írása egyaránt evidensen ismertnek tekinti a magyar mestert – ráadásul mindkettő így, ezzel az *epitethon ornansszal* említi. Tarr tehát nyilvánvalóan azok közé az alkotók közé tartozik, akikre a világon mindenütt kiemelten figyel a kritika – legújabb filmjéről szinte kötelező egy mérvadó kritikusnak megnyilatkoznia.¹¹ Ez a (minimum: feltételezett) közismertség jelenti a belépőt ahhoz, hogy egy film szerzői életmű-kontextusban is értelmeződjön. *A torinói ló* kritikái közül szinte mindegyik a Tarr-életmű összefüggésében tárgyalja a filmet. Kivételt csak néhány rövidebb írás jelent, amelyek esetében a terjedelmi korlátok, illetve a recenzió műfaja miatt is érthető, hogy csak a kritika tárgyát képező filmre koncentrálnak. Az a tény, hogy az írások zöme cím szerint is több Tarr-filmet említi, egyfelől tehát a szerzőiség és a kanonizáltság jele, amennyiben a szöveg szerzője és megcélzott olvasója számára egyaránt ismertnek vett referenciaként jelennek meg Tarr korábbi filmjei; másfelől tanulságos, hogy az utalások többnyire az 1990-es és 2000-es évek Tarr-filmjeire vonatkoznak.

¹¹ A kritikai figyelem, illetve a kritika értékelése ugyan sok szálon összefügg, de a kanonizáció különböző regisztereit jelenti. A kritikai figyelem vagy a kritika figyelme annyit tesz, hogy egy mérvadó lapnak, fórumnak, kritikusnak olyan művekről is meg kell nyilatkoznia, amelyek nem tartoznak a profiljába, nem vágnak egybe az értékrendjével – és ez például az adott műről alkotott értékelésben is megmutatkozhat. Mindez különösen fontos kérdés az amerikai filmkultúrában és sajtóban, ahol a magas presztízsű kritikus-megmondóemberek befolyása és népszerűsége hagyományosan igen nagy. Ahhoz persze, hogy egy mérvadó lap vagy kritikus megszólaljon egy fontosnak tartott nem amerikai filmről, minimum egy fontos fesztiválon való szereplésre, de inkább a moziforgalmazásba való bemutatkozásra is szükség van. Mivel *A torinói ló* az Egyesült Államokban is forgalmazásra került 2012. februárjában, még egyértelműbb, hogy igen sok kritika foglalkozott a filmmel. Az angol nyelvű kritikákat (és nézői véleményeket) gyűjtő Metacritic portál tucatnyi írást listáz, melyek összpontszáma 80%, azaz döntően igen elismerőek. <http://www.metacritic.com/movie/the-turin-horse/critic-reviews> (Utolsó letöltés 2012. április 5.) A kritikus pozíciójáról, a filmkritika értékelő mozzanatairól és a sztárkritikusok szerepéről bővebben: Bordwell, David: *Kritikus, helyzetben 1–2.* (ford. Margitházi Beja) *Filmtett* (2009) <http://www.filmtett.ro/cikk/878/kritikus-helyzetben-1-resz> és <http://www.filmtett.ro/cikk/879/kritikus-helyzetben-2-resz> (Utolsó letöltés 2012. április 5.)

Így a *Sátántangó* szinte kötelezően említődik, de a *Kárhozat*, a *Werckmeister harmóniák* és *A londoni férfi* is rendszerint előkerül a különböző írásokban. Az angol nyelvű kritikák és esszék közül csak néhány hoz szóba *Kárhozat* előtti Tarr-filmet (Jonathan Romney elemzése például a *Machbeth*-től tekinti az életmű központi témájának a démoni erők működésének megmutatását), de a hazai írások túlnyomó többsége is az elmúlt két évtized életmű-szakaszára koncentrál.

A szerzői életmű mint kontextus általában a folyamatosságok, összefüggések és a koherencia felmutatására szolgál. Akár olyan módon, hogy belső párhuzamok emelődnek ki: a *Scope* kritikusa például Tarr nem hivatalos trilógiájaként kapcsolja össze a *Kárhozat* – *Sátántangó* – *A torinói ló* hármast. Másfelől *A torinói ló* többször is az életmű kvintesszenciájaként tételeződik a szövegekben. A végpontból értelmezett történetek narratív befogadói sémájának mintájára az életmű-zárás gesztusa tehát (amely szintén majd mind-egyik írásban megjelenik) egyértelműen a betetőzés és az összefoglalás perspektívájába helyezi *A torinói lovat* – és azon keresztül láttatja az életművet mint tudatosan építkező organikus rendszert. A *Screen Daily* kritikusa azt emeli ki, hogy a Tarr egyik rendezői kézjegyének számító hosszú beállításokhoz hasonlatosan a film egyéb stiláris rétegei is kvintesszenciális lecsupaszítottóságukban állnak előttünk, Kovács András Bálint pedig az életmű talán legradikálisabb darabjaként, a korábbi filmekkel összevetve elemzi *A torinói ló* sajátosságait. Az értelmezésekben tehát a *Kárhozattól A torinói lóig* húzható irányok és ezen életmű-szakasz egybefüggése a meghatározó. Mindez magyarázható azzal, hogy a korábbi Tarr-filmek (külföldön) kevésbé ismertek (ami csak részben igaz), illetve azzal, hogy a lehetséges stiláris kapcsolatok is ezt a vonatkozást támogatják (ennyiben szó a *Kárhozattól* számított új korszakról beszélni Tarr életművében).

Akad azonban néhány magyar írás, amely a „fekete széria” Tarr-filmjei (*Kárhozat*, *Sátántangó*) által képviselt origóhoz való visszakanyarodásként értelmezte a filmet, amellet érvelve, hogy a *Werckmeister harmóniák* és *A londoni férfi* inkább útkereső, semmint folyamatosságát teremtő alkotások. Bori Erzsébet a *Sátántangó* súlyponti pozíciója tükrében értelmezi az életművet és *A torinói lovat*,¹² Ritter György pedig a *Kárhozat-Sátántangó* vonal tipikusan magyar anti-megváltástörténetéhez való visszakapcsolódásként¹³

¹² „A másfél évtizeden át következetesen épített életmű betetőzéseként létrejött vitathatatlan remek, a *Sátántangó* (1994) után az volt a legnagyobb kérdés, hogy újraalkotható-e kétórás normálfilmbe a hétórás nagyformában kidolgozott különleges szerkezet és időkezelés. Az egy nézőpontú *Werckmeister harmóniák* (2000) nem tett erre kísérletet, míg *A londoni férfi* (2007) a korábbiaktól eltérő utakon kereste a folytatás lehetőségét. Viszont *A torinói ló* mintha épp a fenti kérdésre akarna választ adni.” Bori Erzsébet: *Ítéletidő. A torinói ló*.

¹³ „A torinói ló egyik tétje az volt, hogy Tarr Béla visszatalál-e a *Kárhozat-Sátántangó* vonal tipikusan magyar anti-megváltástörténetéhez, vagy lassú filmképeivel együtt *A londoni férfi* nemzetközi esztétizálódásának útjára lép. Utóbbi filmjében ugyanis már-már szürrealisztikus képek is megjelentek (pl. Maloin és lánya a szőrmekezeskedésben; a hentes üzlete), ami a Tarr-stílustól kissé idegennek tűnt. Mégis úgy tűnik, új művében letisztultan visszatért régi formáihoz, hogy valóban lekerekítse azt az alkotói korszakát, amely a *Kárhozattól* (1988) kezdve mutat rokonságot.” Ritter György: *A vég. A torinói ló*.

tekint az életmű-záró filmre. A visszakanyarodás-tétel mindkét esetben az életműről alkotott kritikusi értelmezést segítő, illetve a tudatos szerzői építkezést alátámasztó érv, amennyiben az életmű (de legalábbis az adott pályaszakasz) esszenciájának feltételezésére és az ahhoz való visszatalálás gondolatára épül.

A szerzői életmű kontextusa, a meghatározó szerzői kézjegyek elősorolása (hosszú beállítások, minimalizmus, fekete-fehér színhasználat, tönkremenetel-történetek) és a tudatos életmű-építés gondolata tehát a magyar és az angol nyelvű írásokban egyaránt *A torinói ló* értékelésének és értelmezésének az evidens pilléreit jelentik.

Az utolsó modernista

Amikor egy elemzés vagy kritika a tárgyát képező alkotáson kívül más művekre is hivatkozik, az azonosságok, párhuzamok, kapcsolódások, kontextusok szoros hálózata épül fel. Ezek a referenciák (túl azon, hogy az adott szöveg szerzőjének tájékozottságát, tárgyismeretét mutatva is az érvelés erejét, megalapozottságát szolgálják) többek között erős kanonizációs funkciót töltenek be. (Az esetleges ellenpéldaként felhozott negatív hivatkozások éppúgy, mint az analógiaként említett alkotók és művek.) *A torinói lóval* foglalkozó szövegek filmes és kulturális referenciáinak áttekintve azt tudja megmutatni, hogy milyen kulturális regiszterben, miféle hálózatban, és ezáltal milyen értékrendbe, hagyományba helyezve értelmeződik Tarr Béla filmje.¹⁴

A filmes és kulturális referenciákat megvizsgálva két, egymást erősítő, hangsúlyos dinamika emelhető ki. Az egyik a filmtörténeti, modernista referenciák dominanciája a kortárs filmes hivatkozásokkal szemben. A másik a kulturális, művészettörténeti kontextus dominanciája a kortárs és lokális filmes referenciákkal szemben.

A torinói lóval foglalkozó, általam áttekintett írások közül egy sincs, amely bármilyen kortárs magyar filmre vagy alkotóra hivatkozna. Ez az amerikai napilap-kritikák kapcsán teljesen magától értetődő, a hazai recepció szempontjából nem feltétlenül az. Annyiban beszédes, hogy a film elsődleges értelmezési kereteként az egyetemes filmes, kulturális és művészettörténeti kontextus jelölődik ki. A magyar elemzésekből azonban nem pusztán a kortárs magyar filmes referenciák, de a kortárs nemzetközi filmes példák is hiányoznak, egyedül Nemes Z. Márió írása hozza fel a Tarr Bélát mesterének tekintő Gus van Sant példáját. Az angol nyelvű írások már több kortárs filmes hivatkozással élnek, ezek némelyike a nemzetközi fesztivál-kontextusból adódik, illetve a friss nemzetközi filmes felhozatal univerzális fogalmazásmódú darabjai kerülnek említésre (Lars von Trier: *Melankólia*; Terence Malick: *Az élet fája*).

¹⁴ A más művekre és alkotókra való hivatkozásoknak természetesen egészen eltérő a szerepük és a súlyuk az adott szövegekben. Lehet csak említésszerű, odavetett analógia, kifejtett párhuzam vagy összehasonlítás, felfedezett és felfejtett utalás, előkép, és így tovább. Ezeket a jelentésmódosító különbségeket a mostani elemzésben nem tudtam, de nem is akartam mélységükben vizsgálni, bár igyekeztem figyelni erre is. Alapvetően azonban a filmes és kulturális referenciák által behozott kontextusok voltak a fontosak, és nem a referenciák, idézetek, hivatkozások módja.

Ezekon kívül a legjellemzőbb referenciaként Szokurov és Kiarostami neve, illetve filmjei tűnnek fel, ami Tarr életművét a kortárs meditatív-minimalista filmes irányzatok (*contemporary contemplative cinema / slow cinema*) kontextusában¹⁵ erősíti meg.

Tarr Béla filmjének a magyar és az angol nyelvű cikkekben egyaránt megmutatózó, legerősebb filmes referenciáját az európai modernizmus jelenti. A szövegekben leggyakrabban említett szerzők Tarkovszkij, Bergman, Antonioni és Bresson, de az angol nyelvű kritikák és elemzések referenciamezőjében vagy filmtörténeti asszociációs hálójában még több alkotó és film fennakadt. A *Variety* kritikusa, Peter Debruge *A homok asszonyához*, illetve Bresson filmjeihez hasonlítja *A torinói ló* világállapot-modellező néhány szereplős mikrokozmoszát. Jonathan Romney a *Screen Daily*ben a némafilmes filmnyelv lecsupaszítottágához való visszatérésről beszél, valamint a Taviani-fivérek filmjeinek vidéki realizmusát említi előképként. David Bordwell pedig blogbejegyzésében a neorealizmus örökségét (még közvetlenebbül *A sorompók lezárulnakot*), Tarkovszkij *Sztalkerét* és Dreyer *Ige (Ordet)* című filmjét hozza referenciaként.¹⁶ A hazai és a külföldi írások közös pontja tehát, hogy *A torinói lovat* az európai modernizmus remekeinek kontextusában értelmezik, illetve annyi megjegyezhető még, hogy az angol szövegek által említett filmek listája változatosabb és szélesebb – mintegy a filmtörténeti hagyománynak vagy kánonnak más szálai is hangsúlyosnak mutatkoznak.

A filmes referenciák mellett azonban legalább ennyire hangsúlyosak a kulturális és művészettörténeti hivatkozások. Ezeket az elit kulturális referenciákat áttekintve egyrészt azt látjuk, hogy a szövegek leggyakrabban művészettörténeti, illetve irodalmi utalásokkal élnek (ami nyilvánvalóan nem meglepő), másrészt itt is vannak szignifikáns különbségek a magyar és az angol írások által megmozgatott kulturális kontextusok között. Kortárs kulturális-művészeti referencia csak elvétve tűnik fel (Bill Viola munkái, illetve Steve Reich és Víg Mihály minimalizmusának kapcsolata). Számos magyar és angol elemzés megemlékezik *A torinói ló* képeinek, beállításainak képzőművészeti vonatkozásairól, arról, hogy az európai festészetnek (Mantegna, Holbein, Van Gogh, Velázquez, Georges de la Tour) milyen klasszikusai idéztetnek meg a filmben. A különbség a kulturális perspektívák között ezen túl talán annyi, hogy az amerikai kritikák és elemzések előszeretettel nevezik beckettinek Tarr Béla filmjének világát. Illetve feltűnő, hogy a magyar írások is egyértelműen egyetemes kulturális-művészettörténeti referenciákkal élnek, tehát az értelmezői perspektíva ebben az esetben is a lokalitáson kívülre mutat.¹⁷

¹⁵ <http://unspokencinema.blogspot.com/>

¹⁶ Egy későbbi blogposztban Bordwell azután részletesen elemzi Tarr életművét. <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-tarr/> (Utolsó letöltés: 2012. április 5.)

¹⁷ A filmet és az életmű-zárást az elhallgatás perspektívájából értelmező Radnóti Sándor írása bevezetőjében Pilinszkyre utal; míg Báron György ugyanezt az értelmezést a csend kihívásának filmes, irodalmi, képzőművészeti előképei, alkotói párhuzamai (Rimbaud, Rilke, Van Gogh, Sontag, Bergman, Tarkovszkij) mentén építi fel.

A *torinói lóval* foglalkozó elemzések filmes és kulturális referenciái alapján tehát azt látjuk, hogy az írások alapvetően magas művészeti térben, az európai modernizmus kontextusában, művészettörténeti előképek mentén, egyfajta kortárs klasszikusként értelmezik a filmet. A kortárs filmes referenciák minimálisan vannak jelen a szövegekben, ami már önmagában egyfajta értékrend vagy értékelés jele: nem az itt-és-most alkotásai, hanem a filmtörténeti és művészettörténeti tradíció klasszikusainak az említése írja körül azt a teret és kontextust, amelyben *A torinói ló* értelmeződik. A lokális filmes és kulturális referenciák hiánya szintén ezt a különleges, kiemelt nézőpontot mutatja – függetlenül attól, hogy az egyes szövegek remekműként, kudarcként vagy ellentmondásosan értékelik, *A torinói ló* kritikáiban és elemzéseiben megjelenő kulturális referenciák a magas művészet perspektívájából tekintenek a filmre.

Torinó, magyar puszta

A lokális kulturális referenciák azonban nem csak abból a szempontból érdekesek, hogy a kortárs magyar film vagy a kortárs magyar kultúra, illetve film- és művészettörténet megjelenik-e a film értelmezéseinek kontextusaként. Ahogy arról már szó volt a bevezetőben, *A torinói ló* a lokális referenciáktól való eloldódás kérdése mentén is elhelyezhető a Tarr-életműben. Tanulságos tehát azt is megvizsgálni a szövegekben, reflektálnak-e arra, hogy a film mikor és hol játszódik, keresnek-e lokális kulturális vonatkozásokat vagy egyértelműen univerzális történetként értelmezik a filmet?

A magyar kritikákban és elemzésekben szinte egyáltalán nem jelenik meg ez a kérdés, létállapot-vízióként, univerzális történetként (általában fordított teremtéstörténetként) interpretálják a filmet, ezért nem releváns szempont a mikor és a hol.¹⁸ A nem magyar (és főképp az amerikai) írások azonban többnyire valamiként reflektálnak erre a kérdésre. Jonathan Rosenbaum a *Film Comment*-ben közölt elemzésében külön kitér arra, hogy egy Tarr Bélával

¹⁸ „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 kóház 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.” Sággy Miklós: „Mert elhagynak akkor mindenképp.” „Kérdés, hogy azt az utat látjuk-e, amely a torinói térig elvezetett, netán azt, ami a filozófussal történt eseményeket követte; ahogy kérdés az is, hogy a filmbeli lovat azonosíthatjuk-e egyáltalán a felvezetésben emlegetett torinói lóval. Számomra a Nietzsche-ről szóló anekdota olyannyira hívogató, hogy nehezen tudok a film értelmezésében eltekinteni tőle, és mintha *A torinói ló* szerkezete is a filozófus egyik gondolatára, az „örök visszatérésre” rímelve: a nyitó és a záró kép fekete vászon, a kezdet ugyanaz, mint a vég, minden ismétli önmagát, az embe-riség és a történelem körben jár, minden elpusztul, majd újra megszületik. (...) *A torinói ló* és gazdáinak egyéni sorsában ott van az egész emberiségé is, és mindegy, hogy a hat nap mely ponton veszi kezdetét (hogy követi-e, vagy megelőzi a torinói történéseket), mivel a kör mindig önmagába zárul, és nincs belőle kilépés.” Hungler Tímea: *A torinói ló*. „Tehát, az a tény, hogy a történet egy meghatározott lóról és nem akármilyen, kocsi-sa által megvert lóról szól, Nietzsche és a ló történetét egymás tükörképévé teszi. Az, hogy a történet a lóról szól, képviseli Nietzsche történetének morális aspektusát, a történet pedig mintegy átfilozofálja a ló sorsát.” Kovács András Bálint: *A torinói ló sorsa*.

folytatott beszélgetésben az alkotó maga erősítette meg, hogy a pálinkán és a cigányokon kívül nincs semmiféle magyar kulturális vonatkozás a filmben – a sztori „sokkal inkább metafizikai mint szociopolitikai”. Akad olyan értelmezés, Roland Koehler írása, amely a XIX. század végi magyar pusztába („valahol Magyarországon”) helyezi a történetet, és eljátszik a gondolattal, hogy *A torinói ló* tulajdonképpen az Európából a XIX. század végén Amerikába induló kivándorlási hullám történeti kontextusában is elképzelhető. A szövegek azonban általában a helyszín és az időpont nehezen beazonosítható voltát, valamint a bevezető Nietzsche-anekdota értelemezési irányt megadó-félrevezető voltát hangsúlyozzák. Philip Phillis a *Scope*-ban arról ír, hogy miközben az elhagyatott pusztai közeg és a tanya a *Sátántangóra* emlékeztet, és bár mindkét filmben magyarul beszélnek, *A torinói ló* esetében a helyszín beazonosíthatatlan. Így tehát míg a *Sátántangó* közege értelmezhető volt egy olyan allegorikus helyszíneként, magyar mikrokozmoszként, ahol a szocializmus felívelésének és bukásának története újrajátszható volt; *A torinói ló* tanyája már nem a magyar (szocializmus) utolsó épülete, hanem az emberiség (és a humanitás) utolsó erődje, elkerülhetetlen bukástörténetének helyszíne. A lehetséges lokális kulturális referenciák kontextusában egy másik szövegben Magyarország angol nevének egy újabb, a végtelenségig elhasznált Hungary-hungry szóvicchez képest legalább valami újdonságot jelentő, Hungary-Hun-gray változatával is találkozhatunk, amelyben a szürkeség a Tarr-filmek fekete-fehér színvilágának és a marginális léttapasztalatot alternatív univerzumokban megmutató jellegére utal.

Amíg a szövegekben szereplő filmes és kulturális referenciák kapcsán azt láthattuk, hogy a hazai kritikák is egyértelműen univerzális (elit kulturális) perspektívában értelmezik a filmet, a helyszín- és időpont beazonosítása kapcsán most azt tapasztalhatjuk, hogy az angol nyelvű kritikák többsége sem keresi a lokális kulturális referenciák mentén történő értelmezést (tehát nem valamifajta allegorikus kelet-európai létállapot-vízióként nézik a filmet). *A torinói ló* ebből a szempontból is az univerzális történetként való értelmezést hívja meg a különböző szövegekben.

A torinói ló magyar és angol nyelvű kritikáit és elemzéseit áttekintve tehát úgy tűnik, hogy Tarr Béla utolsó filmje olyan egyedi és erőteljes értelmezési teret teremtett, amely az eltérő kulturális háttérű és különböző perspektívájú szövegeket igen sok ponton közös nevezőre hozta. Egy már kanonizált alkotó utolsóként tekintett munkáját értékelve a cikkek zöme egyértelműen újraerősítette a kánont. Ennek az indítópontja a tudatos szerzői életmű-építés gesztusának hangsúlyozása volt („az utolsó Tarr-film”, „kvintesszencia”, „az életmű betetőzése”). Az értelmezésekben felvonultatott filmes és kulturális referenciák az európai kultúrtörténet, illetve a modern film remekműveinek kontextusai révén *A torinói ló*-at a kortárs klasszikusság pozíciójába helyezték. Végül, a lehetséges (bár bizonytalan) lokális kulturális referenciák háttérbe szorítása okán a film domináns olvasata az univerzális történetként való értelmezés lett. Mindez természetesen nem véletlen és nem is indokolatlan. A különböző kulturális háttérű szövegek összehasonlításával, a kritikai

és elemző szövegek vizsgálatával, ha mást nem is, egy szóközt mindenképp nyerhetünk: Tarr Béla egyedülálló filmje olyan kortárs magyar filmként olvastatja magát, amely a lokális és kortárs kontextusokon kívül tud állni. Egyedül álló film.

Az elemzéshez felhasznált szövegek:

- Andrew, Geoff: Berlin Film Festival 2011: Geoff Andrew looks at the big winners. *Time Out London* (Feb, 2011)
- Báron György: És lőn sötétség... *Élet és Irodalom* (2011. április 8.) no. 14.
- Bennett, Ray: Turin Horse: Berlin Review. *The Hollywood Reporter* (Feb 15, 2011)
- Bloom, Livia: Sound and Fury: Bela Tarr's 'The Turin Horse' Plus More at the Cannes Film Festival. *Filmmaker Magazine* (May 16, 2011)
- Bordwell, David: The Obscurity of the Everyday. <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-tarr/>
- Bori Erzsébet: Ítéletidő. A torinói ló. *Magyar Narancs* (2011) no. 13.
- Bujdosó Bori: A katarzison túl. *Origo* (201. március 30.)
- Debruge, Peter: The Turin Horse. *Variety* (Feb 15, 2011)
- Gózsy Kati: Élvezni tudtam egy Tarr-filmet. *Index* (2011. március 30.)
- Gyenge Zsolt: Berlinale: A torinói szó képe. *film.hu* (2011. február 15.)
- Hungler Tímea: A torinói ló. *Vox Mozimagazin* (2011)
- James, Nick: Berlin report: horse latitudes. *Sight and Sound* (April 2011)
- Kodolányi Sebestyén: A torinói ló. *Filmkultúra* (2011. május)
- Koehler, Robert: Berlin Viewing 4. *Filmjourney.org* (Feb 22, 2011)
- Kolozsi László: A torinói ló. *Mozinet* (2011. március)
- Kovács András Bálint: A torinói ló sorsa. *Filmvilág* (2011. március) no. 3.
- Kővári Orsolya: Finálé. *Kritika* (2011. március)
- Lukácsy György: Szürke ló a ködben. *Heti Válasz* (2011. április 6.)
- Musetto, V.A.: The Turin Horse. *New York Post* (February 10, 2012)
- Nemes Z. Márió: A vidék gyászolása. *Prizma* (2011) no. 6.
- Neumaier, Joe: The Turin Horse. *New York Daily News* (February 9, 2012)
- Phillis, Philip: The Turin Horse. *Scope* (2011) no. 21.
- Pinkerton, Nick: Down into the Black Hole with Turin Horse and Miners' Hymns. *Village Voice* (Feb 8, 2012)
- Radnóti Sándor: Fenséges monotónia. *Revizor Online* (2011. március 15.)
- Reichert, Jeff: He's So Heavy. The Turin Horse. *Reverse Shot* (2011) no. 31.
- Buckingham, Ben: The Turin Horse. *Australian Film Review* (Aug 6, 2011)
- Ritter György: A vég. A torinói ló. *Filmtett* (2011)
- Romney, Jonathan: The Turin Horse. *Screen Daily* (Feb 15, 2011)
- Rosenbaum, Jonathan: Deep in the Tarr Pit. The Turin Horse. *Film Comment* (September–October 2011)
- Rothkopf, Joshua: The Turin Horse. *Time Out New York* (Feb 7, 2012)
- Sághy Miklós: „Mert elhagyatnak akkor mindenknek”. Tarr Béla: A torinói ló című filmjéről. *Beszélő* (2011. szeptember) no. 9.
- Saunders, D.J.M.: Young Ones and Swan Songs: Luis Bunuel in Mexico, Bela Tarr in Edinburgh. *Bright Lights Film Journal* (August 2011) no. 73.
- Schenker, Andrew: The Turin Horse. *Slant Magazine* (September 27, 2011)
- Scott, A.O.: Facing the Abyss With Boiled Potatoes and Plum Brandy. Bela Tarr's Final Film, 'The Turin Horse'. *The New York Times* (February 9, 2012)
- Sharkey, Betsy: The Turin Horse. *Los Angeles Times* (Mach 2, 2012)
- Valuska László: Utoljára lerombolta a világnak az alapzatát. *Index* (2011. március 30.)