

Tallár Ferenc A CETHAL CSONTVÁZÁNÁL

A *Leviatán* első öt percében emberi szó nem hangzik el. A képek beszélnek. Mintegy a mű keretét alkotva, látszólag ugyanezek a képek térnek vissza a film lezárásaként. Hogy valóban ugyanazokról a képekről van-e szó, arra még vissza kell térnünk. De most próbáljuk *felidézni* ezeket a szótlan képeket.

A végtelenbe nyúló, irdatlan erőktől mozgatott tenger hullámzása, a magas sziklafalaknak csapódó hullámok örök dübörgése, fölöttük a felhőktől borított, szürke ég óriás boltozata. Némán magasodó, helyenként a Húsvét-szigetek nevezetes kőszobrait is idéző, szürkésbarna sziklák, törésvonalaik kirajzolják a hatalmas tektonikus erőket, melyek a felszínre dobták őket. A tenger kiöntéseinek tükörsima felszínén tükröződő hegyek. És közben szól a zene: furcsa, repetitív, néhány dallamív ismétlésére épülő, minimalista, de sodró erejű, szuggesztív zene, az öröklétben dübörgő hullámok zenei tükröződése. A film feliratai között nem könnyű felfedezni a zene eredetét, és – amennyire a kritikákat módomban állt áttekinteni – nem is igazán említik az elemzők. De nem is kell tudnunk semmit a zenéről, hogy érzékeljük: *hierophániának*, a szent megmutatkozásának vagyunk a tanúi. Olyan fenséges és elsöprő túlerő megtapasztalásának élményéről van itt szó, amit csak képekkel lehet kifejezni, mert amiről szólnunk kellene, az a numinózus: az „egészen más”. Ha tetszik: Isten Lelke lebeg a vizek felett.

ember nélküli világ

Ezt az élményt csak megerősíti, ha *tudjuk* is, hogy a zene, amely átítatja, viszi magával a képeket, Philip Glass *Ekhnaton* című misztikus operájának nyitánya. Annak az operatrilógiának utolsó darabja ez, melyet Glass az emberi szellem három nagy szférája, a tudomány (Einstein), a politika (Gandhi) és a vallás (Ekhnaton) megújítóinak szentelt, esetünkben tehát a monoteista vallási elképzelések születésének. Így valamiféle műveltségbeli pecsétet üthetünk ugyan a hierophánia élményére, de ezzel nem megyünk sokra. Mert hogyan értelmezzük a „szent” megjelenését egy sok szempontból nagyon is „szentségtelen”, alkalomadtán kifejezetten „mocskos nyelvű” filmben? Csábítóak a leegyszerűsítő értelmezések. Mindjárt a kezdet kezdetén kínálkozik ilyen. A szótlanság perceinek, a bevezető képsoroknak még csak a felénél járunk ugyanis. Az ember nélküli világban egyszer csak feltűnik egy magasfeszültségű vezeték, majd egy óriási gumikerék krokodilt formázó lenyomata a sárban. (Nb. a krokodil a *Leviatán*nak is, *cethalnak* is fordított héber szó eredeti jelentése.) És itt az *Ekhnaton-nyitány* egyszer csak „abbaszakad”. Nem elhalkul, hanem már-már erőszakosan, éles kontrasztot teremtve abbaszakad, és helyébe lép a teljes csend. Teljes ez a csend, mert a természet leheletfinomságú hangjain, a fodrozódó víz halk csobbanásain, a távolból épp csak odaszűrődő, magányos kutyaugatáson nyugszik. És ha eddig azt hittük, hogy a diadalmas teremtés pillanatában vagyunk, azon a bizonyos első napon, amikor Isten elválasztotta az eget és a földet, és „Lelke lebegett vala a vizek fölött”, most úgy érezhetjük, *visszatértünk* a *creatio ex nihilo* első napjához, a „kietlen és puszta föld” káoszához. Egy elpusztult, rég halott civilizáció képei tűnnek fel, egy kiürült világ itt hagyott nyomai: elhagyott, félredőlt, moha lepte, bordázatukig szétrohadt, és ezért organikus lények csontvázainak tűnő hajók a tükörsima vízfelületen. A pusztulás melankóliája. Mintha már minden túl, minden után lennének – egy Istentől elhagyott világban.

Aztán távoli motorcsónak berregését halljuk, és egy totálképben az apró motorcsónak, végigmetszve a Barents-tenger menti, azaz világvégi orosz város öblének vizét, a hajnali csöndben beúszik napjaink – ahogy ezt mondani szokták – „emberi és politikai valóságába”.



Zvjagincevettől kezdettől sokszor éri a kritika, hogy parabolákat filmesít meg. Nem foglalkoznék azzal, hogy ez a kritika mennyiben érvényes korábbi filmjeire, mondjuk például a *Jelenára*, melyet igazi remekműnek tartok. A mi filmünknek – Jób bibliai történetétől a Leviatánon és a „két templom” át a születésnap lövöldözésig a szovjet-orosz politikai vezetők fényképeire – kétségkívül számos olyan szimbolikus eleme van, melyek lehetőséget adnak absztrakt értelmezésére. Ám azt hiszem, alaposan leegyszerűsíténék Zvjagincev filmjét, ha a kibomló történetet, az „emberi és politikai valóság” ábrázolását úgy tekinténék, mint parabolát, mint az „Istentől elhagyott világ” kiinduló tételének illusztrációját. A *Leviatánt* tágas műnek érzem, amelynek gazdag szimbolikus utalásrendszere nyitott a különböző értelmezési lehetőségek felé. Még csak az sem biztos, hogy egyértelműen a pusztulás felé lejt. Ahogy az sem, hogy a záró képsorok csak *megismétlik* a nyitó képsorokat.

történelmi perspektíva

Az alaptörténetet, az autószerelő Nyikolajnak és családjának kálváriáját, házuk törvénytelen kisajátítását tekinthetnénk sötét politikai thrillernek is: hogyan gázol át a korrupt, semmilyen törvénytelenségtől, de a fizikai erőszaktól sem visszariadó államhatalom, a Putyin arcképe alatt trónoló polgármester és „bandája” ezen a családon (és bárkin), hogyan börtönzik be 15 évre, hamis vádak alapján Nyikolajt, hajszojják öngyilkosságba feleségét, Liját, s teszik árvává kamasz fiukat, Romkát, hogy a földig rombolt ház helyén felépülhessen a korrupt államhatalommal összefonódó, korrupt egyház pompázatos, új temploma. E vonulat csúcspontja az a jelenet lehet, amelyben az ájulásig részeg polgármester Nyikolaj képébe üvölti: „Nyomorult kis férgek vagytok... A saját szarotokba fogtok belefulladásni... Neked itt soha a bűdös életben semmiféle jogod nem volt. Nincs, és nem is lesz.” Ebbe a vonulatba illeszthető – pontosabban: ide *is* beilleszthető – a *két Templom* szimbolikus párhuzama: az új Templomé, melynek felavatása után sokmillió, fekete állami autók hosszú konvoja hagyja el a dombot, és a régi, elhagyott, beomlott kupolájú templomé, melynek falán az *égre szálló szikrákat ontó tűz fényében* egy régi freskó dereng fel. (Alapul talán Szergej Fudelnak a Templomról és a Templom „sötét Hasonmásáról” szóló írása szolgálhatott.) Alapvetően – de nem kizárólagosan – ebbe a vonulatba illeszkedik a nevezetes jelenet is, amelyben Sztjepanics születésnapján az erősen italos Nyikolaj és barátai (?), volt szovjet és orosz vezetők (Lenin, Brezsnyev, Gorbacsov tűnik fel) arcképeire lönek célba, s a kérdésre, hogy a „maiak közül” nincs-e valaki, Sztjepanics (rendőr alezredes) azzal válaszol: „Még nem jött el az idejük. Hiányzik a történelmi perspektíva.” És akkor gondoljunk itt Putyin arcképére a polgármester hatalmas íróasztala felett. Végül említsük meg a sci-fibéli szörnyre emlékeztető buldózer, a Hobbes nyomán az állammal *is* azonosítható Leviatán *egyik* filmbéli

alakváltozatát, ahogy földig rombolja a házat, félresöpörve könyveket, befőttesüvegeket, bútorokat és virágcserepeket, az emberi élet, egy évszázados tradíció nyomait.

Kétségtelen: így is lehet nézni ezt a filmet. Ha jól látom, jórészt ezt vették észre benne, ezt ünnepelték a külföldi („nyugati”) kritikák, miközben alkalomadtán kissé fanyalogtak a bibliai Jób történetének beiktatásán, mely az egyértelmű politikai üzenetet az egyetemesség felé tágitja. De sokan így látták Oroszországban is, persze erősen más hangsúlyokkal, például a film ellen felszólaló kulturális miniszter, Vlagyimir Megyinszkij. Egyesek ruszofóbiával, az oroszellenes nyugati konjunktúra meglovaglásával és az orosz valóság szándékos befeketítésével vádolták Zvjagincevet, mások politikai bátorságát dicsérték, és a viták során számtalan olyan esetet soroltak fel, amelyek igazolják a film „valóság-hű” voltát. Egyszóval a film komoly *politikai* vitát korbácsolt fel Oroszországban, amelyhez aztán társult egy vallási-teológiai vita is. A *Pravoszlavie i mir* internetes oldalain egyházi szerzők hosszú és éles vitája bontakozott ki arról, vajon egyház- és istengyalázó műről van-e szó, vagy az istenkeresés új és fényes megnyilatkozásáról. Ami magát Zvjagincevet illeti, bár általában nagyon tudatosan elhatárolódik saját alkotásainak értelmezésétől, a *Leviatán* esetében kivételt tett: visszautasította az egyoldalú politikai értelmezéseket. Elképzelhető persze, hogy nem függetlenül a politikai kényszerektől, hiszen végül a külföldön nagy sikerrel játszott, Cannes-ban díjnyertes film oroszországi bemutatója is kétségessé vált.



Nem biztos, hogy komolyan kell vennünk, amikor a rendező azt állítja, hogy a *Leviatán* ötlete amerikai útja során vetődött fel, amikor találkozott Marvin Heemeyer, egy coloradói autójavító műhely tulajdonosának történetével, aki a korrupt városi vezetés kisajátítási döntése után buldózerrel lerombolta a polgármester házat és a városházát, majd végzett magával. De azt az állítást azért komolyan venném, hogy a *Leviatán* sokkal szélesebb témát ölel fel, semhogy be lehetne szuszakolni a „politikai” vagy „társadalmi” filmek kategóriájába. Zvjagincev örök emberi sorsról, „tragikus szüzséről” beszél. A tragikus szüzsére tett utalást persze nem helyes összekeverni a tragédia *műfajával*, ahogy néhány elemző kísérletet tett erre. Ha tisztos távolságból nézzük a filmet, felfedezhetjük ugyan a *Leviatán*ban a kleisti *Kohlhaas Mihály* (vagy éppen Heemeyer) motívumát, a tragikus hőst, aki szembeszáll a korrupt hatalommal, és a végső konzekvenciáig viszi ügyét. Magára a mindent lebíró *Leviatán*ra emel kezet, és sorsa a szükségszerű, ám mégis katartikus bukás. Ez a motívum azonban mindjárt vissza is vétetik Zvjagincevnél, hiszen a buldózert nem Nyikolaj, hanem a hatalom működteti.

szarba fulladó féreg

De ami ennél fontosabb: Nyikolaj nyilvánvalóan nem olyan egy tömbből faragott, abszolút és egyértelmű értékek mellett elkötelezett hős, mint Kohlhaas, akit a „jogérzete” tett „rablóvá és gyilkossá”. Kohlhaas – legalábbis Luther levelének kézhezvételéig – joggal nevezheti magát „birodalomtól és világtól független, egyes-egyedül az Istennek alávetett úrnak”, „Mihály arkangyal helytartójának”. Nyikolaj is fantáziál ugyan arról, hogy lelővi a polgármestert, ám a jelenetben, amelyben a polgármester szarba fulladó féregnek nevezi, ugyanolyan ájulásig részegen, ugyanolyan bambán áll szemben Vagyimmal, a polgármesterrel, mint az vele. Nyikolaj nem tragikus hős, hanem tisztességes, ám megnyomorított, alkoholizmusba menekülő ember, macsós allűrökkel. „Vodka és kalasnyikov” – ez a távolról sem tragikus hőst idéző elegy az, amiben otthonosan mozog. Innen nézvést pedig a burleszket idéző születésnap-i lövöldözés a volt állami vezetők fényképeire legalább annyira tűnik egy részeg férfitársaság handabandázásának, mint politikailag értékelhető véleménynyilvánításnak.

Vagy nézzük a házat, amely körül a történet is forog. A kisajátítás jogtalanságát nem lehet vitatni. De a ház egyúttal mintha a Ház is lenne, szimbólum, tragédiához illő *abszolút* érték: a tradíciók, a család, az igazi, eleven emberi viszonyok őrzője. Kétségkívül így jelenik meg, amikor az a bizonyos motorcsónak beúszik az „emberi és politikai valóságba”. A dombon álló, még sötét Ház van a kép középpontjában. Innen, azaz *kívülről* azt látjuk, hogy a széles, üvegezett verandán kigyullad a fény, és melegséggel tölti meg a házat. Ám már az első jelenet, amelyet *belülről*, a házban látunk (Lija és Romka reggeli kettőse), rögtön feltárja a feszültségeket, amelyek a család feltartóztathatatlan bomlásához vezetnek. Aki kicsit is odafigyel, mindjárt láthatja: Lija, Nyikolaj második felesége, azaz Romka „mostohája”, ez a rendkívül érzékeny és intelligens nő nem a per, nem a ház elvesztése miatt kétségbeesett, hanem mert már nem tudja szeretni Nyikolajt és azt az egész ökörködő „férfivilágot”, amely reflektálatlan természetességgel zárja őt ki magából. Lija immár *kívülről* figyeli a férjét: „Szeretlek” – mondja Kolja. „Tudom” – válaszol Lija. De ugyanilyen feszültséggel telítettek, lassan széthullóak a baráti viszonyok is. Nyikolajnak és a moszkvai ügyvédként segítségére siető volt katonatársának, Dmitrijnek a kapcsolata csak rövid ideig illeszthető a férfibarátság ideális sémájába, amelyre egyébként mindketten őszintén rájátszanak. Nem csak azért bizonyul tarthatatlannak a séma, mert Dmitrij lefekszik Lijával (és persze Lija Dmitrijel). A szolgálati időből örökölt hierarchiát (öcskös/bátyó) az időközben menő ügyvéddé vált Dmitrij láthatólag nehezen viseli, és Nyikolaj sem tudja kezelni. Sztjepanicsot, a másik barátot Kolja már az első dialógusok egyikében „hülye zsarunak”, „korrupt zsarunak” nevezi, akinek a szaros Ladájával a „fasza tele van”, amit viszont Pása, a harmadik barát fogad látható nemtetszéssel stb. Nyikolaj a film végén egy szál maga marad.



Végül ne feledkezzünk el arról sem, hogy Dmitrij, a moszkvai barát lényegében a politikai zsarolásnak ugyanazokkal az eszközeivel próbál élni, amelyeket a polgármester és a helyi potentátok alkalmaznak. „Mindenki tőkét fogja valaki” – magyarázza Nyikolajnak, ezért lehet az embereket könnyen irányítani. A mi feladatunk az – mondja –, hogy a magasabb, moszkvai kapcsolatokra utalva most mi legyünk azok, akik „finoman, gyöngéden megszorogatják a polgármester tőkét”. Mert a polgármester, Vagyim is csak egy azok közül, akiknek fogják a tőkét, mert a bonyolult hatalmi hierarchia megfelelő pontjáról nézvést ő is csak egy a férgek közül, akinek semmiféle joga nem volt, nincs, és nem is lesz. És valóban: látjuk, mennyire retteg, mennyire kiszolgáltatott, kétségekkel és félelmekkel teli, már-már emberi tud lenni ez a Vagyim, hogy aztán győzelme után öntelt csecsemőként élvezze jutalmát: a város egyetlen előkelő éttermében egyedül ülve, már a második butélia vodkát döntheti magába.

a hatalom televénye

Félreértések elkerülése végett: nem arról van szó, hogy a film rendezője/nézője ne tudna különbséget tenni jó és rossz, bűnös és áldozata, erőszakos zsarnok és megnyomorított polgár között. De a *Leviatán* nem erről a tiszta, morális vagy politikai képletről szól, hanem egy félhomályos, bonyolult szövevényről, a végig nem vitt, valahol elakadó vágyakról, az ellentmondásos érzelmekről, a szeretet és a tisztesség elhaló vagy részeg mámorba fúló csíráiról, a megtorpanásokról, elbátortalanodó bátorságokról és elkerülhetetlenek tetsző tévelygésekről. Arról a tisztázatlan, félresiklásokkal teli életről, amelyre a hatalom televénye rátelepül. Vagy Lukáccsal szólva: arról az Életről, melyből – szemben a tragédiával – hiányzik minden „metafizika”. Mert a tragédia hősei még a rejtőzködő Isten tekintete előtt élik az életüket, ám a félhomályba fúló Élet alakjairól már tekintetét is levette az Isten.

Ebben az értelemben a *Leviatán* mintha valóban feltartóztathatatlanul lejtene a pusztulás felé. Szemben az északi táj végtelenségével és érintetlenségével, ezt sugallja az emberi környezet majd minden filmbéli mozzanata: a düledező faházak, az elhagyott, omladozó gyárépületek, a vigasztalan panelépületek, a barátságtalan szállodai szoba ablakkeretéről lepattogzó festék, az üresen és hidegen ásító főtér a jelentését veszített Lenin-szoborral, a nehezen döcögő, évszázadosnak tetsző autóbusz. Beérni látszik tehát a bevezető képek üzenete: mintha valóban mindenén túl, minden után lennénk – úton ama káosz felé, melyet már nem hat át a káoszból értelmes kozmoszt teremtő isteni Logosz. A zsákutcákba futó életek aprólékos ábrázolásából kibontott, tehát távolról sem egzisztencialista tantételként előadott értelemvesztés szimbolikus kifejezése a partra vetett

„cethal”, a Leviatán hatalmas csontváza, mely ebben az esetben nem a hobbesi „halandó Isten”, tudniillik az állam, hanem a halott Isten megrendítő képe. Drámai csúcspontja pedig Lija öngyilkossága. Szó se róla, van némi teatralitás ebben a jelenetben: az a bizonyos „irdatlan erőktől mozgatott tenger”, azok a bizonyos „hatalmas tektonikus erőket” idéző sziklák és a sziklákön a végtelenül finom, esendő nőalak, az arcán tükröződő – micsoda színésznő ez a Jelena Ljadova! – drámai érzelmek. De Lija öngyilkossága lélektanilag gondosan előkészített és motivált. Az okok között kétségkívül ott szerepel az otthonuk lerombolásához vezető politikai erőszak, de sokkal inkább zsákutcába futó személyes életük kiürülése, amit Lija tehetetlenül és egyre inkább kívülről figyel. „Mindent elrontottál!” – üvölti Lija képébe Romka, a szeretetre éhes kamasz, aki egyedül apjába kapaszkodva képtelen észrevenni „mostohája” egyre fáradtabb, egyre reménytelenebb közeledési kísérleteit. Ha van valóban *tragikus* hőse ennek a filmnek, azt hiszem, az Lija: „Én vagyok a hibás mindenért”, mondja Dmitrijnek. Felvállalja azt a valamit, amit *sorsnak* szokás nevezni.



Ezt a sorsot faggatja *Jób története*. A tengerparton, szembesülve Lija halálával, az immár tragikusan és öngyilkosan vodkázó Nyikolajból feltör a kérdés: „Miért? Istenem, miért?” Mi lenne ez, ha nem Jób kérdése? És valóban, Vaszilij atya Jób történetével válaszol Nyikolajnak, mikor az felteszi neki a kérdést, „Hol van a te irgalmas Istened?": „Talán már hallottál Jóbról. Ő is az élet értelmét faggatta. Hogyan van, és miért? Minek ez az egész?”. Jób könyve az Ószövetség egyik legkülönösebb irata. Egy reflexívvé vált, radikálisan individualizálódott vallásosság szól belőle, mely mit sem tud Izráelről és a vallási közösség üdvtörténetéről. Jób a történet során egyre fagyosabb elszigeteltségben vívja küzdelmét Istennel és saját, megrendült hitével. Isten kezét akarja felfedezni saját sorsában, de a szerencsétlenségek és borzalmas csapások sorozatát nem tudja összeegyeztetni az igazságos Istenről kialakított képpel. És ne gondoljuk, hogy *Jób könyve* megoldást hoz erre a kérdésre. Jób Istene olyan Leviatánként mutatja be önmagát, akivel ember nem szállhat perbe: „Kihúzhatod-e a leviathánt horoggal, leszoríthatod-e a nyelvét kötéllel?” (41,1) Jellemző, hogy a prológustól és a zárófejezetektől eltekintve Isten *Jób könyvében* nem az Izráellel szövetséget kötő *Jahve*, hanem az *El Shaddai*, a mindenható Úr néven szerepel. Ez az Isten *Ézsaiás* könyvében a következőképpen szól: „Mert nem az én gondolataim a ti gondolataitok, és nem a ti útaitok az én útaim... Mert amint magasabbak az egek a földnél, akképpen magasabbak az én útaim útaitoknál, és gondolataim gondolataitoknál!” (Ézs 55,8–9) Vagy Jób kétségbeesett kérdését idézve: „Testi szemeid vannak-e néked, és úgy látsz-e te, a mint a halandó lát?” (10,4)

koncepció per

Vajon vigaszt jelenthet-e Nyikolaj számára *Jób könyvének* lezárása, amivel Vaszilij atya is lezárja találkozásukat, hogy tudniillik az Úr kétszeresen visszaadta Jóbnak mindazt, amije volt, „Jób pedig él vala ezután száznegyven esztendeig”? Vagy élesebben vetve fel a kérdést: vajon van-e különbség a halott és az élő Isten, az eleven „cethal” és csontváza között, ha egyszer útjai nem a mi útjaink, ha a halandó szeme képtelen látni, amit ő lát – egyszóval ha válasza a „miért”-re számunkra felfoghatatlanok. Nemcsak Vaszilij atya, nemcsak „Jób barátai”, de – ha belegondolunk – maga a *Jób könyvében* megnyilatkozó mindenható Úr szavai sem jelentenek választ Nyikolaj értelmet faggató „miért”-jére. Így jutunk el addig a pontig, ahol a nyomozást vezető ügyész ismerteti Nyikolajjal a gyilkosság – hamis – vádját, és kezdetét veszi a szerencsétlenségek újabb állomása, a koncepció per. „Mindent megértett?” – kérdezi a vádat ismertető ügyész Nyikolajtól. „Nem, semmit nem értek” – hangzik a kétségbeesett válasz, s Nyikolaj válasza nyilván nem egyszerűen a vádra, sokkal inkább egész életére, sőt magára az életre vonatkozik.

Nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy itt ki ne térjek Tarr Béla filmjére, *A torinói lóra*. Először is Vig Mihály filmzenéjének „fenséges monotóniája” meglepő hasonlatosságot mutat az *Ekhnaton-nyitánnyal*. De persze nem csak erről van szó. Mintha igazolódna a *Leviatán* nyitó képsorai nyomán felmerült feltételezés: ez a film is a pusztulás felé lejt, ez is a teremtés visszavételéről és Isten haláláról szól, miként *A torinói ló*. „Semmit nem értek” – mondja Nyikolaj. Tarr Béla filmjében kétszer teszi fel a kérdést a lány: „Mi ez az egész, apa?” A minden ízében ószövetségi prófétát idéző apa válasza pedig mindkét esetben egy lakonikus „Nem tudom”. És valóban: mit lehet tudni, amikor a szünni nem akaró vihar – *A torinói ló* narrátorát idézve – a „pusztító semmit” görgeti a kietlen föld felett? Mit lehet tudni egy olyan pusztulás részeseként, melyben kiszáradtak már a morális kérdések is, ahol nincsen már jó és rossz, igaz és hamis, csak a „pusztító semmi”? Semmit. Ennyi tudható a Semmiről, erről a végletekig redukált világról, a visszavett teremtésről. Amiről Tarr – és ezt azért hozzá kell tennünk – szenttelenségükben is megrendítő, sőt megrendítően szép képekben beszél, azaz – akarja, nem akarja – mégiscsak szembeszegez valamit ezzel a semmivel.

Ahogy Zvjagincev is. Nem egy tragédia nagy katarziszt, hanem az élet megrekedő, elhaló és megelevenedő katarziscsírát. Vagy inkább: magát az *életet*. Radnóti Sándor írja Tarr filmjéről: „Ez valóban Isten, erkölcs, szeretet és boldogságkeresés nélküli tompa, reménytelen pusztulástörténet, út a kozmoszból a káoszba.” Zvjagincev filmje is a káosz felé tart, de mindvégig érzékeljük benne a szeretet és a boldogságkeresés fájdalmasan megrekedő, ám végleg soha el nem haló tapogatózásait, az erkölcsi érzék fellobbanásait, szóval az értelem – ha tetszik: Isten – keresését. Méghozzá – s ez aligha véletlen – elsősorban annál a két *nőalaknál*, Lijánál és Angelánál, akik kirekesztettek a *férfiakra* hangolt (vagy a férfiak által hangolt) politikai-macsós alaptörténetből, a vodkába fúló Kohlhaas-variációból. Lijáról már esett szó. Ám főszerep jut Angelának, Lija barátnőjének is, egyszerűen csak annyiban, hogy a férfiaktól hiányzó empátiával és egy ősanya – vagy ha szabad így fogalmazni: egy némiképp bumfordi, ám csupa szív „orosz nő” – bőséges érzelmi energiájával *követi* az eseményeket, és mindent megtesz, hogy enyhítse a tragikus következményeket. A film egyetlen jelenete, ahol valóban diadalmaskodik a szeretet, az övé: Pásával, kissé mamlasz férjével elmegy az apja letartóztatása után magára maradt Romkához, hogy örökre fogadják az állami gondozás rémétől fenyegetett fiút. „A pénz miatt, igaz?” – kérdezi az elkeseredett kamasz. Angela nem is érti a kérdést. És ezt elhisszük neki, ahogy neki elhiszi Romka is. Ha először tétován is, de végül viszonyozza Angela ölelését.



Már csak a film lezárásáról kell szólnunk. Ebből azonban kettő is van. Az első a politikai thrillert zárja le. A Ház helyén felépült a Templom „sötét Hasonmása”. A templom felszentelésének vagyunk a tanúi. A notabilitásokkal zsúfolt, fényárban úszó térben a politikai-hatalmi machinációkban központi szerepet játszó főpap beszédét hallgatjuk erkölcsről, hitről, szabadságról, arról, hogy „nem az erőben van az Isten, hanem az igazságban”, és pontosan tudjuk, hogy az ő szájából minden szó hazugság. A szertartás véget ér, a polgármester ott sürgölődik a magas rangú állami vendég körül, majd a fekete autók hosszú sora legördül a dombról, és a hídon át a város felé tart. És közben szólnak a harangok.

halott Isten

A távolról odahallatszó harangzúgás már az ember nélküli északi táj csendjében enyészik el. Ott vagyunk ismét a film nyitó képsoránál. Ez most téli táj, de ugyanazok a hegyek, ugyanaz a csend, ugyanazok az elhagyott, félredőlt hajók a vízen, ugyanaz a magasfeszültségű vezeték a semmibe kígyózó úttal. És a halott Isten, a cethal hatalmas, hóval borított csontváza. Túl mindenben? Minden után? A pusztulás keretébe *zárul* a film? Vagy éppenséggel kinyílik? Mert itt most *fordított* a mozgás iránya. Most a csend szakad abba, és felhangzik az *Ekhnaton-nyitány*, dübörög a tenger, és magasodnak a sziklák. Ami új elem, az a szikláknak verődő olajoshordó a tengeren. Talán ezen lennének *túl*? Egy mindent, a természetet és az embert végletekig kizsákmányoló civilizáción?

Próbáljuk meg elhinni: nem a pusztulással, hanem egy diadalmas hierophániával zárul történetünk. (Ami kevésbé reménytelen hangszerelésben – és ha most körbenézek, van erre ok – csupán annyit jelent, hogy már csak egy isten menthet meg bennünket.