

Béla Tarr: filozofsko-psihoanalitički osvrt

Tomašević, Jasmina

Source / Izvornik: Čemu : časopis studenata filozofije, 2019, XV, 260 - 271

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:724265>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-19**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb](#)
[Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



BÉLA TARR: FILOZOFSKO- PSIHOANALITIČKI OSVRT

JASMINA TOMAŠEVIĆ
Filozofski fakultet,
Sveučilište u Zagrebu
jtomasevic.ffzg@gmail.com

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se filozofsko-psihoanalitičkim osvrtom na filmografiju mađarskog redatelja Béle Tarra, dijelom nastalu u suradnji s njegovim sunarodnjakom, nagrađivanim spisateljem, Lászlóm Krasznahorkaijem. U radu analiziraju se filmovi *Prokletstvo*, *Werckmeisterove harmonije*, *Sotonski tango* te *Torinski konj*, pri čemu se posebna pažnja pridaje psihoanalitičkom pojmu žudnje (posebice kroz psihoanalitičku teoriju Jacquesa Lacana i Slavoja Žižeka), te njezinu odredbenu moć u životu likova, njihovoj međusobnoj interakciji, ali i odnosu s društvom i društvenim normama. Također, osvrt uspostavlja prve tri navedena filma kao svojevrstu lakanovsku trijadu povezanu žudnjom, koja u sebi nosi cjelokupnost Tarrove filmografije.

KLJUČNE RIJEČI

Béla Tarr, László Krasznahorkai, žudnja, *Prokletstvo*, *Torinski konj*, *Sotonski tango*, *Werckmeisterove harmonije*.

UVOD

Béla Tarr suvremeni je mađarski redatelj poznat po svojoj suradnji s nagrađivanim spisateljem, također Mađarom, Lászlóm Krasznahorkaijem. U ovom osvrtu analiziram dva Tarrova filma čiji su scenariji temeljeni na literarnom predlošku mađarskog pisca (*Werckmeisterove harmonije*¹ i *Sotonski tango*²), dok su preostala dva filma (*Prokletstvo*³ i *Torinski konj*⁴) važna za cjelinu filozofsko-psihoanalitičkog osvrta.

Tarrove filmove možemo zamišljati kao dio jednog zatvorenog kruga koji samog sebe generira i uspostavlja imanentno, ili Simmelovim riječima primjenjivim u ovom kontekstu, Tarrova filmografija je:

1 Tarr, Béla, *Werckmeister harmóniák*, 2000.

2 Tarr, Béla, *Sátántangó*, 1994.

3 Tarr, Béla, *Kárhozat*, 1988.

4 Tarr, Béla, *Torinski konj*, 2011.

„duh suprotstavljen jednom bitku prema kojem ga tjeraju i prisila i spontanitet njegove prirode, ali on vječno ostaje osuđen na kretanje u samome sebi, u krugu koji samo dodiruje bitak, i u svakom trenutku u kojem se on, skrećući u tangentu svoje putanje, želi probiti u bitak, imanentnost njegovog zakona ponovno ga vraća u njegovu vrtnju koja ima svoj kraj u samoj sebi.“⁵

Također, važna značajka filmografije mađarskog redatelja jest i vremen-sko-prostorna povezanost, ali ne u smislu istovjetnosti već kontinuiteta, mnogi likovi pojavljuju se kroz filmove kao inkarnacije prethodnika (glumica Erika Bok utjelovljuje lik Estike iz *Sotonskog tanga* te postaje jednako nemoćna Henriette u *Čovjeku iz Londona*⁶, da bi svoj vrhunac doživjela kao Ohlsdorferova kći u *Torinskom konju*; glumac Gyula Pauer utjelovljuje makijavelijevskog gostioničara u *Prokletstvu*, osornog gostioničara u *Werckmeisterovim harmonijama* te melan-količnog gostioničara u *Čovjeku iz Londona* itd.)⁷

Prostor snimanja pomno se odabire ne bi li što bolje odražavao unutar-nje stanje likova te u potpunosti prijanja uz Tarrovu paradigmu likova koji zbog „hajdegerijanske bačenosti“ žive baš takve živote kakve žive. Filmovi *Prokletstvo*, *Werckmeisterove harmonije* i *Sotonski tango*, ne samo da su dobar primjer tog kontinuiteta koji prožima cjelokupnu filmografiju, nego se mogu svrstati u jednu trijadu koja u hegelijanskom smislu odražava njegovu postavku teza-antiteza-sin-teza, a u lakanovskom smislu sva tri filma mogu se svesti pod zajednički nazivnik žudnje koja lomi radnju na dva dijela od kojih je drugi onaj ključni, tzv. vrijeme od Poslije⁸. Vrijeme od Poslije prikazano je u samo jednom filmu, *Werckmeisterovim harmonijama*, svi su ostali uvertira u taj veliki lom vremena; zato u ovom radu i prikazujem navedeni film kao svojevrsnu antitezu u mikro-cjelini odabrane trijade. *Torinski konj* odabran je zbog svoje izrazite važnosti u smislu tarovske cjeline, to je jedini film u kojem se vrijeme lomi na drukčiji način, te osim zbiljskog kraja (redateljev posljednji film), on nosi i onaj simbolički kraj u samome sebi jer se zatvoreni krug otvara, prekida se kontinuitet i vrijeme traži novu ishodišnu točku iz koje će započeti stvaranje novog zatvorenog kruga, identičnog onome koji se prethodno otvorio.

Béla Tarr tako ostavlja vrlo značajan trag u svijetu filma kao umjetnosti, štoviše filma kao filozofije jer svojim specifičnim kinematografski pristupom svoju filmografiju čini jedinstvenom u svijetu filma. Dugim kadar-sekvencama

5 Simmel, Georg, *Kontrapunkti kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 27.

6 Tarr, Béla, *A londoni férfi*, 2007.

7 Usp. Ranciére, Jacques, *Béla Tarr, vrijeme od poslije*, Multimedijski institut, Zagreb, 2015., str. 93–94.

8 Poslije namjerno pisano velikim slovom jer predstavlja neko specifično vrijeme, vrijeme inherentno smislu filma.

omogućuje nam uvid u okolinu likova te njihovo suživljenje s tom okolinom koja se kasnije ispostavlja ključnom za njihov individualni razvoj; s vrlo malo montaže, improviziranim dijalozima i nerijetko glumcima amaterima, on želi pospješiti prikaz onog grubog materijalnog bez potrebe za alegorijom ili patetikom, Tarr želi da njegovi glumci žive umjesto da glume; njegovi likovi nisu oni koji traže nego oni koji bivaju pronađenima, njih uvijek zadesi sudbina koju im je vlastita priroda namijenila, neizbježan udar sudbine čiji dolazak uvijek netko najavljuje i čiji se nagovještaj može osjetiti puno prije nego li se dogodi. Likovi Béle Tarra varalice su, idioti i pajaci koji imaju svoje nužno mjesto u svijetu, oni zapleću i raspleću radnju, pokreću vrijeme i lome ga, naizgled apatični u sebi nose svu bol onog svijeta u kojeg su bačeni te ga privode nemilosrdnom kraju koji je samo simboličan, ali kako sam već i navela u prethodno napisanom, vrlo značajan. Stoga, svi njegovi filmovi u sebi nose nagovještaj apokalipse, bilo da se radi o pred-apokaliptičnom ili post-apokaliptičnom stanju, uvijek je prisutan strah od nepoznatog kojim se varalice pokušavaju okoristiti dok idioti⁹ nesvjesno i nevoljno raspliću mrežu u korist varalica. Postati pobjednikom imperativ je Tarrovih likova koji se zaklinju kako mu neće žrtvovati čast i dostojanstvo koje zapravo vrlo brzo izgube nošeni vrtlogom vlastite žudnje.

Lakanovska logička trijada

U svom djelu *Gledanje iskosa*, Slavoj Žižek navodi kako je Jacques Lacan pišući o *Ukradenom pismu* Edgara Allana Poea prikazao jednu logičku igru u kojoj uzmemo nasumičan niz nula i jedinica, primjerice 100101100, i čim se niz artikulira u povezane trijade (100, 001, 010), pojavit će se pravilo slijeda koje glasi: nakon trijade s nulom na kraju ne može doći trijada u kojoj je jedinica srednji član itd. Žižek u daljnjem tekstu tu logiku trijada premješta na Hitchcockove filmove, tako da stvara trijade filmova koje su povezane nekom temom. Primjerice, trijada filmova *Krivo optužen*¹⁰, *Sjever-sjeverozapad*¹¹ i *Vrtoglavica*¹² tiču se teme lažnog identiteta.¹³ Slijedeći Žižekov primjer razmotrila sam može li se slična logika upotrijebiti i na filmografiji Béle Tarra te sam zaključila da je moguće izdvojiti jednu trijadu koja je povezana, ne tematski, nego istim „prijelomom” koja ujedno odražava hegelijansku paradigmu: teza-antiteza-sinteza; u konačnici ona se može preslikati i na lakanovsku psihoanalitičku trijadu: realno-imaginarno-simboličko. Tarrova trijada je, točnim slijedom: *Prokletstvo*, *Werckmeisterove harmonije* i

9 Pojam idiot ne koristi se niti u medicinskom niti u pejorativnom smislu, idiot je onaj koji nesvjesno raspliće radnju na svoju štetu.

10 Hitchcock, Alfred, *The Wrong Man*, 1956.

11 Hitchcock, Alfred, *North by Northwest*, 1959.

12 Hitchcock, Alfred, *Vertigo*, 1958.

13 Usp. Žižek, Slavoj, *Gledanje iskosa*, Meandarmedia, Zagreb, 2013., str. 202.

Sotonski tango. Prokletstvo predstavlja tezu koju postavlja glavni lik koji je nošen lakanovskom žudnjom i on je onaj na koga se „kače stvari“, a ta žudnja pred kraj filma kulminira i dovodi do njegove apsolutne simboličke propasti koja uzrokuje prijelom vremena, a nakon tog loma započinje pravo vrijeme, vrijeme od Poslije. *Werckmeisterove harmonije* antiteza su izložene teze: glavni lik ovog filma oštra je suprotnost glavnog lika prethodnog filma, on je promatrač stvari i ljudi na koje se te stvari kače, on ne sudjeluje u akcijama koje zatim naknadno formiraju njegove motive i nagone za djelovanjem. *Werckmeisterove harmonije* određena su antiteza cijeloj filmografiji jer vrijeme od Poslije započinje na početku i film portretira to vrijeme nakon glavnog loma vremena uzrokovanog dolaskom cirkusa u grad. *Sotonski tango* obuhvaća tezu i antitezu te ih sljubljuje u likovima Estike i Irimiasa, idiota i varalice; nakon loma vremena prouzrokovanog Estikinom smrću, prorok-varalica Irimias najavljuje novo vrijeme i diktira životima likova koji izmučeni vlastitim žudnjama padaju na riječi varalice, koji ih lažnim pretkazanijama drži u zabludi kako je kadar ispuniti njihovu žudnju.

Prokletstvo (Kárhozat)

Film započinje zaštitnim znakom Tarrove kinematografije, dugom kadar-sekvencom koja nam kroz prozor prikazujući gondole s ugljenom polagano otkriva lika koji ih u tišini promatra. Ta scena nije slučajna, nije nasumična, ona nas uvodi u unutrašnjost zatvorenog kruga; lik je Karrer, sredovječni muškarac izmučen žudnjom za udanom ženom, pjevačicom Titanik bara, jednog od mnogobrojnih barova koje Karrer redovito posjećuje. No, njegova žudnja nije prokleta zbog nje i njezine nedostupnosti ili nužno erotske prirode, on ne pronalazi ispunjenje u seksualnom činu s njom niti ga mogu ispuniti njezine ravnodušno izrečene riječi „volim te“ dok ju ispred zaključanih vrata preklinje da ga pusti unutra; njegova žudnja lakanovska je žudnja, umjesto usmjerenosti k zadovoljenju ona teži vlastitoj reprodukciji. Karrer je nepravilno strukturirana ličnost kome nagon za žuđenjem stvara perverzni užitak u žuđenju za nemogućim i nedostižnim stvarima, što je žudnja više frustrirajuća, nagon je prijatniji. Karrer ne želi samo seksualno ili ljubavno ispunjenje žudnje, on želi posjedovati žene, on želi posjedovati njihovu žudnju, lakanovski rečeno: on žudi za žudnjom drugoga. Onog trenutka kada postigne ispunjenje, tj. kada postane objekt žudnje druge osobe, tada nestaje svako zadovoljstvo i on mora pronaći novi izvor žuđenja.

Najbolji primjer izrečenoga pokazuje nam scena seksa glavnog lika i predmeta njegove žudnje, barske pjevačice; gdje je prikazan čin lišen i najmanje strasti ili osjećajnosti, obavljen gotovo mehanički dok likovi hladno i distancirano gledaju u prazninu. Nakon scene seksa, započinje druga ključna scena, Karrer započinje priču o svojoj preminuloj supruzi koja je umrla prerezavši si vene nakon prepirke s nevjernim Karrerom tijekom koje mu, obješena o vrat, izjavljuje ljubav

i apsolutnu predanost kao žena. Zasićen takvim odnosom u kojem je izašao kao pobjednik koji zadobiva žudnju žene, i ne mogavši više pronaći zadovoljstvo koje mu žuđenje za nedostižnim pruža, on ju pušta da se ubije i tek onda razvaljuje vrata kupaonice te groteskno prepričava pjevačici da, iako je znao što će ga dočekati, ipak ga je iznenadila količina krvi koja je istekla iz tako malenog i krhkog tijela. Sada već postaje jasnije zašto mu pjevačica postaje najveća opsesija, žena koja je nedostupna ne zbog toga što je udana, već zato što dolazi iz reda pobjednika, ona koja ne biva poraženom, svojevrсна *femme fatale* koja gonjena vlastitom žudnjom manipulira muškarcima. Njezina je prava priroda „nagon za smrću”, ona vrednuje sve što ometa vladavinu principa užitka kao temeljnog zakona mentalnog života, ona ne odustaje od žudnje za moći iako njezina moć ovisi o ulozu koju igra u prostoru muškarčeve fantazme, ona nije ništa drugo doli Karrerov simptoma. No, ono što čini značajnu razliku jest činjenica da je ona toga itekako svjesna, ona je osvijestila svoju žudnju i preuzela vladavinu nad vlastitim životom. Kada garderobijerka u filmu, koja preuzima simboličku ulogu proroka-promatrača, stojeći za pultom, što Rancière simpatično naziva „metafizikom za pultom”, Karreru saopći kako će ga ta žena „progutati kao močvara” i da je „tunel pred kojim stoji mračno mjesto koje nikada neće biti osvijetljeno”, ona mu zapravo jasno dijagnosticira njegovu aporiju žudnje, dok istovremeno nagovještava zbiljsku nedostižnost te žene zbog njezine prirode. Kasnije u filmu garderobijerka okružena psima na kiši citira Karreru dio Biblije koji govori o apokalipsi, izričući tako svoje posljednje proročanstvo i uspostavljajući pravo značenje prokletstva u ovom filmu. Kada Karrer ugleda pjevačicu kako lagano pleše u nježnom zagrljaju sa svojim suprugom, koji se netom prije toga vratio s opasnog puta na koji ga Karrer šalje da prokrijumčari gostioničaru paket, nedugo nakon toga ona pada u zagrljaj gostioničaru i u konačnici mu se podaje u njegovom automobilu parkiranim ispred bara. U tom trenutku glavni lik postaje svjestan „proročanstva”, prokletstvo je u njemu i tada mu jedino preostaje da si skрати muke oduzimanjem vlastitog života, no Karrer je pobjednik i on ne odlazi mirno, pa je tako sljedeća scena u kojoj policiji prijavljuje pjevačičinog muža i gostioničara, pokazatelj gubitka i ono malo časti i dostojanstva koje je posjedovao. Prokletstvo je osviješteno, Karrer je poražen. Nekadašnji pobjednik sada ne samo da je poražen, nego je sveden na najvećeg poltrona među poraženima, psa; ne preostaje mu ništa drugo nego da laje na njih i gaca s njima po blatnim, kišnim lokvama. Tom kadar-sekvencom završava film, a ujedno time započinje vrijeme od Poslije, vrijeme nakon propasti Karrera i obistinjenog prokletstva.

Werckmeisterove harmonije (Werckmeister harmóniák)

U ovoj antitezi centralne su figure dva tarovska idiota, János i gospodin Eszter; oni raspliću radnju prije i nakon loma vremena te dovode varalice i proroke

do njihovog trijumfa, po prvi put gledatelji mogu svjedočiti tom trijumfu, ali i tračku nade koji svijetli u tom mraku apokalipse koja je zadesila dvojicu glavnih protagonista. János je mjesni poštar slabijeg obrazovanja, koji dane provodi služeći drugima, on je ujedno i mjesni potrčko; njegov odnos s gospodinom Eszterom, muzikologom koji žudi za povratkom Aristoksenovom harmonijskom sustavu koji je zamijenjen Werckmeisterovim, temelji se na uzajamnosti i to ne samo u smislu obavljanja poslova i dobivanja plaće za to, nego i u smislu nadopunjavanja njihovih osebujnih osobnosti. János je zanesenjaka duboko dirnut svemirom, prirodom i Božjom stvaralačkom veličanstvenošću; on entuzijastično prikazuje kretanje planeta lokalnim pijancima u jednom baru, dok oni pijani bauljaju u krug glumeći Zemlju, Sunce i Mjesec, njihovo kretanje stvara buku i škripu cipela; referenca je to na pitagorejsku ideju kako kretanje planeta stvara harmoniju koju nismo sposobni razabrati kao zvuk jer smo njome zaglušeni, kao kovač koji više ne raspoznaje zvuk udaraca malja o nakovanj. Gospodin Eszter druga je vrsta zanesenjaka, on neumorno preslušava razne simfonije pokušavajući izmijeniti neizmjenjivo, cijeli jedan sustav postavio je moćniji autoritet, za njega su Werckmeisterove harmonije izopačenje glazbe i prirode koja je prožeta harmonijama. Tako njih dvojica njeguju ono što Rancière naziva „prijateljstvom među zvijezdama”¹⁴, oni su ujedinjeni naivac i mudrac tjerani istim nagonima da u prirodi pronalaze sklad i to ne bilo kakav sklad, nego muzički sklad.

U ovom filmu ne postoji prorok apokalipse, ona je prorokovana već samim naslovom, Werckmeisterove harmonije destrukcija su sklada koji će sa simboličke razine tijekom filma prerasti i u doslovnu destrukciju kada razularena rulja opijena Princem; jednom od dviju atrakcija netom pridošlog cirkusa, a ujedno i nositeljem apokalipse; devastira inventar bolnice i brutalno pretuče bolesnike zatečene u bolnici. Upravo je dolazak cirkusa na početku filma uzrok loma vremena na dva dijela, a sada nam, za razliku od prijašnjih filmova, Tarr prezentira vrijeme od Poslije. Ovaj film specifičan je i po svom izmještenom realizmu, status likova i radnje te nam prikazuje jedan fantastični narativ koji je neuobičajen za Tarrove filmove, pa zato i naziva vlastiti film svojevrsnom bajkom.

János i Eszter dolaze iz reda gubitnika, obojica su pijuni u igri rasplitanja; prvi kao promatrač, vizionar koji ne djeluje jer ne postoje afekti koji ga motiviraju na djelovanje, ali upija djelovanja drugih; drugi kao žrtva spletke i ambicija vlastite žene, gospođe Eszter koja dolazi iz reda pobjednika, odnosno onih koji tome teže po svaku cijenu. U konačnici će ona pobijediti, tu pobjedu donijet će joj nered prouzrokovan cirkusom, histerija koja se stvara i prenosi s jednog stanovnika na drugog, kada sve kulminira brutalnošću rulje i kada nered, zapravo, omogućiti spletkarima i varalicama da se uzdignu kao nositelji novog reda; ona će uspjeti

14 Rancière, *Béla Tarr, vrijeme od poslije*, str. 73.

izbaciti starog Esztera van iz njegovog stana, ostvarit će cilj koji je dugo priželjkivala. U zadnjoj sceni filma gledamo izmoždenog Jánosza kako na krevetu umobolnice sjedi i pilji u prazninu, dok pored njega sjedi poniženi i izbačeni gospodin Eszter koji mu je došao u posjetu; iako nam je teško zamisliti novi početak, ipak postoji nada kako bi Rancière rekao, nada koju nudi to „prijateljstvo zvijezda”. Obojica iskorišteni i poraženi mogu izgraditi novi početak, jedan zanesenjak-promatrač opijen ljepotom i tajnama svemira, i drugi zanesenjak opijen neutaživom žudnjom za nemogućom promjenom, u potrazi za skladom jedan drugoga nadopunjavaju.

Sotonski tango (Sátántangó)

„Jednog kasnolistopadskog jutra, ne mnogo prije nego što su prve kapi nemilosrdno dugih jesenskih kiša pale na popucalo, slatinasto tlo na zapadnoj strani naselja (da bi potom od smradna mora blata poljski putovi postali neprohodnima, a grad nepristupačnim sve do prvog mraza), Futaki se probudio na zvuk zvona. Najbliže se tek četiri kilometra jugozapadno, na staroj parceli Hochmeiss, nalazila jedna samotna kapelica, no ondje ne samo da nije bilo zvona nego se i sam zvonik srušio početkom rata, a grad je bio predaleko da bi se odande bilo što čulo. Uostalom, ti odjekujući, slavodobitni zvuci nisu ni podsjećali na daleku zvonjavu, prije se činilo kao da ih vjetar donosi posve izbliza...”¹⁵

Ovim odlomkom započinje djelo *Sotonski tango* Lászlóa Krasznahorkaia, po kojem je snimljen istoimeni Tarrov film; istim nas riječima sveznajućeg pripovjedača filma u *voice off-u*, uvodi u svijet intrige i propasti jednog mađarskog sela i njegovih stanovnika. Nakon duge kadar-sekvence, u kojoj gledamo blatnu i razrušenu infrastrukturu te krdo krava koje uznemireno prelazi s jedne strane na drugu; pojavljuje se mračni kadar koji s vremenom postaje svjetliji, a gledatelju postaje jasnije s pojavljivanjem obrisa prozora da se radi o sceni svitanja, kako sviće, tako i crna mrlja pored prozora postaje sasvim jasan lik, već spomenuti Futaki začuđen je zvonjavom s tornja kojem, ne samo da nedostaje zvono, nego je i sam toranj razrušen tijekom rata. Takva scena s pripadajućim joj monologom naznaka je nečeg pred-apokaliptičnog; nadolazeće apokalipse koja nije biblijska, udarna i glasna, već ona koja dolazi i prolazi tiho, ona koja u suštini mijenja unutarnje stanje likova i unutarnju logiku života koja se odvija oko tih likova. Ta naznaka apokalipse tek je neugodna težina na prsima, neudobnost iščekivanja koju osjećaju svakim svojim uzdahom, briga da iza ugla stoji velika nesreća koja čeka povoljan trenutak da proguta sve pred sobom; poput scene u *Prokletstvu*,

kada garderobijerka upozorava Karrera da dobro zakopča kaput kada izlazi van jer se „magla šulja uglovima i ulazi u pluća kako bi se nastanila u ljudskoj duši”. Mnogi su autori u *Sotonskom tangu* vidjeli alegoriju neslavne propasti komunizma i prihvaćanje jednako nezadovoljavajućeg kapitalizma, no kod Tarra nema namjerne alegorije niti subverzivnih poruka, on je tu kako bi nam prikazao jednu stvarnost, jedan svijet koji se urušava pod pritiskom drugog svijeta u nastajanju; on prikazuje realitet života likova jednog zabačenog mađarskog sela koje propada, a u njegovoj propasti sudjeluju i sami ti likovi koji su neraskidivo vezani uz svu bijedu tog mjesta i vremena. Likovi *Sotonskog tanga* najveće su žrtve „hajdegerijanske bačenosti” od svih Tarrovih likova, ne postoji tragičniji skup pajaca, idiota i varalica od njihovog, skup u kojem su i pobjednici zapravo gubitnici, a najveće žrtve postaju najneviniji, oni koji nisu kadri da se lukavstvom i beskrupuloznom zloćom uspostave kao pobjednici tog grotesknog i blatnog univerzuma kiše i obmana. Radnja filma odvija se oko desetak likova koji u nadolazećoj propasti sistema vide svoju priliku za uzdizanjem na mikrokozmičkoj hijerarhijskoj ljestvici, dakako kao i uvijek u toj mreži zavjera postoji netko tko plete mrežu, odvlači pažnju, raspliće ju, lažno prorokuje i u konačnici netko tko se okorištava.

Irimiás u filmu ima ulogu arhetipskog lažnog proroka koji je duboko u svojoj srži beskrupulozni varalica, čiji je jedini cilj izaći pobjednikom iz zapleta koji se stvorio propašću kolektivne farme, čiji su dionici svi stanovnici sela; a tri bračna para Schmidt, Kráner, Halics i već spomenuti lik Futakija pokušavaju novac od prodaje farme zadržati za sebe, zatim pobjeći iz sela i započeti novi život. Irimiás je svjestan da je potrebno puno više od slatkorječivog obmanjivača kako bi se postigao uspjeh u ovom slučaju te da je uloga lažnog vizionara ključna za konačnu obmanu. Naime, on je jedan od jahača apokalipse, koji uz svog kompanjona Petrinu i vjernog lakeja Sanyija, inače stanovnika sela, pristiže u selo kao glasnik nadolazeće propasti, ultimativne crne zavjese koja se ovija oko zabačenog sela. Nemoguće je rasplesti radnju bez filmskih idiota koji ju raspliću, ta je uloga dodijeljena djevojčici Estike i voajerskom Doktoru, kojeg na početku filma možemo vidjeti kao onog koji kroz prozor špijunira stanovnike sela, sve detaljno bilježeći u svoj notes. Estike je izrazito lakovjerna i pomalo maloumna djevojčica čija je sudbina određena prostorom, vremenom i obiteljskom dinamikom u kojoj sudjeluje. Njezina majka seoska je prostitutka, a već spomenuti Sanyi njezin je brat; on je varalica-početnik, pobjednik u nastajanju koji svoj zanat usavršava nad svojom sestrom, tako što joj krade novac rekavši joj da će ako, ga posadi i zalije, izrasti stablo na kojem raste novac. Nakon što se prevarena Estike suočava s bratovom laži te shvativši da je izgubila sve što posjeduje, ona traži priliku za osvetom. Nemoćno biće poput nje svoju ljutnju može iskaliti jedino na mački koja s njom obitava na tavanu te se kroz taj sadistički odnos uspostavlja kao dominantni pobjednik nad drugim bićem. Indikativan je njezin način mučenja mačke, sve

započinje njezinim dozivanjem mačke koja se na te „naredbe” oglašuje, a kada ju napokon dohvati započinje sadistička igra koja je paradoksalno nasilnički iskaz osjećaja afekcije prema mački, a koja kulminira Estikinim prevrtanjem po podu dok joj je mačka još uvijek u grubom zagrljaju. Nakon toga Estike odlazi u kuhinju te u zdjelicu mlijeka sipa mišomor, odnosi mački i daje joj da pije, grubo joj pritišćući glavu u zdjelicu mlijeka. Za to vrijeme otužni trio bračnih parova i Futaki piju i plešu u lokalnoj krčmi na zvuke harmonike u ritmu tanga. Potpuno klonuli i sasvim nesvjesni propasti dvaju nevinih života, Estikinog i mačkinog, uhvaćeni su u krug neizbježnosti, što nam Tarr suptilno sugerira korištenjem tanga kao forme, i u instrumentalnom smislu, i u smislu strukture filma, a ta će neizbježnost pokucati na vrata u obliku Estikinog samoubojstva. Kada djevojčica osvještava svoj strašni čin, umorstvo jedinog živog bića koje joj je bilo privrženo u svijetu njezine bačenosti, s mrtvom mačkom pod rukom odlazi u selo tražiti pomoć, no sve što doživljava su grube i nezainteresirane odbijenice. Naposljetku ispituje gdje može pronaći Doktora, a tu možemo iščitati naznake njezine želje da se mački pomogne te samim time i njezino kajane za počinjeni čin. Međutim, dolaskom do krčme ona pronalazi Doktora te ga vidi jednako pijanog i klonulog kao i ljude u krčmi, na kraju se preplaši i pobjegne u napuštenu ruševinu dvorca. Tamo se odigrava posljednji čin u drami prevare u kojoj je ona kao idiot glavni lik, oduzevši sebi život ispijanjem mišomora, kojim je prethodno usmrtila svoju ljubimicu, u potpunosti raspliće mrežu čije krajeve drži prorok-varalica Irimiás. Nakon smrti nevine djevojčice, na njezinom posljednjem ispraćaju pojavljuje se družina koja planira ukrasti novac te prorok koji im lukavo smišljenim govorom nameće direktnu krivnju za njezinu smrt te najavljuje još veću katastrofu, dolazak prave apokalipse za koju je Estikina smrt samo pretkazanje, a mogu ju izbjeći ako odigraju pametno. Postavljajući se kao onaj koji zna dok su svi ostali zapali u *anks*¹⁶, Irimiás uvjerava družinu kako ih može izvući iz sela i osigurati im novi početak ako mu predaju sve novce pomoću kojih će to učiniti. Scena završava kadar-sekvencom u kojoj jedan po jedan sudionik družine predaje svoj dio novca, koji su prethodno otuđili od drugih dionika farme. Lopovi su pokradeni, varalice su prevarene, a životni je idiot nesvjesno doveo lažnog proroka do uspjeha.

Struktura filma vjerno je prenesena struktura iz Krasznahorkaijeve knjige koja je oblikovana kao djelo od dvanaest poglavlja te se time naznačuje i simbolika samog naslova djela i učestalo korištenje motiva tanga; jer je tango u smislu forme sastavljen od dva dijela po šest koraka naprijed i šest koraka natrag. Prvi dio filma nagovještava nam dolazak nekoga ili nečega, onog neprijatnog predosjećaja apokalipse koji likove tjera u tu zavrzlamu obmana i prevara; dok nam posljednji dio, naslovljen kao: *krug se zatvara*, donosi završetak tog apokaliptičnog događaja koji

stubokom mijenja mikrokozmos likova kakve smo upoznali na samom početku. Ovaj sam film već prezentirala kao svojevrsnu sintezu teza i antiteza tarovske filmografije, čija je specifičnost u tome što je *Sotonski tango* film u kojem se stvara zatvoreni krug vremensko-prostornog kontinuiteta tarovskog univerzuma. Ovaj film više nego ijedan drugi prikazuje konačni poraz pojedinca, konačni poraz društva, ali i više od svega konačni poraz čovjeka kao takvog i svih ideala koji se uz njegovu slavnu humanost vežu.

Novi početak u kraju

Kao posljednji film u tarovskom filmografskom univerzumu pojavljuje se *Torinski konj* koji sa sobom donosi kraj Tarrove filmografije, ali i značajniji simbolički kraj jednog univerzuma, jednog formiranog zatvorenog kruga. Pišući o *Torinskom konju*, Rancière naslovljava poglavlje: *zatvoreni se krug otvorio*¹⁷; time nam vrlo slikovito opisuje rastvaranje jedne hermetičke zatvorenosti koja će svojim otvaranjem dati priliku stvaranja nečeg novog. Za Tarra nema nikakve sumnje, kako je i sam rekao, on odlazi jer više nema što snimiti, sve što je trebalo biti snimljeno, snimljeno je. Za Rancièra cijela stvar poprima pomalo sentimentalniji pristup, on smatra da nam kraj nudi nadu u novi početak i taj je početak naznaka beskonačne vrtnje početaka i krajeva koji se nemilice izmjenjuju. Motiv mnogobrojnih Tarrovih filmova preuzet je od njegovih prethodnika, Dostojevskog i Puškina. To je motiv đavla koji beskonačno u krug vrti nesretnike, žrtve vlastite prirode kojoj se predaju bez borbe. Također, njegov posljednji film djelo je cikličke forme, opetovanih i automatskih radnji koje otvaraju put novom početku samo kada budu naprasno prekinute, a taj prekid često znači i nečiju osobnu tragediju. *Torinski konj*, film poseban po mnogočemu, prozor je u svijet novih žrtava „hajdegerijanske bačenosti”, ali ovog puta Tarr ostavlja odškrinuta vrata nekog drugog svijeta, prilike za neku drugu stvarnost.

Torinski konj (A torinói ló)

Torinski konj motiv je preuzet iz Nietzscheova života, na to nas upozorava i sam redatelj stavivši uvodni dio koji nam prepričava taj nemili događaj koji je natjerao Nietzschea da „skrene s uma”. Kod Tarra ne postoje slučajnosti, pa je tako i taj motiv usko povezan s cjelokupnim smislom filma, a na koji način otkriva nam rasplet radnje njegovog istoimenog filma i njegovo konačno filmografsko razrješenje na kraju filma. Glavni su likovi otac i kći, ljudi s margine društva i na rubu siromaštva čiji je jedini izvor prihoda oronula i stara kobila. Oni rijetko nekamo odlaze, a njima još rjeđe netko dolazi; u filmu ne postoji tipičan zaplet i rasplet radnje; ne postoje varalice, idioti i pajaci koji radnju kroje; oni su u izvanjskom

¹⁷ Rancière, *Béla Tarr, vrijeme od poslije*, str. 81.

svijetu i formiraju društvo koje je i stvorilo takav život za Ohlsdorfera i njegovu kćer; no njihov mikrokozmos ostaje netaknut, tek poneka interupcija u vidu zatlutih Roma ili ničeanškog glasnika-proroka koji će ustvrditi kako je Bog mrtav. Za sami film specifična je njegova ciklička forma i ponavljanje radnji; mi pratimo dvoje protagonista kroz nekoliko dana i njihov svaki dan je isti, s istovjetnim radnjama koje se i vremenski i prostorno identično odvijaju. Kći ujutro oblači oca, on odlazi na polje s kobilom, kćer sjedi i gleda kroz prozor, zatim kuha dva velika krumpira koji su im jedini obrok za taj dan, a kada se otac vrati zajedno spremaju kobilu u štalu, zatim jedu u tišini te odlaze na počinak. Iz dana u dan prikazuje nam se ista radnja, isti pokreti, ista dinamika, sve dok jednog dana izmučena kobila ne započne podlijegati bremenu teškog rada i vlastite vremenitosti. Tada dolazi do prekida cikličke forme, do velikog obrata koji nam nudi prozor u drugi svijet. Potpuno ovisni o toj kobili Ohlsdorfer i njegova kćer padaju u potpuni očaj, a posljednja scena njihovog obroka konačni je prekid postojećeg ciklusa njihovih života. „Trebali bi jesti” – ustvrdit će otac, ali se ruke neće pomaknuti. Oboje sjede oborenih pogleda potpuno iscrpljeni sudbinom koja im je namijenjena. Krug se otvorio, nova nada se javlja dok se pakiraju kako bi napustili mjesto na kojem više nemaju što tražiti; njihov odlazak slavodobitan je iako se u njihovom očaju ne raspoznaje kao takav; Bog je mrtav, ali oni nastavljaju živjeti.

Zaključno razmatranje

Grubost realnosti ono je što nam Tarr uvijek iznova želi pokazati; njegov fiktivni univerzum preslika je univerzuma stvarnosti, u njemu djevojčice iz očaja čine samoubojstva, prijatelji varaju prijatelje, muškarci i žene čine preljube, rulju pokreću lažni proroci, a nitko nikome ne vjeruje i svatko svakoga vara i krade. Tarr nas ne želi zvesti raznim ljudskim maskama kojima se pokušavaju prikriti stvarni porivi njihovih činova; primjerice, on ne navlači Karreru masku ljubavi, u strasti ogrezlog ljubavnika kome ljubavna aporija ne dopušta disati, on ga prikazuje onakvim kakav jest, izjedan žudnjom za pobjedom i dominacijom, i ono što se možda sentimentalnijem oku čini kao nesretna ljubav, sada se javlja kao neutaživa glad za bivanjem na vrhu koja se silom prilike kod njega kanalizirala kroz ono erotsko. Bez maski, onakvi kakvi jesu, puni partikularnih interesa i žudnje za pobjedom, to su Tarrovi varalice, a njihove najveće žrtve lakovjerni su idioti, bez mogućnosti za probijanje u svijet pobjednika, vječno po prirodi osuđeni na gubljenje; dok su pajaci oni koji su osvijestili svoj idiotizam i ništa drugo im ne preostaje nego da vlastiti bitak ismijavaju i čekaju priliku da se ogrebu za pokoj u mrvicu plijena.

Béla Tarr iza sebe ostavlja opjevanu svu surovost svijeta u kojem živimo i determiniranosti u kojoj je tarovski čovjek zarobljen. Sasvim nenametljivo on svojim filmovima ispisuje i povijest čovjeka, čovjeka nemoćnog u svojoj biti, ne-

moćnog da zada udarac sudbini, ali i nemoćnog da se od udarca sudbine obrani.

LITERATURA

Krasznahorkai, L. (2016): *Satantango*, Zagreb: OceanMore.

Rancière, J. (2015): *Béla Tarr, vrijeme od poslije*, Zagreb: Multimedijalni institut.

Simmel, G. (2001): *Kontrapunkti kulture*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Žižek, S. (2013): *Gledanje iskosa*, Zagreb: Meandarmedia.

FILMOGRAFIJA

Tarr, B., *A londoni férfi*, 2007.

Tarr, B., *A torinói ló*, 2011.

Tarr, B., *Kárhozat*, 1988.

Tarr, B., *Sátántangó*, 1994.

Tarr, B., *Werckmeister harmóniák*, 2000.

Hitchcock, A., *North by Northwest*, 1959.

Hitchcock, A., *The Wrong Man*, 1956.

Hitchcock, A., *Vertigo*, 1958.