



**NASLOV IZVORNIKA**

Jacques Rancière  
Béla Tarr, le temps d'après

© Capricci, 2011

**PREVELA S FRANCUSKOG**

Sana Perić

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide à la publication «A.G. Matoš», a bénéficié du soutien de l'Institut français de Croatie.  
Ova je knjiga, objavljena u okviru Plana pomoći izdavaštvu «A.G. Matoš», ostvarila potporu Francuskog instituta u Hrvatskoj.

Multimedijalni institut

ISBN 978-953-7372-12-5

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu  
pod brojem 000913534

Zagreb, rujan 2015.

Jacques Rancière

Béla Tarr, vrijeme od poslije

prevela Sana Perić



7

## VRIJEME OD POSLIJE

19

## OBITELJSKE PRIČE

37

## CARSTVO KIŠE

51

## VARALICE, IDIOTI I LUDE

81

## ZATVORENI SE KRUG OTVORIO



## VRIJEME OD POSLIJE



Obiteljska večer. Na televiziji voditelj rekapitulira službenu verziju povijesti čovječanstva. Postojali su prehistorijski čovjek, feudalno doba i kapitalizam. Sutra će postojati komunizam. Zasad mu socijalizam krči put i da bi to ostvario, mora se teško boriti sa suparničkim kapitalizmom.

Takvo je službeno vrijeme u Mađarskoj krajem 1970-ih:

linearno vrijeme, s točno određenim etapama i zadacima. Otac obitelji iz Ljudi iz radničkih baraka (Panelkapcsolat) svom sinu tumači tu pouku. Ne kaže što o njoj misli, ali gledatelju je jasna jedna stvar: taj temporalni model ne normira ni njegovo ponašanje, ni slijed naracije. U prvim minutama filma vidjeli smo ga kako napušta djecu i ženu unatoč njezinom plaču, a da pritom ne odgovara na njezino pitanje o razlogu svog odlaska. On se sad očito već vratio ili pak još nije niti otišao. A slijed njegovih postupaka u popriličnom je nerazmjeru spram službenog poretku vremenâ i zadaća. U prethodnoj sekvenci improvizirao je partiju nogometa na uredskim stolicama na kotačima sa svojim kolegama koji su kao i on zaduženi za nadzor električne centrale. U sljedećoj sekvenci vidjet ćemo ga kako ostavlja ženu i djecu pred ulazom na bazen smješten u sjeni tvorničkih dimnjaka kako bi otišao diskutirati s prijateljem

koji misli da je vrijeme za odlazak onda kada ne možemo više razlikovati oblake od tvorničkog dima.

"Naše vrijeme je prošlo", melankolično tvrdi njegova žena, pod frizerskom haubom prizivajući sate ludog plesa koji su obilježili sretne dane njezine mladosti. Sljedeća sekvenca to ilustrira slikom kafane u kojoj je muž ostavlja samu s čašom da bi plesao s drugom ženom i skupa s muškim zborom ponavljao nostalgične refrene o uvelim božurima ili vjetrom nošenom jesenjem lišću. Film nas potom odvodi u vrijeme koje prethodi početnoj sekvenci, najavljujući suprugov odlazak i razlog njegova odlaska: mogućnost velike zarade u inozemstvu od koje će kroz godinu dana možda kupiti automobil, a kroz dvije kuću. Tim konzumerističkim snovima supruga uzaludno suprotstavlja sreću koja proizlazi iz toga što su zajedno: on će otići, to znamo, jer smo ga već vidjeli kako odlazi. Pogrešno bi, s naše strane, bilo povjerovati da je rastanak neopoziv. Nakon krupnog plana plača ostavljene supruge, bez prijelaza slijedi široki plan trgovine u kojoj nanovo sjedinjen par kupuje stroj za pranje s osamnaest programa, a završni plan će nam ih pokazati izvaljene na tovarnom prostoru kamiona pored prvog simbola njihova novog blagostanja.

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

Film *Ljudi iz radničkih baraka* iz 1981. godine treći je film Béle Tarra, produciran i snimljen u socijalističkoj Mađarskoj. Već narativni tijek ukazuje na raskorak službenog planiranja – produkcije i obrazaca ponašanja – i realnosti proživljenog vremena, nadanja, aspiracija i razočaranja mladih muškaraca i žena. Ta tenzija među temporalnostima ne ukazuje samo na odstupanje od službene vizije sadašnjosti i budućnosti koje si je mlađi Béla Tarr mogao dozvoliti. Ona također omogućava da iznova pretresemo razvoj njegova djela. Uobičajeno se njegov opus dijeli na dva velika razdoblja: na filmove mladog gnjevnog redatelja koji se hvata ukoštač s društvenim problemima socijalističke Mađarske, želeći uzdrmati birokratsku rutinu i dovesti u pitanje obrasce ponašanja proizašle iz prošlosti – konzervativizam, egoizam, mušku dominaciju i odbacivanje drugačijih – te na filmove iz njegove zrele faze koji prate propast sovjetskog sistema i razočaravajuću kapitalističku sutrašnjicu u kojoj je tržišna cenzura zamijenila državnu cenzuru, sve mračnije filmove u kojima je politika svedena na manipulaciju, društveno obećanje na prijevaru, a kolektiv na brutalnu rulju. Čini se da se u prijelazu iz jednog razdoblja u drugo i iz jednog univerzuma u drugi, također u potpunosti mijenja

i režijski stil. Gnjev mladog redatelja očitovao se u naglim pokretima kamere iz ruke koja je u uskom prostoru skakala s jednog tijela na drugo i približavala se licima kako bi temeljito ispitala njihove izraze. Pesimizam zrelog redatelja izražava se dugim kadar-sekvencama koje oko pojedinaca zatvorenih u njihovu samoću istražuju svu praznu dubinu prostora.

Béla Tarr pak neprestano ponavlja: u njegovom opusu ne postoji faza socijalnih i faza metafizičkih i formalističkih filmova. On uvijek snima isti film, govori o istoj stvarnosti; samo što svaki put jednostavno zatrebe malo dublje. Od prvog do posljednjeg filma uvijek je to priča o iznevjerrenom obećanju te o putovanju koje završava na mjestu na kojem je i započelo. *Obiteljsko gnijezdo* (*Családi tűzfészek*) prikazuje mladi par, Lacija i Irén koji uzalud opsjedaju ured za stanovanje u nadi da će im biti dodijelen stan, tako da umaknu iz nesnosne atmosfere roditeljskog doma. *Torinski konj* (*A torinói ló*) prikazuje oca i kćи koji su jednoga jutra spakirali svoju skromnu imovinu i napustili neplodnu zemlju. Ali na istom onom horizontu na kojem su nestali, ponovno ih vidimo kako, hodajući u povratnom smjeru, idu kući da iskrcaju stvari koje su ujutro natovarili. Između ta

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

dva filma razlika je samo u tome što sada više ne vrijedi nikakvo objašnjenje; na putu obećane sreće ne stoji nikakva troma birokracija, nikakav svekar tiranin. Samo jedan te isti horizont šiban vjetrom tjera pojedince na odlazak i vraća ih kući. Prijelaz sa socijalnog na kozmičko, kao što će to redatelj rado reći. Ali to kozmičko nije svijet čiste kontemplacije. To je apsolutno realističan svijet, apsolutno materijalan, liшен svega što bi otupjelo čisti osjet kakav samo film može ponuditi.

Jer za Bélu Tarra problem nije prenošenje poruke o kraju iluzija ili eventualno o kraju svijeta. Problem mu ne predstavlja ni stvaranje "lijepih slika" – ljepota slika nikada nije cilj sebi samoj, ona je tek nagrada za vjernost stvarnosti koju se želi izraziti i nagrada za vjernost sredstvima s kojima se za tu svrhu raspolaže. Béla Tarr neumorno kuje dvije vrlo jednostavne ideje. On je čovjek koji se brine da što točnije izrazi stvarnost upravo onaku kakvu ljudi žive. On je također redatelj u potpunosti predan svojoj umjetnosti. Film je umjetnost osjetilnog, a ne tek vidljivog. Od 1989. godine na ovamo svi njegovi filmovi su crno-bijeli, a tišina u njima zauzima sve veći dio, pa se stoga govori da je Tarr htio vratiti film njegovim nijemim korijenima. Ali nijemi film nije bio umjetnost tišine;

njegov model bio je znakovni jezik. Tišina ima osjetilnu moć samo u zvučnom filmu, zahvaljujući mogućnostima koje on nudi – mogućnosti odbacivanja znakovnog jezika i mogućnosti da navede lica da ne govore putem izraza koji označavaju osjećaje, već putem vremena koje se vrati oko njihove tajne. Slika Béle Tarra od početka je intimno vezana uz zvuk: graja iz koje se, u prvim filmovima, izdižu jadikovke likova, u kojoj riječi glupavih pjesama pokreću tijela, a na licima se oslikavaju osjećaji; kasnije: hladnoća bijednih kafana gdje harmonikaš dovodi tijela do ludila prije no što će harmonika tiho popratiti njihove uništene snove; šum kiše i vjetra koji sa sobom odnosi riječi i snove, utapa ih u lokvama u kojima se valjaju psi ili ih kovitla ulicama zajedno s lišćem i otpacima. Film je umjetnost vremena koje pripada slikama i zvukovima, umjetnost konstrukcije pokreta koji tijela postavljaju u prostorne međuodnose. On nije umjetnost bez riječi, ali nije ni umjetnost riječi koja pripovijeda i opisuje. On je umjetnost koja pokazuje tijela koja se, između ostalog, uzajamno izražavaju govornim činom i načinom na koji riječ na njih ostavlja dojam.

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

Dvije su velike umjetnosti riječi. Prva je književnost, koja nam opisuje ono što ne vidimo: izgled izmišljenih stvari i osjećaje koje su iskusili fikcionalni likovi. Druga je retorika, koja poziva na djelovanje motivirajući ili unaprijed prikazujući rezultat tog djelovanja. Svaka na svoj način instrumentalizira drugu. Retorika od književnosti posuđuje boje koje obećanja trebaju učiniti sentimentalijima, a djela odvažnijima. Književnost pak sa svoje strane obično stvara priču iz raskoraka obećanja riječi i stvarnosti s kojom se djela sudaraju. Radikalna fikcija tu pronalazi svoj dominantni model. Denuncijacija lažnih obećanja tu se predstavlja kao poticaj na borbu za jednu drugu budućnost. Takva kritika pak može postati suučesnica poretka potvrđujući na svoj određeni način službeni scenarij budućnosti koju treba izgraditi. Ali kada ona pred našim očima tu stvarnost koja poriče retoričku fikciju napravi autonomnom, onda ona, naprotiv, proizvodi distancu s obzirom na sve scenarije ciljeva koje treba postići i sredstva kojima valja pribjeći. Tako sazrijevaju gnjevni mladi redatelji – ne gubitkom svojih iluzija, već odrješujući stvarnost, kojoj se smatraju vjernima, od iščekivanja i spojeva koji povezuju logiku fikcije s temporalnim shemama retorike moći. Bit realizma – za razliku od

doktrinarnog programa poznatog pod imenom socijalistički realizam – distanca je koju zauzimamo spram priča, spram njihovih temporalnih shema i njihovih uzročno-posljedičnih veza. Realizam ustrajne situacije suprotstavlja pričama koje se ulančavaju i prelaze jedna u drugu.

Realizam započinje laganim odmakom koji vremenu planera i birokrata suprotstavlja stvarnost koju su proživjeli pojedinci. Tako se 1970-ih određivala uska margina na kojoj je gnjevni mladi umjetnik mogao raditi u zemlji petogodišnjih planova: upućivanjem na trenje između perspektive planera i iskustva pojedinaca; onog što nije dovoljno brzo prelazilo u realizaciju; onog što je, u stavu birokrata, svjedočilo o nedovoljnoj pažnji spram patnje i iščekivanja ljudi koji su o njima ovisili. Takav je prostor koji autoritarni režimi dopuštaju umjetnicima u vrijeme "zatopljenja". No već u ovom koraku, a da bi ponuđena pukotina bila iskorištena, potrebno je olabaviti ograničenje prema kojem objašnjenja koja pružaju priče moraju biti neodvojiva od izlaganja "problema" čije postojanje i opseg određuje moć planera. Više vremena nego što ga zahtijeva ilustracija "problema smještaja mlađih" treba provesti u zajedničkim prostorijama gdje se "problemi" javljaju kao insinuacije,

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

optužbe, pritužbe ili provokacije: na sajmišnim svetkovinama, u barovima ili na plesovima gdje je obećanje pjesama opovrgnuto prazninom pogleda ili besposlenošću ruku koje nervozno premeću čašu. Valja se obratiti glumcima koji to nisu, ljudima kojima se ta priča mogla dogoditi, iako nije, muškarcima i ženama koji nisu pozvani da te situacije odigraju, već da ih prožive, dakle da utjelove čekanja, zamore i razočaranja kojima se izražava njihovo vlastito iskustvo, iskustvo običnih socijalističkih pojedinaca koji ga ne proživljavaju putem dogovorenih kôdova izražavanja već u suodnosu riječi, vremena, prostora, refrena, gesti i predmeta.

To prepletanje tvori stvarnost neke situacije, stvarnost vremena koje su pojedinci proživjeli. Od njega prvo činimo krilo diptiha (stvarnost protiv obećanja), ali uskoro ćemo ga razmatrati samog za sebe; ti će odnosi pokretati film sve dalje, a istraživanje tih odnosa zahtijevat će sve intenzivnije iskorištavanje resursa filma, njegovog kapaciteta da svakoj riječi prida njezin prostor rezonancije, a svakom osjetu vrijeme da se razvije. Priča zahtijeva da iz svake situacije zadržimo elemente koji se mogu umetnuti u shemu uzroka i posljedica. Ali realizam nalaže

da sve dublje idemo u samu situaciju, da sve dalje razvijamo spoj senzacija, percepcija i emocija koji ljudske životinje čine bićima kojima se događaju priče, bićima koja daju obećanja, vjeruju u njih ili prestaju u njih vjerovati. Dakle, situacije nisu više suprotstavljenе službenom odvijanju vremena, već svojoj immanentnoj granici: tamo gdje se proživljeno vrijeme približava čistom ponavljanju, tamo gdje se ljudske riječi i djela primiču riječima i gestama životinja.

Te dvije immanentne granice doista obilježavaju razdoblje koje započinje *Prokletstvom* (Kárhozat) 1987. godine, a završava 2011. Torinskim konjem kojeg Béla Tarr rado predstavlja kao svoj posljednji film. No, time se ne želi reći da je on bio redatelj kraja vremena koje je uslijedilo nakon sovjetske katastrofe. Vrijeme od poslje nije uniformno i sumorno vrijeme onih koji ne vjeruju više ni u što. To je vrijeme čistih materijalnih događaja prema kojima se mjeri vjerovanje tako dugo dok ga život nosi u sebi.

## OBITELJSKE PRIČE



Sve započinje svakodnevicom koja se sastoji od rada i obitelji. Na ulici klepet ženinih koraka po pločniku uznemiruje kokoške koje kljuckaju među lišćem i papirom. Ona ide na posao. Slijedimo je u autobus, a zatim u tvornicu suhomesnatih proizvoda gdje skida kobasicu s klina. Ipak, ubrzo se pokazuje da socijalistička proizvodnja i radnički kolektiv nisu glavna briga ni likova iz *Obiteljskog gnijezda*, a niti redatelja samog. Zato i on ubrzo prelazi na izlazak iz tvornice: na ono za što nagađamo da je isplata plaće, na umor na licima koja su mršava onoliko koliko su isplatnice dugačke, na ritual tjelesnog pretresa, šutke podnošenu rutinu ponižavanja gdje, u krupnom planu jedne otvorene torbe u visini poveza na rukavu nadzornice, osjećamo da je odnos između poretka sistema i života pojedinaca onaj puke tolerancije.

Irén ponovno nalazimo u kući koja, nažalost, nije njezina. Prije nego što smo začuli njezin glas, kamera nam je u ekstremnom krupnom planu pokazala okruglo lice svekra, gospodara kuće, te ukazala na uzrok svađe: ostao je bez svoje željene juhe jer je njegova snaha htjela ispeći palačinke jednoj prijateljici – k tome Ciganki – koju se usudila pozvati: to je jedan od mnogih incidenata koji obilježavaju život Irén i njezine kćeri u stanu koji pripada obitelji njezinoga

muža, a u kojem ona stanuje dok je on u vojsci. Uostalom, njegov povratak neće ništa izgladiti. On će samo zaoštiti dramu dodajući u prenatrpani dom još jednu osobu, muško uho osjetljivo na očeve optužbe: zašto Irén nije ništa uštedjela, iako je živjela besplatno kod svekra i svekrve? Što je radila onih večeri koje je tobože provela na prekovremenom radu?

Obiteljsko gnijezdo je s jedne strane uzalud sanjani vlastiti dom, a s druge zmijsko gnijezdo koje guši. Film i snovi, što god da se obično govori, ne idu zajedno. Irénino sanjano gnijezdo konkretizira se samo u košari na vrtuljku uz zvuk budalaste pjesme koja pjeva o iščekivanom suncu. Posve je samorazumljivo da redatelj svoj objektiv postavlja u srce tog zmijskog gnijezda. Prenapučen prostor uvijek je ograničen i zasićen prostor, prikladan određenom tipu učinkovitosti: učinkovitosti stiješnjenih tijela ili tijela smještenih u zvučnom kontinuumu *voice offa*; učinkovitosti riječi koje se preobražavaju u strijеле, riječi čije putanje prate lateralni pokreti kamere; učinkovitosti lica u krupnom planu u koje je upisana rastuća napetost. Upravo taj kadar preobražava "problem smještaja" u situaciju iz koje nema izlaza, odnosno u filmsku situaciju. Iako gnjevni mladi redatelj prokazuje

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

nedostatke socijalističke Države, odnos pojedinca spram političkog kolektiva i njegove državne inkarnacije nije ono što čini njegovu materiju. Nesumnjivo, u *Autsajderu* (*Szabadgyalog*) čemo svjedočiti disciplinskoj komisiji i govoru o proizvodnim normama, ali odnos pojedinca spram birokratske norme malo zanima redatelja. Stvar je u tome što je taj odnos slabo filmičan: puka materija za kadar i protukadar u jednom neutraliziranom prostoru. U žiži interesa filma nije konfrontacija Irén sa službenikom za dodjelu stanova koji joj objašnjava kako nema koristi da ga svaki tjedan dolazi pitati za stan za koji u svakom slučaju još dvije-tri godine neće imati potrebne bodove. Službenik izražava hladnu logiku sistema, što također znači da je bez afekta, bez moći da povrijedi. Tako je već sljedećeg tjedna spremam ponovno je primiti poradi istog rituala.

Ono što će povrijediti, što uništava, jest cirkuliranje afekata u obiteljskom gnijezdu. Sve se odvija između pojedinaca, a tu se suočavaju generacije i spolovi. Svekar tiranin iz *Obiteljskog gnijezda* nikada ne govorи o komunizmu. Neprestano, pak, priča о svojoj generaciji, generaciji koja je radila teško, koja je štedjela kako bi imala bolji život, koja je vodila brigu o svom ugledu i ispravno odgajala djecu

čiji se broj znao držati u granicama. Ali, premda svojim sinovima očitava bukvicu, otac s njima dijeli mušku moć. Ona se upotrebljava ponajprije spram Irén i njoj sličnih. Do punog izražaja njezino nasilje dolazi kada mlađi suprug, tek što se vratio u obiteljski dom, ostavlja ženu i dijete kako bi zajedno s bratom ispratio Ciganku i silovao je na ulici. Otac, moralizator, i sam si dopušta nekoliko izvanbračnih izleta. Ta se muška moć još uobičajenije očituje u podjeli na kuću, gdje žena mora služiti muža i djecu, i na kafanu gdje se muško društvo okuplja uz pivo. "Sve što te zanima su tvoje pivo i dobar provod s pajdašima", reći će Kata svom suprugu u Autsajderu – a to je isti onaj prigovor supružnice iz Ljudi iz radničkih baraka.

Bar je drugo mjesto sukoba spolova. Tamo se na praznik izvodi suprugu, a objektiv se povlači. Ali ako se pokreti kamere između pjevača na pozornici i obiteljskih stolova otežu, to je zato kako bi drukčije nijansirali mušku dominaciju. Muškarci su ti koji cirkuliraju u tom prostoru, oni su ti koji će zapjevati uz idiotske refrene "Pali andele blijeda lica / Nema ljubavi u zemlji lopova" ili pak "Božuri su uvenuli / Moja mila ljubavi / Nikada te više neću zvati / U hladnoj i mrzloj zimi", kao da su te riječi koje govore o voljenim ženama tajna formula njihova vlastitog

savezništva, dok supruge čekaju, namještaju si trajne frizure ili se igraju s praznom čašom.

Muška moć tako organizira dvostruki afektivni prostor obiteljske drame: bliži planovi u stanu gdje kamera brzim pokretima prati nasilje riječi koje povređuju; opuštenije kadriranje bara gdje duži pokreti kamere prate afekte sentimentalnosti u kojoj je dopušteno uživati samo muškarcima. Ta moć manifestira se kako iza zatvorenih vrata doma, tako i u bjegovima vani. Taj odnos unutrašnjeg s vanjskim filmovima gnjevnog mladića različito uređuju. Čini se da kraj u *Obiteljskog gnijezda*, izmaštanom ili činjeničnom, odgovara bijeg obećan samim nazivom filma *Autsajder*, gdje se referenca na Cigane miješa s "novovalnim" duhom. Film svoju dramatsku napetost ne crpi iz obiteljskog doma, iz bračnog para ili njegove vječne žrtve, već iz marginalca Andrása čije nas lice pognutu nad violinu još od prvih kadrova osvaja dugom kovrčavom kosom, zanesenim izgledom i bradom nalik na Kristovu. Poput nepostojanosti koja Andrása tjeru iz bolnice u tvornicu i koja ga gura od žene s kojom je imao dijete prema ženi koja, kako bi se udala za njega, napušta druge ljubavi, nepostojanosti koja čini da zaboravi sve čim izvuče svoju violinu, film usvaja nestalnu strukturu: sva lica

– prijatelj Balász koji će na dan vjenčanja umrijeti od predoziranja, a možda i od tuge, supruga Kata, brat Csotesz – pojavljuju se na istovjetan način, oko kafanskog stola, kao da su stigli niotkud, između dva zvuka violine ili dva susreta s alkoholičarom koji je nostalgičan za kazalištima u Budimpešti, čovjekom koji je, naprotiv, pobegao iz nehumanog glavnog grada, ili slikarom više zaokupljenim dugim razglabanjem o privilegijama umjetnika, nego vlastitom umjetnošću. Kamera se zajedno s Andrásom i njegovom violinom vuče po ciganskoj tržnici, okreće zajedno s njim i njegovim bratom dok se koturaju oko starca koji prelazi cestu s čašom piva, bez očitog razloga slijedi staricu koja se vraća s tržnice s praznim kolicima ili kadrira lice žene koncentrirano na tko zna što ili pak dva mladića koji se podlo smiju gledajući fotografiju koju mi ne vidimo; pokazuje nam Andrása u svečanoj odori kako tobože dirigira Beethovenovu *Sedmu simfoniju* čiji zvuci prozaično izviru iz uređaja podno njegovih nogu, prije no što će svoje potucanje privesti kraju uz parodiju dobrodošlice – što slavi blistavu budućnost – namijenjene delegaciji "bratske stranke" i uz zvukove Lisztovе Mađarske rapsodije.

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

Izražajna sredstva boje idu pod ruku s nonšalantnom nepovezanošću knjige snimanja, u atmosferi slobodnog morala i u glazbenom kontinuumu koji lagano klizi od ciganskih melodija iz pivnice ka pop-bendu koji čine Andrásovi prijatelji, stvarajući opći ugodač bezobzirnog tumaranja. Ali brzo se pokazuje da taj trijumf mladosti zanesene novim običajima i glazbom na margini službenog društva nije ništa drugo doli varka. Nije riječ samo o tome što se par András i Kata raspada jednako brzo kao što je nastao i što će mlati, bezbrižni boem svoje lutanje završiti kao vojnik. Riječ je prije svega o tome što je rat spolova postupno opet poprimio svoje tradicionalno lice: mlada barska konobarica emancipiranog morala preuzela je nanovo ulogu frustrirane supruge koja sanja o pravom obiteljskom gnijezdu i o sredstvima nužnima da se tamo dobro živi, odlučivši radi uštede poći privremeno živjeti kod mame. A u isti se mah tumaranje marginalca preobrazilo u klasičnu figuru muške moći utjelovljene u zatvorenom društvu veselih ljubitelja piva i glazbe. Rat se obnavlja u izmijenjenoj mizansceni: u klubu glazbenika, podno podija gdje se András njije uz zvuke šlagera grupe Neoton Familia koji govori o slavnim putovanjima (“The sea rolls me there / To the coast of

India / But we do not care / If we discover America"), Katino lice uokvireno je dvama bijelim krugovima reflektora i dijalogizira u kadru/protukadru s Andrásovim licem u ritmu bljeskova svjetlosti koja njihova lica izdvaja u narančastu polutamu. Mizanscena je postala sofisticirana, ali se i sukob radikalizirao: jadikovke žrtve muškog egoizma pretvorile su se u okršaj dvaju egoizama. Povrh povratka na crno-bijelo i na klasičnu figuru ženske patnje u Ljudima iz radničkih baraka, taj okršaj dvaju egoizama pod umjetnim svjetлом reflektora najavljuje prekretnicu koju će donijeti Almanah jeseni (Oszi almanach).

U tom filmu nema više problema stanovanja. Prostrani Hédin stan očito bi mogao primiti nekoliko višečlanih obitelji, a kuhinja se doima prostranjom od čitavog stana iz *Obiteljskog grijezda*. Nema više ni sukoba unutrašnjeg s izvanjskim. Postojanje izvanjskog svijeta samo je naznačeno u prvoj sekvenci i to zastorom koji je zadigao vjetar. Nema više traženja posla u udaljenim mjestima kako bi se zaradilo za vlastiti dom. Novac je tamo, u domu, posjeduje ga Hédi, a jedini cilj svih koji tamo žive – njezinog sina Jánosa, bolničarke Anne koja joj daje injekcije, Anninog ljubavnika Miklósza i profesora Tibora

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

kojega je doveo János – jest to da se domognu jednog njegovog dijela. Nema više žene-žrtve muškog poretka: premda svi žele orobiti Hédi, ona zna pokazati da svi oni ovise upravo o njoj, a ako Anna i mora otrpjeti pohotu muškaraca koji je okružuju, ona ih ponaosob zna iskoristiti za svoje vlastite ciljeve. Radi se o pet pojedinaca koji se sučeljavaju iza zatvorenih vrata. Socijalizam i njegovi problemi u potpunosti su nestali kao pozadina sukoba. Ali premda je priča strukturirana kao komorna drama i premda se majka i sin međusobno kolju, nismo baš u Strindbergovom univerzumu: sukob generacija nije tema filma kao ni rat spolova niti bilo koja druga dihotomija. Nije slučajno to što film od Dostojevskog posuđuje moto koji je autor Bjesova i sam posudio od Puškina. Petoro protagonisti vodi i zavodi upravo vrag koji ih vrti u krug. Zadaća svakoga od njih zapravo se ne sastoji isključivo u tome da drugima nametne svoje interes i želje, već u tome da ih navede da pate. Nesumnjivo da su likovi više puta šakama rješavali svoje svađe, pa čak i krhk Hédi koja je, da pretuće Annu, razvila neočekivanu snagu. Seks u filmu lišen je svake nježnosti: János u kuhinji siluje Annu istom onom grubošću kojom su dva brata na ulici silovala Ciganku, a Anna daje

na znanje da ju je i sam profesor uzeo životinjskom žestinom. No, oni koje vrag goni nisu tek životinje, oni su perverzne životinje. Anna intenzivno uživa dok pita jesu li njeni noćni nestašluci s divljim profesorom probudili Hédi, baš kao što će ova uživati u tome da profesoru drži predike ili u tome da osjetljivu stvar prepriča Miklószu kao da je riječ o nečemu čemu on ne bi trebao pridavati važnost.

Taj pakao što ga čini prisustvo drugih dosta podsjeća na Sartreov. Ali možda je s vragom isto kao i sa socijalističkom birokracijom. Redatelja on zanima zbog prostora koji otvara za cirkuliranje afekata; također zbog problema koje on stvara i prilika koje pruža filmskoj umjetnosti eda bi mu ona prilagodila svoje vlastite kretnje. Mjesto iza zatvorenih vrata gdje se lica vrte u krug također je prilika za oprštanje od određene ideje dokumentarnog filma, od volje da se pripiješ uz život, da slušaš njegov nerazgovijetan žamor, da prevariš njegova lutanja slijedeći likove i njihove čudi i dijeleći njihove slučajne susrete na ulici, na tržnicama ili u kafanama, na plesovima i na sajmišnim svetkovinama. Zatvaranjem pet zvijeri u jedan stan, redom ih suočavajući u nizu scena, *Almanah jeseni* koristi kazališnu

postavu koja raskida s naturalističkim stilom filmova koji su htjeli uhvatiti život kako bi ga suprotstavili službenoj dogmi. Eksperimentalna postava prikladna za izoliranje afekata i njihovo razdraživanje prilika je za jedinstvenu formalnu vježbu koja raskida s naturalizmom koristeći ono što neki ponekad vide kao njegovo oružje *par excellence*: dubinu polja i boju.

Hédin *modern style* stan, sa svojim prostranim sobama u nizu, povezanim ostakljenim vratima, sigurno daje kameri sasvim drugačije manevarsко polje od socijalističkih nastambi prvih Tarrovih filmova. Samo što Béla Tarr ne koristi tu priliku kako bi razvukao prostor, već naprotiv, kako bi ga pregradio i načinio apstraktnim. *Almanah jeseni* pokazuje prve primjere onoga što će postati jedno od obilježja vizualnog stila Béle Tarra: podjelu kадra na više zonâ sjene i svjetla. Ta podjela obilježava značajan protupokret u odnosu na stil koji je nametnuo europski film novog vala i mlađih gnjevnih ljudi. On je, naime, na Zapadu kao i na Istoku, u korist naturalističkog osvjetljenja napustio svijetlo-tamnu dramatiku koju su holivudski kamermani naslijedili od ekspresionizma dvadesetih godina. U *Almanahu jeseni*, igre svjetla i sjene stavljene su u prvi plan,

ali njihov je odnos složeniji. Svjetlo i sjena odsada se raspodjeljuju na više zona i redatelj zato redovito iskorištava prepreke koje se uzdižu pred pokretima kamere. Šipka, zid ili leđa stvaraju crnu zonu koja ponekad zauzima cijeli ekran prije no što kamera na rubu kadra ne pronađe zabrinuto ili prijeteće lice koje kao da se pomalja iz noći. Prizor je često izoliran između dviju tamnih zona, ili su pak napola osvijetljena lica sugovornika odvojena vertikalnom linijom. Pomoću soba u nizu redatelj je prije svega zadržao mogućnost kadriranja prizora između dvaju vrata; a pomoću ostakljenih vrata dobiva distancu u koju će staklo postaviti scenu i dekorativne prečke modern stylea čija rešetka u prvom planu odvaja likove. Dubina polja je, dakle, dubina prozorčića uzdignutih u tami pakla odakle se pomaljaju prizori i likovi. Njezini naturalistički efekti tako su izvrnuti u artificijelne. Artificijelnost se nagomilava kada se kadar otvara prema gore ili prema dolje kako bi nam pokazao brijanje kroz proziran plafon ili tučnjavu kroz stakleni pod: dakle, borci, kao i kuhinjski namještaj, lebde u praznom, tijela izobličenih poput tijela Baconovih likova. Prostor je postao jasno pikturnalan, također i jasno simboličan.

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

No umjesto te ekstremne artificijelnosti, redatelj obično preferira onu koja navodi jedan element realizma da se poigrava drugim. Tako funkcionira boja, koju on ovdje koristi posljednji put. Ona je u Autsajderu razvlačila dekor, doprinosila dokumentarnom naturalizmu krivudavih putova između bolnice, tvornice, bara, ulice, tržnice i noćnog kluba. U Almanahu jeseni ona, naprotiv, pridonosi apstraktnom prostoru iza zatvorenih vrata, poništavajući dubinu kadra. Zato je redatelj odabrao dva izrazito artificijelna dominantna tona: plavi, u kojem nam se u prvi mah javljaju stan i Hédi, i narančasti, u kojem se isprva pomalja Miklószev profil. To su boje koje tijekom cijelog filma oblikuju predmete, a lica okružuju svetačkom aureolom, iako su ponekad izblijedile, jedna prema "prirodnjoj" bijeloj i zelenoj, druga prema ružičastoj ili žutoj. Taj spektar nestvarnih boja, sastavljen razdiobom prostora, priziva "sintetistička" opredjeljenja koja su Gauguin i njegovi imitatori ranije suprotstavili impresionističkom kontinuumu i njegovim naturalističkim bljeskovima svjetla. Njegova je upotreba bez sumnje različita: više nije riječ o ispisivanju idealne vizije, niti o zamišljanju zemaljskog raja. Razdioba prostora i umjetne boje tu su naprotiv kako bi opisale pakao međuljudskih

odnosa. Ali radikalnost odabranih sredstava ima isti efekt kao i radikalno raskidanje s naturalizmom. Béla Tarr će se bez sumnje ubuduće odreći ovdje intenziviranih baroknih postupaka: izmislit će spektar sive boje toliko bogat da mu antinaturalistička upotreba boja više ne bi ni bila od koristi. Također će zamijeniti nemoguće kuteve, umjetničko kadriranje iza art déco arabeski, ili mekanu atmosferu svjetlosnih prstena, teških draperija ili Tiffany-lampi temporalnim odlikama kadar-sekvence te sporim i neumoljivim pokretima kamere oko tijela, što se prvi put očituje u punom krugu kamere oko zamišljenog Miklószevog lica.

Odvažna artificijelost Almanaha jeseni ne zacrtava put kojim će se uputiti redatelj, ali raskida s umjetničkim i političkim nizom filmova kojima se preko obiteljskih problema želi izraziti novi senzibilitet koji osporava socijalistički poredak. "Društveni problem" postao je mračna drama, premda ona završava kao crna komedija: Anna se znala okoristiti time što je silovana kako bi započela odnos koji će joj omogućiti da se uda za Jánosa – i njegova obećanja o nasljedstvu – ali, u zadnjem kadru, mlada supruga pleše u nježnom Miklószevom zagrljaju uz zvuke ironične pjesme *Que sera sera* koja bez sumnje više

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

podseća na tužne pouke narodne mudrosti nego na Doris Day i Čovjeka koji je previše znao.

Ova gnujsna i nakaradna svadba zaključuje obiteljske priče u kojima se izražavala pobuna mладog redatelja. Odsad će u svijetu Béle Tarra postojati samo zabludjeli pojedinci. Oni će, ako se pruži prilika, moći imati supruge ili djecu, ali obitelj više neće biti mjesto napetosti između dvaju poredaka. Ipak, probleme ili iluzije socijalizma neće zamijeniti rat svih protiv sviju. U središtu svih filmova bit će trgovci, kradljivci, varalice i lažni proroci. Ali, više nego figure zla, oni će biti utjelovljenje čiste mogućnosti promjene. Kišna i vjetrovita svakodnevica, svakodnevica materijalnog propadanja i mentalne pasivnosti; obećanje bijega od njezinog ponavljanja, ma kakvo god to obećanje bilo (prljav posao, neočekivana atrakcija ili idealna zajednica): taj će jednostavan niz biti dovoljan za razvoj radikalnog materijalizma zrelih filmova Béle Tarra. Vrag je pokret koji se vrti u krug. Nije važna njegova lekcija iz beznađa, već bogatstvo svjetlosti i pokreta koje se okreće zajedno s njim.



## CARSTVO KIŠE



Dugačak niz željeznih stupova ispod sivog neba, ne vidimo mu ni početka ni kraja. Duž njih kruže vagoneti. Ne vidimo ni što se u njima nalazi, ali bez sumnje je riječ o rudi. No ne vidimo ni rudnik ni radnike, samo dugi niz koji se proteže u beskraj i nikad se ne zaustavlja: čista slika jednoličnog prostora i vremena.

Međutim, nešto se dešava: dok vagoneti promiču bez kraja, kamera se počinje povlačiti. Javlja se crna vertikalna traka: ivica prozora. Zatim ekran preplavljuje crna masa. Malo po malo ocrtavaju se obrisi: tamo, iza prozora, nepomično stoji čovjek. Okrenut nam je ledima, a vidimo mu samo glavu i ramena. Odmah rekadriramo situaciju: on s prozora gleda dugačak, jednoličan niz pod sivim nebom.

Ta kadar-sekvenca kojom počinje Prokletstvo obilježe je stila Béle Tarra: pokret u jednom smjeru i kamera koja ide u suprotnom; stanoviti prizor i polagano pomicanje koje nas vodi do onoga koji ga promatra; crna mutna masa za koju se ispostavlja da je čovjek okrenut ledima. U Tarrovim filmovima čovjek na prozoru pojavit će se više puta i na različite načine. To je doktor kojeg vidimo na početku i na kraju Sotonskog tanga (*Sátántangó*), zabavljenoga špijuniranjem susjeda. To je Maloin, radnik koji na početku Čovjeka iz Londona (*A Londoni férfi*) kroz prozore svoje skretničarske kućice

ugleda kovčeg odbačen s brodske palube i umorstvo jednog od suučesnika u krađi. To je, na kraju Torinskog konja, stakleni prozor, isprva neprovidan, kroz koji, kako se kamera povlači, uspijevamo razabrati s jedne strane osamljeno golo stablo uzdignuto na obzoru brežuljaka šibanih vjetrom, a s druge čovjeka, klonulog na svom stolcu, koji više ništa ne očekuje ni od tog opustošenog pejzaža niti od iscrpljenog konja za kojim su se vrata štale zatvorila poput kamena na grobnici.

Stil, znamo to još od Flauberta, nije retorički ukras već način viđenja stvari: "apsolutni" način, kaže romanopisac, način apsolutiziranja čina gledanja i transkripcije opažanja, suprotno od tradicije naracije koja žuri da stigne do posljedice koja slijedi iz nekog uzroka. Međutim, za pisca je "vidjeti" dvosmislena riječ. Treba "navesti ljude da vide prizor", kaže romanopisac. Ali ono što on piše nije ono što vidi, i upravo taj raskorak definira književnost. Za redatelja je stvar drugačija. Ono što on vidi, ono što se nalazi ispred kamere, također je ono što će vidjeti gledatelj. Ali i za njega postoji izbor između dvaju načina gledanja: relativnog, onog koji instrumentalizira vidljivo u službi montažnog spajanja akcija, i apsolutnog,

onog koji vidljivom daje vremena da proizvede svoj efekt. Protupokret u prvom kadru *Prokletstva* dobiva svoj puni smisao kad ga usporedimo s pokretom kojim često počinju holivudski filmovi. Sjetimo se panorame urbane scenografije kojom počinje *Psiho* i načina na koji se polje sužava kako bi nas odvelo do prozora: to je prozor hotelske sobe u kojoj su Marion Crane i njezin ljubavnik upravo vodili ljubav. Budući da je okoliš time pometen u stranu, brzo se fokusiramo na mizanscenu kako bismo dokučili tko su likovi i kakvi su odnosi među njima.

Kod Béle Tarra stvar više nije takva: ne radi se o namještanju scenografije industrijskog gradića u koji će se smjestiti akcije likova. Radi se o tome da vidimo ono što oni vide, jer je akcija naposljetu samo efekt onoga što oni opažaju i osjećaju. "Ja se ne kačim ni za što", kaže Karrer, čovjek na prozoru, "već se sve stvari kače o mene." Ova intimna isповijest ujedno je i objava filmske metode. Béla Tarr snima način na koji se stvari kače o ljude. Stvari mogu biti neumorni vagoneti pred prozorom, oronuli zidovi zgrada, hrpe čaša na šanku kafane, buka biljarskih kugli ili napasni neon slova koja u kurzivu ispisuju *Titanik Bar*. To je značenje početnog kadra: nisu pojedinci ti koji nastanjuju

mjesta i služe se stvarima. Stvari su te koje prve dolaze k njima, koje ih okružuju, prodiru u njih ili ih odbijaju. Iz tog je razloga kamera u kružnom kretanju zbog kojeg nam se čini da su mjesta ta koja se miču, koja primaju likove, odbacuju ih izvan vidnog polja ili se omataju oko njih poput crne rupe koja će prekriti čitav ekran.

Upravo je zato scenografija obično tamo prije no što lik u nju uđe i ostane u njoj. Odnosi (obiteljski, generacijski, odnosi među spolovima i drugi) više ne određuju situacije, već izvanjski svijet prodire u pojedince, preplavljuje njihov pogled i samo njihovo biće. To je ono što garderobijerka iz *Titanik Bara* (glumi je ista glumica koja je utjelovila Hédi u *Almanahu jeseni*) objašnjava Karreru (utjelovljuje ga glumac koji je u istom filmu igrao njezinog najdražeg slušatelja, mučaljivog Miklósza): magla se uvlači u sve zakutke, prodire u pluća i naposljetku se nastanjuje u samoj duši. U baru iz *Sotonskog tanga* Tarr će jadnom Halicsu povjeriti zadaću da tu istu ideju pretvori u dugačku jadikovku: kiša koja ne staje padati sve uništava. Ona ne samo da je ukrutila kišni ogrtač kojeg ovaj ne usuđuje otkopčati, ona se preobražava u unutarnju kišu koja lije iz srca i preplavljuje sve organe.

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

Kiša se s Prokletstvom nastanjuje u univerzumu Béle Tarra. Ona je sama tkanina od koje je satkan film, sredina iz koje se pomaljaju likovi, materijalni uzrok svega što im se dešava. Tome svjedoče halucinantne scene s igranke. Igranka, ili u najmanju ruku scena plesa, skoro je pa obavezna epizoda u Tarrovim filmovima. On na taj način omogućuje da slijedimo njihove uspone i padove. Objektiv Autsajdera ; Ljudi iz radničkih baraka uveo nas je bez okolišanja među plesače i pokazao nam ih kako se kreću u ritmu refrena čija bedastoća jamči dokumentarističku autentičnost. Ovdje nema ničeg takvog. Izrazito ritmična i sasvim jednostavna melodija (la - ti - do - ti - do - la / mi - fa - mi - re - do - ti) koja prizoru daje ton isprva prati slijevanje vode niza zid. Plesna melodija daje ritam kiši, prije nego kolektivnom veselju. Polagani švenk zatim će nam otkriti, izmjenjujući ih s oronulim plohamama zida, tri grupe likova ustobočenih na vratima plesne sale, okamenjenog pogleda fiksiranog na van. Oni možda jednostavno gledaju prolom oblaka. Možda gledaju i čudnu scenu koju vidimo u sljedećem kadru. Vani, na pljusku, neki čovjek pleše sasvim sam, mahnito, bez glazbe, na poplavljrenom plesnom podiju. Kasnije ćemo odozgo vidjeti kolo u kojem se, prvo u jednom smjeru a zatim i u

suprotnom, ljudjaju oni koju su nam isprva izgledali kao kipovi od soli, oblikovani maglom i kišom. A u rano jutro, voda će preplaviti plesnu salu gdje koraci nekog (istog?) čovjeka nastavljaju bijesno gaziti po lokvicama.

Tijekom igranke nedvojbeno smo vidjeli kako se zappleću i raspleću odnosi četiriju likova koji se nalaze u središtu filma. Vidjeli smo, u kratkim epizodama, svakoga od tih četiriju zavjerenika kako obmanjuje druge prije no što se sve svršilo u rano jutro policijskom prijavom. Vrag ih je natjerao da se vrte u krug, poput plesača farandole. Ali vrag naposljetu nije ništa drugo doli magla, vjetar, kiša i blato koji prelaze preko zidova i odjeće kako bi se nastanili u srcima. To je zakon ponavljanja. Postoji običan ljudski rod koji mu se podvrgava, s ciljem da ga na praznične dane oponaša u veseloj farandoli. Međutim, postoje i likovi iz priče koji mu žele umaknuti. Za to je doista potrebna priča. Ali, kao što kaže Karrer, sve priče su priče raspadanja: priče u kojima želimo probiti zid ponavljanja, po cijenu da još dublje uronimo u "unutarnju kišu", u glib korupcije.

Kako bi nastala priča, nužno je i dovoljno da postoji obećanje bijega od zakona kiše i ponavljanja. U Prokletstvu se to svodi na proviziju od 20% na

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

cijenu neke nepoznate robe koju će gazda kafane obećati onome tko je pronađe i donese mu je nakon trodnevnog puta. Gostioničar to predlaže Karreru i time mu čini uslugu jer ovaj nema druge zanimacije osim povlačenja po gradskim kafanama. Ali takva je avantura previše za Karrera. To nije samo značajka karaktera. Tipični lik Béle Tarra odsada je čovjek na prozoru, čovjek koji gleda kako stvari dolaze k njemu. A gledati ih, to znači dopustiti da te preplave, umaknuti uobičajenom putu koji utjecaje izvana pretvara u impulse za djelovanje. Za djelovanje, uostalom, nisu dovoljni impulsi: potrebni su i ciljevi. Donedavno je cilj bio bolje živjeti u mekanom obiteljskom gnijezdu, ali s krajem socijalizma taj se skromni individualni san, temeljen na kolektivnom blagostanju, briše. Nova parola više nije biti sretan, već pobijediti. Karreru je ponuđeno da bude uz one koji pobjeđuju. To će u Werckmeisterovim harmonijama (Werckmeister harmóniák) biti veliki san gospode Eszter, a u Sotonskom tangu lekcija koju će opaki deran Sanyi naučiti svoju maloumnu sestruru. Međutim, nema ljudskog bića koje bi malena Estike mogla pobijediti. Njezina će jedina pobjeda biti ona nad vlastitom mačkom koju muči i truje na tavanu dok vani bjesni kiša.

U tome je problem koji upućuje na ismijavanje lukavstava i riječi "pobjednika": nitko ne pobjeđuje ni kišu ni ponavljanje. Karrer je šopenhauerovac kao i njegov stvoritelj, romanopisac László Krasznahorkai koji s Prokletstvom ulazi u svijet Béle Tarra. On poznaje ništavilo volje koje se nalazi u dubini stvari. On ne želi, kaže, gledati kišu onako kako je gledaju psi koji čekaju da se stvore lokvice kako bi se napili. Ali poznaje psa te vrste kojeg može preporučiti šverceru. To je prezaduženi muž žene koju on voli – pjevačice iz kabareta koju odlazi slušati kako u polumraku Titanika uz pratnju tvrdoglavog arpeggia zatvorenih očiju šapuće sumornu pjesmu u kojoj se, jednako tvrdoglavu, ponavljaju riječi "Sve je svršeno. Gotovo je. Više nikada. Nikad više."

Karrer ipak ima i nešto praktičnije ciljeve. Kad pošalje njezinog muža da preuzme sumnjivu robu, otvorit će mu se prilika da legne u krevet pjevačice s nadom da će ovoga neki usputni incident – kojeg se može potpomoći – sprječiti da se vratи. No fizičko posjedovanje nije samo po sebi cilj. Tome svjedoči prizor sekса lišen svake strasti, koji kao da je usklađen s jednoličnim kretanjem vagoneta. On će to i reći ženi: ona je za njega čuvarica ulaza u tunel koji vodi do nečega nepoznatog, nečega

što ne može imenovati. To nepoznato u čijem dnu možemo pronaći nešto novo, to je jedino za čim mogu težiti oni koji ne djeluju, oni koji se svode samo na percepciju i osjete. Ali garderobijerka je već upozorila Karrera: čuvanica tunela je vještica. Ona je močvara bez dna koja ga može samo progutati. I dok on na svom stražarskom mjestu na kiši čeka mužev odlazak, ona ga je, okružena čoporom pasa, došla podsjetiti da je jedina budućnost koju možemo iščekivati propast koju su najavili Gospodinovi proroci. Prorok katastrofe – to je figura koja će se od sada kod Béle Tarra suprotstaviti prodavačima obećanja. No možda je pretjerano govoriti o močvari bez dna. Čovječanstvo predstavljeno u Prokletstvu premalo je odgovorno samo za sebe da bi zaslužilo proročanstvo rata, kuge i gladi koje je, poput izraelskih proraka, izrekla garderobijerka. Plitka lokvica iz koje piju psi najizglednija je sudbina obećana kišom i uzaludnim pokušajima da se umakne njezinoj moći. Upravo se za vrijeme igranke opkoljene pljuskom pečati sudbina četiriju neprijateljskih suučesnika. Čitava povijest je povijest neminovnog raspadanja, ali to raspadanje tek je nevažna epizoda u carstvu kiše. Kamera će, dakle, kratko u kutu zabave ispratiti

muža čiji povratak označava Karrerov poraz i čija žena taj poraz obznanjuje plešući ovješena o vrat "pobjednika", a poslije i gostioničara koji će se u zahodu požaliti Karreru da je dostavljач uzeo dio iz pošiljke, prije nego što odvede pjevačicu na provod u svoj automobil. Zatim će se kamera vratiti noćnoj farandoli i neumornom plesaču u ranojutarnjim lokvicama, prije no što se od stupova u Titaniku premjesti do onih u komesarijatu i kroz prozor ne zaviri u sobu u kojoj Karrer, kojeg vidimo s leđa, mrmlja svoju optužbu šutljivom policajcu.

Svatko će izdati svakoga. Ali Bélu Tarra ne zanimaju izdaje ništa više nego uspjesi. Za njega se pravi događaji ne sriču akcijama, preprekama, uspjesima ili porazima. Događaji koji čine film su osjetilni trenuci, kriške trajanja: trenuci samoće u kojima magla izvana polagano prodire u tijela s druge strane prozora, trenuci u kojima se tijela okupljaju na zatvorenom mjestu i u kojima se osjećaji iz vanjskog svijeta pretvaraju u repetitivne zvukove harmonikaša, osjećaje prenesene pjesmama, zvukove koraka, sudare biljarskih kugli, bezazlene razgovore za stolovima, tajne pregovore iza stakla, tuče iza kulisa i u zahodima ili u metafiziku na pultu za garderobu. Umjetnost Béle Tarra sastoji se od izgradnje globalnog afekta

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

u kojem se sažimaju svi ti oblici rasipanja. Taj globalni afekt ne može se prevesti u osjećaje koje čute likovi. On je stvar kruženja između točaka djelomične kondenzacije. Prava grada tog kruženja je vrijeme. Polagani pokreti kamere koji kreću s hrpe čaša, s nekog stola ili lika, podižu se prema staklenoj pregradi, iza nje otkrivaju skupinu pilaca, klize nadesno prema igračima biljara, vraćaju se prema pilcima za stolom, a potom ih uklanjuju kako bi završili na harmonikašu – upravo oni čine događaje filma: jedna minuta svijeta, kao što je rekao Proust, jedinstven trenutak supostojanja okupljenih tijela među kojima kruže afekti rođeni iz "kozmološkog" pritiska, pritiska kiše, magle i blata, afekti preobraženi u razgovore, zvukove, praskove glasa ili poglede izgubljene u praznom.

Od sada će film Béle Tarra biti spoj tih kristala vremena u kojima se koncentriira "kozmički" pritisak. Njegove slike više od svih drugih zasluzuju ime slika-vremena, slika u kojima postaje očito trajanje koje predstavlja sam materijal od kojega su satkane pojedinačnosti koje nazivamo situacijama ili likovima. To, dakle, nema nikakve veze s "djelićima prirode" koje je Bresson znao uzeti od svojih modela kako bi ih montažno spojio u slikarsko platno. Nema djelića, nema demijurga montaže.

Svaki trenutak predstavlja mikrokozmos. Svaka kadar-sekvenca mora biti usklađena sa svijetom, u vrijeme kada se svijet odražava u intenzitetima koje osjećaju tijela. U burlesknoj epizodi iz *Prokletstva* vidimo lik koji dvjema striptizetama golih prsa objašnjava nužnost podizanja prave koprene: koprene maye, koprene reprezentacije koja prekriva neiskazivu zbilju stvarnog svijeta. Za Schopenhauera, glazba je umjetnost koja diže tu koprenu. Film Béle Tarra vrši tu funkciju glazbe. U tom je smislu uspjela kadar-sekvenca zapravo ono neiskazivo koje je uzalud tražio Karrer u tunelu koji čuva pjevačica. Ali Karrer se nalazi na raskrižju. Kamera kruži oko njega, prelazi na njegovo lice i s njega odnosi tajnu. Kao lik, ono neiskazivo on može vidjeti samo kroz koprenu. On ga može samo izdati, kao što izdaje svoje ortake, i primiti jedino ono neiskazivo koje je zaslužio: lokvicu na kiši iz koje piju psi, isti oni s kojima laje na kraju filma.

VARALICE, IDIOTI I LUDE



U Prokletstvu ostavljamo Karrera da laje na psa kao ultimativnu sliku ljudskog stanja. Prije nego što se lice istog glumca ukaže iza prozora, Sotonski tango bit će otvoren dugom kadar-sekvencom koja nam pokazuje krdo krava na izlasku iz štale. Krave su životinje slabe simboličke moći. One su nam, dakle, pokazane kao stvarno krdo, a ne kao slika mentaliteta krda. Njihova uvodna prisutnost doista nam je dana bez objašnjenja, ali može biti opravdana a posteriori: s tim kravama koje odlaze likvidirano je posljednje dobro kolektivnog imanja, a novac od njegove prodaje bit će u središtu trigre. Film, dakle, izvodi obrat u odnosu na dva prethodna. Kalkuliranje parazita koji kruže oko Hédi u Almanahu jeseni, ili trgovina na crno koju organizira gostioničar iz Prokletstva, predstavljaju napuštanje socijalne preokupacije prvih filmova kako bi nas uronili u univerzum intimnih drama i osobnih intriga. Premda se Sotonski tango razvija oko priče o bogatstvu koje priželjkuje desetak likova napuštenih u zabačenom selu, film priče o obiteljskim zmijskim leglima i mutnim poslovima među lažnim priateljima vraća na razinu velike kolektivne priče.

To je priča o obećanju i prijevari. Na prvi pogled, najbanalniji scenarij za film koji se bavi

komunizmom. A ciklička forma – koja je zadržana pri adaptaciji romana Lászla Krasznahorkaija – također se doima kao najbanalniji način pričanja priče o neostvarenim društvenim nadanjima, o povijesti koja se ponavlja. Ako dodamo da film u sedam i pol sati prikazuje dvanaest epizoda koje nas u romanu dovode do polazišne točke i da je to trajanje vezano uz vrlo spore kružne pokrete kojima je redatelj osobito sklon i koje redovito prati glazbenim temama koje se ponavljaju u beskraj, lako se zaključuje da su ciklička forma i priča o razočaranju međusobno uskladene. No taj zaključak zanemaruje činjenicu da ima krugova i krugova, kao što ima obećanja i obećanja, laži i laži. Dakle, u tom cijepanju prividno identičnog, film nalazi svoju dinamiku.

Ta je dinamika možda izražena u naslovu četvrte epizode, preuzetom izravno iz romana: "Raspleće se". Ono što se raspleće nagoviješteno nam je zajedničkim naslovom dviju epizoda koje je uokviruju: "Paučji rad". Taj paučji rad isprva je objasnjen kletvama koje gazda kafane upućuje švapskom varalici koji mu je tu kafanu prodao, a da mu nije rekao ni riječi o njezinoj skrivenoj boljci: strašnim paucima koji posvuda pletu svoje mreže. Ali paučji rad također je mediokritetska paučina koju stalni

gosti kafane pletu svojim bijednim intrigama i kukavnim željama izazvanim pićem i pogledima na bujne grudi. Stalni gosti posljednji su preživjeli s kolektivnog imanja te se upravo tu moraju sastati kako bi podijelili novac od njegove prodaje. Prva laž, prva prijevara, pripada dvama članovima koji svotu žele podijeliti među sobom i potom umaknuti. Priča o kraju zajednice mogla bi jednostavno biti sukob ljudi pauka u kojem svatko od njih želi iz zajedničke propasti za sebe izvući najveći dio. Ta mediokritetska paučina bit će raspletena intervencijom nadmoćnog lažova, karizmatičnog Irimiasa koji ne obećava povoljnu rasподјelu ostataka kolektivnog sna već odricanje od svega u korist novog i ljepšeg sna. On naime zna što je preduvjet uspjeha velikih prijevara: ne pohlepa i podlost malih ljudi, koje su pogodne samo za male mutne poslove, već njihova nesposobnost da žive život lišen ponosa i časti. Međutim, kako bi varalica uspio u svojoj laži, potrebna mu je tajna pomoć: paučinu malih ljudi treba prethodno rasplesti. Raspletanje mreža nije posao pauka, koji znaju samo kako ih splesti, a nije niti posao manipulatora koji su prije svega vješti u iskorištavanju rupa. Za to je potrebna luda ili idiot. Ovdje se idiot zove Estike, najmlađe dijete marginalizirane obitelji čiji

je glavni izvor prihoda prostitucija. Biti idiot ovdje ne znači imati izuzetno niski kvocijent inteligencije, već strukturu ličnosti određenu dvjema crtama, dvjema oprečnim i komplementarnim značajkama nužnim da bi netko postao glavni lik u filmovima Béle Tarra, a to su sposobnost da u potpunosti upije okolinu i sposobnost da se okladi protiv nje. Estike isprva ulazi na scenu stilizirana u skladu s Tarrovim redateljskim senzibilitetom: kao tamna mrlja koju glava i ramena promatrani s leđa smještaju u kut velikog sivog prostora. Ovdje je to jednoličan prostor ravnice šibane vjetrom u kojoj se opustošena zemlja i nisko nebo stapaju u jedinstvenom sivilu. Kada njezin bratizađe iz kuće oronulih zidova, vidjet ćemo je uspravljen u predugačkoj vesti i velikim čizmama koje, zajedno s njezinom prekratkom haljinom koja joj pada po hlačama, prije sažimaju okolni svijet vjetra, kiše, magle i blata, nego što pružaju način da se od njega zaštiti. Uostalom, njezin brat i ona uskoro će biti tek dvije točkice koje je upila siva pustinja. U sljedećem kadru nalazimo se na području na kojem se ispoljava druga dimenzija njezinog idiotizma: njezina sposobnost vjerovanja. U gaju gdje ju je odveo brat, oni kopaju rupu u koju ona zakapa svoj novac kako bi iz njega niklo stablo

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

koje će rađati zlatnike. Od toga se, prije svega, sastoji Estikin idiotizam: ne jednostavno od činjenice što vjeruje u najnevjerljivije priče, već u njezinoj odlučnosti da svaku ideju shvati doslovno. To ilustrira sljedeća epizoda u kojoj ona na svojoj mački, koju muči, a potom i truje mišom, metodički primjenjuje teoriju "pobjednika" kojoj ju je podučio brat, prije no što otkrije da je ona sama žrtva – ne toliko svoje naivnosti koliko te iste teorije, kada ugleda praznu rupu i od Sanyija sazna da je on taj koji je uzeo novac koji mu je bio potreban. To također potvrđuje nastavak epizode u kojem vidimo Estike kako odlazi po kiši, noseći na ramenima čipkani zastor od kojeg je načinila šal, pod lijevom rukom crknutu mačku, a pod haljinom mišom. Njegove će ostatke popiti u rano jutro u biljkama prekrivenim ruševinama dvorca prije no što bude krenula dalje, s mačkom pod rukom, namještene haljine i popravljene frizure – kako bi bila dolična kada anđeli dođu po nju.

Valja nam se zaustaviti na dva duga kadra koji prate Estikinu noćnu šetnju nakon što je pobegla od kafane kroz čije je prozore gledala odrasle kako se vrte u ritmu harmonike, ili izvaljene na stolicama, satrvene od alkohola plaćenog novcem iz zajedničke blagajne. To su dva kadra hoda pri kojem ni jedna nogu ne

propada u blatno tlo. Čuje se samo pravilan zvuk koraka, ravnodušan spram vjetra koji fijuče. U prvom kadru vidimo samo lice djevojčice, kosu slijepljenu kišom i bljesak pogleda u noći naglašen vizualnom rimom koju pruža gornje dugme njezine haljine; u drugom, gornji dio njezina tijela u rano jutro, kao opran pljuskom i svladan umorom koji gasi njezin pogled, ali tijela što nastavlja svoj pravocrtni put preko blatne ravnice. Taj hod u smrt može naravno podsjetiti na hod Bressonove Mouchette, dok bi čipkani "šal" na ramenima djevojčice mogao funkcirati kao hommage haljini kojom se omotala adolescentica prije no što se otkotrljala u vodu jezera. Mouchette je pobegla od svijeta čuvara i lovokradica, pijanaca i kradljivaca čija je žrtva bila, i to samoubojstvom pretvorenim u dječju igru. Ali ako Estike oponaša Mouchettino kotrljanje, radi to samo kako bi ispoljila svoju moć, i to dok muči svoju mačku. U univerzumu Béle Tarra nema igre, postoji samo inercija stvari i breše koje u njima može stvoriti tvrdoglava upornost da se slijedi neka ideja, san ili sjena. Tu se netko ili usudi ili ne usudi pokrenuti. Postoji zaključana soba u kojoj se ljudi vrte u krug, zabijaju u namještaj ili jedni u druge, a postoji i pravocrtni hod kojim se realizira neka misao. Umorstvo mačke i Estikina smrt u tom

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

su smislu bliže paricidu i skoku u prazno malenog Edmunda u Njemačkoj, nulte godine. Idiotizam, to je sposobnost da predstave koje opažamo kroz prozore i sjene izazvane riječima koje čujemo preobrazimo u geste.

Sve to sažeto je u noći i u ranom jutru na tom licu: ono je istovremeno u potpunosti isklesano vjetrom koji fijuče i kišom koja šiba i u potpunosti vođeno svojom vlastitom odlučnošću da slijedi sjenu. Spoj tih dvaju idiotizama, to je samo svojstvo filmskog bića, bića koje je u isto vrijeme u cijelosti dano i oduzeto pogledom, gestama i hodom. Najosebujnije savršenstvo filmske umjetnosti možda se sastojalo od invencije likova idiota, Edmunda iza kojega slijedi Estike, ali također i likova koji se isprva čine dosta različitim od nje, poput Ginnie iz *Neki su dotrčali sa svojom torbicom u obliku zeca i vezenim jastukom*. Međutim, ono što Tarrove priče o idiotima čini jedinstvenima način je na koji on samo trajanje – medij u kojem magla prodire u umove, a sjene mobiliziraju tijela – čini osjetilnim, odnosno način na koji mu daje autonomni život izbavljajući ga tako iz prečaca tipičnih za vrijeme radnje koje drži ponajprije do početka i kraja, mjesta s kojeg polazimo i mjesta na koje stižemo.

Nitko ne bi hodao kad ne bi želio nekamo doći, kad ga ne bi pokretala želja da se ne troši uludo, kad događaji ne bi imali razlog, a činovi ciljeve. To je iluzija šopenhauerovske volje za životom (*Wille zum Leben*). Djevojčica koju je stvorio Krasznahorkai, poput svih njegovih likova, toj se volji pokorava. Riječi iz romana izgovorene u voice offu na kraju epizode to sažimaju: Estike je sretna što sve ima smisla. Ali djevojčica s ekrana otišla je u smrt tiho, bez rasprave ili objašnjenja. Tu je prva tenzija između logike filma Béle Tarra i logike romana kojeg on skrupulozno adaptira. Ili radije tenzija između filma i književnosti – nema razloga da pretpostavimo razmimoilaženje između redatelja i romanopisca koji je surađivao na filmu od samog njegovog začetka. Redatelja zanimaju tijela, način na koji ona stoje ili se kreću u prostoru. Njega zanimaju situacije i pokreti više nego priče i svršeci koji objašnjavaju te pokrete, uz rizik da im oduzmu snagu. Određena situacija oslobađa svoju snagu samo putem odstupanja od jednostavne logike neke priče: u vremenu provedenom u praćenju jednoličnog hoda likova na jednoobraznoj ravnici, u okretanju oko tihog lica ili fiksnom kadriranju neprestane gestikulacije tijela. Ali taj se odnos može čitati i u suprotnom smjeru: odstupanja prepostavljaju normu priče. To ograničenje u isto

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

je vrijeme i resurs. Filmovi koje je Béla Tarr snimio na temelju Krasznahorkaijevih romana načinjeni su na temelju tenzije između cikličkih priča iluzornih svršetaka koje ti romani nude i mogućnosti da se na temelju njih konstruira vizualni scenarij koji bi iz naracije što ulančava situacije izdvojio njihovu moć i prekinuo spomenutu cirkularnost priče, dajući snagu pravocrtnim linijama – pozitivnim linijama bijega, kretanju naprijed prema sjeni – koje cirkularne priče inače zatvaraju unutar svoje nihilističke logike.

To čini dinamiku filma. Ravna linija koju trasira Estike, dok se ljudi pauci okreću u krug u kafani, zibani alkoholom i njihani zvukom harmonike, zamijenjena je drugim traserom ravnih linija, Irimiasom.

Nakon što nam je fiksni i nijemi kadar pokazao seljake okupljene iza biljarskog stola na kojem je položeno tijelo djevojčice, kamera se zaustavlja na Irimiasovom licu i na govoru u kojem se on pokazuje kao vrhunski lažac. On objašnjava, pronalazi razlog njezine smrti, razlog zbog kojeg se djeca ubijaju – nesposobnost zajednice da zaštiti najslabije među sobom – i razlog te nesposobnosti: u pitanju je moralna labavost muškaraca i žena, svjesnih propasti svih svojih projekata i nesposobnih za pronašlak načina da se iz njih izvuku. A kako svaka dijagnoza bolesti implicira i lijek, Irimias naznačuje

jedini lijek koji poznaje: treba reći zbogom svoj toj materijalnoj i moralnoj bijedi, toj klimi nemoći i tromosti i osnovati gospoštiju blisku uzornom imanju i istinskoj zajednici. Tom duhovnom lijeku, nažalost, nedostaje nešto vrlo prozaično: novac kojim bi se projekt pokrenuo. Na kraju govora čuje se zvuk koraka koji prethodi gesti ruke koja podno nogu djevojčice polaže svežanj novčanica, a koju uskoro slijede druge ruke i drugi svežnjevi – to je novac od prodaje zbog kojeg su se svi urotili protiv sviju i koji će Irimias mirno spremiti u svoj džep.

Naravno, riječ je o prijevari. Seljaci koji su dali sav svoj novac i koji će prije odlaska polomiti svoj namještaj naći će samo napuštenu zgradu gdje će im Irimias doći objasniti da im, zbog neprijateljske vlasti, valja sačekati realizaciju velikog zajedničkog projekta i za sada se pritajiti i raštrkati po zemlji.

Ali ova prijevara nije bilo kakva prijevara. U Irimiasovom govoru koncentrirani su svi argumenti, slike i emocionalne pobude koji su od komunizma učinili objašnjenje za svu bijedu na svijetu, kao i stvarnost koju valja konstruirati kako bi se svoj toj bijedi reklo zbogom. Pisac se zadovoljio time da pruži sarkastični pogled na govor te je svoje poglavlje konstruirao kao mizanscenu podijeljenu između niza kadrova govora i protukadrova

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

njegovih učinaka na publiku koja sa svakom izgovorenom riječju biva sve ozarenija. No, redatelj je postupio suprotno i isključio svaki protukadar kako bi se usredotočio na Irimiasovo lice, praveći od njegova govora glasnu sanjariju i povjeravajući tu sanjariju zavodljivom glasu svog skladatelja Mihályja Viga. Lažac je također sanjar. Varalica s duhovnim lijekom, također je doktor koji liječi tijela i duhove od njihove pokornosti zakonu magle, blata, malih izdaja među kolegama zbog kavgi oko novca i žena te individualnog ili kolektivnog opijanja. On im omogućava da pronađu "čast i ponos".

Te dvije riječi ne označavaju samo deluzije u službi prijevare. One izražavaju vjerovanje koje upravlja čitavim opusom Béle Tarra: sposobnost potpunih mediokriteta da afirmiraju svoje dostojanstvo. Tarr nije redatelj "formalist" koji vješto snimljenim kadar-sekvencama opslužuje pesimistične priče. Forma je kod njega uvijek tek odmotavanje prostora-vremena gdje djeluje sama napetost između zakona kiše i bijede te slabe, ali neuništive sposobnosti da se nasuprot tom zakonu afirmiraju "čast i ponos", etičke vrline kojima odgovara filmska vrlina: vrlina pokretanja tijela, izmjene učinka što ga okoliš ima nad njima, lansiranja tih tijela na putove koji se opiru kružnom kretanju. Po tome je redatelj

Irimiasov suučesnik. Redatelj naglašava Irimiasov karakter vidovitog proroka – on mu daje izgled Don Quijotea kojeg čuva prozaični Sancho Pansa, maksimalno intenzivirajući trenutke u kojima ovaj denuncira tromost malene skupine ili nadodajući optužujućem izvještaju koji piše o njima razmatranja o vječnosti. Velika prijevara vezana uz obećanje novog života također je poriv koji u tijela utiskuje novi, pravocrtni smjer. On ih odnosi prema prostoru koji više nije oblikovan njihovim zamorom. On ih više ne suočava sa sivilom već s noću, ne više s kišom i blatom već s prazninom, ne više s ponavljanjem već s nepoznatim.

Tome svjedoče zadržali suučesnik kadrovi dolaska seljaka na napušteno imanje: prije svega, polagano istraživanje zgrade pomoću malenog svjetla iza kojeg se pojavljuje tijelo koje pripada glomaznoj gospodi Kraner čiji pogled tiho istražuje oštećenja na zidovima. Zatim, polagana panorama koja istražuje lica svih članova zajednice, praćena čudnom rastegnutom glazbenom fazom čija napukla zvučnost priziva istovremeno stari seoski harmonij i moderni sintesajzer – lica bez tijela koja se osamljeno pomaljaju iz noći upirući oči u neku nevidljivu točku i ne izražavajući svoje osjećaje nego čisti učinak suočavanja s neočekivanim:

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

iznenađenje, zanos, neodlučnost ili jednostavno nesposobnost da procijene mjesto i situaciju. Nakon toga, kamera hvata razmjenu pogleda prije no što će se polagano okrenuti oko lica gospođe Schmidt na čije se bujne "sise", koje se tresu u ritmu harmonike, fiksira pohota muškaraca iz zajednice, ali čiji zagonetni pogled, naušnice i kovrčavi pramenovi kao da pritom sabiru sve nepriznate snove. Poslije, u praznoj sobi, ispružena tijela kao da su nošena vožnjom kamere koja polagano napreduje prema noćnoj ptici što sjedi na ruševnoj balustradi i prema izvanjskoj tmini kojom odjekuju životinjski krikovi iz daljine.

To kretanje kamere također je kretanje naracije koja vodi seljake koji su sve ostavili do napuštenog kolodvora gdje ih Irimias raspušta, a oni mu se zahvaljuju na dobročinstvu. Na neki način ta raspršenost, to beskonačno produljivanje pokreta iznutra na van, okončavaju priču koju je ispričao redatelj više nego konačni povratak u sobu doktora alkoholičara i otkriće da zagonetna zvona, kojima je započela priča, povlači tek odbjegli štićenik umobolnice. Ljudski život možda je tek priča puna buke i bijesa koju priča neki idiot. Ali ova istina filmu ništa ne znači. On je tu samo da bi razgraničio buku i buku, bijes i bijes, idiotizam i idiotizam. Postoji idiotizam

pijanca koji u baru neprestano prepričava priču koju nitko ne sluša i naposljetku neumorno ponavlja istu rečenicu, a postoji i idiotizam djevojčice koja ide u smrt, ili pak idiotizam seljaka koji zaprepaštenim očima promatraju svoj napušteni raj napuklih zidova. Postoji buka harmonike od koje se blesavo okreću tijela obuzeta pićem i note nevidljivog instrumenta koji prati skok u nepoznato. Postoji buka kiše koja prožima i demoralizira i buka kiše kojoj se suprotstavlja. Postoji bijes koji se iscrpljuje u intrigama i tuči na zatvorenom mjestu i bijes koji izvlači van i komada namještaj tog mjesta.

Pravi je zadatak filma konstruirati pokret koji određuje proizvodnju i kruženje tih afekata, pokret kojim se oni moduliraju obzirom na dva temeljna osjetilna režima, ponavljanje i skok u nepoznato. Skok u nepoznato može ne voditi nikamo, može voditi samo do čistog uništenja i ludila. Ali upravo u tom jazu film konstruira svoje intenzitete i pretvara ih u svjedočanstvo, ili u bajku o stanju svijeta koji izmiče sumornom prikazu ekvivalencija svih stvari i ispravnosti svakog djelovanja. Gubitak iluzija više ne govori mnogo o našem svijetu. Više o njemu govori bliskost normalnog nereda "raščaranog" poretku stvari i krajnosti uništenja, ili ludila. Upravo ta bliskost nalazi se u srcu Werckmeisterovih harmonija.

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

Kada govori o Werckmeisterovim harmonijama, Béla Tarr ima običaj predstaviti ih kao lijepu, romantičnu bajku. Taj opis može zateći gledatelja koji je video dva protagonisti, "idiotu" Jánosa i učenog glazbenika Esztera, zgnječene između bračnih i političkih intriga supruge potonjeg te otvorenog nasilja gomile, razdražene riječima cirkuskog "princa", koja juriša na bolnicu gdje će uništiti inventar i premlatiti bolesnike. Onaj tko se sjeća posljednje slike Jánosa preobraženoga u ljudski dronjak koji nepomično leži na krevetu umobolnice, mora pomisliti da, ako vile tu i postoje, sve one pripadaju nekoj podloji vrsti i da smo, premda se radnja vrti oko atrakcije divovskog kita, daleko od Pinokija. Što, dakle, trebamo podrazumijevati pod izrazom "bajka"?

Možda ponajprije izmještanje realizma Béle Tarra. On neprestano ponavlja da ne stvara alegorije i da je u ovom filmu, kao i u svim ostalim, sve nesmiljeno materijalno. Pa ipak, status likova i radnje pokazuje jasnu tendenciju premještanja sa socijalne basne na fantastični narativ. Film se temelji na Krasznahorkaijevoj Melankoliji otpora, ali od romana zadržava tek neke epizode, a zajedno s učinjenim izborom mijenja se takoder i ton naracije. Roman polazi od otvoreno komične note

s grotesknom figurom Jánoseve majke, a potom nastavlja suparništvom između nje i spletkama sklone gospođe Eszter. U pozadini tih mizoginih "ženskih priča"javljaju se narativni elementi: sukob gospođe Eszter i njezinog muža, nered u gradu i uznemirujući dolazak dugačkog kamiona koji krije atrakcije: kita i princa. Film pak započinje kadrom sobne peći (rekvizitom koji igra važnu ulogu u vizualnom univerzumu Béle Tarra), nakon čega će se plan proširiti na bijedni bar kojeg peć grije. To je jedina sekvenca koju će film posvetiti mjestu koje je podjednako simbolično u svim Tarrovim filmovima. Ali ovoga puta, mjesto se ne spremi za ples pripitih pajaca. Riječ je o prikazu kretanja planeta koje pomoću stalnih gostiju kafane postavlja onaj koji ovdje igra ulogu idiota – János, poštar guste kose koja mu prekriva čelo, velikih vizionarskih očiju upalih pod arkadama obrva, izbačene brade. Uskoro ćemo vidjeti kako se pred njim pojavljuju kamion i duga prikolica koji čuvaju veličanstveno čudovište i prekrajaju prostor ulice na četiri dijela, a baš takvu podjelu kadra redatelj najviše voli: na sivu sjenu kamiona ispred fasada osvijetljenih njegovim farovima, na crnu masu prikolice i na blijuđu sjenu prostora u dnu. S njim ulazimo u stan melankoličnog Esztera koji se trudi pronaći čiste zvukove i prirodne

B É L A T A R R , V R I J E M E O D P O S L I J E

harmonije, uništene zapadnjačkim harmonijskim sustavom kojeg je regulirao Andreas Werckmeister. U njegovoj će se sobi pojavitи osvetoljubiva gospođa Eszter sa svoјim kovčegом koji simbolizira njezinу želju za pobjedonosnim vraćanjem u obiteljski dom te njezinu veliku vojnu koja teži ujedinjenju čestitih ljudi i ponovnom uspostavljanju reda u gradu. Zajedno s njim, prodrijet ćemo u jazbinu u kojoj prebiva čudovište i polagano jeobići, za razliku od Jánosa iz romana koji je to napravio dok se gurao u gustoj gomili znatiželjnika.

Krasznahorkai se u romanu odlučio za polifonijsku strukturu u kojoj je situacija sukcesivno promatrana iz gledišta različitih likova. Napuštajući sitne intrige mediokritetskih bića, film napušta i tu mnogostruku fokalizaciju. To je u skladu s principima Béle Tarra: u filmu je situacija u cijelosti dana bez subjektivnog filtra. No, to za sobom povlači posljedicu koja je, naizgled, oprečna suprotstavljanju situacija i priča. Na "romantični" način film se jasno razvija oko jednog jedinog lika – "idiota" Jánosa koji ludog pogleda luta ulicama gradića sa svojom kabanicom i torbom. Béla Tarr napominje da je film mogao snimiti tek kada je pronašao glumca koji bi mogao odglumiti Jánosa: glumca koji je, zapravo, rock-glazbenik i kojeg, poput preostala dva protagonista

filma, obilježava to da nije Mađar te da je bačen među uobičajene Tarrove glumce, koji ovdje tumače sporedne uloge.

Čini se, dakle, da struktura "bajke" dokida prednost situacija kako bi se usredotočila na pustolovine jednog lika. Ali ona tim pustolovinama daje poseban karakter koji filmu vraća njegovu prednost: Jánoseve pustolovine ponajprije su vizije. János je prije svega osjetilna površina. Međutim, ta osjetilna površina drugačijeg je tipa od one koju nude kvaziapatični likovi iz *Prokletstva* ili iz *Sotonskog tanga*. Vjetar, kiša, hladnoća i blato što polagano prodiru u njihova tijela i duše Jánosa kao da ne diraju. Ono što djeluje na njega čiste su vizije – crna masa na ulici, gomila na trgu okupljena oko grijalica, truplo čudovišta – a kasnije i zvukovi: parole s prosvjeda koje percipiramo samo kao riječi što odjekuju u njegovoj glavi i povećavaju intenzitet njegovog pogleda. Privilegirani lik je vizionar. On s maksimalnim intenzitetom opaža ono što drugi upijaju, a da na to ne obraćaju pažnju. Tako je on neposredno ganut onime što njih paralizira, a da se ipak ne pokorava klasičnoj shemi koja opažaje preobražava u motive za djelovanje. Idiot ono što opaža preobražava u jednu jedinu stvar: u neki drugi osjetilni svijet. Gledatelj koji se zajedno s

njim zaustavlja pred mutnim okom kita može u glavi imati reference na Melvillea i na čitavu simboliku zla. Ali János u njemu vidi tek čudo koje svjedoči o božanskoj moći koja je u stanju stvoriti tako nevjerljivu stvorenu. On integrira čudovište u poredak svemira, odnosno rešetku koja organizira njegov pogled, u poredak koji vidi na karti neba kojom su presvučeni zidovi njegovog stana i kojeg svake večeri gleda kao balet. Estike je mogla samo čekati anđele koji su bili tek riječi izrečene u voice offu nakon što je ona iščezala iz našeg vidokruga. János pak otprve gradi drugi osjetilni svijet, svijet harmonije, s istim likovima koji su se u drugom filmu groteskno ljudjali u baru<sup>1</sup>.

Struktura "romantične bajke" može se predstaviti i ovako: na nekom običnom mjestu – u malenom provincijskom gradu s njegovim navikama i ogovaranjima – javlja se nešto neobično: čudni događaj, stvorenje koje je došlo s nekog drugog mesta. Ta neobična stvar dijeli zajednicu na dva nejednaka dijela: ima onih koji se boje jer

1

Ulogu sunca u Jánosevoj reprezentaciji, znakovito, ima onaj koji je u Sotonskom tangu glumio grotesknog Schmidta – isti onaj koji je u baru glumio pajaca dok se njegova žena prepuštala naručjima plesača vodenih harmonikašem, kojem je pak János u ovom filmu dodijelio ulogu zemlje.

u svakoj novini vide vraga, a i ima onih – često je riječ o pojedincu – koji odmjeravaju to čudno ili čudovišno. Kit možda nije alegorija, ali je u svakom slučaju ono što odjeljuje dva poretka. On od svijeta klimatskih inercija i društvenih intrig odjeljuje radikalno drugačiju dimenziju. Béla Tarr voli je zvati ontološkom ili kozmološkom, ali možda bismo je jednostavnije mogli nazvati mitološkom dimenzijom. Ona u svakom slučaju ponovno miješa karte situacije i priče s kartama idiotizma i intrige. S napetosti između inercije situacija i prijevare priča prešli smo na čisto suprotstavljanje dvaju osjetilnih poredaka. Dakle, manje no ikada se radi o suprotstavljanju stvarnosti i iluzije. Radi se o tome da se u samo središte stvarnosti postavi fantastični element koji ga dijeli na dva dijela. Postoji stvarnost bračnih i društvenih intrig i postoji stvarnost svega onoga što ih nadilazi, onoga što se ne podvrgava njihovoј logici. U Sotonskom tangu to je bila stvarnost sjene koju valja slijediti kako bi se živjelo "časno i ponosno". Ta stvarnost dopuštala je dvostruku igru koja je isti lik učinila vizionarom i policijskim špijunom. Eszter i János, dva sanjara – ili dva idiota – iz Werckmeisterovih harmonija nemaju mogućnost kompromisa: želeći shvatiti eksces, oni društveni poredak prepuštaju

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

manipulatorima. Esztera ne zanima kit, ali on želi pronaći čiste zvukove koji su nalik zvijezdama i ugoditi (ili raštimati) svoj klavir prema staroj Aristoksenovoj doktrini. János vidi poredak svemira koji u svoju harmoniju uključuje čudovišta i on u svom bunovnom pogledu nosi svjetlost tog poretka. Upravo je nježnost gesti koja ujedinjuje naivca i mudraca poput izraza onog "prijateljstva zvijezda" milog starim filozofima. Kao par oni čine jedan posve samosvojni osjetilni poredak.

Tom se poretku suprotstavlja poredak društvenih intriga, manipulatora koji kita, gomilu koja baulja naokolo i sam svemir opažaju i prosuđuju tek na pozadini dvaju povezanih pitanja: "nije li to zabrinjavajuće?" te "kakvu korist možemo izvući iz te zabrinutosti?" Ta dijalektika poznata je i gospođa Eszter vjerno je primjenjuje: nered je koristan redu time što stvara strah koji nas potiče da tražimo još više reda. Jer na trgu se oko kita skupila gomila za koju bismo rekli da se sastoji od sljedbenika zagonetnog princa koji predstavlja drugu cirkusku atrakciju, atrakciju koju nikada nećemo vidjeti. Glasine toj gomili pripisuju različite poremećaje, ali ona je opasna prvenstveno zato što se tamo nalazi bez razloga, nemajući nikakvog posla osim da čeka. Ali kakva novost se može dočekati od poretka koji više ništa ne obećava,

koji niti lažno ne obećava, poretka koji se opravdava naprosto time što postoji? Poredak ponavljanja više čak ne dopušta ni jaz između obmane i novog života. Sve što se sada protiv njega dade napraviti je uništiti ga, bez razloga i bez cilja. Čisto i jednostavno uništavanje ono je na što nevidljivi "princ" poziva gomilu. Toj je gomili uništavanje jedini preostali način da izmakne ponavljanju.

Partija se, dakle, odigrava utroje: između gomile, tandemu "idiota" i kruga spletkara. Odigrava se kao partija u kojoj onaj koji izgubi pobjeđuje. Svjedoci izvanrednog i čudovišnog na ekranu dobivaju na snazi samo po cijenu da kao likovi budu zdrobljeni. Oni koji oportuno sagledavaju korist i štetu koja bi uslijedila kad bi se gomilu pustilo da se razulari gube moć da nametnu svoju prisutnost na ekranu. U romanu su razrađena strateška okljevanja kružoka oko gospode Eszter. Film se pak riješio njezinog lika u trenutku u kojem su stvari postale ozbiljne tako da ju je poslao u sobu gdje, u naručju pijanog kapetana, njezinog ljubavnika, ona pokušava par plesnih koraka uz Radetzky marš. Sam Marš zadobiva svoju puninu tek u sljedećoj sekvenci gdje je njegov krešendo popraćen frenetičnim cimbalima, prijetećim zavijanjem i palicama dvaju likova koje je redatelj očito mogao ostaviti da spavaju na

stranicama romana: to su kapetanova djeca – dva prostačka mangupa, koje je János morao staviti na spavanje. Upravljanje intrigom – narativnom i policijskom – u rukama je gospode Eszter. Međutim, njoj izmiče vizualno-zvučna intriga – marš Johanna Straussa za nju je tek salonski ples. U "interpretaciji" dvaju mangupa taj marš postaje vojni marš, a njihova gestikulacija pretvara lјupkost finala s novogodišnjih koncerata u fanfare apokalipse. Pomoću njihova bijesa teće filmska akcija koja sada šalje Jánosa prema trgu i kamionu, gdje po posljednji put fiksira kitovo oko i čuje riječi uništenja koje izgovara nevidljivi princ, te prema ulici kamo trči dok odjekuju riječi koje pozivaju na pobunu.

Tu je pobunu redatelj istovremeno pojačao (ona u romanu zauzima malo mjesta) i učinio je nestvarnom. Sekvenca pobune počinje zaustavljanjem kamere koja je slijedila Jánosa u egzemplarno "romantičnom" noćnom dekoru: dvije bijele, snažno osvijetljene, živopisne zgrade pomaljaju se iz tame sa svojim kosim krovovima i srušenim roletama koje simetrično presijecaju gromade dvaju stabala; iza njih, buka i plamenovi od eksplozija koje bismo mogli zamijeniti za karnevalske da već ne znamo pravi uzrok tog vatrometa – to je pobuna čije ćemo sudionike sada vidjeti kako prolaze. Točnije, riječ

je o gomili pobunjenika kakvu nikada nismo vidjeli: bez slogana, bez bijesnih povika, bez izraza mržnje na licima; to su ljudi za koje bismo mogli povjerovati da izlaze iz metroa u vrijeme najveće gužve, kada ne bi bilo jednoličnosti njihovih ritmičnih koraka i bljeskova svjetlosti pod kojom se, tu i tamo, u njihovim rukama ukazuju letve. Čini se da oni, poput Estike, ustraju u čistoj odlučnosti da idu ravno naprijed u noć. Ali sada se pojavljuje meta marša: crninu probija pravokutnik jednih od vrata kroz koja se Tarrova kamera voli uesti istovremeno kad i njegovi likovi. Po običaju, kamera će se povući u smjeru suprotnom od likova koji se pojavljuju. No, u tom se trenutku ritam mijenja zajedno sa svjetlošću: zasljepljujuća bjelina bolničkog hodnika kao da usisava ljude koji s letvama sada hrle razbiti inventar, izvući bolesnike iz njihovih kreveta i premlatiti ih. Međutim, tu je opet riječ o čistim gestama: nikakav izraz mržnje, nikakav osjećaj bijesa spram onih koje napadaju ili uživanje u zadatku ne pojavljuje se na licima koja ostaju u sjeni dok ruke obavljaju svoj posao.

Trenutak u kojem nam dvojica među njima naposlijetu pokazuju lica bit će trenutak zaustavljanja pokreta, koji je ovdje ponovno vezan uz svjetlosni kontrast: tuš-zastor povučen pred zidom

B É L A T A R R , V R I J E M E O D P O S L I J E

obloženim keramičkim pločicama, pred kojim, na zasljepljujuće bijelom svjetlu, stoji mršavi, goli starac čija izbočena rebra podsjećaju na zavoje neke mumije. Taj starac je žrtva koja je u isto vrijeme i krajnje izložena i nedostupna: onostrani lik koji evocira slikarske figure stanovnika limba, ili Lazara u njegovoj grobnici, biće kojem više nije moguće učiniti nešto nažao, kojem uopće nije moguće učiniti još zla. U tom trenutku dva pobunjenika okreću svoja lica prema nama i, dok strune instrumenta započinju dugu tužaljku koju uskoro prihvaća klavir čiji akordi podsjećaju na Jánosev ples planeta, oni kreću prema izlazu. Slijede ih ostali koje ćemo uskoro vidjeti u povorci sjena iza stakla ojačanog metalnom rešetkom, što pak priziva povorku sljedbenika velikih ljudi koja se kroz zastore i pregradne zidove vidi u Mizoguchijevim filmovima. Pobuna se sastojala od sljedećeg: pokret prema naprijed, krešendo i polagani pokret uzmaka u kojem se gomila tiho rasipa u pojedince, a da se nije začuo ni jedan povik, niti izrazila bilo kakva strast. Čisto materijalno uništenje – u određenom smislu, čisto filmsko uništenje – bez nekog drugog političko-fikcionalnog rezultata osim da strani poretka pruži priliku da konačno uzme stvari u svoje ruke. No,

čisti film ne svodi se na koreografiju nekog skupa pokreta bez razloga. Sekvenca gesti predstavlja također ustanovljavanje određenog osjetilnog svijeta. Pobunjenici su ustuknuli pred licem koje sažima obećano uništenje, njegove strahote i porugu. Međutim, pustošenje u bolnici uništilo je Jánosev osjetilni svijet, svijet u kojem su čudovišta imala svoje mjesto u poretku svemira, svijet koji su mogli predstavljati čak i najzaostaliji stalni gosti kafane. Dok su pobunjenici tiho izlazili, pokret u suprotnom smjeru otkrio nam je Jánosevo lice. Bili smo ga izgubili iz vida, ali znamo što je video. Roman naširoko opisuje osjećaj izgubljene nevinosti koji ga je preplavio. Film si ne može dopustiti takve refleksije. Ono što može učiniti jest da se fikcionalni/policjski rasplet iz priče podudara s uništenjem jednog osjetilnog svemira. János, kojeg su nagovorili da sudjeluje u pobuni, umaknuo je vojnom aparatu samo zato što je poslan u ludnicu. Ali Jánosev osjetilni svijet, svemir koji uključuje eksces, više ne postoji.

Pobuna ne može dovršiti zadatak potpunog uništenja.

No, ona u svakom slučaju uništava jednu stvar: mogućnost posjedovanja, u glavi i u očima, vizije harmoničnog poretku koji bi bio različit od jednostavnog policijskog poretkta. Idiotizam, dakle,

može postati samo ludilo. Kraj Werckmeisterovih harmonija dovodi nas do bolnice gdje János u bijeloj košulji, nepomičan i tih, ugaslog pogleda, sjedi okrenut prema nama na rubu bolničkog kreveta s kojeg vise njegove gole noge. János je sada zatvoren u univerzumu iz kojeg je bolničar András bio otpušten na početku Autsajdera. Međutim, pored njega, ogrnut u crni ogrtač, stoji Eszter koji je izbačen iz svoje kuće u trenutku u kojem je povratio svoju karakterističnu narav i koji je došao donijeti mu, kao i svaki dan, posudicu s hranom i okrepu. Uloge su se obrnule, ali, čak i bez svemira, prijateljstvo zvijezda je opstalo. Možda upravo to želi reći Béla Tarr kada tvrdi da su njegovi filmovi poruke nade. Oni ne govore o nadi. Oni jesu ta nada.



ZATVORENI SE KRUG OTVORIO



## Od Prokletstva do Werckmeisterovih harmonija Béla Tarr

izgradio je koherentan sustav korištenjem formalnih postupaka koji tvore stil u flaubertovskom smislu riječi: "apsolutni način viđenja", viziju svijeta koja je postala kreacija jednog autonomnog osjetilnog svijeta. Ne postoje teme, govorio je romanopisac; nema priča, kaže redatelj – sve su ispričane još u Starom zavjetu. To su priče o iščekivanjima za koja se ispostavlja da su varljiva. Čeka se onoga koji nikad neće doći, onoga umjesto kojega će doći razne vrste lažnih mesija. A onog koji će doći među svoje nitko neće prepoznati. Irimias i János dostačni su primjeri za uspostavljanje alternative. Priče su priče lažaca i budala, jer su same po sebi lažljive. Zbog njih se vjeruje da je stiglo nešto od onog na što se čekalo. Komunističko obećanje bilo je tek jedna varijanta te starije laži. Uzaludno je stoga vjerovati da će svijet postati razuman ako se unedogled bude ispitivalo zločine posljednjih lažaca, ali je također groteskno inzistirati na tome da odsada živimo u svijetu bez iluzija. Vrijeme od poslje nije ni vrijeme ponovno pronađenog razuma, niti je vrijeme nesreće koju se očekuje. To je vrijeme poslje svih priča, vrijeme u kojem se pokazuje zanimanje za osjetilno tkanje od kojega priče kroje prečace između kraja koji je bio zamišljen i kraja koji se dogodio. To nije vrijeme u

kojem se pišu lijepе rečenice ili snima lijepе kadrove  
kako bi se kompenziralo prazninу sveg tog čekanja.  
To je vrijeme u kojem zanima čekanje samo.

Kroz okno nekog prozora, u malenom gradiću u Normandiji  
ili u mađarskoj ravnici, svijet se polagano učvršćuje  
u pogledu, utiskuje u lice, oslanja na držanje  
tijela, modelirajući njegove geste i proizvedeći  
onu podjelu tijela koja se naziva dušom. Radi  
se o intimnoj divergenciji dviju vrsta čekanja:  
čekanje istovjetnog, koje uključuje naviknutost  
na ponavljanje, i čekanje nepoznatog, puta koji  
vodi u drugi život. S druge strane prozora postoje  
zatvorena mjesta gdje tijela i duše supostoje,  
gdje se te malene monade sačinjene od usvojenih  
ponašanja i jogunastih snova susreću, ne  
prepoznaju, sastaju ili suprotstavljaju oko pokoje  
čašice alkohola koji štiti od dosade ali je i potvrđuje,  
oko pjesama koje uveseljavaju pjevajući kako je  
sve svršeno, oko zvuka harmonike koji rastužuje  
bacajući u ludilo, oko riječi što obećavaju El Dorado,  
dajući istovremeno do znanja da pritom lažu. Tome  
zapravo nema ni početka ni kraja – tu su samo  
prozori kroz koje prodire svijet, vrata kroz koja  
likovi ulaze i izlaze, stolovi oko kojih se okupljaju,  
pregradni zidovi koji ih razdvajaju, stakla kroz koja  
se gledaju, neonska svjetla koja ih osvjetljuju, zrcala

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

koja ih odražavaju, peći po kojima pleše svjetlost... Kontinuum usred kojeg događaji iz materijalnog svijeta postaju afekti, zatvarajući se u tihim licima ili kružeći putem riječi.

Mjesta tog tipa izumila je ponajprije književnost pronalazeći samu sebe; otkrivajući da se s vremenima rečenica i poglavljia može napraviti nešto pametnije od obilježavanja etapa kojima pojedinci postižu svoje ciljeve: pronaći bogatstvo, osvojiti ženu, ubiti suparnika, dočepati se vlasti. Bilo je moguće povratiti dio onoga što je činilo samo tkanje njihovih života u svoj svojoj gustoći: kako je prostor u njima postao vrijeme, kako su stvari koje su čutili postajale emocije, kako su misli postajale inercije ili djela. Književnost je na tom zadatku imala dvostruku prednost. Ona s jedne strane nije morala ono što je opisivala podvrgnuti ispitu pogleda, a s druge je mogla prekoračiti granicu pogleda i reći nam kako je osoba iza prozora primala ono što je ulazilo kroz prozor i kako je to utjecalo na njezin život. Mogla je napisati rečenice poput "činilo mu se da je sva gorčina postojanja servirana na njegovom tanjuru", gdje je čitatelj osjećao gorčinu tim više što nije morao vidjeti tanjur. U filmu, međutim, postoji tanjur, ali nema gorčine. I kada svijet prolazi ispred prozora, dolazi trenutak u kojem valja odabrat: zaustaviti

kretanje svijeta protuplanom lica koje je gledalo i koje, dakle, mora svojim izrazom pokazati ono što osjeća, ili nastaviti kretanje po cijenu da lik koji gleda bude tek crna masa koja zaklanja svijet, umjesto da ga odražava. Nema svijesti u kojoj se svijet vidljivo kondenzira. A zadatak redatelja nije da od samog sebe napravi središte iz kojeg se organizira ono vidljivo i njegov smisao. Za Bélu Tarra nema drugog izbora nego da prođe pokraj crne mase koja zaklanja kadar, da nakon toga prijeđe preko zidova i predmeta u stanu, da čeka kako bi uhvatio trenutak u kojem će lik ustati, izaći, vrebati na ulici, po kiši i vjetru, moliti pred nekim vratima, osluškivati za tezgom ili za kafanskim stolom; trenutak u kojem će njegove riječi odjeknuti u prostoru, s kucanjem sata, bukom biljarskih kugli i zvucima harmonike.

Nema priča – to također znači da nema perceptivnog središta, već da postoji samo veliki kontinuum načinjen od spoja dvaju načina čekanja, kontinuum modifikacija koje su malene u odnosu na normalan repetitivni pokret. Zadatak je redatelja da konstruira određeni broj prizora pomoću kojih osjećamo teksturu tog kontinuma i koji igru dvaju čekanja dovodi do maksimuma intenziteta. Kadar-sekvenca temeljna je jedinica te konstrukcije jer

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

ona je ta koja poštuje prirodu kontinuma, prirodu proživljenog trajanja u kojem se čekanja združuju ili odvajaju i u kojem ona spajaju i suprotstavljaju bića. Ako nema središta, nema drugog načina pristupanja istini situacija i istini onih koji ih žive, osim preko tog pokreta koji bez prestanka ide s nekog mesta do onoga ili one koji na njemu upravo nešto čekaju. Nema drugog načina osim da se pronađe pravi ritam kojim bi se obišli svi elementi što čine pejzaž nekog mesta, dajući mu snagu koja oduzima dah ili snolikost: ogoljenost neke sobe ili stupovi i pregradni zidovi koji je ritmiziraju, oštećenja na zidovima ili bljesak čaša, surovost neona ili rasplesani plamenovi u peći, kiša koja zasljepljuje prozore ili svjetlost nekog ogledala. Béla Tarr inzistira upravo na tome: ako montaža, kao zasebna aktivnost, ima tako malu važnost u njegovim filmovima, to je zato što se zbiva usred sekvence koja se neprestano mijenja iznutra – u jednom kadru kamera prelazi s krupnog plana peći ili ventilatora na složenost interakcija gdje će prostor kafane postati kazalište; ona se uspinje s ruke prema licu prije no što ih napusti i proširi plan ili načini krug po ostalim licima; ona prolazi po tamnim područjima prije no što će osvijetliti druga tijela koja su sada uhvaćena na drugoj razini.

Kamera jednako tako ustanavljuje bezbroj malenih varijacija između pokreta i nepomičnosti: kadrove vožnje koji vrlo sporo napreduju prema licu ili isprva neprimijećena zaustavljanja pokreta.

Sekvenca u svom kontinuitetu može također upiti ono što se nalazi izvan kadra, jednako dobro kao i protukadar. Nema ni govora o prelasku s jednog na drugi kadar kako bi se s onoga koji odašilje riječ prešlo na njegovog adresata. Potonji mora biti prisutan u trenutku u kojem je riječ izgovorena. No ta prisutnost može biti prisutnost njegovih leđa, ili samo prisutnost čaše koju drži u ruci. Što se tiče onoga koji govori, možemo ga vidjeti sprijeda, ali najčešće vidimo njegov profil ili leđa, a često su čak prisutne njegove riječi a da njega samog ne vidimo. Međutim, tada nije sasvim ispravno govoriti o *voice offu*, ili o prisutnosti onoga što se nalazi izvan kadra. Glas je tu odvojen od tijela kojem pripada, ali prisutan u pokretu sekvence i u gustoći atmosfere<sup>2</sup>. Ako pripada govorniku ili slušatelju, on je poput elemenata globalnog pejzaža koji

## 2

Zato je Béla Tarr jedan od rijetkih redatelja koji si može dopustiti (u *Werckmeisterovim harmonijama* i Čovjeku iz Londona) nasinkronizaciju svojih djela, a da ne pokvari osjetljivu teksturu filma.

obuhvaća svaki od vizualnih ili zvučnih elemenata kontinuma. Glasovi nisu vezani uz lice, već uz situaciju. U kontinumu sekvence, svi su elementi istovremeno međuzavisni, ali i autonomni, i svi imaju jednaku moć interiorizacije situacije, to jest spajanja čekanja. Ovako određena jednakost svojstvena je filmovima Béle Tarra.

Ta jednakost gradi se posvećivanjem jednakе pažnje svakom elementu i načinu na koji on ulazi u kompoziciju mikrokozmosa kontinuma koji je sa svoje strane po intenzitetu jednak svima ostalima. Upravo ta jednakost omogućuje filmu da prihvati izazov koji mu je uputila književnost. On ne može prekoračiti granicu vidljivog i pokazati nam što misle monade u kojima se odražava svijet. Ne znamo koje unutarnje slike oživljavaju pogled i stisnute usne likova oko kojih kruži kamera. Ne možemo se poistovjetiti s njihovim osjećajima. No mi prodiremo u nešto još bitnije, u samo trajanje usred kojega stvari u njih prodiru i na njih djeluju, u muku ponavljanja, u osjećaj nekog drugog života, u dostojanstvo potrebno da bismo slijedili san tog drugog života i da bismo podnijeli opsjenu tog sna. U tome počiva potpuna istovjetnost etičke pretenzije redatelja i očaravajuće raskoši kadar-sekvence koja slijedi kišu na putu u duše i snage kojima se duše suprotstavljaju kiši.

Ta istovjetnost također je istovjetnost radikalnog realizma i superiorne konstrukcije. Sjećamo se riječi sa špice *Obiteljskog gnijezda*: "Ovo je istinita priča. Ona se nije desila glumcima iz našeg filma, ali se mogla desiti i njima." Tom rečenicom želi se reći da ta priča sliči dramama koje svakodnevno žive osobe nalik na one koje su prikazane. Uloge su tumačili amateri koji nisu proživjeli tu situaciju, ali su doživjeli druge situacije usporedive s njom, a improvizirani dijalazi nalikovali su svakodnevnim razgovorima. Napokon, male su šanse da su osobe koje su glumile u *Sotonskom tangu* ikada dale sve svoje novce nekom šarlatanu, utemeljitelju imaginarnih zajednica, ili da su njemački glumci iz Werckmeisterovih harmonija posjedovali bogato iskustvo svakodnevice u malenim gradovima ruralne Mađarske. Oni su tamo prvenstveno kao protagonisti basne o načinu na koji vjerovanja utječu na živote. No vjerovanja utječu na živote samo putem situacija. A situacije su uvijek stvarne. One su urezane u samo tkanje materijalne egzistencije, u trajanje inercija, čekanja i vjerovanja. One zbiljska tijela stavljaju u borbu s moći određenih mesta. Snimanje filma *Béle Tarra* uvijek počinje potragom za mjestom koje bi moglo biti pogodno za igru čekanja. To mjesto predstavlja prvi lik u filmu. Upravo kako

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

bi mjestu dao lice, redatelj je, zbog Prokletstva, posjetio mnoge napuštene industrijske predjele u socijalističkoj Mađarskoj prije no što je odlučio s različitim mjesta uzeti elemente spojene u njegovoj urbanoj scenografiji. Upravo zato je, pripremajući Čovjeka iz Londona, posjetio tolike europske luke prije no što je izabrao najneočekivaniju, Bastiju, te iz nje uklonio brodove za zabavu kako bi je pripremio za iskrcavanje trajekta koji povezuje Englesku i Francusku. Naposljetku, lik oko kojega je izgrađen Torinski konj stablo je osamljeno na sljemenu brežuljka nasuprot kojega je Tarr dao izgraditi kuću pogodnu da primi ostale likove.

Dakle, ni dekor studija, ni jednostavno zaposjedanje povoljnog mjeseta. Mjesto je istovremeno u cijelosti stvarno i u cijelosti konstruirano: monotona ravnica mađarskog sela ili visoke fasade i uske ulice mediteranske luke nose sav teret atmosferske i ljudske stvarnosti pogodne da podržava situaciju, a istovremeno nose i sposobnosti djelovanja jednog skupa pokreta koji povezuje tijela angažirana u toj situaciji. O tom istom "realizmu" ovisi glumačka izvedba. Oni pak nisu ni tradicionalni interpretatori ni pojedinci koji na ekranu žive svoju priču. Malo je važno jesu li oni profesionalni glumci poput Jánosa Derszija, mladog čovjeka iz Almanaha jeseni koji

je postao starac u Torinskom konju, ili amateri poput Erike Bok, malene Estike iz Sotonskog tanga, koja je postala kći starog kočijaša. Oni su prije svega "osobnosti", kaže Tarr. Oni trebaju biti likovi, a ne ih glumiti. Ne treba se dati zavarati očitom banalnošću te upute – njihov zadatak nije poistovjetiti se s fikcionalnim osobama. U njihovim riječima, koje daju obilježje nekoj situaciji, a da pritom ne žele protumačiti pojedinosti karakterâ, nema nikakvog realizma. Međutim, nema potrebe ni za prihvaćanjem "neutralnog" tona, kao kod Bressona, kako bi se na vidjelo iznijela skrivena istina njihovog bića. Njihove su riječi već odvojene od njihovih tijela, one su emanacija magle, ponavljanja i iščekivanja. One kruže po nekom mjestu, raspršuju se u zraku ili djeluju na druga tijela i izazivaju nove pokrete. Realizam prebiva u načinu nastanjivanja situacija. Bili oni amateri ili profesionalci, ono što je kod "glumaca" važno njihova je sposobnost da percipiraju situacije i da iznađu odgovore – sposobnost koja nije oblikovana na satovima glume, već njihovim životnim iskustvom ili drugdje izbrušenom umjetničkom praksom. Tom se sposobnošću služe Lars Rudolph, njemački roker koji je omogućio Werckmeisterove harmonije jer je bio János, Miroslav Krobot, ravnatelj praškog

B É L A T A R R , V R I J E M E O D P O S L I J E

kazališta koji utjelovljuje Maloina u Čovjeku iz Londona, ili Gyula Pauer, kipar, autor spomenika Holokaustu u Budimpešti i glavni scenograf više Tarrovih filmova, koji utjelovljuje, redom, makijavelijevskog gostioničara u Prokletstvu, osornog gostioničara u Werckmeisterovim harmonijama i melankoličnog gostioničara u Čovjeku iz Londona.

Privilegirani primjer je, naravno, Mihály Vig, glazbenik naveden kao koautor Tarrovih filmova zbog bolnih melodija koje anticipiraju tankoćutnu tekstuру i ritam-sekvenci<sup>3</sup>. On igra Irimiasa kao osoba koja je došla odnekud drugdje, kao da izvodi unutarnju glazbu koja lažljivim riječima varalice daje isti sanjarski ton kao i Petőfijevim stihovima koje izgovara u Putovanju ravnicom (*Utazás az alföldön*): stvar je u tome da sanjanje i laganje, kao i pijenje i voljenje, proizlaze iz iste glazbe; oni pripadaju istom temeljnomy modalitetu čekanja. To je ista ona konstantna afekata koje donose glumci koji prenose svoju ulogu iz filma u film, ponekad u prvom planu, ponekad u sporednim ulogama: to je ista ona uloga melankoličnog objekta muške

### 3

Zahvaljujem Camille Rancière koja mi je pomogla pri slušanju te glazbe.

želje koji je ista glumica – Eva Almassy Albert – utjelovila tijekom cijelog Sotonskog tanga i, potajno, u restoranu Čovjeka iz Londona gdje njezino lisičje krvno zadržava pogled one koja je nedavno igrala malu Estike prikovanu za prozorsko staklo iza kojega se ova ljudjala uz zvuke harmonike. U istom tom restoranu koji drži gostioničar iz Prokletstva i Werckmeisterovih harmonija, Alfred Jaraï preuzima isti gard i povremeno je sklon istim šalama kao i u baru iz Sotonskog tanga. Isti glumac, Mihály Kormos, igra glasnika katastrofe kao dvostruki lik tumača i suučesnika "princa" iz Werckmeisterovih harmonija i proraka apokalipse iz Torinskog konja, dok Erika Bok kroz postojanost gesta kćeri starog Ohlsdorfera ili kroz luksuzne želje Maloinove kćeri održava utjelovljeno sjećanje malene idiotkinje.

Egzemplarno obično mjesto na kojem se mogu ritmizirati čekanje istovjetnog i nada za promjenom, gdje ponuđeno iskušenje i najavljeni katastrofa tvore situaciju u kojoj pojedinci stavljaju na kocku svoje dostojanstvo – to je formula čije bitne varijante filmovi Béle Tarra moraju iznaći. Čovjek iz Londona ilustrira jednu od mogućnosti te formule: kalemljenje na intrigu koja je stigla odnekud drugdje. Torinski konj ilustrira obratan slučaj:

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

formulu svedenu na svoje minimalne elemente, film nakon kojega nema više razloga snimati druge. Simenonov roman nudi Tarru egzemplaran slučaj kušnje: sa svog mjesta noćnog skretničara, zaposlenik Maloin svjedoči krijumčarenju kovčega bačenog s broda, a potom tučnjavi dvaju suučesnika i padu kovčega u more. Izvadivši ga iz vode, on ulazi u zaplet kojim, protiv svoje volje, postaje ubojica lopova. Iz te je priče Tarr zadržao jednu situaciju, situaciju čovjeka osamljenog u svojoj staklenoj kuli, čovjeka čiji se posao posljednjih dvadeset i pet godina sastoji od toga da svaku večer gleda putnike kako silaze s trajekta i da pokreće poluge koje vlaku oslobađaju put: čovjeka oblikovanog rutinom, izoliranog vlastitim poslom, poniženog svojim stanjem, čovjeka kojemu spektakl što ulazi kroz prozor nudi čisto iskušenje promjene.

Tako je Tarr brižno lik izolirao od malenog pitoresknog svijeta ribara, trgovaca i stalnih gostiju barova koji okružuju Simenonovog junaka. Zgusnuo je barove i hotele gdje se odvija radnja u jedan jedini bar-hotel-restoran gdje je postavio harmoniku, biljar i nekoliko članova svoje uobičajene čete pijanaca i lakrdijaša. Sveo je priču na nekoliko glavnih odnosa i likova: tu je obiteljsko ognjište gdje žena i kći za Maloina utjelovljuju stanje poniženja; tu je lopov Brown,

prevoren u sjenu, kojega vidimo s Maloinovih prozora u krugu svjetlosti koju baca ulična svjetiljka, mitološka figura na čamcu posuđenom radi potrage za izgubljenim kovčegom, tiki slušatelj engleskog inspektora koji mu predlaže imunitet u zamjenu za pronađeni kovčeg, nevidljivi stanovnik Maloinove barake gdje će njegovo vlastito ubojstvo biti izostavljeno ne samo iz slike već i iz zvuka; tu je naposljetku čovjek uvjerljivoga govora, inspektor Morrison, koji u jednom liku sažima rad policije i obitelji žrtava krađe iz romana: on je lik poretka koji svaki nered zna okrenuti sebi u korist, služeći se retorikom jednog Irimiasa koji je ostario u službi policijskog kapetana iz Soton skog tanga i intriga gospode Eszter. U tako omeđenom univerzumu redatelj je Maloina sveo na nekoliko temeljnih značajki: na pogled fiksiran na objekt kušnje ili na različite prijetnje; na minuciozni rad ruku koje suše novčanice na peći; na rutinu pića i partije šaha s gazdom kafane; na bijes najvišeg stupnja u glasu kojim urla uvrede u obiteljskim prizorima ili u mesnici odakle je izvukao svoju kći Henriette jer ne može podnijeti gledati je kako se sagiba dok pere pod; na izazov bačen bijedi u lice u butiku gdje pokazuje Henrietti da joj može platiti lisičje krvno i učiniti od nje nekoga tko se s ponosom može pogledati u

B É L A T A R R , V R I J E M E O D P O S L I J E

zrcalo: smiješno sudjelovanje u svijetu "pobjednika" za ulazak u koji je prethodna inkarnacija Henriette, Estike, imala tek mrtvu mačku pod rukom.

Ciklus napetosti uzrokovani kovčegom završava Maloinovom klonulošću i zadihanosću dok izlazi iz barake u kojoj se zbilo ubojstvo koje nije planirao, a da nismo vidjeli ništa osim dasaka na vratima niti čuli išta osim šuma valova. Poslije toga kovčeg će se pojaviti i činit će se kao da vuče Maloina za sobom u salu restorana gdje Morrison planira smiješnu strategiju da bi pronašao onoga koji je već mrtav. Na izlasku iz barake Maloin je odlučio da se neće boriti protiv svoje sudsbine, kao što su i pobunjenici uzmaknuli pred jasno ponuđenom žrtvom. Simenonov lik išao je prema zatvoru koji ga je trebao iskupiti, ali Tarrovom liku ta prilika nije ponuđena. Izopačeni poredak koji utjelovljuje Morrison zadovoljan je što je pronašao novac koji mu je jedini važan, a Maloinu pruža Judinu kesu, omotnicu s nekoliko novčanica s kraljičinom slikom. Priča posuđena od Simenona završava poput Krasznahorkajevog romana: povratkom na ishodište. No Tarrov film završava drugačije: kadrom vožnje koji se polagano kreće, jedva nekoliko centimetara, i vraća na stameno lice Brownove udovice. Ona nije razmagnula svoje usnice nijednom dok joj je Morisson predlagao trgovinu, tvrdoglavu u

svojoj nijemosti poput četiri note (ti-do-re-mi) koje harmonika obrće oko nje; niti je pogledala njegovu crnu sjenu koja ju je obasipala riječima utjehe, kao ni bijelu omotnicu koju je položio u njezinu torbicu. Film se rastvara u bjelini s ultimativnom figurom one koja je u cijelom filmu rekla samo dvije riječi, kada je odbila kavu: "Ne, hvala." Čisti znak dostojanstva sačuvanog po cijenu da joj postane strano svako trgovanje, da joj postane strana logika priče koja je uvijek logika trgovanja i laži.

**Čovjek iz Londona** tako pokazuje kako se Tarrov sistem može nakalemiti na ovu ili onu od bezbroj fikcija koje pripovijedaju priče o privremeno prekinutom ponavljanju i o obećanju u službi obmane. Torinski konj opredjeljuje se za suprotno: ne kalemiti više situacije ni na kakvu priču; utvrditi situaciju i priču prema elementarnoj shemi: niz od nekoliko dana u životu određenog broja osoba sveden na najmanji višekratnik, dva pojedinca koji sami predstavljaju najveću množinu koju taj broj omogućava – dva spola i dvije generacije – ali također i dvije egzemplarne grafičke linije: ravnu liniju čovjeka ispijena profila, sive šiljaste brade i izduženog tijela čija je ukočenost naglašena nepokretnom desnom rukom priljubljenom uz tijelo; zaobljenost kćeri čije lice je gotovo stalno skriveno, u kući dugom

BÉLA TARR, VRIJEME OD POSLIJE

ravnom kosom, a vani vjetrom podignutim ogrtačem; svakodnevno vrijeme koje nije prekinuto nikakvim obećanjem, nego suočeno s jednom jedinom mogućnosti: rizikom da se više neće moći ponavljati. Nema više barova gdje se isprepleću iščekivanja i predlažu trgovanja – samo izgubljena koliba šibana vjetrom. Nema više iluzije, ni trgovine, ni laži: riječ je o jednostavnom pitanju preživljavanja, mogućnosti da se i sljedeći dan nastavi ako se prstima pojede obrok koji se sastoji od jednog kuhanog krumpira. Preživljavanje ovisi o trećem liku, konju.

Još od Prokletstva životinja nastanjuje svijet Béle Tarra kao figura na kojoj čovjek iskušava svoje granice: psi koji piju iz lokava i s kojima će na kraju lajati Karrer, krave koje je pogubila zajednica, konji pobegli iz klaonice i mačka koju u Sotonskom tangu muči Estike, čudovišni kit iz Werckmeisterovih harmonija pa sve do krvna oko Henriettina vrata. Ovdje nema lokve iz koje bi ijedan pas mogao piti, nema mačke radi koje bismo si mogli dozvoliti luksuz da joj damo mlijeka, nema cirkusa koji ovuda prolazi, samo vizionar koji najavljuje nestanak svega plemenitog i povorka Cigana privučenih vodom iz bunara. Uz njih, tu je samo konj koji u sebi sažima više uloga: on je oruđe za rad i sredstvo preživljavanja za starog Ohlsdorfera i njegovu kćи.

On je također konj kojega tuku, životinja koju muče ljudi i koju je Nietzsche zagrlio na ulicama Torina prije nego što je ušao u noć ludila. No on je također simbol postojanja onemoćalog kočijaša i njegove kćeri, brat Nietzscheove deve, biće stvoreno da bi na sebe preuzele sve moguće vrste bremena. Oko odnosa triju likova drame artikuliraju se tri vremena. Vrijeme propadanja koje konja vodi u smrt koja će, kao i Brownova, ostati skrivena iza dasaka, ali čije smo sporo primicanje slijedili na njegovoj umornoj glavi i u gestama djevojke, sve do veličanstvenog finalnog trija kad otac skida ular prije no što djevojka zatvori vrata štale uz bolni c-mol na orguljama. Mi vidimo kako to vrijeme kraja neumoljivo napreduje i za dva stanovnika kuće s presušenim bunarom i svjetiljkom koja se više ne želi upaliti.

Drugo vrijeme je vrijeme promjene, izazvane onoga jutra kada otac i kći tovare svu svoju imovinu na kola koja će vući kći – jer otac je nemoćan, a konj iscrpljen – u slici koju je umjetnik rođen u socijalističkoj Mađarskoj možda prikazao imajući na umu amblematsku sliku, Helene Weigel koja vuče kola, iz Majke Hrabrosti. Gotovo vizualni sažetak Sotonskog tanga daje nam upravo ta sekvenca u kojoj vidimo, kao postavljenu iza istog

onog prozora pored kojeg otac i kći tako često sjede na stolcu, zapregu koja poput sablasne sjene polagano nestaje iza stabla koje siječe obzor prije no što će se ponovno pojaviti i krenuti u suprotnom smjeru, putem po sljemenu brda koji je vodi kući. Treće vrijeme je vrijeme ponavljanja, vrijeme straže na prozoru odakle, kroz ples mrtvog lišća na vjetru, gledamo ogoljeno stablo u daljini. To je, poslije povratka, polagani pokret kamere koja se kroz vjetar, maglu i prečke približava prozoru iza kojeg razabiremo djevojčino lice čiji oval uokviren dugom kosom ostaje nepristupačan. Sljedećeg jutra, poslije tihog oprاشtanja od konja, isprva mutno staklo i povlačenje kamere otkrit će nam vjetar, lišće i stablo na obzoru, a zatim leđa starca u koja ne možemo prodrijeti ništa dublje nego što možemo proniknuti u njegove misli.

Samo ponavljanje dijeli se na dva dijela, kao u ciganskoj Antibiblij koju kći sriče, prstom prateći retke: "Jutro će postati noć, a noć će doći svome kraju." Dan kao da tone u noć u kratkoći šestoga dana gdje se svjetlost polagano javlja na stolu za kojim sjede otac i kći ispred krumpira. "Valja jesti", kaže otac, ali njegovi prsti počivaju pored tanjura dok kći ostaje nepomična i nijema, unatrag zabačene kose koja joj otkriva voštano lice. Uskoro, lica, koja tek

što su se pojavila iz mraka, ponovno nestaju. No kraj – u čekanju kojeg tijela postaju nepomična, a lica se raspršuju – nije konačna katastrofa. To je prije vrijeme suda s kojim su suočena ta sada nepomična bića, no čije uporne i strpljive geste tijekom cijelog filma nisu prestale crtati sliku odbijanja da se prepuste neminovnosti vjetra i bijede. Rezignirana tijela koja nestaju u noći u sebi nose i sjećanje na postojanost gesti kojima su se svakoga jutra pripremali za nadolazeći dan. U noći koja pada na konačnu tišinu likova, još uvijek ima netaknutog gnjeva redatelja spram onih koji ljudima i konjima pružaju ponižavajući život, spram onih "pobjednika" koji su, kao što drugoga dana kaže ničeanski prorok, pokvarili sve što su dotakli preobražavajući to u predmet posjedovanja, onih zbog kojih svaka promjena postaje nemoguća jer se uvijek već dogodila i koji su za sebe prisvojili sve pa tako i snove i besmrtnost.

Posljednji film, kaže Béla Tarr. Nemojmo misliti da to znači film o kraju vremena, opis sadašnjosti onkraj koje nema više budućnosti kojoj bismo se mogli nadati. Radije: film nakon kojeg se ne možemo vraćati natrag, film koji shemu prekinutog ponavljanja svodi na njegove osnovne elemente i borbu svakog bića protiv svoje sudbine dovodi do krajnjeg

odredišta i istodobno od svakog drugog filma čini još jedan film više, jedno dodatno kalemljenje iste sheme na još jednu priču. Snimiti svoj posljednji film, to ne znači nužno ući u vrijeme u kojem više nije moguće snimati. Vrijeme od poslije, to je radije vrijeme u kojem znamo da će svaki novi film dočekati isto pitanje: zašto snimiti još jedan film o priči koja je, u načelu, uvijek ista? Mogli bismo sugerirati: zato što je istraživanje situacija koje može odrediti ista ta priča beskonačno kao i postojanost kojom je pojedinci nastoje podnijeti. Posljednje jutro tek je još jedno jutro od prije, a posljednji film tek je još jedan film više. Zatvoren i krug uvijek je otvoren.

AUTOR	Jacques Rancière
NASLOV	Béla Tarr, vrijeme od poslije
IZDAVAČ	Multimedijalni institut Preradovićeva 18 HR-10000 Zagreb
TELEFON	+385 /0/1 48 56 400
FAX	+385 /0/1 48 55 729
E-MAIL	mi2@mi2.hr
URL	<a href="http://www.mi2.hr">www.mi2.hr</a>
BIBLIOTEKA	<b>VIZUALNI KOLEGIJ</b>
UREDNIK	Petar Milat
PRIJEVOD	Sana Perić
REDAKTURA	Ante Jerić, Petar Milat
LEKTURA	Tonči Valentić
Hvala	Tomislavu Šakiću, Ivani Pejić i Igoru Markoviću na opaskama i sugestijama!
OBLIKOVANJE	Damir Gamulin Gamba
PISMA	RM Regular, RM Faux Italic
PAPIR	Munken Print
TISAK	Tiskara Zelina
NAKLADA	300

Zagreb, rujan 2015.

Program Vizualnog kolegija potpomaže Hrvatski  
audiovizualni centar (HAVC)