

Poetika samoukinjanja

Béla Tarr: Torinski konj

Katja Čičigoj

»Končano, je že končano, skoraj je že končano, mora biti skoraj končano. Zrno na zrno, eno po eno, in nekega dne, nenadoma, je tu kup, majhen kup, nemogoči kup.« Citat iz Beckettove igre *Konec igre* nam lahko služi kot formula za vstop v svet tubne rutine, ki ga s precizno kompozicijo kadrov in osvetljuje izrisuje **Torinski konj** (A torinói ló, 2011, Béla Tarr) madžarskega specialista za dolge dolgometražce (spomnimo se njegovega 7-urnega filma *Satanski tango* (Sátántangó, 1994). Njegov večkrat nagradjeni zadnji podvig je namreč svojevrstna svetlobno-zvočna študija 'herojstva ne-herojstva'; beleženje vsakdanje koreografije dnevne rutine očeta in hčere (ter njunega konja), ki se v svoji robati nevzdržnosti nalaga počasi, zrno na zrno, dokler ni rob poln in luč (življenja) ugasne.

Na prvi pogled gre za še eno zgodbo o zamolčanih zgodbah in nevidnih ljudeh: v ironičnem nasprotju z naslovom, ki ob uvodnem napisu namiguje na epizodo z Nietzschejem (ta naj bi zblaznel po srečanju s konjem in z njegovim neusmiljenim kočijažem v Torinu), se film preostale tri ure vrti okoli tubne eksistence očeta (kočijaža) in hčere ter njunega konja. Ta eksistenca je v celoti neslavna in neherojska in sestoji zgolj iz neskončnega ponavljanja rutinskih gest vsakdanjega preživetja, ki omogočajo reprodukcijo, torej ohranjanje prav te klavne eksistence same, ki sestoji zgolj iz neskončnega ponavljanja rutinskih gest ... *ad infinitum*.

Tarr s precizno koreografijo oseb in kamere ter s konstrukcijo opustele mizanscene negostoljubnega hribovja ter borne in temne kočje v osami svoje like vpenja v neskončni izčrpavajoči krogotok eksistence, ki je zgolj sama sebi namen. Njegovo razumevanje kinematografije bolj kot procesa natančne vizualne konstrukcije gibljivih podob – katalizatorjev občutij, in manj kot manipulacijo pomena z montažo, učinkovito pričara to vzdušje brezizhodnega nesmisla. Pri tem ima veliko vlogo delo mojstra fotografije Freda Kelemena, ki sestoji skoraj izključno iz dolgih kadrov, z minimalno rabo rezov in torej z ogibanjem časovnih elips, ki bi utegnile

dati vtis, da se je v času, preteklem od reza do reza, zgodilo nekaj, kar uhaja neznosni rutini, ki smo ji priča.

Ujetosti, ki jo priklicuje meditativni tempo gibanja monokromatskih podob, pa pri tem nemara ne gre toliko pripisati dejstvu, da je Bog mrtev, da ni več nadsvetne instance, ki bi omogočala vero v bodoči pobeg iz te 'doline solz' oziroma osmislitev svetnega trpljenja (kot bi nemara utegnili sklepati iz površne popularne interpretacije uvodne Nietzschejske reference). Problem, ki nažira eksistenco očeta, hčere in konja ter jim jemlje hrano, vodo in svetlobo – torej voljo do vzdrževanja življenja – ni toliko 'razbitje starih tabel' (če si sposodimo spet Nietzschejsko dikcijo), temveč to, da nihče ni zmožen napisati novih. Eksistenca, ki služi zgolj sama sebi in lastni reprodukciji oz. sestoji zgolj iz te reprodukcije same (vstajanje-oblačenje-skrb za hišo-borno hranjenje-spanje-vstajanje itd.), ni sposobna najti ničesar, kar bi to reprodukcijo naredilo vredno truda. Čemu živimo, če živimo zgolj zato, da živimo?

Tovrstno vztrajanje v nesmiselnemu obstanku nemara spominja na Camusov opis Sizifovega mita, absurdnosti njegovega početja (valjenje skale). Pa vendar Tarr svojim likom ne dopušča nikakršnih atributov herojske vztrajnosti v absurdno, ki je značilna za Camusovo razumevanje eksistence. Oče, hči in konj so v svojem nesmiselnem repetitivnem ponavljanju vsakdanje rutine, njeni banalnosti in njenem (samo)izčrpavanju mnogo bliže že omenjenemu Beckettu. Pa ne zgolj npr. slavnemu stavku, ki sklepa njegovo trilogijo romanov »*Ne morem iti naprej, moram iti naprej*«, temveč še bolj njegovim formalnim prijemom, vezanim na banalne ponavljane geste – npr. izčrpavanje istega gibalnega registra hoje štirih figur po natančno določenih poteh v kvadratu, a brez srečanja, v Beckettovem scenariju *Quad* (posnet v njegovi lastni režiji leta 1981 in pod naslovom *Quadrat 1+2* predvajan na nemški televiziji, leto kasneje pa še na BBC). Tarr film od Beckettovih formalnih postopkov izčrpavanja s ponavljanjem, premeščanjem

in preobračanjem vse do samoukinitve jezika loči zgolj nekoliko manj abstraktni milje dogajanja in medlo nakazanje nekih dejansko obstoječih življenj (osebnih zgodb) v ozadju, torej zgolj za odtенок manj abstrakcije.

Tudi Tarr film se, z napredujočo temačnostjo atmosfere, z variacijami dnevne rutine – pomanjkanje vode, ki jo 'odnese' skupina ciganov, prihod soseda s filozofsko žilico na kozarec *palinke*, branje Biblije itd. – vseskozi bliža nedosegljivi limiti samoukinitve. Če bi repetitivno rutino prebivalcev borne kočje lahko imeli za čakanje, to gotovo ni kakšno čakanje na (po Nietzscheju mrtvega?) Godota, temveč zgolj pričakovanje napredujočega konca (igre, filma, življenja). Film je tako nekakšen sopotnik likov na njihovem romanju od stanja 'nič hoteti', torej indiference do garaškega življenja, do stanja, ki ustreza Nietzschejevi definiciji nihilizma volje, ki bi 'raje hotela nič, kot nič ne hotela'.

A v številnih bližnjih planih izsušenih obrazov bi bilo nemara pretirano iskati kakšen heideggerjanski (spet nekoliko 'herojski') eksistencialni patos 'biti-k-smrti', ki se zaveda svoje končnosti in posledično nuje skrbi za lastno eksistenco kljub oz. prav zaradi tesnobe, ki jo ta vselej prisotna končnost priklicuje. Tarr film nemara sugerira nekaj mnogo manj vzvišenega, kot je kakšna 'univerzalna resnica človeške eksistence', nekaj mnogo bolj banalnega, a zato tudi bolj kompleksnega. Pavšalne interpretacije v slogu moralke 'vsaka človeška eksistenca je zgolj nesmiselno pehanje za lastnim ohranjanjem in beg pred smrtjo' ne spregledajo le mnogo bolj razprte strukture preciznega spleta filmskih sredstev, s katerim se *Torinski konj* kljub eksplcitnim referencam ogiba poenostavljenim moralističnim, teznim filozofskim, kaj šele religioznim branjem. Film s svojim vrtajočim nesmiselnim ponavljanjem deluje kot žebelj, ki se zarije globoko v gledalčevo lobanjo in nanjo pripne glodajoča vprašanja – ta pa se nemara ne tičejo že kar človeške eksistence nasploh (kot da kaj takega, kot lahko rečemo po Nietzscheju, sploh obstaja!), temveč prav točno določene vrste eksistence: tiste, ki se



Film s svojim vrtajočim nesmiselnim ponavljanjem deluje kot žebelj, ki se zarije globoko v gledalčevo lobanjo in nanjo pripne glodajoča vprašanja.

izčrpava v lastnem ohranjanju, ki onkraj sebe ne zmore vzpostaviti novih tabel.

Pri tej izolaciji točno določene oblike bivanja kot tiste, ki predstavlja nalaganje zrn na »nemogoči kup« samoukinitve, tudi ne gre za kako sociološko študijo razmerij moči v družbi, a tudi nikakor ne za kakšno banalno razumevanje delitve na »nadljudi«, ki so sposobni proizvajanja novih tabel, in na navadne ljudi, ki v manku volje do moči bolehajo za nihilizmom (spet pavšalna moralistična popularna interpretacija Nietzschejeve filozofije). Tarrova slika brezizhodnosti ni ne empirična sociološka študija ne »romantična« eksistencialistična univerzalizacija; gre pa za detekcijo obstoja določene oblike eksistence – marginalizirane, osamljene, na robu preživetja – ki jo v taki ali drugačni obliki verjetno lahko najdemo v številnih družbenih ureditvah; in obenem za tip eksistence, ki ji je danes zapisanih vse več ljudi.

Tarr tako Beckettovo strategijo izčrpanja snovi in medija jezika (v tem primeru filmskega) prestavi na nekoliko manj abstraktno raven: iz imanentno gledališkega miljeja polklovnovskih likov v filmsko, kvazinaturalistično krajino neprijaznega garaškega življenja na madžarskem podeželju. A kar oba velika avtorja družijo, niso zgolj neka splošna idejna podstat ali pa zgolj formalne strategije, temveč spoj obeh v enotno dejanje (nemogoče) samoukinitve.

Če se je Beckett z vztrajno dekonstrukcijo jezika in zlasti njegove narativne ter reprezentacijske funkcije vseskozi gibal na robu molka, Tarr filmskemu telesu *Torinskega konja* progresivno odvzema ekvivalent v filmskem dispozitivu – svetlobo. A paradoksalno – tudi ukinitve svetlobe, ki kot ogrodje pogleda ta pogled in njegove predmete šele omogoča, ni mogoče uprizoriti onkraj pogleda samega. Ali drugače: jezika v literaturi nikoli ni mogoče povsem ukiniti, filmskih podob v filmu prav tako. Tudi bele nepopisane strani, tudi črni kadri – kakor zaključek *Torinskega konja*, ko očetu in hčeri naposled zmanjka svetlobe – ob vpisu v filmski dispozitiv postanejo prav podobe te odsotnosti, tega ukinjanja – nikoli pa niso ta odsotnost ali to ukinjanje samo. In spet smo pri Beckettovem paradoksu (tokrat iz romana *Watt*): »Edini način, kako govoriti o Niču, je, da o njem govorimo, kot bi nekaj bil, ravno tako, kot je edini način, da govorimo o Bogu, ta, da o njem govorimo, kot bi bil človek. In edini način, ki nam dovoli, da govorimo o človeku, je, da o njem govorimo, kot bi bil termit.«