

prečo bude mať záber pätnásť minút, prečo nie toľko... koľko vlastne? Toľko koľko v skutočnosti? V živote? V akej skutočnosti, v akom živote.

Dôslednosť (tá nekonečná), o ktorej by tu bola reč, za ňu sa nedá vyžadovať vysvetľovanie či zodpovednosť, spadá mimo rámec kompetencie takéhoto opisu, je mimo rámec filmu. Ale film môže za to, že ju okomentujeme, práve vďaka prekročeniu hraníc. Pripomína mi to hudobníkov, skladateľov, najspontánnejšie Beethovena – beethovenovské závery, ako sa hlas zvyšuje a silnie a zdá sa, že niet úniku, lebo zvuk stále silnie a je čoraz hlasnejší, vidíme, ako spevákovi praskajú hlasivky, vidíme krvavý výbuch v jeho hrdle, a necítíme súcit, nemal si začať pospevovať, všetko nesie svoje riziká.

Ako dobre vieme, deje sa to inak. Tento Beethoven nie je zbabelý, predsa to vzdá. Aj Mozart sa otočí a vracia naspäť. Trochu neisto by som povedal: európska kultúra cívne, je taká spiatočnicka. Musí ustrnúť, musí utrpieť porážku. Inak by to skončilo sebadeštrukciou.

(ukončenie ála óda na radosť)

Toto všetko, ešte raz, nie je volaním na zodpovednosť, akosi zmätene tu niečo konštatujem.

Hlavne ale nechcem konštatovať toto. Ale jedinečný výkon, lajstung. A to, ako vážne maďarské to celé je. (To neznamená veľa, len toľko, že inde by sa to nebolo dalo urobiť.) A nezabúdajme – a to nezabudnem – na Krasznahorkaiho, je to aj jeho film. Nie je to síce dôležité, lebo to nemá význam, ale poznáme len málo vernejších filmových adaptácií. Akosi sa tu vytvoril ten istý priestor a čas ako čo v románe vytvorila mrmlúce, dlhé vety.

Jeden monumentálny – tak som začal názov, jeden monumentálny čo vlastne? Podnik, ambícia, produkcia – to všetko. Ťažko sa mi píše slovo film. Nie je to že film. Tarr tak dlho nakrúcal, až skoro zrušil celý film. Nechcem povedať, že ho nanovo definoval, aj keď sa niečo v tom duchu stalo, no mal by som sa vyjadriť s väčším odstupom (lebože v tom beethovenovaní sa nájde aj kritická pripomenka).

Takže odhliadnuc od toho, že sedem a pol hodinový film neexistuje, je to skvelý film. Je to najväznejší duchovný počin posledných rokov. Je radosť ho mať.

Preložila Zuzana Dudášová

Péter Esterházy, *Egy nagyszabású*. In: „Filmvilág“ 1994, č. 6, s. 8–9.

ZA OKNOM NÁVRAT, NÁVRAT ROVNAKÉHO

Jana Dudková

*...ti, kdo tu byli, odešli, odešli všichni, do jednoho,
i dítě, které uteklo z domova, nebo prodavač pečiva,
za žádnou okenní mříží nebylo vidět nehybnou, pozorující
a pak rychle uhýbající hlavu, jak by se dalo v tomto prosluněném,
tichém pozdním dopoledni očekávat, je sám, konstatoval.*

László Krasznahorkai¹

Satanské tango má v Tarrovej filmografii výnimočné miesto, keďže jej s odstupom času dáva rozmer exotickosti, až extrémnosti, no pritom ho je možné čítať aj ako interpretačný kľúč k väčšine jeho predchádzajúcich i neskorších filmov. Vyše sedemhodinový film totiž radikalizuje zvláštny tarrovský štýl, aký sa podľa niektorých kritikov začal prejavovať od televízneho filmu *Macbeth*² a vyznačuje sa dlhými zábermi-sekvenciami s minimom akcie. V *Macbethovi* je akcia nahradená dialógmi, no celý film je vytvorený len z dvoch záberov, z ktorých po prvom, kratšom, nasleduje druhý, trvajúci až 55 minút. Napriek takémuto radikálnemu riešeniu film pôsobí o čosi tradičnejšie ako nasledujúce Tarrove diela. Dynamiku mu okrem Shakespearovej (tradične deklamovanej) predlohy dáva tiež napätie, ktoré vzniká medzi postavami, ich pohybom a pohybom kamery v klaustrofobicky pôsobiacich

¹ László Krasznahorkai, *Od severu hora, od juhu jezero, od západu cesty, od východu rieka*. Mladá fronta, Praha 2008, s. 6.

² Podľa iných zlom tvorí až *Jesenný almanach*, ako o tom svedčí aj jeden zo znalcov tvorby Bélu Tarra, Howard Feinstein, ktorému je však prvá spomenutá verzia bližšia. Howard Feinstein, *Posvečeno: Béla Tarr/Tribute to Béla Tarr*. In: 12. Sarajevo Film Festival 2006 (katalóg), s. 138.

priestoroch hradu v Bude, kde Tarr prvý raz výrazne experimentuje s použitím neskôr povestnej hmly. *Macbeth* síce vyznačil prechod k jednej fáze Tarrovej tvorby, ale na druhej strane, ako poznamenáva významný maďarský filmový teoretik a tiež Tarrov priateľ András Bálint Kovács, je možné v celej tejto tvorbe nájsť viacero presmerovaní. Jedno z nich sa udeje práve vtedy, keď Tarr po krátkom „interiérovom“ štádiu – okrem *Macbetha* aj *Jesenný almanach* – prejde k filmom, v ktorých, podobne ako u Jancsóa, dôležitú úlohu hrá krajina, maďarská puszta.³ Napriek výrazným interiérovým epizodám v *Zatratení* i v *Satanskom tangu*, ako príznakové i významovo dominantné ostávajú dlhé zábery na opustené exteriéry, často v daždi, prípadne na postavy kráčajúce vpred celé minúty bez toho, aby sa dostali do svojho cieľa. Dlhé zábery-sekvencie, v ktorých sa takmer nič nedeje, no často je pre ne dôležitý obraz krajiny, zavádzajú mnohých divákov (i kritikov) vidieť v Tarrovi nielen Jancsóvoho, ale i Tarkovského pokračovateľa. Metóda, ktorú Tarr prvý raz predstavil práve pri filme *Zatratenie*⁴, totiž skutočne môže pripomenúť kontemplatívny štýl týchto „maverickov“ moderného filmu, ale s úplne odlišným, svojším ideologickým pozadím. U Jancsóa, od jeho revolučného pátosu až k záverečnému skepticizmu a cynizmu, nenájdeme tú beznádejnú verziu cyklického plynutia času, ktorý sa neustále vracia späť, k rovnakému mŕtvemu bodu. Naopak, Jancsóva história stále niekam speje, ak nie k lepšiemu, tak „aspoň“ k podobnému ako v jeho posledných filmoch o tranzícii. A podobne, u Tarra ťažko nájdeme Tarkovského spirituálno, poznačené pravoslávnu duchovnou tradíciou, v ktorej je nie duch, ale hmota nositeľom nepočítaných a nenápadných zvestovaní nádeje. Neustále sa opakujúcim omylom svojich divákov Tarr trpezlivo opakuje obľúbený prípad dažďa: u Tarkovského znamenajúceho nádej, uňho naopak.⁵

³ András Bálint Kovács, *The World According to Tarr*. In: Béla Tarr (katalóg). Filmúnió, Budapest 2001. Pozri tiež na http://www.nava.hu/download/kab/tarr_english.pdf.

⁴ K tejto metóde ho podľa Kovácsovho svedectva priviedlo práve čítanie Krasznahorkaiho románu. Príprava *Satanského tanga* však musela byť prerušená (žiadne štúdio nemalo odvahu pristúpiť na jeho neobvyklý formát). Tarr s Krasznahorkaim teda napísali scenár k ďalšiemu filmu, ktorý pod názvom *Zatratenie* Tarr aj nakrútil. Práve vďaka festivalovým úspechom *Zatratenia* (najmä v Holandsku, Nemecku a Spojených štátoch) sa mu nakoniec podarilo dokončiť aj *Satanské tango* (A. B. Kovács, c. d., s. 6 a 9).

⁵ Citlivejší kritici už na túto interpretáciu pristúpili tiež, spomína ju napríklad Kovács (c. d.). Nie je nakoniec isté, do akej miery je Tarrovo odmietanie Tarkovského „mäkkosti“ (tamže) len reakciou na nesprávne interpretácie. Kovács spomína, že v začiatkoch ich priateľstva s Tarrom, po Tarkovského smrti, v rokoch 1985–87, sa veľa rozprávali práve o Tarkovského, ale tiež Fassbinderových, spôsoboch využitia

Čo spája *Zatratenie* a *Satanské tango* s predchádzajúcimi filmami – vrátane tých prvých (s ktorými si západná kritika natoľko nevedela rady, že ich označila za príklad vplyvu Cassavetes, ktorého Tarr v tej dobe podľa vlastného svedectva vôbec nepoznal)⁶ – je okrem témy morálnej degradácie ľudských vzťahov aj jeho presvedčenie, že symboly patria literatúre a nie filmovému jazyku. K tomu treba prirátat domyselnú zvukovú stopu či svojský výber hercov, ktorí podľa Tarra musia byť v prvom rade „osobnosťami“. Aj v tomto prípade je *Satanské tango* radikalizáciou väčšiny jeho myšlienok: čo znamená herec-osobnosť asi najnázornejšie ukazuje napoly autistické, vystrašené dievčatko, odmietajúce komunikovať s okolím⁷, ktoré Tarr našiel v detskom domove a ktorého v porovnaní s tradičnými „detskými hercami“ neuveriteľne dôveryhodné, až monštruózne „tmočenie“ postavy Estike v *Satanskom tangu* súviselo podľa Tarrových slov skôr s prispôsobovaním štábu jej ako naopak.

Satanské tango je možné čítať ako kľúč k ostatným Tarrovým filmom aj preto, že už relatívnu explicitnosťou svojho názvu a niektorých biblických motívov navádza celú Tarrovu tvorbu vidieť v duchu premýšľania smrti Boha, ktorá stojí aj v centre rovnomenného Krasznahorkaiho románu. Spolupráca Tarra s Krasznahorkaim umožnila obidvom zvláštne šťastné ujasnenie príbuzných vízií spoločnosti postihnutej pasivitou, krachom tradičných (kresťanských) morálnych hodnôt, alibizmom a nedostatkom pozitívnej vášne. Mnohí v nedostatku iných termínov Krasznahorkaiho tvorbu nazvali apokalyptickou, a podobný prívlastok postihol Tarrove filmy, ktoré nakrútil v spolupráci s týmto spisovateľom. Táto nálepka sa však stala kontraproduktívnou, o čom svedčí neobyčajne mnohovrstevnaté premýšľanie pojmu apokalypsy nielen v Krasznahorkaiho *Satanskom tangu* (1985), ale ako reakcii na čítania *Satanského tanga* najmä v jeho *Melanchólii odporu* (1989). A svedčí o tom aj celkom osobité čítanie týchto Krasznahorkaiho románov, za aké môžeme považovať Tarrove filmy, ktoré na ich podnet vznikli.

jazyku. Podľa Kovácsa bola Tarrovou obsesiou myšlienka, či by sa jazda nedala použiť ešte nejakým iným, dosiaľ nevyužitým spôsobom – a práve Krasznahorkaiho *Satanské tango* mu ponúklo myšlienkový korpus, ktorý mu tento problém pomohol vyriešiť (A. B. Kovács, c. d., s. 5). „Večný návrat“ a monotónne opakovanie, charakteristické pre kompozíciu tohto románu, mali predovšetkým pomôcť vyriešiť problém s novou organizáciou filmového času, ktorá by mohla vyjadriť sociálne a morálne aspekty „tarrovského“ sveta a zároveň priniesť modernejšiu filmovú formu. Ďalšou funkciou tejto inovatívnej „hry s časom“ malo byť podľa Kovácsa aj vnesenie dojmu reality do umelého sveta filmu, a Tarr po takejto novej forme dlho pátral. Tamže, s. 4.

⁶ Na tento mýtus šírený britskými filmovými teoretikmi nadväzuje aj H. Feinstein, c. d.

⁷ Erika Bóková, ktorá neskôr hrala aj v *Mužovi z Londýna* a je obsadená aj do filmu *Turínsky kôň*.

V tomto článku sa pokúsím o reflexiu niektorých typických prvkov Tarrovho myslenia filmom práve v duchu jeho spolupráce s Krasznahorkaim, a pomôckou sa mi pri tom stane porovnanie románu a filmu *Satanské tango*. Treba pritom povedať, že spolupráca Tarr – Krasznahorkai (rovnako ako Tarr – Medvigy, v tom čase pomerne neznámy kameraman s minimálnou filmografiou) začala vo chvíli, keď Tarr už nakrútil niekoľko zaujímavých filmov, zatiaľ čo Krasznahorkai bol len začínajúci spisovateľ. Hoci nielen Tarra upútala jeho románová prvotina, a *Satanské tango* z roku 1985 aj maďarská literárna kritika oslavovala ako prelomové dielo⁸, je isté, že minimálne popularita Krasznahorkaiho kníh na Západe súvisela až s objavením Tarra na veľkých európskych filmových festivaloch. A je naopak takisto pravda, že toto „objavenie“ súviselo hlavne s úspechom *Zatratenia*⁹ – prvého filmu, ktorého scenár vznikol v spolupráci s Krasznahorkaim. Spolupráca potrvala ešte niekoľko rokov, ale nie náhodou dvojica pri filme *Muž z Londýna* radšej siahla po cudzej predlohe, pretože ani jeden z nich – napriek záľube v opakovaní – nepatrí k tým, ktorí by sa, tak ako ich postavy, rád točil v kruhu.

Satanské tango, románové i filmové, je skutočne možné vnímať ako interpretačný kľúč k tvorbe Tarra, Krasznahorkaiho, ako aj k ich spoločným projektom. Ale rovnako je ho možné vnímať ako dokonale solitérne, výnimočné dielo, ktoré si nezaslúži žiaden epigónsky projekt – a najmenej od svojich vlastných „autorov“.

Ktorý Boh vo svete bez Boha?

Nie je možné jednoznačne určiť, aké má hranice svet bez Boha v *Satanskom tangu*.¹⁰ Úvodný záber nás situuje doprostred opustenej osady, kde sa medzi

⁸ Pozri aj Simona Kolmanová, *Metafyzika všednosti a vizionársky realizmus*. In: L. Krasznahorkai, *Satanské tango*. Host, Brno 2003, s. 253.

⁹ Pozri pozn. č. 4.

¹⁰ V románe i filme sa stretávame s niekoľkými zámerne samostatnými miestami deja, ktoré v mnohom pripomínajú autonómne *chronotopy*. Všeobecne sa dá povedať, že dej sa odohráva na relácii medzi nemenovaným provinčným mestom a vzdialenou osadou, kde zostalo len niekoľko manželských párov a zopár osamelých jedincov. Nie sú tu žiadne inštitúcie (okrem krčmy), hoci niektoré z postáv pripomínajú, že tu možno boli: riaditeľ školy či doktor tak ani nemajú iné mená, ako tieto. Mesto naopak zastupuje predovšetkým úrad, ktorý podľa slov jedného z jeho zamestnancov reprezentuje zákon, no v skutočnosti skôr pripomína úrad tajnej polície. Nachádza sa tu opäť aj krčma a vo filme sa vyskytuje i ďalší, skutočne výnimočný mestský „chronotop“ – prázdne námestie v klasicistickom štýle, cez ktoré sa na úsvite preženie stádo koní („zase utiekli z bitúnku“, poznamená chvíľu na to chlapec Sanyí, keďže sa ukáže, že okrem

ošarpanými hospodárskymi budovami, domami a stajňami, po nevyasfaltovanej pôde plnej mlák od nedávneho dažďa, na úsvite potáca stádo kráv. Na prvý pohľad bezcieľne a nerozhodné, pomaly sa stádo vydáva na cestu vedúcu z osady, akoby na pravidelnú každodennú pašu.

V závere filmu sa rádius deja radikálne zužuje na príbytok doktora, ktorý práve zatíkol poslednú latu cez okno do sveta vonku, cez túto svoju pozorovateľňu, a divákov i jeho obzor tak postupne zahalil do dokonalej, čirej tmy.

Vo filme je niekoľko základných miest deja, pričom povaha niektorých je zámerne tak neurčitá, že ju bližšie určuje až porovnanie s románom (napríklad ruiny paláca, kde malá Estike /Nocenska spácha samovraždu).¹¹ V zásade však zobrazeniu priestoru v *Satanskom tangu* zodpovedá navodenie pocitu dezorientácie diváka. Explicitne tento dojem vzniká v epizóde doktorovej cesty za pálenkou: vidíme ho ako vychádza zo svojho príbytku, kde sme už akú-takú orientáciu získali, no v nasledujúcom zábere kráča cez osadu plnú blata, pričom typické tarrovské narušenie klasickej perspektívnej scény vedie k dojmu, že doktor sa v skutočnosti len nerozhodne točí v kruhu (v jednej chvíli skutočne zmení smer), a preto rýchlo zo zúfalstva vstúpi do prvej budovy, ktorá sa mu následne nájde v ceste.¹² Na rozdiel od podobnej súbežnej jazdy kamery s postavou dievčatka snímanou z polodetailu v Tarkovského *Stalkerovi*, kde kráčajúci postupne opíšu plný kruh (pričom sa stáva zreteľným, že dievčatko predsa len nechodí samo, ale je nesené na ramenách svojho otca), v tomto Tarrovom obraze nevzniká dojem vznešena ani zázraku, ale naopak bezcieľnosti.

„transcendentného pozorovateľa“ celý výjav pozoruje aj trojica „apoštolov“, Irimiás, Petrína a Sanyí). Okrem týchto miest, priestor medzi mestom a osadou je naplnený ešte niekoľkými ďalšími náznakmi autonómnych *chronotopov*, ako sú trosky Weinckheimovho zámku, kde Estike (ktorej meno je v českom preklade románu preložené ako Nocenska) spácha samovraždu, a Almássyho sídlo, po vojne prerobené na družstvo, no teraz úplne spustnuté, kam falošný prorok Irimiás dovedie hlavných protagonistov z osady. Základný priestorový leitmotív však vo filme tvoria dlhé púste poľné cesty, zámerne neurčité oproti románu, kde sa väčšinou operuje ich presnými lokálnymi pomenovaniami (napr. Hochmeissova poľná cesta, spomenutá hneď v druhej vete románu).

¹¹ Jaromír Blažejovský sa mylne domnieva, že miestom Estikinej samovraždy je ruina chrámu. J. Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2007, s. 184–185.

¹² V románe je naopak navodený dojem, že doktor sa kvôli pomerne dlhej a únavnej ceste rozhodne zastaví a odpočinúť si v jej polovici, v starom mlyne. Vo filme, ktorý čas niektorých z románových obrazov donekonečna naťahuje (a naopak, čas niektorých skracuje), je táto skutočne dlhá cesta zredukovaná na niekoľko minút (presne dve minúty a štyridsať sekúnd), počas ktorých je doktor snímaný na „námestí“ mimo domu. V tejto epizóde sa zdá, že vzdialenosť od mlyna je minimálna a mlyn sa dokonca nachádza uprostred osady. Jeho priestorové oddelenie od zvyšku osady vzniká až v nasledujúcom zábere, ktorý predstavuje úplnú zmenu *chronotopu*. Zo studeného ale jasného denného svetla doktor – stále sa nachádzajúci uprostred osady – vstúpi do úplne nečakane prázdneho a temného hangáru.



Podobná dezorientácia je navodená v súvislosti s hľadiskami, ktoré má kamera reprezentovať. Mnohých kritikov jej postavenie viedlo určiť pohľad kamery ako pohľad transcendentnej entity.¹³ Tarr vo filme strieda viacero perspektív, no často ich zdanlivo ničím nemotivuje. „Pozorovateľ“, ktorému prislúcha dominantné hľadisko vo filme, zďaleka nie je onnipotentný, brzdí ho totiž lenivosť, automatizované a inertné reakcie. Dezorientácia v priestore je navodená i veľkými celkami, navodzujúcimi dojem veľkej diaľky, odkiaľ a kam sa však postavy dostávajú pomerne rýchlo, sprevádzané neprirodzene dobre počuteľným zvukom „vlastných“ krokov i hlasov.¹⁴ Hlavné miesto deja vo filme ani v románe nie je presne určené, no v oboch prípadoch sa dá vydedukovať, že ide o akúsi „bohóm zabudnutú“ osadu v Panónskej nížine, ktorej osamelosť je hneď v úvode zdôraznená tým, že diaľka najbližšieho mesta je meraná nemožnosťou počuť zvuk kostolných zvonov. Napriek tomu ho hneď v prvom zábere počujeme – a napriek tomu ho počuje v románe postava krivajúceho osadníka Futakiho. Ako uvidíme neskôr, toto pohrávanie sa s rovinou vznešena, resp. zázraku, ktoré ho pomerne často kladie do blízkosti

¹³ J. Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*, s. 189.

¹⁴ Osobitný príspevok k téme dezorientácie predstavuje druhá kapitola („Zmŕtvychvstanie“), odohrávajúca sa na mestskom úrade, kde sa predvolaní Irimiás a Petrina omylom dostanú na nesprávne poschodie (a tak ich jeden z úradníkov vedie zvláštnym labyrintom do „správnej“ kancelárie). V románe je opis tohto priestoru koncipovaný ako odkaz na Kafku (hlavne v obrazoch nekonečného radu pisárov). Jediný zreteľný odkaz na Kafku vo filme je neskoršia epizóda z kancelárie (druhá odzadu – „Samé starosti, samá práca...“), kde predstaviteľ zákona filozofuje o význame slobody a poriadku pre človeka. Ide o jeden z odkazov, ktorý môžeme čítať ako prepojenie Kafkovho chápania zákona s alegóriou komunistickej mašinérie tajných služieb.

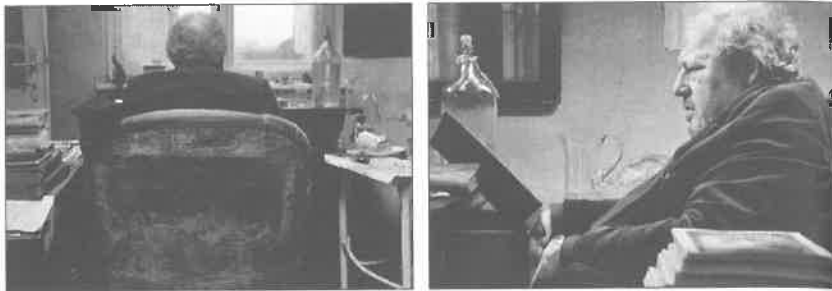
karnevalovej logiky, speje v kontexte filmu k reflexii nádeje, ktorá sa stáva jeho kľúčovým konceptom.

Nádej je ponúknutá divákovi, no postavy ju často odmietajú (bagatelizovanie zvuku zvonov i všetkých nasledujúcich zvláštnych zvukov Irimiásom a Petrinom, rýchle zabúdanie zo strany Futakiho i doktora), a naopak, v niektorých situáciách postavy uveria niečomu, čo už divák tuší ako podvod (Irimiás ako spasiteľ). Tento princíp Krasznahorkai používa ako jeden z odkazov na magický realizmus vo svojom silne intertextuálnom románe. Tarr však odmieta kopírovanie známych príkladov z filmárskych tlmočení tohto literárneho štýlu, čoho jedným z ostentatívnych znakov je práve jeho vernosť estetike svojich prvých filmov – čiernobiela farebnosť a nadviazanie na estetiku škaredosti oproti okázalej farebnosti a „magickému“ lyrizovaniu obrazu. Aj „lyrický“ zvuk je v ňom používaný veľmi striedom, a často prevrátený na svoj vlastný opak. Hudba je, ako sme videli, zámerne predvádzaná v disharmonickom amatérskom móde, vietor i dážď, zvuk zvonov i čudné pískanie, ktoré v akejsi kaviarni počuje Petrina a zmýli si ho so spevom, majú dva póly: naladiť diváka na kontemplatívny modus vnímania, no na druhej strane ho ešte viac priblížiť ku koncepcii začarovaného nietzscheovského kruhu ľudskosti, z ktorého postavy nedokážu vyjsť.

Chápanie nádeje sa pritom oproti románu výrazne mení. Krasznahorkai reaguje na mesianistické tradície a cez postavu Irimiása a jeho pomocníka Petrinu kritizuje nečinnosť osadníkov, ktorých môžeme chápať aj ako typických predstaviteľov národa, čakajúcich na spasenie.¹⁵

Takéto čakanie môžeme chápať ako súčasť stredoeurópskej mentality, prípadne ako súčasť spojenia s málo drsnou krajinou – podľa toho istého kľúča, podľa akého niekdajší národní charakterológovia určovali drsný charakter jednotlivých národov nehostinnými horskými krajinami, aké obývali. Oveľa lepší kľúč však ponúka Krasznahorkai sám, keď podobne ako neskôr v *Melanchólii odporu* cituje motív tradičnej maďarskej traumy z nedostatku – motív mora, ktoré kedysi zaplavovalo dnešné územie Maďarska. More nesymbolizuje utopicko-exotický svet chvíľkového dovolenkového blahobytu, ale zabudnutia a nečinnosti. Aj postavy *Satanského tanga* akoby boli pohitene hlbokým morom, v ktorom nič nikam nespeje, iba sa pomaly hýbe za akým-takým naplnením svojich fyziologických potrieb.

¹⁵ Mesianistická tradícia v maďarskej novodobej literatúre je napojená na neustále sa v nej opakujúci leitmotív zániku a skazy národa, ako na to upozorňuje tiež S. Kolmanová, *Metafyzika všednosti...*, s. 254.



Na jednej strane vidina mora exotifikuje dnešnú nudnú krajinu, ale na druhej strane upozorňuje na to, že namiesto plodnej nížiny po ňom zostali len široké pláne plné blata. Kým v románe falošný citát z knihy o geologickej minulosti Panónskej nížiny (ktorým príznačne začína kapitola „Niečo vedieť“) pridáva rozprávaniu magický rozmer pripomínajúci latinskoamerických spisovateľov, vo filme je doktor, ktorý si v knihe listuje, koncipovaný ako osoba, ktorú tieto údaje o minulosti svojej vlasti tak nudia, že už nad prvými riadkami knihy zakaždým beznádejne zaspí.

Budovateľský optimizmus minulých dekád pominul a zanechal za sebou opustené družstvá a osamelých príležitostných alkoholikov, ktorí žijú od jednej do druhej výplaty, aby ju raz mesačne mohli poriadne prepíť. Zacyklenie v kruhu je v závere románu aj filmu zdôraznené návratom k takmer totožnému obrazu, s totožným zvukom kostolných zvonov. V oboch prípadoch sa však obraz v niečom aj líši, a tento rozdiel je definovaný nielen vedomosťami, ktoré medzitým čitateľ/divák nadobudol, ale najmä autoreferenčným charakterom jeho záverečnej verzie. V románe sa dozvedáme, že postava doktora, ktorý roky trávil už iba pozorovaním života za oknom svojho ošarpaného domca a zapisovaním svojich postrehov do pozorne rozdelených zošitov ku každému zo svojich spoluosadníkov, sa vracia po zranení (utrúženom opileckým pádom uprostred svojej „porozovateľne“) z nemocnice domov. Netušiac, že všetci osadníci počas jeho neprítomnosti z osady odišli, spredstieraným znechutením a zároveň hlbokým uspokojením sadá za stôl a začína si zapisovať, čo ktorý z nich podľa neho robí – keďže predpokladá, že všetci sa kvôli dotieravým jesenným dažďom skrývajú vo svojich chatrčiach, z ktorých vylezú až na jar.

A práve vtedy sa udeje zázrak. V románe zázrak, vo filme na prvý pohľad nie: v románe totiž doktor náhle začína pociťovať zvláštne zmeny, akoby sa jeho domýšľavosť začala odtrhať od neho samého a namiesto nej na papieroch popísanom „jeho“ rukou ostávajú čoraz podivnejšie, poetickéjšie vety... až sa Krasznahorkai doslova vráti k takmer celým prvým dvom stranám svojho románu.

Román sa zrazu v našej myslí stáva dielom alkoholického a značne nesympatického doktora, ktorý zažil zázrak písania, zázrak oslobodený – ako nás poučili už Barthes a Foucault – od osoby autora.

Vo filme, naopak, tento návrat na začiatok symbolizuje nie svetlo vyžarujúce zo slov na papieroch, ale tma, do ktorej sa doktor doslova uzavrie: keďže sa rozhodne (vzhľadom na to, že už nepotrebuje *vidieť* von oknom, aby mohol písať), že svoj výhľad do vonkajšieho sveta prekryje doskami. Ešte pár úderov kladivom, a prúžok svetla, ktorý vidíme, sa stále viac zmenšuje, až napokon úplne zmizne. Ponárame sa do tej istej tmy, z ktorej vznikol film.¹⁶

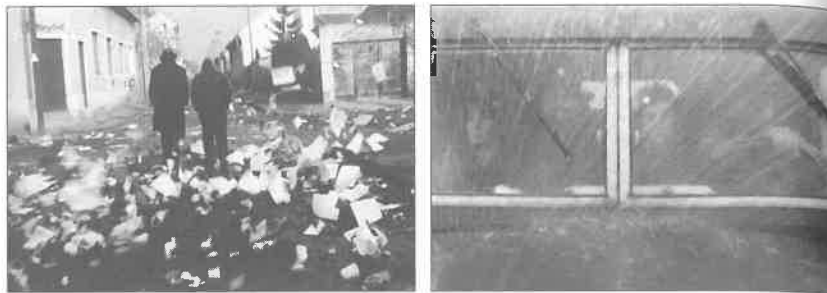
A táto temnota, z ktorej sa film rodí a v ktorej zaniká, je asi najdôležitejším pre-interpretovaním zvláštnej nádeje, ktorú napriek všetkému obsahoval Krasznahorkaiho román.

Tarrov doktor sa uzavrel pred svetom, ponoril sa do seba. Krasznahorkaiho doktor prehovoril k nám.

Rovnako sa však dá povedať, že uzavretím doktora do tmy Tarr podáva metaforickú výpoveď o fungovaní filmu. Ak uzavretie kruhu naznačuje nový začiatok na spôsob nekonečných príbehov, ktoré znova začínajú v bode svojho konca¹⁷, tak treba dodať, že vo filmovej interpretácii románu film nekončí s posledným obrazom, ale práve ním sa začína nanovo odohrávať v myslí diváka. Nie už ako príbeh či románové rozprávanie, ale najmä ako sled kontemplácií o zmysle toho, čo bolo možné *vidieť*. Tma uzavrela obraz, no zvuk zvonov pokračuje naďalej až po posledný záverečný titulok – nádej sa teda netýka zrodenia autora, ako v Krasznahorkaiho románe, ale zrodenia diváka.

¹⁶ V tomto zmysle je dôležité pripomenúť, že po úvodnom dlhom zábere-sekvencii kráv, ktorá v tomto zmysle skutočne pôsobí ako suplement, vlastné rozprávanie začína v *tme*: hlas rozprávača číta vety z Krasznahorkaiho románu, a až po nich sa znovu objaví obraz a začína prvá kapitola filmu. Príznakovosť tohto postupu je o to zreteľnejšia, keď si uvedomíme, že hlas rozprávača sa ďalej objavuje len v záveroch kapitol a vždy ho sprevádza nejaký obraz.

¹⁷ Všíma si to tiež Jaromír Blažejovský, ktorý dodáva, že príbeh v takýchto rozprávaniach sa stáva súčasťou ich vlastnej fikcie (c. d., s. 186).



Naturalizmus umelosti

V súvislosti so štýlom, ktorý Tarr pestoval od filmu *Zatratenie*, sa často zdôrazňovala umelosť jednotlivých riešení. Príslovečný je umelý Tarrov dážď, ale rovnako umelý je aj vietor, ktorý neprirodzene ženie suché listy a smeti v jednom zo známych obrazov filmu *Satanské tango*, kde Irimías a Petrína, zaberaný odzadu, kráčajú na mestský úrad. Už prvý obraz tohto filmu nás však má privyknuť na zvláštny naturalizmus tejto umelosti. Podobne ako Tarkovský alebo Sokurov, aj Tarr totiž využíva miernu asynchrónnosť obrazu a zvuku, ktorú dosahuje postsynchrónnym pridávaním pozorne vybratých a skomponovaných, no aj výrazne exponovaných ruchov. Povievanie vetra a neprirodzene hlasný dupot kravských kopýt v prvom zábere len zdôrazňuje surreálnosť zvuku zvonov, o ktorom sa o chvíľu dozvieme, že nemá odkiaľ doliehať, pretože najbližšie mesto je príliš ďaleko a neďaleká kostolná veža bola zbúraná ešte za vojny. Surreálnosť, ktorú v knihe zdôrazňuje Krasznahorkaiho eklektický štýl a rétorika (niekedy kvôli enormne dlhým košatým vetám nazývaná aj barokovou¹⁸, inokedy apokalyptickou či katastrofickou¹⁹, v každom prípade

¹⁸ Podľa Simony Kolmanovej, prekladateľky Krasznahorkaiho do češtiny, ide o tradičnú črtu maďarskej literatúry (S. Kolmanová, *Doslov*. In: L. Krasznahorkai, *Od severu hora...*, s. 104). Už začiatky Krasznahorkaiho románov sú často tvorené enormne dlhými vetami: prvá veta *Melanchólie odporu* má v anglickom preklade 174 slov (L. Krasznahorkai, *The Melancholy of Resistance*. New Directions, New York 2000, s. 3), prvá veta románu *Od severu hora...* zaberá ešte omnoho viac, celú jednu a pol stranu českého vydania. Nie je potrebná prílišná analytická námaha na to, aby sme uhádli, že dlhé Tarrove zábery – a teda aj prvý, enormne dlhý záber *Satanského tanga* – sú svojím spôsobom replikou tejto Krasznahorkaiho štýlickej črty.

¹⁹ S. Kolmanová, *Doslov*, s. 105.

však často balansujúcou medzi hovorovým a archaickým, satirickým a magicko-realistickým či hypnotickým prejavom), je vo filme pretlmočená obrazom dokonale letargických recipientov vznešeného zvuku. V úvode je totiž namiesto Futakiho jediným poslucháčom zvonov „skupina“ kráv, ktorá po bezcieľnom potulovaní po bohapustej osade vyrazí na pašu sama, bez jediného ľudského pomocníka.

Tento úplne samostatný dodatok k inak pomerne (z hľadiska reprodukcie základných dejových motívov) vernej adaptácii románu bol často interpretovaný ako užitočný prostriedok, ktorým sa divák má naladiť na vnímanie zvláštne pomalého tempa filmu i jeho svojskej atmosféry. Treba však zdôrazniť skôr silnú autentifikačnú funkciu tohto záberu. Nikým neriadené zvieratá pridávajú obrazu na realističnosti podobne ako autentické prostredie chátrajúcich hospodárskych a azda aj obytných budov a stajní.²⁰ Kamera, pomaly sa pohybujúca doľava, kam sa začínajú zberať aj zvieratá, sleduje popísané a ošarpané múry s opadávajúcou omietkou. Je to realističnosť tak zvýraznená, že pôsobí až nad-reálne, pričom zároveň platí, že Tarrovo známe unikanie od akcie k textúram alebo jednoduchým, nepatrným „prírodným“ pohybom (vánok, pomalé stekanie kvapiek dažďa) mnohým pripomína túžbu po vnímaní čistých fenoménov. V umelom svete sú však čisto prírodné fenomény základným omylom, a práve k nemu tieto Tarrove postupy odkazujú.

Satanské tango môžeme chápať ako krajné zdokonalenie postupu, ktorý si Tarr vyskúšal pri *Zatratení* (kde mu mimochodom tiež v niektorých obrazoch pomáha „neherectvo“ zvierat, napríklad v závere filmu), a ktorý čiastočne zachoval aj pri *Werckmeisterových harmóniách* – i keď tie už sú (nielen kvôli „hviezdnemu“ obsadeniu) omnoho viac „umelé“. Ide o postup metodického vyvažovania umelého sveta²¹ dojemom autentickosti, pričom sa vo výsledku radikálne sťažuje divákova schopnosť uvedomenia si krajnosti jednotlivých riešení – ako je napríklad umelosť príliš silno lejúceho dažďa alebo vetra, ktorá by v inom kontexte mohla vyznieť aj komicky.²² Základným pravidlom svojskej Tarrovej metódy je pomalosť, zreteľná rovnako v pohyboch protagonistov ako aj v tempe filmov. Práve touto dôslednou

²⁰ Na margo výnimočne výrazných epizód s rastlinami a najmä zvieratami, napríklad s umierajúcim psom v románe *Od severu hora...*, Simona Kolmanová pripomína Krasznahorkaiho slová, že už dlho túžil napísať román, v ktorom by nefigurovali ľudia. Tamže, s. 107.

²¹ O umelosti Tarrovoho sveta píše aj A. B. Kovács, c. d.

²² Keď Irimías a Petrína naložia našich osadníkov do vlečky nákladného auta, dážď leje tak prudko, že Halicsovi stekajú z nosa veľké sople a vo frontálnom zábere na Irimíasa s Petrinom, ktorí sedia za predným sklom nákladiaka, je zreteľná neprirodzenosť polievania skla enormnými množstvami vody. Tarr sa ostatne pred obvineniami z depresívnosti svojich filmov právom obhajuje, že tie naoľavujú obsahujú veľa vtipných momentov.

pomalosťou, „naťahovaním“, predĺžovaním trvania, zábermi, ktoré zachytávajú banálne deje v reálnom, ale aj zámerne príliš lenivo sa vlečúcom čase, sa film odlišuje od románu, kde sled rýchlo za sebou idúcich slov, neznesiteľných digresíí a atribútov často slúži zreteľným zmenám rytmu, niekedy až výrazne zrýchľujúcim tok rozprávania.²³

Vyššie sedemhodinovú dĺžku *Satanského tanga* je v tomto zmysle možné chápať práve ako jeden z tých významotvorných prvkov, ktoré pomáhajú správne mu divákemu reagovaniu na film, vyvolanému čisto fyziologickými faktormi. Ako poznamenala svojho času Helena Bendová, „dlhé filmy bývajú totiž dobré práve (i) díky svojí délce“, pretože v nich trvanie pôsobí ako (významotvorný) prvok, ktorý, navzdory tomu, že zdanlivo ide len o formálnu črtu, sa „stáva kvalitou díla“.²⁴ Jeho účinok na diváka je dvojaký: na jednej strane vďaka technikám predĺžovania (spomalené zábery, dlhé zábery, strnutie, opakovanie, rozvoľnenie naratívnej štruktúry²⁵ – z týchto len prvú Tarr nepoužíva) môže dôjsť k podlahnutiu diváka filmu, k „spoluplynutí s dílem“. Na druhej strane, vďaka únave a fyziologickému prežívaniu príliš dlhého času sa dostavuje tiež dištančný efekt.²⁶ Jaromír Blažejovský, už v súvislosti so *Satanským tangom*, prichádza k pochopiteľnému, podobne vyznievajúcej záveru, podľa ktorého sa extrémna dĺžka tohto filmu stáva súčasťou jeho významu – pričom núti diváka prežiť ekvivalent nehybnosti, v akej žijú jeho postavy: „zemdenosť z rovných obzorů a nekonečného deště musí divák fyzicky procítit“.²⁷

Divák je zámerne vnorený do iného spôsobu prežívania času, čo Blažejovský, tentoraz mimo fyziologického aspektu tohto prežívania, považuje za jeden z príznakov spirituálneho filmu, ktorý sa však Tarr pokúša prehodnotiť podobne, ako Krasznahorkai prehodnocuje štýl tzv. magického realizmu.

²³ Napríklad v závere kapitoly „Perspektiva videná spredu“, v ktorom sú prerozprávané sny unavených protagonistov po ich exode z osady: kým vo filme sú útržky snov čítané hlasom narátora v obvyklom tóne, sprevádzanom pomalým krúžením kamery nad hlavami spiacich, v románe Krasznahorkai postupne vynecháva bodky, neskôr čiarky, veľké písmená na začiatku viet, až nakoniec spája aj viacero slov do jedného. Záver kapitoly sa už nesie vo frenetickom, pološialenom rytme, v ktorom sa pletú sny jednotlivých postáv, pretože subjekty jedných sú gramaticky takmer stotožnené s objektmi iných („Schmidtová se stalaptákem šťastně letěla nadmléčnymimraky [...] bylabysirádachytilabrouka futakihobilí železemdoramen [...]“). L. Krasznahorkai, *Satanské tango*, s. 189 – zmena pravopisných pravidiel začína na s. 188).

²⁴ Helena Bendová, *Čas a plynutí filmového smyslu. Čtyři „dlouhé“ filmy*. In: „Illuminace“ 1999, č. 1, s. 5.

²⁵ Tamže, s. 10.

²⁶ Tamže, s. 21.

²⁷ Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*, s. 187.

V niektorých prípadoch bola príznakovosť Tarrovho pomalého tempa chápaná aj v pomerne triviálnom kontraste k údajnému trendu svižného rytmu s častými strihmami, ktorý ovplyvnila „videoklipová“ mainstreamová kultúra.²⁸ Diváci boli vedení k tomu, aby oceňovali práve odlišnosť Tarrových filmov oproti dominantným trendom tak v mainstreamovej, ako aj tzv. artovej kinematografii.²⁹ Takéto „PR“ malo za vedľajší produkt nielen príliš časté a nie príliš šťastné porovnávanie Tarra a Tarkovského, ale aj zabúdanie na to, že Tarr sa vo svete presadil paralelne s viacerými ďalšími režisérmi pomalého tempa a stal sa vlastne predným vojcom jedného z trendov, ktorý na artfilmových festivaloch trvá dodnes.

Obľúbený príklad Tarrovej schopnosti uviesť diváka do „sveta“ svojho filmu, onen spomenutý, osem a pol minúty³⁰ trvajúci úvodný obraz so stádom kráv, ktorý niektorí diváci vnímajú aj ako bizarnú atrakciu, je však v prvom rade najmä významovo mimoriadne bohatým obrazom, a jeho funkciu nevyčerpáva mentálne naladenie diváka na tempo filmu a na to, že v ňom bude mať možnosť sledovať siahodlhé obrazy triviálnych akcií v reálnom čase. Tento obraz totiž upozorňuje aj na jednu zo zásadných špecifik „sveta“, v ktorom sa tieto akcie budú diať. Je to svet naturalisticky schátralý, bez neprirodzených scénografických aditív a bez tradične chápaného filmového herectva, čo len podčiarkuje fakt, že v prvom obraze vidíme stádo zvierat, ktoré nevie hrať a správa sa podľa podmienok, ktoré sa mu práve ušii. Rovnako dojem umelosti ako aj dojem prirodzenosti a autenticity u Tarra súvisí s pozornou hrou so striedaním príznakových a nepríznakových prvkov. Jeden z príbuzných postupov v Krasznahorkaiho románe je jeho tendencia začínať kapitoly tak, aby navodili dojem, že hovoria o úplne inej postave, než o akú skutočne ide. Štýl je prispôsobený štýlu a nálade predchádzajúcej kapitoly, a takto navodené čitateľské mentálne predstavy sú až po určitej chvíli obrátené na svoj opak.³¹

²⁸ A. B. Kovács, c. d., s. 10.

²⁹ András Bálint Kovács dodáva, že Tarr nebol v Maďarsku jediným, kto po Jancsóvi prebral pozíciu avantgardného, elitného artového filmára (akí sa začali profilovať v opozícii voči komerčnému, ale aj artfilmovému priemyslu), ale bol prvý, ktorý sa po ňom vyšvihol do svetovej špičky tohto avantgardného štýlu. Tamže, s. 11.

³⁰ Podľa niektorých až deväť minút – ako podľa bloggера na stránke Spectacular Attractions v článku *Nine Minutes of Cows*. V skutočnosti však záber nasleduje až po úvodných titulkoch (záber na kravy trvá od 00:01:35 do 00:09:05).

³¹ V českom preklade je toto zámerné mätenie čitateľa umocnené možnosťou manipulovať rodom postáv, o ktorých sa hovorí. Ak napríklad štvrtá kapitola končí Schmidtovej pátraním po pôvode neznámeho zápachu („když se náhle narovnal a řekla: ‘To je země!’“), úvod piatej, ktorý pokračuje v tretej osobe ženského rodu dáva tušiť, že tiež pôjde o Schmidtovú, a nie Nocenku (Estíke), ako sa neskôr ukáže. Tak je aj emocionálny postoj k určitej postave prenesený na ďalšiu. L. Krasznahorkai, *Satanské tango*, s. 99.

Aj vo filmovom *Satanskom tangu* je práca s permanentnou príznakovosťou vnímaná ako súčasť stratégie systematického narúšania diváckych očakávaní. Jej súčasťou je tiež práca s prvkom náhody, ktorej najzreteľnejším nositeľom sa stávajú práve zdanlivo nedôležité zvieratá.³² Vďaka tomu, že divák už nie je schopný odhadnúť, čo sa ďalej udeje, je mimochodom povzbudená aj jeho schopnosť vydržať pri tak dlhom filme.³³ Napríklad už prvé obrazy filmu – titulky – mierne vybočujú z normy a namiesto postupného striedania mien, podporeného úvodnými sekvenciami, na tej istej ploche sa jedno k druhému pridávajú drobné vypísané a takmer nesledovateľné mená tvorcov a hercov.

Striedanie príznakových a nepríznakových prvkov dáva filmu dynamiku: príznakové je stádo kráv namiesto hlavných protagonistov, príznakový je zvuk zvonov vo vzťahu ku kravám, príznakové sú interiérové epizódy voči susediacim exteriérovým, veľké celky oproti detailom, a pod. Divácke očakávania sú narušené aj vďaka zrušeniu klasickej perspektívy, čoho súčasťou sú napríklad modernistické ploché kompozície, v ktorých sa spoza plachiet náhle objavujú dovtedy neviditeľné postavy (v jednej z epizód v krčme), prípadne po prázdnom poli prebehne pes a nalomí divácku dôveru v dlhú, únavnú cestu, ktorú ľudské postavy zdanlivo musia prekonať.³⁴

Ďalšia, veľmi striedmo využívaná príznaková pomôcka je hudba. Ide samozrejme o kapitolu samú o sebe, keďže hudba Mihály Víg v Tarrových filmoch je nezabudnuteľná práve kvôli svojej extrémnej melodickéj jednoduchosti, nekonečnému používaniu variácií na tú istú tému a inštrumentálnej nedokonalosti (v *Satanskom tangu* je napríklad „príznakový“ aj rozladený akordeón či disharmonický syntetizátor). Spojenie medzi zdanlivo metafyzickou témou tohto

³² V jednom z typických statických záberov na krajinu, ktoré trvajú niekedy práve toľko, aby sa z nej stihol nielen vynoriť a priblížiť, ale aj nanovo úplne zmiznúť niektorý z protagonistov, sa napríklad znenazdania objavuje ufúlaný dedinský oriešok. Ten (počas vzdalovania Estike a Sanyiho z domu) niekoľkokrát prejde cez záber. V jednom prípade úplne zmizne v diaľke a o nejakú chvíľu sa znova objaví a pricupitá naspäť: tým vlastne pomáha uvedomiť si optický klam, ktorý v týchto záberoch Tarr používa ako dôležitý významotvorný prvok. Zdá sa totiž, že zábery zachytávajú nekonečné dialky, no tie sa evidentne dajú prekonať za relatívne krátku dobu. Dojem optického klamu sa znásobuje tiež tým, že v tomto type záberov je použitý svojský postsynchron, v ktorom je vzdalovanie zvuku oveľa pomalšie ako vzdalovanie obrazu (postavy relatívne zreteľne počujeme aj vtedy, keď ich v zábere už takmer nevidno).

³³ A. B. Kovács túto schopnosť naopak prisudzuje ľudským tváram, ktoré síce nepatria profesionálnym hercom, ale ani „ľuďom z ulice“. Predstavitelia postáv *Satanského tanga* sú väčšinou umelci zo sveta filmu: režiséri, kameramani, architekti (Irimiása napríklad hrá skladateľ hudby k Tarrovým filmom, Mihály Víg). Podľa Kovácsa divákovu pozornosť udržuje práve ich prejav a ich premýšľavé tváre, ktoré im údajne dávajú rozmer bytostí, ktoré ešte môžu mať sny. A. B. Kovács, c. d., s. 14.

³⁴ Pozri pozn. č. 14.

filmu a Vígovou hudbou je asi najdokonalejší príklad spolupráce Víga s Tarrom. Variovanie tej istej melódie a jej nástojčivé návraty do východiskových bodov odkazujú na variovanie a nekonečné opakovanie tých istých dejových motívov, na ktorom trvá aj Krasznahorkai. Navyše Vígova hudba dodáva filmovej verzii *Satanského tanga* ešte ďalšiu dimenziu, ktorá priamo súvisí s reflexiou zvláštneho ponímania metafyziky u Krasznohorkaiho i Tarra: títo dvaja sa totiž stretli práve vo veľmi podobnom záujme o odmetafyzičtenie reality, ktoré zároveň poukazuje na beznádejne „diabolskú“ povahu ľudskosti, odkázanej na seba samu.

Hoci veľmi podobné, minimálne dávkovanie, a aj veľmi podobná forma hudby boli použité už v *Zatratení*, v *Satanskom tangu* je jej sémantická funkcia dovedená takmer do dokonalosti. Prvá „dávka“ hudby sa objaví po 23 minútach ticha. Hudba je Tarrom chápaná ako príznakový prvok už od jeho začiatkov. Svoje prvé filmy koncipuje na princípe kombinácie hovoreného slova, ticha a ruchov, od *Zatratenia* s čoraz väčším redukovaním prvého typu zvukov – teda dialógov – a čoraz väčším dôrazom na pozorne skomponovanú ruchovú časť. Tá je obvykle tvorená exponovanými banálnymi, každodennými zvukmi vetra, dažďa, krokov, a pod., ktoré vďaka zosilneniu navodzujú dojem duchovného rozmeru – čo je samozrejme ďalší zo zdanlivo styčných bodov, ktoré Tarra popri dlhých záberoch-sekvenciách spájajú s ruskými spirituálnymi filmármi, Tarkovským a Sokurovom.³⁵ V *Satanskom tangu* teda hudba zaznie prvý raz po dlhých 23 minútach, a neskôr sa opakuje v približne podobnej frekvencii, pričom väčšinou postupne nahradza „realistickú“ zvukovú stopu. S výnimkou dotieravého zvuku akordeónu vo všetkých odkazoch (resp. „pohľadoch“) na epizódu krčmovej zábavy, hudba teda nevyviera z priestoru príbehu a je skutočne možné chápať ju ako „transcendentnú“ (ako opak „imanentnej“, vyvierajúcej z priestoru deja). Jej význam je jasný: podobne ako baroková fúga, ktorá sa navzdory dojmu behu neustále vracia k počiatočnému motívu, aj Vígova hudba nás doslova „povznáša“ nad biedu pozemského života. Tento jej prvoplánový emocionálny účinok je však skomplikovaný jej formálnou jednoduchosťou, a tiež tým, ako táto jednoduchosť presne komunikuje s obrazom i s amatérskym hudobným prevedením. Na rozdiel od Bachovej hudby, hudba Víga v Tarrovi totiž neodkazuje k žiadnemu nadzemskému svetu, ani k životu po smrti. Jej úlohou je na chvíľu priniesť úľavu hlavne divákovi, pričom jej ekvivalentom je v prvých niekoľkých kapitolách odvrátený pohľad, ktorý nás vracia k variácii

³⁵ Tomuto dojmu sa však radikálne vzpiera iný, nespirtuálny druh každodenných ruchov, ako sú bzučanie muchy, drnčanie riadu, tikanie hodín.

na tú istú tému. Opäť to ilustrujem prvým použitím hudby v *Satanskom tangu*. Hudba sa totiž po prvý raz znenazdania objaví vo chvíli, keď sa Futaki s Kránerom dohadujú o tom, ako si sami dvaja rozdelia peniaze, ktoré by mali patriť všetkým spoluosadníkom. Spolu s prvými tónmi hudby sa kamera od tváří dvoch mužov presúva k oknu a nesmierne pomalým pohybom nás vedie k tomu, čo sa nachádza vonku: blato, v ňom jeden z nič netušiacich susedov, a zafúľané prasa ako svojbytný symbol pozemskosti tejto schátratej panónskej scenérie.

Druhý raz sa ten istý hudobný motív objaví až po hodine a siedmich minútach. Opäť ten istý zvuk syntetizátora – modernej, masovej náhrady organu, ktorá sprízemňuje jeho sakrálnu funkciu, opäť disharmonický nesúlad prvého hlasu a basov, a opäť použitie hudby vo funkcii zvukovej paralely odvráteného pohľadu, ktorý reaguje na *konkrétny* prípad ľudskej zloby melancholickým prijatím *celkovej* bezútešnosti sveta: hudba sa objaví vo chvíli, keď dospievajúci Horgosovie chlapec Sanyi vykladá Irimiasovi a Petrinovi o tom, že v osade sa nič nezmenilo, jedine Kráner so Schmidtom dnes donesú peniaze z predaja dobytky, ktorý dochovali všetci spoločne; teda, skoro všetci – okrem Sanyiho matky, pretože ju sa rozhodli zo svojho podnikania vylúčiť.

Po tomto nenápadnom pripomenutí ne-solidarity, zloby, vylúčenia z kolektívu trojica, zaberaná z profilu pri chôdzi zablatenou poľnou cestou, prejde okolo kamery, k Sanyiho slovám sa pripojí známy hudobný motív a kamera už ďalších niekoľko minút sleduje len prázdnu cestu zalievanú hustým dažďom, prechádza okolo holých konárov jesenných stromov na pozadí stmievajúceho sa neba a vyvoláva tak pocit nezmyselnosti akejkoľvek spoločenskej aktivity. Melancholické, zdanlivo transcendentné „oko“ kamery však nevdojak prezrádza svoju technickú povahu, pretože okrem hladkého pohybu, ktorý mu prepožičiava vozík, na ktorom je kamera pravdepodobne postavená (už nikdy nebude ručná, ako v Tarrových prvých filmoch), sa v jednej chvíli na povrchu jej objektívu dokonca objaví mucha – uprostred „prírodného“ dažďa nepravdepodobný jav, no v kontexte produkcie individuálnych symbolov nezámerný vizuálny príspevok k jednému zo zámerne exponovaných zvukových leitmotívov filmu: zvuku bzučiacej muchy, ktorý vedľa ďalšieho dominantného zvuku z prvých kapitol – hlasného tikania hodín – výborne spostredkováva typickú nehybnosť panónskeho vidieka v období chladných dažďov na sklonku jesene.

V oboch začiatkových kapitolách filmu ide o podobný postup kombinácie hudobného leitmotívu a pomalého odjazdu kamery od protagonistov príbehu. V oboch prípadoch kamera smeruje k zdanlivo bezprostrednému pozorovaniu bezútešných fenoménov

okolitého sveta. V súvislosti s touto Tarrovou záľubou odvracať pozornosť ani nie tak od protagonistov „príbehu“, ako od akejkoľvek akcie, ktorá by posúvala dej, sa skutočne ponúka možnosť špekulácie o potrebe sprostredkúvať čisté fenomény: dažďová voda, stekajúca po akomsi múre v *Zatratení*, i krčmový hosť z toho istého filmu, ktorý sa vytúlal von a teraz len zo sebe vlastných pohnútok vytrvalo dupoce a čľapoce uprostred dažďa v akejsi hlbokoj mláke.

Úplne odlišnú funkciu má odvracanie od centrálného diania sprevádzané monotónnymi hudobnými „intermezzami“ v prvej kapitole filmu *Satanské tango*. Vďaka pohľadu z okna je hudba ešte zreteľnejšie asociovaná s pohľadom „mimo“ priestor deja, ale zároveň s pohľadom, ktorý *nie je* bezprostredný a neodhaľuje nám autentické fenomény.

Striedanie príznakových prvkov je spočiatku vedené princípom kontrastu (slovo vs. hudba, ticho vs. zvuk, exteriér vs. interiér, veľký celok vs. detail), lenže neskôr už Tarr potrebuje obmeniť stavbu filmu, aby zostal dôsledný sklamávaníu očakávaní. Základný rozdiel medzi používaním hudby v prvých kapitolách a v kapitolách posledných je nielen to, že intervaly medzi hudobnými vložkami sa ku koncu filmu skracujú, ale najmä to, že aj použitie hudby nadobúda celkom opačnú a v mnohom tradičnejšiu úlohu (čo zodpovedá čiastočnému príklonu k niektorým ďalším naratívnyu postupom klasického filmu, ako je napríklad pohľad-protipohľad).

Hudba, ktorá sa objaví v obraze úplne premoknutých protagonistov vezúcich sa na viečke nákladniaka kamsi do neznámej „svetlej“ budúcnosti, alebo v obraze spiacich a rovnako uzimných protagonistov v opustenom a polorozpadnutom Almássyho sídle totiž neuhýba pohľadom. Naopak, zdôrazňuje základnú zmenu perspektívy: títo ľudia už nedokážu jedni druhými manipulovať, už sa stali sami obeťou manipulácie. Zlo v nich už prestáva byť objektom, ktorý nudí (a od ktorého je treba odvrátiť rýdzo melancholický zrak), pretože teraz už navzdory svojej nietzscheovskej typicky ľudskej, nedokonalkej, egocentrickej, zbabelej i pomstychtivej povahy takmer vyvolávajú súcit.

Hudba už teda nesprostredkúva odvrátenie pohľadu, ale jeho skleslé, pomalé upriamenie.³⁶

³⁶ Napríklad v závere spomínanej kapitoly „Perspektíva videná zozadu“, kde melancholický hudobný leitmotív sprevádza zmoknutých protagonistov na viečke nákladného auta. V kapitole „Perspektíva videná spredu“ sa namiesto toho objavila nová elektronická variácia na ten istý motív, takže niekoľkonásobné krúženie kamery okolo zamyslených a neskôr spiacich tváří a hláv protagonistov na momenty pripomína poetiku niekdajších televíznych intermezz.



Nečinnosť, pohľad I.

Jaromír Blažejovský naznačuje, že jednou z konštánt, prostredníctvom ktorých *Satanské tango* možno čítať ako variáciu, ale tiež ako znovupremyslenie spirituálneho filmu, je práca s „modálnym atribútom pasivity“.³⁷ Príznačné pre Bressona, no rovnako charakteristické pre štýl Dreyera alebo Tarkovského, u Tarra sa však zobrazenie pasivity dostáva najmä do dialógu s románovou predlohou. Tu je nečinnosť obyvateľov nemenovanej maďarskej osady kladená rovnako do súvislosti s biblickými odkazmi ako aj s odkazmi na novšiu historickú skúsenosť (stroskotanie družstevného systému, fungovanie donášačov a absurdnej mašinérie zákona, ktorý pripomína rovnako zákon z Kafkových diel i komickosť „kvázizákona“ skutočných dobových tajných služieb).

Kým v románe obidve „druhé“ kapitoly (druhá od začiatku i druhá od konca), zaoberajúce sa prostredím policajného úradu, predstavujú najvýraznejšie žánrové skoky, akých sa v ňom Krasznahorkai dopustí, ich burlesknosť je vo filme utlmená a zostáva po nej len niekoľko nenápadných vtipov: napríklad ten z úvodu prvej z kapitol, keď Irimiás a Petrína čakajú na chodbe úradu a pozerajú pritom na hodiny, z ktorých každé ukazujú iný čas.

Povaha hľadiska v Tarrových filmoch je jednou z ich najväčších záhad. Blažejovský hľadisko *Satanského tanga* označuje za transcendentné, no zároveň musí dodať, „že Bůh, ktorý operuje v Tarrově transcendentnu, musí byť veľmi, veľmi pomalý Bůh, není-li jim, v souladu s názvem, vlastně Satan“.³⁸

³⁷ J. Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*, s. 246.

³⁸ Tamže, s. 186–187.



Presnejšou analýzou môžeme zistiť, že dojem neosobnosti, alebo v niektorých prípadoch nadosobnosti (ktorá Blažejovského vedie k váhaniu nad tým, či ide o božský pohľad alebo o pohľad Satana) vyplýva práve z potreby variovať rôzne prejavy „príznakovosti“. Hoci mnohé zábery skutočne čerpajú z kompozície Tarkovského záberov, najzreteľnejšou črtou hľadiska nadosobného „rozprávača“ filmu je jeho inertnosť, často hraničiaca s *automatizom*. Epizóda Estikinej samovraždy, kedy sa kamera veľmi pomaly priblíži z veľkého celku do celku, a nenápadne sa nad Estike skloní (tak, ako by sa azda sklonil nad jej mŕtvym telom udivený ľudský pozorovateľ), je v skutočnosti radikálnym vybočením smerom k logike klasického filmu a jeho emocionality. Naopak v časti tej istej kapitoly, keď Estike zamieša jed pre svojho kocúra a zmizne vonku, pričom za sebou ani nezavrie dvere, kamera ostane nehybne stáť a až postupne sa priblíži k dverám, za ktorými nevidno nič, len blato a vytrvalé mrhosenie.

„Aktivita“ i „pasivita“ kamery sú v niektorých prípadoch kontrapunktom k „aktivite“ či „pasivite“ protagonistov. Často sa stáva, že tam, kde by podľa logiky tradičnej filmovej narácie mala sledovať akciu, zostane statická, ale i naopak. Silná významová paralela k takejto koncepcii a rozloženiu hľadísk vo filme je neustály návrat k motívu pohľadu, najčastejšie vo forme pohľadu z okna, alebo rôznych variácií na tupé pohľady vpred, viac či menej smerom ku kamere.

Pohľad von oknom je v prvej kapitole filmu zopakovaný niekoľkokrát. V jej prvých sekundách sa Futaki dvakrát vráti k oknu, aby sa presvedčil, či naozaj počuje zvony (akoby mu pohľad z okna mal priniesť odpoveď!). K oknu (a chrbtom k nám) je otočená jeho milienka Schmidtová pri ťažkom rannom prebúdzaní a rozprávaní o svojom zlom sne.

Cez okno sa samozrejme pozerá hlavne doktor – pozeranie z okna je aj v románe asociované hlavne s ním. No namiesto toho, aby nám kombinácie doktor-okno-pohľad z okna Tarr ukazoval v priamej juxtapozícii, ukazuje nám zozadku doktora len z profilu, alebo ho ukazuje zozadu a spolu s ním aj to, čo vidí za oknom. Prvé predstavenie doktora je nepriame: vidíme znova Futakiho dívajúceho sa z okna (jednotlivé kapitoly sú často koncipované len ako prerozprávania tej istej udalosti, avšak z perspektívy iného účastníka), ibaže tentoraz spredu, nie zozadu. Futaki za oknom je orámovaný maskou ďalekohľadu.

A práve ďalekohľad, sklo okna (alebo výnimočne aj nákladného auta či dokonca samotnej kamery – ako vo chvíli, keď na jej objektív sadne mucha), dážd' stekajúci po oknách, textúra záclon, znásobujú dojem sprostredkovanosti. Nie transcendentný pozorovateľ nám rozpráva dej filmu. Naopak, tento „rozprávač“ je práve tak ľudský ako doktor, zredukovaný na svoju ťažkopádnu telesnosť (resp. na obmedzenia techniky) a až v závere filmu asociovaný s autorom celého príbehu. Nielen že tento rozprávač nie je Bohom – nie je totiž ani Satanom. Jeho automatizmus i inercia, jeho znudenosť a nečinnosť nie sú ani necitlivé, ako sa domnieva Blažejovský, ani prehnane súcitné. Ide v pravom slova zmysle o jednu z variácií na ľudskú povahu, takú, akú ju kedysi videl aj Nietzsche.

Autor rozprávania vo filme totiž nie je ten, ktorý píše, ale ten, ktorý sa pozerá – tento presun váhy z jednej na druhú aktivitu môžeme chápať ako klasický príklad prekladu z jedného do druhého znakového systému, pričom si Tarr samozrejme nerobí tradičné semiotické ilúzie o dokonalosti prekladu a bližšia mu je benjaminovská verzia, v ktorej je preklad vždy nedokonalý.

Je ešte jeden dôležitý aspekt kamery-oka, pozerajúceho sa von oknom, ktorý prichádza do výrazu práve vo chvíli, keď prvá „dávka“ hudby stíchla a strih nás od prasaťa a blata vonku presunie nazad, do Schmidtovej kuchyne. Schmidt zaspal, Futaki rojčí pred oknom, otočený k nemu chrbtom a tvárou k nám (rojčí o ideálnom živote v *nečinnosti*, premenený na rýdži pohľad s jediným „telesným“ príznakom – nohami v lavóre s teplou vodou; chce totiž byť vrátnik vo fabrike na čokoládu, alebo aspoň v dievčenskom internáte, len tak sedieť a pozorovať, „ako ten kurva život beží“). Za ten čas Schmidtová pobehuje medzi chladničkou a hrncami a kým Futaki neprehovorí o svojom sne, tieto banálne zvuky kuchynskej každodennosti tvoria dokonalý príznakový kontrast k predchádzajúcej kvázi-metafyzickej časti s hudbou.

A práve počas jej pragmatickej reakcie na Futakiho detinské sny sa dovtedy statická kamera znova posunie, a posúva sa stále bližšie k oknu. Lenže namiesto



sveta vonku tentoraz vidíme len hustý závoj záclony. Závoj naturalistickej záclony, aké boli v socialistických krajinách v móde niekde na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, a aké dodnes mnohí z nás vlastnia. A pritom opäť súčasne aj závoj nad-realisticko-diabolský, posiaty menšími a väčšími kruhmi – nenápadný vizuálny príspevok k motívu diabolského kruhu z rovnomennej predlohy.

Mimochodom – vizuálny symbol kruhu sa objaví o pár sekúnd neskôr aj vo forme reproduktorov na magnetofóne z približne toho istého obdobia. Neskôr je vo filme neustále obmieňaný v tvaroch predmetov, v textúrach, pohybe postáv i kamery. Tieto dva príspevky k modernizácii inak anachronickej scénografie i kostýmov nepoukazujú len na kruh ako na diabolský symbol, ale pomerne presne tlmočia i Krasznahorkaiho metódu kombinácie zdanlivo anachronického alebo aj mierne „archaizujúceho“ rozprávania s indikátormi modernosti doby. Cirkusová atmosféra v *Melanchólii odporu* i odkazy na predvojnovú meštiacku mentalitu sú napríklad skombinované s odkazmi na socialistické funkcionárske štruktúry, a vo filme *Satanské tango* architektonické, kostýmové a scénografické prvky ponúkajú víziu prepletenosti päťdesiatych i sedemdesiatych rokov, hoci je zároveň pravdepodobné, že dej sa odohráva v súčasnosti.

História prežíva v každodennosti v podobe nefunkčných archeologických vrstiev, podobne ako oblečenie nahádzané na seba v prapodivných „pracovných“ úboroch jednotlivých protagonistov – práve takých, aké dodnes stretáme v schudobnelých panónskych osadách – ak nie už priamo v Tarrovej vlastnej krajine, tak určite v krajinách trochu ďalej na juh.

Tarr totiž s vizuálnou podobou svojich filmov – ak nerátame obrazy prírodných živlov, ktorých silu občas „nenápadne“ zdôrazní – nepreháňa a nefabuluje. András

Bálint Kovács tak môže citovať jeho architekta z filmu *Zatratenie*, Gyulu Pauera, ktorý poskytuje celkom jednoduchú verziu naturalistickej umelosti v zmienenom filme: všetky prostredia, či už exteriéry alebo interiéry, sú reálne. Jediná umelosť ich konečnej podoby je daná typickou synteticko-analytickou povahou filmu. Priestory *Zatratenia* sú vybudované skoro ako u Kulešova: z reálnych prostredí, ktoré sú však v realite od seba na kilometre vzdialené.³⁹

Pozorné obmieňanie stále nových príznakových prvkov, z ktorých nie všetky sú zjavne príznakové oproti mainstreamovej produkcii, ale často len vo vzťahu k prvkom, ktoré ich obklopujú, nakoniec môžeme chápať ako ďalší príspevok k symbolike kruhového pohybu života. Pohybu, voči ktorému sa nečinnosť a pozorovanie niekedy javia ako jediná správna reakcia.

Nietzsche a čísla

Názov románu i filmu, *Satanské tango*, sa viaže na obraz, ktorý je (vo filme omnoho viac než v románe) emocionálne jedným z najsilnejších. Ide o obraz osadníkov, tancujúcich v pokročilej hodine pekelný, opilcký tanec na pomedzí medzi nocou a dňom, vedomím a bezvedomím.

Symbolika tanga je derivovaná z jeho základných, tak trochu „račích“ krokov: trochu dopredu, trochu viac dozadu (dámy naopak). Kedykoľvek si myslíme, že sme niekam pokročili, náhle sa ocitáme na začiatku, alebo ešte ďalej, vzadu, podobne ako v onom známom, často citovanom Leibnitzovom podobenstve s loďou. Samozrejme, ani Tarr ani Krasznahorkai nemajú záujem na tom, byť príliš čitateľní, a preto sa skutočné tango – tanec, ktorý sa okrem toho vyznačuje aj vykresľovaním ležatých osmičiek (pohybom chodidiel, ako vie každý čitateľ príručiek s tanečnými krokmi) – vo filme objavuje len na niekoľko minút, v samom závere epizódy s tancom, ako bodka po predchádzajúcej nekonečnej odrhovačke opitého akordeonistu.

To, že ide o jediný obraz, v ktorom sa skutočne tancuje práve tango, nás zároveň vedie čítať jednak samotnú situáciu tancovania vyčerpaných protagonistov ako situáciu, ktorá ich privádza do blízkosti pekelných síl (hoci práve výsledné tango

³⁹ V rozhovore A. B. Kovácsa s G. Pauerom, kde tvrdí, že jeden dom z filmu má „exteriér nakrútený v Budapešti, interiér v Ajke a obchod zo susedstva pochádza z Pécsi“. Cit. podľa A. B. Kovács, c. d., s. 7–8.



pôsobí prekvapivo nežne⁴⁰), no jednak nás má upozorniť na to, že *satanské tango*, podľa ktorého je román/film pomenovaný, musí mať súvislosť ešte s čímśi ďalším, pre čo spomenutá situácia bude fungovať ako alegória. Krasznahorkai to „čosi“ veľmi jasne naznačuje kruhovou štruktúrou svojho rozprávania, ktorá je vo filme síce zachovaná, ale niektoré jej konotácie sú potlačené do úzadia. Román je totiž rozdelený na dvanásť kapitol, pričom číslovanie prvých šiestich postupuje vzostupne, a druhých šesť je očíslovaných zostupne (I. až VI., a ďalej: VI. až I.). V kruhu sa, ako hovorí aj známy Puškinov verš (i Danteho pekelná geografia), pohybuje diabol, a aj číslo šesť je diabolské. Ak vezmeme do úvahy tradične pozitívny význam čísla dvanásť (dvanásť hodín, dvanásť mesiacov), tak vidíme, že členením svojho románu sa Krasznahorkai snaží naznačiť, že produktívna sila cyklu smrti a znovuzrodenia, pre ktorú je charakteristické číslo dvanásť, je v tomto prípade len márnym zdaním, a „dvanásťku“ je v skutočnosti možné vnímať aj úplne opačne – ako postupný návrat na začiatok.

Čo je však nesmierne dôležité, je to, že tento návrat nemá formu sínusoidy, ale práve kruhu, alebo ešte presnejšie – symbolu ležatej osmičky, ktorá sa objavuje aj v názve jednej z kapitol. Večnosť teda nie je sférou transcendentna a vykúpenia, ale nekonečného opakovania a nudy. Ak ide o nejaký druh večného návratu, tak to nie je (v istom zmysle) plodný večný návrat vedúci k udržaniu kolektívu, ako v eliadovskej verzii univerzálneho ľudského mýtu, vďaka ktorému sa spoločenstvo

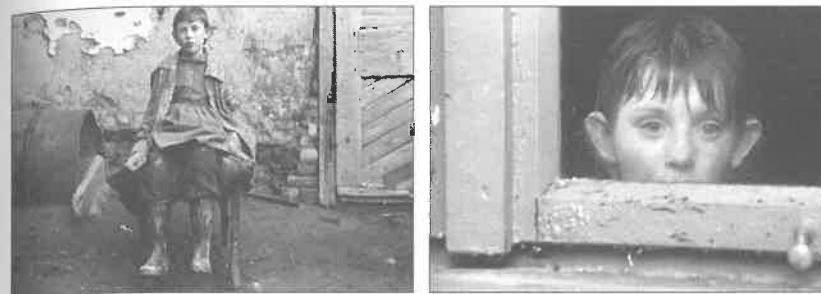
⁴⁰ Tancujú ho Schmidtová a riaditeľ školy, ktorý sa tu ukazuje ako zvodca, a Schmidtová ako slabá žena, ktorá chce byť zvedená / kľamaná („tanec je moja slabosť“). Snímaní sú v polodetailoch, čo celému tancu na rozdiel od predchádzajúcej časti epizódy, snímanej v celkoch, dáva rozmer nečasovej intimitity, túžby „uniknúť“ do večnosti.

neustále vracia k určitému pra-vzoru zo svojej mýtckej minulosti. Nie je to ani plodný návrat ne-rovnakého, aký sa snaží sformulovať Nietzsche ako jednu z vlastností fungovania ideálneho nad-človeka (takého, ktorý by konečne prekonal všetky úskalia „prílišnej ľudskosti“). Naopak, je to práve ten večný návrat, ktorý Nietzsche odsudzoval – plný resentimentu, nečinného rojčenia, spoliehania sa na spasiteľa, pomstychtivosti. V *Satanskom tangu* sa k sentimentálnemu rojčeniu, pasívnemu očakávaniu Spasiteľa a občasnej zlobe pripájajú podvody, klamstvá, nevera. Prílišná „ľudskosť“ tu však nie je nietzscheovsky buržoázna, naopak, je lokalizovaná do neurčitej doby po stroskotaní povojnového komunistického sna, medzi novodobý vidiecky proletariát. Hoci sa pravdepodobne už blížime k pádu komunizmu, falošnému Mesiášovi Irimiášovi sa podarí presvedčiť skupinu ľudí, aby si založili družstvo, akýsi rajský ostrov („sziget“), čistú utópiu, kde by si vlastnou prácou zarobili na lepší život. Svetlá budúcnosť však nemôže prísť len tak – podľa talentovaného manipulátora Irimiáša totiž spoločenská situácia ešte nedovolí organizáciu takýchto odľahlých združení, ktoré sa nebudú dať dobre kontrolovať. Politický režim ešte nie je pripravený na samosprávu v pravom zmysle, a tak Irimiáš osadníkov rozdelí do skupín, aby nemohli komunikovať medzi sebou (a aby v skutočnosti mal nad nimi sám lepší dohľad, pretože ich plánuje využiť ako donášačov pre vlastné potreby).

Napriek týmto narážkam na socialistickú minulosť (či skôr prítomnosť),⁴¹ Krasznahorkaiho román je mimoriadne bohatý a štruktúrne zložitý. Napríklad je preň príznačné, že sa rovnako očislované kapitoly zo „vzostupného“ a „zostupného“ radu navzájom nezrkadlia pravidelne a zreteľne, ale iba výnimočne (ide zhodou okolností práve o kapitoly o policajnom úrade, ktoré majú zhodné číslovanie: II.). Keď čitateľ prechádza od jednej k druhej, príležitostne sa ocitá v celkom odlišných žánroch (napríklad gogolovsko-kafkovsko-bulgakovovská druhá kapitola spredu i zozadu, alebo mystická kapitola „Nanebovzatie? Halucinácie?“). Vo filme sú tieto žánrové skoky utlmené, takže na prvý pohľad pôsobí žánrovo vyvážené. Tak, ako dve kapitoly, odohrávajúce sa na mestskom úrade, nie sú tak burleskne komické, ani zázračné a nečakane strašidelné zjavenie ducha dievčatka v kapitole „Nanebovzatie?...“ vo filme nevidíme.

Uvedené posuny vyplývajú priamo z riešenia otázky intersemiotického prekladu. Medzi Krasznahorkaiho najsilnejšie stránky, okrem pestrosti intertextuálnych

⁴¹ Obidva Krasznahorkaiho romány, ktoré sa týkajú komunistického Maďarska, vyšli ešte pred obdobím prechodu: *Satanské tango* v roku 1985, *Melanchólia odporu* v roku 1989.



a metatextových odkazov, možno zaradiť práve jeho výnimočne variabilný štýl, jeho slovné bohatstvo, neuveriteľnú dĺžku jeho viet. Inými slovami, u Krasznahorkaiho je dominantným vyjadrujúcim prostriedkom jazyk, u Tarra obraz, no pre oboch to, čo je podstatné, zostáva akoby medzi riadkami, resp. mimo obrazu (v tomto Tarr pripomína rovnako Bressona ako i Tarkovského). Navyše – obraz sa u Tarra stane dominantným práve od chvíle, keď začne spolupracovať s Krasznahorkaim. Jeho predchádzajúce filmy sú doslova uvravené, hoci aj v spôsobe ponímania dialógov (od improvizácie k poetckej štylizácii) aj v oblasti filmového obrazu Tarr postupne prechádza viacerými fázami (od formanovskej poetiky cez experiment s jediným záberom v televíznom *Macbethovi* až k štylizovanej komornosti teatrálnie poňatého *Jesenného almanachu*).

Paradoxne sa preňho stretnutie s Krasznahorkaim prelína s prechodom k „tichým“ filmom s minimom dialógov, a s minimom hudby, ktorá je pritom sama o sebe, typicky pre spoluprácu Tarr – Víg, monotónna a minimalistická.

Čo teda Krasznahorkai vyjadruje vo svojich povestných dlhých, uvravených vetách s množstvom detailov, digresíí a prívlastkov, ktoré sa pohybujú od magického po burleskne ironický modus, Tarr musí vyjadriť rovnako „hypnotizujúcim“ obrazom – a preňho sa hypnotizujúce začína rovnať najmä „pomalému“, „prázdnu“ a „dlhému“. Nadbytok detailov u Krasznahorkaiho sa stáva jeho minimom – ktorý však, ako správne poznamenáva Jaromír Blažejovský, umožňuje tiež lepšie sústredenie sa na nečakané, barthesovsky „tupé“ zmysly.⁴² Ale aj – tupé pohľady.

⁴² J. Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*, s. 73. Ide o marginálnu poznámku, ktorú Blažejovský ďalej vôbec nerozvádza.

Nečinnosť, pohľad II.

Dôležitosť pohľadu (v doslovnom zmysle – nielen ako hľadiska, na ktorého dôležitosť upozorňuje aj Krasznahorkai spomenutou metódou mátenia čitateľa v súvislosti s perspektívou i jej objektom) v Tarrovom filme ilustruje napríklad jedno z dejových vybočení oproti románu, a to skutočnosť, že vo filme Estike pozoruje a vidí opilecký „satanský“ tanec v krčme, kým v románe sa nazrieť dnu len márne pokúša (sklo je dokonale zahmlené, a zvnútra nielen že nedolieha široko-dáľeko počuteľná hudba akordeónu, ale počuť len „jakýsi zmatený šum, cinknutí sklenice, řinčení skla a chvíľami prerušovaný smích“).⁴³

Ako som však spomínala, videnie je vo filme vždy už dôrazne prezentované ako sprostredkované minimálne zvláštnymi kompozíciami záberu, no často aj doslova, sklenými prekážkami medzi objektom a pohľadom. V určitom zmysle tak Tarr reaguje na postštrukturalistickú dobu, zreteľnú napríklad v Lacanovej dekonštrukcii klasickej perspektívnej scény. Pomalé odklony pozornosti od nečinných či iba „kamsi“ kráčajúcich protagonistov „príbehu“ k zátišiam, krajinám alebo dejiskám banálnych akcií „za oknom“, aké spočiatku vždy sprevádza Vígov hudobný leitmotív, majú ďaleko od Tarkovského „banálne“ zázračných, čistých fenoménov, ako je nesmierne pomalý pohyb rozliateho mlieka, stekanie vody, povievanie rastlín vo vetre, „vata“ z topoľov... U Tarkovského majú tieto javy podobnú funkciu ako exponované zvuky bez zdroja v obraze: poukazujú na existenciu paralelného sveta alebo entity mimo toho viditeľného.⁴⁴ V tomto prípade nás Tarr neupozorňuje na nutnosť fenomenologickej redukcie. A to hneď z viacerých dôvodov: v prvom rade nám ponúka odvrátenie pohľadu ako reakciu na konkrétnu ľudskú zlobu. „Fenomény“, ktorými sa kamera pri týchto príležitostiach necháva uniesť, navyše zovšeobecňujú bezvýchodiskovosť sveta, v ktorom je človek ponechaný bez akejkolvek nádeje. Tieto symbolické obrazy všeobecnej zákonitosti sveta teda zodpovedajú istému odvetviu uvažovania o melanchólii ako postoji filozofov, melancholickej koncepcii nečinnosti a lenivosti ako reakcii intelektuálne nadpriemerne vyspelého človeka, ktorý si príliš dobre uvedomuje, že ak umyje svoju šálku od kávy, na svete tým nič nepohne.⁴⁵ A napokon, tretí dôvod, prečo nás Tarr vzdďaluje od čistých fenoménov

⁴³ L. Krasznahorkai, *Satanské tango*, s. 119.

⁴⁴ Pozri napr. Andrea Truppin, *And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky*. In: Rick Altman (ed.), *Sound Theory / Sound Practice*. Routledge, New York 1992, hlavne s. 237–241.

⁴⁵ László F. Földényi v *Melanchólii* (Kalligram, Bratislava 2001) uvádza trochu odlišný príklad melancholickej ženy v domácnosti, ktorá odmieta poupratovať byt pretože vie, že tým svoj život nezmení.



práve vtedy, keď sa im zdanlivo približuje, je rafinované upozorňovanie na prekážky, ktoré oddeľujú oko od sveta: záclona, alebo aspoň okno, a v tomto prípade – kde žiadna prekážka nie je – aspoň sklo objektívu kamery, ktoré je nenápadne priznané vo chvíli, keď naňho sadne hmyz.

Hoci platí, že svet, ktorý v *Satanskom tangu* vytvára Tarr, je dokonale umelý (ako tvrdí aj A. B. Kovács⁴⁶), treba k tomuto tvrdeniu dodať, že to predovšetkým znamená, že je sprostredkovaný. Celý film je možné čítať cez napätie medzi sprostredkovaným videním a simuláciou čistoty vecí. Podľa A. B. Kovácsa Tarrovo videnie sveta je rovnako holistické ako videnie ďalších veľkých filmárov – Tarkovského alebo Fassbindera vrátane.⁴⁷ V tomto postrehu môžeme pokračovať: v skutočnosti to, čo robí tento svet svetom bez Boha je práve nemožnosť bezprostredného vzťahu k veciam.

Tarr volí tri základné druhy upozornenia na sprostredkovanosť tohto sveta. Okrem vizuálnych prekážok sú to tiež Vígova hudba ako hudobné pretlmočenie smrti Boha (nápadná podobnosť s barokovou fúgou, ktorá je však zároveň úplne dekonštruovaná) a hlas rozprávača. Hudba je často vo významovej opozícii voči hlasu rozprávača. V druhej kapitole sa to ukazuje najjasnejšie, keďže tieto dve zvukové stopy sa v jej závere prekrývajú. Hudobný leitmotív „sledujúci“ cestu a stromy okolo cesty v stmievajúcej sa jesennej krajine pokračuje aj po strihu na opustený a slabosvetlený vchod do akejsi krčmy (naratívna linka deja sa tým vracia späť, keďže predpokladáme, že to je krčma, kam naša trojica protagonistov dôjde po tom,

⁴⁶ A. B. Kovács, c. d., s. 4–8.

⁴⁷ Tamže, s. 1.

ako sa stratila z dohľadu kamery). Je noc, no dážd' leje stále rovnakou, dotieravou intenzitou. Vtedy sa po očakávaných protagonistoch vynorí aj hlas rozprávača, ktorý je nejakú chvíľu dôsledne používaný ako bodka za jednotlivými kapitolami a vždy reprodukuje vybrané vety z Krasznahorkaiho knihy.⁴⁸

Vonku teda leje, je chladno a tma. No hlas opisuje svitanie a krásu začínajúceho dňa, kedy sa človek konečne odtrhne od zvierat a hranice sa stanú jasnými a pevnými. Striedanie príznakových prvkov je koniec koncov nemožné bez pomoci kontrastu. V záveroch kapitol Tarr s Krasznahorkaim vyberajú zo začiatku práve také vety z románu, v ktorých sa objavuje explicitný alebo implicitný náznak zázraku, či aspoň nádeje. Kontrast medzi tým, čo vidíme a čo sa reálne deje, je takto – vďaka *hlasu* rozprávača, ktorý sa stáva akousi alternatívou biblického hlasu Boha – kontrastom medzi beznádejou a nádejou. Tak, ako ouvertúra k filmu – onen slávny obraz opusteného stáda kráv, ktoré na pašu musí ísť samo, hnané iba vlastným inštinktom – skončil povestnými prvými vetami románu, kde sa hovorí o zvuku zvonov, ktoré reálne nikde nablízku nie sú, aj druhá kapitola končí popisom čohosi, čo môžeme interpretovať buď ako zázrak a prejav nádeje i radosti z nového začiatku, alebo ako bezvýznamnú banalitu. Ako sa pred záverom filmu i románu presvedčíme, zázračný zvuk zvonov vyrába osamelý blázon, ktorý sa nasťahoval do zbúraného kostola a svoj vytrvalý tlkot do starej kolajnice sprevádza anachronickým varovaním pred príchodom „Turkov“.

Nie je to vždy zvuk alebo hlas rozprávača, ktorý nás zoznamuje s možnou prítomnosťou zázraku. V mestskej krčme Irimiás a Petrina počujú zvláštne spievanie, no na základe jednej z poznámok z románu (ktorá sa mimochodom objaví v celkom inej kapitole)⁴⁹ je toto spievanie zvukovo pretlmočené ako zvuk podobný lietadlu (takže Petrinova nahnevaná poznámka, „kto si tu dovoľuje spievať“, vyznieva o to viac neadekvátne a skoro rúhačsky). Neadekvátnosť a prehnanosť obrazovej reprezentácie zázraku je naznačená tiež v epizóde, v ktorej

⁴⁸ Film je aj v tomto zmysle dôsledne rozdelený na dve šesťice kapitol. Druhá šesťica začína Irimiášovou „kázňou“ a takmer celú ju tvorí Irimiášov monológ, takže v závere hlas rozprávača absentuje. Rovnako absentuje aj v kapitole „Perspektíva videná zozadu“, ktorá končí nepodareným Petrinovým očenášom, na ktorý sa márne pokúša rozpamätať pred spaním.

⁴⁹ Ide o štvrtú kapitolu odzadu, v ktorej sa objaví mŕtvola nebohej Estike a vystraší Irimiáša s Petrinou a Sanyim. Kým vo filme tento príznak podľa všetkého vidí len Irimiás, v románe prvý pochopí, že sa niečo zvláštne deje práve Petrina, ktorý začuje zvláštne zvuky: „Teď už byl ochoten odpřisáhnout, že to přichází odněkud shora. 'Jenže letadlo to není... Spíš jako zvuk kostelních varhan... Ale ne, to je blbost' [...]. Hukot však neustával. Ani se nepřibližoval, ani nevzdaloval. Marně pátral v paměti, ten hukot mu nic nepřipomínal. Ani zvuk auta, ani hučení letadla, ani hromobití...“ L. Krasznahorkai, *Satanské tango*, s. 195.

sa podľa románu Irimiášovi zdá, že v rannej hmle vedľa Weinckheimovho zámku vidí príznak mŕtveho dievčatka. Vo filme Irimiás pred čímsi klesne na kolená a dlho meravo kľučí. Protipohľad nám však ukáže len hmlu pred sídlom, a akonáhle tá zmizne, Irimiás sa postaví a trojica mužov pokračuje v ceste. Čo bolo dovolené v slovnom popise, si Tarr nedovoľuje doslova reprodukovať filmovým obrazom. Tým je však ešte viac zdôraznená neoprávnenosť odmietania zázraku zo strany postáv: Irimiás okamžite vstane a pokračuje v ceste. Pri inej príležitosti Petrina okamžite odmietne transcendentne pôsobiaci zvuk „lietadla“ ako nepatričné spievanie. V románe obidvaja pri tých istých príležitostiach dlho váhajú, aby s nimi mohol váhať a predstavovať si, čo vidia a počujú, aj čitateľ.

Neustále odmietanie zázraku je pre postavy Tarrovho filmu kľúčové. Divák nie je chápaný len ako obeť manipulácie s príznakmi duchovna, ale v inom zmysle získava nadradené postavenie, keďže na rozdiel od postáv je týmto víziám nádeje ešte vždy schopný podľahnúť. Práve preto kapitola „Nanebovzatie? Halucinácie?“, v románe očíslovaná ako štvrtá odzadu, kde sa Irimiášovi zazdá, že vidí mŕtvu Nocenu/Estike a kde sa teda zázrak stáva centrálnym motívom rozprávania (ktoré tentoraz odkazuje na žaner duchárskych príbehov i na biblické motívy zmŕtvychvstania), nepreberá sugestívnu vizuálnu povahu, akú v románe má na rozdiel od zvuku zvonov táto variácia na zázrak (vidina dievčatka v bielom).

Pointa je však u oboch autorov rovnaká: podstata zázraku je v jeho očakávaní, ku ktorému ich rozprávania neustále navádzajú čitateľa/diváka. Jeho konkrétna podoba však zakaždým vedie k prízemným vysvetleniam. Čitateľ/divák je postavený do privilegovanej morálnej pozície, keďže je napriek neustálym reálnym vysvetleniam zakaždým chytený do pasce rozprávača, zatiaľ čo na prítomnosť „zázrakov“ samotní protagonisti nedokážu reagovať bázňou a pociťujú vznešeno.

Ak však Nietzsche kritizoval súčasný svet bez Boha, robil to práve preto, že vraždu Boha pripísal človeku a rovnako preto, že tento človek si nevytvoril aktívny model života v takomto novom svete, a preto neustále prahne po zaplnení vlastnoručne vyprázdnených miest – Boha, viery, nádeje. Nevytvára nové hodnoty, ale len náhrady pre tie staré.⁵⁰

Veľmi podobne je to aj s protagonistami Krasznahorkaiho príbehu. Ak nerátame náboženskú fanatičku Halicsovú, ostatní stratili vieru, no nevedia sa ubrániť

⁵⁰ K otázke neschopnosti vytvárať nové hodnoty, ilustrovanej lpením na vyprázdnených miestach tých starých, odvrhnutých hodnôt, a nie vytváraním nových miest a až potom aj hodnôt, pozri Gilles Deleuze, *Nietzsche a filozofie*. Hermann & synové, Praha 2004.



očakávaniu čohosi, čo by ich vytrhlo z bahna, v ktorom sa ocitli. Svojho Boha si sami zabili a skepsa im už dávno bráni vidieť drobné každodenné zázraky. Stále však čakajú na svojho Mesiáša a na veľký zázrak vyslobodenia a poskytnutia „lepšej“ budúcnosti. Viera ako vyjadrenie nádeje v lepší svet je pritom vnímaná ambivalentne – je satiricky odsúdená, ale zároveň s jedinou postavou, ktorá sa dlho nevie vzdať takejto viery v Irimíáša ako spasiteľa, s Futakim, je čitateľ navádzaný sympatizovať. Práve on, ktorý verí a nakoniec túto vieru stratí až v závere románu/filmu – a ako jediný odmieta Irimíášovu pomoc – sa ukazuje ako aktér schopný morálneho rozhodnutia, čiže prebratia zodpovednosti za vlastný život. Je tak v istom zmysle predobrazom chudobného duchom, naivného (no napriek tomu skúšajúceho konať) Valusku z románu *Melanchólia odporu* (a filmu *Werckmeisterove harmónie*) – aj keď obidvaja tým, že nestratili vieru, sa nechtiac stávajú pomocníkmi podvodníkov a manipulátorov. Pre obidva romány sú spoločné aj biblické asociácie – najmä opozícia, ktorú Halicsová v jednej scéne z filmu *Satanské tango* obrazne vyjadrí ako opozíciu medzi knihou Genesis a Apokalypsou

(keď neveriacemu Kelemenovi dohovára, „nečítaj Genesis, ale Apokalypsu“). Takúto opozíciu môžeme pochopiť ako vyjadrenie nejstej hranice medzi tvorbou a zánikom, medzi ktorými sa prostredníkmi stávajú práve ľudia dôverujúci – Futaki, ktorý verí vo „falošného proroka“ Irimíáša, a Valuska, ktorý bezmedzne dôveruje ľuďom a tak pomáha rovnako tvorbe i deštrukcii – rovnako zatrpknutému skladateľovi Eszterovi, ako i monštruóznej pani Eszterovej.

Melanchóliu odporu je ostatne možné čítať ako Krasznahorkaiho retrospektívny kľúč k románovému *Satanskému tangu* i ako kľúč k budúcej *Satanskému tangu* filmovému, ktorého výroba prebiehala v rokoch 1991–1994. Spisovateľ Krasznahorkai sa tak na určitú dobu stáva hovorcom režiséra Tarra – no vďaka tomu, že ani jednému z nich nie je (okrem smrti Boha či dokonca subjektu) vzdialená reflexia smrti autora, stále sa nedá hovoriť, že by šlo o triviálne točenie sa v kruhu vlastných „autorských“ obsesí.

To, že i Krasznahorkai i Tarr sa postupne posunuli každý úplne inam – a zároveň každý zostal nápadne verný sám sebe – je toho najlepším dôkazom. A to, že pri tom obaja opustili Panóniu, Maďarsko či strednú Európu (tieto geopolitické kategórie boli v súvislosti s ich menami príliš často zneužívané a stali sa súčasťou silne exotického vnímania ich diel u západnej literárnej i filmovej kritiky) – je nielen krásnym symptómom vystúpenia zo zdanlivo stále dodržiavaného „kruhu“, ale najmä symbolom ich, možno len dočasnej a možno trvalej, rezignácie na príliš okaté ekranizovanie Krasznahorkaiho vlastných románov. Tarr sa „konečne“ (vo filme *Muž z Londýna*) presunul k skutočnému moru, po ktorom túži nielen doktor zo *Satanského tanga*, ale aj manželka z *Panelového vzťahu*, Krasznahorkai sa v poslednom čase túla po Ďalekom východe.⁵¹ Nešli však opačným smerom – ich najnovšie spoločné diela i samostatné Krasznahorkaiho diela len potvrdili silne fiktívny, intertextuálny charakter všetkých ich skorších literárno-filmových priestorov.

⁵¹ V českom preklade vyšla jeho kniha *Od severu hora, od jihu jezero, od západu cesty, od východu řeka* z roku 2003, ktorej dej je situovaný do súčasného Kjóta, ktorým sa však pohybuje vnuk stredovekého japonského princa Gendžiho a hľadá tajomnú záhradu („dvakrát ji nikdo neviděl“). Mnohé motívy i zvláštna hra s číslovaním kapitol (prvú, neočíslovanú, tvorí len uvedené motto, pozri L. Krasznahorkai, *Od severu hora...*, s. 5) pripomínajú predchádzajúce Krasznahorkaiho diela a teda aj Tarrove filmy, ktoré na ich základe vznikli. Motto knihy – „dvakrát ji nikdo neviděl“ – však dáva tušiť hru neustálych variácií, ktoré nedovoľujú podobnému, aby sa vyjavilo ako rovnaké.

CITOVANÉ FILMY:

Jesenný almanach (1984 – Őszi almanach; B. Tarr), *Macbeth* (1982; B. Tarr), *Muž z Londýna* (2007 – A londoni férfi; B. Tarr), *Panelový vztah* (1982 – Panelkapcsolat; B. Tarr), *Satanské tango* (1994 – Sátántangó; Béla Tarr), *Stalker* (1979; Andrej Tarkovskij), *Turínsky kôň* (2010? – A Torinói ló; B. Tarr), *Werckmeisterove harmónie* (2000 – Werckmeister harmóniák; B. Tarr), *Zatratenie* (1987 – Kárhozat; B. Tarr).

NOCENKA, ESTIKE A MICUR V SATANSKOM TANGU

Zuzana Mojžišová

Literatúra Lászlóa Krasznahorkaiho je krásna i horká zároveň. Je „jako dôkaz, že keď sa krása ľudského slova snubí s pravdou, potom je prosím ľudské slovo neodvolateľné“.¹ Spisovateľov osobitý životný pocit a jeho bravúrna schopnosť osobito ho uväzniť do slov sa pred rokmi zasnúbili s ojedinelým vnímaním sveta režiséra Bélu Tarra a s jeho ojedinelým nadaním transformovať tie vnemy do filmových obrazov. V roku 1985 debutoval Krasznahorkai románom *Satanské tango*, o deväť rokov neskôr, po mnohých peripetiách, vznikla Tarrova rovnomenná adaptácia. V úlohe čitateľa i diváka som len sedela v nemom úžase. A v tomto texte som si trúfla letmo dotknúť sa iba parciálnej záležitosti. Skúsím sa bližšie pozrieť na jeden segment Krasznahorkaiho a Tarrovho silného, zničujúceho, priam skazonosného tancovania s diablom, na piatu kapitolu – knihy aj filmu – s názvom *Pretrhne sa*.

V čase knižného uvedenia *Satanského tanga* mal Krasznahorkaiho román nepochybne výrazné aktuálne politické konotácie.² Dnes z neho spoločenská nástojčivosť vyprchala (?), lenže jemu to neublížilo. Práve naopak. Z dvojitého „ilegálneho“ čítania obsahov spomedzi riadkov sa teraz možno sústrediť na veci všeplatnejšie, trvajúce do skonania vekov: na slobodu, dôstojnosť ľudského údely, moc a podriadenosť, na dôveru a zradu, na rodičov-deti-súrodencov-susedov, ženy-mužov, na vzťah minulosti, prítomnosti a budúcnosti, na sny a skutočnosť... V Krasznahorkaiho priam apokalyptických kulisách maďarskej pusty

¹ László Krasznahorkai, *Od severu hora. Od juhu jezero. Od západu cesty. Od východu rieka*. Mladá fronta, Praha 2008, s. 44.

² V texte citujem z českého prekladu *Satanské tango*. Host, Brno 2003.