

DARIUSZ CZAJA
Uniwersytet Jagielloński

Zasypie wszystko, zawieje. Eschatologia Tarra

1.

„Skąd te ciemności, tato?” — w pewnym momencie Konia turyńskiego pada to kluczowe pytanie¹. „Co to wszystko znaczy?” — pyta dalej córka swojego starego ojca. — „Nie rozumiem”². To są jej pytania — fundamentalne pytania — które dobrze tłumaczą się wewnątrz świata przedstawionego. Ale, dodajmy od razu, są to też nasze, widzów, pytania. Pytania, które zadajemy temu, co widzimy na ekranie. Bo też węgierski reżyser stawia nam swoim filmem nie lada wyzwania interpretacyjne (by inne na razie pominąć). Sensy opowiedzianej historii ledwie się wykluwają, znaczenia nie chcą połączyć się w spójną i przekonującą intelektualnie konstrukcję. Jest w tych pytaniach nasze rozumienie, ale i nasze nierozumienie opowiedzianej w filmie historii.

„Co to wszystko znaczy?” Kłopoty z filmową semantyką piętrzą się wielokrotnie, bo tak naprawdę brak w Koniu turyńskim „normalnej” akcji, rozumianej jako mniej lub bardziej rozbudowany łańcuch zdarzeń prowadzących do finału. Przeciwnie: można by powiedzieć, że w tym filmie „nic się nie dzieje”, że mamy do czynienia z jakimś filmem radykalnej — może nawet ostentacyjnie pokazanej — nie-akcji. To rzecz z antypodów filmowej rozrywki, film jednostajny, nużący, pozbawiony jakiegokolwiek blichtru czy ułatwień. Filmem zdecydowanie rządzi obraz — nie słowo. Niemal brak dialogów, wyjąwszy najprostsze — należące do sfery pragmatyki — formuły codziennej komunikacji. Mamy jeden zaledwie dłuższy monolog miejscowego szaleńca, jest też krótka scena odczytywania (sy-labizowania) przez córkę tekstu Księgi. Te szумы codzienności, zlepki słów, ciągi jednostajnych zdarzeń kontrapunktowane są niemal wszechogarniającą ciszą. Niepokojąca, obsesyjna, transowa muzyka Mihály Viga podkreśla jeszcze ten stan beznadziejnego trwania. Prosta i powtarzana z repetytywną obsesyjnością

¹ *Koń turyński*, reżyseria: Béla Tarr, scenariusz: László Krasznahorkai, Béla Tarr, muzyka: Mihály Vig, zdjęcia: Fred Kelemen, wykonawcy: Erika Bók, János Derzsi, Mihály Kormos, Ricsi, 2011.

² Wszystkie wypowiedzi z filmu cytuję za listą dialogową (korzystam z wersji angielskiej).

figura melodyczna (przypominająca minimal art Steve’a Reicha) zawieszona jest na ostinatowych dźwiękach wiolonczeli i organów. Muzyka brzmi jak żałobna, płaczliwa katarynka. Jak jakiś pokrzywiony, kulawy, podszyty rozpaczą marsz żałobny. Zanim pojawi się pierwszy kadr, zanim rozpocznie się ta „nieciekawa historia” (by przywołać tytuł opowiadania Czechowa, ale i film Hasa zrobiony na jego podstawie), słyszymy z offu tekst przypominający sławny epizod z życia Nietzschego: oto na początku stycznia roku 1889, na jednej z turyńskich ulic, filozof rzuca się na szyję okładanego batem konia, po czym traci przytomność, popada w obłąd, z którego nie wyzwoli się aż do śmierci. Ta anegdota uruchamia filmową akcję. To jest jej słowny zaczyn.

Béla Tarr buduje w swoim filmie osobliwy, spójny wewnętrznie świat. Dokładniej: mikroświat, w którym — jak w porządnym modelu być powinno — jest wszystko to, co najistotniejsze, tyle że w pomniejszonej skali. Nie umiemy dokładnie oznaczyć tego świata na mapie ani na osi czasu. Owszem, aktorzy mówią po węgiersku, bohaterzy piją palinkę, przez chwilę pojawia się wóz z Cyganami, a portretowana przestrzeń przypomina pewne fragmenty węgierskiej puszczy. Ale zdaje się, że to umiejscowienie jest w dużej części umowne, a w każdym razie nie jest dla odczytywania filmu najważniejsze. Podobnie z czasem: ubóstwo domowego wyposażenia (drewniane talerze, lampa naftowa) wskazuje na to, że — być może — pokazana w filmie rzeczywistość należy do wieku XIX. Ale znowu, nie wydaje się, żeby ta okoliczność była dla rozumienia sensów naddanych jakoś przesadnie istotna.

Obserwujemy więc zagubione gdzieś na głębokiej prowincji gospodarstwo. Ten dom nie ma jednak nic z ciepła wiejskiej chaty. Wygląda trochę jak samotna stacja umieszczona gdzieś na skraju nicości, na krawędzi zamieszkałego świata. Postaci w tym osobliwym *theatrum* jest niewiele: Ojciec (o nazwisku Ohlsdorfer) z siwą patriarchalną brodą i niewładną prawą ręką, jego spolegliwa córka i koń, który cierpliwie czeka w stajni. Osobliwa trójca spleciona wspólnym fatalnym losem. Nie mają historii, a w każdym razie nic o niej bliżej nie wiemy, jak gdyby zawieszeni byli w czasowej i historycznej próżni. Ich codzienny świat wypełnia kilka zdarzeń. Te same, powtarzane dzień po dniu, nużące rytuały: ubieranie ojca, rozpalać ognia w piecu, gotowanie ziemniaków, chodzenie po wodę, karmienie konia, wylewanie wody, rozbieranie ojca do snu. Codziennie dwa rytualne gorące ziemniaki na obiad. Co rano kieliszek rozgrzewającej palinki. I ten dojmujący cowieczorny spektakl jednego aktora: widząco/niewidzący wzrok ojca wpatrzony intensywnie w prostokąt okna. Goła egzystencja, nagie życie, prawie wegetacja. A wszystko to przenika jakieś niewytłumaczalne bliżej nieme oczekiwanie.

Jest coś elementarnego, pierwotnego w tym świecie. Te sceny, w których prawie nic się nie dzieje, rozgrywają się w archetypicznej scenografii czterech żywiołów: ziemia (na której stoi dom), ogień (w piecu i lampie), woda (w studni) i powietrze. Zdaje się, jakby powietrza było najwięcej. Ale nie jest to tylko fenomen

meteorologiczny, przypomina raczej powietrze ze znanego religijnego lamentu („od powietrza, głodu, ognia i wojny...”). Rzeczywiście, wiatr wieje nieustannie, od pierwszego długiego ujęcia, w którym ojciec wraca do domu powozem (skąd? — nie wiemy) ciągniętym przez wychudzonego konia pośród szalejącej wichury. Odnieść można wrażenie, że to właśnie wiatr rządzi tą przestrzenią, wiatr porywisty, groźny, przyprawiający o trwogę: przygina do ziemi krzewy i drzewa, kręci suchymi liśćmi, wdziera się wszędzie, ogranicza widoczność, przenika na wskroś ciała, nie pozwala myśleć o niczym innym. Naturalne wahadło, które odmierza ciągnące się jałowo, puste godziny. Ten wietrzny syndrom szybko udziela się też widzom.

Wygląda na to, że ten świat, choć nie jest okolony żadnymi widocznymi zasiekami czy granicami, jest jednak szczelnie zamknięty, że nie da się z niego uciec. Ojciec z córką raz nawet próbują: pewnego dnia biorą swój marny dobytek, wsadzają go na drewnianą dwukółkę, sami umieszczają się przy dyszlu, zabierają z sobą konia, który idzie obok na postronku. Wyruszają może z tego obcego, hermetycznego świata w jakiś ludzki za-świat. Ale, jak się okazuje, nie wychodzą daleko poza granice horyzontu widzianego z okna i zaraz wracają do portu przeznaczenia. Jest tak, jak gdyby nie tylko czas poruszał się tu po kole, ale i przestrzeń miała postać zamykającej się pętli.

Film podzielony jest na sześć części. Mamy sześć odsłon rozpoczynających się porankiem i kończących o zmierzchu. Z każdym dniem życia w tym świecie ubywa coraz bardziej. I to na różnych poziomach. Najpierw korniki przestają drążyć drewno i to jest widomy znak fatalnej sekwencji zdarzeń („słyszałem je przez 57 lat” — powie ojciec). Później wysycha studnia, kończy się żar w piecu, a na koniec gaśnie lampa naftowa, mimo że (prawdziwa zagadka) zbiornik na naftę jest pełny. Koń przestaje jeść, w końcu odmawia też wody. Można odnieść wrażenie, że odbywa się tu jakiś powolny, acz zauważalny ruch dotrumiennny, jak gdyby heideggerowska figura *Sein zum Tode* opanowała całą rzeczywistość z jakąś bolesną dosłownością. Obserwujemy stopniowy proces zaniku, wygasania, anihilacji, ubywania, stygnięcia. Nie bardzo przy tym wiadomo — dlaczego, jaki jest powód tego stopniowego wyczerpania się sił vitalnych przyrody, ludzi i zwierząt. Jest w tym jakiś wprzód ustanowiony fatalizm, jakaś tajemna nieuchronność. Ten świat, tak marny i biedny dnia pierwszego, wraz z upływem kolejnych dni, staje się jeszcze biedniejszy i jeszcze marniejszy. Szóstego dnia naprawdę wygląda na to, że zbliża się koniec. Szalejąca za oknem od kilku dni wichura niespodziewanie ustaje. Cisza jest tak cicha, że sprawia ból. Surowe ziemniaki na obiad. Stężałe, napięte twarze ojca i córki, wzrok skierowany donikąd, powolne ruchy. Jak gdyby byli już świadomi nadchodzącego końca. Finalne zaciemnienie. Świat w filmie Tarra kończy się szóstego dnia. I najwyraźniej żaden ciąg dalszy już nie nastąpi.

2.

Powtórzmy raz jeszcze: „Co to wszystko znaczy?” Aż prosi się, by filmowi Tarra postawić kilka zasadniczych pytań. O czym tak naprawdę mowa w *Koń turyńskim*? Czy ta dziwna opowieść, pozbawiona niemal fabuły, układa się w jakieś czytelne konstelacje znaczeń? Co to za świat, który jest w nim przedstawiony? Jak rozumieć koniec, do którego zmierzają poszczególne dni? Jeśli to jest opowiedziana w sześciu obrazach apokalipsa (jak chcą niektórzy), to jakiego rodzaju i jaka jest jej wykładnia? Co znaczy i jak znaczy tytuł? Jakie filiacje zachodzą (o ile zachodzą) między traumatycznym zdarzeniem z życia Nietzschego a wydarzeniami opisanymi w filmie? Co w ogóle robi Nietzsche w tej filmowej narracji? Czy jest to zbieżność przypadkowa, czy poważnie wpływająca na budowę znaczeń? Itd. Te pytania można mnożyć. I na żadne z nich odpowiedź nie jest ani przekonująca, ani konkluzyjna.

W istniejących już, niezbyt licznych zresztą, próbach odpowiedzi (przy czym, co trzeba powiedzieć, raczej recenzenckich, krytycznych niż analitycznych) widać jedną uderzającą cechę: autorzy bardzo szybko przechodzą od opisu filmowej powierzchni (czasem jest to struktura formalna, innym razem ta dziwna — fascynująca jednych, nudząca drugich — akcja/nie-akcja) do znaczeń głębinowych. Odnieść można wrażenie, że nazbyt pośpiesznie, często dość chaotycznie, intuicyjnie albo zgoła perswazyjnie próbują udzielić odpowiedzi na pytanie „o czym to naprawdę jest”, czyli na pytanie o sens tego, co widać na ekranie.

Znamienne przy tym, że piszący o tym filmie traktują go jako *quasi*-literacką strukturę narracyjną, usiłując zbudować na jej kanwie wykładnie moralizujące i/albo teologiczne. Jako pewną historię, którą można mniej lub bardziej udanie streścić. Pośród wielu niepewności związanych z lekturą filmu jedno wydaje się pewne: *Koń turyński* opiera się mocno dwóm sposobom interpretacji — wedle kodu realistycznego i wedle kodu alegorycznego. Nie da się, bez straty głębszego sensu, odczytać tego filmu jako realistycznej (może nawet: naturalistycznej) opowieści o trudnym, podszytym brakiem nadziei, życiu na węgierskiej prowincji w końcu wieku XIX (wówczas można by w nim widzieć dalekie echo *Głodu* Hamsuna czy wizualny refleks obrazu van Gogha *Jedzący kartofle*, 1885). Ale, dla równowagi, mało przekonujący jest także kod alegoryczny. Wydaje mi się, że nie sposób zinterpretować film Tarra jako prostą i jednoznaczną alegorię końca świata, zwłaszcza w jej wykładni chrześcijańskiej (najczęściej przywołuje się tu tekst Apokalipsy św. Jana). Widać, że w tej lekturze też coś szwankuje. Oczywiście, z dwojga złego, sensowniejsze wydaje się podejście drugie: oglądany uważnie film Tarra, rzeczywiście zawiera w sobie pewien niepokojący i trudno dający się zwerbalizować nadmiar, wykracza wyraźnie poza wykładnię realistyczną. Jeśli uważnie mu się przyjrzeć, już samą swoją — wielce wyszukaną — formą filmu broni się przed tego rodzaju płaską, ujednoznaczniającą interpretacją. Ale czy po-

jęcie alegorii, która zakłada w sobie ideę mechanicznego i jednoznacznego przekładu, jest tu najlepsze do opisanie tego, co widzimy — można mieć wątpliwości.

By ten nadmiar (*surplus of meaning* w wykładni Ricoeura) unieść interpretacyjnie, trzeba zrozumieć najpierw coś, co zdaje się, zrozumieć najtrudniej. A zrozumieć najtrudniej dlatego, że ową jakość mamy po prostu przed oczami. Idźmy o to, że o czymkolwiek jest *Koń turyński* — jest najpierw i przede wszystkim filmem, jest narracją filmową, a konsekwencje tego rozpoznania są absolutnie fundamentalne. Inaczej mówiąc: nie mamy przed sobą wątlej fabularnie, ubogiej w wydarzenia fabuły, na którą została narzucona narracja filmowa. Jest dokładnie odwrotnie: mamy przed sobą film, który w niezwykle przemyślany i wyrafinowany sposób, środkami sobie właściwymi, przedstawia jakąś rzeczywistość i opowiada pewną historię. By dopowiedzieć rzecz jeszcze dokładniej: nie rozumiemy wiele z filmu Tarra, dopóki nie pojmimy, że jest on nade wszystko strukturą filmową, że to, co oglądamy, to w istocie *moving pictures* — ruchome (choć wolno zmieniające się) obrazy, by sięgnąć do pierwotnej definicji kina. Zresztą film poprzez swoją formalną ascezę, czarno-białą kolorystykę, szczątkowe dialogi, czarne plansze z napisami — przypominające nieme kino — takie skojarzenie czyni usprawiedliwionym. Inaczej mówiąc: sugeruję, że to, co najważniejsze w filmie Tarra, dzieje się w obrazie, w chwytach czysto filmowych, w zdjęciach, w montażu, że głęboką semantykę Tarr osiąga głównie środkami filmowymi, że właśnie to, co najmocniejsze w nim (i znaczeniowo najistotniejsze), wynika z natury samego medium filmowego. Dochodzi do tego oczywiście istotna i ściśle powiązana z obrazem strona dźwiękowa (muzyka, podbite dźwięki codzienności, trzask ognia, szum wiatru), która nie ilustruje, ale mocno dookreśla, dopowiada to, co widzimy na ekranie.

Ale zanim zajmimy się bliżej samym medium filmowym, na początek kilka przybliżeń, parę prób nazwania tego, co da się nazwać się w miarę uchwytnie.

3.

Pomysł na film powstał już w roku 1985, kiedy to w jednym z teatrów, w trakcie wieczoru autorskiego, László Krasznahorkai czytał fragmenty swojej, dość enigmatycznej, prozy:

Przed stu laty, w dniu podobnym do dzisiejszego, Fryderyk Nietzsche wyszedł w Turynie z bramy domu numer sześć, przy ulicy Via Carlo Alberto, by się przespacerować. Może na pocztę, po listy? Niedaleko, a może w tym momencie już bardzo od niego daleko, dorożkarz męczył się z upartym koniem. Prosił go bez skutku, koń nawet nie drgnął, wreszcie dorożkarz — Giuseppe? Carlo? Ettore? — stracił cierpliwość i zaczął okładać konia batem. Nietzsche podszedł do tłumu zgromadzonego wokół dorożki, by położyć kres okrutnemu przedstawieniu szalejącego z wściekłości dorożkarza. Postawny mężczyzna z bujnymi wąsami — ku nieskrywanej radości gapiów — nagle podskoczył do dorożki i szlochając, objął konia za szyję. Gospodarz zabiera go do domu,

Fryderyk przez dwa dni leży na kanapie w bezruchu, aż wreszcie wypowiada swe ostatnie słowa („Muter, ich bin dumm”), by jako nieszkodliwy wariat, pod opieką matki i siostry, przeżyć jeszcze dziesięć lat. Co stało się z koniem, tego nie wiemy³.

Ten właśnie akapit czyta lektor w „nietzscheańskiej” introdukcji filmu. Tarra bardzo poruszyło to ostatnie pytanie o los konia. Poprosił pisarza o napisanie krótkiego scenariusza rozwijającego ten koncept. Krasznohorkai skonstruował krótką fabułę, w której „akcja” rozgrywa się w osobliwym trójkącie: ojciec — córka — koń. Wszyscy są od siebie w jakiś sposób zależni, jeśli ktoś z tej trójki wypada, wówczas i cały związek się kończy. Taki był, niezbyt wyszukany, słabo rokuszący dramaturgicznie, niezwykle wąty fabularnie, zaczyn filmu. Ale ten intrygujący pomysł został zarzucony na lata, bo w roku 1990 Tarr rozpoczął kilkuletnią realizację *Sátántangó*. Obydwaj powrócili do zarzuconego projektu w trakcie kręcenia *The Man from London*, w czasie wyjątkowo dla reżysera trudnym (kłopoty z zakończeniem filmowej produkcji). Wówczas Krasznohorkai napisał krótki tekst prozą; to nie był scenariusz, raczej *draft* niż gotowy materiał literacki do sfilmowania. Ale, jak mówił Tarr w jednym z wywiadów, obydwoj nie potrzebowali klasycznego scenariusza, całkowicie wystarczyło im to, że byli w posiadaniu dobrze zarysowanego wyjściowego pomysłu i mieli już zafiksowaną w głowach elementarną strukturę dramatyczną⁴.

Warto wspomnieć w kilku słowach o pracy Tarra nad filmem, bo jest to nie tylko przykład osobliwego dzisiaj (a może i w ogóle w historii kina) podejścia do tworzenia dzieła filmowego, ale też rzadki sposób myślenia o obrazie i relacji między nim a filmowaną rzeczywistością. Tarr znany jest z tego, że ma ogromny dystans do wszelkiego rodzaju teoretyzowania — zarówno na etapie filmowania, jak i zwłaszcza wtedy, gdy idzie o dyskusje o filmie po filmie. Jest bardzo powściągliwy w wykładaniu znaczeń swoich filmów. Męczą go rozmowy o sztuce, o artyzmie, do swojego kina podchodzi raczej rzemieślniczo, technicznie. W myśleniu o filmie liczy się przede wszystkim konkret:

Na planie *Konia*... mówię do kobiety, która waży 42 kilogramy, tam masz studnię, nabierasz wody i przenosisz. Co by ta kobieta sobie pomyślała, gdybym zaczął z nią w tym momencie rozmawiać o sztuce? To jest sztuka: iść z wiadrem po wodę. Reszta jest wypisana na twarzy, ma swój los w oczach, w dłoniach. Ale mówić o tym nawet nie wypada⁵.

Jak wspominał Tarr, u samych początków myślenia o *Koniu turyńskim* nie zajmowało go to, o czym ma być film i jak ma być zrobiony, istotne było raczej znalezienie właściwego pleneru, by w nim umieścić akcję. Węgierski reżyser jest zupełnie poważnie przekonany o sile niektórych miejsc, o jakimś słabo uchwy-

³ L. Krasznohorkai, *Najpóźniej w Turynie*, tłum. E. Sobolewska, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 29.

⁴ B. Petkovic, *Béla Tarr. Director. Interview*, „Cineuropa” (newsletter), <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&lang=en&documentID=198131>.

⁵ *Ostatni film Béla Tarra*. Rozmowa z Bélą Tarrem, „Gazeta Wyborcza” 29 marca 2012, s. 11.

nym, ale realnie istniejącym *genius loci* konkretnej przestrzeni. Przestrzeń musi być prawdziwa, musi z niej emanować jakaś wewnętrzna energia, bo wówczas umieszczony w niej człowiek zachowuje się naturalnie; kiedy jest sztuczna, niemal automatycznie pojawia się w filmie sztuczność, pozy, gra, aktorskie udawanie. Jak powiada reżyser: „Miejsce ma twarz, jest jednym z głównych bohaterów filmu”. I rzeczywiście, myśląc o *Koniu turyńskim*, Tarr wyruszył na Węgry na poszukiwanie miejsca, które spełniałoby jego wyobrażenie o tej właściwej przestrzeni, naznaczonej jakąś wewnętrzną prawdą. Szukał i znalazł. To była nieduża dolina ze stojącym pośrodku samotnym drzewem. Dolinka była pusta, niezamieszkała, a ponieważ Tarr nie cierpi sztucznych dekoracji, świat filmowy trzeba było skonstruować całkiem od początku. Zbudowano więc prawdziwy dom z kamienia i drzewa, zbudowano też od zera studnię i stajnię. Znając film, obserwując poruszających się w tej przestrzeni aktorów, można się przekonać, jak trafny był to wybór.

Ale co może jeszcze ważniejsze: przystępując do realizacji filmu, Tarr ma tylko dane wyjściowe, pracuje bez dopiętego scenariusza, idzie — do pewnego stopnia — za logiką rozwijających się obrazów. Niewiedza tkwi więc u początku filmowej kreacji. Trudno nawet powiedzieć, czy rozpoczynając *Konia turyńskiego*, reżyser wiedział, że będzie to jego ostatni film⁶.

4.

Koń turyński Tarra — podobnie zresztą jak poprzednie jego filmy — to na filmowej mapie współczesności zjawisko radykalnie wyjątkowe. Ostatnie jego dzieło jest filmem osobnym, ustanawiającym własne reguły gry i domagającym się idiomatycznego odczytania. Absolutna jednostkowość filmu Tarra nie przeczy tezie, że nie powstał on w kulturowej i mentalnej próżni. W związku z tym można by zapytać, przez jakie filtry kulturowe i narracyjne dałoby się wstępnie przeczytać *Konia turyńskiego*? Słabiej lub mocniej narzucających się tropów jest kilka, należą one zresztą do różnych poziomów: filozoficznego, literackiego i filmowego. Pisząc o filmie, wspominało o uderzających paralelach z dramatami Becketta⁷ czy teatralnymi wizjami Thomasa Bernharda⁸. Nie lekceważyłbym tych odniesień (zwłaszcza do Becketta! — czyż filmu Tarra nie odnajdziemy na przedłużeniu pierwszych słów *Końcówki*?⁹), ale mnie szczególnie interesuje *the sense*

⁶ Takie deklaracje składał Tarr konsekwentnie na wszystkich pokazach filmu z jego udziałem.

⁷ T. Sobolewski, *Beckett z puszy*, „Gazeta Wyborcza” 29 marca 2012, s. 11.

⁸ R. Kobierski, *Niebezpieczny trojan*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 14, s. 35.

⁹ „Skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy”, S. Beckett, *Końcówka*, [w:] *idem, Dramaty*, przeł. i oprac. A. Libera, Warszawa 2002, s. 112.

*of an ending*¹⁰, poczucie końca, przecucie końca, tak mocno i intensywnie obecne w filmie, toteż skupię się tylko na dwóch tropach, w których wyraźnie pojawia się — szczególnie nas zajmujący — motyw końca. Jakiegos końca.

Po pierwsze: Nietzsche i inicjalna historia z koniem na turyńskiej ulicy. Idąc tropem naiwnym (ale przecież jakoś podsuniętym przez tytuł i przypomnianą na wstępie historię), można by przeczytać film Tarra jako nieco przewrotną próbę opowiedzenia dalszego ciągu tej nieco sentymentalnej historii, nie wiadomo zresztą, czy prawdziwej¹¹. Co się stało z Nietzschem — wiemy. A z koniem? Że też nikt na to wcześniej nie wpadł, by zapytać o dalsze losy maltretowanego konia. Wszyscy o nim zapomnieliśmy. Ale to może właśnie ten koń, jako jego filmowy awatar, pojawia się w tym niezwykle, ustawiającym tonację całego filmu, pierwszym kadrze. A jeśli tak, to wówczas w milczącym starcu powożącym bryczką pośród porywistego wiatru można by dojrzeć nieznanego z imienia i nazwiska woźnicę, który okładał biednego konia na turyńskiej ulicy. Może jego niewładna ręka to czytelny znak tamtego wydarzenia...

Nie potrzeba jednak zawieszać się na tak wątpliwych domysłach. Nietzsche obecny jest w tym filmie inaczej, głębiej. Opowiedziana w filmie historia o umierającym koniu, umierających ludziach i ginącym świecie, każe myśleć nie tylko (a może nie przede wszystkim) o biograficznej anegdocie, ale raczej o zapisanych w tekstach prorocत्वach samego Nietzsche. Tak rozumiany *Koń turyński* byłby ciemną glossą do wstrząsającego i dzisiaj, w jakimś sensie profetycznego frag-

¹⁰ Świadomie odwołuję się tutaj do oryginalnego tytułu znakomitej książki Franka Kermode'a, który śledzi rozmaite sposoby funkcjonowania modelu apokalipsy w różnych tekstach narracyjnych świata zachodniego. Wersja polska: *Znaczenie końca*, przeł. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2010.

¹¹ Krasznohorkai w dalszej części swojego tekstu dość wyraźnie ironizuje: „Ta mocno podejrzana w swej wiarygodności historia, niczym model dramatu ludzkiego rozumu, rzuca (o ile w tych okolicznościach damy jej wiarę) nadzwyczaj wyraziste światło na dramat naszego ducha. Szatański gwiazdor filozofii życia, zachwycający przeciwnik ‘powszechnych ludzkich prawd’ zawzięcie zaprzeczający takim pojęciom jak współczucie, przebaczenie, czy dobro, mistrz niedościgniony — oto on obejmuje za szyję bitego konia? Nasuwa się niewybaczalnie prostackie, ale oczywiste w tym kontekście pytanie: Dlaczego nie dorożkarza?”, L. Krasznohorkai, *Najpóźniej w Turynie*, s. 24. Z kolei Milan Kundera właśnie w granicznym charakterze tego psychicznego momentu widzi moc subwersywnego gestu Nietzsche. W *Nieznosnej lekkości bytu* czytamy: „Wciąż mam przed oczyma Teresę siedzącą na pniu, gładzącą łeb Karenina i myślącą o kłęsce ludzkości. W tym momencie pojawia się przede mną inny obraz: Nietzsche wychodzi ze swego hotelu w Turynie. Widzi naprzeciwko konia i woźnicę okładającego go batem. Nietzsche podchodzi do konia, na oczach woźnicy obejmuje go za szyję i płacze. Było to w roku 1889 i Nietzsche też już był daleko od ludzi. Inaczej mówiąc: wtedy właśnie wybuchła jego choroba psychiczna. Ale właśnie dlatego jego gest wydaje mi się pełen głębokiego sensu. Nietzsche przyszedł przeprosić konia za Kartezjusza. Jego szaleństwo (a więc jego rozejście się z ludzkością) zaczyna się w momencie, kiedy płacze nad koniem. I to jest ten Nietzsche, którego lubię, podobnie jak lubię Teresę, na której kolanach spoczywa głowa śmiertelnie chorego psa. Widzę ich jedno obok drugiego, oboje schodzą na bok z drogi, po której ludzkość, »pan i władca przyrody«, maszeruje naprzód”, M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 216.

mentu z *Radosnej wiedzy*. Dokładniej — do pewnego obrazu, wyrzuconego przez Nietzschego w porywie wizjonerskiego natchnienia:

Dokąd my zdążamy? Dokądkolwiek, byle dalej od wszelkich słońc? Czy ten ruch nie jest ustawicznym upadkiem? W tył, na bok, w przód, na wszystkie strony? Czy jest jeszcze coś takiego, jak góra i dół? Czy nie błakamy się niczym po nieskończonej nicości? Czy wokół nie ziele pusta przestrzeń? Czy nie zrobiło się zimniej? Czy nie nadchodzi wciąż noc i noc? Czy nie trzeba przed południem zapalać latarni? Czy nie słychać już wrzawy grabarzy, którzy pogrzebali Boga? Czy nie czuć już woni boskiego rozkładu? — wszak i bogowie ulegają rozkładowi! Bóg umarł! Bóg pozostaje umarły!¹²

W tej perspektywie, rzeczywiście można by czytać świat przedstawiony w *Koniu* jako kongenialne dopełnienie nietzscheańskiej wizji. Może ten nawiedzony prorok odwiedzający samotną chatę to *der tolle Mensch*, ów szaleniec z *Radosnej wiedzy* wygłaszający powyższe proroctwo? „Czy nie nadchodzi wciąż noc i noc?” — pyta Nietzsche. „Skąd te ciemności, tato?” — pyta córka Ohlsdorfera. Tarr pokazuje świat, którego ubywa, który kończy się, zapada pod własnym ciężarem. Świat opróżniony z sensu, zimny i nieprzyjazny, w którym jedyną dostępną formą życia jest wegetacja, *creaturely life*. Świat, w którym każdy ruch jest stopniowym upadkiem albo w najlepszym razie błędzeniem po okręgu.

Jeśli mówić o jakimś „końcu świata” w filmie Tarra, to byłby to koniec, którego sens opisany został wytartą od ciągłego powtarzania (i trywialnie zazwyczaj pojmowaną) nietzscheańską figurą „śmierci Boga”. Od Heideggera wiemy, że ta formuła jest poważna i wieloznaczna, jest czymś dużo głębszym od wyznania niewiary czy prostackiej proklamacji ateizmu. Zawarty w niej „nihilizm” nie jest adoracją nicości, opisuje jedynie świat odbóstwiony, świat, który nie jest już związany przez wspólną metafizyczną zasadę. Nietzscheański refren (zamieniony w slogan) jest w pierwszym rzędzie twierdzeniem opisowym, konstatującym wyparowanie z mentalności zachodniej trwałego i jednoczącego ją zwornika, odessanie z absolutnie istniejącej gwarancji sensu. Nadmysłowy świat miar nie podtrzymuje już życia w sposób oczywisty. Dla Nietzschego nihilizm nie był synonimem upadku, ale wpisaną w dzieje zachodu prawidłowością. Myślał on nihilizm jako wewnętrzną logikę zachodniej historii. Wyjątkowo klarownie wyklada tę myśl Heidegger:

Obszarem istoty i wydarzania nihilizmu jest metafizyka sama, przy niezmiennym założeniu, że wypowiadając to miano nie mamy na myśli jakiejś teorii bądź tylko szczególnej dyscypliny filozoficznej, lecz myślimy o fundamentalnej strukturze bytu w całości, o ile rozpada się on na świat zmysłowy i nadmysłowy, a ten pierwszy podtrzymywany i określany jest przez drugi. Metafizyka to przestrzeń dziejowa, w obrębie której naszym udziałem [Geschick] staje się to, że świat nadmysłowy, idee, Bóg, prawo moralne, autorytet rozumu, postęp, szczęście większości, kultura, cywilizacja tracą swą budującą siłę i stają się czymś nic nie znaczącym. Ów istotowy rozpad świata nadmysłowego nazywamy jego gniciem [Verwesung]. Brak wiary w sensie odstępstwa

¹² F. Nietzsche, *Radosna wiedza („La gaya scienza”)*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, s. 137–138.

od chrześcijańskiej dogmatyki nigdy nie jest istotą i podłożem, lecz ciągle jeszcze tylko pewną konsekwencją nihilizmu; mogłoby bowiem się okazać, że samo chrześcijaństwo stanowi pewną konsekwencję i pochodną formę nihilizmu¹³.

W świecie *Konia turyńskiego* mamy świat, w którym nie widać żadnej obecności Boga. Żadnej perspektywy metafizycznej. Być może w ogóle oglądamy świat po końcu świata. Ruch jest tu pozorny, bo oparty na powtarzaniu tych samych gestów i czynności. Istnieje tylko, pozbawione głębszych racji, puste trwanie. Wieczny powrót tego samego staje się czytelną figurą wyczerpania. Obrazy profetycznej wizji Nietzschego niepokojąco nakładają się na obrazy hipnotycznej opowieści Tarra. Obserwujemy błaganie się bohaterów po „nieskończonej nicości”, ich wpatrywanie się w „pustą przestrzeń”. I nie mamy żadnej wątpliwości, że w ich życiu „nadchodzi wciąż noc i noc”...

Po drugim: Tarkowski i jego *Ofiarowanie*. W wielu recenzjach filmu Tarra powtarza się refren, że jest to opowieść o końcu świata. Mimo że sam reżyser odżegnywał się od tego rodzaju jednoznacznych interpretacji, utrzymywano, iż mamy tu do czynienia ze swego rodzaju filmową apokalipsą. W podobnym tonie, zauważmy, utrzymane były głosy na temat *Ofiarowania*. W tym przypadku odwrotnie — rosyjski reżyser nie tylko zgadzał się z taką wykładnią, ale wręcz sam ją podtrzymywał¹⁴. Powstaje pytanie: czyżbyśmy rzeczywiście mieli tu do czynienia z dwiema wersjami wariacji na ten sam apokaliptyczny temat? Sugestia nie jest całkiem od rzeczy, gdyby zatrzymać się tylko na pewnym podobieństwie poetyki obydwu filmów (statyczne kadry, paraboliczność zamysłu, wyczuwalne napięcie pomimo pozornego nie-działania się). Może nie od rzeczy będzie też przypomnieć, że dla obydwu reżyserów był to film ostatni, swego rodzaju artystyczny testament (o ile, rzecz jasna, Tarr nie zmieni swojej decyzji). Ale poza tym wszystko te dwa filmy różni, zwłaszcza gdy idzie o rozumienie ewokowanego w filmach „końca świata”. Jeśli jest tu jakieś pokrewieństwo — to pokrewieństwo odwrócone, pokrewieństwo przez zaprzeczenie. I dlatego bardzo owocne poznawczo jest porównanie *Konia turyńskiego* z *Ofiarowaniem* — w tym zestawieniu bowiem dobrze wychodzi na jaw idiomatyczność filmu Tarra.

W filmie Tarkowskiego w myśleniu o końcu jest jakieś wewnętrzne rozedrganie, może nawet lekka histeria — pamiętajmy, że Tarkowski kręcąc film, wiedział, że jest śmiertelnie chory. U Tarra jest spokój, pewien rodzaj stoickiego, surowego wglądu w rzeczywistość kulminującego w konstatacji: tak jest. U Tarkowskiego jest wyraźny nadmiar użytych środków, u Tarra — przemyślana asceza artystycz-

¹³ M. Heidegger, *Powiedzenie Nietzschego 'Bóg umarł'*, przeł. J. Gierasimiuk, [w:] *idem, Drogi lasu*, tłum. zbior., Warszawa 1997, s. 180.

¹⁴ W myśleniu i wyobraźni Tarkowskiego zawsze mocno obecny był element apokaliptyczny. Zawsze też podkreślał on szczególne znaczenie wizji Janowej: „*Apokalipsa* jest, być może, najwspanialszym dziełem poetyckim, jakie zostało stworzone na ziemi. Jest fenomenem, który wyraża w swej istocie całość praw nadanych człowiekowi”, A. Tarkowski, *Słowo o Apokalipsie*, przeł. S. Kuśmierczyk, „Konteksty” 2011, nr 4, s. 147.

nego gestu. Z filmu Tarkowskiego pamięta się podniesiony głos, pożar domu, z filmu Tarra — potężniejące milczenie, martwą ciszę.

Czy apokaliptyczna wizja Tarkowskiego jest przekonująca? Raczej nie. Niezwykle trafne wydaje się to, co o Tarkowskim i jego *Ofiarowaniu* pisał włoski eseista Guido Ceronetti:

Sądził, że posługując się tą zręczną jak trąba słoniowa maszyną-kinem, potrafi pokonać największą, wszechmocną maszynę-do-mielenia-wszystkiego, jaką jest śmierć Boga, spieszył się, żeby jeszcze otworzyć ludziom na czas oczy, uprzytomnić im, że weszli na mylną drogę, bo jest to droga prowadząca ku zatraceniu i śmierci, ale maszyna której użył, okazała się oczywiście niestosowna do tego celu i nie poradziła sobie z tak istotnym zadaniem. Z filmu emanuje zamęt i nieskładne myśli, daje o sobie znać jedynie dotkliwa niezdolność do powiedzenia tego, co miało zostać powiedziane. Wierzył, że ten jego film może udzielić wielu ważkich odpowiedzi ‘w czasach, gdy słowo utraciło swoją tajemniczą, zdolną do dokonania egzorcyzmów moc’ — ale film nie przemówił¹⁵.

Ceronetti zarzuca także filmowi nadużywanie słów, niekończące się dialogi i irytujące monologi, dodając miażdżąco, że „w chwilach kiedy postacie nie odzywają się do siebie, i tak wieje od wszystkiego nudą”¹⁶. Rzecz jasna, pisze on to wszystko wyraźnie *contre coeur*, ceni przecież Tarkowskiego za religijną pasję, autentyczność i osobowość, niestety *Ofiarowanie* uważa za wielką porażkę. Mniejsza jednak o ocenę wartości artystycznej filmu Tarkowskiego (można się zgodzić z Ceronettim, że reżysera zgubiła postawa misyjna i brak miary), ciekawa jest natomiast obecna w filmie wizja nadchodzącej apokalipsy. U Tarkowskiego rolę straszaka pełni, przewijająca się w tle, pogłoska o wybuchu bomby atomowej. Apokalipsa przyjmuje tu postać nuklearnej zagłady. A cała ta narracja, mniej lub bardziej wyraźnie, odnosi się do chrześcijańskiej historiozofii i chrześcijańskiej symboliki, z dominantą scenariusza apokaliptycznego.

Jakże odmienna — radykalnie odmienna — jest wizja końca w filmie Tarra! Odmienna także od innych, już bardziej współczesnych, wizji apokaliptycznych — na przykład od przeestetyzowanej i nieco pretensjonalnej *Melancholii* Larsa von Triera.

Jeśli *Koń turyński* jest filmem o końcu (jakiegoś) świata, to jest to przecież całkowite przeciwieństwo myślenia i obrazowania Tarkowskiego. W tym sensie można by powiedzieć, że film Tarra jest eschatologiczny (bo pokazuje bezsprzecznie jakiś kres, koniec, *eschaton*), ale nie apokaliptyczny, jeśli przez to ostatnie określenie będziemy rozumieć figury końca nakreślone tak spektakularnie w Janowej Apokalipsie. Światem apokalipsy Tarkowskiego rządzi wszechogarniający lęk przed nieodwołalną, ostateczną zagładą. U Tarra, owszem, jest oczekiwanie końca, ale jest w tym jakaś kwietystyczna zgoda na taki porządek rzeczy. Nikt tu nie wykonuje żadnych zbędnych i histerycznych ruchów. To świat poza strachem i nadzieją. Znamienne: w tej postępującej stopniowo zagładzie brak

¹⁵ G. Ceronetti, *Drzewa bez bogów*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 166.

¹⁶ *Ibidem*, s. 167.

jakichkolwiek wizualnych ekscesów, żadnych fajerwerków, które znamy z surrealistycznego obrazowania Objawienia skreślonego ręką Widzącego z Patmos¹⁷: żadnych trąb, pożarów, morza ognia, wybuchów, żadnych popisów hippicznych¹⁸. Jest tylko wszechobecny wiatr, ale i on pod koniec ustaje. Czterej jeźdźcy nie snują się po drodze, jest za to uwiązany w stajni umęczony koń, który odmawia jedzenia i picia. I który najpewniej zginie, jak i wszystko wokół. Nie ma budzącego grozę spektaklu. Można by nawet rzec: w pewnym sensie jest zwyczajnie, normalnie, tylko od czasu do czasu czegoś ubywa, wszystko powoli zanika, zmierza ku wyczerpaniu. Nie nadciąga żadna katastrofa z zewnątrz, obserwujemy tylko jakieś wyciekanie życia, jakieś wyczerpywanie sił żywotnych na skalę kosmiczną, jak gdyby świat na podobieństwo zwoju ulegał zwinięciu do formy podstawowej, do formy prymordialnej, jak gdyby chciał osiągnąć finalnie jakąś postać materii pierwszej. W swojej filmowej elegii na odejście Tarr niczego nie oplakuje, nie ma tu żadnego lamentu nad ginącym światem. Tym bardziej obca jest jego myśleniu jakakolwiek postać moralistycznej.

Jeśli miałyby to być jakaś świecka postać eschatologii, to tym ciekawszy jest fakt, że świat *Konia turyńskiego* jest dość czytelnie, acz przewrotnie, Biblią podszyty. Imaginarium Tarra jest bardzo wyraźnie i mocno osadzone w tekście biblijnym. Nie nawiązuje on jednak, wbrew licznym sugestiom krytyków i widzów, do Apokalipsy Janowej — ostatniej księgi chrześcijańskiej Biblii, ale przeciwnie: do Genesis — pierwszej księgi biblijnej. Te sześć dni ubywania, postępującego zaniku — to przecież nic innego jak Genesis *à rebours*, jakiś rodzaj wprzód ustanowionej, powolnej, konsekwentnej destrukcji czy może lepiej: de-kreacji. Fabuła jest jawnym odwróceniem biblijnego aktu stworzenia. Sześć dni stwarzania świata zamienia się tutaj w sześć dni jego schyłku, powolnego znikania. Wygląda to tak, jak gdyby świat wyczerpał swoje siły żywotne. Nic tu nie kończy się hukiem ani nawet skomleniem. Świat kończy się raczej przejmującą ciszą i ciemnością. Jak gdyby wracał do punktu wyjścia. Do punktu zero, od którego wszystko się zaczęło. Do mitycznego *tohu wa bohu*, do tego niepojętego momentu, o którym mówi Pismo: „A ziemia była pustkowiem i chaosem; ciemność była

¹⁷ Dużo bardziej wpisuje się w ten scenariusz dokument Herzoga, *Lektionen im Finsternis*, gdzie apokaliptyczna retoryka została dość mechanicznie i łopatologicznie odniesiona do opisu krajobrazu, który pozostał w Kuwejcie po wojnie w Zatoce, por. D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wrocław 2009, s. 284–290.

¹⁸ Jeśli mówimy o filmowych obrazach Apokalipsy, warto w tym miejscu przypomnieć, że Janowa Apokalipsa to nade wszystko księga gwałtownego ruchu, prawdziwa „księga obrazów”! Pietro Citati trafnie zwracał uwagę na to, że ruch w Apokalipsie „nie postępuje nigdy po linii prostej, od jednego punktu do drugiego, zgodnie z logicznym i narracyjnym rozwojem faktów: porusza się po kolejnych kręgach, koncentrycznych falach, które zmieniają się i powtarzają tematy; obrazy osiągają coraz bardziej dramatyczną intensywność, w miarę jak zbliża się koniec, a jednak na początku każdego z kręgów odnajdujemy zawsze jakiś znak zapowiadający fakty, jakiś głos anioła, który traktuje je jako już dokonane i sprawia, że rośnie nasze napięcie i oczekiwanie”, P. Citati, *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, Warszawa 2003, s. 100.

nad otchłanią, a Duch Boży unosił się nad powierzchnią wód” (Rdz. 1,2). Potem już tylko stopniowe gaśnięcie, powolne ciemnienie malowideł. I wreszcie finalna ciemność. W której Koniec tajemnie spotyka się z Początkiem.

Przywołane tu paralele — zresztą niezbyt wyszukane, nieomal samonarzucające się — w żaden sposób nie wyjaśniają (cokolwiek by to miało znaczyć) filmu, pozwalają jedynie na wstępną orientację co do tego, z jakim obiektem mamy do czynienia, na wpisanie go w pewną siatkę asocjacji i bliskoznacznych odniesień. Tym samym sprawiają, że nie zawisa on w mentalnej i kulturowej próżni. Wskazują też pewne tropy prowadzące do bardziej może precyzyjnej charakterystyki osobliwości filmu Tarra.

5.

Po tych wstępnych przybliżeniach konieczny jest, awizowany wcześniej, detaliczny opis jego warstwy wizualnej, powróćmy więc na koniec do czysto filmowego kontekstu *Konia turyńskiego*, bo twierdzę, że tylko tą drogą mamy szansę na wydobywanie cech szczególnych jego stylistyki. A stylistyka ta podprowadza — nie wprost — pod odpowiedź na pytanie: „o-czym-to-wszystko-jest”? Wydaje się bowiem, że to, co najcenniejsze w filmie Tarra, kryje się może nie tyle w literacko-filozoficznych czy filmowych paralelach, ale — jak wspomniałem — dane jest wprost, na powierzchni, sytuuje się w zasięgu wzroku widza.

Już od pierwszej sekwencji widać, że bohaterem filmu będzie obraz. Tarr bardzo świadomie wybiera stylistykę minimalistyczną. Nic tu nie jest pozostawione przypadkowi. Czarno-białe zdjęcia, długie ujęcia. Mamy tu wręcz ostentacyjną afabularność, nie-dzianie-się. Ściśle zamierzona jest i odmierzona jednostajność tempa, doskonale wydobyta czy podkreślana muzyka. Szczegółne jest w tym filmie doświadczenie czasu. Czas nie jest tu skompresowany (pocięty, pokawałkowany), ale przeciwnie: jest rozciągnięty do granic możliwości. Skupiony widz odczuwa niemal fizycznie upływ czasu, brzemień czasu, gęstość czasu. Już po kilku minutach oglądania filmowe obrazy wprowadzają nas w rodzaj wizualnego transu, oddziałują z halucynacyjną wręcz siłą. Przestajemy zupełnie przejmować się anegdotą (wątlą skądinąd), tracimy poznawczy dystans i dajemy się bez trudu unieść filmowej wizji.

W swoim sposobie filmowania Tarr zbliża się do poetyki paradokumentalnej. Ciekawe, że ta asceza formalna nie tylko nie spłyca filmowanej rzeczywistości, ale wydobywa jej cechy istotne, wyposaża ją w wyraźne odczuwany nadmiar. Rzeczywistość fotografowana w *Koni turyńskim* ma swój ciężar, swoją konsystencję, nieomal zapach i smak. Tarr nie opowiada wciągającej historii, nie dostarcza nam zajmującej narracji, raczej każe przyjrzeć się bliżej obecnej w filmie rzeczywistości: przyrodzie, ludziom, zwierzęciu, rzeczom. Z rozmysłem tworzy

przestrzenie niedopowiedzenia, które mają wymiar wielopoziomowej sugestii; nic tu nie jest powiedziane i nazwane jednoznacznie. Swoją przemyślaną kompozycją Tarr tworzy zaledwie (albo aż) ramy dla rozumienia, otwiera na twórczy domysł. I właśnie ta okoliczność, to semantyczne nieomknięcie filmu, część widzów tak fascynuje i wciąga, z kolei innych pozostawia bezradnymi, w stanie daleko posuniętej irytacji.

Film Tarra spełnia (i to nawet z nawiązką) ideał kina, o którym mówił niedawno znakomity perski reżyser Abbas Kiarostami w rozmowie z Jeanem-Lukiem Nancym (wypowiedź pochodzi z arcyciekawej, wydanej równolegle w dwóch językach książki Nancy'ego *The Evidence of Film*). Optuje on za kinem, które niesie w sobie pewną odczuwalną nadwyżkę. Którego nie da się zgrabnie streścić ani przełożyć na jednoznaczne pojęcia. Mówi o kinie, które operuje niedopowiedzeniem i polisemantycznym obrazem. Które otwiera przestrzeń niewyraźnego.

Kiarostami proponuje powrót do kina jako instrumentu poznania. Kina jako enigmaty, kina stawiającego wielkie pytania, otwierającego nas na horyzont metafizyczny:

Sądzę, że kinu powinno się przyznać możliwość bycia niezrozumiałym, jeśli kino ma uchodzić za znaczący rodzaj sztuki. Film potrafi osadzić w nas różne wrażenia na różnych etapach naszego życia. Ale kino coraz bardziej staje się obiektem, instrumentem rozrywki, czymś, co trzeba zobaczyć, zrozumieć i ocenić. Jeśli naprawdę mamy traktować film jako sztukę, to nie można go robić unikając wieloznaczności czy tajemnicy. Fotografia, obraz może skrywać tajemnicę, ponieważ daje niewiele, nie jest własnym opisem. Powiadasz, że obraz nie przedstawia, nie daje siebie jako reprezentacji, ale proklamuje swoją obecność, zapraszając widza do jej odkrycia¹⁹.

Koń turyński jest doskonałą realizacją tak rozumianych zadań sztuki filmowej. Tarr w pełni świadomie, nieomal demonstracyjnie rezygnuje z najczęściej używanych środków filmowego przekazu. Istotę jego języka filmowego dobrze opisuje kategoria *stylu transcendentnego* (*transcendental style*). Termin ten wprowadził Paul Schrader na opisanie cech istotnych kina Ozu, Bressona i Dreyera²⁰. Podstawowym celem stylu transcendentnego jest przedarcie się przez zasłony potocznego poznania w stronę tego, co w postrzeganej rzeczywistości istotne. Ta metoda filmowa przypomina nieco postępowanie fenomenologiczne: oczyszczenie pola widzenia z licznych nawarstwień nastawienia naturalnego poprzez różnego typu redukcje po to, by dotrzeć do istoty rzeczy. W przypadku kina idzie przede wszystkim o porzucenie fałszujących rzeczywistość konwencji estetycznych. O odrzucenie kulturowych albo artystycznych filtrów, które pozorują poznanie. W geście filmowej redukcji chodzi o rezygnację ze sprawdzonych, rutynowych, zgranych schematów narracyjnych, konwencjonalnego montażu, dynamizujących akcję dialogów czy psychologizującej gry aktorskiej. Trzeba wyeliminować to

¹⁹ J.L. Nancy, *The Evidence of Film/L'Evidence du film*. Abbas Kiarostami, przeł. M. Famili, T. Faucon, Ch. Irizarry, V.A. Conley, Bruxelles 2001, s. 88.

²⁰ P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley-Los Angeles-London 1972.

wszystko, co wiąże widza emocjonalnie z fabułą, co zatrzymuje go na powierzchni zdarzeń, co nie pozwala dotrzeć do nagiej egzystencji²¹. Pozbawiony konwencjonalnej narracji, zapętleń dramaturgicznych, porywających dialogów, estetycznych powabów, aktorskiego psychologizmu — film Tarra można by uznać za laboratoryjny przykład stylu transcendentnego.

Za jeden z głównych instrumentów poznawczych w *Koniu turyńskim* można by uznać nudę. Ale nie mam tu na myśli cech świata przedstawionego: powolnej, mało angażującej, pozbawionej ekscytujących zwrotów akcji. Nudę rozumiem tu jako zamierzoną i w pełni domyślaną właściwość poetyki filmowej. Testował tę technikę Tarr z pożytkiem w swoich poprzednich filmach (*Sátántangó*, *Werckmeister Harmonies*, *Damnation*). W *Koniu turyńskim* widzimy jej ostatecznie domknięty kształt. Czym jest nuda pojęta jako środek wyrazu? Jej parametry dobrze opisał Emil Cioran, jej wierny zwolennik²² i czuły monografista:

Nuda jest samą prawdą. Rozumiem przez to rzecz następującą: Nuda nie ma konszachców z niczym i nic jej nie oszuka. Rodzi się ona z dystansu wobec każdej rzeczy, to pustkę odczuwa się jako zło zarazem subiektywne i obiektywne. Tak więc w jej działaniach nie ma żadnej iluzji; spełnia ona warunki badania naukowego. Nuda jest *dociekaniem*²³.

Nuda tak rozumiana nie jest trywialnym nudzeniem się, ale szczególnego typu postawą, czymś w rodzaju heideggerowskiego „nastroju”. W spojrzeniu przepojonym nudą życie pokazuje się *ad oculos* w swoich cechach istotnych. Jest widzeniem pozbawionym zwyczajowych podpórek myślowych, poznawczych masek i konsolacyjnych iluzji. Nicościujące spojrzenie poprzez filtr nudy odpakuje egzystencję ludzką z jej nieautentyczności, z jej doraźnych *divertissements*. Wychodzi w nim na jaw szczególnie nasze uwikłanie w czas, wychodzi jego nieubłagana, niszcząca natura. W tym оголаającym spojrzeniu, sprowadzającym życie do elementów niezwykłych, szczególnie mocno dochodzi poczucie kruchości i przypadkowości świata. To wtedy szczególnie dojmująco doświadczamy możliwości naszego nie-bycia.

Zrozumiałe zatem, że *Koń turyński* szuka swojego widza, może go nawet projektuje. Film nastawiony jest na takiego widza, który będzie chciał i będzie umiał pozbyć się konwencjonalnych nawyków kinowych i zamiast rutynowej percepcji (zakładającej pewne operacje poznawcze), osiągnie szczególny rodzaj patrzenia na świat przedstawiony. Charakterystykę tej dyspozycji dobrze opisał Rodolphe Gasché w swoich etymologicznych uwagach na temat „teorii”:

W pospiesznych dyskusjach o teorii powszechną praktyką jest przywoływanie faktu, iż termin wywodzi się od greckiego *thea* — wzrok, patrzeć na. Lecz, zwłaszcza gdy patrzeć jest rozumiane jako sposób postępowania, w którym przejmuje się władzę nad przedmiotem,

²¹ *Ibidem*, s. 64–65.

²² B. Mattheus, Cioran. *Portret radykalnego sceptyka*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 214.

²³ E. Cioran, *Zeszyty 1957–1972*, wstęp S. Boué, przeł. I. Kania, Warszawa 2004, s. 466.

etymologia ta nie wyjaśnia zbyt wiele z greckiego sensu teorii. Aby zacytować Gadamera: *'theoria*, w greckim sensie tego słowa, odnosi się do obserwacji, na przykład konstelacji niebieskich, do bycia widzem, na przykład sztuki, lub uczestnictwa w delegacji na świąteczny festiwal. Nie odnosi się do zwykłego »widzenia«, które po prostu gromadzi informacje, czy też ustala, co jest obecne naokoło. *Contemplatio* nie zatrzymuje się nad możliwym do określenia bytem, lecz w przestrzeni. *Theoria* jest nie tylko jednostkowym, przelotnym aktem, ile postawą, stanem, kondycją, w których się trwa'. Co bardziej znaczące, rodzaj spojrzenia właściwy *theoria* w jej platońskim rozumieniu — to znaczy, gdy *theoria* rozumiana jest jako wiedza (*episteme*) — niesie z sobą założenie, iż taki wzrok lub też kontemplacja jest najwyższym i najdoskonalszym trybem poznawczym²⁴.

Kontemplacja (*contemplatio*) jest tu rozumiana przede wszystkim technicznie, w zgodzie z łacińską etymologią: uważne przyglądanie się czemuś, spotęgowanie władz umysłowych, bierny akt oglądu rzeczywistości. Inaczej mówiąc: w przypadku *Konia turyńskiego* widz idealny to taki, który dostroi swój aparat odbiorczy do filmowej poetyki.

A wtedy? A wtedy mamy szansę wejść pod powierzchnię przedstawianych zdarzeń. Mamy szansę zobaczyć egzystencję sprowadzoną do najprostszych elementów: dom, woda, ogień, wiatr, spanie, jedzenie, oczekiwanie. Jest okno, przez które możemy sobie spoglądać w puste niebo i czekać na Godotą, który nie przyjdzie. Tarr redukuje stan naszego posiadania to tego, co niezbywalne. Więcej nie mamy nic, choćbyśmy się otoczyli setkami ekranów komputerowych i okablowali po sam sufit. Nie uciekniemy przed grozą nagiej egzystencji. Zawsze jakiś kornik przestanie chrobotać, a światło w końcu zgaśnie. A w miejscu jasnej ramy okiennej pojawi się czarny dół śmierci. Na tę chorobę kultura nie wynalazła i nie wynajdzie żadnego analgetyku. Stoimy przed tym dołem tak samo nadzy, tak samo przerażeni, tak samo pełni wątpliwości, tak samo głupi, jak nasi bracia z epoki kamiennej. W tej materii postęp się nie odbywa.

Ostatecznie więc, wypełniony obrazami o gęstości ciężkiego snu, film Tarra okazuje się aktem filmowej nihilologii, procedurze różnej od nihilizmu, a nawet mu przeciwstawnej. Oglądamy tedy przejmujący w swej spokojnej okamieniałej grozie spektakl nagiego życia, kruchego życia. Życia, które dzień po dniu staje się coraz bardziej przezroczyste. Paradoks pierwszy polega na tym, że ten film o nadchodzącej nieuchronnie śmierci, o bezgłośnym ubywaniu, jest właśnie o niepojętości życia, o tym niepojętym ZNAKU, jakim jest obecność każdego, najmniejszego życia. To powolne wygasanie życia nie jest odzieraniem go z godności. Tarr opowiada o tym z rozpiętą na najcieńszych włóknach czułością. Paradoks drugi polega na tym, że ten film tak bardzo pielęgnujący materialny wymiar rzeczywistości, tak bardzo osadzony w tym, co zmysłowe, finalnie otwiera się na to, co tę zmysłowość przekracza. Byłoby to Rilkeńskie *das Offene* z początku *Ósmej Elegii*?

²⁴ R. Gasché, *Theatrum Theoreticum*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 18, s. 285–286.

Stworzenie widzi wszystkimi oczami
Przestwór. Jedynie nasze oczy są
jak odwrócone, zastawione gęsto
jak sidła w krąg jego wolnego wyjścia.
O tym, co jest na zewnątrz wiemy tylko
z twarzy zwierzęcia²⁵.

Paradoks trzeci polega na tym, że te statyczne obrazy, w których jakoby nic się nie dzieje, są w istocie *moving pictures*, choć niemal nieruchome — są poruszające, mają w sobie wielkie napięcie i niebywałą moc impresywną. Dotykają w nas czegoś istotnego, co mimo że z trudem daje się nazwać, wchodzi głęboko pod skórę i nie pozwala o sobie zapomnieć.

Bo tu nam obco, ciężko się umiera
nie n a s z a śmiercią; gdy nas któraś zbiera,
zbiera nas, bo się sama z nas nie rodzi.
By nas otrząsnąć, wielki wiatr przychodzi²⁶.

„Wielki wiatr przychodzi”. Może teraz, od tych słów, powinno się rozpocząć drugie czytanie filmowej paraboli Tarra. Pamiętajmy wszakże:

Punktem dojścia wszelkiej interpretacji jest wprawienie w ruch deki rezonansowej, aby wzmocnić poetycką melodię, która do nas dociera. Interpretacyjne wyjaśnienia, które służą tej intencji, muszą się zarazem same znosić²⁷.

Innymi słowy: to jest ten moment, kiedy trzeba porzucić dotychczasowe egzegezy i powrócić znów do filmu. Po to, by, już odmienionym, zobaczyć go raz jeszcze. Najlepiej tak, jak nie widział go wcześniej nikt.

²⁵ R.M. Rilke, *Ósma elegia*, [w:] *idem, Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 225.

²⁶ R.M. Rilke, *Panie, uboższy jestem niżli zwierzę...*, [w:] *idem, Sonety do Orfeusza i inne wiersze*, wybrał i przełożył A. Pomorski, Kraków 2001, s. 36. Dla porównania zamieszczam jeszcze ten fragment w tłumaczeniu Witolda Hulewicza:

„My mrą, tak obco, ciężko idziem na dno,
bo to nie n a s z a śmierć jest, lecz śmierć, która
bierze nas, bośmy nie dojrzali żadną,
więc wszystkich strząsnąć przychodzi wichura”.

R.M. Rilke, *Księga godzin z trzech pieśni złożona*, tłum. W. Hulewicz, Wilno 1935.

²⁷ H.-G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w Elegiach duinejskich Rilkego*, [w:] *Rozum, słowo, dzieje*, red. K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 282.