

Sebastian Brejnak
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński

Szatańskie tango Béli Tarra: obraz – czas – niepokój

Słowa kluczowe: *Szatańskie tango*, Béla Tarr, niepokój, obraz, czas, Gilles Deleuze

Key words: *Sátántangó*, Béla Tarr, restlessness, image, time, Gilles Deleuze

Klee namalował obraz zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od raju wieje wicher, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wicher pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postępem¹.

Benjaminowskie odczytanie *Angelus Novus* Paula Klee z 1920 roku, pełne zamierzonych niespójności, wewnętrznych sprzeczności i niedopowiedzeń, problematyzuje relację pomiędzy tym, co widziane, ucieleśnione, dające się sensualnie doświadczać – a wymykającym się zmysłowej percepcji czasem, w jakim owa wizualność – obraz – się konstytuuje. Ta kanoniczna interpretacja wydaje się także rzucać światło na kwestię, która wysuwa się na pierwszy plan w przypadku dzieła węgierskiego malarza Imrego Ámosa z 1944 roku zatytułowanego *Placzący anioł* (*Síró angyal*)². Jest nią niepokój („[...] rzeczywistość sama w sobie, poprzedzająca wszystkie swe konkretne formy i odmiany”³), wiążący ramy przestrzenności przedstawienia malarskiego z jego nieuniknionym uczasowaniem. *Placzącego anioła* można by zatem uznać za swego rodzaju suplement do *Angelus Novus*, niebędący jedynie dopełnieniem funkcjonującym

¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorska, Poznań 1996, s. 418.

² Zob. I. Ámos, *Síró angyal*, [online] <https://pontoldal.wordpress.com/2013/09/15/chagall-es-amos-magyar-nemzeti-galeria/siro_angyal/>, dostęp: 12.05.2017.

³ E. Cioran, *Zeszyty 1957–1972*, tłum. I. Kania, Warszawa 2004, s. 343.

na prawach intertekstu/kontekstu, lecz będący twórczą reinterpretacją *ex post*, anachronicznym „podobieństwem rodzinnym”.

Do rozpoznań Waltera Benjamina dotyczących trzech aspektów czasu pochwycionych w spojrzeniu „anioła historii” na obrazie Klee trzeba by więc z pewnością dodać refleksję nad spoiwem wiecznie nieobecnej teraźniejszości, niedającej się okiełznać przeszłości oraz zawczasu minionej przyszłości⁴. Okazuje się nim właśnie niepokój jako nazwa zbiorcza na stan permanentnej niepewności, niemożliwego oczekiwania, braku stałego zakotwiczenia w *hic et nunc* i przeczucie nieuchronnej pustki tego, co ma nadejść. Myśl ta pojawia się jednak dopiero, gdy do *Angelus Novus* przyłoży się *Placzącego anioła* na zasadzie celowego czasowego niedopasowania: zatem *nomen omen* na prawach uobecniania się afektu w ludzkim doświadczeniu⁵. W dziele Ámosa jest bowiem wyeksponowane to, co jedynie prześwituje w obrazie Klee: wszechobecny nastrój niespokojności ukrywający się za „płaszczkiem”⁶ fałszywej aury spokoju. W *Síró angyal* chromatyczne stonowanie i geometryzacja dzieła szwajcarskiego twórcy zostają wyparte przez polichromatyczność i owalną kreskę pogłębiającą deformację postaci anioła. Za intensyfikację afektywnej siły oddziaływania obrazu węgierskiego malarza odpowiada jednak przede wszystkim kompozycyjne i tematyczne centrum dzieła: puste oczodoły anioła, z których sączą się biało-czerwone łzy i krew. To anioł Klee z oczami wypalonymi **od nadmiaru patrzenia**, przyciężkawy, niewyczekujący już „wichru”, który mógłby przenieść go ku przyszłości, wyzbyty nadziei oczekiwania, niemogący się uwolnić od konieczności pasywnego trwania, nieodzowności śledzenia tego, co się wydarza. Percepcja nie jest możliwa, ponieważ aniołowi odebrano nie tylko immanentną dla niego ponadnaturalną zdolność kierowania losami ludzkości oraz **usprawie-dliwiania** historii, lecz także możliwość zmysłowego (nie boskiego, ludzkiego) oglądu rzeczywistości. Z jednej strony ta przymusowa ślepota może okazać się zbawienna, oszczędzając aniołowi widoków cierpienia, upadku, bólu, z drugiej natomiast wzmacnia niepokój, odbierając podmiotowi patrzącemu resztki jego poznawczych władz. Czas na obrazie Ámosa, jawiący się jako bezwzględna siła, zewsząd i wszystko unicestwiająca omnipotencja, nie tylko pozostawia więc jednostkę samą sobie: z jej śmiertelnością, fizjologią, pretensjami do bycia nieśmiertelną oraz poczuciem niewyjaśnionej niespokojności. Niepokój konstituuje też i zarazem destabilizuje czas od wewnątrz, stanowiąc podstawową zasadę jego istnienia, tym samym tworząc prawo rządzące logiką dziejów⁷.

⁴ Jak zauważa Gilles Deleuze, „[...] każda teraźniejszość współlistnieje z przeszłością i przyszłością, bez których sama nie mogłaby minąć. Właściwością kina jest chwytnie tej przeszłości i tej przyszłości współlistniejących z teraźniejszym obrazem. Filmowanie tego, co jest p r z e d i co jest p o...” (G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 265).

⁵ Zob. M. Bał, *Afekt jako siła kulturowa*, tłum. A. Turczyn, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska i in., Warszawa 2015, s. 35.

⁶ Por. z Nietzscheańskim rozumieniem „płaszczkowości” egzystencji – skorupy fałszu i obłudy obecnej na przykład w konstrukcjach dyskursywnych, w których autentyczne przedjęzykowe doświadczenie zostaje zamaskowane.

⁷ Rozpoznanie to pochodzi od interpretatorów Hegłowskiej filozofii dziejów, Alexandra Koyrégo (*Hegel w Jenie*) i Jeana-Luca Nancy’ego (*Niepokój negatywności*), według których „[...] duch,

Powyższe zestawienie dwu plastycznych dzieł nie bez powodu zostało potraktowane jako wprowadzenie do rozważań nad relacją obrazu, czasu oraz niepokoju w *Szatańskim tangu* Béli Tarra⁸. Węgierski reżyser jest zwykle uznawany za przedstawiciela neomodernizmu⁹, nurtu w sztuce filmowej obficie czerpiącego z dorobku tak zwanego kina autorskiego, zwłaszcza neorealistów, takich jak Luchino Visconti, Vittorio De Sica czy Roberto Rossellini, inspirującego się francuską Nową Falą (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Alain Resnais), pograniczem modernizmu i postmodernizmu (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni). Tym, co łączyłoby Tarra z wyżej wspomnianymi reżyserami, byłyby z pewnością: dążenie do wyzwolenia się z prymatu akcji, efekciarstwa i gatunkowości nad refleksją, wizyjnością i niekonwencjonalnością oraz szczególna troska o warstwę percepcyjno-afektywną filmowego obrazu. Trudno jednak jednoznacznie zakwalifikować węgierskiego twórcę do jakiegokolwiek artystycznej formacji, bowiem jego estetyka jest na wskroś oryginalna. Tarr konsekwentnie – od *Ogniska zapalnego*¹⁰ po *Koń turyński*¹¹ – realizuje w kinie swą wizję obrazu kontemplacyjnego, nastawionego na trwanie, beznamiętne rejestrowanie tego, co zwyczajne, niewidowiskowe, niedające się łatwo (jeśli w ogóle) skategoryzować, lokujące się poza wielką historią, także dominującymi trendami estetycznymi, bezustannie idące pod prąd standardowych odbiorczych oczekiwań.

Szatańskie tango – dzieło, w którym wyżej wymienione cechy poetyki zostają zintensyfikowane i zradyzalizowane – to film biorący za sztafaż schyłkowy okres komunizmu na Węgrzech. Jego pryzmatem i figurami (bliskimi niekiedy alegorii, jak w przypadku Irimiása) jest życie mieszkańców podupadłej spółdzielni rolniczej rysujące się jako obraz końca jednego świata bez realnych perspektyw na narodziny innego. W *Szatańskim tangu* problem czasowości obrazu oraz związana z nią kwestia afektywnego oddziaływania sfery wizualnej na patrzącego (doświadczającego) odbiorcę wpływają z refleksji nad statusem czasu ujętego w obraz (cielesność). Ów obraz pojmowany w kontekście czasu, który go stwarza i jednocześnie unicestwia (bo rozprasza, uniemożliwiając zastygnięcie w określonym kształcie), stanowi miejsce (gr. *topos*), w którym możliwe staje się zaistnienie filmowej rzeczywistości. Ten banalny, zdawałoby się, fakt, podtrzymujący byt każdego filmu, w *Szatańskim tangu* poddany zostaje metatematyce, nie stając się jednocześnie konwencjonalnym utworem autotematycznym. Dzieło Tarra nosi natomiast wiele cech typu filmowego obrazowania: antygatunkowego i skrajnie nieprzedstawieniowego, który Gilles

będąc czasem, jest radykalnie immanentny, niedostępne jest dla niego żadne poza-światem, a ta skończona i ograniczona kondycja ducha, który będąc teraźniejszością, niezdołny jest nawet do pełnego przeniknięcia i opanowania samego siebie, skazuje go na nieskończony niepokój” (B. Wójcik, *Spekulatywna lektura Heglowskich afektów*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zurocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 199).

⁸ *Szatańskie tango* (węg. *Sátántangó*, 1994), reż. Béla Tarr.

⁹ Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, Kraków 2014.

¹⁰ *Ognisko zapalne* (węg. *Családi tüzfészek*, 1979), reż. Béla Tarr.

¹¹ *Koń turyński* (węg. *A Torinói ló*, 2011), reż. Béla Tarr.

Deleuze nazwał „obrazem-czasem”¹². W przypadku *Sztańskiego tanga* ten czas-obraz (jako antyteza Heideggerowskiego światooobrazu) rozrywany byłby przez nieustanny niepokój, działający na wielu poziomach filmowej rzeczywistości. Można by je nazwać odpowiednio rejestrami:

- 1) czasu aktualnego: fabuły, obejmującej przede wszystkim interpersonalne relacje postaci i zdarzenia tworzące ich teraźniejsze, pogrążone w nudzie i beczynności, uniwersum;
- 2) przeszłości, strukturyzującej doświadczenia bohaterów, uniemożliwiającej im realne działanie w czasie rzeczywistym (więc niejako neutralizującej pierwszy poziom), powracającej uporczywie jako widmo;
- 3) przyszłości i związanych z nią oczekiwań (ostatecznie niespełnionych), prowadzących do stworzenia eutopijnych (stylizowanych na racjonalne i prawdopodobne) wizji, nierozzerwalnie połączonych z nastrojem nieokreślonego zagrożenia: **troski o to, co ma nadejść**;
- 4) struktury samego filmu, wyznaczonej przez przytłaczającą monotonię i zarazem ascetyczność (pod względem wykorzystanych środków filmowych) niekończących się ujęć oraz paratekstowe¹³ plansze: quasi-literackie cezury;
- 5) percepcji i recepcji filmu jako afektywnych doświadczeń procesualnych, będących udziałem odbiorców, na które składa się zarówno poznawczy dyskomfort, jak i wrażenie immersyjności/bycia-w-transie.

Wszystkie te obszary przenika fundamentalna dla wymowy całego filmu konfrontacja czasu linearnego (obiektywnego, źródłowego, narracyjnego Chronosa) i nielinearnego trwania (bezokolicznikowego, nieaktywnego pod względem produkcji akcji Aióna)¹⁴. Ich nierozłączne komplementarne istnienie, opierające się także na wzajemnym wykluczaniu się, opatrzyć by można pojęciem „międzyczasu”, zaproponowanym przez Deleuze’a (współ z Félixem Guattarim) w *Co to jest filozofia?*:

Jako międzyczas zdarzenie jest zawsze czasem martwym, istnieje tam, gdzie nic się już nie dzieje, oznacza nieskończone oczekiwanie, które jest już nieskończenie przeszłe, jest oczekiwaniem i zapasem. Ów martwy czas nie następuje po tym, co się wydarza, współlistnieje z chwilą lub czasem przypadku, ale jako ogrom pustego czasu, w który postrzega się go w dziwnej obojętności intelektualnej intuicji, jako jeszcze przyszły i jako ten, który już się wydarzył¹⁵.

Ta kategoria oddaje w pewnym stopniu idiomatyczność filmowego obrazu, czyli czasu zwizualizowanego, poddanego sztucznemu obramowaniu przez kadr,

¹² Obraz-czas w koncepcji Deleuze’a, w przeciwieństwie do obrazu-ruchu, nie dąży do obrazowej eksplikacji bądź imitacji działania, lecz do wcielenia w obraz samego procesu myślenia (który nie jest abstrakcyjną inteligibilnością – tożsamą z czystym logosem – lecz łączy się z całością doświadczenia, także sferą cielesności, sensualności).

¹³ Na temat paratekstowości w kinie zob. *Pogranicza audiowizualności: parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.

¹⁴ Tymi ujęciami czasu (rozważanymi już przez stoików, później także przez Bergsona i Heideggera) zajmował się Deleuze przede wszystkim w *Logice sensu*. Zob. J. Spalińska-Mazur, *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007, s. 22–23.

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 174.

iluzję świata przedstawionego, wreszcie ruch kamery selektywnie tnący czasoprzestrzeń. Tarr wyzyskuje tę specyfikę kina poprzez skrajną reorganizację stosunków między pozycją kamery, funkcją bohaterów, rolą muzyki i scenerii a motoryką/akcją.

W *Szatańskim tangu* czas wydarzeń, obejmujący lata dziewięćdziesiąte XX wieku, niepokojąco zbliża się swoim niespiesznym rytmem do tempa czasu rzeczywistego, a zatem rytmu czasu, w którym widz ogląda film. Jedyne drastyczne cezury między poszczególnymi częściami i epizodami tej pseudoepopei (czarne plansze z tytułem odpowiedniego rozdziału) oraz głos doktora, spisującego dzieje poszczególnych bohaterów, który wydaje się być niejednokrotnie narratorskim głosem z offu, zakłócają ten quasi-naturalny porządek, zwracając uwagę odbiorcy na swój fikcyjny, *stricte* filmowy (sztuczny) charakter. Ten status podkreślają także ujęcia, w których odbywa się ograniczona do minimum gra jazd kamery oraz planów (widoczna zwłaszcza w scenach kadrowania twarzy postaci, między innymi Futakiego, Schmidtowej). Oszczędność w sferze filmowej *techné* marginalizuje zatem ostatecznie prymat czasu-trwania nad czasem-działaniem się.

Pierwszą część filmu rozpoczyna dziesięciominutowa scena pozbawiona ludzkiego podmiotu, w której główną rolę odgrywa puszczański krajobraz i sceneria wiejskiego gospodarstwa. Drugą natomiast inicjuje przydługi moment milczącego zgromadzenia mieszkańców wioski nad martwym ciałem Estike (Erika Bók). Podobnie przytrzymanych chwil jest w *Szatańskim tangu* wiele: takich, w których bohaterowie zastygają w bezruchu lub działaniu ograniczającym się do zdecydowanie niespektakularnych czynności: zwyczajnych (jak kąpiel, piesza wędrówka), nudnych (pisanie przez doktora powieścio-dziennika) bądź uniezwykłych poprzez afektywnie wytłumioną drastyczność, na przykład w scenie katowania kota przez Estike. Są one ujęte granicami kadru lekko drgającego, przypominającego zamazaną fotografię, wybiórczo i jakby niechłujnie czy bezwiednie – niby amatorsko – chwytającego obraz rzeczywistości. Współhistnieją one z ujęciami quasi-fokalizującymi: subiektywizującymi punkt widzenia poszczególnych bohaterów, które, także w trybie nienaturalnego przedłużenia, próbują uchwycić ruch poprzez wykorzystanie równoległej jazdy kamery. Manipulacja czasem filmowej opowieści może zatem, co udowodnił Tarr, objawiać się nie tylko czasowymi skrótami, nagłymi przyspieszeniami i wprowadzaniem retrospekcji, antycypacji oraz odrealnionych wtrąceń, mających imitować marzenie senne bądź surrealistyczną wizję danej postaci. Manipulować w kinie można bowiem także, a może przede wszystkim, poddając się czasowi bez ambicji okiełznania go, majsterkowania w jego nieogarnionej dla ludzkiego poznania strukturze, pozwalając mu płynąć, trwać i zagarniać historię, którą chce się opowiedzieć.

W powieści, na podstawie której powstał scenariusz do *Szatańskiego tanga*¹⁶, ów efekt przewagi czasu nad próbami jego opracowywania przez język (w tym

¹⁶ L. Krasznahorkai, *Szatańskie tango*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2004. Pierwsze wydanie ukazało się w języku węgierskim w 1985 roku.

wypadku: literacki), László Krasznahorkai starał się uzyskać poprzez intelektualistyczno-emfatyczną frazę narracyjną, której wielogłosowość (potęgowana mnogością cytatów oraz parentez) współistnieje z obiektywizującym tonem narratora. Niekiedy figuruje on natchnioną dykcją swoje panowanie nad rzeczywistością, niekiedy gubi się w czymś na kształt strumienia świadomości, przyjmującego w swej najbardziej ekstremalnej formie postać bełkotliwej, tworzonej przez językowe hybrydy logorei (przypominającej monolog Molly z *Uliksa* Jamesa Joyce'a). Jednak dopiero w filmowej interpretacji odnajduje swoje właściwe miejsce wizja czasu jako trwania i zarazem nieusuwalnej, niepokojącej niezgadnialności porządków – przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Literatura wydaje się pod tym względem medium niewystarczającym, niezdolnym równie efektywnie jak film czy muzyka działać poprzez samą czasowość: strukturę przedsymboliczną i pustą semantycznie, stanowiącą sferę wiecznej potencjalności. Byłaby to pochodna Deleuzjańskiej wirtualności wypełnianej przygodnym, efemerycznym, lecz realnym znaczeniem *ad hoc*, niedającym się przyszpilić i utrwalić, „zaktualizować” w znakach języka. Pamięć filmowa tym bowiem różni się od tej obecnej w trakcie lektury dzieła literackiego, że nastawiona jest na natychmiastowe odczuwanie, dynamiczną i niejako, by posłużyć się oksymoronem, przeddyskursywną refleksję, doświadczanie obrazu w toku jego percepcji, tożsamej z rytmem jego ujawniania się na ekranie¹⁷. Jest zatem bardziej podatna na zapomnienie, przeinaczenie domniemanego znaczenia. Zmusza do bezustannej pracy myślenia, nieprzerwanego procesu jednoczesnego doświadczania afektywnego i refleksyjnego, pamiętania i antecedenencji filmowych wydarzeń. Główną rolę w percepcji filmowego obrazu-czasu odgrywa więc wzmożona uważność oraz intensywność uczestniczącego przeżywania/współodczuwania¹⁸.

Dodać należy, że ta nadmierna czujność, do jakiej przymusza widza formuła *Szatańskiego tanga*, wiąże się ze zgodą na wytrącenie ze zwyczajowej recepcji filmowego dzieła. Zarazem powoduje dysautomatyzację standardowego procesu percepcji, do jakiej przyzwyczajają człowieka popkultura, w której to koncentracja na pojedynczym obrazie/obrazku trwająca dłużej niż chwilę stanowi dla odbiorcy niebagatelne wyzwanie¹⁹. Konieczność skupienia się na pozbawionym efekciarskich chwytów filmowym obrazie, rozciągającym się na ponad siedem godzin, wymaga zajęcia innej od zwyczajowej pozycji: niewygodnej, uwierającej, zmuszającej do zawieszenia własnych percepcyjnych przyzwyczajeń. Obraz-czas, będący obrazem-myśleniem, stawia bowiem swych **użytkowników** w sytuacji

¹⁷ Por. z Deleuzjańskim pojęciem „pamięci transcendentalnej” (G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 207).

¹⁸ Wobec którego widz jest często bezsilny. Zob. M. Stelmach, *W poszukiwaniu straconego czasu. Proroczy charakter teorii kina Gilles'a Deleuze'a*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 42.

¹⁹ O współczesnej kulturze rozproszonej uwagi zob. między innymi refleksję Zygmunta Bauman: „Społeczeństwo jest obecnie społeczeństwem konsumentów, w jakim kultura, podobnie reszcie świata przez konsumentów doświadczanego, jawi się ludziom jako składnica przeznaczonych do konsumpcji towarów, z których każdy rywalizuje o przyciągnięcie nieznośnie ulotnej, kruchej i rozproszonej uwagi potencjalnych klientów, i o zatrzymanie jej na sobie przez dłuższą niż mgnienie oka chwilę” (Z. Bauman, *Kultura na rynku*, „Przestrzeń Społeczna” 2011, nr 1, s. 151).

permanentnej niewygody, nieprzewidywalnego kryzysu, wstrząsu²⁰, poczucia nierozwiązywalnej problematyczności²¹:

Czysta sytuacja optyczna i dźwiękowa nie przedłuża się w akcji, ale każe chwycić coś nie-do-zniesienia. Nie chodzi tutaj o brutalność, agresję, pospolitą przemoc, które można zawsze łatwo wydobyć ze stosunków sensomotorycznych w obrazie-akcji. Ona niepokoi czymś zbyt potężnym, zbyt niesprawiedliwym, zbyt pięknym, tym co przekracza nasze zdolności sensomotoryczne [...] ²².

Powyższe rozważania nad statusem czasu, obrazu oraz niepokoju w *Szatańskim tangu*, dotyczące poziomu meta: teoretycznych estetyczno-artystycznych założeń i realizacji Tarra oraz teorii kina autorstwa Deleuze'a, dają się, jak można sądzić, sprowadzić również do rejestru świata diegetycznego filmu. Uzasadnione byłoby więc stwierdzenie, że problem nie-spokoju rzeczywistości dzieła węgierskiego reżysera obecny jest także w przestrzeni tematyczności (*sensu largo*) samego utworu. Tę zaś uznać można za równorzędną zagadnieniom filozoficznym oraz ogólnoteoretycznym wówczas, gdy pod powierzchnią warstw istniejącej szcątkowo fabuły i chronologicznego rozwoju zdarzeń dostrzeże się figury (paralelne do wcześniej wyróżnionych poziomów oddziaływania niepokoju), które w sposób antymetaforyczny i antysymboliczny²³ konstytuują afektywną topologię całego filmu. Są to mianowicie: nuda, widmowość, oczekiwanie zespolone z potencjalnością oraz uspokojenie/neutralizacja.

W *Szatańskim tangu* rozczłonkowanie struktury filmu poprzez paratekstowe pauzy – miejsca radykalnej nieciągłości filmowej opowieści – idzie w parze z fragmentaryzacją świata przedstawionego. Objawia się ona niespójnością tożsamościową bohaterów oraz rozziwem między ich egzystencjalnym (nie)ukonstytuowaniem a – równie pokawałkowaną – historią (przez małe i duże „h”). Większość postaci, na czele z rodziną Schmidtów, Halicsów, Kránerów czy społecznością zjednoczoną (choć powiedzieć by raczej trzeba: podzieloną) wokół życia miejscowej karczmy oraz strefą władzy komunistycznych urzędników, jest ogołocona z realnego zakotwiczenia w czasie historycznym, które mogłoby stanowić fundament jednostkowej i, na poziomie makro, zbiorowej tożsamości. Zarówno przestrzeń zawodowa, jak i rodzinna czy osobista tych bohaterów nie funkcjonuje w filmie Tarra wedle mechanizmów konstruowania

²⁰ Zdaniem Deleuze'a, inspirującego się między innymi Antoninem Artaudem, obraz filmowy (w wariacie obrazu-czasu) odpowiedzialny jest za „wywoływanie w myśli wstrząsu, przekazywanie korze mózgowej drgań, bezpośrednie dotyknięcie systemu nerwowego i mózgowego” (G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch...*, s. 379).

²¹ Według Deleuze'a stanowi ona o istocie zarówno filozofii, nauki, jak i sztuki. Zob. M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006, s. 211–212.

²² J. Spalińska-Mazur, dz. cyt., s. 35. Autorka interpretuje poglądy Deleuze'a zawarte w jego, cytowanym powyżej, opracowaniu *Kino: 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*.

²³ „Figura to [w znaczeniu Cézanne'owskim, zaadaptowanym później przez Francisca Bacona – S.B.] forma uczucia (*forme sensible*) odniesiona do wrażenia – działa bezpośrednio na system nerwowy, który jest z ciała, podczas gdy forma abstrakcyjna jest adresowana do mózgu, działa za pośrednictwem mózgu, bliższego kości” (G. Deleuze, *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 88).

tak zwanych historii życia²⁴. Nie są to jednak typowi „[...] ludzie bez właściwości”; ich historyczno-psychologiczny rys daje się bowiem łatwo naszkicować w oparciu o fabułę. Wybrakowanie ich egzystencji, paradoksalna bezpodmiotowość ich tożsamości wynika jednak przede wszystkim ze sposobu, w jaki istnieją w filmowym obrazie. To nie akcja, której sprawcami i **akuszerami** w obrazie-ruchu są: dialogi, gesty i interakcje, lecz trwanie – wizualno-akustyczna obecność w kadrze/pozakadrze – podtrzymuje istnienie tych bohaterów. Stąd wrażenie wszechobecnej bierności, nienaturalnego bezruchu, nachalnej bezczynności i nieuzasadnionej apatii, a także sztuczność rozmów między postaciami (będących *de facto* monologami, nie ma w nich wszak rzeczywistego pragnienia kontaktu z drugim człowiekiem). Bohaterowie *Szatańskiego tanga* zdają się istnieć w innym wymiarze czasu: pozbawionym presji pośpiechu, nieliczącym się ze zmiennością i jakimkolwiek „wichrem postępu”, ukierunkowanym na pustą teraźniejszość – niemogącą przeminąć wedle standardowo obowiązujących praw rzeczywistości. Pierwszym imieniem tej „odmiany czasu” jest nuda, o której Josif Brodski w *Pochwale nudy* pisał, że:

[...] wtrąca nas w poczucie czasu, w którym zdaje się on nie mieć żadnych specyfikacji: nudząc się, przestajemy rozróżniać przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wszystko staje się dla nas teraźniejszością bez końca, wieczną teraźniejszością, która zamienia się w martwą pustą wieczność²⁵.

Kierkegaard i Heidegger uznawali nudę za „[...] egzystencjalne okno na fakt bycia jako taki”²⁶, Cioran twierdził zaś, że „[...] jest spotkaniem z samym sobą – poprzez postrzeżenie własnej nicości”²⁷. Nuda zatem jako (zamierzona lub narzucona) strategia egzystencjalna, wyzyskana zostaje przez Tarra nie tylko poprzez skonstruowanie pozornie bezafektywnych, nieczynnych mimicznie/gestycznie/fabularnie postaci, lecz także środki ściśle wizualne (monochromatykę filmu, twardego montaż, pracę kamery maksymalnie uproszczoną oraz nieefektywne kadrowanie). Wypełnia ona pustkę świata *Szatańskiego tanga* bliżej nieokreśloną jakością: być może innym rodzajem pustki, który staje się „czytelny” (i obecny jako swoista pełnia) dopiero na „rewersie obrazu”²⁸.

Nuda stanowi zatem w filmie Tarra podstawową jednostkę czasu teraźniejszego, negującą jednocześnie istotę teraźniejszości, czyli przemijalność i niepochwytność. Rozpostarta jest między widmowością przeszłości, którą na poziomie fabuły stanowią nierozstrzygalne konflikty (finansowe, rodzinne, światopoglądowe) między postaciami, spotęgowane „widmem komunizmu”, oraz ich oczekiwaniem na przemianę rzeczywistości, zatem także odmianę poszczególnych jednostkowych losów. Domniemany wybawca mieszkańców

²⁴ Zgodnych z narracyjną koncepcją tożsamości spod znaku Paula Ricoeura, Alasdaira MacIntyre’a czy Dana P. McAdamsa.

²⁵ Cyt. za: M. Zaleski, *Nuda powtórzeń?*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 64.

²⁶ A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, s. 27.

²⁷ E. Cioran, dz. cyt., s. 709.

²⁸ Zob. G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch...*, s. 459.

węgierskiej wioski, którym ma być powracający po długim okresie nieobecności Irimiás (Mihály Vig), to jednak nie zbawiciel, lecz „pustynny mesjasz”²⁹: pozbawiony swych boskich atrybutów mesjasz-hochsztapler, anioł falsyfikat z obrazu Ámosa. Mimo obietnic zapowiadających dostatnią przyszłość, mającą uwolnić bohaterów od niepokojów i dawnych zaszłości, możliwą do zaistnienia dzięki ich własnej pracy³⁰, po wizjach Irimiása pozostaje jedynie poczucie próżni, niewypału, fałszu. Ów fakt skłania do refleksji, że w *Szatańskim tangu* nic nie może dojść do skutku, wszystko zaś zostaje zawieszone *in potentia*, w wiecznym oczekiwaniu na niemożliwe. „Wiedzieć, że nadchodzą”, niesie się więc w głąszy obrazu, będącego rodzajem pajęczej sieci³¹ utkanej ze znaków, które mogą odsyłać tylko do siebie samych. Ich byt rozciąga się na trwaniu w czasie: potencjalności³² i autoreferencjalności, nieredukowalnych do żadnych empirycznych konkretów (udanych aktualizacji) – poza ontologią samego filmowego czasobrazu.

Status rzeczywistości dzieła Tarra można zatem określić jako widmowy: nieukonstytuowany w konkretnych mediach-ciałach (Irimiás i Petrina są uznawani przez wielu za zjawy; mieli umrzeć półtora roku przed początkiem właściwej akcji filmu). Z pewnością jest to istnienie nieznośne i niepokojące poprzez uporczywe, niechciane nawiedzenia. Mimo swej nieokreśloności ta forma bytu jest jednak jakoś wyczuwalna; da się doświadczać, wręcz zmusza do afektywnej reakcji na swoje dziwne (nie)obecne działanie³³:

W gruncie rzeczy widmo jest zawsze przyszłością [*l'avenir*], zawsze dopiero ma nadejść [*à venir*], nie uobecnia się inaczej niż jako to, co mogłoby nadejść [*venir*] lub powrócić [*re-venir*]... Skoro istnieje coś takiego jak widmowość, to istnieją też powody, by wątpić w ten upewniający i uspokajający porządek teraźniejszością, aktualną lub obecną realnością tego, co teraźniejsze, a tym wszystkim, co można jej przeciwstawić: absencją, nieobecnością, nierzeczywistością, nieaktualnością, wirtualnością, a nawet symulakrum w ogóle³⁴.

²⁹ Por. z koncepcją „pustynnej mesjaniczności” Derridy: „[...] bez określonej treści i bez dającego się zidentyfikować mesjasza, z tą otchłanną pustynią, »pustynią na pustyni« [...] pustynią czyniącą znak w stronę innej pustyni, pustynią otchłanną i *chaotyczną*, jeśli chaos wyraża przede wszystkim bezmiar, niezmierzoność, niewspółmierność w szeroko rozwartej gardzieli – w oczekiwaniu lub wezwaniu tego, co bezwiednie przezwaliśmy tu mesjanicznością: nadejściem innego, absolutną i nieprzewidywalną jednostkowością tego, kto przybywa jako *sprawiedliwość*. Wierzmy, że ta mesjaniczność pozostaje *nieusuwalnym* znamieniem” (J. Derrida, *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 58–59).

³⁰ Obietnica Irimiása wydaje się powtórzeniem utopii komunistycznej. Zob. L. Krasznahorkai, dz. cyt., s. 217–218.

³¹ Dwa rozdziały powieści *Szatańskie tango* są zatytułowane „Pajęcza robota”.

³² Deleuze nazywa strukturę filmu, w którym istnieje radykalna nierozróżnialność między: wyobrażonym a realnym, wirtualnym a aktualnym, przejrzystym a nieprzejrzystym, krystaliczną (w odróżnieniu od struktury organicznej cechującej obraz-ruch, w której to, co potencjalne, i to, co rzeczywiste – „zaktualizowane”, jest od siebie wyraźnie odgraniczone). Stąd wrażenie rozdwojenia, niespójności, radykalnej nieprzystawalności różnych porządków (zwłaszcza czasowych) oraz chaosu, pomieszania, w konsekwencji: zaniepokojenia, które leży u fundamentów filmowego obrazu i jego odbioru. Zob. G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch...*, s. 295–322.

³³ Deleuze ujmuje tę myśl w formie pytania: „[...] czy nie odczuwamy subiektywnej sympatii dla tego, co nieznośne, czy empatia nie przenika tego, co widzimy?” (tamże, s. 245).

³⁴ J. Derrida, dz. cyt., s. 74.

Widmowy czas wypełnia szczerze losy bohaterów *Szatańskiego tanga*, pustosząc je, wypłukując z faktów (realnych dat, postanowień, sygnatur obecności tu i teraz oraz prawdopodobieństwa spełnienia się nadziei), zastępując je niepokojem: synonimem tożsamościowej niepewności, niemożności określenia źródła egzystencjalnego lęku oraz idiomem nieostateczności historii. Tę właściwość destrukcyjnego i jednocześnie życiodajnego czasu alegoryzuje w filmie Tarra przewodni refreniczny³⁵ motyw tanga, muzyki, która każdorazowo zmuszona jest negocjować własne medium w chwili zaistnienia³⁶, stawać się pustą semantycznie efemerydą bez substancji i trwałych śladów obecności. Dźwięk w *Szatańskim tangu* to także widmowy dodatek do obrazu, zespolony z nim i jednocześnie diametralnie wobec niego rozłączny. Te dwie nieprzystające do siebie, symbiotycznie-pasożytniczo połączone ze sobą rzeczywistości: sfera audio oraz obszar wizualności³⁷, w równym stopniu pochłaniane są przez czas. Zarazem są przezeń zapośredniczone i skazane na jego nieobecną obecność. Na tej niewolniczej zależności ufundowana jest rzeczywistość filmu: istniejąca (wizualnie, audialnie, zmysłowo) o tyle, o ile jest ucieleśniona w obrazie-czasie. Można twierdzić, że Tarr poprzez konceptualizację tego podstawowego prawa, na którym opiera się istnienie sztuki filmu, eksponując rolę czasu w konstruowaniu oraz percepcji obrazu filmowego, świadomie narusza filary **twardej ontologii** kina³⁸. Czyni to przede wszystkim poprzez obnażenie maskowanej (w konwencjonalnych utworach filmowych) widmowej struktury kina – jednak bez posługiwania się typowo postmodernistycznymi metafikcyjnymi sztuczkami, takimi jak parabazy (dziś eksploatowanymi choćby przez Michaela Hanekego).

Problem nieprzezroczystości obrazu-czasu oraz związanego z nią niepokoju rozplenionego na wszelkie warstwy możliwego doświadczenia *Szatańskiego tanga* zmusza odbiorcę do podjęcia prób demistyfikacji mechanizmu działania owej afektywnej dominanty. Hipnotyczno-immersyjne oddziaływanie filmu na widza wynika zwłaszcza z faktu, że oś czasu rozwoju (i „zwijania się”) obrazu

³⁵ Według Deleuze’a „[...] refren zawiera melancholię tego, co już zapadło z powrotem w przeszłość” (G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch...*, s. 319). Por. z koncepcją „refrenu” autorstwa Guattariego z *Tysiącą plateau* (G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 325). Refren w *Szatańskim tangu* stałby po stronie fałszywego uspokojenia, uporczywie powracającego pragnienia stłumienia wewnętrznego niepokoju: narracji zagłuszającej sferę autentycznych afektów, pozorującej nastrój eudajmonicznej harmonii, twarde zakorzenienie bohaterów w rzeczywistości oraz ich terytorialnie – także autochtonicznie – niezakłóconą udomowioną/oswojoną tożsamość. Równocześnie sygnalizowałby melancholię: afekt o strukturze kolistej, zbudowany na powtarzalności i cykliczności. Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998. Ta odpowiadałaby za autodemaskację refrenu jako elementu „obcego”, narzuconego *a priori*, niepasującego do filmowej rzeczywistości, ukazywałaby zatem jego iluzoryczny, paliatywno-transowy (zatem również: przemocowy wobec bohaterów, obrazu) charakter.

³⁶ Zob. J. Momro, *Echo i medium*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 39.

³⁷ Deleuze nazwał ową nieusuwalną wyrwę między wizualnym i audialnym aspektem filmu dźwiękowego „irracjonalnym cięciem”.

³⁸ Zasadzającej się między innymi na dążeniu do maksymalnej przezroczystości przedstawienia filmowego. Ontologia ta została zdekonstruowana przede wszystkim w tak zwanym kinie postmodernistycznym, a wcześniej na przykład przez surrealistów. Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego: z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

kinowego, niezauważalna w standardowym trybie recepcji dzieła filmowego, zostaje przenicowana i jako taka nadbudowuje się nad właściwą (fabularną) narracją filmową. Powinna ona jednak raczej neutralizować wszelkie potencjalne pobudzenia widza, wprawiając go w nastrój uśpienia i uspokojenia³⁹, niż niepokoić. Krajobraz Wielkiej Niziny Węgierskiej przedstawiony w *Szatańskim tangu* tchnie bowiem nadzwyczajnym spokojem, który dodatkowo jest dostrajany przez deszcz, także ten „wewnętrzny”⁴⁰, powracający wciąż niczym motyw tytułowego tanga. Bohaterowie filmu unikają także, poza nielicznymi wyjątkami (przykładowo w scenie szarpaniny z udziałem Futakiego), emfatycznych aktów rozpacz, cierpienia, nienawiści. Wszystko odbywa się w nienaturalnie spokojnym rytmie. W takim też Irimiás wygłasza swoje retorycznie nader przemysłane, stonowane przemowy, zarysowujące w sposób przesadnie dokładny i harmonijny świetlaną przyszłość, niemogącą ostatecznie nigdy nadejść.

Dlaczego więc to wszechobecne uspokojenie w dziwny sposób prowadzi do powstania wrażenia niepokoju? Wygładzona, zneutralizowana afektywnie rzeczywistość *Szatańskiego tanga* zaczyna wszak w końcu pękać i odsłaniać przez szczeliny to, co stanowi jej ośnowę: splot niedających się wyzerować napięć. Odpowiedzialna jest za nie nieustanna konfrontacja porządku autentycznego doświadczenia niepokoju, którego **prześwitami** w filmie Tarra są zwłaszcza postaci doktora (jawnie niepasującego do panującego systemu, odizolowanego od społeczeństwa, nieuczestniczącego w procesie sztucznej utopizacji życia) i Futakiego (pozorującego partycypację w owej utopizacji, *de facto* ją subwersywnie rozbijającego) oraz antyafektywna, ukierunkowana na racjonalne działanie, quasi-ofensywa (defensywa?) pozostałych mieszkańców wioski. Ci ostatni uznają niepokój za siłę destrukcyjną, uniemożliwiającą realizację planów mających uzdrowić rzeczywistość. Co i rusz powielane przez bohaterów próby wyjścia ze stanu stagnacji, bezsilności, spoczynku (zaznania swego rodzaju ek-stazy⁴¹ jako antidotum na nudę i beczynność) są jednak fingowane, pozorne, nieuświadomione, powierzchowne. Doświadczenie niepokoju pozostaje nierozpoznane, ukrywając się za maską troski o dobrobyt, obawy przed sprecyzowanym

³⁹ „Pewność siebie i stanowczość Się szerzy rosnące przekonanie o zbędności właściwego, położonego rozumienia. Mniemanie tego Się, że dostarcza ona stawy i przewodzi pełnemu i prawdziwemu »życiu«, wnosi w jestestwo *uspokojenie*, dla którego wszystko jest »w najlepszym porządku«, a wszystkie drzwi stoją otworem. Kusząc samo siebie, upadające bycie-w-świecie samo siebie zarazem *uspokaja*. To uspokojenie w niewłaściwym byciu nie skłania jednak do stagnacji i beczynności, lecz popycha do pozbawionego wszelkich hamulców »działania«. Bycie upadłym w »świat« wcale teraz nie nabiera spokoju” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010, s. 240).

⁴⁰ Ten wewnętrzny deszcz „[...] wymywa twoje organy dniami i nocami” (z części filmu zatytułowanej „Przerwa”).

⁴¹ Etymologicznie „ekstaza” (gr. *ἐκστασις* [*ek-stasis*]) oznacza „wyjście ze stanu spoczynku”, jest także powiązana z „egzystencją” (łac. *existere*) jako taką. Temat „ekstazy” podejmowali między innymi Heidegger i Cioran. Ten ostatni twierdził, że „[...] między Nudą a Ekstazą toczy się całe nasze doświadczenie czasu” (cyt. za: M.P. Markowski, *Powszechna rozwiąźność: Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 76).

zagrożeniem (biedą, głodem, wojną)⁴², nie ujawnia się natomiast pod postacią troski o bycie jako takie⁴³ („Prawdziwe zagrożenie nadchodzi spod ziemi”⁴⁴).

Osoba, która może cokolwiek usłyszeć poza przytłaczającą ciszą lub, na drugim biegunie, niekończącym się (zapętlonym⁴⁵) tangiem, okazuje się ostatecznie doktor-pisarz: bierny rejestrator rzeczywistości, skryba parający się spisywaniem nieciekawych historii arcynudnych bohaterów. Finalne bicie dzwonów⁴⁶ okazuje się biciem na alarm, zewem („zewem sumienia”⁴⁷) nakłaniającym do działania. Czas historii zatacza koło⁴⁸ („Turcy nadchodzą”), podobnie czas filmu wraca do punktu wyjścia, kończąc się i umożliwiając odbiorcy rozpoczęcie całego procesu od początku – ponowne wtłoczenie obrazu w tryb stwarzającego i unicestwiającego czasu, uruchomienie nieuniknionej procedury czasowego doświadczania filmowego obrazu-świata. Jednocześnie konieczne jest zaczęcie od nowa budowy percepcyjno-recepcyjnego schronu, z którego będzie można obserwować rozpad i rozkład „ciemnych czasów” (gdyby posłużyć się tytułem cyklu dzieł malarskich Imrego Ámosa), rozgrywających się w widokach-obrazach (scenach?) za oknem i powidokach będących udziałem patrzących. Co jednak, jeśli te okna zabije się deskami, jak czyni to doktor w końcowej scenie filmu, przerabiając własny dom na klaustrofobiczną twierdzę, z której nie można dostrzec potencjalnego zagrożenia? Tarr zawiesza to pytanie w próżni, pozostawiając widza w ekstremalnej ciemni, nie tylko wizualnej, ale także poznawczej. Zostawia go sam na

⁴² Lęk różni się zdaniem Heideggera tym od trwogi, że jest ukierunkowany na konkretne niebezpieczeństwo usytuowane „wewnątrz świata”, a więc w przestrzeni dającej się w jakiś sposób opanować, nieobejmującej problemu bycia jako takiego. Zob. M. Heidegger, dz. cyt., s. 250. Inną nomenklaturę stosuje Sigmund Freud, traktując lęk jako przeciwieństwo obawy mającej konkretne źródło zagrożenia. Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 27–28.

⁴³ Zob. M. Heidegger, dz. cyt.

⁴⁴ Słowa Futakiego z części filmu zatytułowanej „Nadchodzi rozpruty”.

⁴⁵ O funkcji powtórzenia jako różnicującej iterowalności, wpisanej w naturę języka jako takiego, pisał Derrida. Zob. na przykład M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 215. Swoistą filozofię powtórzenia stworzył natomiast Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu*. W *Szatańskim tangu* istotność powtórzenia jest niepodważalna: jako zabiegu formalnego (obecnego na przykład w zapętlonych niczym mantra kwestiach wypowiedzianych przez miejscowego pijaka-proroka; powracających motywach tanga i bicia dzwonów; wreszcie monotonna **malarskich** ujęciach krajobrazu) oraz koncepcyjnego (obecnego w samej – eksponującej swą czasowość – narracji oraz konstrukcji filmowego obrazu). Na powtórzeniu opiera się też wszechobecny w filmie nastrój/afekt nudy: fałszywej, **niepokojącej spokojności**.

⁴⁶ Dźwięk bijących dzwonów stanowi kłamrę filmu, rozpoczyna bowiem również pierwszą jego część („Futaki został obudzony przez odgłos dzwonów”).

⁴⁷ Por. z Heideggerowskim pojęciem „zewu sumienia” (M. Heidegger, dz. cyt., s. 353–354, 358), który nie potrzebuje dźwiękowego medium, by zaistnieć, przejawia się najczęściej w „modusie milczenia”. Stąd wrażenie „przesłyszania się” doktora co do rzeczywistego źródła dźwięku. Tym wydawał się bowiem bohaterowi, paradoksalnie, brak określonego źródła, co wskazywałoby na jego metafizyczne pochodzenie (prawdziwie apokaliptyczne, nieludzkie). Doktor doznaje zatem swoistego rozczarowania faktem, że słyszany odgłos (głos Innego? własnej egzystencji?) ma być tylko biciem na alarm w jasno określonym, pragmatycznym celu: ostrzeżeniem przed niebezpieczeństwem, nieistotne w tym przypadku – realnym czy będącym urojeniem dzwonnika. Mimo to bohater zdaje się usilnie zaprzeczać takiemu prostemu wyjaśnieniu sytuacji, powątpiewa bowiem nieprzerwanie w samo empiryczne istnienie kościoła/dzwonów/dzwonnika.

⁴⁸ Tytuł ostatniego epizodu brzmi „Koło się zamyka”.

sam ze sobą, na pastwę jego własnych myśli i prywatnego niepokoju. W jego „szatański” kołowrotek zostają zaś wtłoczone obraz i czas, nieodnoszące się do niczego poza samymi sobą, niesubstancjalne i po Nietzscheańsku relatywne („Dwa zegarki pokazują inny czas”⁴⁹), konsekwentnie neutralizujące każdą możliwość realnego (prawdziwie sprawczego) działania, istnienia, opowiadania rzeczywistości. Ostatecznie okazuje się bowiem, że świat *Szatańskiego tanga* to nie tylko „kościół bez Boga” (transcendencji, sensu, trwałej ontologii), ale też świat **bezdomny**, pozbawiony jakichkolwiek ram, w których zmieścić mogłaby się wiara we własne istnienie („Nie tylko pozbawiona była ona [kaplica – S.B.] dzwonu, ale i wieża kościoła zapadła się podczas wojny”⁵⁰).

Bibliografia

- Bal M., *Afekt jako siła kulturowa*, tłum. A. Turczyn, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska i in., Warszawa 2015.
- Bauman Z., *Kultura na rynku*, „Przestrzeń Społeczna” 2011, nr 1.
- Benjamin W., *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorska, Poznań 1996.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorska, Poznań 1996.
- Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Bieńczyk M., *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Cioran E., *Zeszyty 1957–1972*, tłum. I. Kania, Warszawa 2004.
- Deleuze G., *Kino: 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Deleuze D., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Derrida J., *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016.
- Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1987.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.
- Herer M., *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006.
- Historie afektywne i polityki pamięci*, tłum. A. Turczyn, red. E. Wichrowska i in., Warszawa 2015.
- Krasznahorkai L., *Szatańskie tango*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2004.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwróceniu afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
- Markowski M.P., *Powszechna rozwiązłość: Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.
- Momro J., *Echo i medium*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Pogranicza audiowizualności: parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.
- Przylipiak M., *Kino stylu zerowego: z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.
- Spalińska-Mazur J., *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007.

⁴⁹ Cytat pochodzi z polskiego tłumaczenia transkrypcji filmu (autor tłum.: Michał L.).

⁵⁰ Tamże.

Stelmach M., *W poszukiwaniu straconego czasu. Proroczy charakter teorii kina Gilles'a Deleuze'a*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86.

Syska R., *Filmowy neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, Kraków 2014.

Wójcik B., *Spekulatywna lektura Heglowskich afektów*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

Zaleski M., *Nuda powtórzeń?*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.

Bibliografia uzupełniająca

Ankersmit F., *Pamiętając Holokaust: żaloba i melancholia*, tłum. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

Belting H., *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012.

Łebkowska A., *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

Wilde E., *Gilles Deleuze: kino po raz pierwszy*, w: *Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1987.

Filmografia

Koń turyński (węg. *A Torinói ló*, 2011), reż. Béla Tarr.

Ognisko zapalne (węg. *Családi tüzfészek*, 1979), reż. Béla Tarr.

Szatańskie tango (węg. *Sátántangó*, 1994), reż. Béla Tarr.

Ikonografia

Ámos I., *Síró angyal*, [online] <https://pontoldal.wordpress.com/2013/09/15/chagall-es-amos-magyar-nemzeti-galeria/siro_angyal/>, dostęp: 12.05.2017.

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest próba wykazania, że spoiwem rzeczywistości *Szatańskiego tanga* (1994), filmu w reżyserii Béli Tarra, potraktowanej strukturalnie i konceptualnie jako „obraz-czas” (Gilles Deleuze), jest niepokój. To rudymentalne doświadczenie zespolone z „czasem” i „obrazem” jako elementarnymi składnikami medium-ciała, jakim jest film, rozumiane jest jako nazwa permanentnego stanu niemożności zaznania egzystencjalnego spokoju, ukojenia, nasycenia. W studium wykorzystane zostały koncepty między innymi Gillesa Deleuze (zawarte w jego pracach: *Kino*; *Logika sensu*; *Różnica i powtórzenie*), Martina Heideggera (*Bycie i czas*), Jacques'a Derridy (*Widma Marksa*), Waltera Benjamin (o *pojęciu historii*); użyty został także kontekst sztuk plastycznych (Paul Klee, Imre Ámos). W pracy wyodrębniono pięć idiomów niepokoju organizującego uniwersum filmu, są to: nuda, oczekiwanie, widmo, potencjalność, neutralizacja (uspokojenie). Korepondują one z wydzielonymi odpowiednio poziomami diegezy (w perspektywie modusów czasu i historii) oraz sferą percepcji filmowego obrazu. W artykule próbuje się także, oprócz ukazywania strategii działania niepokoju w filmie Tarra, uchwycić moment w historii kina, w którym nastąpiła zmiana w sposobie (re)prezentacji fabularnego dziania się, widoczna między innymi w przejściu od eksponowania emocji (kulturowo opracowanej) do działania afektywnego.

Sátántangó by Béla Tarr: Image – Time – Restlessness

Summary

The thesis of this article is an ascertainment that the experience of restlessness is the foundation of the universe in Béla Tarr's film *Sátántangó* (1994). This mental state is also a mode of being the motion image which was called by Gilles Deleuze "the time image." The meaning of "restlessness," "time," and "image" is based primarily on the sense of the interpreted work, secondly on works by Gilles Deleuze (*Cinema; The Logic of Sense; Difference and Repetition*), Martin Heidegger (particularly the term "anxiety" included in *Being and Time*), Jacques Derrida (*Specters of Marx*), Walter Benjamin (*On the Concept of History*) and the other philosophers, sociologists and anthropologists (especially the theoreticians of the affective turn). The context of the graphic arts (Paul Klee and Imre Ámos) is used in this dissertation, too. In the study five idiomatic figures of restlessness were extracted connected with time and image in *Sátántangó*: boredom, expectation, specter, potentiality and affective neutralizing (quieting). They correspond to the levels of diegetic structures and the sphere of perception-reception as well. This dissertation is an attempt at analysing the way, which the affects and problematic aspects of time-image's structure are represented in Tarr's film poetics. The unrest's authenticity is opposed the false state of calmness that causes the distorting mediation and the compulsory suppression of the authentic experience. The aim of that study is also to show the turning point that has taken place in the postmodern and neomodern cinema, which concerns the main changes in the (re)presentation of film action and the cinema's influence on viewers' sensations.

