



Sátántango (1994, *Satantango*).

Apokalypsens profet

Med Béla Tarr fra ungarske ægteskabskriser til verdens undergang

Af Jesper Andersen

En flok køer vandrer dovent gennem søle og mudder i silende regn, mens kameraet følger dem i en rolig bevægelse langs nedslidte, forfaldne landbrugsbygninger. Efter enkelte halvhjertede parringsforsøg forsvinder dyrene bag landsbyens huse. Den otte minutter lange ouverture til den ungarske instruktør Béla Tarrs storværk *Sátántango* (1994, *Satantango*) er optaget i

én indstilling og istemt dybe spøgelsesagtige og ildevarslenende klokketoner.

Med denne optakt etablerer Tarr sit univers og en kontrakt med publikum: Dette er noget helt særligt, og det bliver langvarigt. Det gælder de fleste af Tarrs film, men der er god grund til at blive, for trods instruktørens dybt pessimistiske og deterministiske livssyn er det en både

smuk og betagende oplevelse at følge ham på hans rejse, der starter i det ungarske mudder og rækker langt ud i kosmos.

Fra de tidlige films kritiske realisme til de senes kosmiske undergangsvisioner er Béla Tarr (f. 1955) kendt for sine ekstremt lange indstillinger, sine ekvilibristiske kamerature og sine mørke visioner. Han er derfor ofte blevet sammenlignet med Andrej Takovskij, Aleksandr Sokurov, Theo Angelopoulos og Ungarns egen Miklós Jancsó. Men Tarr har samtidig sin helt egen personlige vision og sit helt eget univers befolket af nærmest Breughel-agtige karakterer:

Det er meget vigtigt for mig at snakke om fattige folk. Folk, der ofte bliver kaldt grimme, bare fordi de er fattige. De er ikke grimme, og de har lige så meget personlighed. Og som alle andre har de kun ét liv, og jeg vil vise, hvordan de bruger det. Det handler om værdighed. Ikke andet.”¹

Mange har tolket Tarrs film som politiske allegorier, men i det ene interview efter det andet har instruktøren selv understreget, at han modsætter sig metaforiske tolkninger af hans film. Da han besøgte Cinemateket i København i januar 2011, sagde han således om et andet af sine hovedværker, *Werckmeister Harmóniák* (2000, *Werckmeister Harmonies*): ”Jeg vil sige noget om evigheden. Det er det hele.”²

Ved samme lejlighed udtrykte han dog sit mishag med det aktuelle økonomiske og kulturelle klima i Ungarn, og allegorier eller ej, det kan i alt fald konstateres, at hans karakterer ikke er blevet lykkeligere efter kommunismens fald. Måske snarere tværtimod.

Klaustrofobisk samliv. ”Da jeg som 22-årig begyndte at lave film, var de ungarske biografer fyldt med kunstige, tåbelige historier. Jeg ville lave film om det virkelige

liv,” fortæller Béla Tarr. ”Jeg arbejdede dengang på en bådfabrik og kendte de mange, reelle konflikter i samfundet. Derfor producerede vi en rå film, optaget med håndholdt kamera, og hvor det meste af dialogen var improviseret frem under optagelserne.”

Debutfilmen *Családi tűzfészek* (1977, *Family Nest*) fokuserer på en ung kvinde, Irén, der har været gift med den jævnaldrende Laci i syv år. Hun arbejder på en pølsefabrik og har en lille datter. Den lille familie må bo hos svigerforældrene i en trang lejlighed sammen med flere andre familiemedlemmer, herunder Lacis arbejdsløse bror, Gabor. Det fører til ustandselige konflikter, ikke mindst mellem Irén og hendes ondskabsfulde svigerfar. Han klager over, at hun tager ’beskidte sigøjnerveninder’ med hjem, spiser familien ud af huset og bruger penge på tant og fjas. Over et skakspil med Laci beskylder han Irén for at have været Laci utro, mens han aftjente sin værnepligt. Svigerfaderen mener, at de skal smide ’luderen’ ud. Senere viser det sig, at han selv har forsøgt sig over for Irén, som har afvist hans tilnærmelser. Den distancerede og lade Laci forsvarer ikke sin kone og datter over for forældrene, men flygter ud af lejligheden og til det nærmeste værtshus, så snart muligheden byder sig.

Family Nest er realiseret med håndholdt kamera, amatørskuespillere, improviseret dialog og en rå klippestil. Den består overvejende af nærbilleder af personer, der taler i munden på hinanden, og ofte fokuserer kameraet på en anden end den, der taler, mens familiemedlemmerne bevæger sig ind og ud af billedet, hvilket bidrager til indtrykket af en overfyldt, klaustrofobisk lejlighed. Igennem hele filmen er stemningen meget intens og næsten ubærligt ubehagelig.

I en enkelt sekvens ser man Irén og Laci uden for lejligheden – på søndagsudflugt til et tivoli med datteren. ”Syng med, syng med og glem dine sorger og bekymringer,” hedder det i den ungarske popsang, der akkompagnerer familieturen. Den tilsyneladende idyl bliver dog brudt, da Laci får for meget at drikke og brækker sig i en busk på vejen hjem.

Family Nest rummer en direkte kritik af boligpolitikken i det kommunistiske Ungarn, ikke mindst i det sorthumoristiske portræt af den ufølsomme bureaukrat, der afviser Iréns forespørgsler: Han fortæller hende, at han ikke bliver betalt for at sætte sig ind i hendes situation. Boliger bliver kun anvist én gang om året efter et

pointsystem. Han ser 50 sager som hendes hver dag, der er 40.000 på venteliste, og hun befinder sig langt nede på listen. Filmen kan derved minde om Ken Loachs tidlige værker, ikke mindst tv-filmen *Cathy Come Home* (1966), der også handler om et boligløst ungt ægtepar. Forskellen er, at hos Béla Tarr er det at leve tæt sammen ubærligt, fordi mennesker grundlæggende er ondskabsfulde og asociale.

Tarr har da også siden udtalt, at socialrealismen ikke er hans gebet. Der er større ting på spil:

Vi troede, vi kunne ændre verden med én film. Vi troede, vi kun havde sociale problemer, men jeg er siden blevet klar over, at vi også har ontologiske problemer. Mennesket

Panelkapsolat (1982, *The Prefab People*).



er bare en lille del af det store uendelige kosmos, og derfor er vejret, landskabet og dyrene lige så vigtige som skuespillerne. Jeg vil vise, hvor dyb verden er.

Fanget i en ond cirkel. Der skal dog gå et par film, før Tarr for alvor forlader den realistiske indfaldsvinkel. *Panelkapcsolat* (1982, *The Prefab People*) lægger sig således forholdsvis tæt op ad *Family Nest* og handler som den også om et ungt par, der dog har deres egen, trange lejlighed, hvor de hver aften må slå en sovesofa ud.

The Prefab People starter tilsyneladende med et flashback: En yngre mand (Férj), går tavs rundt og pakker sine tasker, mens hans kone (Feleség) græder og råber. Herfra bevæger handlingen sig tilbage

til parrets ni års bryllupsdag, der starter med hjemmemiddag og kys, men ender i konflikter: Feleség skal tage sig af alt det praktiske i huset, mens Férj går på café og til fodboldkamp med sønnen. Til daglig overvåger han et kontrolpanel på en fabrik. En udflugt til byens svømmebassin ender også i skænderier, og da parret en aften går på danserestaurant, bliver han fuld og valser rundt med en anden kvinde uden at ænse Férj, der sidder for sig selv. "Mit hjerte brænder for dig," lyder det ironiske omkvæd i den melodi, bandet spiller.

Da vi efterhånden når frem til tidspunktet for Férjs brud med Feleség, har vi via tilbageblikkene fået dybere indsigt i, hvorfor han går fra hende. Vi genoplever

Özsi Almanac (1984, *Almanac of Fall*).



afskedsscenen i en lidt anden version. Herefter følger en lang monolog, hvor Feleség udtrykker sin fortvivelse over, at hendes mand er skredet, men vi får ingen visuelle fingerpeg om, hvorvidt der er andre personer i det rum, hun sidder i. Uden forvarsel ser man herefter parret sammen igen – i et stormagasin. Er de blevet forsonet, eller er vi vidner til en scene fra deres tidligere liv? Fortælleformen understøtter fornemmelsen af, at parret er fanget i en ond cirkel af frustrationer og gensidige beskyldninger. Denne elliptiske fortællestruktur anvender Béla Tarr også i senere film og udfolder mest ambitiøst i *Satantango*.

I den lange slutindstilling sidder de to hovedpersoner tavse og resignerede på ladet af en lastbil med deres nyindkøbte Minimat 65-vaskemaskine imellem sig som en ironisk kommentar til forbrugersamfundets velsignelser.

Med sine mange close ups af ansigter og sine lange monologer om ægteskabskonflikter er Béla Tarrs første film også blevet sidestillet med John Cassavetes' film. Tarr siger dog, at han ikke havde set en eneste af Cassavetes' film, før han lavede *The Prefab People*.

Helvede er de andre. Tarrs skildring af en gruppe mennesker under klaustrofobisk trange forhold når sin mest kondenserede form i *Özsi Almanac* (1984, *Almanac of Fall*), der har karakter af et Strindberg-kammerspil. Med *Almanac of Fall* fordufter desuden den sidste rest af samfundsmæssige forklaringer på personernes ageren. Helvede er andre mennesker, synes budskabet at være.

Samtidig forlader han definitivt den pseudodokumentariske tilgang og den improviserede dialog – i *Almanac of Fall* til fordel for en teateragtig, abstrakt stilisering og lange nedskrevne monologer. Stilistisk

benytter han her stort set alle tænkelige kameravinkler, og også filmens farvesætning er usædvanlig. Hver persons ansigt er oplyst af sin egen psykologisk motiverede, afblegede farve – for det meste grønne og orange nuancer.

Hele filmen udspiller sig i en herskabslejlighed med hvide spejldøre, tunge draperier og flagrende gardiner. Lejligheden ejes af den midaldrende, kronisk syge Hédi, der bor sammen med sin søn János, sin sygeplejerske Anna, dennes kæreste Miklós og den ældre, pengetrængende lejer Tibor.

Filmen består af samtaler i nærbilleder mellem forskellige konstellationer af de fem mennesker. De taler dog mest i lange monologer, og ind imellem er man i tvivl om, hvorvidt der overhovedet er andre til stede i rummet. Hermed understreger Tarr, at ingen i virkeligheden interesserer sig for, hvad de andre siger.

Alle forsøger de at udnytte hinanden, og de fire beboere er alle ude efter Hédís penge. I en voldsom konfrontation mellem mor og søn i starten af filmen, anklager Hédi János for at bruge alle sine penge på sprut og ludere, og han fortæller til gengæld sin mor, at når hun snart rådner op, vil lejligheden være hans. I et forsøg på at fremme egne interesser dyrker Anna glædesløs sex med alle de mandlige beboere i huset og opsøger også János i hans seng, selv om han tidligere har voldtaget hende, og hun har kaldt ham 'en modbydelig orm'.

Forholdet mellem mennesker er en ubarmhertig konflikt i *Almanac of Fall*, hvor Béla Tarr for første gang anslår det undergangstema, som han siden igen og igen skal vende tilbage til: "Vi bevæger os mod katastrofen, afslutningen på det hele," siger Hédi således.

En forgård til helvede. Fra *Kárhozat* (1988, *Damnation*) og frem synes Béla Tarrs film



Kárhozat (1988, *Damnation*)

at udspille sig i en forgård til helvede. Han forlader definitivt farverne og går helt og holdent over til sort/hvid, for, som han siger: "Jeg synes, de nuværende Kodak-farver ligner malet plastic. Den grønne er for grøn, den røde er for rød, den blå er for blå. For mig er sort/hvid film mere farverig, og der eksisterer jo et utal af grå nuancer."

Samtidig indleder han samarbejdet med den ungarske forfatter László Krasznahorkai, hvis replikker leveres i lange abstrakt-poetiske og flertydige monologer, som står i bevidst kontrast til de forfaldne, trøstesløse omgivelser.

Damnation er optaget i resterne af en forfalden mineby. Miljøet minder om det industrislum, hvor en stor del af Tarkovskijs *Stalker* (1979, *Vandringsmanden*)

udspiller sig. Tomme kulspande, der stadig transporteres over landsbyen af et knirkende kabelanlæg, optræder som baggrund i en række scener og understreger stedets trøstesløshed og monotoni. Hertil bidrager også den uophørligt silende regn, den konstante tåge, de omstrejfende hunde og de væltede skraldespande. Som garderobedamen i det lokale værtshus med det sigende navn Titanik Bar udtrykker det: "Tågen trænger ind i alle kroge, den sætter sig i lungerne og i din sjæl."

Om Tarrs anvendelse af locations i *Damnation* og de efterfølgende *Satantango* og *Werckmeister Harmonies* skriver András Bálint Kovács rammende:

Béla Tarr skaber en verden, som giver et realistisk indtryk ned til mindste detalje, men

som grundlæggende er ikke-eksisterende og fuldstændig kulisse-agtig. Han opsøger locations, der har en atmosfære, som afspejler de sidste øjeblikke før den totale ødelæggelse, men som samtidig vidner om, at de har tjent et formål.³

Damnation følger den fortrukne Karrer (Miklós B. Székely), som er involveret i en glædesløs affære med en gift cabaret-sangerinde, der optræder på Titanik Bar. Karrer bliver tilbudt et job som narkokurer, men afslår og involverer i stedet elskerindens gældstvingede mand for at slippe af med ham i nogle dage. Men selv det seksuelle samvær med sangerinden fremstår som søvndyssende rutine. I en scene synes selv kameraet at kede sig så meget, at det forlader det elskende par for i stedet at bevæge sig ud på en 360 graders tur rundt i rummet, hvor det fokuserer på møbler og ejendele, før det igen fanger Karrer og sangerinden i et spejl. De ser stadig lige glædesløse ud.

Alle filmens karakterer taler om at udrette noget stort og ædelt, mens de snyder, bedrager og tramper på hinanden. I en overraskende lang monolog fortæller Karrer om en tidligere elskerinde, som han martrede og latterliggjorde på grund af hendes ømhed og loyalitet, indtil hun begik selvmord. Han fremstår som en person med en grundlæggende mangel på almindelig menneskelig moral og interesse for andre. I filmens slutbilleder kravler han rundt i mudder på alle fire og gør som en hund.

Narrativt og stilistisk har *Damnation* karakter af en film noir: plaget anti-helt, femmes fatales, krimiplot, ekspressionistisk lyssætning, snuskede barer, regnvåde gader. Men samtidig indfanger Tarr her for første gang de åbne landskaber i lange indstillinger, som bringer minder om landsmanden Miklós Jancsó. I deres meget lange

takes filmer både Jancsó og Tarr isolerede figurer i store, øde landskaber, der trods skønheden fremstilles som meget ugæstfri. De lange indstillinger er for Tarr et brud med mainstreamfilmens vanlige klipning. Han henviser til Jean-Luc Godards ofte citerede udsagn "Ethvert klip er en løgn" og siger:

I de fleste film er opbygningen den samme – action, klip, action. For mig kommer det hele til at ligne en tegneserie og bliver ret kedeligt. Mine film indeholder også klip, bare i kameraet, der bevæger sig og ændrer perspektiv – fra et totalbillede til et close up og derfra til en tracking og herefter igen ud i et totalbillede og så videre. Noget andet er, at der opstår en mere intens, nærværende stemning under de lange indstillinger, fordi kameraet bliver ved med at kredse om skuespillerne, der ikke kan flygte.

Maratondans med djævelen. I starten af *Almanac of Fall* bliver vi præsenteret for Béla Tarrs holdning til tilværelsen via et Pusjkin-citat, der refererer til menneskelivet som en evig runddans, ført an af Djævelen. Citatet ville passe endnu bedre som indledning til Tarrs 434 minutter lange storværk *Satantango*.

Efter optakten med de dovne køer, som jeg omtalte i artiklens indledning, befinder vi os i et næsten nøgent rum: Futaki (Miklós Székely, der spillede hovedrollen i *Damnation*) er sammen med sin elskerinde, fru Schmidt, der bagefter vasker sit skød i en blikskål på gulvet. Ligesom alle andre i landsbyens landbrugskollektiv vil Futuka gøre alt for at slippe væk fra stedet: "Jeg tager mod syd, hvor vintrene er kørtere," siger han til sin elskerinde. "Jeg vil leje en gård nær en fremgangsrig by, blive chauffør på en chokoladefabrik eller pedel på et pigekollegium og prøve at glemme alting." Da hr. Schmidt kommer uventet hjem, må Futaki gemme sig i et andet rum. Herfra overhører han Schmidts planer om

at pakke sine ejendele og forsvinde med landbrugskollektivets årsindtægt fra salg af kvæg. Efter en tur uden for huset foregiver Futaki at komme på besøg, og han konfronterer Schmidt med sin viden om hans skumle planer. Schmidt tilbyder ham en andel i kvægpengene for at holde tæt. Men så begynder rygterne at svirre om, at den mystiske Irimiás (Jeremias: dommedagsprofeten) – spillet af Tarrs faste komponist, Mihály Vig – og hans håndlanger Petrina, er set på vej mod landsbyen og det lokale værtshus. Alle troede, at de var omkommet tre år tidligere.

Efter et møde med en embedsmand i regeringen (en typisk apparatchik), indvilger Irimiás, der tilsyneladende er prøveløsladt, i at fungere som politispion, men da han ankommer til landsbyen, tildeler landbrugskollektivet ham rollen som stedets moralske samvittighed. De ser den falske profet som en anden Messias og afleverer de sammensparede kvægpenge til ham. Han beordrer dem til at bryde op og flytte til en fjerntliggende landbrugsejendom, hvor de skal danne et nyt fællesskab. Da de når frem, får de imidlertid besked på at sprede sig i området for en tid, hvorved Irimiás sender dem ud i det uvisse. Det er uklart, hvad formålet er med denne stort anlagte manøvre.

I elegant koreograferede lange indstillinger og nærbilleder af det menneskelige ansigt fortæller *Satantango* om selvbedrag, forræderi og grådighed. Filmen er baseret på László Krasznahorkais roman af samme navn, og romanens form, der er inspireret af dansetrinene i en tango – seks trin frem og seks tilbage – er overført til filmen. Den er således struktureret i tolv afsnit med overlappende tidsstruktur. Hvert af afsnittene afrundes med en fortællerstemme, der i poetiske vendinger – hentet direkte fra romanen – kommenterer personernes

gøren og laden og det ustadige vejr.

Enkelte afsnit bryder ud af helheden og antager deres helt egen rytme og tid. Det gælder ikke mindst tredje afsnit, hvor vi i næsten en time følger landsbyens overvægtige, fordrukne læge i hans mindste bevægelser. Vi er således med, når han fra sit arbejdsværelse holder øje med de andre beboere i landsbyen og omhyggeligt fører protokol over deres gøre og laden, mens han ryger, drikker, fumler rundt og giver sig selv en sprøjte. Da han løber tør for frugtbrændevin, bliver han nødt til at forlade huset og gå ud i mørket og den silende regn. Han søger ly i en lade sammen med to prostituerede og når næsten frem til byens værtshus, inden han bliver ledt på afveje af en ung pige og kollapser i skoven.

Den unge pige er hovedperson i et andet selvstændigt – og meget rystende – afsnit. Hun bliver tyranniseret af sin forbitrede mor og storebror og lader det gå ud over husets kat, det eneste væsen, hun kan finde, som er svagere end hun selv. På et løfte piner og plager hun katten ved at rulle hen over den og hænge den op i et fiskenet, inden hun til sidst slår den ihjel ved at tvinge den til at drikke mælk med rottegift. I en meget lang traveling, hvor kameraet fokuserer på hendes forstenede, beslutsomme ansigt, bærer hun den døde kat til en kirkeruin. Her indtager hun selv rottegift og lægger sig ned med den døde kat i armene.

Efter nogen tid går det op for tilskueren, at *Satantango*s handling ikke er lineær. De samme begivenheder gentages fra forskellige karakterers synsvinkel, i bogstaveligste forstand. I starten af tredje afsnit oplever man f.eks. en gentagelse af åbningsscenen, men nu fra lægens hus/synsvinkel. Han iagttager Futaka, der kommer ud af naboens hus efter samværet med elskerinden og gemmer sig for hendes

mand bag en lade.

I et andet eksempel på overlappende tid er den unge pige på vej til kirkeruinen med den døde kat. Hun kommer forbi det lokale værtshus og ser ind ad vinduet på bønderne, der danser. I et afsnit langt senere i filmen oplever man den berusede dans indefra og ser i et glimt pigens ansigt i vinduet. Snarere end at binde forløbet sammen hakker gentagelserne det op og understøtter derved fornemmelsen af kaos og kollaps.

Ligesom i *Damnation* står filmens dialog og monologer ofte i skarp kontrast til de trøstesløse omgivelser. I en scene på landbrugskollektivets værtshus ligger den døde pige midt på billardbordet, mens Irimiás holder en tale, hvor han i lyriske vendinger går fra at bebrejde bønderne, at de ikke har kunnet forhindre selvmordet, til at pitche sin plan for deres frelse: at de skal flytte til den fjerntliggende landbrugsjendom.

I *Satantango* og de efterfølgende film parrer Tarr det ultrarealistiske og hverdagsagtige med det magiske og det poetiske. Et godt eksempel er en kranoptagelse i *Satantango*: Vi ser ud over en by. I forgrunden er der en stor tom plads, som pludselig fyldes af omkring tyve heste. De spreder sig ud over pladsen i en scene af forunderlig skønhed, der leder tankerne hen på Jancsó og hans film *Szegénylegények* (1966, *The Round-up*). Derefter bevæger kranen sig ned i højde med Irimiás og to af hans disciple, der kigger ud over pladsen. En af dem bringer os tilbage til det hverdagslige med bemærkningen: ”Nu slap hestene igen ud af slagteriet”.

Massedemagogi og manipulation. *Werckmeister Harmonies*, der er baseret på den midterste del af Krasznahorkais roman *The Melancholy of Resistance*, har et mere

lineært narrativt forløb end *Satantango*, men viderefører og udvikler dennes stilistiske udtryk. Mange lange indstillinger (39 på 145 minutter) starter længe før, man kan øjne noget, der ligner action, og slutter længe efter, at der er ’sket’ noget. Vejret spiller også en hovedrolle i *Werckmeister Harmonies* – med vinteren som psykologisk tilstand, hvor frosten og håbløsheden æder sig ind i menneskenes sjæl. Ligesom *Satantango* foregår *Werckmeister Harmonies* i et forfaldent, isoleret landsbysamfund præget af ildevarslen rygter, og igen bliver en udefrakommende katalysator for forandringer. Byen får besøg af et omrejsende cirkus med to attraktioner – en kæmpemæssig, udstoppet hval og en dæmonisk, mystisk figur, der omtales som Prinsen. Man ser bare skyggen af ham, og han taler et sprog, som kun en medbragt tolk forstår.

Men i modsætning til *Satantango*, der har mange fortællere og ’instruktører’, oplever vi i *Werckmeister Harmonies* verden fra én udvalgt karakter, Valuska (spillet af den tyske skuespiller Lars Rudolph). Valuska er landsbyens postbud, og han hjælper sin svage onkel Eszter med hverdagens rutiner. Han traver rundt i landsbyen som en ensom, selvcentreret ’hellig idiot’ og ser og fornemmer, hvad der vil ske, længe før alle andre.

Filmen blev optaget over tre vintre med tre forskellige fotografer, men er alligevel imponerende helstøbt i sit visuelle udtryk, der domineres af en rugende apokalyptisk atmosfære, som bliver etableret med ankomsten af hvalen, der transporteres af en kæmpestor, monsterlignende lastbil gennem natvåde gader ind til byens torv.

Da cirkusdirektøren dagen efterannoncerer, at Prinsens optræden er aflyst af tekniske årsager, og opfordrer de mange fremmødte til at gå hjem, bliver de på plad-



Werckmeister Harmóniák (2000, Werckmeister Harmonies).

sen og tænder bål. En stor gruppe mænd i overfrakker bryder op, og bevæbnet med stokke bevæger de sig tavst og målbevidst mod byens forfaldne hospital.

Herefter følger en skræmmende otte minutter lang sekvens, hvor menneskemængden hærger gennem hospitalet, hiver patienterne ud af sengene, gennemtæver dem og smadrer hospitalsudstyret. Det gør ikke scenerne mindre uhyggelige, at man ikke hører en lyd fra ofrene, og at kameraet bevæger sig fredsommeligt gennem gangene i én lang rolig indstilling som en lettere distræt tilskuer til begivenhederne. Til sidst stopper de voldelige mænd – og kameraet – pludselig op ved synet af en nøgen gammel mand, der står i et badekar, og Mihály Vigs smukke tema sætter ind. Det er et af de mest overraskende øjeblikke

i hele Béla Tarrs livsværk. Synet af den magre, indtørrede mand gør tilsyneladende overfaldsmændene bevidst om, hvad de har gjort, og de forlader roligt det ramponerede hospital, mens man i nærbilleder ser Valuska som passiv tilskuer til volden. Patienterne i deres sribede pyjamasser og den gamle mand i badekarret leder tanker hen på koncentrationslejre og holocaust.

Det er uklart, hvad det er, der udløser det pludselige kaos i byen, men det er tilsyneladende Prinsen, der ved sin blotte tilstedeværelse tilskynder til angrebet på hospitalet. Imens udnytter Valuskas tante, fru Eszter (Hanna Schygulla), indbyggernes overtro og den voksende uro til at tiltage sig magt. Hendes eksmand, musikologen Eszter, er besat af den tyske 1700-tals kom-

ponist Andreas Werckmeisters teorier om tonesystemet og sidder i sit elfenbenstårn og filosoferer over teoretiske abstraktioner, mens verden brænder under ham.

Morgenen efter de voldelige optøjer har militæret taget kontrollen med byen i alliance med de nye magthavere: fru Eszter og hendes politikommissær-kæreste. Valuska må flygte, fordi han er havnet på en liste over folk, der skal arresteres efter nattens optøjer, og vi ser ham løbe ud ad et jernbanespor. Over ham svæver pludselig en helikopter, et overraskende nutidsindslag i et miljø, som man ellers har haft meget svært ved at tidsbestemme. Til sidst ser vi Valuska som indlagt på et psykiatrisk hospital. Til forskel fra tidligere Tarr-hovedpersoner, der alle er moralsk

anløbne, bliver Valuska ikke ødelagt af et moralsk, men af et psykisk sammenbrud i denne smukke meditation over demagogi og mental manipulation.

I den smukke og teknisk ekvilibristiske lange indstilling, der følger åbningsscenen, får Valuska nogle berusede bønder til at illustrere kosmos ved at agere solen, jorden og månen, og han siger til dem: "Alt, hvad jeg beder om, er, at I sammen med mig træder ud i grænseløsheden, hvor uendelig tomhed hersker". Det er det samme, Béla Tarr beder publikum om.

Krimi uden suspense. I *A Londoni férfi* (2007, *The Man From London*) bevæger Béla Tarr sig igen i nye retninger. Sproget er denne gang ikke hans eget, men fransk

A Londoni férfi (2007, *The Man From London*).



med indslag af engelsk. Det litterære forlæg, som uden tvivl har været styrende for valget af sprog, er en lille kriminalroman af Georges Simenon.⁴ Lazlo Krasznahorkai har dog været medforfatter på manuskriptet.

Hvor en række af Tarrs tidligere film var fulde af dialog og lange, abstrakte og manierede monologer, er dialogen i *The Man From London* meget sparsom (de første ordvekslinger optræder 28 minutter inde i filmen), og hovedpersonen selv taler stort set ikke.

Filmen udspiller sig i en ikke nærmere defineret havneby, men vægten ligger på forholdet mellem personer og, ikke mindst, på hovedpersonen Maloins indre liv. I lange, mørke, uafbrudte takes oplever vi havnen, skibenes ankomst og togenes afgang fra hans perspektiv, når kameraet panorerer hen over området fra det lille tårn, hvor han hver nat sidder og observerer verden omkring sig. De lange indstillinger tjener ikke som i *Damnation* eller *Satantango* til at forbinde karaktererne med omgivelserne og de åbne landskaber, men først og fremmest til at få tilskueren til at føle Maloins ensomhed og indre konflikter.

På afstand bliver han vidne til, at to mænd kommer op at slås om en kuffert på havnekajen. Den ene (manden fra London), slår tilsyneladende den anden bevidstløs og skubber ham i havnen sammen med kufferten. Da manden fra London forlader stedet og går på værtshus, bjærger Maloin kufferten og gemmer den i tårnet. Den viser sig at være fuld af våde pundsedler, hvilket får ulykkelige konsekvenser for Maloin, hans kone (Tilda Swinton) og datteren (Erika Bók, kattemordersken i *Satantango*).

Maloin beordrer sin datter til at forlade sit arbejde som ekspedient og rengøringshjælp i en butik i byen, hvor "alle forbipas-

serende kan glo på hendes røv," og han køber en pelskrave til hende. Begge dele udløser store ægteskabelige konflikter. På intet tidspunkt fortæller Maloin familien om kufferten. Han går først til bekendelse, da den gamle, furede kriminalinspektør Morrison ankommer fra London og forsøger at opklare sagen. Maloin tilstår mordet på manden fra London, der ligger død i et skur på havnen, men vi finder aldrig ud af, om det faktisk er ham, der har begået forbrydelsen.

Med sit kriminallitterære udgangspunkt har *The Man from London* i højere grad end de øvrige film en slags sammenhængende historie. Men Tarr er ikke optaget af suspense, og filmen er da også snarere en meditation over menneskelig ensomhed og en sympatitilkendegivelse med de fattige og syndefulde. På trods af Maloins olympiske overblik over havnen, skibene og jernbanestationen forbliver han fanget i sin egen selvafgrensede lille verden.

Fred Kelemans virtuose sort/hvide kompositioner er fulde af knivskarpe kontraster og lange skygger, og en række scener er optaget i direkte modlys. Kelemans mørke billeder er tydeligvis inspireret af amerikansk og ikke mindst fransk film noir. Tarr nævner selv Marcel Carnés *Quai des Brumes* (1938, *Tågernes kaj*) som inspirationskilde. Den melankolske stemning forstærkes af Mihály Vigs lange, dybe orgel- og træblæsertoner samt et lille harmonika-tema, som gentages i det uendelige.

I en scene på et værtshus bliver harmonikatemaet til en folkemelodi, og to ældre mænd valser rundt, den ene med en højt løftet stol i hænderne og den anden med en billardkugle på panden. Det er det eneste øjeblik i filmen, hvor den løfter sig til noget, der kunne minde om livsglæde.⁵



A torinói lói (2011, *The Turin Horse*).

Slut. Béla Tarrs ekstreme pessimisme og dramatiske og æstetiske askese når deres apoteose i hans seneste og erklæret sidste film, *A torinói lói* (2011, *The Turin Horse*). En fortællerstemme indleder med at berette en velkendt legende, der går forud for filmens historie: I 1889 var den tyske filosof Friedrich Nietzsche under et ophold i Torino vidne til, at en kusk piskede sin stædige hest meget voldsomt. Med tårer i øjnene kastede Nietzsche sig om halsen på dyret for at redde det. Efter denne begivenhed blev filosofen syg og holdt op med at skrive. ”Vi ved ikke, hvad der skete med hesten,” slutter stemmen. I *The Turin Horse* beretter Tarr om, hvad der videre hændte hesten og dens ejere, en ældre mand, Ohls-

dorfer, og hans datter, der bor i en afsidesliggende hytte.

Filmen har ikke noget plot i konventionel forstand, og far og datter taler næsten ikke sammen. Datteren hjælper sin gamle far med at tage tøj på, da han er lam i den ene arm; de spiser en kartoffel, som de skræller med fingrene, selv om den er rygende varm. Datteren henter vand ved brønden, faderen kigger ud ad vinduet, hun hjælper ham af tøjet, og han går i seng og ligger med armene ned langs siden som ”Den døde Kristus” af renæssancemaleren Andrea Mantegna. Hver eneste af Fred Kelemanns perfekt lyssatte kompositioner fremstår som et smukt, tidløst maleri.

Disse hverdagsrutiner gentages med

små variationer i de seks dage, filmen udspiller sig over, kun forstyrret to gange: En nabo dukker op og vil købe frugtbrændevin. Han snakker om apokalypse og altings forfald, hvortil Ohlsdorfer svarer, "Det er alt sammen noget vrøvl". Nogle dage senere gør en gruppe sigøjnere holdt ved brønden, men bliver jaget væk af Ohlsdorfer.

Filmen skildrer den menneskelige eksistens skåret ned til et absolut minimum. I endnu renere form end *The Man From London* udtrykker *The Turin Horse* instruktørens opfattelse af historier og tid:

Jeg hader historier, da de forleder os til at tro, at noget har fundet sted. I virkeligheden sker der jo ikke rigtigt noget, når vi bevæger os fra en tilstand til en anden. Alt, hvad der er tilbage, er tiden. Den er uden tvivl det eneste unikke – årene, dagene, timerne, minutterne og sekunderne.

Det drama, der trods alt er i filmen, bliver båret af en voldsom storm, som ryster den lille hytte og dens omgivelser, og som Ohlsdorfer, hans datter og hesten indgår i som bipersoner. Det giver hele filmen en metafysisk dimension: Den skæbne, der rammer far, datter og hest, synes at være hele menneskehedens skæbne. Hesten holder op med at æde, og brønden tørrer ud. Ohlsdorfer og datteren samler herefter nogle få ejendele, trækker hesten ud af stalden og begiver sig væk fra gården, men de vender hurtigt tilbage igen, uden at det forklæres, hvorfor de opgiver deres flugt-forsøg.

Til sidst forsvinder også det sidste lys i den lille hytte. De apokalyptiske varsler, der har rumsteret i en række af Tarrs film, og den 'renhed', han har tilstræbt i sit udtryk, fuldbyrdes i *The Turin Horse*. Verden går under, hvilket uden tvivl er grunden til, at han har proklameret, at *The Turin Horse* bliver hans sidste film.

Tak til Annamária Basa (Magyar Filmunió) for gode råd og lån af filmkopier.

Filmografi

1978	Hotel Magnezit (kort)
1979	Családi tűzfészek/Family Nest
1981	Szabadgyalog/The Outsider
1982	Panelkapcsolat/The Prefab People
1982	Macbeth (tv)
1984	Őszi almanach/Almanac of Fall
1988	Kárhozat/Damnation
1990	Utolsó hajó (kort)
1990	City Life (dok.)
1994	Sátántangó/Satantango
1995	Utazás az Alföldön/Journey on the Plain (kort)
2000	Werckmeister harmóniák/ Werckmeister Harmonies
2004	Prologue (del af antologifilmen Visions of Europe)
2007	A Londoni férfi/The Man from London
2011	A torinói ló/The Turin Horse

Noter

1. Cit. in Thure Munkholms portræt af Béla Tarr, "Djævelens i slowmotion", i *Politiken*, 13.01.2011.
2. Béla Tarr er helt tydeligt tilfreds med at blive betragtet som *enfant terrible* i ungarsk film og raser mod den nye, enerådende statslige filmkonsulent, produceren Andrew Vajna, der er hentet hjem fra Hollywood. Vajna har fået til opgave at omstrukturere hele den offentlige filmstøtte, som er blevet kraftigt beskåret under den nuværende regering. Hvor intet andet er nævnt, stammer Tarr-citaterne fra samtaler mellem artiklens forfatter og Béla Tarr under instruktørens besøg i København i januar 2011, eller fra Thure Munkholms interview med Tarr i Cinemateket den 15. januar efter præsentationen af *Werckmeister Harmonies*.
3. Kovács, András Bálint: "The World According to Béla Tarr". *KinoKultura* (Februar 2008). 8. Sept. 2008. <http://www.kinokultura.com/specials/7/kovacs.shtml>.
4. Den belgiske forfatter Georges Simenons lille kriminalroman har været filmatiseret som *L'Homme de Londres* af Henri Decoin i 1943 og som *Temptation Harbour* af Lance Comfort i 1947. Béla Tarr betalte cirka 700.000 kr. for rettighederne, og Simenons søn John Simenon, som administrerer rettighederne til faderens historier, var ifølge Tarr meget

tilfreds med resultatet: "Filmen indfanger stemningen i fortællingen i modsætning til de andre filmatiseringer, der kun udnytter krimiplotet".

5. Der indgår dansescener i alle Béla Tarrs spillefilm bortset fra *Family Nest* og *The Turin Horse*, men dansen i *The Man From London* er den eneste, der virker livlig og livsbekræftende. Dansen i slutnin-

gen af *Almanac of Fall* er en metafor for fremmedgørelse og resignation. De virkelige personer, der danser til ungarsk popmusik i de semi-dokumentariske *The Prefab People* og *The Outsider* synes heller ikke at more sig, og den lange kaotiske dans i *Satantango* starter med at være humoristisk, men bliver derefter meget foruroligende i sin tilsyneladende uendelighed.