



IWONA KURZ

HISTORIA TAŃCZY...

DYLOGIA REWOLUCYJNA MIKLÓSA JANCÓS

Miklós Jancsó (1921-2014) dość zgodnie uznawany jest przez krytyków za jednego z najważniejszych reżyserów kina węgierskiego, ale też – na przykład w autorskim ujęciu proponowanym przez Andrása Bálinta Kovácsa – za współtwórcę szerokiego nurtu modernistycznego w europejskim kinie lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku (Kovács, 2007). Dość zgodnie też przyjmuje się, że szczyt tej twórczości, obejmującej lata 1958-2010 i liczącej ponad trzydzieści filmów fabularnych, przypadł na lata sześćdziesiąte (w tym zwłaszcza trzy filmy określane jako „trylogia cierpienia” lub „trylogia rewolucyjna”), tymczasem dzieła późniejsze charakteryzuje manieryczność i intelektualny chłód, wywołujące w efekcie wrażenie anachronizmu.

Niezależnie od opinii i przywiązania do poszczególnych tytułów powtarza się też formuła opisująca to kino – łączące historyczny temat ze szczególną formą choreograficzną – jako „balet polityczno-historiozoficzny na panoramicznym ekranie” (Garbicz, 2000, s. 50 – podkr. IK), jak ujął to polski krytyk, dość zresztą zgryźliwy wobec całości dzieła Jancsó.

Wspomnianą trylogię tworzą filmy: *Desperaci* (*Szegénylegények*, 1965), *Gwiazdy na czapkach* (*Csillagosok*,

katonák, 1967) oraz *Cisza i krzyk* (*Csend és kiáltás*, 1968). Niekiedy przywołuje się w tym kontekście także filmy *Ożywcze wiatry* (*Fényes szelek*, 1969) oraz *Czerwony psalm* (*Még kér a nép*, 1972). Chciałabym się skupić przede wszystkim na pierwszych dwóch: w ich zestawieniu dobrze widać bowiem napięcia i historii, i formy, które konstruuje Jancsó.

Historyczność 1

„Pisanie historii nigdy nie było niewinne, lecz ten osąd został potwierdzony mocniej niż kiedykolwiek właśnie na początku XX wieku, gdy zaczęła się rozwijać kinematografia” – Marc Ferro (2008, s. 68), badacz związków kina i historii, przywołuje to stwierdzenie jako „powszechnie wiadome”, banalne. Ugruntowuje je w historiografii jeszcze XIX-wiecznej, w opinii Ernesta Lavisse’a (1842-1922) – francuskiego historyka, pozytywisty, można nawet powiedzieć: pedagoga historii – którą można uznać za podwaliny myślenia w kategoriach polityki historycznej, czyli kształcenia ducha narodowego za pomocą historii:

Na naukach historycznych spoczywa chwalebny obowiązek wpajania wiedzy o ojczyźnie oraz miłości do niej [...]; wpajania nauki o wszystkich naszych bohaterach, nawet tych,

którzy żyli jedynie w legendach... Jeśli uczeń nie będzie z nimi wiązał uczuć i żywotnej pamięci o naszej chwale narodowej; jeśli nie dowie się, że nasi przodkowie walczyli o szlachetne ideały na tysiącach pól bitewnych; jeśli nie nauczy się, jak wiele wysiłku i krwi kosztowało zjednoczenie ojczyzny [...], a następnie wyprowadzenie z chaosu narodowych instytucji i uświęconych praw, które dały nam wolność; jeśli uczeń nie stanie się obywatelem głęboko przejętym obowiązkami oraz żołnierzem miłującym swój sztandar, będzie to znaczyło, że praca nauczyciela była stratą czasu (s. 68-69)¹.

Kino jest znakomitym narzędziem takiego działania, ponieważ obrazy skutecznie infekują wyobraźnię – niezależnie od sporów i debat, kontrowersji, a także, zwyczajnie, braku świadectw, ich ogniskiem staje się obraz: „czerwoni” biegną do bram Pałacu Zimowego, powstańcy gubią się w kanałach, zawsze i wszędzie chłopcy szarżują na swoich koniach... Tak nie było? Odpowiedzią jest prosta zabawa z dziedziny szczególnej logiki obrazów: co widzisz, czytając zdanie, że nie istnieją różowe słonie?

Z tego samego powodu jednak instrumentalne wykorzystanie kina jako narzędzia pedagogiki społecznej jest ryzykowne. Obrazy lubią się wymykać intencjom, działać wbrew nadawanej im randze i na przekór słowom (nie bez przyczyny w doktrynie socrealistycznej tak wielkie znaczenie przypisywano scenariuszowi i jego precyzyjnej realizacji na planie). Staje się to szczególnie widoczne wszędzie tam, gdzie dochodzi do konfliktu pomiędzy aparatem produkcji w rękach totalizującego państwa a różnymi autorskimi ruchami odśrodkowymi, które jednak muszą się zarazem utrzymać się w oficjalnym nurcie. Jancsó działał zatem, z jednej strony, w warunkach rygorystycznej cenzury państwa socjalizmu realnego, z drugiej strony – w społeczeństwie, które – jak wiele ówczesnych społeczeństw Europy – opierało tożsamość na represjonowanej i manipulowanej pamięci drugiej wojny światowej oraz doświadczeniu podziału kontynentu, na Węgrzech potwierdzonego krwawą interwencją sowieckich czołgów w 1956 roku. Za jego wyborami stała też zapewne „jedność własnej biografii” (Werner, 1997, s. 138), jak nazwał to sam reżyser, określony pochodzeniem z Transylwanii, z ojca Węgra i matki Rumunki, a także doświadczeniem wojennym i jenieckim, i wreszcie studiami w okresie stalinowskim. „Biografii rozumianej nie tyle w indywidualnym niepowtarzalnym wymiarze, ile w sensie ogólnym: uczestnictwa w zespole doświadczeń historycznych” (s. 138) – dopowiada Andrzej Werner.

Historia jednostki splata się z historią zbiorowości, a historia kraju – czy, szerzej, Historia – z historią kina. Owszem, spostrzeżenie, że kino poręcznie wyklada historię, jest banalne, stawka wydaje się jednak większa. Chodziłoby bowiem o rozpoznanie historyczności kina, by użyć terminu Jacques’a Rancière’a (1998). Termin ten określa związek łączący historyczne rozumienie filmu i jego estetyki oraz historyczne pojęcie samej Historii. Z tego połączenia w efekcie wyłania się pewna historia-opowieść. Historyczność obejmuje

jednocześnie trzy rozumienia samej historii: tradycyjne, jako relacji i pamięci o faktach z przeszłości; nowoczesne, jako siły wspólnego losu – uświadamianego i czynionego przez ludzi; oraz estetyczne, jako opowieści (s. 46-47). W kinie, będącym nowoczesną formą sztuki, spotykają się, oczywiście, one wszystkie.

Polityczność: jednostka

Próbę wykładu na temat historii kina – historii filmu, historii opowiadanych w filmie i ich związku z historią – podjął, przywoływany zresztą przez Rancière’a, Jean-Luc Godard w *Histoire(s) du cinéma* (1985-1998). Próbę możliwą zresztą historycznie w efekcie zmiany technologicznej, która – wówczas jeszcze za sprawą kaset VHS – umożliwiła prywatyzację historii kina, jej zagarnięcie przez jednego autora. Jancsó – niezależnie, oczywiście, od możliwych ocen jego twórczości – stawiany jest w jednym rzędzie z takimi właśnie reżyserami awangardowymi jak Godard ze względu na ściśle powiązanie w jego filmach innowacji formalnych i stanowiska politycznego². Stanowisko Jancsó jest polityczne – staje po stronie ludu – ale zarazem, jak się zdaje, również metapolityczne w tym sensie, że wyraźnie podejmuje on kwestię samej możliwości zajęcia stanowiska politycznego, o ile miałyby ono być skuteczne. Uprawia jednocześnie politykę historyczną i historiozofię.

Drugi, węższy czy nieco inaczej wykrojony kontekst, w którym sytuowana jest twórczość reżysera, to kino krajów środkowoeuropejskich, dzielących po części wspólną historię, a przede wszystkim pozycję w kosmosie geopolitycznym. Filmy te mają oddawać „kafkowską atmosferę historii środkowoeuropejskiej” (Kovács, s. 332). Kino węgierskie – w nurcie określanym jako „nowofalowy” (poza Jancsó to, między innymi: Zoltán Fábri, András Kovács czy István Szabó) – skupione jest na historii kraju, ale zmierza ku deheroizacji i dekonstrukcji mitu narodowego. Jak pisała współtwórczyni i jednocześnie komentatorka „szkoły węgierskiej” Yvette Bíró, cechuje je „dążenie do wreszcie autentycznej, choćby i bolesnej, narodowej samowiedzy. Historia wydaje się w tych dziełach zbiorowym autoportretem” (Cunningham, 2004, s. 108-109)³. Komentujący te słowa współczesny badacz zauważa jednak w tej tendencji „zachętę do szczególnego rodzaju mentalności «ofiary historii»”, idei, że Węgry i Węgrzy zostali porwani przez fale historii, nad którymi nie mieli żadnej kontroli” (s. 109). Z tej diagnozy Jancsó jednak uczynił program właśnie metapolityczny – a może nawet metafizyczny.

Łatwo zauważyć, że rozpoznania te, choć nie bez zastrzeżeń, dają się zasadnie odnieść do kina polskiego tego okresu. Należy ono przecież do kompleksu środkowoeuropejskiego, który współtworzy. Szczególnie często pojawiają się skojarzenia dzieła Jancsó z filmami Andrzejem Wajdą. Twórcy się znali i cenili nawzajem – Wajda napisał, między innymi, wstęp do wydanej w Paryżu monografii Jancsó (Bíró, 1977) – podzielali też, jak można sądzić, stosunek do najnowszej przeszłości regionu. Podobno myśleli o wspólnym filmie poświęconym postaci Józefa Bema, bohatera historii obu

krajów. Można zaryzykować stwierdzenie, że film ten był niemożliwy – po pierwsze zapewne dlatego, że dwaj autorzy nie zmieściliby się za jedną kamerą, ale po drugie dlatego, że nie do pomyślenia jest bohater, co do którego konstrukcji mogliby się zgodzić.

Pokazany w szerokim, pustym planie obraz uciekającego przez pusztę człowieka, którego bieg kończy nagle i ostatecznie wystrzał z offu – obraz charakterystyczny dla wyobraźni węgierskiego reżysera – wydaje się bliski Wajdzie, który przywołuje go zresztą we wspomnianym wstępie. Ten o b r a z o ś r o d k o w y⁴ – najważniejszy obraz, jaki Jancsó ma do pokazania – z całą intensywnością ujmuje w jedno człowieka i krajobraz, a kamera z całą obojętnością obserwuje gorączkowe działania człowieka, które jednak jest raczej zorkiestrowanym, wymuszonym przez sytuację ruchem niż celowym działaniem: człowiek rozumie jedynie tyle, że musi uciekać – jego czas (i ciało) dosłownie umyka ku śmierci.

Obraz ten łatwo można scharakteryzować jako archetyp człowieka-marionetki i zobaczyć jako aktualizację marksistowskiej wizji historii⁵. Przypomina to zresztą, ponownie, zarzuty tych krytyków, którzy w finałowej scenie *Popiołu i diamentu* widzieli inscenizację „śmietnika historii”. Wajdowski obraz śmierci Maćka wyraźnie jednak pokazuje bohatera, którego znamy: wiemy, kim jest, jaki jest, czego chce. Co więcej, reżyser zrobił wszystko, byśmy go polubili i zidentyfikowali się z nim – co potwierdza pośmiertne życie Maćka/Cybulskiego. Wajda jest romantykiem, wierzącym w sprawczość jednostki. Jeśli nawet ona zginie, będzie działał jej duch. Bohaterowie Jancsó już są duchami.

Dylogia

Psychologizacja i utożsamienia się widza nie interesują Jancsó. Mówił o tym wprost:

Zasadniczo korzystaliśmy z techniki Hemingwaya – widzieć i ukazywać to, co się kryje za zobrazowanymi na zimno zjawiskami. Korzystając z niewielu słów, ukazywać rzeczy w sytuacjach, tak by wskazywały one coś ponad to, czym są... Psychologizacja w filmie to archaizm, technika hollywoodzka, swego rodzaju demagogia... Publiczność masowa szukająca w filmie jedynie spełnienia i rozrywki, a nie refleksji, poprzez psychologiczne obrazowanie identyfikuje się z historią, z postaciami – i się uspokaja. My wręcz przeciwnie: chcemy niepokoić (Báron, 2009, s. 47–48)⁶.

Styl minimalistyczny, niewiele słów, zerwanie z logiką zarówno motywacji psychologicznej, jak i ciągłości przyczynowo-skutkowej – i na poziomie akcji, i ujęcia, pracy kamery: wszystko to wytwarza dystans wobec oglądanej rzeczywistości. Historia nie aktualizuje się w przeżyciu widza. Proces dedystansacji zaczyna się od samego wyboru tematu filmu. Opowieści i bohaterowie „trylogii rewolucyjnej” sytuują się na marginesach wielkiego wydarzenia.

Gwiazdy na czapkach opowiadają o losie węgierskich żołnierzy pierwszej wojny, którzy przystąpili do rewolucji 1917

roku po stronie „czerwonych”. Ich wybór nie ma znaczenia dla rewolucji, a ona sama bynajmniej nie jest pokazana jako zwycięska – to raczej niszczycielski mechanizm, który wybija obcych, ale też zwraca się przeciwko swoim. Odniesienie do jakichkolwiek idei, wyborów politycznych są szczątkowe. Całość sprawia wrażenie chaosu, walka toczy się w formie polowania na ludzi, a ten, kto ujdzie cało z jednej potyczki, polegnie w drugiej.

W *Desperatach* sytuacja historyczna wydaje się jeszcze bardziej miałka, a wywód przeciwko sensowności czy celowości ludzkich działań na scenie historii dużo bardziej klarowny i spójny. (W *Gwiazdach* szala sympatii przechyla się jednak na stronę „czerwonych” i Węgrów.) Akcja osadzona jest w środku puszczy, w pustce pomiędzy ziemią a niebem znajduje się jedynie budynek więzienia i położony nieopodal niewielki budynek przesłuchań. Więźniowie to mężczyźni – lub ich bliscy, synowie czy sąsiedzi – uczestnicy rewolty Lajosa Kossutha z 1848 roku, ale akcja filmu toczy się dwadzieścia lat później, już po austriacko-węgierskim porozumieniu 1867 roku. Epizod dotyczy zatem historii niejako podwójnie niebyłej: powstania dawno temu stłumionego, na dodatek przekreślonego traktatem cesarsko-królewskim. Nieustępliwość dochodzenia przeciwko „bandytom”, chęć rozpoznania ich za wszelką cenę wydaje się niezrozumiała. Jedyne możliwe wyjaśnienie jest takie, że nie jest ona celowa racjonalnie, ale zmierza właśnie do wymazania złudzenia wszelkiej celowości i racjonalności, do wytarcia nadziei na jakąkolwiek możliwą podmiotowość ludu.

Jeśli istnieje u Jancsó jakaś dialektyka racji i sił, to wyraźnie przeciwstawia ona sobie ludzi bez mundurów ludziom umundurowanym. Czy Austriacy, czy „biali” Rosjanie – ich celem jest obnażenie ciała ludu i albo pozbawienie go życia, albo umundurowanie. Sceny rozbierania powtarzają się z regularnością aż podejrzaną. Reżyser zręcznie balansuje na granicy konwencji realistycznej i alegorii. Zbyt wyraźne są jednak odstępstwa od realizmu, a nawet od tego balansu, by parabola mogła zniknąć z pola widzenia. Parabola ta może być odczytana w przywołanym już duchu: „nagi” lud węgierski cierpi pod batem obcej siły przemocy, ale też Jancsó wyraźnie uniwersalizuje sam mechanizm przemocy; zarażone są nią również oddziały „ludowe”.

Styl Lukácsowski

Jancsó okazuje się w tych filmach niewiernym i zarazem nieodrodnym uczniem Györgya Lukácsa. Trudno przecenić zresztą wpływ tego filozofa na inteligencję węgierską – mimo jego trudnej politycznie pozycji po wydarzeniach 1956 roku, w które był zaangażowany, pełniąc nawet funkcję ministra kultury w rządzie Imre Nagya (Lukács zmarł w Budapeszcie w 1971 roku).

Estetyce filmowej filozof nie poświęcił zbyt wiele uwagi – z jednej strony dostrzegał swoistość kina („to nowe p i ę k n o jest po prostu pięknem” – 1994, s. 208–211, podkr. autora), z drugiej – cieszył się przede wszystkim tym, że kino pozwoli powrócić dramatowi do właściwej mu powagi, samo

pozostając domeną znakomitej rozrywki. Przede wszystkim uznawał niemożliwość w kinie tego, co jest właściwe scenie – t e r a ż n i e j s z o ś c i, aktualizującej się i aktualizującej również przeszłość dzięki scenicznemu spotkaniu aktora i widza. Sama przeszłość bowiem „jest jedynie szkieletem, czymś w m e t a f i z y c z n y m sensie zupełnie bezcelowym”.

Lukács konstruuje szczególny opis kina, w duchu teatralnej baśni czy snu, nieuchronnie właśnie niezakorzenionych w teraźniejszości:

Nie jest to wada „kina”, jest to jego granica, jego *principium stilisationis*. Niesamowicie wierne życiu, nie tylko w technice, ale także w oddziaływaniu zgodne z naturą obrazy „kina” wcale nie stają się przez to mniej organiczne i żywe niż obrazy sceniczne, a tylko nabierają życia zupełnie innego rodzaju, stają się – mówiąc krótko – f a n t a s t y c z n e. Fantastyczność nie jest jednak przeciwieństwem żywego życia, jest tylko jego nowym aspektem – życiem bez teraźniejszości, życiem bez losu, bez powodów, bez motywów, życiem, z którym nigdy nie będzie chciało ani mogło utożsamić się jądro naszej duszy, bo choć – często – tęskni ono do tego życia, to jednak tęsknota ta jest tylko tęsknotą do nieznanego otchłani, do czegoś dalekiego, wewnątrznie odległego (s. 208-209).

Maria Janion, która te filmoznawcze rozpoznania przywoływała oczywiście w kontekście twórczości Wajdy, nazwała ten komponent fantastyczny – widmowym⁷. Filozof niejako potwierdza to określenie. Dla niego postaci są „właśnie tylko ruchami i czynami ludzi, a n i e l u d ź m i”. I dalej:

„Kino” przedstawia tylko działania, a nie ich motywy i sens, jego postaci wykonują ruchy, ale pozbawione są dusz, to, co się z nimi dzieje, to tylko wydarzenia, ale nie los. Dlatego właśnie [...] sceny w „kinie” są nieme: słowo mówione, brzmiące pojęcia, to nośniki losu, tylko w nich i przez nie powstaje wiążąca ciągłość w psychice osób dramatu. P o z b a w i e n i e s ł o w a, a wraz nim pamięci, obowiązku i wierności względem samego siebie oraz względem idei własnego bycia sobą, jeśli tylko bezsłownie zaokrągli się w totalność, czyni wszystko lżejszym, zmiennym i uskrzydłonym, frywolnym i tanecznym. [...] Człowiek utracił d u s z ę, zyskał za t o c i a ł o; jego wielkość i poezja leży teraz w sposobie, w jaki jego siła i zręczność pokonują przeszkody fizyczne, komizm zaś rodzi się z ulegania nim (s. 209-210).

Cytuję obszernie, bo można odnieść wrażenie, że Jancsó niemal dosłownie stosuje przekonania Lukácsa w swojej pracy filmowej – z dwoma jednak istotnymi zastrzeżeniami. Po pierwsze, realizują się one w kinie, które dysponuje już innymi środkami niż kino nieme, o którym pisał filozof. Tym bardziej jednak uderzające jest ograniczenie roli słowa w narracji Jancsó. Po drugie, reżyser stosuje ten szczególny kompleks

widmowości, milczenia i cielesnej taneczności ze śmiertelną powagą⁸, przekształcając ducha filmowej frywolności w widmowy koszmar – jeśli to baśń, to raczej Grimmów. Wynika to, jak można sądzić, z chęci wniesienia „poważnego” pierwiastka teatralnego na plan filmowy. Jancsó nie chce opowiadać historii i zabawiać nią, lecz dać do widzenia (*theáomai*) rzeczy czynione (*ta dromena*). Dokładnie tam, gdzie Lukács kino odrzuca, Jancsó widzi jego siłę – ale siłę, która odpowie na wymagania stawiane przez filozofa sztuce dramatycznej, przy świadomości, że nie ma podmiotu, który mógłby im sprostać.

Choreografia

Reżyser zatem przyjmuje pewną „zasadę stylu” filmowego i wyciąga z niej zdecydowane konsekwencje. Przede wszystkim pozbawia swoich bohaterów słowa, tym samym uniemożliwiając im indywidualny wyraz – w *Desperatach* nie dowiadujemy się właściwie niczego o bohaterach, a jeśli znamy ich motywację, to jedynie doraźną i jedynie domyślnie, jak w przypadku Jánosa Gajdara, który szuka wśród współwięźniów „najmniej sprawiedliwego”, kogoś, kto zabił więcej osób niż on sam. Bohater chce ocalić życie, pozornie zatem podejmuje działanie na rzecz swego ocalenia, ale w istocie staje się ofiarą więziennej władzy, choć także złożonej dynamiki relacji w grupie więźniów oraz relacji między nimi a cynicznymi oficerami i posłusznymi strażnikami.

Tutaj w szczególny sposób ujawnia się c h o r e o g r a f i c z n o ś ć stylu Jancsó. W przypadku *Gwiazd na czapkach*, jak pisałam, opowieść toczy się zasadniczo w zgodzie z realistyczną konwencją przedstawiania, nawet jeśli zerwaniu czy podważeniu ulega przyczynowo-skutkowa logika narracji filmowej. Twórca z upodobaniem reżyseruje duże grupy ludzkie, a spokojna kamera Tamása Somló, jego stałego wówczas operatora, geometrycznie komponuje kadry, z pietyzmem wygrywając kontrasty czerni i bieli. Ten kontrast przenosi się też na ciała, podkreślając wspomniane już napięcie między bielą ciała nagiego lub w koszuli a czernią ciała umundurowanego.

Życie tych ciał jest jednak bardzo szczególne: to ciała bez wydzielin i krwi, mokre od wody (w *Gwiazdach* bohaterowie bezustannie wchodzą do wody, kryją się w niej, w niej giną), ale nie od potu. Uderzające jest to w *Desperatach*, w scenie chłosty dziewczyny z „bandy”. Kolejne smagnięcia – w ich efekcie dziewczyna w końcu umiera – nie oznaczają jej ciała, które pozostaje nienaruszone, białe. Ślady krwi widoczne są jedynie na taśmie filmowej, niczym skaza na niej. Podobnie jest w innych scenach przemocy, w których ciała często są uśmiercane, ale – w tej „trylogii cierpienia” rzekomo – fizycznie nie cierpią, a ich ciała się nie zmieniają. Można to odczytać jako przejaw swoistego ludowego obskurantyzmu, jak robią to krytycy późniejszych dzieł reżysera. Temat ciała, zwłaszcza ciała kobiecego i seksualności, także ulega u Jancsó orkiestracji. W *Gwiazdach* owocuje to dziwaczną sceną, w której kobiety, pielęgniarki ze szpitala polowego, na rozkaz „białych” w czarnych mundurach tańczą walca w jasnych, zwiewnych sukniach. Obowiązująca zasada realizmu zostaje podważona

w scenie absurdalnej, skrywającej, być może, inne, represjonowane treści. Zarazem jednak podtrzymuje ona inną, widać, ważniejszą dla Jancsó zasadę, że ciała nie są narzędziami afektu. To jedynie mechanizmy w ruchu: cierpienie, na przykład, jak znak krwi na taśmie, zostaje z nich wyreperowane. Czy dlatego, że ucłowiecza? Czy raczej dlatego, że w efekcie można bronić myśli, iż jest ono jednak nośnikiem ducha?

Ciała są jednak nośnikami pamięci – historii w sensie pierwszym, tradycyjnym – ponieważ pamiętają ludowe tańce i ludowe pieśni, także pieśni rewolty. To właściwie jedyny moment, kiedy słowo zyskuje znaczenie i staje się s ł o w e m

Wspólny los

Czy prowadzi to ku rozumieniu historii na sposób nowoczesny – jako „siły wspólnego losu”? Tu odpowiedź się komplikuje.

Po pierwsze, ten los jest rzeczywiście wspólny. Jednak w opowiadanej w *Desperatach* historii hymn Cesarstwa dobiega donośniej – spoza diegezy, w napisach początkowych i końcowych filmu – niż pieśń z czasów rewolty Kossutha. Więźnie ona w zakończeniu w gardłach „bandytów”, przebranych już w mundury. W planie polityki historycznej Węgry (a ściślej



o – niosącym znaczenie. Ekspresja tożsamości zbiorowej dokonuje się u Jancsó w śpiewie wspólnym lub jednostkowym, ale zawsze oznaczającym poczucie przynależności.

Taniec ludowy jest tu niewątpliwie źródłem choreografii (Báron, s. 45) i można by uznać, że – zgodnie z tezą Andrása B. Kovácsa – jest tu zarazem elementem odgrywającym istotną rolę: jednocześnie ornamentu i narzędzia modernizacji (s. 45)⁹. Badacz dostrzega tę tendencję w modernistycznym kinie środkowoeuropejskim, którego twórcy wprowadzają w swoje dzieło cały zespół motywów kultury tradycyjnej, wzbogacając, z jednej strony, formę modernistyczną, z drugiej – za sprawą środków filmowych – modernizując świat kultury, ciągle jeszcze funkcjonujący w trwałych formach ludowych.

lud węgierski) rzeczywiście stają się ofiarą. Cenzura uniemożliwiła, oczywiście, wskazanie w latach sześćdziesiątych jako wrogów Rosjan (no, chyba że byli to „biali” Rosjanie). Film odczytywano jednak jako zawoalowaną opowieść o węgierskim powstaniu 1956 roku, co potwierdzały też ciągłość wspólnej historii ojczystej. Jancsó temu zaprzeczał, ale logika przechwycenia obrazów działa w takiej sytuacji przeciwko twórcy (w każdym razie przeciwko temu, co mówi).

Cenzura jednak jest jedynie komponentem, a nie determinantą, określonej historyczności. Fala zorganizowanej przemocy przeciwko ludowi ma u Jancsó charakter nie tylko przygodny, ale też uniwersalny. Po drugie bowiem, ten wspólny los oznacza raczej los ten sam niż los zbiorowo

i świadomie podejmowany. Wszystkich – każdego z osobna – czeka mniej lub bardziej absurdalna śmierć czy ślepa niewola. Jak refren powraca scena, w której więźniowie w kajdanach i kapturach na głowie chodzą w kółko w więźniarskim rytmie. Węgierski tytuł filmu – raczej „banici” niż „desperaci” – podkreśla szczególną pozycję ludu: widoczny na scenie, nie gra istotnej roli, ulega jedynie poruszeniu w rytm przemocy. Metoda formalna i sens opowiadanej historii tworzą spójne przesłanie historiozoficzne: żadna sprawczość nie jest tu możliwa.

Po trzecie, czytelne napięcie między ciałem a mundurem, czyli ludem a władzą, nie zwalnia ludu od współuczestnictwa w przemocy. Ona również należy do pamięci ciała. Dawny bandyta, zapytany, czy umie jeszcze walczyć w tradycyjnym stylu (z użyciem biczem), odpowiada: tego się nie zapomina. W ciele drzemią jednak nie tylko nabyte techniki walki, ale też mroczne impulsy, które aktualizują się wobec zagrożenia. Kiedy stary Gajdar zostaje rozpoznany jako donosiciel, obojętny tłum wokół niego gęstnieje, osacza go. Wszystko to dzieje się na poziomie utajonej wiedzy i praktyki ciała, a Jancsó/Somló z precyzją i obojętnością orkiestruje zrytmizowane poruszenia tłumu, który wypycha zdrajcę. Krąg przemocy, oszustwa i zdrady się zaciera. W ciele jednostki i w ciele zbiorowości czai się terror¹⁰. Złamana logika klasycznej narracji staje się logiką następstwa czy montażu kroków tych, którzy przychodzą po innych.

Miklós Jancsó tworzy preparat historyczny, ekstrakt przemocy wydobyty z dziejów, w których lud zawsze pada ofiarą historii, ale ostatecznie to przemoc jest siłą napędową wszystkich aktorów. Jules Michelet, klasyk historiografii francuskiej, wierzył, że w pisaniu historii możliwe jest „całkowite zmartwychwstanie przeszłości”. To wyrażenie Godard przywołuje niemal na wstępie swoich *Histoire(s) du cinéma* jako jedną z myśli wyjściowych. Zgodnie z tym duchem, Jancsó inscenizuje historię na scenie: ludzie są w jej centrum i nie mogą z niej zejść, pozostają na niej do końca, nawet jeśli z niej uciekną, to wracają, by zostać na zawsze – w charakterze trupa. W najbardziej konsekwentnym swoim dziele, *Desperatach*, Jancsó pokazuje, że zmartwychwstanie przeszłości jest możliwe – tyle że ci, którzy zmartwychwstają na scenie, byli martwi jeszcze przed śmiercią. Jak każdy podmiot historii. Choreografia jest nieodzowna, by uporządkować chaos przemocy (opowieść musi być uporządkowana) oraz by poruszyć nie-ludzi, którzy w niej biorą udział. ■

¹ Ferro cytuję tutaj artykuł Pierre'a Nory, *Ernest Lavisses: son rôle dans la formation du sentiment national*, „Revue historique” 1962 nr 463, s. 73-102.

² „Filmmakers like Eisenstein, Miklós Jancsó, or Godard are avant-garde filmmakers not only by virtue of their formal innovations but also by the political stances expressed in their films” (Kovács, s. 29).

³ Cytat w książce Cunnighama pochodzi z artykułu Yvette Bíró, *The Hungarian Film Style and its Variations*, „New Hungarian Quarterly”, 1968 nr 32, s. 3.

⁴ Parafrazuję tu termin Leszka Kołakowskiego, który przyjmował, że każdy myśliciel ma „tylko jedną rzecz do powiedzenia”, pewną myśl ośrodkową, którą rozwija w całości swego dzieła (Kołakowski, 1997, s. 16).

⁵ Wspomniany Adam Garbicz pisał o podobnej konstrukcji postaci i Jancsó, że „sprawia wrażenie niekontrolowanego wyróżnika filozofii marksistowskiej” (s. 51).

⁶ Autor cytuje tutaj rozmowę z Miklós Jancsó zamieszczoną w węgierskim piśmie „Filmkultúra” 1966, nr 2 pod wymownym tytułem *Pozbawiony namiętności styl – namiętna prawda*.

⁷ To dlatego, jej zdaniem, dopiero kino dało scenę dla romantyków – za życia na scenie zawsze napotykali Grecję (Janion, 1991).

⁸ „[Miklós Jancsó's] films have always been examples of »dead serious« modernist abstraction, and his plots were akin to historical tragedies” (Kovács, s. 61).

⁹ Za polski przykład służy tu *Wesele* Andrzeja Wajdy, na marginesie można jednak znów zauważyć, że „lud” nie tyle tu działa, ile występuje.

¹⁰ W analizie *Ciszy i krzyku* Andrzej Werner zauważa wnikliwie: „terror nie pojawia się niespodziewanie, jest jakby wpisany we wcześniejszy formy »komunikacji«, stanowi ich naturalną konsekwencję” (Werner, s. 137).

Bibliografia

- Báron, György, *„Cisza i krzyk” („Csend és kiáltás”). Twórczość Miklósa Jancsó w latach 60. i 70.*, tłum. A. Bata-Bocian, [w:] *Złota era kina węgierskiego. Lata 60. i 70.*, red. R. Kardzis, J. Topolski, Era Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Kraków 2009.
- Bíró, Yvette, *Jancsó*, Albatros, Paris 1977.
- Garbicz, Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Ferro, Marc, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?*, tłum. A. Karpowicz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, WUW, Warszawa 2008.
- Janion, Maria, *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, [w:] teje, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Wyd. Open, Warszawa 1991.
- Kołakowski, Leszek, *Bergson*, PWN, Warszawa 1997.
- Kovács, András Bálint, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2007.
- Lukács, György, *Myśli o estetyce kina*, tłum. R. Turczyn, [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908-1932*, wybór S. Morawski, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Rancière, Jacques, *L'Historicité du cinéma*, [w:] *De l'histoire au cinéma*, red. A. de Baecque, Ch. Delage, Éditions Complexe, Paris 1998.
- Werner, Andrzej, *Cisza i krzyk, czyli historia i świat wartości. Miklós Jancsó*, [w:] tegoż, *Dekada filmu*, IBL PAN, Warszawa 1997.