

BUDAPESZT MIKLÓSA JANCÓSÓ

ALEKSANDRA MUGA-BARTKOWIAK¹

(Poznań)

Słowa klucze: Miklós Jancsó, Budapeszt, przestrzeń w filmie środkowoeuropejskim po 1989, postkolonialne miasto

Key words: Miklós Jancsó, Budapest, space in Central European film after 1989, postcolonial city

Abstrakt: Aleksandra Muga-Bartkowiak, BUDAPESZT MIKLÓSA JANCÓSÓ. „PORÓWNANIA” 11, 2012, Vol. XI, ss. 205–215, ISSN 1733-165X. Od 1963 roku, przez niemal ćwierć wieku, ulubionym miejscem akcji filmów Miklósa Jancsó, czołowego twórcy kina węgierskiego, któremu uznanie na arenie międzynarodowej przyniosły modernistyczne przypowieści historiozoficzne (m.in. *Desperaci*, węg. *Szegénylegények*, 1965), była węgierska puszcza. W 1987 roku Jancsó zaskoczył widzów, przenosząc częściowo akcję *Sezonu potworów* (*Szörnyek évadja*) do współczesnej, wielkomiejskiej przestrzeni stolicy Węgier, która od tamtej pory na dobre zagościła w jego kolejnych filmach. Owo spektakularne zainteresowanie metropolią w okolicach przełomu 1989 roku w wymowny sposób odzwierciedlało specyficzny, ponowoczesny, postkolonialny światopogląd autora. Przedmiotem rozważań w artykule jest topografia Jancsówskiego Budapesztu.

Abstract: Aleksandra Muga-Bartkowiak, MIKLÓS JANCÓSÓ'S BUDAPEST. „PORÓWNANIA” 11, 2012, Vol. XI, pp. 205–215, ISSN 1733-165X. Miklós Jancsó, the foremost representative of the Hungarian cinema, who won international recognition with his modernistic historiosophic parables (like *The Round-up*, 1965) tended to situate his films on the Hungarian *puszta* for almost twenty five years, since 1963. In 1987 the director surprised his audience by setting the *Season of Monsters* (*Szörnyek évadja*) partially in the contemporary space of the Hungarian capital city, which has remained present in his films ever since. The spectacular interest in the metropolis in the times of the political transformation, reflected the author's specific, postmodern, postcolonial world view. The topic of the article is the topography of Budapest in the films by Jancsó.

Węgierski reżyser filmowy Miklós Jancsó (ur. 1921), należący do grona najwybitniejszych postaci kina europejskiego, zyskał uznanie na arenie międzynarodowej dzięki modernistycznym przypowieściom historiozoficznym, realizowanym

¹ Correspondence Address: olamuga@gmail.com

w latach 60. i 70. XX wieku, takim jak *Desperaci* (*Szegénylegények*, 1965), *Gwiazdy na czapkach* (*Csillagosok, katonák*, 1967) czy *Cisza i krzyk* (*Csend és kiáltás*, 1968). Od 1963 roku, przez niemal ćwierć wieku, autor *Desperatów* sytuował wydarzenia swoich filmów na rozległym stepie Wielkiej Niziny Węgierskiej, nazywanym pusztą. Bezbrzeżna przestrzeń charakterystycznej narodowej prowincji została w dziełach M. Jancsó wyabstrahowana, zneutralizowana, oczyszczona z warstwy regionalnych, społecznych i historycznych znaczeń, stając się jednym z kluczowych elementów filmowej ekspresji, której przedmiotem był opis działania uniwersalnych mechanizmów Wielkiej Historii, analiza skomplikowanych procesów społecznych i typowo środkowoeuropejskiej odmiany wyobcowania człowieka – „pozbawionego wolnej woli, niemającego żadnego wpływu na zmiany w otoczeniu, zdanego na łaskę zewnętrzną, większej siły, uprzedmiotowionego”². Równinna płaszczyna puszczy wydawała się miejscem wprost stworzonym dla rekonstrukcji symbolicznej choreografii mentalnego rytuału uciskających i uciskanych, w analizie którego reżyser upatrywał istotę swojej sztuki. Specyficznej rzeźbie terenu odpowiadały charakterystyczne dla filmów Jancsó z lat 60. i 70. obszerne, poziome ruchy kamery (wózkowanie, panoramowanie) oraz nadzwyczaj długie ujęcia. Wszędobylskie, przenikliwe fotografie pozornie oswajały przestrzeń, odsłaniając jej wszystkie elementy. Wydawało się, że nic się przed nimi nie ukryje. W ostatecznym rozrachunku jednak, w obliczu nagłych, nieoczekiwanych zwrotów wydarzeń, budziły poczucie niepewności, osaczenia, zdania na cudzą łaskę³. Jancsó zakwestionował romantyczny mit puszczy, jako symbolu wolności, zapisany w świadomości węgierskiej od czasów Sándora Petőfi. W jego filmach nieskończona pustka stepów, z nieodłącznymi atrybutami „narodowego pejzażu” – białą zagrodą, studnią z żurawiem, galopującymi końmi, oznaczała zamknięcie, brak możliwości ucieczki. Stała się uniwersalną sceną tyrańskich manipulacji i poniżenia człowieka.

W 1987 roku Jancsó zaskoczył widzów, umieszczając częściowo wydarzenia *Sezonu potworów* (*Szörnyek évadja*) we współczesnej, wielkomiejskiej scenerii stolicy Węgier, która od tamtej pory na dobre zagościła w jego kolejnych filmach. Owo spektakularne porzucenie prowincji i zainteresowanie metropolią w okolicach przełomu 1989 roku nie było przypadkowe. W wymowny sposób odzwierciedlało odmieniony światogląd autora, szczególnie wrażliwego na społeczno-polityczne „ruchy tektoniczne”.

Warto przyjrzeć się topografii Jancsówskiego Budapesztu w pełnometrażowych utworach fabularnych zrealizowanych od 1989 roku – *Horoskop Jezusa Chrystusa* (*Jézus Krisztus horoszkópja*, 1989), *Powrotne ścieżki Boga* (*Isten hátrafelé megy*,

² A. Murai, *A modern film esete hipertexttel. Az új Jancsóról*. „Metropolis” 2002, nr 1, cz. I.

³ G. Gelencsér przywołał doskonały przykład z *Ciszy i krzyku*, gdzie po szerokiej panoramie, upewniającej widzów, wraz z bohaterami, że wokół nikogo nie ma, z lasu wychodzą reprezentanci władzy. Zob. G. Gelencsér, *Tértudat. A Jancsó-filmek térszemlélete*, w: Idem, *Más világok. Filmelemzések*. Budapest 2005, s. 164.

1991), *Nad pięknym, modrym Dunajem* (*Kék Duna keringő*, 1992), *Pan Bóg zostawił mi latarnię w Peszcie* (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten*, 1999), *Cholera, komary!* (*Anyád! A szúnyogok*, 2000), *Ostatnia kolacja „Pod gniadym Arabem”* (*Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél*, 2001), *Wstawaj kumie, nie śpij* (*Kelj fel, komám, ne aludjál*, 2002), *Kłeska pod Mohaczem* (*A mohácsi vész*, 2004) i *Ede zjadł mi obiad* (*Ede megevé ebédem*, 2006).

Filmowe reprezentacje Budapesztu, utrwalone w wymienionych dziełach są głosem na temat kondycji człowieka w ponowoczesnym świecie, a zarazem ważnym świadectwem doświadczenia egzystencjalnego rzeczywistych Węgier. Metropolia Jancsó, podobnie jak puszcza, wpisuje się w bardziej abstrakcyjną kategorię przestrzeni, oferującą nieograniczoną swobodę wyobraźni artysty. Spełnia jednak również kryteria „miejsca”, naznaczonego lokalnymi, narodowymi, regionalnymi cechami. Gábor Gelencsér celnie zauważył: „Dla Jancsó ważna jest nie tylko organizacja przestrzeni, kompozycyjny charakter krajobrazów w kadrze, ale również społeczne i polityczne znaczenie danej przestrzeni, (abstrakcyjna) świadomość (konkretnej) przestrzeni”⁴.

1989–1992 MIASTO-LABIRYNT

U progu transformacji, w filmach zrealizowanych w latach 1989–1992 – *Horoskop Jezusa Chrystusa*, *Powrotne ścieżki Boga* i *Nad pięknym, modrym Dunajem* – Jancsó interpretując zjawiska naszej epoki, odwołał się do jednej z najstarszych figur myślowych, jakimi posługuje się ludzkość – skonstruował miasto-labirynt. Nie tylko przeniósł akcję z otwartej przestrzeni puszczy do wnętrza budapeszteńskich – mieszkań, pokoi hotelowych, gdzie błakali się zagubieni bohaterowie. Uzyskał efekt labiryntu czasoprzestrzennego za pomocą monitorów obecnych w kadrze. Ekran telewizyjny otaczający filmowe postaci pokazywały aktualnie rozgrywającą się scenę z innego ustawienia kamery albo wybiegały w czasie, zarówno w przeszłość, jak i przyszłość. „Obrazy w obrazie” nakładały na siebie różne plany czasowe i pomnażały przestrzeń. Zwielokrotnienie pojedynczego punktu widzenia w opowieściach, osnutych wokół zagadkowych wydarzeń – spraw kryminalnych, spisków, politycznych manipulacji, nie miało poszerzać wiedzy, pomagać w orientacji. Wręcz przeciwnie – było optycznym narzędziem relatywizowania filmowej rzeczywistości. Monitory nie umacniały jednej wersji wydarzeń, lecz ją rozpraszały. Potęgowały niepewność⁵.

Niemożność osiągnięcia obrazu koherentnej całości, dobitnie uzmysławiana labiryntową strukturą czasoprzestrzenną filmów Jancsó z epoki przełomu, od-

⁴ G. Gelencsér Gábor, *Tértudat...*, op. cit., s. 166.

⁵ Szczegółową analizę roli obrazu wideo w filmach Jancsó przeprowadził Gy. Vidovszky, *A videókép Jancsó Miklós filmjeiben*. „Metropolis” 2002, nr 1.

zwierciedlała sytuację artysty, dla którego załamanie socjalistycznej utopii wiązało się z utratą racji bytu dotychczas uprawianej, parabolicznej formy, wynikającej ze sposobu myślenia o świecie. W czasach komunistycznych Jancsó wyobrażał sobie rzeczywistość jako dwubiegunowy układ przeciwstawnych sił – władzy i poddanych, zniewalających i zniewalanych, winnych i ofiar. Była to bardzo przejrzysta struktura, nawet pomimo podkreślanej nieobliczalności najrozmaitszych wariantów manipulacji i przypadkowości nieustannej zamiany ról pomiędzy uczestnikami historycznego baletu. Reżyser wierzył, jak dowodzą jego filmy z lat 60. i 70., w możliwość uchwycenia skomplikowanych prawidłowości tego układu, odtworzenia wzorcowych ruchów historii i dramatu jednostki wrzuconej w jej wir, za pomocą odpowiednich choreografii i ruchów kamery.

Pewność Jancsó, co do dychotomicznego uporządkowania świata i możliwości rozszyfrowania gier prowadzonych przez mityczną władzę, załamała się w latach 80., wraz z upadającą strukturą polityczną, która nadawała kształt wysiłkom twórcy. „Jancsó wypadł z porządku w chaos” – stwierdził G. Gelencsér⁶. Mentalnie trafił do labiryntu – zamkniętej przestrzeni, której – jak pisał Andrzej Karalus „nigdy nie możemy postrzegać w całości, z jakiejś dalszej perspektywy” i która jest „symbolicznym wyrazem ułomności ludzkiego poznania, niemożnością sięgania do niezmiennego rezerwuaru uniwersalnych i zawsze skutecznych rozwiązań, rezygnacją z roszczeń do zdobycia absolutnej wiedzy podsuwającej gotowe rozwiązania”⁷.

Katastroficzne, apokaliptyczne wizje z przelomu lat 80. i 90., rozgrywające się w przestrzeni budapeszteńskiego labiryntu, dobrze oddawały również nastroje społeczne okresu przelomu – ontologiczne zwątpienie, stan anomii, niepewności oraz pesymizm w stosunku do polityków nowej ery. István Zsugán, znakomity krytyk filmowy, opisując przed reżyserem swoje wrażenia po projekcji *Horoskopu Jezusa Chrystusa* z 1989 r., żalił się, że niewiele zrozumiał z filmu:

z ekranu spłynęło na mnie jakieś mroczne, złe samopoczucie. [...] W trakcie projekcji czułem się coraz bardziej tak, jak ktoś, kto wypadł z dwudziestego piętra i oderwany od czasu i przestrzeni, próbuje się czegoś uchwycić. [...] Kiedy przez kilka minut wydawało mi się, że „rozumiem”, co widzę, natychmiast było to kwestionowane [...]. Jakbym błąkał się w jakimś nieprzeniknionym labiryncie. Ilekroć sądziłem, że odnalazłem „nić do wyjścia”, reżyser, można powiedzieć, z beczelną konsekwencją i umyślnie – przecinał ją.

Jancsó odpowiedział I. Zsugánowi, że bardzo dobrze zrozumiał film: „Nie chciałem powiedzieć nic więcej, niż tylko wyrazić samopoczucie, typowe chyba

⁶ G. Gelencsér, *A megszerzett bizonytalanság. Rend és káosz Jancsó Miklós művészetében*, w: Idem, *Más világok. Filmelmzések*. Budapest 2005, s. 161.

⁷ A. Karalus, *Labirynt w historii i kulturze*, <http://www.wioskitematyczne.org.pl> (10.04.2012)

dla wielu. Dla wielu z nas"⁸. W innym wywiadzie reżyser objaśnił źródła owego samopoczucia, powszechnego w czasach transformacji ustrojowej:

Uważałem za niesłychane to, co dzieje się na Węgrzech i w Europie Wschodniej. Nie-słychane, że dożyłem, jako starzec, dwa kroki przed spopieleniem, upadku światowego mocarstwa. Czuję się, jakby mi młodość powróciła. Cieszyłem się entuzjastycznie, że odeszli Rosjanie, że można się swobodnie wypowiadać. Ale potem niestety doszło do tego, że coraz większa liczba ludzi znajdowała się w niekorzystnym położeniu. Biedni stali się jeszcze biedniejsi, niż w systemie Kádára. Nikogo nie interesowało nic, tylko to, żeby sięgnąć po majątek państwowy, który akurat był w pobliżu. Większość polityków również dążyła tylko do tego, aby napchać własne kieszenie i była zajęta sobą. „Wspañiałość” transformacji polega właśnie na tym, że otworzyła nam oczy. Pokazała, jaki naprawdę jest ten świat. Osiemdziesiąt procent ludzkości żyje poniżej poziomu ubóstwa, pozostałe dwadzieścia procent posiada wszystko. To oni kierują światem, nie obchodzą ich biedni, głodujący. Tego akurat, w całej surowej, brutalnej rzeczywistości, nie mieliśmy sposobności doświadczyć w czasach socjalizmu. Swoją drogą wówczas inna była również sytuacja inteligentów. Uważnie słuchano ich opinii po obu stronach dwubiegunowego świata⁹.

Jancsó bardzo długo szukał drogi wyjścia ze swojego środkowoeuropejskiego labiryntu. Po 1992 roku nastąpiła najdłuższa w jego karierze, bo aż siedmioletnia, przerwa w realizacji filmów fabularnych. Artysta tłumaczył: „Problemem było (...) to, że nie wiedziałem, jakie filmy trzeba robić w tej nowej epoce. Nie wiedziałem, co to takiego, co się u nas dzieje”¹⁰. „Czułem, że nie wiem co powiedzieć, nie wiem jaką dać odpowiedź na to, co przeżywam”¹¹. W wymownym geście reżyser całymi latami po transformacji zajmował się realizowaniem filmów dokumentalnych o wymierających kulturach mniejszości naszego regionu, zwłaszcza żydowskiej i cygańskiej. Tropił ich pozostałości na węgierskiej prowincji i na terenie historycznych Węgier. Występował w roli sumienia narodu, w imieniu „rozumiejącej i proszącej o wybaczenie węgierskości”¹².

1999–2006 (POST)KOLONIALNY PALIMPSEST

Długo obmyślanym przez Jancsó i efektywnym narzędziem do uchwycenia w filmie fabularnym niejasnej poprzelomowej rzeczywistości Węgier okazała się

⁸ *Történetek idézőjelben*. Z M. Jancsó rozmawiał I. Zsugán. „Filmvilág” 1989, nr 3.

⁹ *Elfogadtam a játékszabályokat*. Z M. Jancsó rozmawiał A. Gervai, w: *A tanúk. Film – történelem*. Budapest 2004, s. 31–32.

¹⁰ *Áltörténelmi filmjeim*. Z M. Jancsó rozmawiała Zs. Mihancsik. „Filmvilág” 2000, nr 1.

¹¹ *Elfogadtam a játékszabályokat*, op. cit., s. 26.

¹² J. Marx, *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*. Budapest 2000, s. 425.

od 1999 roku specyficzna hipertekstualna burleska¹³, czarna komedia absurdu – formalna karykatura dawnych historycznych parabol, „wielkich narracji” o aspiracjach holistycznego ujęcia praw poruszających dwubiegowym światem. Filmy z lat 1999–2006 – *Pan Bóg zostawił mi latarnię w Peszcie* (1999), *Cholera, komary!* (2000), *Ostatnia kolacja „Pod gniadym Arabem”* (2001), *Wstawaj kumie, nie śpij* (2002), *Kłęska pod Mohaczem* (2004) i *Ede zjadł mi obiad* (2006) to swoiste kolaże, naśladowujące świat przypadkowych spotkań ponowoczesnej kultury elektronicznej i brak zintegrowanej tożsamości kulturowej.

Wymienione dzieła Jancsó stanowią nagromadzenie epizodów o absurdalnym charakterze, w znacznej mierze improwizowanych, nieuporządkowanych w hierarchiczną całość. Nie obowiązuje w nich ciągłość czasoprzestrzenna, ani logika przyczynowo-skutkowa. Para głównych bohaterów powracająca w każdym z sześciu omawianych dzieł – Kapa i Pepe (Zoltán Mucsi i Péter Scherer) nie dysponuje ustaloną tożsamością. Wciela się w role grabarzy, kolejarzy, gangsterów, policjantów, samobójców, kelnerów, jeńców wojennych, czy lekarzy, zgodnie z bieżącą potrzebą chwili, celując jakby w sedno istoty zmiennego „ja” ponowoczesnego człowieka, rozdartego w chaosie pokawałkowanego, bezkształtnego, niepewnego świata¹⁴. Nieustanne gry z widzem demaskują medium filmowe, nawet na chwilę nie pozwalają uwierzyć w realność świata przedstawionego, zapomnieć się w opowieści¹⁵. Jancsó świadomie odszedł od formuły kina głównego nurtu – uznał, że większość filmowych historii „kłamie prosto w oczy” – „żebyś zapomniał, żebyś przynajmniej w kinie poczuł się dobrze”, odzwyczajając widza od myślenia¹⁶.

Reżyser w filmach z przełomu tysiącleci niezmiennie wznosił się ponad swoje lokalne środowisko, filozofując na uniwersalne tematy, dotyczące postmodernistycznej egzystencji i ogólnej sytuacji sztuki filmowej. Jego opowieści posiadają jed-

¹³ Więcej o hipertekstualności najnowszych filmów Jancsó pisał A. Murai, w: *A modern film esete a hipertexttel*, op. cit.

¹⁴ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, w: Idem, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 7–39.

¹⁵ Bohaterowie, w tym reżyser i scenarzysta, często grają siebie, występują pod autentycznymi nazwiskami (np. M. Jancsó jako „wujek Miki”, a G. Hernádi jako „wujek Gyula”). Postaci filmowe mają świadomość, że występują w filmie. Na przykład zaglądając w kamerę, rozmawiają o tym, że widzowie z pewnością już się znudzili i wyszli z kina (*Cholera, komary!*). W jednej ze scen, pokazani naprzemiennie z orkiestrą, tłumaczą widzom, że na tym właśnie polega montaż równoległy. We *Wstawaj kumie...* toczy się rozmowa o tym, że żona reżysera, Zsuzsi oraz matka głównego bohatera – aktora P. Scherera, nie pochwalają przesadnie wulgarnego języka w najnowszych filmach Jancsó. W *Ede zjadł mi obiad* bohaterowie zastanawiają się nad tym, jaki będzie koniec filmu i czy w ogóle każda opowieść musi mieć jakiś koniec. Postaci filmowe podejmują też gry z konwencjami telewizyjnymi. W filmie *Pan Bóg zostawił mi latarnię w Peszcie*, wpatrują się w kamerę (w widzów), jakby sami oglądali film w telewizji. Kiedy uczestniczą w pogrzebie, jako grabarze, komentują ceremonię, jakby byli jedynie świadkami telewizyjnej transmisji na żywo.

¹⁶ *Semmi sem az, ami*. Z. M. Jancsó rozmawiał T. Hirsch. „Filmvilág” 1999, nr 1.

nak również narodowy, węgierski wymiar, który można odczytać z wyraźnie odwzorowanej w nich topografii Budapesztu. Stolica Węgier jawi się w tych filmach jako (post)kolonialne miasto-palimpsest. Miasto (post)kolonialne, w ujęciu Agaty Lisiak:

to miasto, którego polityka, kultura, społeczeństwo i gospodarka zostały ukształtowane przez dwa ośrodki władzy: byłego kolonizatora, którego wpływy pozostają widoczne przede wszystkim w architekturze, infrastrukturze, stosunkach społecznych i mentalności, oraz obecnego kolonizatora, którego oddziaływanie wnika praktycznie we wszystkie sfery wielkomięjskiego życia¹⁷.

Przestrzeń Budapesztu w przytoczonych sześciu filmach przypomina palimpsest, na którego wielokrotnie zapisywanych i wymazywanych kartach przezierają fragmentaryczne ślady kolonizatorów starszych, z czasem zanikające, zastępowane przez kolejne, nowszych.

W fotografiach omawianego cyklu uwagę przykuwa historyczna „esencja” Budapesztu, najbardziej emblematyczne miejsca stolicy, jej sygnatury – Dunaj z mostami łączącymi Peszt i Budę, Wzgórze Zamkowe z Basztą Rybacką i kolejką Sikló, Wzgórze Gellerta z Pomnikiem Wolności, Plac Bohaterów z Pomnikiem Tysiąclecia, Wyspa Małgorzaty z amfiteatrem. Są to fundamentalne przystanki na szlaku przybysza, odwiedzającego naddunajską metropolię. Chętnie stosowane przez twórców plany totalne pozwalają na uzyskanie orientacji przestrzennej w „turystycznych” rejonach stolicy. Jednak wbrew pozorom budapeszteńskie „widokówki” Jancsó nie mają nic wspólnego z pobieżnym „spojrzeniem turysty”. Nie są trywialnym, malowniczym tłem, służącym podniesieniu atrakcyjności wizualnej filmu, czy zasygnalizowaniu światowej, metropolitalnej aury opowiadania, jak bywa we współczesnych filmach komercyjnych, opartych na hollywoodzkich wzorcach, na przykład w *Szczypcie Ameryki (Valami Amerika, 2002)* Gábora Herendiego¹⁸. Jancsó, podobnie jak w przypadku puszczy, również i teraz ukazał mityczne miejsca stolicy z zupełnie nowych, zaskakujących punktów widzenia, dokonał ich reinterpretacji.

Reżyser wzniosł się ponad powszechne (nie)myślenie o oczywistych rejonach Budapesztu w bardzo prosty sposób. Wykorzystał historyczne obiekty oraz przestrzenie związane ze zwyczajowymi uroczystościami państwowymi nie jako tło, lecz jako „przestrzeń życiową”, zintegrowane środowisko, w którym rozgrywają się sytuacje dnia powszedniego¹⁹. Przykładem może być scena z *Ostatniej kolacji...*, w której Kapa budzi się w sierpniu, z bólem głowy po zabawie sylwestrowej, na szczyście Pomnika Tysiąclecia na Placu Bohaterów. Wokół toczy się naturalne życie

¹⁷ A. Lisiak, *(Post)kolonialne miasta Europy Środkowej. „Porównania”* 2009, nr 6, s. 147.

¹⁸ Ciekawą rozmowę na temat obrazów Budapesztu w filmie węgierskim przeprowadził A. Ágfalvi z Gy. Báronem, I. A. Bojarem i Z. Kamondim. Jej konkluzją było to, że jedyne adekwatne, znaczące podejście do współczesnego Budapesztu w kinie reprezentuje M. Jancsó (*Nagybudapesti képüldözés. „Filmvilág”* 2002, nr 5).

¹⁹ Por. G. Gelencsér, *Tértudat...*, op. cit., s. 166–7.

miasta. Maszerują autentyczni przechodnie, jeżdżą samochody. Umieszczenie *sacrum* w kontekstach *profanum*, połączenie odświętnych miejsc z codziennymi wydarzeniami (i *vice versa*) rzucało osobliwe światło na okolicznościowe place, pomniki, mosty, dodatkowo wzmocnione zaskakującymi punktami widzenia kamery. Tak jak we wczesnych filmach Jancsó, rozgrywających się w scenerii puszczy, ogromny potencjał asocjacyjny posiadały poziome ruchy kamery, w budapeszteńskich opowieściach możliwość tworzenia nowych znaczeń na gruncie zastanych sensów generują jazdy i panoramowanie w płaszczyźnie pionowej – przemieszczanie w górę i w dół, eksperymentowanie z różnymi punktami widzenia na wysokościach, na przykład niekonwencjonalne ujęcia pomników z góry czy zdjęcia z wierzchołku Mostu Łańcuchowego.

Nietypowe perspektywy i konteksty, odkrywające zupełnie nowe oblicza powszechnie znanych miejsc, sprawiły, że owe zdegradowane przez zwyczaj i duchowe lenistwo, jednowymiarowe symbole, odzyskały wyjątkowość i dawały do myślenia. Wypełniły się historycznymi, społecznymi i politycznymi znaczeniami. Gigantyczne „ornamenty” miasta przemówiły z ironią, kierując uwagę na absurdalność i tragikomiczność chaotycznej, nierozumnej historii Węgier – kraju, w którym pojęcie wolności, w kontekście kolejnych kolonizacji, już dawno straciło swój pierwotny sens.

Kapa w filmie *Cholera, komary!* pyta: „Pomnik Wolności? – jakiej wolności?”, wygłaszając wykład niezorientowanemu w dziejach narodu Pepe, na temat metamorfoz monumentu. Ponad trzydziestometrowa postać kobieca, trzymająca palmę zwycięstwa, pierwotnie poświęcona była pamięci syna admirała Horthyego, który zginął podczas II wojny światowej w „krucjacie przeciw bolszewizmowi”. Następnie pomnik ofiarowano radzieckim żołnierzom, zabitym w trakcie wyzwania Budapesztu od nazistów. W czasach komunistycznych dołożono na jego postumencie figurki żołnierzy radzieckich, które zniknęły po ostatniej transformacji. W filmie Jancsó Pomnik „Wolności”, górujący nad miastem, patrzył wymownie ogromnymi pustymi oczami na stolicę Madziarów, a doklejone tęczówki dodatkowo pogłębiały wrażenie „realizmu”.

Miejscem, które zrobiło jeszcze bardziej zawrotną karierę polityczną, był stoleczny Plac Bohaterów. Archiwalne zdjęcia włączone do *Ostatniej kolacji...* odsyłały do filmu dokumentalnego Jancsó z 1997 roku, zatytułowanego *Plac Bohaterów (Hősök tere)*, w którym dokładnie widać ową karierę. Wyłania się ona z ironicznego montażu kronikalnych nagrań uroczystych wydarzeń, od kongresu eucharystycznego w 1938 r. po czasy współczesne. Na Placu świętowały tak różne postaci, jak regent Horthy, Mátyás Rákosi, Imre Nagy (najpierw jako założyciel podwalin systemu komunistycznego, a potem bohater 1956), János Kádár, Breżniew, Gorbaczow, Jan Paweł II; a wszystko to działo się pod okiem kamiennych figur z Pomnika Tysiąclecia – przedstawiających najznakomitszych węgierskich mężów stanu, od księcia Árpáda po Lajosa Kossutha.

Jancsó nie oszczędził też najważniejszego współcześnie święta państwowego – Króla Stefana, tradycyjnie celebrowanego 20 sierpnia huczonym pokazem sztucznych ogni nad miastem. W *Ostatniej kolacji...* w rozmowie bohaterów pojawiła się aluzja do faktu, że w tym samym dniu, w latach 1949–1989 obchodzono święto Konstytucji Węgierskiej Republiki Ludowej²⁰.

Istotnym monumentem, wydobywającym z czeluści zapomnienia kolonialną przeszłość, a nawet wieczność narodu, był pomnik Eugeniusza Sabaudzkiego na dziedzińcu Pałacu Budańskiego, sfotografowany w filmie *Klęska pod Mohaczem*. Eugeniusz Sabaudzki, wybitny dowódca armii austriackiej, odznaczył się dla Węgier wielkim poświęceniem podczas odbijania Budy z rąk tureckich w roku 1686. W filmie Jancsó opowieść o przegranej bitwie pod Mohaczem, która miała miejsce 160 lat wcześniej i spowodowała, że ziemie węgierskie dostały się między innymi pod panowanie Habsburgów, zaczyna się w od symbolicznego ujęcia. Jest nim panorama Budapesztu spod ogona konia Eugeniusza Sabaudzkiego. Ogromny brzuch i nogi zwierzęcia, należącego do obcego wyzwoliciela, otaczają miasto ramą. Reżyser wyraźnie zasugerował, że tytułowa, mityczna klęska nie należy do przeszłości. Jest ponadczasowym stanem narodu. Autorowi filmu, jak trafnie zauważył T. Hirsch, nie wystarczyła bluźniercza sentencja poety Endre Adyego z początku XX wieku „Trzeba nam Mohacza!” (*Nekünk Mohács kell*)²¹. Jancsó poddał myśl: „My nie potrzebujemy Mohacza, tylko go mamy. Jest tu od zawsze”²². Umacnia to refren piosenki Andrása Lovasiego, zamykającej film: „Do niczego się nie nadaję / Nie jestem do niczego zdolny [...] Wiem jak należy zwyciężać / Ale nie mam ochoty”²³.

²⁰ Dialog brzmiał:

Kapa: Wiesz, co świętujemy tymi sztucznymi ogniami? (...) Przybycie Madziarów. To nasze największe święto. Przyszliśmy, i tu zostaliśmy, i to świętujemy, i będziemy świętować jeszcze tysiąc lat. (...)

Pepe: Patrz, statek!

Kapa: Z niego wystrzelują rakiety.

Pepe: Ale to nie jest węgierski statek, Kapa.

Kapa: Nie, rakiety też nie są węgierskie. Te sztuczne ognie robią Niemcy i Amerykanie.

Pepe: Oni z nami świętują?

Kapa: Nie, ty głupku. Oni pracują. My płacimy, oni strzelają, my patrzymy. I to jest święto.

Pepe: A czemu nie robią tego Rosjanie?

Kapa: Bo oni teraz gdzie indziej świętują. I nastrzelali się tu wystarczająco, Peti. Wiesz, oni też mają rakiety. Tylko nie wiadomo jakie przywiozą naboje. Chcesz, żeby znowu był tu cyrk? Nie dosyć już? Teraz nareszcie jest porządek, nowy piękny świat.

²¹ Wiersz E. Adyego *Trzeba nam Mohacza* (1908) zawierał najostrzejszą krytykę pod adresem narodu węgierskiego, jaka wyszła spod pióra poety: „Jeśli jest Bóg, niech nie ma dlań litości: / twarde ma ród ów kości: / plemię leniwych serc, parobek Cygan... / Bijże go, Boże, bij go!” (przeł. K. Iłakowiczówna, w: E. Ady, *Poezje*. Kraków 1981, s. 73).

²² T. Hirsch, *Vész-kijárat. A mohácsi vész*. „Filmvilág” 2004, nr 4.

²³ „Sem mire nem vagyok jó / Sem mire nem vagyok képes / [...].

Szczególne ślady w architekturze Budapesztu pozostawiło po sobie ostatnie imperium. Wydarzenia filmów Jancsó często rozgrywały się w przestrzeniach porzuconych, zdewastowanych, wymarłych obiektów, które w poprzednim systemie tętniły życiem. Przykładem może być zarośnięty, zardzewiały cmentarz kolejowy (stara zwrotnica w dzielnicy Angyalföld) w *Cholera, komary!*, czy pogorzeliisko areny sportowej Budapest Sportcsarnok w *Ostatniej kolacji...* Od 1982 do 1999 roku – do czasu pożaru, był to największy obiekt tego typu na Węgrzech. W *Ostatniej kolacji...* zostało uwiecznione betonowe monstrum hotelu Panoráma – jednego z najświetniejszych domów wczasowych Krajowej Rady Związków Zawodowych, wybudowanego w 1971 r. na Wzgórzu Różanym. Kiedy wiele lat później postanowiono go odnowić, rozebrano tylko konstrukcję i na tym remont się zakończył – nadeszła transformacja ustroju. Nieruchomość położona w jednym z najpiękniejszych punktów stolicy, z widokiem na panoramę Dunaju, od tamtej pory wielokrotnie zmieniała właścicieli w aurze skandalu i do dzisiaj stoi pusta²⁴. Utrwalając gruzowiska epoki komunizmu, opowiadając o przemijaniu, Jancsó ożywił słowa Györgya Petriego, z utworu zatytułowanego *Wiersz nieznanego poety ze wschodniej Europy z roku 1955*:

Nad epoką
rozżarzonych
hut, naprężonych lin
niepewna terazniejszość
opadający pył – unosi się.
Przerwana budowa:
nad imperialnymi szachrajstwami²⁵.

Nad Budapesztem Jancsó górowały nie tylko upiory przeszłości. Z okruchów fabularnych wyłania się sceptyczny obraz społeczeństwa bezkrytycznie powielającego zachodnie modele konsumpcji i kultury, ulegającego nowej formie kolonizacji – typowej dla środkowoeuropejskich metropolii po 1989 roku²⁶. Reżyser nie krył swojego zdania na ten temat, wskazując na wątpliwą jakość kopii i pułapki współczesnego kapitalizmu. Ironizował, że Zachód odcisnął swe piętno nawet na podaniach starowęgierskich. W *Kłęsce pod Mohaczem* Kapa i Pepe zawiązują przymierze krwi, jak ich mityczni przodkowie, z tą różnicą, że upuszczają krew do szklanki z whiskey Tennessee. W filmie *Ede...* oglądają w telewizji współczesną wersję ludowej legendy o Maćku Gęsiarku (*Ludas Matyi*), który trzykrotnie wymierzył

²⁴ B. Vincze, *Csontváiz a Duna fölött: a SZOT-szálló és más kísértetházak Budapesten*, www.origo.hu (20.08.2011 r.)

²⁵ Gy. Petri, *Wiersz nieznanego poety ze wschodniej Europy z roku 1955*/. Przel. T. Śliwiak, w: K. Sutarski (wybór), *Przepowiednia czasu twego. Antologia współczesnej poezji węgierskiej*. Kraków-Wrocław 1985.

²⁶ Zob. A. Lisiak, op. cit., s. 144.

sprawiedliwość okrutnemu panu. W dzisiejszym wydaniu jest to chiński film z angielskimi napisami, z którego oczywiście niewiele rozumieją.

Miklós Jancsó często występował w swoich filmach, ale tylko dwa razy zaśpiewał wspólnie z aktorami (w filmie *Wstawaj kumie...*). Nie bez znaczenia była to XIX-wieczna pieśń narodowa *Wezwanie (Szózat)* Mihálya Vörösmartyego i piosenka pod tytułem *Węgierski narodowy hip-hop* – jeden z przebojów zespołu Belga, w którym młodzież domaga się tytułowej muzyki i oczyszczenia kultury węgierskiej z obcych wpływów: „Raperzy Béli Kuna, precz na wschód, raperzy Clintona, precz na zachód!”

Przestrzeń Budapesztu doświadczana i interpretowana przez sędziwego, awangardowego mistrza kina węgierskiego, upamiętnia nastroje związane z historycznymi przeobrażeniami, których punktem kulminacyjnym stał się rok 1989 i subwersywnie kwestionuje (post)kolonialną kulturę dominującą na Węgrzech po przełomie. Nosi znamiona heterotopii, w sensie zaproponowanym przez Michela Foucault – miejsca nacechowanego we współczesnej kulturze nadznaczeniem, wskazującego na problemy i zjawiska naszej epoki²⁷. Owe zjawiska Jancsó nazwał w wywiadzie z 2000 roku, odpowiadając na pytanie o powody nieustannego ironizowania: „Oprócz tego, że zbiera mi się na wymioty, potrafię się już tylko śmiać. Swoją drogą to, co dzieje się teraz w tym małym kraju, wielokrotnie miało już miejsce na świecie. [...] Jest to historia tych społeczeństw, które grają, że są wolne, gdy tak na prawdę nie są”²⁸.

²⁷ Zob. M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*. Przeł. M. Żakowski. „Kultura Popularna” 2006, nr 2.

²⁸ *Áltörténelmi filmjeim*. op. cit.

