

Na dwóch płaszczyznach

INNE SPOJRZENIE

EGYMÁSRA NEZVE. Reżyseria: Károly Makk. Wykonawcy: Jadwiga Jankowska-Cieślak, Grażyna Szapolowska, Jozef Kroner, Gábor Reviczky, Peter Andorai i inni. Węgry, 1983

Trudno wskazać w krajach socjalistycznych kinematografię ambitniejszą od węgierskiej. Chodzi mi nie tylko o odwagę w podejmowaniu tematów trudnych i nieoklepanych, nie tylko o ubieranie ich w formę niezwykłą, lecz przede wszystkim o godną zazdrości tendencję, by się nie powtarzać.

Na całym świecie sukces wywołuje falę naśladownictwa, dyskонтującą czyż nowatorski wysiłek, już sprawdzony i zaakceptowany. Tymczasem Węgrzy, zdając sobie sprawę ze swych silnych stron, starają się równocześnie poszerzać pole manewru i zaskakiwać odbiorcę wariantami alternatywnymi. Dodam, że postępuje tak nie tylko pokolenie najmłodszych, biologicznie zaprogramowane na innowację, ale również twórcy starszych pokoleń. Co wzmocnia jedność tej kinematografii. Gdy dziś mówimy „film rumuński” czy nawet „film hiszpański”, to nie kryje się za tym żadne zbiorcze pojęcie. Ale „film węgierski” – to już budzi określoną, konkretną wizję, często potwierdzaną przez dalsze; nowo powstające dzieła. Kino węgierskie znalazło swą tożsamość.

„Inne spojrzenie” starego wygi Károly Makk – film bez wątpienia wybitny – potwierdza tę ogólną obserwację. Wpisuje się w ciąg filmów takich, jak „Ja, twój syn” Szabó, „Miłość” tegoż Makk, „Lato na wzgórzu” Bacsó, „Gospodarz śladniny” Kovácsa czy „Vera Angi” Gabora. Ale zarazem wzbogaca ten nurt o nowe wątki treściowe i nowe rozwiązania dramaturgiczne.

Dwie cechy „Innego spojrzenia” są odmienne od znanych już dzieł i równocześnie najważniejsze do zdefiniowania tego filmu. Po pierwsze – Makk zajmuje się już nie błędami okresu stalinowskiego, już nie tragicznym wybuchem

1956 roku, lecz tym, co nastąpiło zaraz potem. Po drugie – w ostrą problematykę polityczną, brzemienneą ciągle trudnymi konfliktami i bolesnymi dyskusjami, wpisuje nie mniej ostrą problematykę obyczajową w postaci miłości lesbijskiej.

Wymienwszy te dwa elementy oddzielnie, trzeba koniecznie powiedzieć o ich wzajemnym stosunku. Że elementy te są dwa, to już stanowi punkt dla filmu. Bardzo często, zwłaszcza w dramaturgii filmowej naszego obozu, zdarzają się dzieła rozwijające się wzdłuż jednej linii prostej, miarowo po tej linii postępującej, które często budzą niedosyt. Jest niby konflikt, są charaktery, następuje kulminacja niosąca wymowę utworu, a widz, mimo wszystko, wyczuwa jakiś brak, jakby akcji było za mało na film pełnometrażowy.

Natomiast rozegranie fabuły wzdłuż dwóch linii wiodących, czy – bardziej obrazowo – na dwóch przecinających się płaszczyznach wątku i osnowy, daje korzyści dwójakie. Przede wszystkim wzbogaca ładunek treściowy filmu, ponadto w punktach styku obu płaszczyzn stwarza efekty nie zawarte na żadnej płaszczyźnie z osobna, tylko wynikające ze zderzenia dwóch odmiennych porządków. Możliwe są dwa typy rozwiązań: albo owe dwie akcje toczą się równoległe, ale niemal bez związku, który ujawnia się dopiero w kulminacji, albo zderzeń tych jest wiele i z każdego wynika jakaś „wartość dodatkowa”.

„Inne spojrzenie” jest przykładem drugiego typu. Obie płaszczyzny narracji przenikają się co chwila i zająbiają. Zajścia na jednej z nich wzmocniają sens wydarzeń na drugiej. I odwrotnie. By ocenić robotę reżyserską i rangę dzieła przypatrzmy się więc kolejno obu

płaszczyznom, a potem technice ich spojeń.

Film Makk jest więc „innym spojrzeniem” na przełom roku 1956. O genezie tego przełomu, o błędach stalinizmu wiemy wiele, także z filmów węgierskich. Błędy te były zresztą bliźniaczo podobne we wszystkich państwach naszego bloku. Również nasza wiedza o tragicznym październiku 56 jest znaczna. Natomiast zastanawiająco mało wiemy o bezpośrednich konsekwencjach października. A one ważą.

Przeszliśmy także poważny kryzys społeczno-polityczny. W licznych jego momentach towarzyszyła nam nadzieja, że wyjść z niego można „drogą węgierską”. Ale jaka jest ta droga, jak stała się możliwa? Na to pytanie odpowiadają trudne lata 1957 i 1958, pełne jeszcze nastrojów odwetu, recydywy dogmatyzmów, podejrzliwości i serwilizmu. Oraz doświadczeń, że nie można mieć wszystkiego i natychmiast.

Dziennikarka Éva Szalánczy jest fanatykiem prawdy i wrogiem każdego kompromisu. Mierzi ją, że prawdziwe wiadomości wymienia się tylko na korytarzu redakcyjnym, a nie na łamach pisma. Miarą wolności nie jest dla niej możliwość przeczekania na boku, ale możliwość bezpośredniej walki o idee. Przeciwnie niż dla kolegi redakcyjnego, Fiali, który napisze wszystko, co każe. Ale jest jeszcze stary naczelny Erdöss, więzień polityczny z czasów Rakosiego, człowiek odnowy, który ma odwagę powiedzieć Évie: „Pani artykuł jest świetny, ale nie pójźcie!”.

Właśnie: bezkompromisowość – pojedynczość – sztalczość. Gdzieś między tymi postawami kryje się wyjście i z polskiego kryzysu. Z tym większym napięciem śledzimy ich przejawy – nie tak sobie, w ogóle, ale w konkretnych warunkach historycznych, które dobrze umiemy sobie wyobrazić. W filmowej prezentacji takich postaw kryje się jednak pewne niebezpieczeństwo. Film mianowicie (bardziej niż literatura, niż teatr) apeluje do uczuć. Do myślenia dyskursywnego – dopiero w drugiej kolejności. Stąd postawa krańcowego idealizmu korzysta *a priori* z premii na ekranie. Natomiast rozsądne wylizanie opłacalności godziwych kompromisów już takiej odruchowej sympatii nie budzi.

Rozumiemy rację Évy, gdy mówi: „Jeśli partia znów się pomyli, nie chcę się mylić wraz z nią”. Emocjonalnie solidaryzujemy się z nią, gdy pisze w

swym artykule: „W taki to sposób zmuszono 1400 chłopów do wstąpienia do spółdzielni i teraz 1400 ludzi nie cierpi partii”. Natomiast nie budzi instynktowego aplauzu ostrożniactwo red. Erdössa, gdy wywodzi, że nie każda prawda nadaje się do ogłoszenia w każdym czasie i miejscu. Oczywiście znacznie więcej ciepłych uczuć zaskarbia sobie tenże Erdöss swą przeszłością: gdy zabawiono się okrutnie jego kosztem oznajmiając mu, jako więźniowi, o przygotowanej już egzekucji, która wcale nie miała się dokonać.

A teraz druga płaszczyzna, „inne spojrzenie” – na seks. Éva jest lesbijką. Pociągają ją kobiety. Zakochuje się w pięknej koleżance redakcyjnej, stawia fiotek w donicze między sąsiadującymi biurkami. Od czasów procesu Oscara Wilde nie minęło jeszcze sto lat, ewolucja w spojrzeniu na homoseksualizm jest ogromna, przejście problemu z domeny kryminalistyki do domeny medycyny jest faktem. Ale tyle tolerancji, by taką miłość związać z pojęciem piękna, fizycznego i duchowego? Nawet dla Viscontiego w „Śmierci w Wenecji” było to zadanie nie łatwe.

Otóż dzięki temperamentowi i sile przeżycia dwóch polskich aktorek, Jadwigi Cieślak-Jankowskiej i Grażyny Szapolowskiej, to nieopatrzone na ekranach uczucie rozwija się przed nami z całą oczywistością. Z żarliwością oddania u Évy, z oporami i nieufnością u Livii, która broni się przed tą „inną miłością” w obawie (słusznej), by nie zepsuć sobie w ten sposób życia. Prawie wszystko jest tu w półcieniach, w znaczących gestach, spojrzeniach, w milczeniu. Wyrafinowana gra podtekstów w kawiarence, w której taper gra sławną „Ostatnią niedzielę”, służyć może za przedmiot analiz w szkole aktorskiej. Najbardziej podobąta mi się jednak niema scena, gdy Éva, już zrezygnowana, przekonuje się nagle o wzajemności Livii: unosi ręce znad dzieży z mąką, prostuje palce zlepane ciastem i patrzy, patrzy... Nagroda aktorska w Cannes dla naszej aktorki wydaje mi się wręcz oczywista. Tu Węgrzy, chętnie angażujący obcych aktorów, zrobili bezspornie dobry interes.

No, a co łączy obie płaszczyzny? Cygnik mógłby utrzymywać, że to chęć uatrakcyjnienia „nudnego” wątku politycznego wywołała doklejenie skandalizującego wątku lesbijskiego. Tymczasem wątek ten fascynujący organicznie wraża w sytuacji politycznej. Autorka powieściowego pierwowzoru, Erzsébet Galgóczi, napisała rzecz w znacznej mierze autobiograficzną. Jej lesbijskie skłonności, konieczność obrony swych uczuć przed światem, uczulenie na jej reakcjach także politycznych i o losach – bliskich łosom ekranowej Évy. Ona, której życie prywatne zatruwała nietolerancja, mówiła o roku 1956: „rewolucja”. Poprawiano ją na „kontrewolucja”.

Bohaterka o banalniejszym życiu intymnym byłaby też gorszym medium dla wątku politycznego. Albo reagowałaby mniej wyraziście, albo krańcowość jej reakcji byłaby przesadna. Éva jest postacią prawdziwą i tragiczną. Zarówno, gdy upokorzona musi tłumaczyć oficerowi śledczemu technikę miłości lesbijskiej, jak i gdy zdesperowana ściągą na siebie salwę wojsk pogranicza. Ale tylko taka przegrana bohaterka – mimo całej naszej sympatii – pozwoliła do wartościować nieefektywną filmową postawę red. Erdössa.

Wyjście z węgierskiego kryzysu znalazł pragmatyczny Erdöss, a nie zastrzelona na granicy Éva.

