

Transgresje i transformacje w twórczości filmowej Kornéla Mundruczó

ALICJA HELMAN

Kornél Mundruczó, reżyser węgierski, z pochodzenia Rumun, jest już dzisiaj, po zrealizowaniu ośmiu pełnometrażowych filmów fabularnych, kilkunastu krótkich (w tym etiud szkolnych) oraz wielu spektakli teatralnych, przede wszystkim twórcą europejskim, a znaczenie jego dokonań dalece przekracza ramy rodzimej kinematografii. Ma czterdzieści trzy lata (ur. 1975), realizuje filmy i spektakle teatralne od blisko dwudziestu lat, a należy do czołówki artystów, których dorobek jest w całej pełni reprezentatywny dla sztuki XXI w. nie tylko z tego prostego powodu, że właśnie wówczas powstaje, ale przede wszystkim dlatego, że doskonale oddaje ducha czasu.

Mundruczó jest zarazem tym, kto wpisuje się w wiele nurtów i tendencji sztuki swoich czasów (wydaje się nawet, że niekiedy je wyprzedza), ale też tym, kto nie przekreśla tradycji. Jego kino to kino rozlicznych transgresji, nie respektuje granic: gatunkowych, rodzajowych, estetycznych, łącząc fabularność, dokumentalizm z tendencjami awangardowymi. Jest wnikliwym obserwatorem i interpretatorem współczesnej rzeczywistości, ale by odnaleźć i nadać jej sens, sięga daleko w przeszłość, w stronę uniwersalnych mitów, które zrodziła kultura i samo kino.

Ograniczam ramy mojej próby charakterystyki dorobku Mundruczó do twórczości filmowej, choć jego działalność w sferze teatru i opery jest równie znacząca, także dlatego, że łączyły się i przenikły z filmem. Nagrodzony na wielu festiwalach spektakl *Lód (A jég, 2006)* to zarazem najnowszy, jeszcze niezrealizowany projekt filmowy reżysera. Nim nakręcił film *Łagodny potwór – projekt Frankenstein (Szélid teremtés – A Frankenstein-terv, 2010)* powstał także spektakl wystawiony w Bárka Theatre w Budapeszcie. Pokazane w 2012 r. w teatrze w Oberhausen *Piękne dni (Szép napok)* miały o 10 lat wcześniejszą wersję filmową, a nim w 2014 r. powstał *Biały Bóg (Fehér isten)*, teatr Proton w Budapeszcie wystawił *Hańbę (Szégyen, 2012)*. Jedną z najnowszych produkcji Protonu, *Imitacja życia (Imitation of Life, 2016)*, ma również odniesienia do kina, nawiązuje do melodramatu Douglasa Sirka pod tym samym tytułem (1959). Są to jednak tematy wymagające oddzielnego opracowania, dla których niniejszy szkic jest jedynie wstępem ukazującym dorobek twórcy w jednym tylko medium.

Debiut fabularny Mundruczó, obsypany na Węgrzech nagrodami film *To wszystko, czego pragnę (Nincsen nekem vágyam semmi, 2000)* powstał, nim jego twórca uzyskał dyplom reżyserski. Dwudziestopięcioletni wówczas autor zaczął

karię od dzieł, które później, już jako dojrzały twórca międzynarodowej rangi, określał mianem „dziennikarskich”, penetrujących jedynie powierzchnię zdarzeń, acz zawierających istotne elementy krytyki społecznej.

Bohaterami filmu są ludzie młodzi, wyalienowani, sfrustrowani, którzy na pozór weszli już w samodzielne, dorosłe życie, ale nie dokonali wyboru drogi. Nie studiują, nie pracują, nie podtrzymują więzi z rodzicami i środowiskiem, z którego wyszli. Centralną postacią jest atrakcyjny fizycznie Bruno uwikłany w złożone relacje seksualne. Ma partnerkę Mari (żonę?). Mieszkają na wsi z bratem dziewczyny, gejem Ringo, pozostającym również w homoseksualnym związku z Brunem. Bruno ma także protektora, zamożnego klienta z średnim wiekiem, prawnika geja, który nie tylko daje mu pieniądze, lecz też ratuje z tarapatów, jako że młody chłopak często w nie popada. Z gimnastyczką Mari łączy go marzenie – chłopięca fantazja o wykonaniu idealnego numeru cyrkowego i zbudowaniu najłżejszego z możliwych samolotu. Ale w istocie ani Bruno nie wie, co robi Mari, gdy on spędza całe dnie z Ringo w Budapeszcie, ani ona nie wie, czym zajmuje się Bruno.

Obaj chłopcy, gdy udają się do miasta, dzielą czas między uprawianie prostytucji i kradzieże. Sprytnie kradną samochody i obrabowują mieszkania, co nie znaczy, że życie, w którym dominuje seks i narkotyki, jest łatwe. Wokół są ludzie nastawieni homofobicznie (z policjantami na czele), a jako złodzieje młodzi amatorzy nie mogą konkurować z zawodowcami. Mundruczół nie stroni od drastycznych scen, które łągodzi czarnym humorem. Taka jest scena, w której aresztowany Bruno dostarcza policjantkom osobliwej zabawy – kobiety zmuszają go do wykonania striptizu. Obsceniczny charakter sytuacji w domu klienta obu chłopców rozładowuje element komiczny – fetysz wykorzystany do uprawiania seksu.

Nie umiejąc dokonać wyboru, pogrążając się coraz bardziej, Bruno dochodzi do kresu. W narkotycznym transie morduje klienta. Prawnik ratuje go i tym razem, lecz to on w konsekwencji zabije Bruna.

Podobnych, choć znacznie młodszych bohaterów spotykamy w krótkometrażowej fabularnej *Afcie* (Afta, 2001), a potem w *Pięknych dniach* (2002) nagrodzonych na festiwalu w Locarno.

W *Afcie* poznajemy nastolatków pozostawionych samym sobie podczas pewnego upalnego dnia. Wałęsają się, nudzą, opalają, piją piwo, palą papierosy. Dzień upływa na niczym w obezwładniającym marazmie. Chłopcy, cokolwiek czynią, czymkolwiek się zajmują, robią to bez śladu zaangażowania. Na pozór nic się nie dzieje, nie wydarza się nic istotnego, a jednak z tej obojętności i apatii rodzi się zbrodnia. Mundruczół nie pierwszy ani ostatni ukazuje „zbrodnię z nudów”, zbrodnię bezinteresowną dokonaną przez młodych ludzi, nastolatków, często nawet przez dzieci. Nie wybierają ofiary, jest ona najczęściej przypadkowa, zbrodnia nie jest aktem zemsty ani nie przynosi żadnej korzyści materialnej. Akt przemocy (morderstwo lub gwałt) jest szczególnym gestem autoafirmacji, skrajną manifestacją niestabilnego „ja”, które nie znajduje innych możliwości wyrazu.

W *Afcie* głupawe zabawy benzyną i ogniem kończą się podpaleniem przygodnie spotkanego przechodnia i jego śmiercią. Z okazji kolejnego filmu, *Piękne dni*, Mundruczół wyjaśnił swój stosunek do wyboru wykonawców i motywy kierujące tym wyborem. Jest to o tyle ważne, że pozostał wierny swoim założeniom także później, gdy potrzebował aktorów zdolnych do wykonywania zadań bardziej złożonych: *Pierwszym wyzwaniem, gdy przystępuję do realizacji filmu, jest znalezienie*

aktorów. Gdy zatrudniłem Tamása Polgára do filmu „Afta”, wiedziałem natychmiast, że w przyszłości będzie w moim filmie głównym wykonawcą. Wbrew wszystkim kontrargumentom – miał bardzo małe doświadczenie aktorskie i aż do dnia rozpoczęcia zdjęć przebywał w domu poprawczym – byłem całkowicie pewny mojej decyzji. Nikt nie miał szansy zmiany mojego postanowienia, ponieważ czułem, że jego talent i „nagość” wobec kamery dostarczą widzom czegoś, co jest nieosiągalne dla aktora profesjonalnego. Musiałem resztę wykonawców dostosować do niego, dlatego wybór padł na kolejnych nieprofesjonalistów.

Chciałem przekonać aktorów, że oczekuję od nich jedynie tego, by całkowicie przekazali głębię swojej osobowości, co uczyni każdą postać w pełni żywą. Zakładałem, że ich uczciwość pozwoli mi wyrazić moją.

Najbardziej ekscytującą częścią opowiedzianej historii jest fakt, że w każdej chwili Peter (Tamás Polgár) znajduje się w jej centrum. Przybywa z zewnątrz, wkraczając w tragedie dwu kobiet, pochłania go to, co wydarza się w ich życiu. Ostatecznie okazuje się, że jest w niewłaściwym czasie i w niewłaściwym miejscu. W trakcie realizacji tego filmu próbowałem odejść od własnych życiowych i filmowych doświadczeń. Próbowałem też nadać „Pięknym dniom” nową (jeśli to możliwe) strukturę rytmiczną i dramatyczną. Miałem na myśli przedstawienie wycinków rzeczywistości na sposób dokumentalny, ale w obrębie zwartej opowiadania. W konsekwencji posługiwaliśmy się kierowaną improwizacją – dlatego też nie pozwalałem aktorom na czytanie scenariusza przed zdjęciami. Jestem przekonany, że film jest sprawą obrazu, nie tekstu.

W filmie wykorzystaliśmy technikę wizualną, upraszczając ją stopniowo w miarę jak opowieść dobiegała końca. Wizualność podlegała regule entropii¹.

Akcja ukazuje losy skomplikowanego wielokąta, w którym relacje między postaciami wyznaczają rozwój wydarzeń. Głównym bohaterem jest Peter, który właśnie powrócił z domu poprawczego (ta jedyna informacja daje wyobrażenie o tym, kim był w przeszłości) do siostry Mariki, z którą łączyła go serdeczna więź, być może o kazirodczym zabarwieniu. Chce rozpocząć nowe życie, wierzy, że czekają go teraz szczęśliwe, piękne dni. Nieoczekiwanie poznaje skrywaną tajemnicę siostry; kupiła ona niemowlę od pewnej dziewczyny. Marika chciałaby w ten sposób utrwalić swój związek z Józsím, który pracuje na Zachodzie, w domu pojawia się rzadko i jest raczej zaskoczony niż uradowany „synkiem”, a także niezadowolony, że w domu pojawił się Peter, o którego jest zazdrosny. Peter jest zafascynowany prawdziwą matką dziecka, piękną, subtelną Mayą. Odkrywa, że ojcem chłopca jest Ákos, jego dawny przyjaciel. Ale to niejedyny mężczyzna w jej życiu. Maya nie stroni od innych mężczyzn, flirtuje też z Peterem. Jest utrzymanką starszego pana, Jánosa, który wynajmuje dla niej mieszkanie. Peter podejmuje u niego pracę, ale to nielegalny biznes. Chłopcy kradną samochody, którymi handluje János. Bohater chciałby jednak radykalnie odmienić swoje życie, występuje o paszport, z nadzieją że wyjedzie gdzieś daleko. Nie chce ani kraść samochodów, ani pracować w małej pralni, którą prowadzi Marika.

Losy ich wszystkich komplikuje nagły zwrot ze strony Mai. Oddaje Marice pieniądze i chce zabrać dziecko. Obie kobiety oczekują pomocy Petera. Marika nie chce się rozstać z przybranym synkiem, daje bratu pieniądze, by mógł wyjechać, dokąd zechce, ale przedtem „usunął” Mayę albo zabrał ją ze sobą. Z kolei Maya prosi go, by zeznał na jej korzyść w sądzie, by mogła odzyskać dziecko. Przyrzeka,

że w zamian będzie kochać tylko jego. Peter nie umie dokonać wyboru. W przyprawie bezsilności i frustracji brutalnie gwałci Mayę i odchodzi. To kolejny z bohaterów kina Mundruczó, który potrafi wyrazić siebie jedynie przez akt przemocy.

Otwarte zakończenie pozostawia wszystkich bohaterów z ich wcześniejszymi problemami. Nie wiemy, dokąd uda się Peter, co się stanie z dzieckiem i obiema kobietami, jak rozwiążą swoje mniej lub bardziej chwilowe problemy. Mundruczó pokazał jedynie wycinek z życia, ten, w którym los bohaterów połączył się w dramatycznym spięciu. Chodziło mu jednak nie o opowiedzenie historii, na swój sposób niezwyklej, ale o portret pewnego pokolenia, jego części określanej zazwyczaj mianem marginesu. Reżyser nie tyle opowiada, ile pokazuje. Nie formułuje jednoznacznych oskarżeń, nie broni swoich bohaterów, bowiem nie umożliwia nam identyfikacji z nimi. Ta ostatnia kwestia powraca zresztą jako zarzut ze strony młodych widzów wypowiadających się na portalach społecznościowych. Ubolewają oni, że żadnego z bohaterów nie da się polubić ani utożsamić się z nim czy solidaryzować. Refleksja nad filmem prowadzi natomiast do stawiania pytań, które w samym dziele nie padają wprost. Gdzie są (byli) rodzice tych zagubionych młodych ludzi? Czy społeczeństwo dało im jakąś szansę, inną niż zamykanie w domu poprawczym? Czy ktoś (kto?) jest winien temu, że nie potrafią radzić sobie w życiu? Czy też może winni są wyłącznie oni sami? Implikacje tych prostych pytań mogą prowadzić bardzo daleko i taką intencję należałoby przypisać reżyserowi.

Film w sposób najbardziej bezpośredni zwraca uwagę inwencją wizualną, która uderzała oryginalnością i osobistym tonem już w szkolnych pracach Mundruczó. *Piękne dni* zostały uhonorowane nagrodą w Locarno (za najlepszy pierwszy lub drugi film), w pewnej mierze docenione, ale recenzje zawierają też wiele uwag krytycznych. Niemniej od tego filmu (w fabule) i *Afty* w krótkim metrażu zaczyna się międzynarodowa kariera twórcy (wyróżnienia i nagrody w Oberhausen i Cannes), która dzięki następnemu filmowi fabularnemu – *Johannie* – miała zaowocować kolejnymi sukcesami.

Johanna rozpoczyna nową fazę w twórczości Kornéla Mundruczó, w opinii krytyki światowej inicjuje fenomen oryginalnego kina reżysera tak, jakby to był dopiero jego właściwy debiut. Linia demarkacyjna nie jest jednak aż tak wyrazista. Bez trudu można wskazać rysy charakterystyczne obu okresów twórczości węgierskiego artysty. Podobieństwa i analogie mają jednak charakter drugorzędny w porównaniu z różnicami o znaczeniu dominującym, poczynając od tej pierwszej – fundamentalnej, stanowiącej o odmiennym statusie przekazów dwu pierwszych filmów w porównaniu z sześcioma kolejnymi.

To wszystko, czego pragnę i *Piękne dni* to realistyczne współczesne dramaty społeczne, jeśli szukać dla ich określenia formuły gatunkowej. *Johanna* (2005), *Delta* (2008), *Łagodny potwór – projekt Frankenstein*, *Biały Bóg* i *Księżyc Jowisza (Jupiter holdja)*, 2017), nie gubiąc odniesień do współczesnej rzeczywistości Węgier, mają wymiar uniwersalny. Wymiar mitu. O tej zmianie orientacji wypowiedział się jednoznacznie sam reżyser.

W wywiadzie udzielonym Yonca Talu oświadczył, że realistyczne, minimalistyczne filmy są jak dziennikarstwo. Nie dowiemy się z nich więcej niż z gazety. Dlatego realizuje fabuły, dramaty i tragedie w tym rozumieniu, jakie nadali im Grecy². Podchwyciła to krytyka. Lóránt Stóhr napisał, że reinterpretacja i rekontekstualizacja mitu to główny temat Mundruczó³. Jeśli dopełnimy siatkę pojęć

transformacją i transgresją, otrzymamy paradygmat, w obrębie którego interpretacja twórczości reżysera wydaje się najbardziej trafna.

Realizując *Johannę* Mundruczów w szczególny sposób nawiązał do postaci i historii Joanny d'Arc. Uczynił to jednak inaczej niż jego liczni poprzednicy. Historia jej życia była krótka, Joanna nie miała jeszcze dwudziestu lat, gdy spalono ją na stosie. Jeszcze krótsza była historia jej publicznej udokumentowanej działalności – zaledwie dwa lata. Ale nie był to koniec, lecz nowy początek – historia Joanny d'Arc ma dalszy ciąg, którego nie zamyka żadna data. Joanna „żyje” nadal w niezliczonych biografiach, powieściach, dramatach, obrazach, rzeźbach i oczywiście w filmach. Trafiła do kina od samych początków jego istnienia. Mundruczów ze swoją *Johanną* jest na razie ostatni na długiej liście, która zawiera nazwiska wybitnych twórców, takich jak Carl Teodor Dreyer, Roberto Rossellini, Otto Preminger, Robert Bresson, Ulrike Ottinger, Jacques Rivette, Luc Besson, by wymienić tylko najważniejszych.

Sama historia Joanny jest dostatecznie fascynująca, by uzasadniać niesłabnące nią zainteresowanie. Młoda wiejska dziewczyna, kierowana niezachwianą wiarą, że Bóg ją powołał do podjęcia walki o przywrócenie tronu prawowitemu królowi Francji, staje na czele wojsk, odnosi wiele zwycięstw, doprowadza do koronacji Karola. Trudno nie stawiać sobie pytania, jak to było w ogóle możliwe. Co skłaniało króla, dowódców, biskupów do podporządkowania się jej, wiary w nią? Co było tajemnicą jej sukcesów?

Joanna wykazywała pewne umiejętności, które trudno wytłumaczyć przyczynami naturalnymi. Potrafiła przewidywać przyszłość i znała bieg wydarzeń, o których nie mogła się nikąd dowiedzieć. Zarówno kwestię „głosów”, na które powoływała się Joanna, utrzymując, że kierują nią święci, jak i jej nadzwyczajnych zdolności próbowano tłumaczyć takimi lub innymi „przyczynami naturalnymi”. Ale większość jej biografów kapituluje, wyznając, że przypadku Joanny nie sposób niczego wyjaśnić, nie odwołując się do wiary. Dokonała tego, czego dokonała, ponieważ była zarówno genialna, jak i święta. Szczególne predyspozycje Joanny były więc wrodzone, jej geniusz objawił się w dziedzinie wojskowości i polityki, a praktyka cnót heroicznych i łaska objawień, wyposażając ją w nadnaturalne moce, czyniły ją kandydatką do kanonizacji.

Dla Delfina i nieprzychylnego Joannie otoczenia koronacja w Reims kończyła jej misję. Nie była dłużej potrzebna, wszystkim przeszkadzała. Chciałaby kontynuować orężem dzieło wyzwolenia kraju, podczas gdy król zawierał traktatom, układom i przymierzom. Zostawił Joannę jej własnemu losowi, gdy pod Campiègne wpadła w ręce wrogów. Potem czekał już ją tylko proces i stos.

Joanna została nie tyle pokonana, ile zdradzona i opuszczona. Interpretacja jej losów, którą w przedmowie do swojej sztuki *Święta Joanna* dał Bernard Shaw, tłumaczy, dlaczego musiało się tak stać. Shaw w sposób dobitny i jednoznaczny wyłożył swoje poglądy na osobę Joanny, jej dzieje i czasy, w opozycji do utartych sądów i opinii. Widzi w niej *pierwszą męczennicę protestantyzmu i jedną z pierwszych apostołek nacjonalizmu*, a także profeministkę, bowiem *odrzucała specyficzny los kobiecy, ubierając się, walcząc i żyjąc, jak przystało na męża*. Shaw pisze, że *zgorzała na stosie pozornie za szereg przestępstw, których dziś śmiercią się nie karze, właściwie zaś za nieznośną zarozumiałość, rzekomo nielicującą z naturą niewieścią. W osiemnastym roku życia roszczenia Joanny przewyższyły pretensje*

najdumniejszych papieży i najwynioślejszych imperatorów. Rościła sobie prawo do godności upelnomocnionej bezpośrednio posłanki Boga, mieniąc się tym sposobem za życia na ziemi członkiem kościoła triumfującego. Ufna w swe posłannictwo, objęła patronat nad królem własnym, króla zaś angielskiego nawoływała do pokuty, wzywając do posłuszeństwa swym nakazom. Strofowała publicznie statystów i dostojników kościoła, tyranizując ich i nie dopuszczając do słowa; lekceważeniem zbywała plany wodzów, wiodąc ich wojska od zwycięstwa do zwycięstwa własnym pomysłem i domysłem. Jej jawna, zupełnie otwarta pogarda dla wszelkiej opinii urzędowej, dla oficjalnych powag i wyroczeni, dla krytyki i strategii wydziału władz wojskowych, nie miała granic⁴.

Film *Mundruczó* osadzony jest w czasach współczesnych, ale nie stanowi uwspółcześnionej transkrypcji losów Joanny d'Arc, choć znajdziemy tu wiele odniesień. Jest to raczej próba zdiagnozowania „tajemnicy” tej postaci, udzielenie odpowiedzi na pytanie, kim mogłaby być Joanna d'Arc, gdyby pojawiła się dzisiaj. Odpowiedź jest prosta – byłaby kimś niezwykle dobrym i świadczącym wyłącznie dobro z pełną ofiarnością i oddaniem, lecz na swój własny sposób, co stałoby się źródłem zgorszenia i wzbudziło nienawiść, a w konsekwencji śmierć bohaterki. Johanna jest wyposażona w dar, dzięki któremu staje się podejrzaną i niebezpieczną Inną. Fakt, że czyni wyłącznie dobro, nie broni jej przed zawiścią i nienawiścią. Działania Joanny są wyłomem w systemie, jak niewłaściwy trybik maszyny zaburzają jego funkcjonowanie, godzą w przyjęte normy i przekonania, zaogniają uprzedzenia. Jak jej średniowieczna imienniczka, Johanna wszystkim przeszkadza. Pacjenci szpitala, którzy jej bronią, tylko doprowadzają do eskalacji konfliktu. Johanna padnie jego ofiarą.

Pełnometrażową *Johannę* poprzedziły wszelako wcześniejsze realizacje – *A 78 – as szent Johannája*” (2003), określona jako krótka opera (24 minuty), oraz piętnastominutowy *Mały apokryf 2 (Kis apokrif no 2, 2004)*. Ta pierwsza weszła jako jedna z pięciu nowel w skład filmu *Jött egy busz...* (2003), w którym realizatorami pozostałych nowel byli Viktor Bodó, György Pálfi, Árpád Schilling i Ferenc Török. Materiał *Szent Johannája* został też wykorzystany jako początkowa partia *Johanny*.

Ten krótki film obrazował ćwiczenia ratowników jednego ze szpitali, którzy mieli za zadanie udzielenie możliwie szybkiej i skutecznej pomocy ofiarom wypadku autobusowego. Do roli ofiar zgłosili się ochotnicy, wśród których szczególnym zapalem, oddaniem i ofiarnością wyróżniła się delikatna, młoda dziewczyna, później tytułowa Johanna. Była to zatem pierwsza próba scharakteryzowania bohaterki, a zarazem eksperyment formalny. *Mundruczó* zrealizował ten film w konwencji opery, zapraszając do współpracy Zsófię Tallér, młodą kompozytorkę węgierską, z którą współpracował od początku kariery. Pisała muzykę zarówno do jego pierwszych trzech filmów fabularnych, jak i krótkich metraży.

Z kolei *Mały apokryf nr 2* nie nawiązuje wprawdzie wprost do Joanny d'Arc, ale postać bohaterki, tajemniczej kobiety, która pojawia się niespodziewanie nęką, przypomina Johannę. Jest tą, która obdarza. Dar, który czyni z własnego ciała, jest czymś więcej niż prosty akt seksualny. Ma w sobie coś magicznego, rytualnego gestu, jest rodzajem ofiarowania czy uświęcenia.

W obu krótkich filmach zagrała Orsolya Tóth, aktorka występująca stale we wczesnych dziełach *Mundruczó* do *Dety* włącznie. Postać *Johanny* została tym samym „wypробowana” wcześniej.



To wszystko, czego pragnę, reż. Kornél Mundruczó (2000)



Afta, reż. Kornél Mundruczó (2001)



Piękne dni, reż. Kornél Mundruczó (2002)

Johanna ofiarnie bierze udział w próbnej akcji szpitalnej ekipy ratowników. Wraz z innymi ochotnikami trafia na oddział, gdzie „pacjenci” żegnają się ze swoimi rolami, a życie szpitala wraca do codziennej normy. Uzależniona od narkotyków dziewczyna zakrada się do składu leków i aplikuje sobie „odjazd”, który w wyniku przedawkowania (próba samobójcza?) wprawia ją w stan komy. Odratowana budzi się, niczego nie pamiętając ze swojej przeszłości. Nie wie, czy miała rodzinę, przyjaciół, pracę, środki do życia. Lekarze pragną jej się po prostu pozbyć, nie czuwając się do żadnej odpowiedzialności. Jeden z nich chce uchronić dziewczynę przed dalszym pograżaniem się w nałogu i prostytutką, podejmuje się opieki nad nią i przyucza do zawodu pielęgniarki. Johanna jest chętna, pojęta i utalentowana. Stan zapaści odmienił ją, przyniósł jej nieoczekiwany dar. Jest zdolna uzdrawiać pacjentów, lecz czyni to w nader osobliwy sposób. Johanna leczy seksem, potajemnie odbywając stosunki z ciężko chorymi pacjentami, co powoduje cudowne uzdrowienia nawet w przypadkach beznadziejnych. A przy tym otacza swoich podopiecznych najczulszą troską.

W filmie *Mundruczó* nie ma scen o charakterze seksualnym. Reżyser czyni jedynie aluzje do nich za pomocą inicjującego sytuację kadru, by niczego nie pokazać dosłownie. Rozbudowuje natomiast sceny przygotowań, co nadaje owej niepokazanej sytuacji charakter obrzędu, rytuału, magicznego oddziaływania. Johanna nocą zabiera pacjenta w odosobnione miejsce na oddziale pediatrycznym, gdzie pracuje, tam rozbiera go, starannie myje, gestami wyrażającymi delikatną czułość. Robi wrażenie kapłanki, a nie uczestniczki aktu seksualnego. Pacjenci ją uwielbiają, wierzą w nią, traktują ją jak anioła lub świętą. Nawet lekarze są zmuszeni przyznać, że te cudowne uzdrowienia nie są żadną mistyfikacją. Jednak gdy wieści o jej terapii rozchodzą się wśród personelu szpitala, budzi to powszechne zgorzsenie i oburzenie, Johanna uchodzi w oczach personelu za prostytutkę i wszyscy solidarnie zwracają się przeciw niej, także jej dotychczasowy opiekun, ów młody lekarz, którego Johanna fascynuje i pociąga. Ale gdy go odrzuci, tłumacząc, że może obdarzać swoimi względami wyłącznie chorych, on podejmuje się misji wyeliminowania dziewczyny. Odnajduje ją ukrywającą się w zakamarkach szpitalnych piwnic, uśmierca zastrzykiem i pakuje do worka na śmieci. Ostatnia scena pokazuje worki pływające na wysypisku – oto stos współczesnej Joanny d’Arc.

Filmu *Mundruczó* nie należy, jak sądzę, czytać dosłownie. Nie chodzi o niekonwencjonalną terapię. Leczenie seksem jest tu raczej metaforą określającą postawy i zachowania, które dla społeczeństwa są nie do przyjęcia. W tym sensie historia Joanny koresponduje z losami Joanny d’Arc. Żadna z nich nie czyniła zła, nie krzywdziła nikogo, przeciwnie – „świat” miał im wiele do zawdzięczenia. *Casus* Joanny d’Arc potwierdza prawdę zawartą w gruzińskim przysłowiu: cóż warta przysługa już oddana?

To, że Joanna budziła miłość i podziw, leczyła, krzepiła i uzdrawiała, w ostatecznej konsekwencji nie miało znaczenia. Istotne było to, że bohaterka działała wbrew obowiązującym normom społecznym i moralnym, naruszała istniejący porządek, czyniła coś, „co nie mieściło się w rozumie”.

Od interpretacji w duchu kina realistycznego odwodzi również forma. *Johanna* jest operą filmową wykorzystującą klasyczne środki opery scenicznej. Są tu arie, duety, ensamble, chóry organizujące i wypowiadające akcję. Niektórzy krytycy wręcz sugerowali, że należałoby raczej wystawić *Johannę* na scenie niż realizować

jako film, co nie wydaje się propozycją zasadną, gdyż istota dokonania Mundruczów polega na idealnej kompatybilności opowiedzianej historii, środków muzycznych oraz ikonografii. Oczywiście, stylizacja w duchu opery, podnosząc stopień konwencjonalizacji, skłania do poszukiwania znaczeń uniwersalnych, lektury filmu jako alegorii. Natomiast jeśli chodzi o stronę ikonyczną, to szpital jest ukazany wprawdzie ze wszystkimi imponderabiliami tej instytucji, ale zarazem odrealniony. Dzieje się tak za sprawą tonacji zdjęć konsekwentnie utrzymanych w zgniłych zieleniach i brązach oraz labiryntowej konstrukcji (reżyser powtórzy ją w *Łagodnym potworze* i *Księżycu Jowisza*), która sprawia, że odczytujemy te obrazy raczej jako metaforę ponurego, zgniłego świata niż przedstawienie konkretnego miejsca, w którym pewna była narkomanka rzekomo dokonywała cudownych uzdrowień.

W konsekwencji *Johanna* jest przede wszystkim filmem, potem dopiero operą. Zsófia Tallér dobrze wywiązała się ze swojego zadania, jej muzyka jest napisana ze znajomością reguł gatunku, sugestywna i przekonująca, ale nie ma na tyle autonomicznej wartości, by poza filmem miała szanse przetrwać.

Zrealizowana trzy lata później *Delta* jest zupełnie innym filmem, podobnie jak kolejne dzieła Mundruczów, który znacząc je rozpoznawalnym śladem swojej twórczej indywidualności, za każdym razem szuka nowej formy wyrazu.

W przeciwieństwie do *Johanny*, gdzie akcja toczy się wyłącznie we wnętrzach, *Delta* jest, jak sama nazwa wskazuje, filmem rozegranym całkowicie w plenerach, scenerią jest rumuńska delta Dunaju, miejsce, gdzie swobodna, dzika natura dominuje nad kulturą, jak gdyby wyjęta z ram czasu. Yanie Litorski przywodzi to na myśl odniesienia biblijne, czas niewinności Adama i Ewy w raju⁵, według Rona Hallowaya budzi skojarzenia z *Hamletem* i *Elektrą*⁶, zapewne z uwagi na motyw incestu. Wydaje się, że akcja *Deltę* rozgrywa się w czasach mitycznych, w odległej przeszłości.

Z wcześniejszymi dziełami Mundruczów *Deltę* łączy motyw dysfunkcyjnej rodziny i tabu seksualnego. W tym przypadku jest to kazirodczy związek siostry z bratem. Ten ostatni motyw rysował się już w wersji załazkowej w filmach poprzedzających *Johannę*, gdzie twórca ukazywał szczególnie charakter więzi łączących brata i siostrę, silniejszych niż relacja z partnerem seksualnym. W *Pięknych dniach* i *Tym wszystkim, czego pragnę* nie było to jednak dopowiedziane. Sugestia ewentualnego kazirodztwa nie nasuwała się jako oczywista. Można by raczej mówić, by posłużyć się terminologią Lévi-Straussa, o *przecenionych więzach pokrewieństwa*⁷.

Kornél Mundruczó powiedział o *Delcie*: *próbowałem zrozumieć ten rodzaj wolności, która pozwala na przekroczenie norm, a nie mówić o zboczeniu seksualnym*⁸.

Bardziej niż problem incestu, którego w istocie twórca nawet nie pokazuje, interesowała go nietolerancja, brutalność, przemoc wobec tych, którzy są bądź tylko wydają się inni. Społeczność miasteczka, która prześladowa, a w końcu zabija bohaterów, może jedynie domniemywać ich winę. Fakt, że brat i siostra mieszkają razem, niczego przecież nie przesądza. Przemoc, degenerację, zło rodzi *malomiasteczkowa choroba* – jak pisze Jeremy Heilman – trawiąca odizolowane społeczności pogrążone w marazmie, pijaństwie i obskurantyzmie⁹.

Mihail wraca w rodzinne strony po latach spędzonych w mieście. Podobnie jak *Johanna* czy *Rudolf (Łagodny potwór)* jest obcym, o jego przeszłości niczego się nie dowiadujemy, poza tym, co sam powie swojej siostrze Faunie, i to po długim czasie. Pracował w zoo, zarobił sporo pieniędzy. Gdy przybywa do domu, matka wita go z najwyższą niechęcią. Ojciec nie żyje (motyw nieobecnego bądź nieżyją-



Delta, reż. Kornél Mundruczó (2008)

cego ojca jest charakterystyczny dla twórczości Mundruczó), matka ma nowego partnera. Mieszka z nimi siostra bohatera i dla nikogo więcej nie ma już tu miejsca. Mihail nie upomina się o nie, wynosi się do szałasu na delcie, gdzie zamierza wybudować dom. Nie tylko dla matki i jej partnera Mihail jest kimś obcym i niepożądanym, także inni mieszkańcy miasteczka traktują go jak intruza, jawnie manifestując niechęć i odmawiając pomocy. Nawet fakt, że Mihail niczego od nikogo nie oczekuje i za wszystko hojnie płaci, nie zmienia tego nastawienia. Jego łagodność, uroda i delikatność zjednują mu od razu żywą sympatię i pomoc ze strony Fauny, która często go odwiedza. A że w domu rodzinnym nie czuje się dobrze, zamierza zamieszkać z bratem. Budzi to agresję ze strony kochanka matki, wyraźnie urzeczonego raczej śliczną pasierbicą niż starzejącą się partnerką. Usiłuje przemocą zatrzymać Faunę, a gdy to się nie udaje, dopada ją w drodze i brutalnie gwałci.

Dziewczyna dociera do schronienia na delcie w stanie szoku, dostaje gorączki, ciężko choruje. Zaczyna się teraz piękna liryczna partia filmu obrazująca uczucie tych dwojga. Mihail opiekuje się chorą siostrą z największym oddaniem, delikatnością i czułością. Jego postawa jest przeciwieństwem wszystkiego, z czym Fauna spotykała się dotychczas. Serdeczna bliskość, wzajemne zrozumienie z czasem przeradza się także w więź erotyczną. Ale zostaje to jedynie eliptycznie zasugerowane. Widz w pewnym momencie orientuje się, że ta miłość została zrealizowana także w sensie fizycznym, ale nie wie, kiedy to się mogło stać. Bohaterowie budują dom, są szczęśliwi, nie zwracają uwagi na ostrzeżenia ze strony jedyne go życzliwego im człowieka w miasteczku. Wrogo nastawionej opinii publicznej wystarcza sam fakt, że brat i siostra zamieszkali razem, by ich pomawiać o kazirodczy związek. Kochanek matki Mihaila głosi to wszem i wobec, plotka zatacza coraz szersze kręgi. Niepodejrzewający, że mogą spotkać się z aktem agresji Mihail i Fauna zapraszają mieszkańców miasteczka na ucztę. Przestrzega się tu zwyczaju, że ukończenie budowy domu należy w ten sposób świętować. Goście stawiają się tłumnie i wydaje się, że świetnie się bawią: jedzą, dużo piją, tańczą. Ale to tylko pozór, usypiają czujność bohaterów, by szybko przejść do brutalnego samosądu. Napastują i topią Faunę, a gdy Mihail próbuje przyjść jej z pomocą, zabijają i jego. Triumfuje „ludowa” sprawiedliwość.



Johanna, reż. Kornél Mundruczó (2005)

Delta jest filmem, który urzeka wizualną urodą z sugestywnymi scenami zapadającymi na długo w pamięć, jak na przykład scena pogrzebu, na który mieszkańcy miasteczka udają się łodziami. W tle brzmi muzyka Popol Vuh. Jak zawsze Mundruczó i tutaj przywiązuje dużą wagę do strony dźwiękowej. Całość partytury opracował Felix Lajko (odtwórca roli Mihaila), węgierski kompozytor i wirtuoz (skrzypce, cytra), także autor muzyki teatralnej. W *Delcie* szczególnie zwracają uwagę mistrzowskie partie skrzypiec.

Rytm filmu jest powolny, uroczysty. Poza dramatycznymi kulminacjami (scena gwałtu, obydwu morderstwa) wszystko toczy się niespiesznie, celebryje się drobne, codzienne czynności. Ta niezwykła powolność wielu scen nadaje im wyjątkową wagę. Taki charakter mają wszystkie sytuacje związane z budową domu, posiłkami rodzeństwa, prostymi codziennymi czynnościami. Fauna i Mihail przynależą do świata natury i żyją zgodnie z jej odwiecznymi prawami, nie bacząc na normy, które próbuje im narzucić społeczność miasteczka. W swoim świecie, wkomponowani w porządek przyrody są niewinni i czyści. Ale poddani osądowi społeczności, milcząco, zaciekle tępiącej „odmieńców”, muszą zostać nie tylko z niej wyeliminowani, ale i unicestwieni.

Łagodny potwór – projekt Frankenstein nie jest adaptacją znanej powieści Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*¹⁰. W czołówce filmu znajdujemy uwagę, że został on zainspirowany powieścią Shelley, jednak odczytanie tych dalece zmetaforyzowanych odniesień nie jest sprawą prostą. Widz niezający oryginału literackiego może w ogóle nie pamiętać o tym, że ma do czynienia z jedną z najważniejszych figur współczesnej kultury masowej. *Łagodny potwór* znajduje swoje miejsce w długiej kolejce filmów inspirowanych powieścią Shelley. Poczynając od *Frankensteina* Edisona z 1910 r. powstało ich ponad czterysta. I choć wersje filmowe odchodziły od oryginału niekiedy bardzo daleko, to przecież korzenie mitu, jakkolwiek byłyby on transformowany, tkwią nadal tam, gdzie jego źródło.

Jak trafnie zauważył Chris Baldick: *Prawdy tkwiącej w micie (...) nie ustala się, docierając do jego pierwotnej wersji, ale biorąc pod uwagę wszystkie wersje. Żywotność mitu polega właśnie na jego zdolności do zmieniania się, łatwości przystosowywania i otwartości na nowe kombinacje znaczeń. Pasma adaptacji, odniesień, dodatków, analogii, parodii i w oczywisty sposób mylnych interpretacji, ciągnące się za powieścią Mary Shelley, nie jest jedynie uzupełnieniem mitu; to właśnie jest mit*¹¹.

Kanoniczną wersję kinową mitu Frankensteina zaproponował James Whale filmami *Frankenstein* (1931) oraz *Naręczona Frankensteina (The Bride of Frankenstein)*, (1935) i jeśli szukać w filmie Mundruczó odniesień do poprzedników, to znajdziemy je właśnie tutaj w formie nawiązań tematycznych, ale przede wszystkim ikonicznych.

Nie zamierzam wszelako interpretować filmu Mundruczó jako adaptacji mitu Frankensteina. Chodzi mi o wskazanie sposobu, w jaki elementy mitu uniwersalizują przekaz węgierskiego reżysera, nie naruszając jego artystycznej i ideowej autonomii.

Na poziomie fabuły, w warstwie treści, film można interpretować, również metaforycznie, bez odniesień do powieści Shelley i filmów Whale'a, ale odslania on autorski zamysł i pełni znaczeń przede wszystkim w rezultacie dokonania tej konfrontacji. Dodajmy jednak, że i poza tym pole eksploracji jest dostatecznie rozległe. Jak pisze György Kalmár: *Film można czytać jako komentarz do wyrażonego w Europie Wschodniej kryzysu patriarchy lub jako film o konflikcie ojciec – syn w społeczeństwach postkomunistycznych, ale także jest to krytyczna eksploracja monstrialnych aspektów współczesnych konstrukcji męskości*¹².

Zacznijmy od sugestii zawartej w tytule. Polski tytuł *Łagodny potwór* podkreślający monstrialność postaci różni się od angielskiego *Tender son (Łagodny syn)* i węgierskiego *Szelíd teremtés (Łagodne stworzenie)*, które jednoznacznie określają intencję twórcy kładącego nacisk na niewinność bohatera i stawiającego otwarte pytanie, kto właściwie jest odpowiedzialny za morderstwa popełnione przez chłopca.

Porównanie z intencją powieści Mary Shelley narzuca się jako oczywiste. Stworzenie, które Victor Frankenstein powołuje do istnienia, budząc życie iskrą elektryczną w pozszywanych fragmentach zwłok, jest z natury dobre i łagodne. Darzy świat i ludzi przyjaźnią, chce kochać i być kochane, przynależć do ludzkiej społeczności. Ale fizyczny wygląd Monstrum sprawia, że budzi jedynie obrzydzenie i strach. Uosabia Inność, którą należy izolować, wyeliminować, zniszczyć. Odtrącone, prześladowane i krzywdzone Monstrum szuka pomsty na swoim stwórcy, Victorze, czyli Bogu Ojcu, który pierwszy się go wyrzekł, a potem na całej ludzkości. Frankenstein uczynił zeń Monstrum, choć stworzył przecież istotę dobrą.

Whale uprościł problem, nie wnikając w dylematy moralne. Przez pomyłkę twór Victora Frankensteina otrzymał mózg mordercy. Zabija, gdyż taka jest jego natura. Sytuacja bohatera filmu *Mundruczó* nie jest pod tym względem jednoznaczna. Film nie zwiera żadnych elementów fantastyki spod znaku science fiction.

Rzecz dzieje się współcześnie, w jednej ze starych, zniszczonych kamienic Budapesztu, którą wynajął bohater filmu – Reżyser, z zamiarem realizacji swojego najnowszego projektu. W poszukiwaniu odpowiedniego wykonawcy roli przeprowadza casting wśród naturszczyków, nie zwykł bowiem pracować z zawodowymi aktorami. W tym czasie przybywa do domu siedemnastoletni chłopiec, który na castingu przedstawia się jako Rudolf Nagy. Trafia tu przypadkowo, bo przyjechał do matki, właścicielki tej kamienicy, aby się dowiedzieć, kim jest jego ojciec. Kobieta stanowczo odmawia odpowiedzi, reaguje niechęcią i strachem, chce pozbyć się chłopca możliwie szybko, jakby jego obecność niosła zagrożenie. Chłopak zdołał jednak zainteresować Reżysera, realizuje on próbne sceny z udziałem jego i młodej dziewczyny, Tünde. Proponuje im próbę w oddzielnym pokoju, wręczając chłopcu kamerę. Po chwili okazuje się, że Rudolf zniknął, a w pokoju leżą zwłoki uduszonej dziewczyny. Poszukiwany przez policję chłopak ukrywa się w mrocznych zakamarkach budynku. Matka tyleż stara się go wesprzeć, ile wyprawić jak najszybciej z domu. Ze skuteczną pomocą przychodzi młoda kuzynka Magda, w której chłopiec, udręczony samotnością i spotykający się wyłącznie z odręcaniem, zakochuje się natychmiast. Obiecuje matce, że jeśli pomoże mu poślubić Magdę, bezwzględnie zniknie razem z nią. Reżyser, domyślając się, że Rudolf jest jego synem, którego nigdy nie poznał, również podejmuje poszukiwania. Sytuacja komplikuje się dramatycznie z chwilą, gdy ojciec zamordowanej dziewczyny znajduje młodą parę w pokoju, gdzie próbują skosztować swoją miłość. Stając w obronie Magdy, chłopak zabija go, a później w szamotaninie z matką na kruzganku powoduje także jej śmierć. Kobieta spada z wysokiego piętra i ginie na miejscu. Rudolf ucieka. Reżyser znajduje go na ulicy i zabiera do samochodu. Długa droga prowadzi do Austrii, gdzie w pustym, zaśnieżonym pejzażu górskim dochodzi do wypadku. Chłopiec jest ciężko ranny, prawdopodobnie umierający. Reżyser udaje się po pomoc, sam będąc ranny – kulejąc, oddala się w pustkę.

Rudolf, podobnie jak Johanna i Mihail, jest człowiekiem, którego historia zaczyna się w momencie, gdy pojawia się na ekranie. W trakcie castingu na pytanie o rodziców odpowiada, że ich nie ma. Ojca nie zna w ogóle, matka go porzuciła. Nie dowiadujemy się, skąd przybywa, gdzie spędził dzieciństwo i najwcześniejszą młodość. Reżyser powiada doń w trakcie podróży samochodem, że zawiezie go z powrotem do Instytutu, jedyne miejsce, gdzie będzie bezpieczny. Wówczas chłopiec próbuje uciec, z czego można wnosić, że jest to ostatnie miejsce na ziemi, w którym chciałby się znaleźć. W recenzjach czytamy najczęściej, że Rudolf chciał się w sierocińcu, ale bardziej uprawnione będzie domniemanie, iż był jakiś zakład psychiatryczny (nikt nie nazywa sierocińca Instytutem), do którego matka oddała dziecko zdradzające cechy psychopatyczne. W takim przypadku rozpoznanie choroby psychicznej mogłoby go chronić przed odpowiedzialnością karną, zapewniając azyl w zakładzie zamkniętym. Nigdzie nie jest powiedziane *expressis verbis*, dlaczego Rudolf zabija. György Kalmár tak oto postrzega tę kwestię: *Syn prawie nie mówi, wydaje się, że tkwi poza językiem, niezdolny do komunikacji z innymi. Jego reakcje są nieprzewidywalne, wskazują na dystans wobec patriarchal-*

nego porządku. Jest monstrualny, ale zarazem niewinny. Jest poza ludzkim porządkiem moralnym, poza dobrem i złem¹³. Dalej autor sugeruje, że dramat Rudolfa rozegrał się już wcześniej i uczynił z niego potwora. Jego działania są logiczną konsekwencją tego, co z nim zrobiono.

Nierozstrzygnięte pozostaje nadal pytanie, czy Rudolf stał się tym, kim jest, mścicielem-mordercą, za sprawą tego, co go spotkało ze strony rodziców i „edukacji” w Instytucie (Shelley, Mundruczó), czy też decydują tu wrodzone cechy psychotyczne (Whale). Spróbujmy szukać odpowiedzi przez odwołania do oryginału literackiego i jego mitycznych korzeni.

Odpowiednikiem scen, w których Monstrum budzi się do życia w pracowni za sprawą elektronicznego impulsu, jest casting. To tutaj dochodzi do „narodzin” potwora, ma miejsce pierwsza zbrodnia i pada pierwsza ofiara. W postaci uduszonej Tünde mamy zarazem odniesienie do narzeczonej, której stworzenia domaga się od Frankensteina spragnione partnerki Monstrum, jak i małej dziewczynki z filmu Whale’a, pierwszej istoty ludzkiej, którą Potwór napotkał po wyrwaniu się na wolność. Dziewczynka okazuje mu sympatię i zaufanie, przez chwilę bawią się razem, wrzucając do rzeki białe margerytki. Nieoczekiwanie Potwór rzuca dziecko do wody i mała tonie. Jak wiadomo, Frankenstein początkowo zabrał się do tworzenia narzeczonej, jednak przerażony perspektywą proliferacji potworów zniszczył swoje dzieło. Narzeczona pojawiła się dopiero w kolejnym filmie Whale’a, ale odnosiła się do swojego partnera z nienawiścią. W filmie Mundruczó mamy więc zniszczenie „nieudanej” narzeczonej, której gesty Rudolf odbiera jako akty wrogości. Ujawnia się w nim także lęk przed dotykiem, który w oryginale literackim pojawił się za sprawą wcześniejszych doświadczeń Monstrum, katowanego przez służącego Frankensteina. W istocie jednak dziewczyna, podobnie jak dziecko w filmie Whale’a, jest zarazem niewinną ofiarą.

W filmie Mundruczó nie ma sceny z margerytkami, jest jednak znamienna do niej aluzja. Nim Rudolf pojawi się w domu matki, w kiosku w pobliżu cmentarza kupuje wielki bukiet białych kwiatów. Sprzedawca zwraca mu uwagę, że nie są to kwiaty odpowiednie na prezent, bowiem zwyczajowo przynosi się je na cmentarz, dla zmarłych. Wraz z kwiatami Rudolf niesie więc zapowiedź śmierci.

Jak sądzę, wchodzą tu w grę obie przyczyny. Rudolf każdą próbę zbliżenia odbiera jako atak, co wskazuje na to, czego doświadczył w przeszłości. Popelnione przezeń morderstwa nie są rezultatem świadomego zamysłu i celowo zorientowanej agresji, mają raczej charakter obronny. Zabija Tünde, bowiem boi się dziewczyny i jej zachowań. Zabija ojca Tünde, gdy ten atakuje Magdę, a więc w obronie jej i siebie. Śmierć matki wydaje się efektem przypadku.

Film Mundruczó koresponduje z mitem Frankensteina, stawiając w centrum problem odpowiedzialności za akt kreacji, którego rezultatem jest powołanie do życia istoty ludzkiej. Rozgrywa się to jednak na innym planie niż w powieści Shelley i jej rozlicznych adaptacjach. Tutaj człowiek nie sięga po prerogatywy boskie, ingerując w dzieło stworzenia lub naruszając misterium śmierci, lecz musi się uporać z problemem odpowiedzialności za swoje „ojcostwo” w rozumieniu dosłownym i metaforycznym. Po pierwsze – Reżyser jest ojcem dziecka, które odrzucił i którego nie chciał znać. Po drugie – w swoim dziele stworzył określone postaci bohaterów. Po trzecie – Kornél Mundruczó zrealizował film, stwarzając nowy byt, który będzie wiódł niezależne odeń życie.

Zacznijmy od pierwszej sprawy. Na temat ojcostwa Reżysera dowiadujemy się czegoś więcej dopiero w trakcie ostatniej podróży, którą odbywa z Rudolfem. Mówi synowi, że miał wówczas szesnaście lat, był młodszy niż on teraz. Odżegnał się od swojego ojcostwa, bo nie chciał wstawać po nocy, pieluch, i wszystkiego, co niesie ze sobą obecność niemowlęcia. Miał inne plany życiowe, wielkie ambicje i zamysły, pragnął zostać artystą, zajmować się teatrem i filmem. To się powiodło, odniósł sukces. Z różnicy wieku między Reżyserem a matką chłopca możemy wnosić, iż był to związek raczej przypadkowy lub też, że dojrzała kobieta uwiodła nastolatka. Akceptował seks, ale bez konsekwencji i zobowiązań. Teraz jego ojcowska powinność sprowadza się do tego, by zniszczyć Potwora, którego nieświadomie powołał do istnienia. Reżyser nie zabija syna, możemy się tylko domyślać, że zamierza to uczynić, choć nie wiemy, kiedy i jak. Wyręcza go w tym przypadek. Gdy sięga po okulary, traci panowanie nad kierownicą i samochód kilkakrotnie koziółkuje. W górach, w śniegu i kompletnej pustce żaden z nich nie ma szansy ocalenia. W istocie to, co Reżyser zamierza uczynić z synem, nie zostaje nigdzie jednoznacznie zwerbalizowane. Trudno uwierzyć w jego ostatnią obietnicę złożoną synowi dopiero wtedy, gdy orientuje się, że nie uda mu się odwieźć Rudolfa do Instytutu. Opowiada mu o bezpiecznym miejscu w Tyrolu, gdzie z czasem mogłaby też przyjechać Magda. W filmie Mundruczó mamy postaci, które są figurami członków rodziny: matkę, ojca i syna, ale nie tworzą one rodziny. Ojciec jest dla Rudolfa Wielkim Nieobecny, z którym chłopiec wiąże nadzieję odmiany swojego losu. Nie wiemy, kiedy i dlaczego została go matka. Nie chciała, czy nie mogła go wychowywać? Jakiś rodzaj więzi między nimi jednak pozostał.

Rudolf przychodzi do matki z kwiatami. Oczekuje, że zostanie przygarnięty z miłością, dowie się, kim jest jego ojciec, znajdzie swoje miejsce wśród ludzi. Zapewne wcześniej widywał matkę, ale nie wiemy jak często, w jakich okolicznościach. W każdym razie jego widok nie zaskakuje jej, ona wie, kim jest ten chłopiec i że to on zostawił kwiaty na ganku.

Znamiennym rysem filmu Mundruczó jest przenikający chłód. Wydarzenia rozgrywają się podczas Bożego Narodzenia, lecz nie ma tu niczego, co kojarzyłoby się z atmosferą świąt. Wprawdzie Reżyser kupuje choinkę, którą ubiera lampkami w miejscu przeznaczonym na casting, ale uznaje ten pomysł za niedorzeczny i oddaje ją właścicielce kamienicy. Relacjami międzyludzkimi rządzi obojętność, nawet agresja i nienawiść. Dawna partnerka wypomina Reżyserowi, iż jest jej winien za czynsz, on odpowiada, że przez kilka miesięcy utrzymywał ją i jej męża. Kobieta boi się agresywnego męża pijaka, odnosi się doń z odrazą i nawet śmierć pasierbicy nie budzi w niej współczucia. Z czasem zdobywa się na jakiś cieplejszy odruch macierzyński wobec syna, ale przez niemal cały czas przede wszystkim chce się go pozbyć, zanim się jeszcze dowie, że to on jest sprawcą morderstwa. Z jej perspektywy Rudolf stanowi zagrożenie, co pozwala sądzić, iż kobieta jest świadoma jakichś jego psychicznych anomalii, które mogą okazać się niebezpieczne. Stosunek Reżysera do wszystkich cechuje daleko idący dystans, jakby wszystko, co się dzieje między nim i otaczającymi go ludźmi, nie dotyczyło go osobiście, choć angażuje się w bezpośrednie działania. Znamienna wydaje się jego reakcja, gdy znajduje zwłoki kobiety na wpół przysypane padającym śniegiem. Zgarnia butem śnieg, by przykryć plamę krwi.

Paradoksalnie jedyną istotą zdolną do czułości i oddania okazuje się Potwór. Piękne liryczne sceny między nim a Magdą obrazują czystość i niewinność obojga. György Kalmár pisze, że już pierwsza scena filmu sygnalizuje topos człowieka jako twórcy. Ojcostwo łączy się tu z figurą kreatora – półboga, autonomicznego artysty, człowieka wielkich ambicji z przerostem ego¹⁴.

W rozmowie, którą Reżyser prowadzi przez telefon komórkowy na temat swojego nowego filmu, kluczowy charakter ma kwestia znalezienia odtwórcy głównej roli. Nie może to być zawodowy aktor wnoszący do filmu nieuchronny element sztuczności. Reżyser szuka kogoś, w kogo będzie mógł *tchnąć nowego ducha*. Jest to wyraźna aluzja do życia, które Frankenstein tchnął w Potwora złożonego z martwych ludzkich szczątków.

Figura ojca-stwórcy w szczególności sposób gra w scenie castingu. Reżyser jest tutaj władcą absolutnym, panem ludzkich losów. Poznajemy go jako człowieka z natury okrutnego, obarczonego trudną przeszłością, stale walczącego ze swymi demonami.

Figurą stosunku Reżysera do świata przedstawionego jest gest w trakcie zdjęć próbnych z Rudolfem. Ujmuje rękami głowę chłopca, jak gdyby wpisywał go w ramy kadru. Patrzy na otaczający go świat przez wizjer kamery, bardziej jako „stwórca” tego świata niż ktoś, kto do niego przynależy i podlega jego pracom. Reżysera gra Kornél Mundruczó. Tym samym jest on twórcą życia swoich postaci zarazem wewnątrz filmu, jak i z drugiej strony kamery.

W filmie biologiczne, niechciane ojcostwo bohatera, akt prokreacji i próba jego zaprzeczenia to tylko jedna strona podjętego problemu, istotna na poziomie fabuły, lecz już nie na poziomie przesłania. Możemy je odczytać wprost z samych wypowiedzi reżysera przedrukowanych w materiałach do polskiego wydania płyty DVD: *Reżyser pracuje z materiałem ożywionym, z aktorami, przestrzenią, kamerą, wykorzystuje ją, kreuje i stwarza. Ale już w następnym etapie pojawia się ekran, lustro, czyli widownia. I nagle okazuje się, że każdy opowiada swoją historię, którą stworzył na podstawie mojej opowieści. Ja nigdy nie wiem, jaka historia kryje się za moim filmem.*

Reżyser (jak każdy twórca – dodajmy) jest demiurgiem, stwarza świat i zaludnia go. Działając na podobieństwo Boga, stwarza i opuszcza, pozwalając, by sprawy potoczyły się swoim biegiem. Czy nie ponosi już odpowiedzialności?

Mówi Mundruczó: *Zawód reżysera bywa niebezpieczny: pracujesz na żywym materiale, wykorzystujesz pokreśloną ideę, a potem to żyje własnym życiem. Czy jako twórca jesteś niewinny? Czy ze szlachetnych intencji może powstać Potwór? Zrobiłem ten film, żeby sam sobie te pytania zadać*¹⁵.

W *Łagodnym potworze* mniej zwraca na siebie uwagę strona językowa, tak silnie wyeksponowana zwłaszcza w *Johannie*. Niemniej potwierdza się i tutaj przekonanie, które nasuwają wszystkie filmy Mundruczó, a mianowicie, że aspekty wizualne determinują opowiedzianą historię. Reżyser sam podkreślał rolę, jaką przywiązywał do funkcjonalnych ruchów kamery, białego światła, amorficznych obiektów. Film w przeważającej mierze rozgrywa się w starej kamienicy. Jej osobliwa architektura „gra” nie tylko na poziomie ikonycznym, lecz i metaforycznym. Strychy i piwnice, system wewnętrznych korytarzy, zakamarków niesie ze sobą klaustrofobiczne wrażenie zamknięcia. Jawi się jako metafora świata, w którym i my żyjemy.

Kornél Mundruczó sam wskazał trop wiodący do koncepcji jego kolejnego filmu *Biały Bóg*. Inspiracji i tytułu dostarczyła powieść południowoafrykańskiego pisarza, noblisty Johna Maxwella Coetzee *Hańba*¹⁶. Mundruczó zainteresował się jednak nie głównym wątkiem fabularnym ani jego implikacjami dla przesłania dzieła, lecz znajdującym się na drugim planie tematem losu „zbytecznych” zwierząt, w tym przypadku psów. W książce w pewnym momencie pada kwestia, w myśl której widziany z perspektywy psa człowiek jest białym bogiem. Bohater *Hańby*, profesor David Lurie, skompromitowany romanssem ze studentką i usunięty z uczelni, udaje się na fermę, którą prowadzi jego córka, Lucy. Żyje ona ze sprzedaży kwiatów, warzyw i owoców oraz niewielkiego hotelu dla psów. W pewnym momencie wypowiada znamiennej opinii: *Jedynym istniejącym życiem jest to, które dzielimy ze zwierzętami. (...) Taki właśnie wzór staram się naśladować. Podzielić się ze zwierzętami częścią naszego ludzkiego uprzywilejowania*¹⁷. Lucy opiekuje się powierzonymi jej psami najlepiej jak potrafi. Są nakarmione, zadbane, wyprowadzane na spacer. Inaczej jest jednak w klinice pod auspicjami Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami. Samo Towarzystwo przestało działać z braku funduszy, ale garstka wolontariuszy próbuje jednak utrzymać klinikę, gromadząc skromne środki drogą kwesty. Miejsce to budzi odrazę, z wewnątrz bucha *odór kociego moczu, psiego świerzb i płynu dezynfekującego*¹⁸. Psy stłoczone do niemożliwości zajmują dwa pomieszczenia. Lurie szybko zdaje sobie sprawę, że to nie jest lecznica, lecz *wrota ostatniej ucieczki*. Rzadko się zdarza, by ktokolwiek brał stąd psa. Te niechciane stopniowo się usypia. Ludzie przywożą tutaj psy, oczekując, że zostaną zabite. Lurie, który pomaga w tej klinice, nie potrafi do tego przywyknąć. Im więcej egzekucji ma za sobą, tym bardziej jest nimi wstrząśnięty. Nie potrafi wyrzucać martwych zwierząt na wysypisko śmieci; nosi je do krematorium. *Lurie ratuje honor trupów, bo nikt inny nie jest dość głupi, żeby się tego podjąć. A on taki właśnie powoli się staje: głupi, stuknięty i niepotrzebny*¹⁹.

Między losami bohaterów *Hańby* i *Białego Boga*, zarówno ludzi jak i zwierząt, nie ma żadnych fabularnych podobieństw, ale to, co można by nazwać „ideologią” w podobny sposób przenika oba utwory. Reżyser otrzymał pierwszy impuls ze strony literatury, ale go uwiarygodnił kontaktem z rzeczywistością. Odwiedził takie schronisko w Budapeszcie i wyszedł równie wstrząśnięty jak David Lurie.

Biały Bóg opowiada historię, która ma wymiar w całej pełni realistyczny, by w miarę rozwoju wydarzeń przerodzić się w metaforę. Losy ludzi i zwierząt łączą się ze sobą na wiele sposobów.

Punkt wyjścia zapowiada konflikt rodzinny. Nastolatka Lili, uczennica szkoły muzycznej, ma mieszkać przez trzy miesiące z ojcem. Matka w tym czasie wyjeżdża z drugim mężem do Australii. Wraca więc ponownie problem zaburzonych relacji rodzinnych. Lili ewidentnie źle się czuje w nowej rodzinie, nie ma też dobrych stosunków z ojcem. Jej najlepszym przyjacielem jest pies, okazały mieszańiec imieniem Hagen. Ale to właśnie obecność psa od razu staje się powodem nieporozumień. Za trzymanie mieszańca trzeba płacić podatek, czemu ojciec Lili stanowczo się sprzeciwia. Zarządza oddanie psa do schroniska, na co nie godzi się dziewczynka. W rezultacie pies zostaje wyrzucony z samochodu na ulicę. Lili szuka go długo, z pełną determinacją, ale bez rezultatu.

Film rozwija się odtąd dwoma wątkami. Z jednej strony mamy narastający konflikt zbuntowanej nastolatki z ojcem, z drugiej – historię psa. Hagen błąka się po uli-

cach, długo udaje mu się uniknąć schwymania przez hycli, przygarnięty przez żebraka zostaje sprzedany człowiekowi organizującemu nielegalne walki psów. Zwierzę zostaje poddane niesłuchaniu brutalnej tresurze i wystawione do walki, w której odnosi zwycięstwo. W trakcie kłótni, która zaraz potem wybucha, udaje mu się uciec.

Od tego momentu realistyczna i realistycznie opowiedziana historia przybiera inny obrót. Hagen wypowiada wojnę ludziom, którzy go skrzywdzili, wyswabdzają psy zamknięte w schronisku i groźna wataha dwustu psów rusza na miasto, wzbudzając powszechny popłoch. Konwencja realistycznego przedstawiania zostaje radykalnie przełamana. Oczywiście, biorąc tylko pod uwagę poszczególne fragmenty, zgodzimy się z takimi faktami jak ten, że zdziaczały, maltretowany pies mógł zagryźć swojego dręczyciela bądź że psom udało się uciec ze schroniska, ale Mundruczów wyraźnie nie zależy na tym, by uwiarygodnić tę historię na gruncie zdroworozsądkowego realizmu. Psy działają nie jak niezorganizowana horda, lecz jak zdyscyplinowana armia, zdają się wyposażone w ten rodzaj świadomości, którym jako gatunek nie zostały obdarzone. Tym bardziej budzą lęk, choć zdajemy sobie sprawę, że policja gromadząca coraz większe siły prędzej czy później je wystrzela. Zdaje też sobie z tego sprawę Lili, która domyśla się, że za rewoltą kryje się Hagen i jest zdolna przewidzieć, jakie działania pies podejmie, jakby miała do czynienia ze stworzeniem obdarzonym ludzką inteligencją.

Metaforyczna relacja rewolty psów z procesami, które zachodzą w społeczeństwie ludzkim, jest zarazem prosta i złożona. Przekłada się na stosunki między tymi, którym przysługuje status uprzywilejowania (bądź przypisują je sobie sami) a tymi, którzy *ex definitione* są uznani za gorszych, lekceważeni, wykorzystywani i poniżani. Psy także są „lepsze” (rasowe) i „gorsze” (mieszzańce) i zależnie od swojej „klasowej” przynależności traktowane inaczej. W przełożeniu na stosunki międzyludzkie dotyczy to nie tylko różnic między położeniem materialnym i pozycją społeczną poszczególnych warstw ludności zamieszkujących lepsze i gorsze dzielnice, ale każdego rodzaju inności budzącej nie tylko nieufność, chęć izolacji, pogardę, ale prowadzącej też w konsekwencji do aktów agresji i przemocy.

Wszelkie próby przekładania znaczeń metaforycznych na literalne nieuchronnie prowadzą do uproszczeń. Film Mundruczów odnosi się w tej warstwie zarówno do wewnętrznej sytuacji Węgier, jak i relacji między społeczeństwem węgierskim a niepożądanymi emigrantami. Jest to jednak nie parabola, a system delikatnych aluzji, napomknięć, odniesień, które w gruncie rzeczy wpisują w film to, co my w niego wkładamy w efekcie nasuwających się skojarzeń.

W wywiadzie udzielonym Yonco Talu Mundruczów powiedział, że dawne Węgry (czy nawet dawna Europa Wschodnia) już nie istnieją, zniknęły cechy, które je charakteryzowały: powolny rytm życia, swoista beczasowość, melancholia. Współczesne społeczeństwo węgierskie jest głęboko sfrustrowane. Ludzie nie są zadowoleni ze swojego życia, woleliby być kimś innym, być gdzie indziej. Jest to też społeczność nader nietolerancyjna. Nietolerancja będąca rezultatem frustracji rodzi przemoc, żądę odegrania się, a tym samym poszukiwanie winnych i odpowiedzialnych, którymi zawsze są inni, nigdy my sami²⁰.

Biały Bóg jest kolejnym filmem, w którym Mundruczów próbuje odmiennego podejścia niż te, którymi posłużył się w dziełach wcześniejszych. Recenzenci konsekwentnie wskazują na wielość tropów gatunkowych. *Biały Bóg* najczęściej jest określany jako thriller, ale pojawiają się też wskazania ukierunkowane na film wo-



Biały Bóg, reż. Kornél Mundruczó (2014)

jenny, kryminalny, dramat psychologiczny czy odniesienia do animowanych filmów Disneyowskich o zwierzętach, przywoływane są takie tytuły, jak *Ptaki* (*The Birds*, 1963) Alfreda Hitchcocka czy *Biały pies* (*White Dog*, 1982) Sama Fullera. Mundruczó nie odżegnuje się od tych pokrewieństw. W wywiadzie, który przeprowadził z nim Eric Ortiz Garcia, powiedział, że nie spotykamy się już dzisiaj z czystymi gatunkami, bowiem wymarły w ostatnich dziesięciu latach. Ale wskazuje też inne inspiracje niż te, które mu się przypisuje. O *Białym Bogu* powiedział, że łączy kino lat 80. w stylu *Terminatora* (*The Terminator*, reż. James Cameron, 1984) z melodramatami Fassbindera. Z kolei porównał też psiego bohatera Hagena do protagonistów kina lat 40., których we współczesnych filmach już nie ma. Hagen niezależnie od działań, które podejmuje, pozostaje czysty i niewinny²¹.

Realizacja filmu z udziałem dwustu psów była przedsięwzięciem niesłychanie trudnym. Ona też w znacznej mierze przesądziła o relacjach między dialogiem i muzyką oraz o sposobach filmowania. Tam, gdzie mamy do czynienia z psami, Mundruczó posłużył się psim punktem widzenia, oglądamy rzeczywistość tak, jak postrzega ją Hagen. Reżyser traktował psy tak, jakby mógł od nich oczekiwać tego, co od aktorów – indywidualnej ekspresji. Utrzymywał, że psy „mówią” oczami i zdolne są przed kamerą wyrażać określone emocje.

Redukcja udziału słowa została zrekompensowana muzyką. Mundruczó zdecydował się na wykorzystanie *II Rapsodii Węgierskiej* Liszta zarówno z uwagi na jej walory czysto muzyczne (rytmy idealnie współgrające z rytmem filmu), jak i fakt, że konotuje ona „węgierskość”, jest jedną z ikon Węgier. Największe kontrowersje, jak i zarazem problemy interpretacyjne nastęrczał finał filmu, którego zapowiedź znajdujemy już na samym początku. Widzimy bohaterkę na rowerze i sunącą pustą ulicą sforę psów – obraz jest niesłychanie sugestywny.

W finale Lili próbuje zarazem ocalić ojca przed zemstą psów (to od jego decyzji wszystko się zaczęło), jak i ratować Hagenę oraz wszystkie psy przed ich likwidacją przez policję. Rozwiązanie zgodne z duchem realizmu mogło być tylko takie. Mundruczów ucieka się do pomocy muzyki. Lili, stając przed sforą psów, zaczyna grać, poczynając od melodii, którą grała Hagenowi i którą pies zapamiętał. W miarę jak gra, napięcie wśród zwierząt opada, przysiadają, a potem się kładą. Kładzie się też i Lili, prosząc o to samo ojca. Ludzie i zwierzęta patrzą sobie w oczy, nie ma tu charakterystycznej dla relacji człowiek – pies, wymiany spojrzeń z góry i z dołu. Teraz są sobie równi.

Jak powiedział Mundruczów, finałem filmu jest milczenie. Nie znalazł odpowiedzi, która mogłaby być jednoznaczna pointą. Posłuszenie się muzyką pociąga jednak za sobą zespół konotacji, poczynając od znanej kwestii – muzyka łagodzi obyczaje, a kończąc na przypomnieniu mitu Orfeusza, którego muzyka przemawiała nie tylko do ludzi, lecz także do zwierząt, roślin i kamieni.

Biały Bóg jest w zamierzeniu Mundruczów pierwszą częścią planowanej trylogii. Jej druga część, *Księżyc Jowisza*, już powstała. Trzecia ma być adaptacją powieści Vladimira Sorokina *Lód*, drugiej części syberyjskiej trylogii pisarza (*Bro, Lód, 23.000*).

Księżyc Jowisza tytułem sugeruje nawiązanie do gatunku science fiction, ale choć film zawiera elementy niemieszczące się w zdroworozsądkowym pojmowaniu porządku rzeczywistości, to ich rodowód jest innej natury. Film rozgrywający się we współczesnym Budapeszcie jest uniwersalizowany przez odwołania do baśni, zresztą nie po raz pierwszy w kinie Mundruczów, bowiem to właśnie baśń pozwala w najprostszy sposób odsłonić prawdy i przesłania najbardziej istotne.

Tytuł ma charakter metaforyczny. Ów księżyc to jeden z kilkudziesięciu satelitów planety Jowisz, a zarazem jeden z czterech najwcześniej odkrytych i największych tzw. księżyców Galileuszowych. Nosi nazwę Europa i wedle najnowszych koncepcji obok Marsa i jednego z księżyców Saturna mógłby być w Układzie Słonecznym siedliskiem pierwotnych form życia. Pod jego niegościnną, lodową skorupą znajduje się bowiem ocean. Dla tych, którzy szukają sposobu na przetrwanie, zimna, niegościnna Europa jest szansą ocalenia. Zmierzają ku niej setki tysięcy imigrantów z narażeniem życia, tracąc wszystko, co wcześniej posiadali. W wywiadzie udzielonym Piotrowi Czerkawskiemu reżyser protestuje przeciwko pojmowaniu jego filmu wyłącznie jako opowieści o kryzysie imigracyjnym²². Skądinąd jednak zgodził się w innym wywiadzie, że jest to między innymi satyra na antyimigracyjną paranoję²³.

Czerkawskiemu powiedział: *Musimy zrozumieć, że ten bodaj największy problem naszych czasów nie wziął się znikąd. Kryzys imigracyjny stanowi w prostej linii pochodną ogarniającego Europę od lat kryzysu moralnego, który wywołuje poczucie niepewności i strachu. Przez lata odczuwaliśmy te emocje podskórnice, gdzieś we własnych wnętrzach. Pojawienie się uchodźców okazało się impulsem prowadzącym do uwolnienia tej negatywnej energii i, niestety, skierowania jej na ludzi, którzy najmniej na to zasługują*²⁴.

Jakkolwiek zechcemy spojrzeć na film, czy od strony zawartych w nim treści, czy też rozwiązań natury techniczno-formalnej, jest w nim – wedle wyjątkowo zgodnych opinii krytyki – za wiele wszystkiego. Są zobrazowane i wydarzenia związane z kryzysem antyimigracyjnym (akcja policji wyłapującej uciekinierów na granicy, porażające sceny w obozie i szpitalu), i z atakiem terrorystycznym,

sceny rodem z filmy gangsterskiego i thrillera (tak najczęściej film jest klasyfikowany) z efektownymi scenami pościgów i ucieczek, ale też wspomniany przez Mundruczko kryzys moralny znajdujący odzwierciedlenie w postawach bohaterów z dr. Gaborem Sternem na czele, i wreszcie problemy natury religijnej, *imitacja metafizyki* – wedle określenia krytyki mniej życzliwej filmowi ²⁵.

Wydarzeniem organizującym film jest, podobnie jak w *Johannie* pojawienie się anioła, istoty obdarzonej nadprzyrodzonymi zdolnościami. Wśród imigrantów próbujących pod ostrzałem policji przekroczyć nielegalnie granicę z Węgrami jest młody chłopiec, Aryan Dashni, który w trakcie rozgrywających się tu dramatycznych scen zostaje rozłączony z ojcem i śmiertelnie ranny. Strzelał doń policjant, Laszlo, utrzymując, że działał w samoobronie.

Aryan nieoczekiwanie zmartwychwstaje i okazuje się, że posiadał szczególnie dar – potrafi pokonać siły grawitacji i unieść się w powietrze. Próbuje go wykorzystać Gabor Stern, lekarz wyrzucony ze szpitala, który działa wśród uchodźców, oferując im pomoc, oczywiście za odpowiednim wynagrodzeniem. Stern, operując pod wpływem alkoholu, spowodował śmierć pacjenta. Czeką go proces, którego wynik jest łatwy do przewidzenia. Próbuje zgromadzić pieniądze, by przekupić rodzinę zmarłego i wyjechać z kochającą go Verą. Gdy Stern odkrywa szczególnie dar Aryana, chce go wykorzystać dla własnych celów. Przynajmniej mu pomoc w odnalezieniu ojca i zdobyciu dokumentów legalizujących pobyt na Węgrzech. W zamian Aryan będzie demonstrował swoje możliwości, uchodząc za anioła w oczach śmiertelnie chorych bogatych pacjentów. Pomysł przynosi pożądane rezultaty, ale obaj muszą stale umykać przed Laszlo, który obu Dashnich ściga jako rzekomych terrorystów. Sytuacja zaostrza się w momencie, gdy istotnie dochodzi do ataku terrorystycznego na dworcu, gdzie Aryan szukał ojca. Stern odkrywa, że Murad Dashni wówczas zginął, a powszechnie kolportowane zdjęcia Aryana dają mu nikłą szansę ucieczki. Konfrontacja z Laszlo i siłami policyjnymi staje się nieuchronna. Poświęcając własne życie, Stern zdoła uratować Aryana, który ulatuje wolny.

Z jednej strony w centrum uwagi widza jest relacja między Sternem i Aryanem, z drugiej strony widz jest porwany w wir niesłychanie szybko toczących się, po-fragmentaryzowanych zdarzeń. Gdy koncentrujemy się na tej pierwszej sprawie film staje się opowieścią o cudzie i odkupieniu. Relacja między Aryanem, chłopcem dobrym i niewinnym, a cynicznym, skorumpowanym Sternem nie jest bynajmniej bezkonfliktowa. Gdy Aryan zdaje sobie sprawę z roli, jaką odgrywa, buntuje się i ucieka. Stern – jak mówi o nim Mundruczko – to *amoralny drań, który porusza się jednak w granicach tolerowanych przez otoczenie, pozostaje niejako modelowym produktem współczesnego węgierskiego społeczeństwa* ²⁶. Początkowo myśli tylko o tym, jak wykorzystać Aryana dla własnych celów, ale w miarę jak narasta zagrażające chłopcu niebezpieczeństwo, a kalkulacje Sterna zawodzą (rodzina zmarłego na stole operacyjnym pacjenta nie chce pieniędzy i nie zrezygnuje z dochodzenia sprawiedliwości, Vera wydaje go policji), myśli już tylko o tym, jak ratować podopiecznego. Budzi się w nim sumienie, rodzi niemal ojcowskie uczucie do chłopca, a może też i wiara w jego nadprzyrodzone posłannictwo.

Mundruczko przywiązywał wagę do realistycznych aspektów podjętego problemu, odwiedził obóz dla uciekinierów, dokumentował temat kamerą. Ale fascynowało go ponadto – jak mówi w wywiadzie udzielonym Fabienowi Lemercier ²⁷ – poszukiwanie języka, którego istotnym elementem byłaby szybkość. Nazywa ten język fre-

netycznym. Rozbija on linearny przebieg na fragmenty, który to chwyt z perspektywy widza utrudnia odbiór historii pojmowanej jako integralna całość. Dopiero później, niejako wtórnice, owe fragmenty będą możliwe do uspołnienia. Mundruczół ujawnia teŝ ŝródło inspiracji – twórczość Hieronima Boscha, a zwłaszcza jego obrazy piekła. Gdy oglądamy je z bliska, gubimy się w szczegółach, które autonomizują się w takim odbiorze. Dopiero z pewnej perspektywy odbieramy całość.

To, co w filmie wykracza poza naturalny porządek rzeczywistości, odsyła w stronę sacrum, nadając refleksji nad filmem kierunek zgoła inny, niŝ ten, wedle którego pozornie układa się historia dr. Sterna. Terminy, które padają w tytule przywołanego juŝ tekstu Nicoletti²⁸ – „odkupienie” i „cud” – sam reŝyser niejednokrotnie potwierdzał, na przykład w odpowiedzi na pytanie Czerkawskiego, czy wierzy w cuda: *Oczywiŝcie, nie mam ŝadnych wątpliwoŝci, ŝe się zdarzają. Wierzę teŝ, ŝe najbardziej spektakularne cuda mogą wydarzyć się wtedy, gdy najmniej się tego spodziewamy. Coŝ podobnego dzieje się w „Księżycu Jowisza”. To, co wymyka się logice, ma tu miejsce w samym ŝrodku kryzysu imigracyjnego*²⁹.

W niemal całej twórczoŝci Mundruczół możemy śledzić ów trop – próbę uchwycenia, przybliŝenia drogą abstrakcyjnych niekiedy metafor „tego, co się wymyka logice” w sferze ludzkiej duchowoŝci i niekontrolowanych emocji.

Próba podsumowania twórczoŝci reŝysera, twórczoŝci, która nieustannie ewoluuje, jak gdyby Mundruczół ciagle sprawdzał moŝliwoŝci języka i technologii kina, a zarazem swoje własne dyspozycje, byłaby dalece przedczesna. Bezsporne są natomiast fazy tej ewolucji polegające na przekraczaniu granic w sensie dosłownym i metaforycznym. Mundruczół startuje jako reŝyser stricte węgierski, by szybko przeobrazić się w artystę reprezentującego kino europejskie, a teraz – poczynając od *Księżycy Jowisza* nawiązującego w pewnej mierze do wzorców amerykańskich – zdaje się ulegać propozycjom ze strony tego, co moŝe mu oferować Hollywood. Reŝyser kojarzony z kinem autorskim, adresowanym do wybranej publiczności, ewidentnie zapragnął się zmierzyć się z pokusą sukcesu wśród najszerszych kręgow odbiorców. Kolejny jego film *Deeper* będzie dziełem *par excellence* amerykańskim, wyprodukowanym między innymi przez MGM. Wprawdzie juŝ we wcześniejszych jego utworach moŝna znaleźć „echa Hollywoodu”, ale wpływy, które mu przypisywano i do których sam się przyznawał, mieli nań Robert Bresson, Andriej Tarkowski, wczesny Akira Kurosawa, a przede wszystkim jego mistrz i protektor Běla Tarr.

Analizując twórczoŝć Mundruczół, starałam się ukazać powtarzające się wątki i motywy, które twórczoŝć tę spajały przy całej jej różnorodności. Stale powracał motyw rodziny: dysfunkcyjnej, rozbitej, nieobecnej, bohaterowie pozbawieni przeszłości pojawiali się znikąd, naruszając stan równowagi społeczności sfrustrowanej, wrogiej wobec obcych i siebie wzajem. Otwarte zakończenia nie rozwiązywały problemów ani nie wskazywały dróg wyjŝcia z impasu bądź kryzysu. Zachowaniami i decyzjami postaci kierowały seks i przemoc, których ofiarą padali niewinni.

Mundruczół stale przekraczał granice między rodzajami i gatunkami, szukał nowych rozwiązań językowych, eksperymentował, nie wahał się wykorzystywać ekstremalnych pomysłów. Nie zraŝała go ani krytyka jego filmów, ani rozbudowane przez niego kontrowersje. Nie zmierzał do tego, by podobać się wszystkim. Czy teraz miałyby się to zmienić?

- ¹ Wypowiedź Mundruczó przytaczam za: https://www.europenfilmawards.eu/en_EN/film/pleasant-days9453, s. 1-2. (dostęp: 26.02.2018)
- ² Y. Talu, Interview: Kornél Mundruczó; <https://www.filmcomment.com/blog/ndnf-interview-kornel-mundruczo-white-god>. (dostęp: 1.03.2018)
- ³ L. Stóhr, *Testes attackciók: Teatralitása a kortárs magyar filmben*, „Apertúra”, summer 2009. Cyt. za: G. Kalmár, *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Man*. Basingstoke, Macmillan, Palgrave 2017, s. 117.
- ⁴ B. Shaw, *Przedmowa*, w: tegoż, *Święta Joanna*, tłum. F. Sobieniecki, Wacław Czarski i S-ka, Warszawa 1925, s. VI.
- ⁵ Y. Litovsky, *Delta*. Por. film-forward.com/delta.html (dostęp: 12.02.2018).
- ⁶ R. Halloway, *Kornél Mundruczó's Delta – Tragic Incest Tale*. Por. <http://www.kono-germanfilm.de/?p=25> (dostęp: 12.02.2018).
- ⁷ Por. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 185 i inne.
- ⁸ R. Halloway, dz. cyt.
- ⁹ J. Heilman, *Delta*. Por. www.moviemartyr.com/2008/delta.htm. (dostęp: 12.02.2018).
- ¹⁰ M. Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo Internetowe Vesper. 2013.
- ¹¹ C. Baldick, *In Frankenstein Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth Century Writing*, Clarendon Press, Oxford 1987, s. 4.
- ¹² G. Kalmár, *Formation... dz. cyt.*, s. 115.
- ¹³ Tamże, s. 123.
- ¹⁴ Tamże, s. 117.
- ¹⁵ Płyta DVD.
- ¹⁶ J.M. Coetzee, *Hańba*, tłum. M. Kłobukowski. Znak, Kraków 2003.
- ¹⁷ Tamże, s. 87.
- ¹⁸ Tamże, s. 85.
- ¹⁹ Tamże, s. 167.
- ²⁰ Y. Talu, *Interview: Kornél Mundruczó*, dz. cyt.
- ²¹ E. Ortiz Garcia, *Morelia 2014 Interview: White God. Director Kornél Mundruczó*. Screen-anarchy. Com/2014/morelia-2014-interview-whitegod.html (dostęp: 2.02.2018).
- ²² *Fascynująca melancholia*. Z Kornélem Mundruczó rozmawia Piotr Czerkawski, „Kino” 2018, nr 1.
- ²³ C. Nicoletti, *A tale of redemption and miracle at the Festival de Cannes*. Por. www.fred.fm/uk/kornel-mundruczo-jupiters-moon-cannes-2017. (dostęp: 2.02.2018).
- ²⁴ *Fascynująca melancholia*, dz. cyt., s. 29.
- ²⁵ J. Wakar, *Życie i inne przykrości*. <http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1973/zycie-i-inne-pzykrosci> (dostęp: 2.02.2018).
- ²⁶ *Fascynująca melancholia*, dz. cyt., s. 29.
- ²⁷ F. Lemerrier, *The Chaos, the teusion and thew pressure*. www.cineurope.org/ff.aspx?t=ffensin.interview&/=eu&tid=3125&did=328952. (dostęp: 2.02.2018).
- ²⁸ Por. przypis 22.
- ²⁹ *Fascynująca melancholia*, dz. cyt., s. 28.



Księżyc Jowisza, reż. Kornél Mundruczó (2017)