

# Grzegorz Bubak

---

## Budapeszt jako miejsce nieustannego spotykania się kultur

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 12/1, 63-75

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grzegorz Bubak  
Uniwersytet Jagielloński

## Budapeszt jako miejsce nieustannego spotykania się kultur

**Słowa kluczowe:** Budapeszt, kultura, historia, wielokulturowość, film  
**Key words:** Budapest, culture, history, multiculturalism, film

Zanim powstał Budapeszt, tworzące go później miejscowości działały niczym magnes na przybyszów z różnych części świata. Proces zdecydowanie nabrał tempa w drugiej połowie XIX wieku, po utworzeniu z Óbudy, Budy i Pesztu stolicy państwa Habsburgów równorzędnej wobec Wiednia<sup>1</sup>. Miasto z roku na rok powiększało się liczebnie i terytorialnie. Jego dominacja nad pozostałymi terenami, najpierw części monarchii, później państwa węgierskiego, stanowiła widoczną dysproporcję w systemie administracyjnym kraju. Pochłanianie kolejnych przedmieść, budowanie nowych osiedli zjawisko to potęgowało – pod koniec następnego stulecia już co czwarty mieszkaniec kraju był, przynajmniej statystycznie, budapeszteńczykiem. Ze względu na to dokonano reformy administracyjnej, wyodrębniając część centralną miasta, bez możliwości dalszego powiększania jego obszaru<sup>2</sup>. Jednak odgórnymi zarządzeniami nie można było ograniczyć kolejnych fal przybyszów. Nie powinien zatem dziwić fakt, że Budapeszt miał (i oczywiście nadal ma) ogromny wpływ na węgierską kulturę, jest również miejscem, gdzie odmienne kultury się spotykały.

Węgierska kinematografia w ciekawy i różnorodny sposób opowiada o wielokulturowości Budapesztu. Tibor Hirsch pisał o wizerunku tego miasta w wybranych powojennych filmach<sup>3</sup>, ja chciałbym kilka uwag poświęcić istotnym kwestiom, które towarzyszą kulturowej różnorodności stolicy poszukującej własnej tożsamości. W tym celu wybrałem te dzieła filmowe, w których miasto nie jest wyłącznie tłem. Sądzę, że kluczem do ukazania wielokulturowości stolicy Węgier, procesów zachodzących w wyniku spotkania, a często zderzenia odmiennych kultur jest chronologia<sup>4</sup>. Upływ czasu uwidacznia zmienność zachodzących zjawisk, kolejne problemy niejako rozwiązują się same, ich miejsce zajmują nowe. Według Aleksandra Wallisa miasto jest organizmem składającym

---

<sup>1</sup> Połączenie trzech wymienionych miejscowości nastąpiło w 1873 roku.

<sup>2</sup> To administracyjne zarządzenie wydano w 1970 roku.

<sup>3</sup> T. Hirsch, *Budapest-anzisz a magyar filmben 1945-től a rendszerváltásig*, „Budapesti Negyed Város és mozi” 2001, nr 1, s. 80–92, [online] <[https://library.hungaricana.hu/hu/view/BFLV\\_bn\\_31\\_09\\_2001\\_1/?pg=2&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/BFLV_bn_31_09_2001_1/?pg=2&layout=s)>, dostęp: 14.08.2016.

<sup>4</sup> Omawiając wybrane filmy, w niektórych przypadkach należy przynajmniej skrótowo przedstawić ich fabuły, ponieważ wielu z tych obrazów nie pokazywano w naszym kraju.

się z dwóch połączonych ze sobą systemów – urbanistycznego i społecznego<sup>5</sup>. Pierwszy jest strukturą przestrzenną, na którą składają się naturalne, jak i wytworzone elementy. Z punktu widzenia omawianych zagadnień interesuje mnie drugi system, społeczny, czyli po prostu mieszkańcy miasta. To buda-peszteńscy, w tym tak zwany element napływowy, tworzą zmieniającą się tożsamość miasta, jego wizerunek.

Od początku rozwoju przemysłu filmowego na Węgrzech w powstających w tym kraju filmach ukazywano wielokulturowe oblicze stolicy. Ulice Budapesztu były wdzięcznym tematem dla podejmujących finansowe ryzyko pierwszych reżyserów. Wielu z nich ograniczało swoją inwencję twórczą do postawienia kamery w ruchliwym miejscu i rejestrowania życia miasta. Byli też bardziej ambitni, jak Zsigmond Sziklai, który postanowił uwiecznić wizytę cesarza i choć przedsięwzięcie okazało się fiaskiem (głowa państwa na filmie była... bez głowy), świadczyło o podjęciu śmiałej próby utrwalenia ważnego wydarzenia. Im bardziej doskonalono technikę filmową, tym częściej i chętniej realizowano scenariusze poza atelier wytwórni, a miasto stawało się tłem coraz bardziej wyrafinowanych fabuł okresu kina niemego.

Pojawienie się dźwięku w filmie oznaczało – ponownie – wiele ograniczeń i na początku lat trzydziestych filmy wróciły do wnętrza. Stosunkowo szybko jednak w dziełach tego okresu pojawił się wizerunek światowej stolicy, w której symbolem rozwoju ekonomicznego były wszechobecne telefony, nieodłączny atrybut większości filmów powstałych w czasie reżimu Miklósa Horthyego. Budapeszt ukazywano rzeczywiście jako metropolię z prawdziwego zdarzenia: olbrzymi ruch na ulicach, atrakcyjne witryny sklepowe, eleganccy mężczyźni i ich partnerki, nowoczesne i drogie samochody, jak w reprezentatywnym dla tego okresu filmie *Samochód ze snów* (*Meseautó*, reż. Gaál Béla, 1934). Wśród pojawiających się postaci byli również przedstawiciele innych narodowości, najczęściej mówiący po węgiersku, ale z silnym akcentem, pozwalającym bez trudu określić ich pochodzenie. W przywołanym powyżej tekście T. Hirscha zawarto zwięzłą charakterystykę filmów z tamtego okresu. Bazowały one na oczywistych stereotypach, z często pojawiającymi się lokalizacjami: biurem urzędnika, gabinetem dyrektora, wnętrzem ekskluzywnego sklepu czy wreszcie mieszkaniem przedstawicieli warstwy mieszczańskiej<sup>6</sup>. Jeśli uwzględnić jeszcze nieformalne dyrektywy ówczesnych władz, aby Budapeszt (również prowincję) ukazywać wyłącznie jako część nowoczesnego, bogatego państwa, to miasto zaczęło funkcjonować jako symbol ekonomicznych i społecznych przemian. Także jako magnes przyciągający ludzi za wszelką cenę chcących tutaj przybywać, natomiast nieskłonnych dobrowolnie je opuścić.

Ważne wydarzenia historyczne (głównie pierwsza i druga wojna światowa, rewolucje) były przyczyną spotkania się w stolicy kraju przedstawicieli różnych nacji. Najczęściej niestety relacje te miały charakter antagonistyczny, skrajnie wrogie. Po drugiej wojnie światowej, ze względu na izolację państw komunistycz-

<sup>5</sup> A. Wallis, *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977, s. 79.

<sup>6</sup> T. Hirsch, dz. cyt.

nych od Zachodu, ale także od innych zaprzyjaźnionych krajów, przez długie lata kwestia wielokulturowości stolicy była nieobecna, dominowały bardziej aktualne tematy narzucone przez władze. Z czasem jednak do tego zagadnienia powrócili twórcy w swoich utworach traktujących o przeszłości. Tak uczynił między innymi István Szabó w mniej znanym filmie *Ulica Strażacka 25* (*Tűzoltó utca 25*, 1973) oraz w epickim dziele *Kropla słońca* (*A napfény íze*, 1999), zrealizowanym już po zmianie systemu, ukazującym około 150 lat węgierskiej, a dokładniej budapeszteńskiej historii. Niektórzy bohaterowie pierwszego filmu, mieszkańcy peszteńskiej kamienicy, mówią po niemiecku, inni są z pochodzenia Żydami, ale to, co zwraca szczególną uwagę, to mundury wojskowe. Co jakiś czas pojawiają się bowiem żołnierze, których można rozróżnić nie po twarzach, ale właśnie po mundurach. Reprezentują odmienne epoki i różne wojska; to armia monarchii, nilaszowcy, hitlerowcy, czerwonarmiści, i jeszcze charakterystyczne stroje powstańców z 1956 roku. W drugim filmie różnorodność kulturową ukazano na przykładzie armii cesarskiej, w której znajdują się przedstawiciele niemal wszystkich nacji europejskich, a przynajmniej środkowoeuropejskich. W spokojnych czasach (w XX-wiecznej historii Węgier takich niestety brakuje) ta różnorodność wzbogaca, inspiruje. W filmie jednak przedstawiono powstawanie na tym tle waśni, konfliktów, które staną się z kolei przyczyną rodzenia się nacjonalizmów, wrogości. Komunikacja międzykulturowa w tym przypadku oznacza dominację społeczności węgierskiej nad pozostałymi narodowościami, to ona narzuca swoje obrzędy, rytuały. Reżyser pokazuje jednak, że społeczność żydowska próbuje zachować swoją wielowiekową tradycję, i z wielkim pietyzmem odtwarza na ekranie uroczystości rodzinne oraz święta religijne.

W okresie przemian systemowych magnetyzm miasta nie słabnie, twórców interesować teraz będą problemy o charakterze społecznym, problemy, które są wynikiem właśnie konfrontacji różnych kultur. Budapeszt przyciąga prostych ludzi z prowincji oraz przybyszów z odleglejszych terytoriów. Reżyserzy, nie tylko zresztą na Węgrzech, nie muszą szukać tematów dla swoich scenariuszy; jak się niejednokrotnie okazuje, życie tworzy najlepsze historie, wystarczy uważnie obserwować wydarzenia.

W powyżej zarysowanym kontekście na uwagę zasługuje debiutancki film Ibolyi Fekete *Bolse vita* (1996), pokazany w naszym kraju w tym samym roku podczas 26. Lubuskiego Lata Filmowego (za ten film reżyserka zdobyła nagrodę Złotego Grona). Punktem wyjścia dla tej chwilami paradokumentalnej opowieści jest 1989 rok. Otwarto wówczas granicę węgiersko-austriacką, co spowodowało gwałtowny napływ przybyszów z wielu państw, do niedawna socjalistycznych. Traktowali oni Węgry jako państwo tranzytowe w swojej wędrówce na Zachód. Do stolicy kraju ściągali też przedstawiciele świata zachodniego w poszukiwaniu atrakcji, ekscytujących przeżyć, bowiem słyszeli, że „coś się tam dzieje”. Spotkanie tych żywiołów stworzyło doskonałą szansę na zaobserwowanie sposobów komunikowania się reprezentantów różnych kultur, metod, którymi posługują się w identyfikowaniu na nowo swojej tożsamości. Muszą ją zdefiniować, skoro wszystkie dotychczasowe punkty odniesienia zmieniły się lub nie istnieją.

Rzadko można usłyszeć w filmie I. Fekete język węgierski, pada może raptem kilka zdań, reszta dialogów to mieszanka rosyjskiego i angielskiego. W ten sposób próbują się porozumieć bohaterowie filmu: uliczni muzycy z Rosji, ich rodak, z wykształcenia inżynier, sprzedający noże na bazarze, Węgierka pomagająca – nie zawsze bezinteresownie – przybyłym, Walijka ucząca angielskiego i jej przyjaciółka z małego miasteczka w Teksasie. Dla cudzoziemców (ta grupka reprezentuje w jakimś stopniu masę przepływających imigrantów, którzy chcą stać się emigrantami) Budapeszt nie jest miejscem przypadkowym. Choć na ogół nie stanowi celu samego w sobie, to dotarcie do niego ma umożliwić realizację własnych planów. Bohaterowie zamierzają przedostać się na przykład do Jugosławii, a stamtąd może jeszcze dalej, do swojej ziemi obiecanej. Inżynier marzy o osiedleniu się we Włoszech, rozpoczęciu nowego, normalnego życia. Maggie szuka wrażeń; chciała się wyrwać z anonimowego życia na Wyspach, które uznała za nudne, i z Berlina trafiła na Węgry, prawdopodobnie za namową kogoś, kto jechał w tym kierunku. Podobnie jak przyjaciółka przenosząca się z miejsca na miejsce, jednego dnia jest w Wiedniu, drugiego w drodze do Chin. Przybysze zupełnie nie znają specyfiki kraju, w którym przebywają. Dla imigrantów ze Wschodu pobyt w Budapeszcie to przymus, dla tych drugich chwilowa atrakcja, nie zamierzają więc bliżej poznawać miejscowych ludzi, ich kultury czy języka. Dopiero kiedy zdają sobie sprawę, że zostaną dłużej, próbują zintegrować się z mieszkańcami miasta.

Fabula omówionego powyżej filmu jest spięta klamrą autentycznych zdjęć, które *nota bene* są bardzo często wplatane w przedstawiane wydarzenia, stając się integralnym elementem dzieła; podobny sposób realizacji można odnaleźć w filmach I. Szabó, na przykład *Ja, twój syn* (*Apa*, 1966) i *Budapeszteńskie opowieści* (*Budapesti mesék*<sup>7</sup>, 1976). *Bolse vita* rozpoczynają wydarzenia niezwykle, radosne: otwarcie granic i dużo łatwiejszy niż dotąd przepływ ludzi, bezkrwawe rewolucje w Czechosłowacji i na Węgrzech, bardziej gwałtowne reakcje w Rumunii. Również szczególnie sposób wypowiedzi bohaterów filmu podkreśla jego dokumentalny charakter – czasami zwracają się oni bezpośrednio do kamery, opowiadają o motywach swoich decyzji, o emocjach. Fekete portretuje różne typy ludzkie: bezinteresownych artystów, zdeterminowanych poszukiwaczy lepszego życia, otwartych na przybyszów Węgrów, znudzonych swoim dotychczasowym życiem mieszkańców Zachodu, ale także obecnych podczas zawieruch dziejowych przestępców, bandytów, handlarzy bronią. Reżyserkę najwyraźniej interesuje zamęt wywołany w umysłach ludzi błyskawicznie zachodzącymi przemianami, których biegu nikt nie jest w stanie przewidzieć. Ona sama z perspektywy kilku lat stara się zrozumieć to, co stało się w jej świecie.

W kontekście komunikacji międzykulturowej pojawia się pytanie, co mają sobie wzajemnie do zaoferowania bohaterowie filmu. Płaszczyzną porozumienia jest element ekonomiczny, jako że reprezentanci większości ukazanych narodowości usilnie starają się poprawić swój życiowy standard. Dlatego też miejscem,

<sup>7</sup> Choć miasto pojawia się w tytule tego filmu, paradoksalnie nie pełni w nim istotnej funkcji.

w którym najczęściej dochodzi do kontaktów, jest bazar. Jego funkcjonowanie jawi się jako swojego rodzaju rytuał odprawiany przez mieszkańców dawnego bloku komunistycznego. Przemycają oni towary przez granice, szukają miejsca do handlu i próbują pozyskać klientów. Innym rytualnym miejscem są bary i kluby o wątpliwej reputacji (ironiczny tytuł filmu jest równocześnie nazwą knajpy, do której ściągają przedstawiciele różnych narodowości, krócej lub dłużej przebywający w Budapeszcie). Tam wymieniają między sobą sprawdzone adresy, pod którymi można się zatrzymać w trakcie nieustannej wędrówki, tam też muzycy próbują zarobić na życie, kiedy okazuje się, że ich podróż na Zachód, przynajmniej na razie, nie może być kontynuowana. W trakcie dyskusji, w których biorą udział przedstawiciele wielu narodów, konfrontowane są utwierdzone przez dziesięciolecia stereotypy, historyczna wiedza lub jej brak. Okazuje się wówczas, że rosyjski inżynier nigdy nie słyszał o rewolucji w 1956 roku, a tym bardziej o tym, że to właśnie jego rodacy ją stłumili. Każdy z bohaterów posiada własne wyobrażenie o otaczającym go świecie – dla jednego Rosjanina Węgry to socjalistyczny Zachód, a drugiemu nic wokół nie przypomina rzeczywistości, którą znał wcześniej. Kobiecie przyjmującej imigrantów pod swój dach, przede wszystkim Rosjan, jest po prostu żal, że niegdyś tak dumni, teraz stali się żebrakami. Przybysze z Zachodu szukają kontaktów z innymi narodami, możliwości nawiązywania bezpośrednich relacji, nie są jednak otwarci na inne kultury. Chociaż mieszkają na Węgrzech, nie zamierzają uczyć się języka, aby lepiej zrozumieć mieszkańców tego kraju, czekają raczej, aż ktoś zagadnie ich łamaną angielszczyzną. Dodaje to z pewnością kolorytu niektórym scenom: oto bohaterowie „rozmawiają” o swoich doświadczeniach życiowych, ale każdy mówi we własnym języku. Doskonale wiedzą, że druga strona niewiele rozumie, ale odnosi się wrażenie, że bardziej chodzi o uzewnętrznienie własnym problemom, niewyjawianych nikomu kompleksów.

Fekete pokazuje również, jak szybko po krótkotrwałej euforii przychodzi rozczarowanie nową sytuacją. Marzenia w konfrontacji z rzeczywistością pryskają jak bańka mydlana. Wkrótce każdy z bohaterów natrafia na problemy uniemożliwiające dalszą podróż. Inżynier, którego planem było zarobienie 200 dolarów i szybka ucieczka byle dalej od Rosji, nie może przekroczyć granicy i czuje się jak w więzieniu, co rodzi frustrację i niechęć do podejmowania racjonalnych decyzji. Jego rodak znajdzie się w pułapce – nie może jechać dalej z powodu braku pieniędzy, nie może również wrócić bez narażenia się na kłopoty ze względu na brak odpowiednich dokumentów. Sytuację dodatkowo komplikuje decyzja przyjaciela, który postanawia wyjechać do Walii, by tam założyć rodzinę.

Frustracje imigrantów pogłębiają zjawiska społeczne, które prędkiej czy później muszą się pojawić tam, gdzie obecne są elementy anarchii, gdzie władza nie kontroluje sytuacji. Działalność grup przestępczych, mafii, w tym handel bronią, staje się nieodłącznym elementem opisywanej rzeczywistości. O ile wielonarodowy bazar drobnych przemytników można jeszcze uznać za lokalny folklor, o tyle pojawienie się uzbrojonych band walczących o strefy wpływów jest już poważnym zagrożeniem. Nie są to bynajmniej lokalni przestępcy, ale podążający za rodakami bezwzględni bandyci ze Wschodu. Terroryzują



na każdym kroku zagubionych w nowej rzeczywistości imigrantów, siłą zmuszają do posłuszeństwa, odbierają każdy zarobiony z wielkim trudem grosz. Pojawia się też zupełnie nowe zjawisko towarzyszące rozpadowi Związku Radzieckiego, a mianowicie handel materiałami radioaktywnymi, które przemytnicy przewożą przez granice schowane gdzieś pod płaszczem, jak pieniądze czy jedzenie.

Oprócz podejmowanych zagadnień identyfikacji, określania własnej tożsamości, pojawia się jeszcze jedna kwestia charakteryzująca okres przemian, a mianowicie pojmowanie wolności. Dla mieszkańca Zachodu wolność to sposób myślenia; człowiekowi wychowanemu w demokratycznym państwie trudno jest zrozumieć, że są takie rejony świata, gdzie ludzie właściwie boją się nawet pomyśleć o czymś niepoprawnym politycznie. Dla Rosjanina natomiast wolność to swoboda wyboru, możliwość robienia tego, na co w danej chwili ma ochotę, bez tłumaczenia komukolwiek swoich motywacji.

*Czerwony Koliber* (*Vörös Colibri*, 1995) Zsuzsy Böszörményi, film, który powstał w tym samym okresie co *Bolse vita*, uświadamia, że obserwacje Fekete mają charakter ogólniejszy. Ukazane problemy są konsekwencją zmian, które od początku lat dziewięćdziesiątych zaszły w naszej części Europy w wyniku rozpadu starego systemu. Böszörményi analizuje zachowania i postawy ludzi, których te zmiany dotyczą. Również w tym filmie bohaterowie doświadczą spotkania ze światem przestępczym. Ponownie pojawia się Budapeszt, przybysze ze Wschodu i konfrontacja marzeń z rzeczywistością. Andrij, Ukrainiec, który znalazł się w obcym kraju, nie może narzekać na brak kontaktów ze swoimi rodakami. Doskonale dali sobie oni radę w nowych warunkach i szybko zadowolili się nad Dunajem. Podobnie jak u Fekete, nad ich losem czuwa lokalny mafioso, tym razem były oficer Armii Radzieckiej, z nostalgią wspominający swój pobyt na Węgrzech jeszcze w czasach socjalizmu. Reżyserka sprawnie wyławia paradoksy historii towarzyszące szybko toczącym się wydarzeniom. Ukrainiec zatrzymany przez policję za brak zezwolenia na pobyt stały zostaje osadzony w obozie dla uchodźców, w którym przed rewolucją 1956 roku przetrzymywany był ojciec głównej bohaterki filmu. Przybywając na Węgry, powraca więc do miejsca, w którym stacjonował także jego ojciec, żołnierz armii radzieckiej, okupując ten kraj.

W dialogach w *Czerwonym Kolibrze* wielokrotnie słyszy się język rosyjski i ukraiński. Węgierscy bohaterowie filmu tak często mają kontakt z mową cudzoziemców, że w konsekwencji czują się jak w obcym kraju. Dość symptomatyczne dla charakteru przemian jest to, że zarówno w poprzednio omówionym, jak i w tym wypadku tytuł filmu jest równocześnie nazwą lokalu, w którym spotykają się cudzoziemcy przybyli do Budapesztu (w *Bolse vita* to podrzędna knajpa, w *Czerwonym Kolibrze* – kiczowaty klub nocny, gdzie przeważnie bawią się przestępcy).

Ukazane w obu obrazach zjawiska, będące efektem spotkania przedstawicieli Zachodu i Wschodu, są doskonale widoczne po okresie zmian systemowych, kiedy z oczywistych względów kontakty uległy intensyfikacji. Często jest to przedstawienie funkcjonujących stereotypów, odtworzenie schematów, które są na nowo opisane. Istotną różnicą w stosunku do wcześniej przytaczanych przykładów

jest to, że spotkanie nie jest wynikiem exodusu spowodowanego wojną czy inną dziejową klęską dotykającą całe społeczeństwo. Jest możliwe dzięki pozytywnym przemianom, otwartym granicom i pojawieniu się mieszkańców Zachodu nad Dunajem. W przebojowej komedii *Szczypta Ameryki (Valami Amerika, reż. Gábor Herendi, 2002)* cudzoziemiec jeździ luksusowym samochodem, pali cygara, pije drogi alkohol i w ogóle zachowuje się inaczej niż *homo sovieticus*. Natomiast węgierskie otoczenie jest trochę przestraszone, a nawet speszone obecnością obcego. Dopiero z czasem nabiera odwagi, by zachowywać się naturalnie, bez kompleksu. Kompleksu, który jest charakterystyczny dla mieszkańców tej części Europy i oznacza wieczne udowadnianie swojej przynależności do cywilizacji zachodniej, potwierdzanie europejskiej tożsamości. Dotyczy to zarówno Węgrów, jak i Polaków, Rumunów czy Bułgarów. Tak naprawdę istotniejsze znaczenie niż różnice obyczajowe mają te mentalne, do których na Węgrzech przyczynił się komunizm w okresie stalinizmu, ale przede wszystkim za czasów Kádára. Za wszelką cenę trzeba było udowadniać swoje prawo do bycia Europejczykiem.

Ágnes Incze filmem *Kocham Budapeszt (I love Budapest, 2000)*, podobnie jak Fekete, analizuje zmiany społeczne, ale wyłącznie o charakterze monokulturowym i bez wątków historycznych. Jednak jest w tym filmie niezwykle interesujący obraz węgierskiej stolicy, tłumaczący zainteresowanie miastem, mechanizm właściwie w każdej dekadzie podobny lub identyczny. Film Á. Incze przyjęto entuzjastycznie. Reżyserka miała wcześniej w dorobku dwa filmy dokumentalne, których realizacja w pewnym stopniu posłużyła do przygotowania debiutanckiej fabuły. W czym tkwi sukces banalnej, zdawałoby się, opowieści o naiwnej dziewczynie z prowincji wyruszającej do wielkiego miasta w poszukiwaniu lepszego, ciekawszego życia? Przyczyn prawdopodobnie jest kilka. Incze nie sili się na przedstawianie wielokrotnie już prezentowanego, chociażby w kinie amerykańskim, schematu Kopciuszka walczącego z przeciwnościami i wrogami w nowym otoczeniu. Film pokazuje aktualną węgierską rzeczywistość bez upiększeń. Anikó, skuszona listem koleżanki zachwalającej uroki stolicy, z wielkimi nadziejami wyrusza na spotkanie swojego losu. Jednak bardzo szybko okazuje się, że wydarzenia nie potoczą się według wymarzonego scenariusza, co mimo wszystko nie wpływa na optymistyczne podejście dziewczyny do życia. Pieniądze nie stanowią dla niej celu samego w sobie, dlatego w przeciwieństwie do koleżanek nie wiąże się z jakimś młodym „biznesmenem”, ale zakochuje w mało zaradnym ochroniarzu, pozbawionym perspektyw.

Incze umiejętnie portretuje środowisko młodych ludzi. Z jednej strony pokazuje grupkę bardzo bogatych jego przedstawicieli, którzy trudnią się nielegalnymi, ryzykownymi i szybko kończącymi się interesami, ale za to mogą pozostałej większości imponować plikami banknotów czy liczbą kart kredytowych. Ich „publiczność” stanowią marzący o zmianie swojego statusu mniej zaradni, podziwiający ich drogie (nierazko kradzione) auta, modne ubrania, telefony komórkowe. Chłopak Anikó, może właśnie dlatego, że chce jej zaimponować, decyduje się zarobić duże pieniądze na handlu narkotykami, jednak zupełnie niepotrzebnie, bo dziewczyna wyznaje całkowicie inny system wartości, nie jest materialistką. Oczywiście ciężką pracę w brudnej fabryce trudno uznać za



spełnienie marzeń, ale ona czuje wewnętrznie, że i tak zrobiła w swoim życiu znaczący krok naprzód, wyrrywając się z życia na prowincji. Od momentu, kiedy wiadomo już, że świat wielkiego miasta nie jest jej światem, że reguły gry obce są dziewczynie, widz zaczyna, mówiąc językiem sportowym, kibicować tej postaci, nawet wbrew okolicznościom i czasami może nielogicznym decyzjom.

Wizerunek miasta pokazany w filmie *Kocham Budapeszt* jest niejednorodny, tak samo jak wspomniane środowisko młodych ludzi. Stolica kusi feerią barw, romantycznymi widokami, hipnotyzującymi ujęciami atrakcji nocnego życia. Nie ma wprawdzie miejsca na odkrywanie nieznanymi okolic, pokazywanie zaskakujących sytuacji, ale przekaz jest dość czytelny: Budapeszt jest atrakcyjnym miastem dla tych, którzy właśnie tego typu doznań poszukują. Jest też druga strona medalu, czyli miejsca, gdzie przebywają najczęściej „nieudacznicy”. Do nich należy głośna, pełna anonimowych robotników fabryka oraz szare, ciemne, trochę przygnębiające mieszkania. W omawianych filmach siłą rzeczy dominuje perspektywa przybysza, w mniejszym stopniu obecny jest punkt widzenia mieszkańca Budapesztu. Powoduje to, że obraz miasta niejednokrotnie jest powierzchowny, zredukowany do najważniejszych symboli, znanych lokalizacji, jednak większości bohaterów towarzyszą anonimowe miejsca.

Zrealizowany przez kolejną reżyserkę, Diánę Groó, po kilku latach od debiutu, film *Vespa* (2010) pozbawiony jest oniryzmu, metafizyki i tajemniczości pierwszego dzieła, *Cudu w Krakowie* (*Csoda Krakkóban*, 2004). Ich miejsce zajmuje realizm, brutalność i dziecinna naiwność w postrzeganiu świata. O ile w debiucie D. Groó zderzenie kultur było elementem pozytywnym, o tyle teraz relacje węgiersko-romskie mają charakter niemalże destrukcyjny. *Vespa* reprezentuje gatunek filmu drogi, i podobnie jak w klasycznych obrazach przynależnych do tego gatunku podróż odbywa się nie tylko w przestrzeni, ale ma także charakter pewnego doznania, doświadczenia. Z tym gatunkiem filmowym kojarzą się na przykład wyprawy z jednego wybrzeża Ameryki Północnej na drugie; w warunkach węgierskich niedługa podróż zaczyna się w niewielkiej, prowincjonalnej miejscowości, a kończy w stolicy kraju, choć w przypadku dziecka, głównego bohatera, jest jednak wielkim wyzwaniem. Warto zaznaczyć, że motyw prowincji jest charakterystyczny dla pewnego nurtu kinematografii węgierskiej, w którym dychotomia Budapesztu i reszty kraju jest wyraźna<sup>8</sup>. W filmie Groó opozycje są również bardzo widoczne: prowincja jest spokojna, cicha, przewidywalna, ale równocześnie biedna i zacofana, metropolia natomiast głośna, kolorowa i niebezpieczna. Dzięki temu przyciąga, fascynuje, podobnie jak to się dzieje w filmie *Kocham Budapeszt*. Na tę warstwę nałożone zostały jeszcze dwa filtry dodatkowo antagonizujące przeciwstawne światy: jednym jest perspektywa dziecka, drugim, równie istotnym, filtr etniczny.

Lali, mały chłopiec z romskiej wioski, podobnie jak jego rówieśnicy nie przepada za szkołą, wagaruje z kolegami, gra w karty. Pewnego dnia wygrywa tabliczkę czekolady, która, jak się później okazuje, zawiera zwycięski kupon w atrakcyjnej akcji promocyjnej. Lali, przynajmniej teoretycznie, stanie się

<sup>8</sup> J. Veress, *A magyar film története*, Budapest 2006, s. 54.

posiadaczem pięknego, czerwonego skutera. Warunkiem jest osobisty odbiór nagrody w stolicy. Choć wygrana jawi mu się jako coś całkowicie abstrakcyjnego, postanawia wyruszyć do miasta. Dodatkową motywacją jest poszukiwanie ojca, który ponoć właśnie w Budapeszcie znalazł pracę po porzuceniu rodziny.

Niewielu współczesnych reżyserów węgierskich zdecydowało się w swoich filmach zbadać skomplikowane relacje węgiersko-romskie, spojrzeć na ich przyczyny i występujące w nich stereotypy<sup>9</sup>. Groó w swojej analizie jest obiektywna, choć trudno nie odnieść wrażenia, że niejednokrotnie opowiada się, co naturalne, po stronie słabszego, czyli dziecka. Lali bowiem w całkowicie obcym środowisku jest często narażony na liczne niebezpieczeństwa ze strony dorosłych. Dotarcie chłopca do miasta jest już samo w sobie wielkim wyzwaniem, bowiem ze względu na swoje pochodzenie spotyka się z przejawami niechęci, wrogości, a w najlepszym razie obojętności. Jako Rom, potocznie nazywany Cyganem, jest w oczach większości Węgrów intruzem, zagrożeniem, złodziejem, młodocianym przestępcą, z którym budapeszteńczycy nie chcą mieć nic do czynienia. Unikają go więc przypadkowi przechodnie pytani o drogę, także robotnicy na budowie, gdzie Lali szuka ojca. A sprytny przedstawiciel organizatora promocji wręcz podejrzewa go o kradzież kuponu.

Groó stosuje tradycyjną narrację, chętnie jednak powraca do swoich dokumentalnych korzeni, które wyznaczyły w pewien sposób jej filmową drogę, zatem krytyka społecznych relacji jest w jej filmie czymś naturalnym. Stereotypy i uprzedzenia niemal automatycznie spychają przedstawicieli danej społeczności na margines, tym samym utwierdzając większość w słuszności swoich przekonań. Funkcjonuje zasada widoczna w kinematografii węgierskiej lat trzydziestych, kiedy niezwykle rzadko pokazywano biedę, która miała być jedynie rezultatem braku zaangażowania leniwych jednostek. Innymi słowy, wedle ówczesnej propagandy, człowiek pozostawał w trudnej sytuacji materialnej, ponieważ nie chciał zmienić własnego położenia. W filmie Groó wizerunek społecznych relacji jest podobny – Romowie żyją w biedzie, bo zdaniem Węgrów nie robią nic, aby poprawić swoją sytuację. W przypadku romskich dzieci jest to jednak całkowicie błędne rozumowanie, przecież nie wybierają one sobie drogi życiowej.

W czasie podróży Lali w pewnym sensie odkrywa własną tożsamość, konfrontuje dotychczasowe doświadczenia ze światem, którego nie znał. W tym poznaniu istotną rolę odgrywa Budapeszt jako ogromna przestrzeń, gdzie mimo wielu różnic te odmienne kultury funkcjonują. Można sobie wyobrazić, że młody Rom, choć początkowo czuje się w stolicy obco, to jednak znalazłby tam swoje miejsce. Inność miasta w stosunku do rodzinnej miejscowości bohatera jest manifestowana w szczególnie sposób w warstwie dźwiękowej. Nieustanny hałas generowany przez pojazdy mechaniczne, maszyny budowlane i tłumy mieszkańców onieśmiela i przeraża. Z czasem jednak, jak wielu innych przybyszów, chłopiec oswaja się z otoczeniem.

---

<sup>9</sup> Temat relacji węgiersko-romskich podejmuje na przykład Bence Gyöngyössi w filmie *Romani kris – Cigánytörvény* (1997), choć stosuje zupełnie inną poetykę.

Omawiając kwestię relacji węgiersko-romskich, warto zastanowić się nad problemem inkulturacji. Przedstawiciele romskiej mniejszości na Węgrzech, podobnie jak w innych europejskich krajach, tylko w niewielkim stopniu integrują się z resztą społeczeństwa, najczęściej żyją na jego marginesie, na przykład dzieci nie są posyłane do szkół. Wśród tej społeczności wysoki jest odsetek bezrobotnych<sup>10</sup> i wskaźnik przestępczości, co stwarza liczne konflikty, rodzi antagonizmy. W przypadku węgierskich Romów kulturowa akomodacja nie ma miejsca. Charakteryzuje ich bardzo silne poczucie odmienności stale pogłębiające wyalienowanie, co uniemożliwia wzrastanie w lokalne społeczności. Część Węgrów oczekuje od Romów niemalże całkowitej asymilacji, inni z kolei chcieliby, aby Romowie przynajmniej częściowo włączyli się do życia społecznego w kraju, respektowali ogólnie przyjęte zasady. W wymienionych powyżej filmach wrastanie przybyszów (na przykład z dawnego Związku Radzieckiego) w kulturę węgierską wygląda na tym tle dużo lepiej. Ci w chwili, kiedy zdają sobie sprawę, że ich pobyt na Węgrzech siłą rzeczy się przedłuży, robią niemalże wszystko, aby stać się częścią węgierskiego społeczeństwa.

W kolejnych latach zagadnienie zderzenia kultur pozostanie na tyle aktualne, że podejmie je dwóch reżyserów – Erik Novák w filmie *Pikowanie* (*Zuhanórepülés*, 2007) i Steven Lovy w filmie *Mix* (2004). Budapeszt ponownie, jak w obrazie *Bolse vita*, zostanie pokazany jako granica między Wschodem a Zachodem. Znowu pojawi się negatywny efekt przemian ustrojowych, a mianowicie zorganizowana przestępczość. Nowy system wprawdzie okrzepł, ale problemy, zamiast zostać rozwiązane, coraz bardziej się pogłębiają. Mafia z dawnego ZSRR, podobnie jak w *Czerwonym Kolibrze*, doskonale sobie radzi w kapitalistycznej rzeczywistości. W filmie E. Nováka atrybuty tej rzeczywistości są doskonale widoczne: Budapeszt jest tygłem wielu narodowości, tyle że reprezentanci tych narodowości przynależą do świata przestępczego. Jest pozornie barwny, znowu mieszają się języki i rasy, jednak to całkowicie zdegenerowane środowisko; nie ma w nim egzotyki z filmu Fekete, jest tylko brutalność, przemoc i najniższe instynkty. Główny bohater, którego więzienie nie jest w stanie zresocjalizować, stopniowo stacza się na dno ludzkiej egzystencji, mimo przekonania, że kontroluje własny los. Usilnie poszukując swojego miejsca, może i chciałby się zmienić, ale jest za słaby, by oprzeć się pokusie tak zwanych brudnych pieniędzy.

Stolica kraju, jako punkt styczny różnych kultur, obyczajów i tradycji, funkcjonuje w *Pikowaniu* umownie. Sam wizerunek miasta jest zdeformowany, składa się z tandetnych nocnych lokali, okazałych willi mafiosów, podziemnych parkingów służących za miejsce spotkań gangów itp. Bohater filmu po wyjściu z więzienia swoje pierwsze kroki kieruje nie na ulice miasta, by cieszyć się wolnością, ale zmierza wprost do nocnego klubu, by wpaść w narkotykowy i alkoholowy trans. Miasto jako takie nie istnieje, ulice to tylko łączniki pomiędzy podejrzanymi lokalami. Czy to wszystko w efekcie tworzy nową, aktualną

<sup>10</sup> Przy liczbie około 750 tysięcy Romów na Węgrzech prawie 80% osób pełnoletnich jest bez pracy (za: [online] <<http://www.hrportal.hu/c/80-szazalekos-a-ciganyasag-koreben-a-munkanelkuliseg-20121121.html>>, dostęp: 15.08.2016).

tożsamość miasta? Z pewnością w jakimś stopniu tak, skoro twórcy filmowi właśnie tak postrzegają Budapeszt w postkomunistycznej rzeczywistości. Podobny obraz pojawia się przecież w filmie zatytułowanym *Mix*. W tym przypadku perspektywa jest wprawdzie trochę inna: patrzymy na świat oczami przedstawiciela innej kultury, mianowicie młodego Amerykanina z węgierskimi korzeniami. W filmie od pewnego momentu akcja toczy się wyłącznie w nocy, jeśli już pojawi się stolica w naturalnym oświetleniu, to tylko jako przerywnik. Tu też jest element przestępczy, narkotyki, które każdy może bez wysiłku kupić. Filmy łączy ponadto postać grana przez Dorkę Gryllus, uosobienie kobiety uwikłanej w relacje z przestępcami, podporządkowanej kryminalnym mechanizmom<sup>11</sup>. Jej życie w którymś momencie potoczyło się niewłaściwym torem, choć ona sama niczym się nie różni od innych kobiet w jej wieku. Mimo starań nie potrafi odnaleźć drogi powrotnej do normalności.

Warto zwrócić uwagę na interesujący element filmu *Mix* związany z zagadnieniem zderzenia kultur. Pojawia się on w wymiarze artystycznym, o czym świadczą liczne i rozbudowane sekwencje muzyczne. Węgierska muzyka ludowa, która na Węgrzech jest autentycznie popularna również wśród młodzieży<sup>12</sup>, tworzy doskonale połączenie ze współczesnymi gatunkami muzyki rozrywkowej. Ta fuzja uzmysławia, że komunikacja międzykulturowa jest możliwa również na poziomie artystycznym, że może wzajemnie wzbogacić przedstawicieli różnych kultur. Niestety to jeden z niewielu pozytywnych skutków, standardem są destrukcyjne relacje i rozpaczliwe decyzje, które wcale nie pomagają bohaterom.

Budapeszt w każdym z omawianych okresów zachowuje swoje przyciągające właściwości, wabi do siebie filmowych bohaterów, którzy niejednokrotnie zrobią wszystko, by właśnie w tym mieście ułożyć sobie życie. Wyjazd z rodzinnych stron najczęściej oznacza porażkę zawodową, osobistą, czy też jest wymuszony okolicznościami historycznymi<sup>13</sup>. Potrzeba bycia częścią wielkiego miasta powoduje, że bardziej wytrwałe jednostki są w stanie powrócić do stolicy mimo wielu wcześniejszych trudności. Ilustruje to choćby film *Moja mama i inni wariaci w rodzinie* (*Anyám és más futóbolondok a családból*, 2015) Ibolvy Fekete, z doskonałą rolą Danuty Szaflarskiej, czyli eposeja rodzinną rozpoczynającą się na początku ubiegłego stulecia. Okres ten charakteryzują nieustanne przeprowadzki, będące konsekwencjami wydarzeń historycznych: w 1920 roku zmiana granic po traktacie w Trianon zmusza wielu Węgrów do przenosin do kraju na nowo wyznaczonego na mapie, obawa przed represjami ze strony nazistów czy żołnierzy Armii Radzieckiej powoduje z kolei ucieczkę na prowincję. Choć główna bohaterka co pewien czas powraca do Budapesztu, to nie można

<sup>11</sup> Co ciekawe, to nie jedyny film z udziałem aktorki, w którym gra ona tego typu postacie. Innymi przykładami są filmy: *Morderca z kamerą* (reż. Robert-Adrian Pejo, 2010) oraz, ostatnio, *Upolowana* (reż. Áron Máttyássy, 2015). Można właściwie zaryzykować stwierdzenie, że jej bohaterki są symbolem złych wyborów i tragicznych związków.

<sup>12</sup> Na Węgrzech doskonale funkcjonują miejsca zwane *táncház*, gdzie przeważnie młodzi ludzie spotykają się, aby uczyć się ludowych tańców z różnych regionów kraju.

<sup>13</sup> Pewnym paradoksem jest to, że dla Rosjan z filmu *Bolse vita* akurat pozostanie w Budapeszcie oznacza porażkę, ale świadczy to właśnie o zmienności pewnych procesów społecznych.

jednak jednoznacznie stwierdzić, czy jest to wynikiem jej determinacji, czy raczej nieprzewidywalności losu. Widać doskonale, jak zmienia się scenografia, inne są rekwizyty, sztandary i hasła, a jednak kulturotwórcza rola miasta pozostaje ta sama.

Budapeszt to miejsce, w którym pod wpływem dramatycznych wydarzeń i politycznych zawirowań nieustannie zachodziły zmiany o charakterze społecznym. Po upadku systemu komunistycznego odizolowane i zastraszone społeczeństwo mogło na chwilę odetchnąć, jednak szybko pojawiły się nowe zagrożenia. Do stolicy tłumnie przybywali mieszkańcy byłego ZSRR; zagubieni w realiach obcego kraju, byli zmuszeni do szukania pomocy. Budapeszteńscy najczęściej jej udzielali, doskonale pamiętając, jak czuli się w roli ofiar. Po okresie przejściowym i scementowaniu się kapitalizmu stolica Węgier nabrała charakteru światowej metropolii, ze wszelkimi jednak konsekwencjami tego procesu. Zwiększona przestępczość, marginalizacja niektórych grup społecznych, subkultury – to właśnie negatywne skutki przemian. Jednak Budapeszt wciąż funkcjonuje w filmie jako symbol celu wędrówki, poszukiwania własnego miejsca, dążenia do osiągnięcia sukcesu. Nadal przybywają do niego ludzie z wielkimi nadziejami, marzeniami o szczęściu. Zapewne wkrótce pojawią się kolejne próby interpretacji najnowszej, może jeszcze bardziej skomplikowanej rzeczywistości i pojawiania się na Węgrzech uchodźców z różnych zakątków świata.

### Bibliografia

- Hirsch T., *Budapest-anziksz a magyar filmben 1945-től a rendszerváltásig*, „Budapesti Negyed Város és mozi” 2001, nr 1, s. 80–92, [online] <[https://library.hungaricana.hu/hu/view/BFLV\\_bn\\_31\\_09\\_2001\\_1/?pg=2&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/BFLV_bn_31_09_2001_1/?pg=2&layout=s)>, dostęp: 14.08.2016.
- Veress J., *A magyar film története*, Budapest 2006.
- Wallis A., *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977.
- Bibliografia uzupełniająca**
- Balogh Gy., *A Magyar film születésétől 1945-ig*, [online] <<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.hu.html>>, dostęp: 31.12.2012.
- Báron Gy., *Három trilogia. Szabó István filmjeiről az Almodózsok korától a Hanussenig*, „Filmkultúra” 1992, nr 2, s. 32–43.
- Bársony É., *Ideológiai kalandfilm. Beszélgetés Fekete Ibolyával*, „Filmvilág” 2001, nr 1, s. 42–43.
- Clark G., Federlin L., *The Smell of Things. Ibolya Fekete Interviewed*, [online] <<http://www.kinoeye.org/02/04/clarkfederlein04.php>>, dostęp: 18.05.2016.
- Györfly M., *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*, Budapest 2001.
- Komlós J., *Oldás és kötés*, „Filmvilág” 1963, nr 8, s. 4–7.
- Kövesdy G., *Recept nélkül*, „Filmvilág” 1997, nr 12, s. 19–22.
- Marx J., *Szabó István. Filmek és sorsok*, Budapest 2002.
- Molnár I., *Oldás és kötés. Lengyel József és Jancsó Miklós új filmje*, „Új Írás” 1963, nr 5, s. 639–640.
- Nemeskürty I., *A magyar film története*, Budapest 1965.
- Romsics I., *Magyarország Története A XX. Században*, Budapest 2005.
- Schubert G., *Rejtőzködő évtized. A kilencvenes évek stílusa*, „Filmvilág” 2002, nr 3, s. 20–21.
- Stojanowa Ch., „*Bolse Vita*”, w: *The Cinema of Central Europe*, ed. P. Hames, London–New York 2004.
- Wallis A., *Socjologia przestrzeni*, Warszawa 1990.



### Streszczenie

Do Budapesztu w niemal całej jego historii przybywali przedstawiciele różnych narodowości. Wędrowki te były powodowane przyczynami ekonomicznymi, społecznymi i politycznymi. W niniejszym tekście spróbuję dokonać analizy obrazu zderzenia kultur w wybranych filmach węgierskich. W tym celu omawiam te dzieła filmowe, w których miasto nie jest wyłącznie tłem. Sądzę, że kluczem do ukazania wielokulturowości stolicy Węgier, procesów zachodzących w wyniku spotkania czy zderzenia odmiennych kultur jest chronologia. Upływ czasu uwidacznia zmienność zachodzących zjawisk; kolejne problemy niejako rozwiązują się same, ich miejsce zastępują nowe. Reżyserzy omówionych filmów koncentrują się na ważnych momentach węgierskiej historii, w której najważniejszą rolę odegrał okres zmian systemowych.

### **Budapest: A Place Where Cultures Meet Continuously**

#### Summary

Almost throughout its history representatives of different nationalities have come to Budapest. Migration was determined by economic, social and political causes. In this paper I will try to analyze the problem of the clash of cultures in some Hungarian films. I discuss feature films in which the city is not only the background. I believe that the key to show the multicultural capital of Hungary, the processes occurring as a result of the meeting, or the collision of different cultures is the chronology. The flow of time highlights the variability of the phenomena, further problems somehow solve themselves, and they are replaced by new ones. The film directors focus on important moments in Hungarian history in which a key role was played by a period of systemic change.