



Grzegorz Bubak

Jagiellonian University

grzegorz.bubak@uj.edu.pl

Węgierskie filmy fabularne opowiadające o problematyce rewolucji lat 1848-49, strategie i gatunki

Hungarian Feature Films about the Uprising of 1848-49: Strategies and Genres

Received: 12.01.2023

Accepted: 27.04.2023

Abstract: This article explores Hungarian feature films about the Uprising of 1848-1849, the author reviews the productions on this issue in terms of the presented threads, film genres, and ways of showing the events of the mid-19th century. Focusing on the visual material, one can see that the creators analyzed and presented the Spring of Nations in various ways. Some of them treated history as a starting point for their faithful historical stories, for others the revolution was just a pretext to tell their stories. Often the plots of the films take place many years after the revolution, and the characters refer to it only in their memories. Over the years, the message underwent metamorphosis, initially the revolution appeared only as a romantic, heroic uprising. Later, the events took on the characteristics of a terrible drama and recently they have acquired a less dramatic tone.

Keywords: Hungarian Cinematography, Spring of Nations, History, Film, Sándor Petőfi

Funding: The publication has been funded by the "Excellence Initiative - Research University" programme at the Jagiellonian University.

W tekście dotyczącym węgierskich filmów fabularnych opowiadających o problematyce rewolucji lat 1848-1849 dokonam przeglądu realizacji o tym zagadnieniu pod kątem prezentowanych wątków, gatunków filmowych, sposobów ukazania wydarzeń z połowy XIX w. Analizując materiał filmowy można dostrzec, że twórcy w różnorodny sposób dokonywali analizy i przedstawienia Wiosny Ludów. Tibor Hirsch w swojej pracy

poświęconej filmom historycznym stwierdza, że mimo wszystko zaskakująco rzadko rewolucja pojawiała się w filmach węgierskich. Niewielkie, jego zdaniem, zainteresowanie jest widoczne zarówno w okresie międzywojennym pod rządami regenta Miklósa Horthyego, w latach stalinowskich reżimu Mátyása Rákosiego oraz w epoce Jánoša Kádára (Hirsch 2019: 10). Autorzy zrealizowanych filmów tamte wydarzenia traktowali często jako punkt wyjścia dla swoich wiernych prawdzie historycznej opowieści, w tym ukazanie portretów wybranych postaci, dla innych rewolucja była tylko pretekstem, aby opowiedzieć swoje historie. Często akcja filmów nie rozgrywa się nawet w latach powstania, ale dużo później, a bohaterowie jedynie we wspomnieniach odnoszą się do rewolucji, to co oglądamy na ekranie jest pośrednią lub bezpośrednią konsekwencją tamtych zdarzeń. Chronologia jest, moim zdaniem, kluczowa dla zrozumienia tej problematyki, pozwala bowiem dostrzec charakterystyczne tendencje zmieniające się w zależności od systemów politycznych i uwarunkowań artystycznych.

Prawdopodobnie pierwszym filmem, który odnosił się do rewolucji był obraz Alfréda Deésyego z 1922 roku zatytułowany po prostu *Petőfi*. Niestety ze względu na fakt, iż ok. 90 procent produkcji z okresu kina niemego zaginęło lub uległo zniszczeniu, przetrwało 5 procent, a pozostałe 5 to jedynie fragmenty zachowanej taśmy (Magyar 2003:7), o tym filmie, jak i wielu innych możemy dowiedzieć się tylko z ówczesnych materiałów prasowych i recenzji. Obraz Deésyego powstał z okazji setnej rocznicy narodzin poety. Jak wielkie znaczenie przykładano do tej produkcji świadczy choćby to, że w ukazanej na ekranie bitwie pod Segesvárem wzięło udział ok. 10 tysięcy statystów. Prasa rozwodziła się nad wspaniałymi kreacjami Tivadára Uraya i Gizi Bajor, odpowiednio w rolach Sándora Petőfiego i Júlii Szendrey, podkreślając także niezwykle patriotyczne przesłanie filmu. Wskazywano na doskonałe zdjęcia, a także uniwersalność, ponadczasowość dzieła, które będzie zachwycać jeszcze przez długie lata (Magyar: 236). Kilka lat później (rok 1929) premierę miał film, którego tytuł nawiązywał do pierwszych wersów słynnej pieśni *Kossuth-nóta* (*Wiadomość od Lajosa Kossutha*, tyt. węg. *Kossuth Lajos azt üzente*), niestety o samym dziele jeszcze mniej wiadomo niż o poprzednim, również nie zachował się do naszych czasów. Grali w nim István György, Kálmán Kertész, Mária Mátyus i choć powstał pod sam koniec ery kina niemego jest raczej mało prawdopodobne, aby pojawił się w nim dźwięk, być może w trakcie pokazów była wykonywana tytułowa pieśń. W obu przypadkach samo wspomnienie nazwisk wielkich postaci Petőfiego i Kossutha działało elektryzująco na społeczeństwo węgierskie, szczególnie w okresie wciąż trwającej traumy po traktacie Trianon.

Na kolejną realizację związaną z rewolucją 1848 roku trzeba było poczekać już do okresu kina dźwiękowego, który na Węgrzech rozpoczyna się na początku lat 30. XX w. W roku 1942 powstały dwa filmy, a w 1943 kolejny i wszystkie powinny być uwzględnione w kontekście niniejszych rozważań, *Fráter Lóránd* (*Brat Lorand*, reż. László Kalmár, 1942) i *Szeptember végén* (*Pod koniec września*, reż. Kálmán Zsabka, 1942) oraz Szováthy Éva (Ewa Szováthy, reż. Ágoston Pacséry, 1943). Obrazy te zrealizowano w trakcie II wojny światowej, kiedy to kinematografia węgierska korzystała z wojennej koniunktury wynikającej z ograniczenia liczby zagranicznych filmów pokazywanych w kinach. Wraz z wybuchem wojny sukcesywnie wprowadzano obostrzenia w wyświetlaniu, dystrybuowaniu filmów wyprodukowanych w krajach, które nie były sojusznikami Węgier. Wkrótce

w kinach obok węgierskich pozostały dzieła niemieckie i włoskie, jednak było ich zdecydowanie za mało, aby wypełnić repertuar. Znacznie wzrosło więc zapotrzebowanie na rodzimą produkcję. Węgierscy producenci szybko odnaleźli się w nowej, korzystnej dla siebie sytuacji i dostarczali publiczności różnorodne dzieła. Dominował wciąż lekki, rozrywkowy charakter dzieł fabularnych (komedie, romanse, musicale). Jednak z czasem komedie ustępowały miejsca dramatom i historiom odwołującym się do patriotycznych uczuć, mających jednoczyć społeczeństwo i wspierać rząd, choć jego decyzje były coraz mniej popularne.

Brat Lorand tylko w niewielkim stopniu dotyczy zagadnień rewolucyjnych, to skomplikowana historia miłosna, której tłem są słynne i powszechnie rozpoznawane na Węgrzech pieśni o życiu huzarów. Już samo odwołanie do tej twórczości przywodzi rzecz jasna wspomnienie o bezkompromisowej waleczności, bohaterstwie i poświęceniu, które w obliczu trwającej wojny będzie niezwykle aktualne.

Z kolei film *Pod koniec września* opowiada historię syna Sándora Petőfiego. Młody Zoltán Petőfi żyje w cieniu legendy ojca, którego właściwie nie znał. Żyje również pod presją matki nieustannie porównującej jego osiągnięcia do dokonań słynnego poety. Dodatkowo zmagają się z poważnymi problemami zdrowotnymi. Wszystko to sprawia, że obserwujemy niezwykle przytłaczającą, smutną opowieść nawiązującą bardziej do postaci samego poety i jego twórczości, niż do wydarzeń Wiosny Ludów¹. Tą trudną relację pokazała w swoim filmie pod tym samym tytułem również Marta Mészáros (1973), koncentrując się bardziej na Julii i jej zagubieniu w świecie po śmierci męża. Los rodziny Petőfich eksploruje również obraz *Maria- nap (Dzień Marii)*, reż. Judit Elek, 1983) o umierającej wdowie po Sándorze.

Zdecydowanie bliżej wydarzeń rewolucji sytuuje się pod tym względem obraz *Ewa Szováthy*, który jest tragiczną historią miłosną rozgrywającą się w 1848 roku². Film z pewnością miał budzić patriotyczne postawy, zachęcać do troski o los ojczyzny i stawiania jej interesu ponad własny. Warto pamiętać, że właśnie zimą 1943 roku doszło do tragicznej klęski na froncie wschodnim i unicestwienia 2 armii węgierskiej. Od tego momentu wypadki potoczą się dla Węgień w wyjątkowo niekorzystnym kierunku, a sojusz militarny, polityczny i gospodarczy z III Rzeszą utrudniał jakąkolwiek możliwość wycofania się z wojny. Bohater filmu Lenárd Dóczy na wieść o wybuchu rewolucji wyrusza z Wiednia na Węgry, pozostawiając swoją ukochaną Ewę. Młody szlachcic przybywa w rodzinne strony, gdzie szykowany jest jego ślub z przedstawicielką równie patriotycznie nastawionej rodziny co jego własna. Kiedy Lenárd zostaje ranny w walce przeciwko wojskom cesarskim, Ewa podążająca za nim, ratuje go, jednak w decydującym momencie wybiera on bohaterską śmierć. Jeśli dodać do tego krótkiego opisu informację o tym, że w rolach głównych wystąpili Pál Jávör i Katalin Karády oczywistym stanie się fakt jak sugestywny był to przekaz. Dwoje najbardziej popularnych aktorów tamtego okresu w tragicznej historii miłosnej osadzonej w realiach narodowego zrywu sprawiało, że publiczność tłumnie odwiedzała kina (Király 1989: 32). Władze węgierskie potrzebowały elementu mobilizacji, a kino traciło na pewien czas funkcję rozrywkową, w znacznym stopniu przeradzając się w narzędzie propagandowe.

¹ Jako interesujący fakt warto dodać, że reżyser tego filmu, Kálmán Zsabka, jako aktor pojawia się we wspomnianym wcześniej filmie *Kossuth Lajos azt üzente*.

² Film powstał na podstawie sztuki Miklósa Bába pod tym samym tytułem.

Takim narzędziem pozostanie niemal do końca wojny, by potem rozpocząć odradzanie się ze zniszczeń. Druga połowa lat 40. XX wieku to także dla filmu węgierskiego okres niepewności, z jednej strony stosunkowo szybka odbudowa kraju, z drugiej strony całkowita nacjonalizacja również przemysłu filmowego i początek terroru stalinowskiego pod rządami Mátyása Rákosiego. Film węgierski uległ zideologizowaniu w stopniu wcześniej niespotykanym. Kontroli poddawano każdy scenariusz, wychodząc ze słusznego skądinąd założenia, że łatwiej ocenzurować produkcję na tym etapie, niż gotowy już film. Pozytywnym aspektem przełomu lat 40. i 50. był rozwój techniczny przemysłu filmowego. Systematycznie rosła liczba kin (w połowie lat 50. było ich już prawie cztery tysiące), do najodleglejszych zakątków docierały kina objazdowe (Cunningham 2004: 69).

Socrealizm nie odcisnął jednak trwałego piętna na kinematografii węgierskiej. Na szczęście obowiązywał zbyt krótko. Filmy na początku lat 50. XX w. kurczowo trzymały się fetyszyzowanych scenariuszy, charakteryzowały się ubogą scenografią i marnym oświetleniem. Po stronie zysków można zapisać to, że przedstawiciele młodego pokolenia, jak np. Zoltán Fábri czy Félix Máriássy, mogli zdobywać doświadczenie, realizując w tym okresie swoje, jeszcze nie do końca udane, filmy.

W takich warunkach powstał jeden z głośniejszych filmów o rewolucji 1848 roku *Wzburzyło się morze (Föltámadott a tenger. Petőfi és Bem, 1953)* László Ranódyego, Kálmána Nádasdyego i Mihálya Szemesa, który można uznać za doskonały przykład upolitycznienia kina. *Wzburzyło się morze* zrealizowano w przeciwieństwie do większości wyprodukowanych na początku lat 50. filmów z wielkim rozmachem, nie szczędząc środków, co widać szczególnie w scenach batalistycznych. Ogromna liczba statystów potęguje wrażenie rozgrywania autentycznych bitew wielkich armii. Film jest dziełem kostiumowym, ale twórcom w rzeczywistości nie chodziło o wierne, zgodne z prawdą historyczną odwzorowanie epoki, ale wykorzystanie ważnych dla tradycji, kultury i historii węgierskiej motywów dla odniesienia celów propagandowych. Zgodnie z obowiązującymi w okresie stalinowskim wytycznymi kluczowe kwestie dotyczą walki klasowej, nierówności społecznych. Postaciami centralnymi są rzecz jasna Petőfi i Józef Bem (ich nazwiska pojawiają się zresztą w oryginalnym tytule) oraz Lajos Kossuth. Dla przesłania filmu równie ważny jest jednak Mihály Táncsics, chłopski radykał, który wzywał do głębokich reform społecznych w połowie XIX. Zamierzeniem było ukazanie wydarzeń rewolucji jako zrywu chłopskiego, który dążył do obalenia ówczesnego porządku społecznego. Nieprzypadkowo więc, jednym z kluczowych bohaterów jest przedstawiciel warstwy chłopskiej Gyurka Hajdu. Hajdu na wieść o wkroczeniu wojsk Josipa Jelačića na tereny dawnego państwa węgierskiego ucieka z majątku swojego pana, by dołączyć do powstańczych oddziałów, wcześniej zostaje poddany silnej indoktrynacji opartej na hasłach z katechizmu Táncsicsa. W filmie bardzo często pada słowo lud (węg. *nép*) zarówno z ust Petőfi, Bema czy innych historycznych postaci. Odnajdziemy oczywiście autentyczne wydarzenia, których nie usunięto całkowicie z filmu, ich brak prawdopodobnie zaważyłby na wiarygodności przekazu i zniweczył niemal całkowicie zamierzenia propagandowe. Scenarzyści wplekli zatem w wątki propagandowe np. przyjaźń pomiędzy Bemem a Petőfim, talenty wojskowe polskiego generała, wielkie bitwy na terenie Węgier i Siedmiogrodu. Nie odważono się jednak na ukazanie pełnego obrazu rewolucji, wydarzenia filmowe kończą się na wygranej przez wojska Bema bitwy pod Sybinem. Brakuje zatem dość istotnych kwestii związanych

z obecnością armii rosyjskiej, która wkrótce zdecydowała o upadku powstania. Zamiast tego w finale Petőfi i Bem pochylają głowy nad poległym bohatersko w bitwie Hajdu, który urasta do rangi wielkiej, historycznej postaci. Fragmentarycznie potraktowana historia to jeszcze jeden element komunistycznej propagandy, która tragiczną w konsekwencji rewolucję pokazywała jako zwycięską walkę klasową, film urywa się na scenie triumfalnej bitwy i ze świętującymi zwycięzcami, na kilka dni przed śmiercią poety i na kilka tygodni przed złożeniem broni (Hirsch: 12).

Starania władz o jak najskuteczniejsze dotarcie do widzów (również poprzez realizację filmu w kolorze, co nie było powszechną praktyką w tamtym okresie) odniosły efekt. Film osiągnął wielomilionową widownię, potwierdzało to funkcjonującą wtedy opinię, że kino jest drugim domem robotnika (węg. *munkások második otthona a mozi*) (Fazekas 2000: 2)³.

Z tamtego okresu pochodzą jeszcze dwa filmy nawiązujące pośrednio do rewolucji 1848 roku, mają one charakter biograficzny: *Erkel* (reż. Márton Keleti, 1952) i *Semmelweis* (reż. Frigyes Bán, 1952). Należy zaznaczyć jednak, że rewolucja jest w zasadzie tłem dla opowiedzenia życiorysów ważnych dla historii Węgier postaci.

Kolejna, tym razem dużo bardziej znacząca z punktu widzenia kinematografii i kultury węgierskiej, interpretacja losów bohaterów zaangażowanych w wydarzenia Wiosny Ludów, pojawi się już tzw. złotej erze kina węgierskiego przypadającej, mniej więcej, na lata 1963-1975. Od początku lat sześćdziesiątych wykształcały się mechanizmy oraz struktury przemysłu filmowego (np. powstanie Studia im B. Balázsa, później grupy K3), pojawili się znaczący twórcy, powstawały ważne dzieła pośrednio i bezpośrednio wpływające na późniejszą sytuację kina węgierskiego, tworzące tradycję, do której sięgać będą nie tylko rodzimi artyści. Z kolei władze jeszcze bardziej nastawione na dialog w okresie konsolidacji i narodowego konsensusu finansowały projekty młodych twórców.

To właśnie w roku 1965 Miklós Jancsó zrealizuje, w powszechnej opinii, najważniejszy film w karierze (Cunningham 2004: 110) *Desperaci* (*Szegénylegények*) określony przez Zoltána Fábriego „najlepszym filmem węgierskim jaki kiedykolwiek zrobiono” (Nemeskurty 1965: 144). Warto poświęcić mu więcej uwagi, ponieważ to dzieło ze wszech miar wyjątkowe i interesujące, ukazuje losy bohaterów po upadku powstania.

Scenariusz *Desperatów* Jancsó napisał razem z Gyúlą Hernádim, swoim stałym współpracownikiem. Fabuła rozgrywa się w drugiej połowie XIX wieku, kilkanaście lat po upadku Wiosny Ludów, w tak zwanej złotej erze na Węgrzech, często porównywanej do okresu wiktoriańskiego w Anglii. Lata te powszechnie znane są jako „stare dobre czasy” po utworzeniu Austro-Węgier. Kojarzone są ze wzrastającym dobrobytem, gospodarczą prosperitą, systematycznym rozwojem kraju. Jancsó w swoim filmie chciał jednak pokazać, że jest to jedynie stereotyp, który, jak to zwykle bywa, nie oddaje całej prawdy. Nie wszystkim w tamtym okresie żyło się dostatnio, nie wszyscy na równi korzystali z rozwoju gospodarczego. Ciężar zmian spadał na barki najbiedniejszych, stojących najniżej w hierarchii społecznej. Jednostki wyrzucone na margines często

³ Na marginesie dodam, że podobnie zaistniał zrealizowany w 1950 roku pierwszy węgierski film barwny *Gęsiarek Maciek* (*Ludas Matyi*) duetu Kálmán Nádasdy i László Ranódy. Do tego celu wykorzystano popularny na Węgrzech od początku XIX wieku epos o tytułowym bohaterze. W nowych warunkach przedstawiono go jako rewolucjonistę walczącego ze starym systemem.

zasilały bandy przestępcze, które szczególnie na prowincji próbowały wprowadzać własną „sprawiedliwość”. Do nich przyłączali się wyjęci spod prawa, ukrywający się uczestnicy walki niepodległościowej z okresu Wiosny Ludów. Połączenie dwóch bardzo radykalnie nastawionych grup mogło skutkować zagrożeniem status quo. W tych okolicznościach pojawia się postać hrabiego Gedeona Rádaya, który od austriackiego rządu otrzymuje polecenie rozprawienia się z przestępcami, niekoniecznie oskarżonymi o działalność kryminalną. Różnymi metodami jego ludzie muszą złamać opór już pojmanych, by dopaść jeszcze ukrywających się.

Właśnie tę walkę z przeciwnikami nowego porządku przedstawia Jancsó w *Desperatach*. Film jest niezmiernie oszczędny w środkach filmowej wypowiedzi i może właśnie dlatego staje się bardziej sugestywny. Z grupy przetrzymywanych na odludziu jeńców strażnicy próbują wyłowić członków oddziału legendarnego przywódcy Sándora Rózsy walczącego po stronie Kossutha, a także ustalić jego miejsce pobytu. Solidarność współwięźniów utrudnia ten cel, dlatego strażnicy stosują wyrafinowane, fizyczne i psychiczne, tortury. Oprawcy sięgną również po sprawdzone metody: skutecznie poróżnią przetrzymywanych, aby ułatwili im zadanie.

Precyzja aparatu opresji jest ukazana, między innymi, poprzez stosowanie wobec aresztowanych dopracowanych procedur: nie mogą oni poruszać się swobodnie po terenie więzienia, przetrzymywani są w osobnych celach, muszą reagować na polecenia strażników niczym tresowane zwierzęta. Jakikolwiek opór łamany jest systematycznie, bez emocji, z pełnym przekonaniem, że jest tylko kwestią czasu, kiedy ta presja przyniesie pożądany skutek. Wizualnie grupy te też zostały oddzielone, rozróżnione, żandarmi ubrani są na czarno, wyżsi rangą dodatkowo zakładają długie płaszcze, przetrzymywani natomiast posiadają przeważnie jasne, tradycyjne wiejskie stroje.

Dzięki tym prostym środkom, bo trzeba dodać, że praktycznie w filmie brak muzyki, Jancsó stworzył niezwykle przejmujące dzieło. Ukazane beznamiętnie tragedie ludzkie doskonale odzwierciedlają relacje osaczonego człowieka i bezwzględного aparatu opresji. Izolacja więźniów, spotęgowana przestrzeniami węgierskiej puszczy, ukazuje siłę władzy, moc państwa w konfrontacji z niepokornymi jednostkami i chociaż po drugiej stronie, też są ludzie, to stają się oni niewzruszonymi wykonawcami poleceń przełożonych i realizatorami sprawdzonych metod.

Eszter Fazekas zauważa, że Jancsó za pomocą specyficznego sposobu przedstawiania (m.in. powolne ruchy kamery, precyzyjna choreografia) stworzył sekretny, metaforyczny język, który przez około dwadzieścia lat sprawiał, że krytyka jego dzieł koncentrowała się właściwie na stronie wizualnej. Był to jednak świadomy zabieg krytyków, by unikać niewygodnych zagadnień, które dotyczyły modelu działania opresyjnej władzy, miazdzącej autonomię jednostki. (Fazekas: 7). W tym stwierdzeniu jest sporo prawdy, sięgając do opisów filmu Jancsó z lat 60. łatwo dostrzec tą prawidłowość, np. Yvette Biró pisała o sile filmu, która zawarta jest właśnie w warstwie wizualnej, w języku filmu, który jest dojrzały, wyrafinowany i niezwykle zdyscyplinowany (Biró 1966: 5). Z kolei Iván Sándor podkreśla, że umiejętność reżysera wykorzystania pracy kamery czyni ten film niepowtarzalnym, spod wpływu którego publiczność długo nie będzie mogła się uwolnić (Sándor 1966: 6).

Podobnie, jak w wypadku innych filmów Jancsó, próbowano (nieoficjalnie rzecz jasna i znacznie później) dostrzec polityczne aluzje *Desperatów*. Wskazywano zarówno

na odwołania do losów węgierskich jeńców wojennych przetrzymywanych w radzieckich obozach, jak i na reminiscencje rewolucji 1956 roku. Okrucieństwo i wyrachowanie to cechy, które miały łączyć Habsburgów z oprawcami komunistycznymi, chociaż odwet z jakim spotkali się Węgrzy po upadku powstania 1956 roku ze strony reżimu Kádára był bardziej bezwzględny niż represje z czasów cesarstwa (Góralczyk 2000: 19).

W tym samym roku, co arcydzieło Jancsó, powstaje ekranizacja klasycznego dzieła Móra Jókai *Kamienne serce (lub Synowie człowieka o kamiennym sercu, A kőszívű ember fiai, 1965)* w reżyserii Zoltána Várkonyiego. To sprawnie zrealizowany film kostiumowy o trzech braciach Baradlay, którzy poświęcają się dla ojczyzny, rezygnując z intratnych stanowisk i wielkich karier. Ukazana jest zmiana postawy jaka zachodzi w rodzinie Baradlay, ojciec braci do swojej śmierci był zwolennikiem rządów Habsburgów, jego ostatnim życzeniem było, aby synowie również podążyli tą drogą. Jednak pod wpływem swojej matki Ödön, Richárd wybierają walkę o wolność Węgier, nawet Jenő, którego postawa była wcześniej niejednoznaczna, wkrótce dołączy do braci. *Kamienne serce* jest przykładem utrwalania, najpierw poprzez dzieło literackie, później filmowe, dość stereotypowej wiedzy o rewolucji. Stereotypowej, bowiem utwór literacki powstał w 1869, pamięć o bohaterach była zatem świeża, gloryfikowano patriotyczne postawy, a wierna ekranizacja wzmacniała tylko ten przekaz, pomijając całkowicie inne istotne problemy, jak na przykład kwestię narodowościową, czy postawę części węgierskich dowódców.

Zupełnie innym podejściem charakteryzuje się ciekawy eksperyment Ferencza Kardosa *Petőfi '73* (choć film powstał w 1972 roku). Obraz zrealizowany tym razem z okazji 150. rocznicy urodzin poety jest współczesną interpretacją haseł rewolucyjnych, próbą odpowiedzi na pytanie jak młodzi ludzie rozumieją tamte wydarzenia. Film nawiązuje do tradycji węgierskiego filmu dokumentalnego lat 60., przywodzi na myśl także *Ożycze wiatry (Fényes szelek, 1968)* Jancsó z tak charakterystycznymi płynnymi ruchami kamery. W efekcie *Wiosna Ludów* zyskuje nowy wymiar, nie tylko jako wydarzenie historyczne, ale także element współczesności, ważny dla kolejnych pokoleń Węgrów. Grupa studentów odgrywa wydarzenia sprzed 150 lat, jednak bez rekwizytów i scenografii z przeszłości. György Sas trochę przewrotnie ocenia, że jeśli nawet z tego szczególnego filmu, opartego na „montażu dokumentalnym” nie wyłania się wyraźny obraz, to szczególnie i oryginalny sposób oddania hołdu pamięci Petőfiego jest godny szacunku (Sas 1973: 6).

Dekada lat 70. przynosi kolejne produkcje, które nawiązują do historycznych wydarzeń i postaci z połowy XIX wieku. *Segesvár (1974)* Andrása Lányiego jest dobitnym przykładem jak wielkie znaczenie dla zbiorowej pamięci i kultury węgierskiej wciąż ma Sándor Petőfi. Nieprzerwanie pozostaje narodowym wieszczem, z którego śmiercią kolejne pokolenia nie chciały się pogodzić i snuto legendy o tym, że wcale nie zginął pod Segesvárem, ale jeszcze długie lata żył na Syberii. Film opowiada o politykach węgierskich, którzy w roku zawarcia ugody z Habsburgami (1867) chcą upamiętnić tą wielką postać i wyruszają do miejsc z nią związanych, rozmawiają ze świadkami rewolucji. Problemem zasadniczym jest jednak fakt, że bieżąca polityka dominuje nad szczytnym celem i często dochodzi do konfliktów pomiędzy reprezentantami sceny politycznej.

Pocztówka z Ameryki (Amerikai anxiz, 1975) w reżyserii znanego eksperymentatora Gábora Bódyego po części tylko nawiązuje do walki narodowowyzwoleńczej Węgrów w powstaniu narodowym lat 1848-49. Po jego upadku wielu powstańców musiało z kraju

uciekać, często żołnierze, nie widząc dla siebie perspektyw, angażowali się w inne konflikty, brali udział np. wojnie krymskiej, walkach na półwyspie apenińskim o zjednoczenie Włoch, czy wreszcie w wojnie secesyjnej w Ameryce Północnej, najczęściej po stronie sił dążących do zmian, do rewolucji. *Pocztówka z Ameryki* to zapis ostatnich zwycięskich dni wojny domowej, zwycięskich dla trzech weteranów Wiosny Ludów.

Ten film można zaliczyć do gatunku eksperymentalnego⁴, mimo że jest tu klarownie określona fabuła, linearna narracja. Równie dobrze można by go określić mianem filmu przygodowego, historycznego czy nawet westernu, jednak sposób przygotowania gotowego już materiału filmowego zasadniczo odbiega od tradycyjnego procesu produkcyjnego. Jak stwierdził reżyser film został niejako nakręcony dwa razy, najpierw klasyczną metodą, a później poddany zabiegowi „archaizacji”, tzw. montażu światłem⁵ celem stworzenia złudzenia, że mamy do czynienia z archiwalnym zapisem (Muhi 1994:578). Choć widz doskonale wie, że w połowie XIX wieku jeszcze nie rejestrowano ruchomych obrazów, sugestywność zdjęć jest imponująca, dodatkowo dopracowano ścieżkę dźwiękową, która jest chropowata, zanieczyszczona. Historia w filmie przedstawia wprawdzie konkretne postacie, ale jasnym jest, że dotyczy ona losów większej grupy, Węgrów, którzy marząc o wolnej ojczyźnie walczyli za wolność innych.

Przed upadkiem komunizmu kinematografia węgierska wzbogaci się jeszcze o kilka dzieł nawiązujących w różnoraki sposób do heroicznych czynów powstańców węgierskich. Sándor Sára, reżyser i operator w filmie *80 huzarów* (*80 huszár*, 1978) opowie mało znaną, ale autentyczną historię stacjonującego na ziemiach polskich oddziału węgierskich huzarów, którzy na wieść o wybuchu rewolucji postanawiają się zbuntować, a kilku z nich podejmie desperacką próbę dotarcia do ojczyzny, by wesprzeć swoich rodaków. Wiosna Ludów jest w zasadzie tylko pretekstem dla fabuły filmu, ważniejsze są pewne postawy, zachowania głównych bohaterów w ekstremalnych sytuacjach. W filmie udało się uchwycić powracający problem węgierskiej historii w połączeniu z fundamentalnymi pytaniami o postawę patriotyczną. Jak należy postępować w momentach przełomowych: pomóc narodowi w walce na śmierć i życie, czy próbować przetrwać, by być gotowym na okres odbudowy? Jednoznacznej odpowiedzi nie ma, a bezczynność zżera duszę, bo dla chcącego chwycić za broń to zdrada, a walka najprawdopodobniej zniszczy ciało (Papai 2014: 61)

Ten typ realizacji doskonale wpisuje się w szerszy nurt obecny w węgierskiej kinematografii niemal od początku jej istnienia. Węgrzy nieustająco postrzegają siebie jako ofiarę historii, ofiarę działań innych, obcych, np. Habsburgów, Rosjan, Turków. Traktowanie siebie jako narodu wybranego (w tej kwestii jak wiadomo Węgrzy nie są jedyni) pozwalało tłumaczyć nie zawsze racjonalne działania, nieprzemysłane decyzje, klęski, upadki. Niepowodzenie łatwiej było zrzucić na karb osamotnienia, zdrady, wrogości

⁴ Gabor Bódy nieprzypadkowo jest uważany za czołową postać węgierskiego filmu eksperymentalnego, ma swoim koncie liczne, interesujące realizacje, np. *Cztery bagatele*, *Narcyz i Psyche*. *Pocztówka z Ameryki* jest o tyle wyjątkowa, iż posiada linearną fabułę, której brak w większości filmów tego gatunku. Zob. także: Kovács, A. B., „Gábor Bódy: precursor of the digital age”. *East Europea Cinemas*. Routledge. Ed. A. Imre. NY, London, 2005, p. 151-165.

⁵ Węg. fényvágás

sąsiadów. Bez wątpienia tragiczna historia Węgier niemal w każdym stuleciu uprawomocnia tego typu postrzeganie rzeczywistości, choć może to być jednak uproszczenie problemu. Ten sposób myślenia ma liczną reprezentację w kinematografii węgierskiej, w której filmy ukazują postacie węgierskie jako właśnie ofiary działań obcych. Przykładem jest obok filmu Sary wspomniane już arcydzieło Jancsó *Desperaci czy Węgrzy* (*Magyarok*, 1977) Fábriego. Węgrzy są zatem niesprawiedliwie traktowani, pozostawieni sami sobie i desperacko, często bez szansy na powodzenie, walczą z przeciwnościami i wrogami.

Podobnie należy ocenić film *Platki, kwiaty, wieńce* (*Szirmok, virágok, koszorúk*, reż. László Lugossy, 1984), w którym do przeszkód o charakterze systemowym (aparatus opresji, wojska cesarskie) dochodzą kwestię mentalne, kondycja psychiczna bohaterów. Warto pamiętać w przypadku tego filmu, że mamy do czynienia z fikcją historyczną, dla której rewolucja jest tylko dalekim echem. Węgrzy są ofiarami wrogiego systemu, perfidnych działań swoich oprawców i niestety w wielu przypadkach ich odpowiedzią na tragiczną sytuację jest samobójcza śmierć.

Echa rewolucji pobrzmiewają w dwóch ostatnich przed upadkiem komunizmu dziełach, *Eszmélés* (*Przebudzenie*, reż. Ferenc Grunwalsky, 1984) i *Vadon* (*Pustkowie*, reż. Ferenc András, 1988). Ten pierwszy jest apoteozą walki chłopów ze swoim losem pod koniec XIX wieku i już jedną z ostatnich prób prowadzenia propagandy ideowej z pomocą filmu. *Pustkowie* jeszcze raz eksploatuje porewolucyjne losy węgierskich żołnierzy.

Wspomniany wcześniej Hirsch pisze, że właściwie w żadnym okresie epoki kudarowskiej twórcom nie udało się wyjść poza tragedię wydarzeń, nie wyodrębnili nawet fragmentu rewolucji, który byłby okazją do radości, jeśli pokazany był triumf, szybko przypominali o klęsce⁶. Tłumaczy to faktem tragiczności wszystkich węgierskich rewolucji, które „tonęły we krwi”, jeśli zatem twórca chciał być w zgodzie z prawdą historyczną pozostawał mu jedynie dramat jako filmowy gatunek (Hirsch: 14).

Ciekawym jest fakt, iż w pierwszych latach po zmianie systemu, twórcy filmowi w pierwszej kolejności zainteresowali się bardziej aktualnymi problemami, one okazały się zapewne atrakcyjniejsze, były też po prostu istotniejsze. Dopiero z czasem będą pojawiać się filmy, w których podjęty zostanie wątek trudnej historii. Być może jest pewnym zaskoczeniem, ale także w ostatnim 30-leciu Wiosna Ludów bardzo rzadko pojawiała się na ekranie, ważniejsza dla filmowców była ta zdecydowanie bliższa historia (okres stalinowski, rok 1956).

W XXI wieku na ekrany kin trafiają dwa filmy zrealizowane w hollywoodzkim stylu i według klasycznych scenariuszy opowiadające losy dwóch dość odmiennych postaci z XIX stulecia. *Most łańcuchowy* (*Hídember*, reż. Géza Bereményi, 2002) to epickie dzieło o wielkim reformatorze Istvánie Széchenyim, który poświęcił swoje życie odbudowie zacoфанego kraju. W okresie przedrewolucyjnym prowadził za pośrednictwem prasy polemikę z Lajosem Kossuthem. Choć sam nie był zwolennikiem radykalnych działań dał się porwać powstańczej gorączce i zgodził się wejść do pierwszego niezależnego rządu węgierskiego, by kierować ministerstwem komunikacji i robót publicznych. Fabuła filmu wykracza jednak poza lata 1848-49 i koncentruje się na niemal całym życiu hra-

⁶ Jak już wspomniałem, tylko wcześniej, w filmie z 1953 *Wzburzyło się morze* dokonano wydzielenia fragmentu wydarzeń, który można było, w celu propagandowym, przedstawić jako zwycięstwo.

biego Széchenyiego. W filmie nie mogło oczywiście zabraknąć także tego wątku, dzięki któremu jest on, prawdopodobnie, najlepiej znany. Jego inicjatywą było mianowicie wybudowanie pierwszej stałej przeprawy na Dunaju łączącej Budę z Pesztem, czyli właśnie mostu łańcuchowego (węg. Lánchíd). Opinie o dziele Bereményiego były jednak surowe, pojawiały się zarzuty niewystarczającego nakreślenia tła konfliktu pomiędzy Széchenyim a Kossuthem, pominięcia dylematu dręczącego ówczesnych polityków węgierskich: ojczyzna i niepodległość czy postęp i porozumienie z Habsburgami? (Schubert 2002: 7)

Wreszcie ostatni na tej liście obraz *Miłość i hazard (Kincsem)*⁷ to również zrealizowany z wielkim rozmachem film specjalisty od kasowych przebojów, Gábora Herendiego. *Miłość i hazard* jest filmem kostiumowym, przygodowym z elementami sensacji, romansu, dla którego tylko pretekstem jest podłoże historyczne po upadku Wiosny Ludów. Młody Ernő Blaskovich jest świadkiem zabójstwa swojego ojca przez oficera cesarskiej armii w ramach represji popowstaniowych. Fabuła filmu to nie tylko dążenie do zemsty, ale także historia niebywałego konia wyścigowego o imieniu Kincsem. Opowieść Herendiego jest nostalgiczną podróżą do ulubionych przez Węgrów czasów monarchii, którą od 1867 roku razem z Austriakami zarządzali. Rewolucja, podobnie jak w przypadku części wymienionych filmów, jest punktem wyjścia dla mniej lub bardziej fikcyjnych historii.

Do tego być może niepełnego zestawienia⁸ można dodać jeszcze kilka realizacji telewizyjnych, *Czternastu męczenników (Tizennégy vértanú, reż. Miklós Hajdufy, 1970)*, *Pamiętnik młodego artylerzysty (Egy diáktüzér naplója, reż. Tamás Zilahy 1992)*, *Kapłan Kossutha (Kossuth papja, reż. Zsolt Dánielfy, 2015)*, które choć w sposób mniej spektakularny ze względu na charakter tego medium, również wpisują się w tradycyjny sposób prezentacji zagadnień rewolucyjnych.

Jak widać z przedstawionego przeglądu węgierskiej produkcji filmowej na przestrzeni stulecia kino w różnorodny sposób zachowywało pamięć o wydarzeniach z lat 1848-1849. Pamięć ta była kształtowana poprzez ukazanie, mniej lub bardziej, wiernych prawdzie historycznej fabuł. Przekaz przechodził z biegiem lat metamorfozę, początkowo rewolucja jawiła się wyłącznie jako romantyczny, bohaterski zryw. Później wydarzenia związane okresem rewolucji nabierały cech straszliwego dramatu pogłębionego represjami wobec uczestników walk. Jeszcze później stają się one źródłem komplikacji losów kolejnych pokoleń, by w ostatnim czasie uzyskać, mimo wszystko, mniej dramatyczny ton.

Wydarzenia Wiosny Ludów są ważnym elementem węgierskiej tożsamości narodowej, dlatego też powrócą w filmowych interpretacjach. Dowodem na to jest m.in. fakt, iż Narodowy Instytut Filmowy sfinansował produkcję z rekordowym budżetem 4,5 mld forintów (ok. 11 mln euro) o Sándorze Petőfim *Dziś lub nigdy! (Most vagy soha!)*, którego premiera przewidziana jest na 2023 rok.

⁷ To imię własne, w dosłownym tłumaczeniu *mój skarb*

⁸ Jest prawdopodobne, że do tej listy można by dołączyć kolejne filmy, których fabuły choćby w minimalnym stopniu dotyczą omawianych wydarzeń, starałem się jednak uwzględnić te obrazy, w których zagadnienia rewolucyjne czy porewolucyjne odgrywają istotniejszą rolę.

Bibliografia

- Biró, Yvette. "Szegénylegények", *Filmvilág* 02 (1966): 1-5.
- Cunningham, John. *Hungarian Cinema from Coffee House to Multiplex*, London: Wallflower Press, 2004.
- Forgács, Iván. A "sand-lot" of allegory-making. *Realism and symbolism in the early works of Miklós Jancsó*, <http://www.kinoeye.org/04/02/forgacs02.php/>, Kinoeye, 07.12.2018. Web. 08.01.2023.
- Fazekas, Eszter. *A Magyar film fő tendenciái (1945-1979)* <https://filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/fazek.hu.html>, Filmkultúra, 04.03.2000. Web.08.01.2023.
- Góralczyk, Bogdan. *Węgierski pakiet*, Warszawa: Studio Wydawnicze Familia, 2000.
- Gyertyán, Ervin, „Így jöttem”, *Magyar filmkalauz. Negyven év száz Magyar nagyjátékfilmje*. Szerk. István Karcsei Kulcsár i József Veress, Budapest: Magyar Filmintézet Magvető Könyvkiadó, 1985, 185-191.
- Györffy, Miklós. *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*, Budapest: Palatinus – MNFA, 2001.
- Hirsch, Tibor. "Azt üzenté... Mit is?", *Filmvilág* 04 (2019): 10-14.
- Horton, Andrew, James. *Miklós who? A round-up of Miklós Jancsó career*, <http://www.kinoeye.org/03/03/editorial03.php/>, Kinoeye, 07.12.2018. 08.01.2023.
- Király, Jenő. *Karáczy mítosza és mágiája*. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1989.
- Kovács, András Bálint. *Gábor Bódy: precursor of the digital age*. East European Cinemas. Routledge. Ed. A. Imre. NY, London, 2005, p. 151-165.
- Magyar, Bálint. *A Magyar némfilm története*, Budapest: Palatinus, 2003.
- Muhi, Klára. „Bódy Gábor: Amerikai anizs. Ezredvégi kinematografia”, *Irodalomtanítás II*. Szerk.: Sipos Lajos., Budapest: A Pauz Kiadó és az Universitas Kulturális Alapítvány kiadása, 1994, 568-578.
- Nemeskürty, István. *A magyar film története*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.
- Papai, Zsolt, "80 Huszár", *Filmvilág* 01 (2014): 60-61.
- Varga, Balázs. Szerk. *Magyar filmográfia. Játékfilmek 1931-1998*, Budapest: Magyar Filmintézet, 1999.
- Veress, József. *A magyar film története*, Budapest: Anno Kiadó, 2006.
- Sándor, Iván, "Szegénylegények", *Film, Színház, Muzsika*, 01 (1966): 4-6.
- Sas, György. "Új magyar film: Petőfi '73", *Film, Színház, Muzsika*, 7 (1973): 4-8.
- Szubert, Gusztáv. „Lobogónk, Széchenyi”, *Filmvilág* 06 (2006): 4-7.

