

IRONICZNY I NOSTALGICZNY WIZERUNEK LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH NA WĘGRZECH W FILMIE *LALUNIE (CSINIBABA, 1997)* PÉTERA TÍMÁRA

GRZEGORZ BUBAK¹
(Uniwersytet Jagielloński)

Słowa kluczowe: film węgierski, lata sześćdziesiąte, nostalgia, postkolonializm, ironia

Key words: Hungarian cinema, Sixties, nostalgia, postcolonialism, irony

Abstrakt: Grzegorz Bubak, IRONICZNY I NOSTALGICZNY WIZERUNEK LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH NA WĘGRZECH W FILMIE *LALUNIE (CSINIBABA, 1997)* PÉTERA TÍMÁRA. „PORÓWNANIA” 13, 2013, t. XIII, s. 191–202. ISSN 1733-165X. Film Pétera Tímára *Lalunie (Csinibaba, 1997)* odkrył nieznaną terytorium, uświadomił rodakom, że być może, nawet podświadomie, odczuwali nostalgię za latami sześćdziesiątymi. Po rewolucji 1956 roku z każdym rokiem Węgrzy nabierali przeświadczenia, że w tym systemie można żyć, trzeba znaleźć dla siebie tylko właściwie miejsce i nie wychylać się zanadto. Te wspomnienia w połączeniu z popularnymi utworami muzycznymi postanowił wykorzystać Tímár w swoim filmie, adaptując opowiadanie Gyuli Mártona.

Abstract: Grzegorz Bubak, IRONIC AND NOSTALGIC PICTURE OF THE 60' IN PÉTER TÍMÁR'S FILM *DOLLYBIRDS (CSINIBABA, 1997)*. „PORÓWNANIA” 13, 2013, Vol. XIII, p. 191–202. ISSN 1733-165X. Péter Timár's film *Dollybirds (Csinibaba, 1997)* discovered uncharted territory and made the Hungarians realize that perhaps even subconsciously, they feel nostalgia for the sixties. After the revolution of 1956, year by year the Hungarians started to believe that it is possible to live in that system, you just have to find the right place for yourself and lay low. Tímár decided to use those memories combined with popular music tracks in his film, in an adaptation of Gyula Márton's short story.

¹ Correspondence Address: grzegorz@konto.pl

Postkolonializm rozumiany jako badanie dziedzictwa historycznego poprzedniego systemu politycznego jest widoczny we współczesnej kulturze węgierskiej. Węgry jako integralna część sowieckiej strefy wpływów miały do odegrania istotną rolę w złożonym układzie. Skolonizowane po drugiej wojnie światowej pozostały częścią imperium do upadku komunizmu z krótką przerwą na przełomie października i listopada 1956 roku.

Współczesna kinematografia węgierska często analizuje zagadnienie postkolonializmu, z dzisiejszej perspektywy próbuje pokazać sytuację społeczeństwa poddanego indoktrynacji, politycznej propagandzie i terrorowi. Dodatkowym elementem, który pojawia się w realizacjach twórców węgierskich o tej tematyce, a który tak naprawdę po raz pierwszy można odnaleźć w filmie Pétera Tímára *Lalunie*, jest odczuwalna nutka nostalgii czy ostalgii.

Film *Lalunie* zrealizowany w 1997 roku to autorski obraz Tímára, do którego napisał wraz z Gyulą Mártonem scenariusz i który zmontował. Dzieło łączące dotychczasowe zainteresowania reżysera eksperymentami formalnymi, stylistycznymi z ilustracją utworów muzycznych odniosło wielki komercyjny sukces na Węgrzech, w samym tylko 1997 roku film obejrzało ponad pół miliona widzów. Dzięki temu film znalazł się na pierwszym miejscu rankingu najpopularniejszych węgierskich filmów², również pod względem wielkości wpływów z biletów.

Lalunie są satyryczną komedią muzyczną, co po raz kolejny pokazuje, że Tímár wychodzi poza ograniczenia jednego gatunku, nie lubi być krępowany sztywnymi ramami określonej konwencji. Ten film to także parodia filmów muzycznych z dużą dozą absurdu znanego już z debiutanckiej *Zdrowej erotyki* (*Egészséges erotika*, 1985).

Analizując film Tímára warto zadać sobie pytanie, z czego śmiali się Węgrzy zaraz po zmianie systemu, co spowodowało, że film odniósł tak wielki sukces? Wcześniej oficjalny humor był siermiężny, przez dekady pojawiały się te same tematy, te same twarze komików, aktorów, wyśmiewano kapitalistów, wrogów systemu i ludu pracującego. Po upadku reżimu Kádárovskiego humor bynajmniej nie stał się bardziej różnorodny, pojawiły się wprawdzie nowe „obiekty” żartów. Swój wkład w tę dziedzinę miał odradzający się antysemityzm czy dość nowa niechęć do imigrantów, ale wielkiego przełomu nie było. Kilka komedii nie uczyniło jeszcze wiosny, w dalszym ciągu nie wykształciły się zauważalne trendy czy kierunki.

Dlatego też film Tímára jest pewnego rodzaju novum, odkrył nieznane terytorium, a w zasadzie uświadomił rodakom, że być może, nawet podświadomie, odczuwali nostalgię za latami sześćdziesiątymi. Lat pięćdziesiątych oczywiście nikt poza funkcjonariuszami służby bezpieczeństwa dobrze nie wspominał, natomiast następna dekada była przełomowa. Z każdym rokiem Węgrzy nabierali prze-

² Dane pochodzą z katalogu 29. Przeglądu Filmu Węgierskiego (29. Magyar Filmszemle).

świadczenia, że w tym systemie można żyć, trzeba tylko znaleźć dla siebie właściwe miejsce.

Te, mimo wszystko, pozytywne wspomnienia postanowił wykorzystać Tímár w swoim filmie, adaptując opowiadanie Gyuli Mártona *Bambi szalmaszállal* (Bambi to popularny w latach sześćdziesiątych napój, węgierski odpowiednik *oranżady*, zmiana tytułu na bardziej chwytliwy była prawdopodobnie spowodowana chęcią przyciągnięcia szerszej publiczności). Akcja filmu rozpoczyna się dokładnie 28 sierpnia 1962 roku, trwają jeszcze represje po powstaniu 1956 roku, aczkolwiek zewnętrznych oznak systemu totalitarnego za bardzo już nie widać. Wynika to oczywiście z faktu, że film jest parodią i satyrą, a nie dramatem historycznym. Młodzieżówka partii komunistycznej ogłasza konkurs pt. *Ki mit tud? (Co kto potrafi?)*, czyli węgierski *Mam talent*, dla młodych ludzi poniżej 30 roku życia, którzy chcą zaprezentować własne artystyczne umiejętności. Inicjatywa jest wyjątkowo atrakcyjna, bowiem na zwycięzców w poszczególnych kategoriach czeka wyjazd na Światowy Festiwal Młodzieży, którego kolejna edycja odbywała się w Helsinkach. Oznacza to, że laureat konkursu może legalnie wyjechać z obszaru kontrolowanego przez komunistów i ewentualnie myśleć o pozostaniu za granicą.

Jednak na wydarzenia związane z eliminacjami do konkursu nie patrzymy z ogólnowęgierskiej perspektywy, ale dużo mniejszej społeczności. Brak centralnej postaci, reżyser skupia swoją uwagę na kilku sympatycznych bohaterach, których perypetie są autonomiczne, a w finale filmu łączą się w jeden wątek. Jednym z bohaterów jest jowialny wujaszek Simon (János Gálvölgyi), gospodarz osiedla, który wyszkolonym w walkach o utrwalenie komunistycznej władzy okiem bacznie kontroluje otoczenie, by nic niepożądanego się nie wydarzyło. Ma zresztą nadzieję, że tak pozostanie przez następne trzydzieści lat (to marzenie prawie się spełni). Poprzez lokalny radiowęzeł informuje o eliminacjach konkursu talentów młodzieżowych, wita też lokatorów i podaje komunikaty pogodowe. Postać zabawna, ale budząca respekt wśród pozostałych mieszkańców osiedla – jest przecież cywilnym przedstawicielem władzy, a jak pokazuje doświadczenie, bardzo prawdopodobne, że jest też donosicielem.

Letni dzień w robotniczej dzielnicy rozpoczyna się wyjściem pracowników z domów, na budynkach wielkimi literami zostały wypisane hasła propagandowe wzywające do efektywniejszej pracy. Tímár bardzo szybko łamie konwencje swojego filmu, bowiem już w następnej sekwencji pojawia się parateledysk *Trochę jestem smutny*, (*Kicsit szomorkás a hangulatom*) wspomnianego już zespołu Kispál és a Borz. Wideoklip nie ilustruje całego utworu, a tylko jego fragment oraz przerywany jest dialogami. Utwór wykonywany przez wokalistę grupy Andrása Kispála ukazuje dzień wypłaty w fabryce i niezadowolonych z jej wysokości robotników. Piosenka popularnego zespołu była wielkim przebojem, także dzisiaj często gości na antenie węgierskich rozgłośni radiowych.

Innym z bohaterów jest młody pracownik tej samej fabryki, fabryki produkującej śruby, Attila (Sándor Almási), który jako jeden z pierwszych postanawia wziąć udział w konkursie młodych talentów. Jak większość uczestników nie ma kompletnie pojęcia, co zaprezentuje, ale za to wykazuje największą determinację: chce pojechać do swojej dawnej miłości Katinki, która przebywa w Toronto, dokąd zapewne wyemigrowała po rewolucji 1956 roku. Dodatkowym bodźcem dla Attili jest nadzieja uniknięcia trzyletniej służby wojskowej. Dlatego dzieli się z przyjaciółmi Féliksem (Kristóf Németh) i Jenő (Balázs Lázár) pomysłem stworzenia zespołu muzyczno-tanecznego. Cała trójka interesuje się muzyką, Jenő (syn gospodarza osiedla) nawet kupuje na bazarze płyty zagranicznych wykonawców, szkoda mu wprawdzie odsłuchiwać cenne nabytki, bo gramofon ojca jest stary. Attila dla pewności ustala ze starszymi kolegami z pracy, gdzie leżą Helsinki i choć otrzymuje sprzeczne informacje, co do dokładnego położenia, jedno jest pewne: są za żelazną kurtyną. Epizodycznie pojawia się antypatyczna postać porządkowego, który stara się zapamiętać szczegóły spotkania - sporządza w pamięci raport ze spotkania (kto, co powiedział i zrobił, a później przepytuje Attilę o jego zamiary wyjazdu).

Tímár przybliży w karykaturalnej formie (charakterystycznej dla swojego stylu) realia ówczesnego systemu, robotnicy opuszczający na koniec dnia fabrykę, są poddawani kontroli, w trakcie której ujawniony zostaje zamiar przemycenia jednej małej nakrętki. Jednak dokładność kontroli pozostawia wiele do życzenia, ponieważ część pracowników wynosi pod ubraniami nie tylko drobne elementy, ale dużych rozmiarów narzędzia, których tak naprawdę trudno nie dostrzec. Jednak i ta sekwencja, jak wiele innych, zrealizowana jest w konwencji humorystycznego teledysku. Pojawia się już znany z wcześniejszego filmu reżysera (*Klip filmowy*, 1987) motyw „milocjana-karla”, który z groźną miną obserwuje wychodzących z bramy zakładu robotników, ale i on nie potrafi dostrzec oczywistych faktów. Komediowe ujęcie nie pozwala jednak porzucić wrażenia, że miniony system naprawdę opierał się na rozkradaniu mienia publicznego, a czyn ten wcale nie był traktowany jako naganny.

Sobotnie popołudnie mieszkańcy osiedla spędzają na świeżym powietrzu, w parku, w ogródku urokliwej kawiarni, tam też pojawiają się kolejne postacie filmu. Oprócz członków zespołu Attili pojawiają się atrakcyjne dziewczęta: Angela, Olga, Manczi, Etelka, ekscentryczny miłośnik gwiazd i adorator Angeli – pan Bajkon (w oryginale jest to gra słów: Bajkon úr, czyli miejsce, skąd ZSRR wystrzeliwał swoje urządzenia kosmiczne), eksbokser Cezar i tajemniczy jegomość z równie tajemniczą zawartością walizki.

Sekwencja popołudniowego relaksu, choć nie jedyna w filmie, zrealizowana w charakterystyczny dla twórcy sposób, przypomina kadry *Zdrowej erotyki*. Od pierwszych ujęć Tímár stosuje zmianę tempa puszczanej taśmy, czasami przyspiesza, czasami spowalnia lub też puszcza ją od tyłu. Ponadto scena tańca wielu par

jest ludzaco podobna do sceny uroczystości z okazji święta narodowego z debiutanckiego filmu. Aktorzy poruszają się nienaturalnie, jak sterowane niewidzialną ręką kukielki, taniec być może sprawia im przyjemność, ale wyglądają, jakby wykręcali swoje ciała w agonalnych drgawkach. O ile większość piosenek to stare przearanżowane utwory, o tyle piosenka tytułowa *Csinibaba* towarzysząca tańcowi jest odtworzona w wersji oryginalnej.

Film, jak wspomniałem, przekracza granice jednej określonej konwencji, nie należy go traktować dosłownie jako przekazu realistycznego. Reżyser wykorzystuje wiele schematycznych zachowań i scenariuszowych rozwiązań, świadczących o umowności dzieła filmowego. Tym należy tłumaczyć np. niespodziewane pojawienie się Ede, spadochroniarza, który zawisa tuż obok stolika zajmowanego przez Attilę i kolegów. Dyskutują właśnie bardzo żywo o potrzebie znalezienia perkusisty i dosłownie z nieba spada im człowiek sprawnie posługujący pałeczkami i bębenkiem dobosza. Równie intrygującą postacią jest Kúnó Purábl (Péter Andorai, pamiętany przede wszystkim dzięki takim filmom jak *Zaufać* «Bizalom, 1979» Istvána Szabó czy *Szymon Mag* «*Simon Mágus*, 1999» Ildikó Enyedi, niepokojącym, intrygującym dramatom). Pojawia się kilkakrotnie i prezentuje swoim rozmówcom zawartość walizki. Za każdym razem są to kobiety i po otwarciu bagażu ich twarze oblewa rumieniec. Niemal do samego końca tajemnica nie zostanie rozwiązana. Postać komiwojażera nie ma związku z zasadniczą częścią fabuły. Jest żartem opowiedzianym w kilku scenach.

Tímár stosuje różne metody prezentacji utworów muzycznych. W przeciwieństwie do konwencji kolażu użytego w *Klipie filmowym*, piosenki łączy fabuła, zostały zgrabnie wplecione w opowiadaną historię, ponadto są wykonywane przez aktorów grających w filmie. Jednak niemal za każdym razem ten układ ulega modyfikacji. Czasami piosenka jest uzupełnieniem konkretnej sekwencji (np. w scenie przesłuchania zespołu, kiedy dziewczyny śpiewają krótką piosenkę, a także gdy wujek Simon instruuje Feliksa „jak należy prawidłowo wykonywać kroki Freda Astera?”). Innym razem jednak może to być recytacja tekstu piosenki, której muzyka pojawia się w tle. Żonglowanie elementami komedii i filmu muzycznego pokazuje Tímár w scenie spotkania Attili i rodziców Angeli, kiedy fragmenty utworu *Angela* tak naprawdę stanowią dialogi tej sceny. Tímár zaprosił do współpracy zespół Andrása Kispála oraz Gábora Závodiego. Pracowali oni nad aranżacją utworów, które musiały zabrznieć jednak bardziej współcześnie. Pojawia się wprawdzie Róbert Dolak-Saly, którego utwór znalazł się w filmie *Klip filmowy*, jednak występuje on wyłącznie w roli porządkowego-donosiciela w fabryce, a nie piosenkarza.

Mimo skromnych środków budżetowych³ widać wielką dbałość o zachowanie realiów epoki. O ile wielkich nakładów finansowych nie wymagały zdjęcia plene-

³ Tímár w wielu wywiadach prasowych podkreślał trudności finansowe towarzyszące realizacji tego filmu. Patrz „Filmvilág” 1997, nr 12, s. 19.

rowe (park, czy ulice z odrapanymi budynkami, stare zabudowania fabryczne, które w Budapeszcie można bez trudu znaleźć i dzisiaj), o tyle wnętrza, a przede wszystkim stroje pieczołowicie odtwarzają klimat początku lat sześćdziesiątych. Każda postać wygląda autentycznie dzięki odpowiednio dobranemu kostiumowi i fryzurze, zwłaszcza w przypadku kobiet wymagało to staranności i sporego nakładu pracy. Twórcy postarali się także, aby rekwizyty towarzyszące realizacji także pochodziły z epoki, do niedawna nie był to element, który szczególnie w filmach z małym czy średnim budżetem odgrywał istotną rolę, najczęściej nie przykładano do niego uwagi, wykorzystując pewną umowność. W filmie *Tímára* nie ma tego rodzaju uproszczeń, w scenie sesji zdjęciowej Mancí widać dokładnie jakiej marki aparat trzyma Félix, aranżacja kawiarni, w której odbywają się przysłuchania zespołu Attili, również oddaje atmosferę tamtych lat.

Wspomniałem, że nie jest to film historyczny, ale komedia muzyczna, chwilami zbliżająca się do gatunku filmu kostiumowego choć do tej klasyfikacji też niezupełnie pasuje. Podana przez reżysera konkretna data akcji filmu nie oznacza wcale, że sytuacje są prawdziwe, a zachowania postaci, związek przyczynowo-skutkowy wydarzeń, nawet prawa fizyki są podporządkowane opowiadaniu fabuły. W *Tímárowskiej* konwencji nie liczy się dosłowność, a większe znaczenie ma interakcja z widzem, przypomnienie pewnych znanych mu z własnego doświadczenia lub dzięki posiadanej wiedzy sytuacji i dodatkowo za pomocą obrazu dodanie im nowej interpretacji.

W specyficzną konwencję wpisuje się także traktowanie elementów Kádárowskiego reżimu, reprezentanta kolonialnej zależności. Jest to także dowód na to, że Węgry są w stanie po kilku latach od końca tamtej epoki śmiać się ze swojej traumy. Zastanawiające jest jednak to, że o ile konwencja humorystyczna, satyryczna została dzięki filmowi *Tímára* zaakceptowana, to jeszcze długo nie potrafiono oswoić się z tematyką rewolucji 1956 roku w konwencji dramatu, filmu historycznego. Trzeba będzie poczekać na to kilka następnych lat, szczególnie do pięćdziesiątej rocznicy wybuchu powstania, kiedy to – czego można się spodziewać – nastąpi wysyp rocznicowych produkcji reprezentujących niemal każdy gatunek, od kameralnych dramatów do narodowych epei kina komercyjnego. Brak głębszej analizy rewolucji zaraz po zmianie systemu można tłumaczyć przeniesieniem zainteresowania twórców na tematykę ówczesznie bardziej aktualną. Upadek systemu spowodował ogromne zawirowania o charakterze politycznym, ekonomicznym, a przede wszystkim społecznym i o tych zagadnieniach w swoim filmach z początku lat dziewięćdziesiątych opowiadali filmowcy węgierscy, np. Ibolyi Fekete w filmie *Bolsewita* (1996) czy István Szabó w *Kochana Emmo, droga Böbe* (*Édes Emma, drága Böbe – vázlatok, aktok*, 1992). Historia, nawet ta stosunkowo nieodległa, musiała poczekać na lepszy moment.

Jak zatem zostały przedstawione realia reżimu totalitarnego? *Tímár* buduje klimat systemu dzięki włączaniu do swojej konstrukcji drobnych elementów,

szczegółów, które wychwyca znawcy historii Węgier. Nie każdy widz węgierski, zwłaszcza ten młodszy, zorientuje się, dlaczego wujek Simon, przekazując poprzez osiedlowy radiowęzeł wyniki losowania totolotka, pomija liczbę „56” i odsyła słuchaczy do sprawdzenia wyników w prasie. Rzeczywiście po rewolucji ta liczba była wyjątkowo nie lubiana przez władzę i różnymi sposobami starano się ją usuwać z życia publicznego, tak jak wszystko inne, co mogłoby o tamtych tragicznych wypadkach Węgrom przypominać.

Już samo istnienie osiedlowego węzła jest znakiem czasów, w których istniała indoktrynacja, odgórnie narzucone myślenie, polityczna propaganda. Nad wykonywaniem dyrektyw i porządku musieli czuwać zaufani towarzysze, wykonawcy woli władzy. Wciąż wielu zwolenników stalinowskiego terroru tęskniło za tym okresem. Wujaszek Simon nie kryje nostalgii za wcześniejszym porządkiem i z rozrzewnieniem wspomina ówczesne metody działania. Skutecznie terroryzuje społeczność podlegającego mu osiedla. Podczas święta lotnictwa przerywa beztroskie tańce i każe wszystkim spoglądać w niebo, nakazując tym samym uczestnictwo w uroczystościach państwowych. Swojemu synowi ciągle powtarza, że musi iść do fryzjera, by nikt posądził go o przynależność do tzw. bananowej młodzieży (Jenő, nawiasem mówiąc, stwierdza otwarcie, że jeśli wygrają konkurs to pojedzie do Brazylii i przez rok będzie jadł tylko banany).

Kwintesencją Timárowskiego ujęcia totalitaryzmu jest spotkanie Simona i jego dawnej towarzyszki broni, może nawet miłości – Ernesztin, milicjantki. Podczas wieczornego spaceru (Ernesztin jest w trakcie poszukiwań zbrojeńca grasującego w parku, chodzi zapewne o tajemniczego jegomościa z walizką) wspominają jak przed laty urządzili zasadzkę na nielegalnych handlarzy na Wyspie Małgorzaty. Ilustracją rozmowy jest romantyczna piosenka o spotkaniu dwojga kochanków nad brzegiem Dunaju. Utworowi towarzyszy groteskowy układ taneczny bohaterów. Pojawia się jednak mały zgrzyt. Milicjantka zarzuca Simonowi, że gdy się poznali nie dostrzegła w niej działaczki ruchu komunistycznego, czemu on zaprzecza z kamienną twarzą: niemożliwe, aby widział w niej kobietę.

Simon jest postacią centralną tematu „związek z reżimem” – bez skrępowania wypytuje Attilę, czy ma jakichś krewnych, przyjaciół za granicą, a potem dodaje, że chłopak nie musi odpowiadać, bo i tak da się to sprawdzić. Krytykując Féliksa za jego nieudane kopiowanie tańca w wykonaniu Freda Astera, porównuje go do agonalnych drgawek wisielca. Ma zapewne doskonałą wiedzę w tym zakresie, bowiem jak zdradził jego syn, ojciec był funkcjonariuszem ÁVH czyli najbardziej znienawidzonej służby bezpieczeństwa ze wszystkich tego typu formacji w powojennej historii na Węgrzech.

Lalunie posiadają też silny wątek autotematyczny, jest bowiem w nim odwołanie do filmu Federico Feliniego *Słodkie życie* (*La dolce vita*, 1960). Już w pierwszych scenach pojawia się plakat filmu, ale na obdrapanym murze wygląda na kiepski dowcip lub nawet prowokację. Sekwencja w kinie, gdzie tłum młodych mężczyźn

wpatruje się w kąpiącą się w Fontannie di Trevi Anitę Ekberg, a potem w zbiorowym amoku próbuje dostać się na ekran z wyświetlanym filmem, przypomina filmy *Purpurowa róża z Kairu* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) Woodyego Allena i *Ucieczka z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego. Wątek filmu w filmie rekompensuje brak istotnego elementu z poprzednich realizacji Tímára, mianowicie odbiornika telewizora, w którym wyświetlany obraz stawał się częścią fabuły. To świadomy wybór reżysera, w 1962 roku Telewizja Węgierska cieszyła się już rosnącą popularnością, mimo że jej początki sięgały raptem 1957 roku⁴. Odbiorniki telewizyjne, jako nowinka techniczna, nie były tanie, a jednak znajdowały wielu nabywców⁵. Częściej w filmie pojawiają się za to wielkie lampowe odbiorniki radiowe, przy których czas spędzają bohaterowie filmu, na przykład Attila nocami słucha audycji Radia Luxemburg. Właścicielka mieszkania, u której wynajmuje pokój jest przekonana, że to węgierska sekcja Radia Wolna Europa i w obawie przez represjami wyrzuca go na ulicę. Barman w kawiarni, wykorzystując nieobecność klientów, szuka zakazanej stacji.

W klimacie absurdalnych komedii Stanisława Barei odbywają się lokalne eliminacje do wielkiego finału. Zebrana publiczność wyczekuje swoich faworytów, wśród nich pojawi się m.in. naśladowca Houdiniego⁶, prawdopodobnie były bokser z przebłyskami wspomnień o swojej sportowej karierze. Próbuje – z pomocą asystentki-kelnerki – uwolnić się z łańcuchowej pułapki. Mimo porażki i omdlenia otrzymuje gromkie brawa, a jury decyduje, że do dalszej części konkursu *Ki mi tud?* zakwalifikowany zostaje... łańcuch.

W szranki zawodów staje też zespół Attili, którego członkowie do ostatniej chwili nie potrafili uzgodnić nazwy, w akcie desperacji wymyślają związaną z ich fabryką niezbyt błyskotliwą nazwę *Śruby*. Wykonanie utworu i reakcja publiczności daje nadzieję na pomyślne przebrnięcie eliminacji. Rzeczywiście, występ był sukcesem, jednak do następnej fazy konkursu zespół Attili dostał się dzięki Ede, perkusiście, który z braku zwykłych pałeczek posługiwał się ubijaczkami do piany, co wzbudziło wielką radość widzów.

Tímár, jak to ma w zwyczaju, lubi zaskakiwać, zmieniać spodziewany rozwój wypadków. Po pierwszych sekwencjach filmu można było odnieść wrażenie, że jest to realizacja z typowym happy endem, że bohaterowie „będą żyli długo i szczęśliwie”, mimo przeciwności losu w końcowej scenie odniosą zwycięstwo, zrealizują swój plan. W *Laluniach* jednak inaczej potoczy się opowiadana historia. Attila odkryje, że to nie Katinka pisze do niego listy, ale zakochana w nim Adela. Dodatkowo tuż przed ogólnokrajowymi eliminacjami, których rangę podkreślała

⁴ W 1962 roku Telewizja Węgierska nadała ponad tysiąc godzin programu.

⁵ W roku 1960 wyprodukowano na Węgrzech ponad 400 tys. telewizorów, z czego, jak można się domyślać, większość znalazła nabywców, zwłaszcza, że zakupu dokonywano w systemie przedpłat.

⁶ Harry Houdini urodził się w 1874 roku w Budapeszcie.

obecność wozu transmisyjnego Węgierskiej Telewizji i kamer na sali, przypadkowo wychodzi na jaw nieuczciwość organizatorów konkursu. W garderobie Attila znalazł przygotowane już specjalnie dla finalistów uszyte na miarę kostiumy. To odbiera członkom zespołu jakiekolwiek nadzieje na szczęśliwe zakończenie, ale nie rozpaczają z tego powodu, traktują wydarzenie w kategoriach kolejnej przygody. Jenő natomiast orientuje się, że płyta, którą kupił za całe 40 forintów, nie zawiera piosenki Mary Lou, lecz mniej lubianego przez niego węgierskiego wykonawcy.

Lalunie pod względem języka filmowego, technicznych rozwiązań są „kolorową wersją” *Zdrowej erotyki*. Reżyser używa wiele podobnych trików, m.in. zmianę prędkości odtwarzanej taśmy. Filmował aktorów, którzy poruszali się bardzo wolno i dopiero po przyspieszeniu odtwarzania zarejestrowanego materiału ich ruchy stają się odrobinę naturalniejsze, chociaż nie o naturalizm tutaj chodzi. Postacie zachowują się jak sterowane roboty, jak wspomniane wcześniej kukielki czy marionetki. Sporym wyzwaniem, jak stwierdził reżyser, było późniejsze zsynchronizowanie obrazu ze ścieżką dźwiękową⁷. Oprócz zabawnych dialogów stosuje, podobnie jak w filmie *Gra w durnia* (*Csapd le csacsi!*, 1992) te mniej wyszukane żarty o ślapstickowej proweniencji, na przykład wujaszek Simon ni stąd ni z owąd wywraca się na ziemię i niczym zółw bezradnie macha kończynami, czy ślaniający się na nogach magik, były bokser, który bezskutecznie próbuje rozerwać krępujące go łańcuchy. Słownych żartów, aluzji historycznych wplecionych w dialogi jest dużo, Tímár nie epatuje nimi, ale dyskretnie przemycza, tak jakby wciąż miał do czynienia z cenzurą. Kandydatka do zespołu ludowego podczas wyciągania z samochodu krzyczy, że to już nie są lata pięćdziesiąte, a w odpowiedzi słyszy, że to lata sześćdziesiąte. Rzeczywiście wbrew nieustannym zapewnieniom Kádára o nieodwracalnym końcu epoki stalinowskiej, wiele jej atrybutów ówczesna władza stosowała z powodzeniem. Owiane złą sławą obozy dla internowanych osób, zamknięte w połowie lat pięćdziesiątych, Kádár wykorzystywał ponownie po rewolucji.

Obecność tajemniczego komiwojażera także można odczytywać jako aluzję polityczną. Zanim jednak zdradzi widzom zawartość swojej walizki, pojawi się jeszcze w zabawnej scenie w tramwaju budapeszteńskim, również charakterystycznym motywem filmów Tímára. Dzięki znajomości psychologii, która powinna cechować skutecznego sprzedawcę, prowokuje atrakcyjną bileterkę do wykonania striptizu, dla samej rozrywki. Mimo niewybrednego żartu, którego stała się obiektem, i tak będzie chciała nawiązać z nim bliższe relacje. Mężczyzna szczerze odradza jej ten pomysł, ponieważ nieustannie wchodzi w konflikt z władzą – zaczął od rzucania przedmiotami w Horthyego i Szálasię⁸ w czasach poprzedzających

⁷ P. Nádori, *Az abszurd közmegegyezés. „Filmvilág” 1997, nr 3, s. 54.*

⁸ F. Szálasi, przywódca faszystowskiej organizacji strzałokrzyżowców, premier Węgier (1944–1945).

komunizm. Potem był Rákosi, a obecnie planuje jakąś akcję przeciw Kádárowi. Zdradza jednak, co tak pieczołowicie przechowuje w swoim bagażu. Nie jest to imitacja męskiego członka, jak można było się spodziewać po reakcjach kobiet, ale ogromnych rozmiarów palec wskazujący pochodzący ze zniszczonego pierwszego dnia rewolucji pomnika Stalina z Placu Bohaterów. Za posiadanie fragmentu ręki skazano go na pięć lat więzienia.

Tímár tradycyjnie już stosuje liczne zbliżenia, najazdy kamery, a także ustawia bohatera danej sceny na ruchomej podstawie i przemieszcza go, co daje efekt „płynięcia” nieruchomej postaci. Wkomponowuje również w fabułę krótkie przebitki, migawki scen już oglądanych i tych, które dopiero się pojawiają, zaburza w ten sposób spokojny, senny rytm całego filmu.

Tímár na początku lat sześćdziesiątych był nastolatkiem, ale niektóre zdarzenia mocno utkwiły mu w pamięci, dlatego kilka z nich umieścił w *Laluniach*. W filmie pojawia się *alter ego* reżysera, chłopiec, który jako niemy świadek wydarzeń ukazuje się w różnych momentach i najczęściej z beztróskim uśmiechem na twarzy spogląda wprost w kamerę. Raz tylko wychodzi poza swój status obserwatora, strzelając z procy do głośnika radiowęzła (ponoć Tímár w dzieciństwie w ten sposób walczył z reżimem⁹).

W swojej satyrze Tímár nie neguje postaw bohaterów, a funkcjonariusze aparatu państwowego pokazani są pobłażliwie. Inne potraktowanie byłoby niesprawiedliwe wobec rodaków, wszyscy przecież godzili się na ten układ z początku lat sześćdziesiątych w myśl hasła głoszonego przez Kádára: Kto nie przeciw nam, ten jest z nami. Władza robiła swoje, czyli rządziła, społeczeństwo miało interesować się własnymi problemami i je rozwiązywać. System Kádárowski, podobnie jak polityczne uwarunkowania w Polsce, opierał się na utopijnym założeniu, że władza jest w stanie narzucić społeczeństwu swój sposób myślenia, ukierunkować pragnienia i nakazać jednostkom, by myślały jak zbiorowość. Bardzo szybko jednak rozeszły się drogi oficjalnej propagandy i społecznego postrzegania rzeczywistości, szczególnie w Polsce. Na Węgrzech dłużej utrzymał się porządek i kontrola władzy nad społeczeństwem, wynikało to z traumy po powstaniu w październiku i listopadzie 1956 roku. Przykładem pozornie tylko zabawnego spojrzenia na tamte lata są bez wątpienia stosunki panujące w fabryce, powszechne pijaństwo, kradzież sprzętu, w myśl zasady, że sabotowanie pracy zakładu jest działalnością patriotyczną, chociaż tak naprawdę ludźmi kierowała chęć zysku.

Dzieło Tímára, jak wspomniałem wcześniej, odniosło wielki sukces komercyjny i spotkało się także z bardzo pozytywnym przyjęciem węgierskiej krytyki filmowej. Publiczność doceniła trud wiernego odwzorowania epoki, nowe aranżacje szlagierów muzycznych i niewątpliwie zabawny charakter filmu. Recenzenci z uznaniem wypowiadali się o umiejętnym pogodzeniu kina komercyjnego z am-

⁹ Taka informacja znajduje się w komentarzu do filmu na płycie DVD.

bitniejszą próbą postmodernistycznej gry gatunkowej¹⁰. Nie było już zarzutów, pamiętanych z poprzedniej realizacji, kiedy to wytykano reżyserowi schlebianie niewyrafinowanym gustom i prymitywną rozrywkę¹¹. Przypomnieli sobie też o debiutanckiej realizacji Tímára, która choć zyskała miano kultowej, nie należała do nurtu kina popularnego, częściowo ze względu na „szorstkość”, kiepską jakość czarno-białej taśmy i specyficzną realizację.

Łyżką dziegciu w beczce zachwyków nad sukcesem komercyjnym i artystycznym był wyciągnięty na powierzchnię konflikt reżysera z autorem opowiadania Gyulą Mártonem. Krótco po realizacji filmu obaj twórcy nie byli w stanie ze sobą rozmawiać i nie siadali przy jednym stole. Powodem takiego stanu rzeczy były według literata kłamliwe wypowiedzi filmowca na temat niedopasowania utworów muzycznych w pierwotnej wersji z opowiadaną historią¹². Przede wszystkim jednak kością niezgody były, zdaniem Mártona, bezprawne zmiany w jego tekście, dzięki którym, jak podkreślał z kolei Tímár, film odniósł sukces. Być może częściowo awantura była elementem marketingowej strategii, jednak film bronił się sam i nie potrzebował negatywnej reklamy, a zarzuty sprawiały wrażenie zbyt ostrych, osobistych.

Tímár zapewne odczuwał satysfakcję, jego koncepcja, konwencja filmu znalazła uznanie w oczach widzów, którzy tłumnie, odwiedzając kina, opowiedzieli się za takim modelem narracyjnym. Otwarte pozostaje pytanie czy realizacja Tímára to komercjalizacja jego twórczości, pewien nieunikniony kompromis, aby nie pozostać niezauważonym twórcą niszowych produkcji? Czy jednak artystycznie dojrzały krok łączący kino ambitniejsze z łatwiejszymi gatunkami, jak komedia muzyczna? Bezsprzecznym jest wielki sukces. A sukces finansowy obalił także pewien mit kinematografii węgierskiej, wedle którego na Węgrzech nie można było zrealizować rentownego filmu rozrywkowego. Wywołał także szeroką dyskusję w środowisku filmowym na temat rodzimej produkcji, która w dalszym ciągu, mimo upływu kilku już lat od zmian systemowych, nie doczekała się wypracowania efektywnych mechanizmów finansowania. Wciąż nie było jasne, kto powinien wspierać węgierską kinematografię, choć rola państwa wydawała się oczywista, to jednak jego kondycja nie pozwalała spełniać tych oczekiwań. Twórcy twierdzili, że nie ma takiej możliwości, aby wpływy z biletów pokryły większą część kosztów produkcji, producenci, że podział środków jest nieproporcjonalny do nakładów. Tímár udowodnił, że jest możliwe zrealizowanie ambitnego filmu, który przyniesie zysk, pokazał w dodatku film interesujący, ciekawy z punktu

¹⁰ P. Nádori, op. cit., s. 54.

¹¹ G. Szekely, *Csapid le csacsi!* „Filmvilag” 1992, nr 3, s. 58.

¹² P. Tímár w rozmowie z Tamásem Szőnyeiem, „Magyar narancs” 1997, nr 13. Na marginesie można dodać, że nazwa tego poczytnego czasopisma wywodzi z kultowej satyry politycznej, *Świadek* w reżyserii Pétera Bacsó.

widzenia języka filmowego. Jak stwierdził, filmy muszą powstawać nie tylko z myślą o festiwalach, najważniejsza jest publiczność¹³.

Po sukcesie filmu *Tímára* również inni twórcy sięgnęli po motyw nostalgii i ironii w swoich realizacjach, czyniąc je niemal obowiązkowymi elementami filmów opowiadających o historycznej zależności, postkolonialnym odczuwaniu własnej historii. W kilku przypadkach naśladownictwo przyniosło pozytywny skutek, choć zdarzały się też niepowodzenia, np. uznawane za *Lalunie 2* dzieło Gergelya Fonyó *Papryka, sex i rock'n'roll (Made in Hungaria, 2009)*.

Lalunie (Csinibaba, 1997)

Reżyseria: Péter Tímár

Scenariusz: Gyula Márton, Péter Tímár

Zdjęcia: Péter Szatmári

Scenografia: Zsuzsa Vavrinyec

Muzyka: György Nadas

Montaż: Péter Tímár

Dźwięk: Tamás Márkus

Wykonawcy: János Gálvölgyi, Sándor Almási, Anita Tóth, Gábor Reviczky, Éva Igó, Ildikó Tóth

¹³ G. Kövedy, *Recept nélkül*, „Filmvilág” 1997, nr 12, s. 19.