

SŁODKO-GORZKIE REMINISCENCJE „MIĘKKIEJ DYKTATORY” JÁNOSA KÁDÁRA W KINIE WĘGIERSKIM

ALEKSANDRA MUGA¹
(Poznań)

Słowa kluczowe: Węgry, kadaryzm, gulaszowy komunizm, film, nostalgia, rozrachunek

Keywords: Hungary, Kádárisim, Goulash Communism, film, nostalgia, settling accounts

Abstrakt: Aleksandra Muga, SŁODKO-GORZKIE REMINISCENCJE „MIĘKKIEJ DYKTATORY” JÁNOSA KÁDÁRA W KINIE WĘGIERSKIM. „PORÓWNANIA” 7, 2010, Vol. VII, s. 151-163. ISSN 1733-165X. Artykuł stanowi próbę syntetycznego spojrzenia na kino węgierskie, podejmujące temat komunistycznej przeszłości czasów Jánosa Kádára. Autorka omawia charakterystyczne koncepcje „pisania” historii „miękkiej dyktatury” w filmie, dokonując przeglądu około 15 tytułów, zrealizowanych od lat 80. XX wieku do dnia dzisiejszego. Zwraca uwagę na współistnienie dwóch tendencji – nostalgicznej, powszechnej od upadku systemu socjalistycznego do początków trzeciego tysiąclecia, oraz antynostalgicznej, rozrachunkowej. Pierwsze zakusy deziluzji, przełamania utrwalonego w kinie sposobu myślenia o epoce gulaszowego komunizmu przyniosły dopiero ostatnie lata.

Abstract: Aleksandra Muga, BITTER-SWEET REMINISCENCES OF JÁNOS KÁDÁR'S "SOFT DICTATORSHIP" IN THE HUNGARIAN CINEMA. "PORÓWNANIA" 7, 2010, Vol. VII, s. 151-163. ISSN 1733-165X. The article is an attempt of a synthetic view upon the Hungarian cinema concerning the question of the communist past of the country ruled by János Kádár. The author discusses distinctive concepts of "writing" history of the "soft dictatorship" by Hungarian filmmakers. She examines about 15 titles, produced from 1980s until now and draws attention to the coexistence of two tendencies – a nostalgic one, widespread since the fall of the socialist system to the beginnings of the third millennium, as well as an antinostalgic one, settling accounts with the past. The first efforts of disillusion and overcoming the common way of thinking about the "Goulash Communism" in the national cinema have only been brought by the recent years.

W obecnej dobie hegemonii przekazu audiowizualnego w kulturze, film – jak przekonywał Piotr Witek – stanowi jedną z najdonioślejszych formuł pisania, czy

¹ Correspondence Address: olamuga@gmail.com

też „oswajania historii”². Celem niniejszego artykułu jest zastanowienie się nad ewolucją koncepcji „radzenia sobie” z komunistyczną przeszłością epoki kádárskiej w kinie węgierskim. Przez dłuższy czas – od upadku systemu socjalistycznego do początków trzeciego tysiąclecia, dominowała w tym zakresie tendencja nostalgiczna. W ostatnich latach podjęto pierwsze rozrachunkowe próby zburzenia iluzji, przełamania powszechnego sposobu widzenia własnej historii.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że epoka Jánoša Kádára, trwająca od 1956 do 1988 roku, należy do najbardziej kontrowersyjnych okresów w historii Węgier, do dziś wywołujących krańcowo odmienne oceny i wspomnienia. Ma to związek ze specyfiką kádárowskiej „miękkiej dyktatury”. Porewolucyjny przywódca, chcąc zyskać poparcie społeczeństwa dla restaurowanego systemu komunistycznego, w zamian za polityczną wstrzeźliwość, zapewnił mu pozory wolności w życiu prywatnym. Choć dokładnie wiadomo było gdzie znajdują się granice owej wolności (w dalszym ciągu strzegła ich choćby rozbudowana sieć współpracowników tajnej policji), od lat 60. metody władzy złagodniały, a standard życia zaczął się stopniowo podnosić. Systematycznie rosła konsumpcja towarów spożywczych („gulaszowy komunizm”), a od lat 70. Węgrzy uzyskali stosunkowo swobodny dostęp do rozmaitych dóbr trwałych („socjalizm lodówkowy”³). Niemalą rolę w budowaniu poczucia dobrobytu w państwie Kádára i rozładowywaniu negatywnych emocji odegrało przyzwolenie dla mniej lub bardziej legalnych form działalności gospodarczej w nieformalnym sektorze prywatnym⁴. Od początku lat 60. do końca lat 80. sukcesywnie rósł czas poświęcany przez ludzi na zdobywanie dodatkowego dochodu, a „kto pracował po 12–14 godzin dziennie, zazwyczaj nie miał czasu zajmować się polityką”⁵.

Pragmatyczne podejście J. Kádára, oparte na założeniu, że „syty się nie buntuje”, okazało się niezwykle efektywne. Sprawilo, że znaczna część ludności bardzo szybko zrezygnowała z narodowych i demokratycznych ambicji⁶. Doszło do trwałego przewartościowania społecznego systemu aksjologicznego. Konsumpcja dóbr materialnych stała się podstawowym wyznacznikiem jakości życia. Przeszłość i świadomość historyczna, a także wszelkie wartości niezwiązane z bieżącą egzystencją zeszyły na plan dalszy⁷. Większość Węgrów miała przy tym świadomość, że

² Zob. P. Witek, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*. Lublin 2005.

³ Ironiczny wydźwięk owych określeń sam w sobie sygnalizuje połowiczność sytuacji.

⁴ T. Valuch, *A „gulyáskommunizmus”, [w:] I. Romsics (red.), Mítoszok, legendák, tévhitek a 20 századi magyar történelemből*. Budapest 2005, s. 361–390.

⁵ T. Valuch, *Hétköznapi élet Kádár János korában*. Budapest 2006, s. 156.

⁶ Zob. J. Tischler, *Kádár – zbrodnia i kompromis*. „Gazeta Wyborcza” 27.05.2009, http://wyborcza.pl/1,75515,6657758,K%C3%A1d%C3%A1r_zbrodnia_i_kompromis.html?as=1&ias=2&startsz=x; I. Romsics, *Magyarország története a XX. században*. Budapest 2005, s. 407–408, 425.

⁷ Wyniki badań socjologicznych, przeprowadzonych na początku lat 80. wykazały, że większość Węgrów nade wszystko ceniła sobie walory materialne. W jednej z ankiet z 1981 r. poproszono re-

ich kraj przewyższał średnią państw socjalistycznych pod względem poziomu życia, czy możliwości pomnażania majątku osobistego i była dumna, że zamieszkuje „najweselszy barak” sowieckiej zony⁸.

Paradoksalnie, węgierski „najweselszy barak” borykał się z poważnym problemem depresji – rosnącą falą samobójstw i alkoholizmu, stanowiącą niewątpliwym symptom frustracji, związanych z podwójnym życiem i iluzoryczną wolnością. Między 1961 a 1985 rokiem Węgry miały najwyższy wskaźnik samobójstw na świecie⁹. „Kádaryzm zabijał po cichu, jak czad – pisał Krzysztof Varga. – Nie prześladował masowo, bo nie było kogo – Węgrom po 1956 roku odechciało się antykomunistycznych zrywów”¹⁰. Márta Mészáros w jednym z wywiadów tak skomentowała tę sytuację:

Kiedy mnie pytają, jak to się stało, że od lat 70. przemieszkuję w Polsce, odpowiadam: bo nie chciałam być na Węgrzech. Drażniła mnie ta pseudoswoboda, ten dobrobycik, ta atmosfera stagnacji. Ludzie byli smutni, dużo pili, sporo było samobójstw. W Polsce było inaczej. Ciężiej, bo ludzie stali w kolejkach, ale przez to tym bardziej była widoczna parszywość ustroju. A u nas udawano, że wszystko funkcjonuje świetnie¹¹.

O swoim zdumieniu stosunkami panującymi w polskim „najweselszym baraku” i zachwycie oporem Polaków wobec systemu komunistycznego opowiadali

spodentów o ułożenie dziewięciu wartości w kolejności od najistotniejszej. Wszystkie związane z warunkami bytowymi wyprzedziły dobra duchowe: 1. dobrobyt materialny, 2. prawo do pracy, 3. ochrona interesów pracowniczych, 4. stała wartość pieniądza, 5. wysoki poziom opieki zdrowotnej, 6. kulturalne kontakty międzyludzkie, 7. wysoki poziom moralny społeczeństwa, 8. równość szans, 9. wolność słowa (Zob. M. Vásárhelyi, *Csalóka emlékezet. A 20. század történelme a magyar közgondolkodásban*. Pozsony 2007, s. 143–144).

⁸ Na przykład w badaniach opinii publicznej z 1986 roku 75% respondentów wyraziło przekonanie, iż na Węgrzech ludziom żyje się lepiej, niż w innych krajach komunistycznych (Ibidem, s. 143).

⁹ Zob. T. Valuch, *A „gulyáskommunizmus”...*, op. cit., s. 389.

¹⁰ K. Varga, *Gulasz z turula*. Wołowiec 2008, s. 77.

¹¹ *Zabrudzona pamięć 1956*. Z Mártą Mészáros rozmawiał T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 79. Reżyserka często wypowiadała się na temat różnic w postawach Węgrów i Polaków wobec komunistycznej władzy, stawiając odwagę naszych rodaków za przykład swoim: „Miałam takiego polskiego przyjaciela, Piotra Skrzyneckiego, który w latach 80. prowadził w Krakowie legendarny kabaret. I kiedy w Polsce ogłoszono stan wojenny, obowiązywał zakaz poruszania się po ulicach, siedzieliśmy w tym kabarecie. I przyszedł Skrzynecki, miał przy sobie plastikową głowę Jaruzelskiego i rzucił ją w kierunku publiczności, jak piłkę. I pozdrowił ubeków, siedzących wśród publiczności, którzy z pewnością później doniosą o tym fakcie, a także dwóch przyjaciół, którzy tego dnia uciekli z obozu dla internowanych. Śpiewaliśmy, a potem szliśmy do domu, zaciemnioną ulicą, śpiewając głośno po drodze. Czy było coś takiego w czasach kádárowskich? Wprawdzie zdarzali się odważni ludzie, ale tutaj wszystko sprowadzało się do kłamstwa. Bo długo żyliśmy lepiej, niż inni w regionie Wschodniej Europy, i wyglądało na to, że to fantastyczna sprawa. Szybko zapomnieliśmy za jaką cenę Kádár doszedł do władzy i myśleliśmy tylko o tym, jaki z niego spryciarz, tłumiąc w sobie wszystko. I teraz odbija się to z nawiązką, ludzie nie wiedzą co począć ze szkieletami, wypadającymi z szafy” (*Másik Magyarországon*. Z M. Mészáros i É. Pataki rozmawiała K. Muhi, „Filmvilág” 2008, nr 8. Tłum. własne).

też rozmówcy Pawła Cebuli i Grzegorza Górnego w książce *Węgierski łącznik*¹² – Ákos Engelmayer, Csaba György Kiss, István Kovács, Attila Szalai i Imre Molnár, którzy w latach 70. i 80. odgrywali rolę pomostów między społeczeństwami polskim i węgierskim oraz grupami opozycyjnymi w obu krajach. Piorunujące wrażenie na „łącznikach” wywarły między innymi swoboda poruszania się autostopem po PRL-u, śmiałość twórców Polskiej Szkoły Filmowej i Kościoła katolickiego, obecność jazzu, czy przyzwolenie na długie włosy i brody – nie do pomyślenia w reżimie Kádára.

Również węgierscy pisarze dostrzegali mankamenty „gulaszowego komunizmu”. Po latach Péter Esterházy w swojej powieści *Harmonii caelestis* przedstawiał naturę „miękkiej dyktatury” jako wyjątkowo obłudną i demoralizującą:

Ta jego natura ujawniała się powoli, to znaczy stosownie do tego kraj powoli życzył sobie ją poznawać. Ludzie pozamykali oczy, zbyt wiele już widzieli, mówili więc, jest, co jest, niech przyjdzie, co ma przyjść, ale nie mówmy o tym, nie dowiadujemy się, nie wiemy, co to ma być. Nie wspominając już o tym, że naprawdę nie sposób było się rozeznaczyć, co jest czym, bo wszystkie „tak” przechodzące w „nie” i wszystkie „nie” udające „tak” nie są w końcu ani „tak” („nie”) ani „nie” („tak”), nawet nie są „może” („może”), skoro coś jednak zawsze w końcu będzie, było, „tak”, „nie”, „może”¹³.

Trafnie opisywał sposób ówczesnego zachowania:

– Niech będzie pochwalony! – krzyknął do tyłu brat. A ja, jakbym się z nim kłócił, wrzasnąłem:

– Jezus Chrystus!

W tej właśnie chwili zerwaliśmy społeczny kompromis zawarty w pięćdziesiątym szóstym roku, takie było znaczenie naszego głośnego, publicznego przywitania się z księdzem. My się tylko przywitaliśmy, ze znajomymi wypada się witać, układaliśmy w myślach obronę. Dorośli w autobusie zachowywali się tak, jakby niczego nie słyszeli, wiele osób ze szczególną uwagą obserwowało krajobraz, a wikariusz zaczerwienił się. (...)

– Zamknij się, chłopcze, póki ci dobrze! – zasyczała wrogo jakaś kobieta obok mnie, nie patrząc na nas, ale nie ze strachu¹⁴.

Imre Kertész nazwał postawę politycznej bierności społeczeństwa w czasach Kádára „konformizmem wyznawanym dla trabanta i niewielkiego domku”. Nie była ona „strategią przetrwania, ale strategią zniszczenia, strategią uznania niszczącej siły”¹⁵. Jeszcze dosadniej mówi dziś o niej Mihály Kornis:

¹² Zob. P. Cebula, G. Górny, *Węgierski łącznik*. Warszawa 2008.

¹³ P. Esterházy, *Harmonia caelestis*. Tłum. T. Worowska. Warszawa 2007, s. 430–431.

¹⁴ *Ibidem*, s. 440.

¹⁵ I. Kertész, *Hommage à Fejtő*. Tłum. E. Sobolewska, [w:] Tegoż, *Język na wygnaniu*. Warszawa 2004, s. 156.

Zresztą w końcu to nie o Kádára chodzi w tej niezamkniętej do dziś historii, ale o społeczeństwo, o gwałcony przez 33 lata kraj, który wprawdzie niechętnie i z musu, ale przyjmował umizgi reżimu kádárowskiego i pozwolił się zhańbić¹⁶.

Wzburzenia znacznej części elity kulturalnej do dziś nie podziela ogół społeczeństwa. Kino z uwagą śledzi owe spory i od trzydziestu lat bierze udział w debacie o spuściznie najweselszego-najsmutniejszego z baraków, przychyłając się raz do jednego, raz do drugiego stanowiska.

Najwcześniejsze retrospektywne analizy rzeczywistości zdominowanej przez „kádaryzm” zostały podjęte w kinie węgierskim jeszcze przed transformacją, w latach 80. XX wieku i dotyczyły lat 60. Filmy *Czas się zatrzymuje* (*Megáll az idő*, 1981) Pétera Gothára, *Wspaniałe pokolenie* (*A nagy generáció*, 1985) Ferenca Andrása i *Cza cza* (*Cha-cha-cha*, 1982) Jánosa Kovácsiego ujawniły ambiwalentny stosunek do najbliższej przeszłości, w którym mieszały się tęsknota i rozgoryczenie.

Autora *Cza czy można* uznać za prekursora nostalgicznej fali, jaka opanowała Węgry po roku 1989¹⁷. Z filmu tego emanowało zafascynowanie muzyką i obyczajami lat 60. (instytucja szkoły tańca, wspólne oglądanie telewizji przez sąsiadów), a także przedmiotami „retro”, wyprodukowanymi we wczesnym etapie „realnego socjalizmu” (adapter, papierosy marki Daru itd.). Film J. Kovácsiego roztaczał wyidealizowaną wizję atmosfery Budapesztu lat 60., ale brakowało mu jeszcze *happy endu*, charakterystycznego dla czysto komercyjnych narracji poprzelomowych tego typu¹⁸.

Czas się zatrzymuje i *Wspaniałe pokolenie* stanowiły natomiast pierwsze próby obrachunku z jednym z mitów założycielskich systemu Kádára – dekonstruowały legendę lat 60., ukazując czasy węgierskiej małej stabilizacji jako początek procesu degrengolady, prężródło przyszłych (teraźniejszych) frustracji. W filmach F. Andrása i P. Gothára wyraźnie pobrzmiwały echa ponurych nastrojów początku dziewiętej dekady.

Tytuł *Wspaniałe pokolenie* ironicznie odnosił się do generacji młodych z lat 60., obrosłej w legendę. Ci, którym kiedyś wydawało się, że zawojują świat, zostali pokazani po dwudziestu latach, jako czterdziestoletni życiowi nieudacznicy. Ich pokolenie rozpadło się, poniosło totalną porażkę. Niczego nie zbudowało, poza życiem, pełnym obłudy i rozczarowań.

Czas się zatrzymuje do dziś uważany jest za jedną z najważniejszych – najbar dziej sugestywnych i trafnych diagnoz wczesnego kádaryzmu¹⁹. Film Gothára

¹⁶ M. Kornis, *Mój zgwałcony kraj*, „Tygodnik Powszechny” 2007, XI 4.

¹⁷ Powrócę do tego problemu niżej.

¹⁸ Zob. T. Legát, *Cha-cha-cha*, [w:] E. Bori, S. Turcsányi (red.), *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*. Budapest 2007, s. 174.

¹⁹ Zob. G. Gelencsér, *Iskola a határok között. Megáll az idő*, [w:] Káoszkeringő. Gothár Péter filmjei. Budapest 2006, s. 65–75.

odniósł na Węgrzech kultowy sukces dzięki wyjątkowej syntezie elementów kina gatunkowego (odwołującego się do znanych konwencji i archetypicznych sytuacji), z analityczno-krytycznym komentarzem autorskim. Popularna forma posłużyła ewokowaniu legendy pogodnych, pełnych nadziei lat 60. w obrazie świata niefrasobliwych licealistów. Reżyser umieścił ją jednocześnie w ironicznym cudzy-słowie, kreśląc wokół młodych bohaterów upodłone i złamane nieustannymi kompromisami otoczenie dorosłych. Nie istniał w owym otoczeniu ani jeden autorytet moralny, chociaż figury rodziców i nauczycieli reprezentowały wszelkie prądy umysłowe epoki. Tradycyjny humanizm starego wychowawcy raził anachronicznością, a postępową lewicowość nowego wydawała się skrajnie naiwna. Gothár przekonywał, że lata ugody po 1956 nie były czasem wielkich bohaterów, lecz żalosego, sromotnego przetrwania – poprzez ucieczkę, duchową kapitulację, samooszukiwanie czy cyniczny konformizm²⁰.

Twórcy filmu *Czas się zatrzymuje* zdemontowali też mit o anarchistycznym buntowniku lat 60., konstruując kluczową postać Pierre'a. Ów niepokorny młodzieniec, który miałby szansę pociągnąć za sobą całe pokolenie dorastających Węgrów, funkcjonował raczej w sferze popkulturowych mrzonek, niż rzeczywistości. Pojawił się na moment, aby wziąć udział w splądrowaniu szkoły w rytm *Jailhouse rock* Elvisa Presleya i wyskoczyć przez okno, a zarazem z filmowej historii. Reżyser nie zasugerował ciągu dalszego jego losów – nie wiadomo czy uda mu się wcielić w rolę dysydenta. Epilog milczy na ten temat, choć pokazuje dzieje pozostałych bohaterów, całkowicie pozbawione perspektyw²¹.

Warto zwrócić uwagę na emblematyczne ramy czasowe akcji filmu *Czas się zatrzymuje*. Wyznaczyły je dwa tragiczne momenty historii Węgier, symbolizujące upadek nadziei. Prolog rozgrywał się 5 listopada 1956 roku, dzień po rozpoczęciu interwencji wojsk radzieckich na Węgrzech; epilog – w noc sylwestrową 1967 roku, w wigilię węgierskiego udziału w inwazji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji. Zasadniczą część akcji usytuowano w roku 1963, który rozpoczął okres polepszenia nastrojów społecznych, związany ze stopniową liberalizacją

²⁰ Jeden z bohaterów filmu – Bodor, który odbył karę więzienia za 1956, po wyjściu cynicznie głosił złotą zasadę okresu konsolidacji: „Nie podskakuj, nie rzucaj się w oczy”. W jego usta zostały też włożone inne słowa, dobrze oddające istotę porewolucyjnej epoki. Kiedy zapytano go o doświadczenia z celi: „Jak było tam w środku?”, lakonicznie odparł: „Czemu? A na zewnątrz jak było?”.

²¹ Zob. G. Gelencsér, op. cit., s. 67–68. Znamienne, że mit „anarchistycznego buntownika” powrócił w najnowszym musicalu o latach 60., zatytułowanym *Seks, papryka i rock'n'roll (Made in Hungária, 2009)* Gergelya Fonyó (film został wydany w Polsce na DVD przez Vivarto). Znalazło się w nim intertekstualne odniesienie do wyżej wspomnianej sceny: Röne – młody, zbuntowany, węgierski robotnik, fan rock'n'rolla, po odtańczeniu układu pomiędzy balkonami, przywodzącego na myśl „więziennego rocka”, identycznie jak bohater Gothára, wyskoczył przez okno. Efektem ścisłego przestrzegania reguł komercyjnego gatunku, z obowiązkowym *happy endem*, stała się jednak w filmie G. Fonyó nostalgiczna wizja wywrotowej potęgi młodości w odwiecznym konflikcie pokoleń, uatrakcyjniona „egzotyczną” scenerią kádárovskich Węgier.

życia. Film dotyczył problemu etycznych następstw legendarnej (bo dającej przejściową nadzieję na ucieleśnienie komunizmu „z ludzką twarzą”) epoki lat 60. Gothár sugerował, że jej istotą było zaprzeczenie duchowych wartości wspólnoty, zatrzymanie wspólnej Historii. Kompromis społeczny zawarty w 1956 i odnowiony w 1968, wymagał taktownego milczenia na temat zbrodni – przyłączenia się do zdrady ideałów rewolucji, a następnie okresu reform. Myślą przewodnią owego konsensusu, hasłem całej epoki kádárovskiej, mogłyby być słowa skierowane przez jednego z młodych bohaterów filmu Gothára do wychowawcy: „Ty myślisz, że ja nie wiem, że ty wiesz, że ja wiem. Doskonale wiemy”. Krytyk filmowy Gusztáv Schubert podkreślał katastroficzny wymiar przemian, jakie dokonały się w mentalności społeczeństwa węgierskiego pod wpływem przełomów lat 1956 i 1968. W popaździernikowej ugodzie można było dopatrzeć się jeszcze pewnego etosu polityki realnej. Towarzyszyła jej iluzoryczna, ale autentyczna wiara reformatorów lat 60. w możliwość stworzenia „poprawionego wydania komunizmu”. Po 1968 przysły wszelkie złudzenia. Milczące przymierze kontynuowano już z czysto cynicznych kalkulacji²².

O tym, że przeszłość nie znika bez śladu, że na Węgrach ciążyą żalosne, moralne konsekwencje historycznych punktów zwrotnych, opowiadał też inny film Gothára – *Melodramat* (*Melodráma*, 1991), usytuowany pomiędzy 1968 i 1989 rokiem. Głos ten był jednak odosobniony w czasach transformacji.

Rozważania na temat mrocznych, duchowych implikacji kádaryzmu znikły z węgierskiego kina po 1989 roku na kilkanaście lat. Nie dziwi to, jeśli weźmiemy pod uwagę wyniki badań opinii publicznej, przeprowadzonych na przełomie tysiącleci. Ujawniły one, że Kádár zapisał się w pamięci społecznej jako najsympatyczniejszy polityk XX wieku²³ i jedyna postać z historii Węgier XX wieku, którą zaliczono w poczet największych bohaterów całych dziejów narodu. Kádár znalazł się na piątym miejscu w rankingu najczęściej wymienianych powodów do dumy, tuż po Istvánie Széchenyim, Lajosie Kossuthie, królu Stefanie i królu Macieju²⁴ (*sic!*). Znamienne, że otrzymał też wyższą średnią ocenę za swą działalność (3,5), niż premier rewolucji 1956 roku Imre Nagy (3,4)²⁵. Większość Węgrów do dziś uważa, że system Kádára był bardziej przyjazny ludziom od dzisiejszego. W powszechnym przekonaniu przed 1989 rokiem ludzie cieszyli się lepszym samopoczuciem, w społeczeństwie panowała większa solidarność, a najuboższe warstwy społeczne miały większe szanse awansu. Pamięć o dyktaturze zdaje się stopniowo

²² Zob. G. Schubert, *A '68-as csapdája*. „Filmvilág” 2008, nr 11; G. Schubert, *Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei*. „Metropolis” 2002, nr 3–4.

²³ Zob. A. Murai, *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után*. Szombathely 2008, s. 164.

²⁴ Zob. M. Vásárhelyi, op. cit., s. 57.

²⁵ Zob. *Ibidem*, s. 58–59.

zamierać. Pozytywnego obrazu przeszłości nie zakłócają wspomnienia represji i dyskryminacji ze względu na światopogląd czy pochodzenie. Mało kto ma też świadomość, że kraj był podporządkowany interesom obcego mocarstwa oraz że polityka ówczesnego systemu doprowadziła gospodarkę kraju do ruiny²⁶.

Wzmogłą nostalgię za epoką Kádára po przełomie, najczęściej tłumaczy się kryzysem społeczno-ekonomicznym, jaki towarzyszył przemianom. Transformacja wiązała się z licznymi utrudnieniami życiowymi (masowe bezrobocie, niepewność egzystencjalna, konieczność dostosowania się do nowych wymogów rynkowych) i przyniosła na Węgrzech głównie rozczarowanie. Ciężar poniesionych ofiar osobistych kazał poddać w wątpliwość wartość zachodzących procesów i pobudził mechanizm selektywnego, idealizującego działania pamięci²⁷. Analogiczne zjawisko „kariery” okresu gierkowskiego zafunkcjonowało też w Polsce po roku 1989²⁸, jednak jego zasięg wydaje się znacznie skromniejszy. Warto zauważyć za Dobrochną Dabert, że w kinie polskim tendencja nostalgiczna za PRL-em zarysowała się bardzo słabo, jedynie w jego nurcie pobocznym. Pociąg do czasów Gomułki i Gierka zademonstrowali wyłącznie młodzi reżyserzy, którzy „ulegli fascynacji swoistą egzotyką tamtych czasów, znaną im jedynie z fantasmagoryczno-absurdalnych twórców Marka Piwowskiego i Stanisława Barei” – Wiesław Paluch, twórca filmu *Motór* (2004) i Oskar Kaszyński, autor *Segmentu '76* (2002)²⁹. Czasy kádárowskie okazały się zdecydowanie bardziej nostalgiczne – pewnie dlatego, że jak ujął to Krzysztof Varga, „były w Europie Wschodniej najlepsze, choć najgorsze zarazem, bo to czasy złamanego kręgosłupa i mentalnych kajdan”³⁰.

W węgierskim dyskursie filmowym po 1989 roku zaznaczyła się silna potrzeba ożywienia legendy „najweselszego baraku”. Jednym z ulubionych tematów kina popularnego stały się lata 60., przywoływane w lekkim, sentymentalnym tonie.

Pierwszy komercyjny sukces wśród rodzimych produkcji demokratycznych Węgier odniósł film *Nigdy nie umrzemy* (*Sose halunk meg*, 1993) Róberta Koltaiego³¹. Była to zabawna historia łotrzykowskiej figury „wujka Gyusziiego”, który w latach 60. przemierzał kraj, handlując drewnianymi wieszakami i wydając zarobione pieniądze na alkohol, kobiety i wyścigi konne. Większość jego przygód została ukazana z perspektywy towarzyszącego mu siostrzeńca, który spędzał wakacje

²⁶ Zob. ibidem, s. 146.

²⁷ Zob. ibidem, s. 167–172; T. Valuch Tibor, *A „gulyáskommunizmus”...*, op. cit., s. 362–363.

²⁸ Zob. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa 2006, s. 200, 215–217.

²⁹ D. Dabert, *Rekonstrukcje i destrukcje historii w polskim kinie po 1989 roku*, [w:] B. Bakula i M. Talarczyk-Gubała (red.), *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*. Poznań 2008, s. 42.

³⁰ K. Varga, op. cit., s. 9.

³¹ Film obejrzało na Węgrzech w 1993 roku 209 790 widzów. Był to rekordowy wynik wśród rodzimych produkcji, choć dzielił go znaczny dystans od pierwszego miejsca – *Parku Jurajskiego* S. Spielberga, który zobaczyło 987 041 widzów. Zob. J. Cunningham, *Hungarian Cinema. From Coffeehouse to Multiplex*. London & New York, s. 147.

z dala od nadopiekuńczych rodziców. W narracji o prywatnych losach bohaterów epoka Jánosa Kádára jawiła się jako czas wolności, radości i niczym nieskrępowanej, słodkiej rozpuszty.

Równie tęskny wizerunek lat 60. wycierał z innego filmu R. Koltaiego, zatytułowanego *Samba* (*Szamba*, 1996). Reżyser oparł go na podobnym schemacie dramaturgicznym – uczynił głównym bohaterem witalnego, zmyślnego mężczyznę (tym razem ojca), który potrafił poradzić sobie w każdej sytuacji, przechytrzyć nawet najbardziej nędzne uwarunkowania i sprawić, że świat nabierał pikanterii. Postać spryciarza, wytrenowanego w systemie lat 60. była niedoścignionym autorytetem dla młodego człowieka, wkraczającego dopiero w życie. Nieporadny nowicjusz uczył się od „mistrza”, że „niegasnący prywatny optymizm jest godnym przeciwnikiem najbardziej nawet poniżającego systemu, a wręcz w niewoli oznacza wolność”³².

Na przełomie tysiącleci nostalgiczny obraz epoki Kádára dopełniły filmy trzech debiutantów, rozgrywające się pod koniec lat 70. i w latach 80.: *Mała podróż* (*Kis utazás*, 2000) Mihálya Búzása i Györgya Pálosa, *Plac Moskwy* (*Moszkva tér*, 2001) Ferenca Töröka i *Naprzód!* (*Előre!*, 2002) Dániela Erdélyiego. Autobiografizujące historie, o młodości i dzieciństwie bohaterów, ujawniły tęsknotę za doświadczeniami inicjacji i beztrioski. W oczy rzucał się sentyment twórców do osobliwych rekwizytów, kojarzonych z epoką. We wszystkich trzech utworach otrzymały one bardzo ważną, dramaturgiczną funkcję. Ostatnia dekada komunizmu została właściwie sprowadzona do wołgi, dwufortowej monety, wycofanej z obiegu po transformacji (tzw. *bélás*), filmów *Bracia krwi* i *Hair*, kamery S8 (*Mała podróż*), fartuszek szkolny, odświeżonych przemów, samizdatu (*Naprzód!*), hamburgera z surówką, podręcznika do historii, starych sygnałów telewizyjnych i radiowych, „jakichś” wydarzeń politycznych, obecnych nieustannie w tle (*Plac Moskwy*)³³.

Pogodna reminiscencja lat 60. okazała się wyjątkowo skuteczną receptą na przebój kasowy w przypadku musicalu Pétera Tímára pt. *Kociaki* (*Csinibaba*, 1997). W obrazie tym pobrzmiewała jednak nietypowa nutka ironii. Reżyser z jednej strony uwodził kolorowym retro-klimatem – mozaiką charakterystycznych obrazów, dialogów, czy starych szlagierów w nowych, współczesnych aranżacjach. Z drugiej strony – traktował to wszystko z przymrużeniem oka, parodiując powszechny sentyment do czasów Kádára. *Kociaki*, usytuowane w 1962 roku, opowiadały historię prób i przygotowań do konkursu talentów, ogłoszonego przez Związek Młodzieży Komunistycznej. Główną nagrodą miał być wyjazd za żelazną kurtynę, do Helsinek, na Światowy Festiwal Młodzieży. Uczestnicy konkursu dostrzegli w tym niepowtarzalną szansę ucieczki na Zachód. Absurdalna konwencja musicalu pozwoliła na skarykaturowanie ich determinacji – bohaterowie wybuchali

³² A. Murai, op. cit., s. 168.

³³ Zob. ibidem, s. 169–171.

śpiewem w najmniej prawdopodobnych okolicznościach. Wysiłki okazały się jednak płonne, kiedy wyszło na jaw, że zwycięzcy zostali z góry wytypowani. Nie pozostało nic innego, jak pogodzić się z faktem, że przyjdzie jeszcze spędzić trochę czasu w dobrze znanej przestrzeni, nucąc piosenkę „Uwielbiam żyć”. Świetnym przykładem obśmiania tęsknoty za minionym systemem w filmie P. Tímára jest też scena, w której dwóch niegdysiejszych awoszy wspomina dawne czasy obław i śpiewa z miłosnym rozczuleniem, ocierając się o estetykę kiczu: „była to szczególna noc, wyspa należała tylko do nas”³⁴.

Podobny ironiczny dystans do powszechnej nostalgii za komunistyczną przeszłością, da się wyczuć w dziełach Miklósa Jancsó, zrealizowanych po przełomie. Gorzki śmiech twórcy ze społecznej mody lat 90. i początku trzeciego tysiąclecia słyhać zwłaszcza w filmach *Wstawaj kumie, nie śpij* (*Kelj fel komam, ne aludjál*, 2002) i *Kłęska pod Mohaczem* (*A Mohácsi vész*, 2004), pokazujących, że z historią można dzisiaj zrobić dosłownie wszystko³⁵.

Prawdziwy przełom w obrazowaniu „miękkiej dyktatury” Kádára miał jednak przynieść dopiero rok 2006. Po ponad piętnastu latach nadszedł czas na rewizję wyobrażeń. Twórcy młodego pokolenia spojrzeli na rzeczywistość „najweselszego baraku” w sposób totalnie krytyczny, jak nikt inny do tej pory. W filmie *Świeże powietrze* (*Friss levegő*, 2006) Ágnes Kocsis, *Taxidermia* (*Taxidermia*, 2006) Györgya Pálfiego i *Białe dłonie* (*Fehér tenyér*, 2006) Szabolcsa Hajdu kádaryzm oznaczał skrajne upodlenie człowieka, zamknięcie, brak perspektyw i zaufanych relacji międzyludzkich.

Uwagę przykuwa zbieżność owej krytyki z trendami w kinematografiach środkowoeuropejskich – w tym samym czasie powstał niemiecki film Floriana Henckela von Donnersmarcka *Życie na podstuchu* (*Das Leben der Anderen*, 2006) i rumuński *4 miesiące, 3 tygodnie, 2 dni* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, 2007) Cristiana Mungiu. Generacja Niemców, Rumunów i Węgrów, znająca minioną rzeczywistość głównie z opowiadań i dokumentów, ewentualnie z lat wczesnego dzieciństwa, nieobciążona bezpośrednią potrzebą rozrachunku z reżimem, zaczęła poszukiwać ścieżek w głąb, do sedna sprawy. Po fali „ostalgicznych” fars w stylu *Goodbye Lenin* (2003) Wolfganga Beckera i *Alei Słonecznej* (*Sonnenallee*, 1999) Leandera Haußmanna, Donnersmarck wypowiedział nową jakość, sięgając po poetykę realizmu. Zdołał pokazać istotę enerdowskiego absurdu – jak dowodziła Emilia Kledzik –

uchwycić powód, dla którego „projekt NRD” od początku swojego istnienia skazany był na porażkę: brak przełożenia ideologicznych założeń (opatrzonej społeczną legitymacją) na rzeczywistość „realnie istniejącego socjalizmu”. Dlatego „wojownik na niewidzialnym froncie”, jak w enerdowskiej nowomowie mówiło się na funkcjonariusiu-

³⁴ „Különös éjszaka volt, csak a miénk volt a sziget”.

³⁵ Zob. A. Murai, op. cit., s. 166–167; 201–217.

szy Stasi, to postać z gruntu tragiczna, bo najpełniej świadoma nieredukowalnej sprzeczności między abstrakcyjnym posłannictwem a praktyczną nędzą swojego zawodu³⁶.

Młodzi Rumuni wnieśli świeży powiew do rodzimego kina historycznego, zdominowanego przez uschematyzowane produkcje epoki Ceaușescu, nawiązujące do okresu powstań antytureckich i podtrzymujące mit rzymskich korzeni Rumunów³⁷. Sekret fenomenu, okrzykniętego mianem rumuńskiej Nowej Fali, polegał między innymi na próbie opisanie czasów komunizmu z osobistej, subiektywnej perspektywy, poprzez indywidualne historie ludzkie. Ciekawym pomysłem było umiejscowienie akcji utworów *Śmierć pana Lăzărescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, 2005) Cristiego Puiu i *12:08 na wschód od Bukaresztu* (*Fost sau n-a fost?*, 2006) Corneliu Poromboiu w czasach postkomunistycznych i ukazanie nadal obecnych wpływów totalitarnego systemu „na marginesie, poza główną akcją” – za pośrednictwem detali drugiego planu, dialogów, płaszczyzny przeżyć bohaterów i ich relacji do pozostałych postaci³⁸.

Podobnie skonstruowała swą narrację o spuściźnie kádaryzmu Węgierka Á. Kocsis. Akcja filmu *Świeże powietrze* rozgrywała się współcześnie, ale przedstawiona historia matki i córki, opowiadała o ponadczasowym, egzystencjalnym braku perspektyw, w znacznej mierze przy pomocy scenografii poprzedniej epoki. Beznadziejność wysiłków bohaterów, zmierzających do wyrwania się ze stagnacji, z przestrzeni wypełnionej zepsutym powietrzem, podkreślało ich uwięzienie wśród charakterystycznych mebli, ubrań i różnych przedmiotów z lat 80. Granica pomiędzy epoką „późnego Kádára” a współczesnością całkowicie zacierała się w ich historii³⁹.

G. Pálfi, autor *Taxidermii*, stworzył abstrakcyjny obraz dyktatury w stylistyce groteski. Utożsamił socjalizm z nieestetycznym obżarstwem. W historii trzech pokoleń mężczyzn, życie i kariera środkowego (ojca, Kálmána Balatonyego) przypadła na okres komunistyczny. Kálmán był zawodowym sportowcem, uprawiającym jazdę na czas. Zawody w napychaniu żołądków, w których brał udział w świecie „miękkiej dyktatury” Kádára różniły się od wcześniejszych olimpiad epoki stalinowskiej jedynie przyjemniejszym otoczeniem (Balaton), jakością jedzenia (kawior) i mniejszymi normami ilościowymi. W obydwu reżimach niepodzielnie królowała obrzydliwa, naturalistyczna cielesność, od której nie było ucieczki⁴⁰.

³⁶ E. Kledzik, *Opowieść o dobrym agencie*. „Podteksty” 2007, nr 1, <http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=8&dzial=6&id=196>

³⁷ Zob. I. Bartnicka, *Dwa spojrzenia wstecz. Komunizm w rumuńskiej refleksji filmowej*, [w:] B. Bakula i M. Talarczyk-Gubała (red.), *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*. Poznań 2008, s. 67.

³⁸ Zob. analizę tych filmów, autorstwa I. Bartnickiej, ibidem, s. 66–73.

³⁹ Zob. A. Murai, op. cit., s. 173–174.

⁴⁰ Zob. ibidem, s. 171–173.

Sz. Hajdu w filmie *Białe dłonie* przedstawił najczarniejszy i chyba najbardziej przenikliwy obraz węgierskich lat 80., jaki powstał po transformacji. W narracji o dziecku, trenującym gimnastykę, reżyser zawarł „opis specyficznego węgierskiego stanu świata”⁴¹. „Najweselszy barak” w diagnozie Hajdu to nie tylko przytłaczające, zamknięte przestrzenie, otaczające chłopca, całkowite zdanie na łaskę trenera-sadysty, ale również kompletna samotność wobec osobistej tragedii w najbliższym otoczeniu, akceptującym kłamstwo i brak jawności. Hajdu jako pierwszy sformułował również myśl o tym, że wychowanie w „miękkiej dyktaturze” bezpowrotnie okaleczało, podcinało skrzydła, wyciskało niewidoczne piętno na ludzkich duszach w postaci wewnętrznego nakazu uległości, podporządkowania. Odruchy, decyzje i losy dorosłego bohatera, na przełomie tysiącleci, były nierozzerwalnie związane z owym dziedzictwem późnego kádáryzmu⁴².

Wśród ostatnich produkcji, podejmujących temat najnowszych dziejów Węgier, znalazł się film Márty Mészáros pt. *Ostatni donos o Annie* (*Utolsó jelentés Annáról*, 2009), opowiadający o latach 70. poprzez biografie socjaldemokratki Anny Kéthly, członkini rządu Imre Nagya z 1956 r. W osobistej, artystycznej impresji na temat losów autentycznej postaci, reżyserka uwydatniła nieugięty charakter kobiety, która po stłumieniu rewolucji 1956 roku przez wojska radzieckie wolała skazać się na banicję, niż wracać do kraju Kádára. Dla Mészáros przebywająca na emigracji Kéthly stała się żywym symbolem oporu, kontrapunktem dla świata kompromisów, rodzajem moralnej busoli, wskazującej na „inne Węgry”. Autorka *Ostatniego donosu...* uchwyciła własne wspomnienie dusznej atmosfery stabilizacji lat 70. na Węgrzech, obezwładnionych przez powszechny strach przed donosicielstwem.

Już powyższy, bardzo krótki przegląd filmów, poświęconych rzeczywistości historycznej, zdominowanej przez „miękką dyktaturę” Kádára, uzmysławia, jak istotne miejsce w dyskursie narodowym Węgrów zajmuje rzeczona epoka. Jej rozpamiętywanie rozpoczęło się w kinie jeszcze przed upadkiem systemu komunistycznego. Od roku 1989 do dnia dzisiejszego refleksji na temat „kádáryzmu” poświęcono około 12 filmów. Ścierały się w nich dwa stanowiska, charakterystyczne dla kinematografii środkowo- i wschodnioeuropejskich. Jak zauważył Bogusław Bakuła,

komunizm jest przez niektórych rozumiany jako integralna część narodowej historii, przez innych z kolei jako narzucona z zewnątrz dewiacja historyczna (...). W pierwszym przypadku chodzi o integralizowanie, próbę zrozumienia, swoistej akceptacji, mimo bólu, komunistycznej przeszłości jako nieodłącznej części doświadczenia indywidualnego i zbiorowego. W drugim owa nieodłączność jest traktowana jako doświadczenie nieakceptowane, rodzaj przymusu (...) ⁴³.

⁴¹ Ibidem, s. 174.

⁴² Zob. ibidem, s. 174–176.

⁴³ B. Bakuła, *Obrazy przeszłości w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989 a dyskurs tożsamościowy*, [w:] B. Bakuła, M. Talarczyk-Gubała (red.), *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*. Poznań 2008, s. 19.

Poprzełomowe reminiscencje czasów „miękkiej dyktatury” na ponad 15 lat zdeterminowała nostalgiczna moda retro. Kino (zwłaszcza to najpopularniejsze) skupiło się na „muzealnych eksponatach” – zachowaniach, obyczajach, sytuacjach i przedmiotach, które odeszły w niebyt wraz z epoką, oplakiwaną przez przeciętnego Węgra. Choć żaden z utworów nie sugerował wyższości dawnego systemu politycznego nad obecnym, współczesna szara rzeczywistość wypadła dość blado w zestawieniu z egzotycznymi, polukrowanymi prywatnymi światami przedstawionymi. Twórcy filmowi dopiero od niedawna zaczęli z uwagą przyglądać się istocie kádárovskiego absurdu. Pomału wyłania się mapa najważniejszych problemów odziedziczonych z przeszłości, zwłaszcza jej mentalnej spuścizny. Wydaje się, że rozpoczęta gorzka terapia narodowej traumy może przynieść jeszcze wiele interesujących efektów.