

Anna Miller

Filmowy ślad środkowoeuropejskiej tożsamości : uwagi o filmie "Niepochowany" Márthy Mészáros

Panoptikum nr 7 (14), 331-334

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Filmowy ślad środkowoeuropejskiej tożsamości Uwagi o filmie *Niepochowany* Márthy Mészáros

„Tożsamość środkowoeuropejska” jest pojęciem używanym dziś nader często, choć traktowanym zazwyczaj jako metafora – tyleż atrakcyjna, co trudna do wyjaśnienia (dość wspomnieć, iż niezbyt klarowne pozostaje „topograficzne” rozumienie Europy Środkowej; geograf Karl Sinhuber wyliczył aż szesnaście definicji tego terminu, a jedynym nieuwzględnianym w nich rejonem był Półwysep Iberyjski)¹.

Propozycji dowodzących cechy „środkowoeuropejskiej mentalności” jest wiele. Na przykład Timothy Garton Ash pisze o otwartości na inne kultury, tradycje i obyczaje, zaś Adam Michnik wskazuje na umiłowanie wolności oraz „specyficzną duchowość, nacechowaną honorem i autoironią”, która charakteryzuje jakoby środkowoeuropejskie narody. Najchętniej przywoływanym narzędziem ułatwiającym interpretacyjny namysł nad problemem tożsamości środkowoeuropejskiej jest esej Milana Kundera *Zachód porwany, albo tragedia Europy Środkowej*. W ujęciu czeskiego pisarza poczucie tożsamości środkowoeuropejskiej opiera się, najogólniej mówiąc, na wspólnocie historycznych doświadczeń. Dlatego – choć Kundera nie wymienia krajów, które tworzą jego środkowoeuropejską wspólnotę – chodzi mu najwyraźniej o ówczesną Czechosłowację, Węgry i Polskę. Ich dramata polegał na tym, że po okresie współistnienia w obrębie cesarstwa austro-węgierskiego od roku 1945 stały się one – przynajmniej formalnie – częścią obcej im bizantyjskiej tradycji Wschodu.

Film *Niepochowany* (*Temetetlen halott*, 2004) Márthy Mészáros² – opowiadający o ostatnich dwóch latach życia Imre Nagya – jest ważnym filmowym kontekstem rozważań nad środkowoeuropejską tożsamością. Świadczy o tym przede wszystkim podjęty temat, lecz również tryb realizacji (w koprodukcji polsko-słowacko-węgierskiej główną rolę zagrał mąż reżyserki, Jan Nowicki).

Przypominając, iż budapeszteński protest z października 1956 roku był także demonstracją poparcia dla zmian zachodzących w Polsce, Mészáros wskazuje wyraźnie na ścisły związek historii Polski i Węgier. Budapesztańskiej rewolty trudno nie rozpatrywać w kontekście buntu robotników oraz mieszkańców Poznania w czerwcu 1956. Strajk w zakładach Cegielskiego wprawdzie szybko stłumiono (kosztem kilkudziesięciu zabitych i setek rannych), ale wydarzenia „polskiego czerwca” dały silny impuls do zmian (węgierscy historycy uważają nawet, że kierownictwo w Budapeszcie przeżyło „szok poznański”). Wcześniej referat Chruszczowa dotyczący „błędów” epoki stalinowskiej (wygłoszony podczas XX Zjazdu KPZPR na zamkniętym posiedzeniu 25 lutego) zmusza Mátyása Rakosiego – ówczesnego I sekretarza Węgierskiej Partii Robotniczej – do prze-

niesienia prymasa Mindszentyego z więzienia do aresztu domowego, uwolnienia wdowy po Laszlo Rajku oraz podpisania dekretu uwalniającego ponad 11 tysięcy więźniów politycznych. Na fali przemian Rakosi – najlepszy węgierski „uczeń Stalina” – zmuszony jest ustąpić (oficjalnie powodem lipcowej decyzji o odejściu ze stanowiska był zły stan zdrowia); w październiku ma miejsce pogrzeb powieszonoego pięć lat wcześniej Rajka. Sposób, w jaki sytuację tę ukazuje Mészáros, nie pozostawia wątpliwości: uczestniczące w uroczystości tłumy zebrały się po to, by zaprotestować przeciwko systemowi, który na główny instrument walki politycznej wybrał karę śmierci. Wykorzystując dokumentalny *footage* (obrazy zniszczenia pomnika Stalina czy tłumy żądającego, by premierem nowego rządu został Imre Nagy) oraz wprowadzając do narracji wrażenia naocznych świadków październikowej rewolucji, reżyserka stosuje procedurę obiektywizującą, osłabiającą fabularną dominantę całego utworu.

Sygnatów, które wskazują na ścisły związek historii Polski i Węgier, odnajdziemy w *Niepochowanym* więcej. W scenie przemówienia Imre Nagya (obecnie on m.in. uznanie rewolucyjnych samorządów, rozpoczęcie negocjacji z ZSRR w sprawie wyprowadzenia wojsk radzieckich z terytorium państwa, zastąpienie wojska i policji demokratyczną Gwardią Narodową, a także przywrócenie tradycyjnych świąt i emblematów państwowości węgierskiej) wśród tłumy widzimy wyraźnie Polaków krzyczących: „Solidarność!” Wykorzystanie tego akurat hasła daje ciekawy efekt. Ewokowane przez nie znaczenia wykraczają poza logikę fabularną i akcentują dyskursywny zamysł Mészáros, sugerujący, iż w szerszym planie historycznym powstały w 1980 roku Niezależny Samorządny Związek Zawodowy jest kontynuacją budapeszteńskiej rewolwy. O bezpośrednim nawiązaniu do polskich wydarzeń świadczą także hasła skandowane przez węgierskich powstańców: „Wszyscy Węgrzy chodźcie z nami, pójdziemy za Polakami” oraz „Polska dała nam przykład” (nieprzypadkowo zresztą demonstracja rozpoczęła się na placu, na którym stał pomnik gen. Józefa Bema – choć w filmie ów fakt nie zostaje podkreślony³).

Film Mészáros to jednak przede wszystkim historia jednostki – Imre Nagya, straconego 16 czerwca 1958 roku. Fabuła *Niepochowanego* podąża – zgodnie z historycznymi faktami – drogą losów węgierskiego premiera: z azyłu w Jugosławii, przez Rumunię, aż do budapeszteńskiego więzienia, gdzie trafia za sprawą swego dawnego kolegi z rządu Kadara. Z dokumentalnych wstawek dowiadujemy się o bezwzględnym i krwawym stłumieniu przez władze październikowej rewolwy, o masowych aresztowaniach i procesach buntowników. Jednak wszystkie wydarzenia historyczne stanowią tu jedynie tło; na pierwszym planie rysuje się bowiem tragedia człowieka niszczonego przez totalitarny system.

Całkowita izolacja powoduje, że Nagy szybko traci poczucie czasu. Oprawcy są świadomi, iż dezorientacja więźnia jest najlepszym sposobem na jego złamanie. W tym kontekście wręcz symboliczna wydaje się scena odebrania premierowi okularów oraz pamiątkowych zdjęć przez strażnika. Utrata ostrości widzenia, zatarcie granic między prawdą a fałszem, rozmycie pamięci bohatera – to główne cele represyjnego systemu, które w finale miały skłonić Nagyego do przyznania się do zdrady.

Bohater pielęgnuje jednak w sobie „osobistą historię”, konieczną do zachowania swej tożsamości; wszak to pamięć o przeszłości konstryuuje „ja” jako osobę. Przebywając w odosobnieniu, Nagy przede wszystkim wspomina. Przywołuje w pamięci swoje uczestnictwo w I wojnie światowej, rosyjską niewolę, wreszcie powrót na Węgry. Najczęściej jednak myśli bohatera krążą wokół dzieciństwa: rodzinnego folwarku i wiejskiego kościoła. Nagy przywołuje więc miejsca oraz ludzi, które wpłynęły w znaczący sposób

na jego światopogląd i hierarchię wartości. Niezwykłe barwne sceny – rzeczywistość małego Imre to zielone, skąpane w słońcu pola – drastycznie kontrastują z ponurym, szarym otoczeniem więzienia. Małeńka sakiewka z ojczystą ziemią, którą trzyma nawet podczas egzekucji, zdaje się dobitnie wskazywać, że nie poddał się procesowi „wymazywania przeszłości”.

Mówiąc o poczuciu tożsamości, ściśle związanej z pamięcią, nie sposób oczywiście pominąć sceny odbywającej się przy drzwiach zamkniętych rozprawy, podczas której wszyscy współpracownicy premiera zeznają przeciwko Nagyemu. Bohater, który rozpoznaje fasadowość procesu i jest świadom swego nieuchronnego losu, trwa przy swoich przekonaniach – pomimo sprzeciwu sędziego składa ważne oświadczenie. Scena za-inscenizowana jest tak, że grający Nagyego Nowicki patrzy w obiektyw kamery. Ten chwyt – rzadko spotykany w klasycznej narracji filmowej – do pewnego stopnia podważa iluzyjność świata przedstawionego, ale przede wszystkim oznacza rodzaj apelu. Bohater deklaruje: „Jestem przekonany, że ostatecznie historia sprawiedliwie osądzi moich oprawców”. Mészáros zdaje się mówić: prawda może ocaleć także dzięki sztuce filmowej, kino wywiera bowiem nadal istotny wpływ na kształtowanie pamięci kolektywnej. Za dopełniającą ten element dyskursu wypowiedź o znamionach autotematycznych można uznać także pierwszą scenę *Niepochowanego*. Obraz płonących taśm z rejestracją procesu Nagya – sugerujący, że pamięć o premierze rewolucyjnego rządu wcześniej była skazana na wyciszenie – może być również uznany za deklarację reżyserki, świadomej nietrwałości i niedoskonałości medium, jakim się posługuje.

Klamrę narracyjną filmu stanowi list córki premiera pisany do węgierskich władz; kobieta wyjaśnia w nim, iż zgodzi się na ekshumację zwłok ojca dopiero wtedy, gdy zmieni się system. Wątek kobiecy – tak charakterystyczny dla wcześniejszej twórczości Mészáros (*Adopcja, Dziewięć miesięcy, One dwie, Jak to w domu*) – jest tu jednak ledwie sygnalizowany: istotniejsze od tego, kto wspomina, jest bowiem samo ocalenie przeszłości od zapomnienia. Tym samym *Niepochowany* – film zbudowany na biograficznych relacjach rzeczywistych świadków październikowej rewolty – wpisuje się we współczesny paradygmat opowiadania (o) przeszłości w kategoriach pamięci, czyli z perspektywy jednostkowych doświadczeń, nie zaś „bezosobowej”, „obiektywnej” Historii. Ta ostatnia, „podręcznikowa” strategia jest dziś coraz częściej odrzucana – jako nieprzystająca do przemian współczesnej kultury, w której świadomość ciągłości procesu historycznego ulega wyraźnemu osłabieniu. Na Węgrzech przykładem tego zjawiska jest właśnie stosunek do Imre Nagya – w popularnym filmie Ferenc Toroka *Moszkva tér (Plac Moskwy)* maturzyści rzucają mimochodem: „Ale kto to, do jasnej cholery, jest ten Imre Nagy?”⁴ W tym kontekście dedykacja filmu Mészáros młodemu pokoleniu wydaje się jasnym sygnałem projektującym „idealnego” odbiorcę *Niepochowanego*.

Pisząc o zamieraniu świadomości historycznej w krajach środkowoeuropejskiego regionu, Jozef Kroutvor zauważa: „nie jest to wyłącznie sprawa ingerencji zewnętrznych naruszających historyczną całość, ponieważ także wewnątrz zachodzi proces entropii [...] Życie codzienne oddala się od planu historycznego, ograniczając się do prywatności, do małego kręgu ludzi”⁵. Jeśli opinia eseisty jest prawdziwa, przyjętą przez Mészáros strategię myślenia o przeszłości należy uznać za interesującą próbę wykorzystania zjawiska „ucieczki w prywatność”, tak by – paradoksalnie – właśnie ona umożliwiła powrót historii do publicznej debaty.

Przypisy

- ¹ Zob. P. Szarota, *W poszukiwaniu środkowoeuropejskiej tożsamości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 1.
- ² Wydarzeniom 1956 roku poświęcone zostały dwa inne węgierskie filmy fabularne: *Chłopcy z Budapesztu* (Budakeszi Srácok, reż. Pál Erdőss, 2006) oraz *Wolność, miłość* (Szabadság, Szerelem, reż. Krisztina Goda, 2006).
- ³ Kolejnej analogii historycznej między Polską a Węgrami, która w przyjętej perspektywie (teorii Kundery) umożliwia poczucie tożsamości naszych narodów, można doszukać się choćby w podobnych losach prymasa Stefana Wyszyńskiego oraz kardynała Józsefa Mindszentyego – prymasa Węgier (zob. np.: Sz. Chorzemski, *Uwolnić kardynała*, „Polityka” 2006, nr 43). Warto także w tym miejscu przypomnieć, iż Polska była jedynym państwem należącym do bloku wschodniego, które oficjalnie nie potępiło „kontrrewolucji” i którego społeczeństwo otwarcie poparło walczących, spontanicznie ruszając im z pomocą. Przeprowadzono wiele zbiórek darów i lekarstw, Polacy chętnie oddawali krew transportowaną później do węgierskich szpitali. W całym kraju odbywały się także wiece i demonstracje solidarnościowe (największa – w Olsztynie – zakończyła się nawet przemianowaniem tamtejszego Placu Armii Czerwonej na Plac Powstańców Węgierskich).
- ⁴ Zob. interesujący artykuł o kulisach realizacyjnych *Niepoehowanego*: Łukasz Maciejewski, *Wymazywanie*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 21.
- ⁵ J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, [w:] Hrabal, Kundera, Havel... *Antologia czeskiego eseju*, oprac. J. Baluch, Kraków 2001.

Summary

In her essay the author examines *A Temetetlen halott* by Márta Mészáros – a Hungarian director and screenwriter usually associated with feminist cinema. Due to the use of the quasi-documentary narrative strategy, *A Temetetlen halott* seems to fit the contemporary paradigm of telling (about) history. Produced in 2004, the film is a reconstruction of the last two years in the life of Imre Nagy, the legendary prime minister of the revolutionary Hungarian government in 1956, thus creating a perfect opportunity for the investigation of the so called Central European identity. *A Temetetlen halott* – a Polish-Slovak-Hungarian co-production – points to the close historical bonds between Poland and Hungary; the protest in Budapest was after all a sign of support for the changes taking place in Poland at that time (therefore one has to keep in mind that the revolt in Poznan in 1956 creates the historical context for these events). Built upon biographical experiences of real witnesses of the 1956 October revolution, the film shows the urgent need for an effort to keep the past alive, as it forms the basis of the collective identity.