

MICHAŁ TABACZYŃSKI

Historia odmieniana przez przypadki. *Čest a sláva* według Karela Michala w reżyserii Hynka Bočana

Na początku jest obraz grozy, śmierci i zniszczenia. Oto pierwsza sekwencja filmu: z oddali drogą nadjeżdża powóz zaprzęgnięty w dwa konie, na pierwszym planie widać płonący krzyż, wokół niego w przydrożnym rowie leżą rozrzucone ludzkie ciała. Po drugiej stronie drogi leży końskie truchło. Na serii krótkich zbliżeń migają zmasakrowane zwłoki, odcięte kończyny, roztrzaskane głowy, zastygłe w przerażeniu i cierpieniu twarze, porwane ubrania na półnagich ciałach kobiet. Płonący krzyż wreszcie przełamuje się u podstawy i upada w błoto pomiędzy zwłoki. W tej samej chwili męski głos zaczyna melorecytację pieśni Giorlamo Savonaroli (w czeskim przekładzie Jaroslava Pokornego), a w refrenie dołącza do niego chór – oto ostatnia z trzech strof pieśni:

*Wszędzie bieda, nędza,
wojna niszczy ziemię,
Bóg doświadcza śmiercią,
objawia swój sąd:
mozół ci starczy
za posiłek,
braknie wiary,
ostał się omam i fałsz.
Biada nam, biada nam,
pozostała tylko bojaźń Boża¹.*

W trakcie pieśni pojawiają się kolejne obrazy: dyliżans wolno toczy się po drogach i bezdrożach; niewielki oddział wojska uzbrojony w rapiery

¹ Giorlamo Savonarola, *Duše zaslepená*, tłum. Jaroslav Pokorný, [w:] *Navštívení krásy. Italská renesanční lyrika*, red. Jaroslav Pokorný, Jan Vladislav, Mladá fronta, Praha 1964, s. 117. Przekłady wszystkich cytatów z dzieł obcojęzycznych, gdy nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora.

i muszkiety maszeruje przez błotniste pola – jeden z żołnierzy pada, reszta przechodzi po nim, wdeptując go w błoto; w zrujnowanych domach nadpalone zwłoki wiszą nad dogaszonym ogniskiem głową do dołu. Każdy z tych elementów czołówki filmu jest istotny i znaczący (tym bardziej, że żaden nie pojawia się w książce, która jest podstawą scenariusza): Savonarola i płonący krzyż, śmierć, wojsko i jego uzbrojenie, a nawet – ostatecznie się to okaże – omam i fałsz z pieśni florenckiego dominikanina. Wszystkie bowiem opisują kontekst opowiadanej historii, wskazują na czas akcji, a nawet – przemycają skomplikowane podteksty historycznych wydarzeń.

Te wydarzenia to ciąg konfliktów zbrojnych, znany w historiografii jako wojna trzydziestoletnia, stąd Savonarola i religijne symbole wskazują na religijne motywacje walk, porzucone zwłoki obrazują powszechność śmierci na obszarze, na którym rozgrywa się akcja filmu, zwłoki zwierząt domowych wskazują na ekonomiczny aspekt konfliktu, i tak dalej.

Historia czeskiej katastrofy

Nazwa „wojna trzydziestoletnia” jest nieco myląca; kryje się pod nią trzydziestoletni okres w dziejach Europy, podczas którego dochodziło do wielu konfliktów zbrojnych, a ich główną areną były tereny Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Ze względu na długi czas trwania działań zbrojnych, udział w nich wszystkich niemal państw ówczesnej Europy, wielość motywacji głównych uczestników konfliktu, a także zmieniającą się na przestrzeni lat sytuację na wielu frontach tej „wojny”, zarówno wiedza na jej temat nie jest powszechna, jak i ocena ówczesnych wydarzeń oraz ich skutków nie jest jednoznaczna. Konflikt ten nie jest obecny w świadomości historycznej Polaków (przyczyna jest prosta: Polska nie była zaangażowana w ten konflikt bezpośrednio i w tym samym czasie prowadziła wojny ze Szwecją, Rosją i Imperium Osmańskim), stąd niezbędne dla zrozumienia filmu jest choćby pobieżne omówienie tej problematyki².

² Informacje na temat wojny trzydziestoletniej podają na podstawie następujących źródeł: Thomas Munck, *Europa XVII wieku: 1598–1700. Państwo, konflikty i porządek społeczny*, tłum. Robert Sudół, PIW, Warszawa 1998; *The Thirty Years' War. Problems of Motive, Extent and Effect*, red. Theodore K. Rabb, D. C. Heath and Company, Boston 1964; *Historia Europy Środkowo-Wschodniej*, red. Jerzy Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 2000; Josef Janáček, *Valdštejn a jeho doba*, Epocha, Praha 2003; Jerzy Maroń,

Wojna trzydziestoletnia była pierwszym wielkim europejskim konfliktem zbrojnym (mówi się nawet – przy zachowaniu proporcji – o skali porównywalnej do światowych wojen XX stulecia) o skomplikowanym przebiegu i równie złożonych przyczynach; te ostatnie da się opisać w obrębie kilku kategorii. Za najistotniejsze uznać należy przyczyny polityczne: z jednej strony była to walka o dominację polityczną w obrębie Rzeszy prowadzona przez Habsburgów, z drugiej – związane z osłabieniem zarówno wewnętrznych instytucji cesarstwa (co było oczywistym skutkiem tej wewnętrznej walki o hegemonię), jak i jego wpływów zagranicznych – konflikty o wpływy w innych częściach Europy: walka między Francją a habsburską Hiszpanią, próby uzyskania niezależności przez Zjednoczone Prowincje (czy dokładniej: Niderlandy Hiszpańskie) i Królestwo Czeskie, a także walka Szwecji z Danią i cesarstwem o dominację w obrębie Morza Bałtyckiego.

Na te złożone konflikty polityczne z ich zmiennością w czasie i równie skomplikowanymi, także dość płynnymi sojuszami nakładały się także konflikty religijne. I znów, motywacja religijna towarzyszyła zarówno walce wewnątrz Cesarstwa Rzymskiego, jak i dotyczyła innych państw zaangażowanych w wojnę. Postępy kontreformacji, groźba restytucji majątków kościelnych i łamanie postanowień pokoju augsburskiego przez katolickich Habsburgów wywołały opór wewnątrz cesarstwa oraz wzmocniły motywację armii interwencyjnych (w szczególności dotyczyło to Szwecji). Zresztą nie był to tylko konflikt między katolicyzmem a protestantyzmem – także wśród wyznań reformowanych trwały spory i walki.

By mieć pełen obraz tego konfliktu, trzeba jeszcze dodać do tego splot innych przyczyn: motywacji ekonomicznych (choćby ze strony niezbyt zamożnej, a dysponującej doskonałą armią Szwecji), ambicji dynastycznych, ambicji prywatnych (choćby wielkich wodzów: Wallensteina czy Mansfelda), pretensji terytorialnych, a także – by ostatecznie skomplikować obraz wojny i dać pojęcie o jej złożoności – trzeba pamiętać o zawieranych wielokrotnie pokojach, sojuszach, o skrytobójstwach i morderstwach przeciwników politycznych i wodzów (Henryk IV, Wallenstein), serii ludowych powstań i dziesiątkujących armie zarazach.

Wojna, tak jak zwykłą ją datować historiografia, zaczyna się w roku 1618 w Pradze. W odpowiedzi na zwiększone represje wobec protestantów na terenie Królestwa Czech pod habsburskim panowaniem (gdzie nie obowiązywały postanowienia pokoju augsburskiego) dochodzi do wydarzenia

Militarne aspekty wojny trzydziestoletniej na Śląsku, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.

znanego jako druga defenestracja praska (przedstawiciele zbuntowanych stanów wyrzucili przez okna cesarskich przedstawicieli) i zawiązania konfederacji ziem Korony Czeskiej. Stany pozbawiają korony czeskiej Ferdynanda II Habsburga, a na jego miejsce wybierają kalwińskiego elektora Palatynatu Fryderyka V. Po trwającej dwa lata wojnie, w której Czechów wspierają Niderlandy i Siedmiogród, dochodzi do decydującej bitwy na Białej Górze pod Pragą, która kończy się klęską wojsk czeskich. Po porażce mają miejsce nasilone represje wobec przedstawicieli zbuntowanej szlachty: egzekucje kilkuset przedstawicieli czeskiej arystokracji, konfiskaty majątków, przymusowa konwersja, wzmożona niemiecka kolonizacja. W czeskiej historiografii czas po klęsce białogórskiej określa się terminem *doba temna* (czasy mroku), a sama bitwa jest uważana za przełomowy moment czeskiej historii. Znany historyk Josef Pekař tak pisał o bitwie:

[D]ałoby się znaleźć z niejaką pewnością polityczno-narodowe korzyści z Białej Góry, oprócz, rzecz jasna, narodzin czeskiego nacjonalizmu z białogórskiego upokorzenia i degradacji. Rozważania takie nie mają jednak sensu, o ile nie próbują odpowiedzieć na pytanie o to, czy ta wielka katastrofa nie miała też aby i dobrych stron. Ale tego przecież, że była to katastrofa i to katastrofa przekraczająca wszelkie miary i granice, nie muszę podkreślać³.

Klęska ta oznaczała dla Czechów (a dokładniej: Czech jako podmiotu politycznego czy państwowego) koniec aktywnego udziału w wojnie; nie znaczy to wcale, że wojna przestała ich dotyczyć. Przeciwnie, ziemie Korony były teatrem działań wojennych aż do samego końca – wtedy tereny te zajęły wojska szwedzkie, by opuścić je w roku 1650, czyli dwa lata po podpisaniu pokoju. Chociaż Habsburgowie przegrali walkę o dominację w Europie, ich klęska nie stanowiła w żadnej mierze zwycięstwa Czechów, przeciwnie – dom panujący pozbawiony wpływu na cesarstwo i Europę skupił się na umacnianiu swojej pozycji w obrębie dziedzicznych ziem. Istotniejsze od sytuacji politycznej dla zrozumienia następstw tej wojny i jej wpływu na życie ludzi jest rozpoznanie skutków wojennej ekonomii:

Sytuacja regionów wiejskich była [...] opłakana: w wielu częściach Czech i Moraw w wyniku śmierci i migracji ludność zmniejszyła się o 50 lub więcej procent, a brak rąk do pracy w opuszczonych gospodarstwach okazał się trudniejszy do zlikwidowania niż stosunkowo szybko naprawiane szkody materialne (wyrób nowych narzędzi upra-

³ Josef Pekař, *The Turning Point in Czech History*, [w:] *The Thirty Years' War...*, s. 51.

wy i pozyskanie ziarna do obsiewania). [...] Warunki życia na czeskiej wsi pogorszyły się znacznie w wyniku nasilającego się ucisku ze strony feudałów i państwa, poprawę zanotowano dopiero po wybuchu buntów chłopskich w latach osiemdziesiątych. Jeśli dodać do tego zniszczenie prowincjonalnych struktur samorządowych i politykę wykorzeniania czeskiej tradycji religijnej i kulturowej prowadzoną przez Habsburgów, nasuwa się wniosek, że dla tej części Europy wojna okazała się katastrofą⁴.

Pobiałogórskie represje i trwająca później jeszcze niemal trzydzieści lat wojna zostawiają ziemie czeskie zrujnowane, objęte silną akcją rekatoliczacyjną, istotnie zmienione pod względem struktury demograficznej i narodowej, a także – gdy idzie o skutki dla kultury – silnie zgermanizowane, nadto także okupowane przez obce wojska. Oto prawdziwy krajobraz ziem Korony Czeskiej około roku 1648, u końca wojny trzydziestoletniej.

Cześć i chwała, mimo wszystko

Ten krajobraz jest tu kluczowy, bo to właśnie pod koniec trwania konfliktu rozgrywają się wydarzenia przedstawione w powieści *Čest a sláva* (*Cześć i chwała*⁵) Karela Michala. Utwór ma w historii czeskiej literatury XX stulecia pozycję wyjątkową, zarówno ze względu na poruszaną tematykę, niezaprzeczalne walory literackie oraz rzadko spotykaną oryginalność, jak i postać jej autora. Powieść (co do gatunkowości utworu istnieją rozbieżne zdania, ale można przyjąć, że jest to krótka powieść, mini-powieść lub, ewentualnie, długie opowiadanie) nie została dotąd przetłumaczona na polski, stąd konieczne jest bardziej szczegółowe przedstawienie jej fabuły, problematyki, recepcji i miejsca w historii czeskiej prozy.

⁴ Thomas Munck, *dz. cyt.*, s. 42.

⁵ W dotychczasowych polskich źródłach najczęściej przyjmowano wersję tytułu w brzmieniu: *Honor i sława*. Istnieje kilka powodów, by jednak od niego odstąpić. Za najważniejszy trzeba uznać to, że znika biblijne nawiązanie, np. słowa z pierwszego Listu do Tymoteusza (1:17): „čest i sláva na věky věků”, czy Objawienia św. Jana (5:13): „čest a sláva i síla na věky věků” (cytaty za *Biblią Kralicką/Bible kralická*) przyjmują w polszczyźnie wersję: „cześć i chwała [i moc – to w przypadku drugiego przytoczenia] na wieki wieków”. Po drugie, gdy słowa tytułu odnieść do motywacji działań i postawy głównego bohatera, to „sława” w sposób istotny je wypacza. W nocy biograficznej („Literatura na Świecie” 1997, nr 7, s. 292) posłużono się natomiast tytułem *Sława i chwała*; jest to o tyle usprawiedliwione, że czeski przekład powieści Jarosława Iwaszkiewicza nosi taki sam tytuł, jak powieść Michala (Jarosław Iwaszkiewicz, *Čest a sláva*, tłum. Vlasta Dvořáková, Odeon, Praha 1967), ale z powodu możliwych pomyłek również tej wersji należałoby unikać.

Bohaterem jest biedny szlachcic czeski, Václav Rynda z Loučky, pan na Poříčanach (Loučka to popularna nazwa wsi na Morawach i Śląsku, tym częstsza, że nazwa ta jest też rzeczownikiem pospolitym o znaczeniu „łączka”, natomiast Poříčany to nazwa gminy w powiecie Kolín na wschód od Pragi i tam też najprawdopodobniej toczy się akcja powieści – wątpliwość dotyczy nie samej nazwy, ale poprawnego jej przyporządkowania do historycznego miejsca). Swoją dom zamienił rycerz Rynda w twierdzę, której bronią dwa stare, zdezelowane działa. W niespokojnych czasach dom-twierdza stanowi dla niego, choć niepewną, ale jednak gwarancję spełnienia dwóch jego dalekosiężnych planów: przeżyć i mieć spokój, bowiem *jest dosyć tych, co ich wojna targa po całej ziemi i zostawia za sobą jak świerzb, tryper i bachory po wojennych bohaterach. Wilk do wilka i zaraz się zbierze wataha*⁶.

Tego dnia, gdy go poznajemy, jeden z takich ludzi pojawia się w okolicy twierdzy – ukryty na polu w stogu siana przedstawia się jako wędrowny szlifierz. Schwytany przez rycerza Ryndę podejrzany człowiek z blizną na twarzy trafia pod klucz do piwnicy. Wkrótce po nim zjawiają się w twierdzy goście: mężczyzna, który przedstawia się jako cesarski komisarz, František ze Šrandorfu, i kobieta, którą ten przedstawia jako swoją żonę. Proszą rycerza o nocleg. Podczas kolacji goście wypytują o rodzinę rycerza, stąd dowiadujemy się, że jest potomkiem szlachcica czeskiego, który poparł zbrojne powstanie przeciw Habsburgom: *Dwie wsie z dworem zostały nam po tym, jak tato spłacił, co spłacić musiał za to, że przyjął tę inną wiarę i że wybrał Friedricha* – wyjaśnia. A gdy gość sugeruje, że Rynda jest nieodrodnym synem swojego ojca, ten zmuszony jest wyjaśnić swój stosunek do wojny: *Nie wiem, co to pana jeszcze interesuje. Tacie pozwól pan w spokoju gnić. On był on, ja jestem ja. Jak wtrącał się, do czego nie powinien był, to musiał odpokutować. Ja pilnuję, co moje. I martwię się o pole, żeby mi z głodu tu ludzie nie pozdychali i żeby ta cała wasza zaszrań wojna, żeby i ona miała się na czym paść*⁷. Zaraz też okazuje się, że przybysze nie są tymi, za kogo się podają. W istocie Jindřich Donovalský, bo to jego prawdziwe nazwisko, i jego towarzyszką, Kateřina, są emisariuszami króla Francji, natomiast schwytany wcześniej człowiek z blizną także pozostaje kapitanem we francuskiej służbie; ich zadaniem jest wywołanie ludowego antyhabsburskiego powstania. Do udziału w takim zbrojnym zrywie próbują namówić Václava Ryndę.

Rynda realizując wspomniane wcześniej priorytety (spokój, przetrwanie), na udział w wojnie nie chce się dać namówić. Retoryczne popisy i dys-

⁶ Karel Michal, *Čest a sláva*, [w:] tenże, *Gypsová dáma*, Odeon, Praha 1967, s. 99.

⁷ Tamże, s. 111–112.

kusje przerywają zdarzenia, które wymuszają na rycerzu zmianę zdania: twierdza zostaje zaatakowana (goście biorą aktywny udział w jej obronie, niedawny aresztant zostaje nawet ranny); zjawiają się żołnierze cesarscy, którzy żądają wydania im żywego inwentarza i siana (i w tym wypadku w obronie Ryndy i jego dobytku stają francuscy emisariusze, tu akurat Donovalský), wreszcie – i to kluczowe wydarzenie – podczas zbiórki datków miejscowy proboszcz zostaje zabity przez jednego z chłopów. To zabójstwo, jak się wydaje, przesądza o podjęciu walki. Trwają przygotowania – kapitan szkoli poddanych Ryndy, kowal kuje broń.

Pewnego dnia pod bramą twierdzy staje jezdny, który przywozi list od starosty. Poślaniec, co znaczące, posługuje się językiem niemieckim. List przynosi wiadomość o zakończeniu wojny, po jego odczytaniu francuski emisariusz zwraca się do ludzi: *Muszę wam oznajmić, [...] że przed pięcioma dniami dzięki pospólnej zgodzie obydwu stron zawarty został, tak właśnie, pokój. No...*⁸ (co jedyny raz w całej książce precyzuje czas akcji – to zdarzenie musi mieć miejsce 29 października 1648 r.). Wiadomość jednak nie wpływa w żadnym stopniu na postanowienie rycerza Ryndy – raz namówiony, chce wziąć udział w powstaniu niezależnie od daremności takiego czynu. Goście próbują go do tego pomysłu zniechęcić. Donovalský nie waha się prosić, nawet błagać o opamiętanie. Namawiają go też do emigracji – Kateřina, by go zachęcić do wyjazdu i sprawić, by zapomniał o wojnie, proponuje mu siebie. Bezskutecznie: *Za sobą mając trzech jezdnych i siedmiu pieszych, w prawicy prastary proporzec z głową Turka i pieńkiem na niebieskim polu, a na medalionie hasło „Virtus virtutis praemium”, dostojny i mężny pan, rycerz Václav Rynda z Loučky wyruszał na wojnę. Walczył o lepszy świat*⁹.

Krytyka podkreślała satyryczny charakter tej prozy i jej podstawową cechę charakterystyczną, polegającą na dekonstrukcji schematów gatunkowych, w tym przypadku powieści historycznej¹⁰. Obok obowiązkowych

⁸ Tamże, s. 181.

⁹ Tamże, s. 198.

¹⁰ Tak też został przedstawiony polskiemu czytelnikowi w syntetycznej historii literatury czeskiej: „Michal specjalizował się w deformacjach schematów gatunkowych” (Zofia Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej*, Ossolineum, Wrocław 2010, s. 361). Tam też polski czytelnik znajdzie opis powieści: „W opowiadaniu o tematyce historycznej Michala *Čest a sláva* (*Honor i sława*, 1967) emisariusze króla Francji sprytną agitacją wyrwywają z marazmu Václava Ryndę, niezamożnego szlachcica czeskiego, i namawiają go do uczestnictwa w wojnie trzydziestoletniej. Tymczasem okazuje się, że zawarto już pokój, zatem emisariusze z czystej życzliwości usilnie odwołują go od daremnej wyprawy. Jest już jednak za późno. Gorliwie agitowany rycerz i garstka jego poddanych z determinacją wyruszają w bój, niczym Don Kichot do walki z wiatrakami. Tu również mamy do czynienia z ironicznym podważeniem zasad gatunku: rodzi się bohater, znika

uwag o naturze komizmu próbowano także, trafnie zresztą, uchwycić istotę utworu i sens historycznego kostiumu:

W powieści *Čest a sláva*, której akcja toczy się u końca wojny trzydziestoletniej, Michał jeszcze zachował wiarę w sprawiedliwość, chociaż nie wahał się przy okazji obnażyć tragicznego końca, do którego doprowadził udział w ponadindywidualnej historii. Ta demaskatorska historyczna fikcja eksponowała etyczne konflikty, ale przecież nie unieważniała ich sensu¹¹.

Natomiast recenzja Milana Suchomela nosiła znaczący tytuł *Anti-Jirásek* (co na język polski należałoby zapewne przetłumaczyć – pomimo wszelkich różnic i zastrzeżeń – jako *Anty-Sienkiewicz*¹²):

U Michała ostatnie dni wojny trzydziestoletniej stanowią tło; miejsce na pierwszym zaś planie zajął banał powszedniości, który jest ponadczasowy. Przodkowie żyli kilkaset lat wcześniej, ale właściwie tak jak my. Analogie są oczywiste, a dbałość o historyczną prawdę nieszczególna. Konwencjonalne elementy gatunku są wprowadzane tylko po to, by je móc wykrzywić. Owszem, są pojedynki i spiski, ale nie ma w tym żadnej cklliwości. Koronki kostiumów są poszarpane, dramat wywołuje to śmiech, to płacz. [...] Miejsce powieściowej akcji leży na uboczu, w twierdzy na zapadłej wsi, którą omijają z dala światowe wydarzenia i skomplikowane etyczne konflikty. [...] Miejscowy szlachcic jest posiadaczem zdewastowanych dóbr i dzień w dzień stara się o to tylko, żeby utrzymać je na powierzchni, o ile to jeszcze możliwe. Słyszeć nie chce o walce za wiarę, ani o tym, jak Europie zależy na losach czeskiej Korony. Chce mieć spokój, tak samo jak jego chłopci¹³.

I właśnie ten „ponadczasowy banał powszedniości” wprowadza kolejny istotny kontekst, którego recenzja szczególnie nie eksponuje, ale który jest widoczny w powyższym przytoczeniu. Idzie o temat czeskiej tożsamości w tamtym, konkretnym czasie historycznym (tuż przed Praską Wiosną, w okresie jeszcze nie liberalizacji, ale już zauważalnych zmian w społeczeństwie i aparacie partyjnym). Karel Michal był już wtedy pisa-

„tło historyczne” (tamże). Takie streszczenie jest skazane na zrozumiiałe uproszczenia, jedno należy tylko sprostować: powieść ukazała się po raz pierwszy w roku 1966 w wydawnictwie Naše vojsko (patrz: Milena Masáková, *Ediční poznámka*, [w:] Karel Michal, *Soubor děl*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 716).

¹¹ Miroslav Petříček, *Humor a bolest*, „Literární noviny” 1994, nr 12, s. 6.

¹² Patrz: Anna Zura, *(Nie)popularność powieści historycznej dziś (H. Sienkiewicz – A. Jirásek)*, [w:] *Česká a polská historická tradice a její vztah k současnosti*, red. Dominik Hrodek, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 2003. W tym opisowym tekście brak dyskusji o różnicach i podobieństwach, jednak jest on dowodem na stereotypowe pojęcie o podobieństwach twórczości obu autorów (patrz szczególnie: s. 65).

¹³ Milan Suchomel, *Anti-Jirásek*, „Literární noviny” 1967, nr 16, s. 4.

rzem bardzo znanym i bardzo cenionym, co jest tym bardziej znaczące, że dekada, licząc od jego debiutu (a rok 1959 jest rokiem jego debiutu prasowego), stała pod znakiem nadmiaru wybitnych książek prozatorskich, stąd lata 60. określa się jako „złote czasy czeskiej prozy” – niemal równo z Michalem *Tchórzami* debiutował Josef Škvorecký, to wtedy Hrabal wydał i *Perelkę na dnie*, i *Lekcje tańca...*, i *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, Kundera *Žart* i pierwsze zeszyty *Śmiesznych miłości*, wtedy też ukazują się cztery pierwsze części czarnej pentalogii Párala, *Pan Teodor Mundstock* i *Palacz zwłok* Fuksa, kilkanaście książek Lustiga. Już to choćby daje wrażenie niezmiernego bogactwa.

Karel Michal opublikował w tej dekadzie cztery książki; debiutował powieścią kryminalną *Krok stranou* (1961), krótko po niej wydał *Bubáci pro všední den* (1961, po polsku wyszły jako *Straszydła na co dzień*¹⁴), a po omawianej powieści wyszedł jeszcze kryminał *Gypsová dáma* (1967). Ostatnia książka ukazała się dopiero w roku 1977 w Kolonii – był to zbiór apokryfów historycznych zbliżonych stylem do *Czci i chwały – Rodný kraj*¹⁵. Gorzkim paradoksem jest fakt, że pisarz, który swojemu bohaterowi każe odmówić ucieczki za granicę, sam był do niej zmuszony i w sierpniu 1968 r. wyjechał do Szwajcarii (gdzie w roku 1984 zmarł śmiercią samobójczą).

Dramat nieheroiczny

Moment emigracji tak wspominała żona pisarza, poetka Viola Fischerová:

Kiedy przyjechalśmy do Szwajcarii, film w reżyserii Bočana na podstawie noweli Michala *Čest a sláva* (Honor i sława) otrzymał nagrodę jako najlepsza produkcja zagraniczna (był tam wtedy pokazywany również *Satyricon* Felliniego). Wyobrażam sobie, jak taki sukces mogliby wykorzystać inni¹⁶.

Čest a sláva to trzeci fabularny film Bočana; co ciekawe, dwa wcześniejsze (*Nikdo se nebude smát/Nikt się nie będzie śmiał* z 1965 i *Soukromá vichřice*/

¹⁴ Karel Michal, *Straszydła na co dzień*, tłum. Dorota Dobrew, Atut, Wrocław 2008.

¹⁵ Po polsku ukazało się tylko jedno z czterech opowiadań: Karel Michal, *Tragedia*, tłum. Józef Zarek, „Literatura na Świecie” 1997, nr 7.

¹⁶ *Też nie najlepsze rozwiązanie*. Z Violą Fischerovą rozmawia Michael Špirit, tłum. Dorota Dobrew, „Literatura na Świecie” 2004, nr 5–6, s. 292–293. Chodzi tu o Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Wenecji, gdzie film otrzymał nagrodę w roku 1969 (patrz: Milena Masáková, *Komentář*, [w:] Karel Michal, *Soubor díla*, s. 682).

Prywatna burza z roku 1967) również były adaptacjami współczesnej czeskiej prozy, odpowiednio: Milana Kundery i Vladimíra Párala. O obu tych filmach pisał Peter Hames, powołując się na słowa reżysera, że realizują główny temat twórczości Bočana: „jak pozostać przyzwoitym człowiekiem w otoczeniu złych ludzi; jak radzić sobie z podwójną moralnością i świadomością, że «życie jest walką, ludzie wilkami»”¹⁷. Chociaż w książce nie pada nawet tytuł trzeciego filmu reżysera, to powyższe stwierdzenie dobrane oddaje i jego główny temat.

Te dwa filmy dają się łatwo sprowadzić do dość prostej wykładni: otóż pierwszy jest z jednej strony krytyką egoistycznej postawy głównego bohatera, Karela Klímy, a z drugiej – krytyką opresyjnego społeczeństwa *voyerów*, podglądaczy żyjących życiem innych bardziej niż swoim własnym (w czym wspiera ich zainteresowana taką społeczną kontrolą władza); drugi film jest krytyką konsumpcjonizmu, który tu pokazany jest głównie poprzez skutki, jakie przynosi ludzkiej seksualności (nie bez przyczyny przecież fabryka farmaceutyczna jest tłem akcji – w czołówce filmu widzimy bowiem jej produkt: wprowadzone w tamtym czasie pigułki antykoncepcyjne Antigest).

Trzeci film Bočana jest inny; zarówno z powodu historycznego kontekstu, jak i złożoności kontekstu, trudniej o jednoznaczną i prostą wykładnię. Owszem, film – tak jak poprzednie dwa – dużo zawdzięcza zarówno realizmowi wczesnego okresu czechosłowackiej Nowej Fali, jak i skłonności twórców tego nurtu do stosowania groteski i wykrzywiania obrazu rzeczywistości, nie rezygnuje przy tym – chociaż ze względu na czas akcji robi to inaczej – z krytycznego spojrzenia na teraźniejszość, aktualność, współczesność (odniesioną, rzecz jasna, do czasu powstawania filmu). Oczywiście te cechy dzieli z książką, której jest bardzo wierną adaptacją (zresztą autorami scenariusza byli reżyser i autor książki).

Film Bočana jest historyczny tylko poprzez tło opowiadanych wydarzeń, a jego celem nie jest reinterpretacja historii – tym bardziej, że przedstawione zdarzenia w zagrodzie-twierdzy Poříčany są fikcyjne, natomiast wszystkie elementy wielkiej historii są albo prawdziwe (konfiskaty, zaangażowanie obcych państw w konflikt, wreszcie – zawarcie pokoju), albo prawdopodobne¹⁸. Jednak rzeczywistą funkcją tak konstruowanej narracji jest przedstawienie podstaw narodowej tożsamości i dyskusja wokół

¹⁷ Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. Justyna Burzyńska, Ewa Ciszewska, Karol Chojnowski i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 133.

¹⁸ Na temat konsekwencji interpretacyjnych takiej konstrukcji historii patrz: Marc Ferro, *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011 (szczególnie: s. 207–221).

związanych z tym stereotypów. Ten tożsamościowy dyskurs w filmie *Cześć i chwała* jest oparty na trzech filarach: odwadze i heroicznosci, religijności, a także konflikcie kulturowym z Niemcami. To odniesienie do współczesności było już jasne dla pierwszych recenzentów tego filmu; tak o tym pisał krytyk „Rudého práva”:

Trzeba od razu powiedzieć, że ten zwrot młodego reżysera ku historii nie jest w najmniejszym nawet stopniu ucieczką przed współczesnością. Film *Cześć i chwała* się do niej odnosi: pilnie, ale bez tanich podobieństw, żywo, ale bez usilnych aktualizacyjnych zabiegów. A i bez jednoznacznych wskazówek: nie tylko dlatego, że nie chce pouczać (bo i wartość takich nauk płynących z historii, a odnoszących się do innej epoki i sytuacji jest zawsze wątpliwa), ale także dlatego, że opowiada o czasach obfitujących w konflikty, dla których trudno o prostą analogię. [...] Gdy Rynda podpala chłopskie chaty, niszczy, ale niszczy przede wszystkim samego siebie, pali za sobą mosty. Doszedł do miejsca, z którego nie widzi wyjścia. Nie może już zawrócić, o ile nie chce sam sobą gardzić. W pewności zasad, których zdecydował się bronić, tkwi jego moralna przewaga. Ale czy jego gest ma jakąś praktyczną wartość? To pytanie, które stawia film – widz będzie musiał na nie sam odpowiedzieć. Nie tylko w odniesieniu do przeszłości, ale i współczesności¹⁹.

Te słowa napisane zostały już po inwazji wojsk Układu Warszawskiego, po fali emigracji (której, jak wspomniałem wcześniej, Michał był częścią), a także w sytuacji politycznej i kulturowej opresji, w której problemy pogardzania sobą, braku wyjścia, palenia za sobą mostów i tym podobne stały się o wiele istotniejsze niż w momencie powstawania filmu i – tym bardziej – powstawania powieści.

a. Czeski bohater

Dostojny i mężny rycerz Rynda jest prawdziwym bohaterem czeskim zarówno w swojej małości, jak i w swojej ostatecznej moralnej wielkości. Małość Ryndy jest małością czeskiego człowieka, bo – jak pisał Miroslav Holub, powołując się na Karela Čapka – „my Czesi jesteśmy całkiem nieheroicznym narodem, ale mamy tendencję usprawiedliwiać się z tego, że tu czy tam odważyliśmy się być odważni”²⁰.

Filmowy Rynda (o szwejkowskiej twarzy Rudolfa Hrušínskiego) jest przedstawiony w całej swojej czeskiej małości, szczególnie względem

¹⁹ Miloš Fiala, *Čest a sláva*, „Rudé právo” 1969, nr 43, s. 5.

²⁰ Miroslav Holub, *Nie*, tłum. Leszek Engelking, [w:] tenże, *Kłopoty na statku kosmicznym. Eseje*, Świat Literacki, Warszawa 1998, s. 140.

swoich zagranicznych gości. Zresztą, wcześniejsza, tytułowa rola tego aktora w filmie *Dobry woják Švejk* jest istotnym, negatywnym odniesieniem i istotnym celem dyskusji. Rynda jest ukazany jako prostaczek i to od pierwszej sceny jego porannej pobudki (głęboki sen, chrapanie), przez niespieszną poranną toaletę (płucze usta, wypłuka wodę na dłonie, po czym obmywa twarz, resztą wody opluwa ścianę), po poranny obchód inwentarza (gdzie, drapiąc się po brzuchu, liczy biegające po podwórzu kury i tak samo klepie swoją nałożnicę, Dorotę, jak i przechodzącą krowę). Jego poranną rozrywką jest zabawa z psem na łące.

Wszystkie te cechy zostaną ukazane jeszcze wyraźniej, gdy zachowanie rycerza zyska punkt odniesienia w osobach gości. Już ich przybycie onieśmiela go, ale kluczową jest tu sekwencja kolacji. Na stole Dorota stawia garnek z kurą, Rynda powstrzymuje się w ostatniej chwili, żeby nie wyciągnąć kury rękoma, wreszcie chwyta za sztucę. Kura jest nędzna, resztki piór pozlepiane są wodą, zbliżenie pokazuje kurzą łapkę; to wywołuje na twarzy Kateřiny wyraz obrzydzenia. Krótka sekwencja portretuje kolejno w serii krótkich ujęć w wielkim planie twarze wszystkich jedzących. Rynda, co celowe, ukazany jest jako prymityw i grubianin, człowiek pozbawiony manier: je niechlujnie, rozdrabnia kurę uderzeniami noża, resztki rzuca na ziemię, mówi prosto, posługując się potoczną czeszczyzną.



Fot. 4. *Cześć i chwala* (1968, reż. Hynek Bočan)
Rynda podczas posiłku

Tak też, jak prymitywnego grubianina, traktuje go Kateřina. Na tym polega także gra, jaką emisariusze w służbie Francji prowadzą z Václavem

Rynda: kobieta okazuje mu swoją pogardę nawet wtedy, gdy go uwodzi; poniża go i obraża, natomiast jej towarzysz jest dobrotliwy i ojcowski (taki też pozostanie do końca, gdy będzie próbował odwodzić Ryndę od straceńczej walki, zwróci się do niego czule: *Synku mój, rodaku!*). Jednak w rzeczywistości oboje gardzą rycerzem: *Śmierdzi* – mówi kobieta, wachając mleko, którym ten ich poczęstował. *Jaki pan, takie mleko* – komentuje Donovalský.

Powód takiego przedstawienia postaci jest oczywisty – Rynda z początku filmu jest żywym przykładem czeskiej katastrofy, jej uosobieniem (zarówno w wymiarze ekonomicznym, jak i intelektualnym). Realizuje też stereotypowe cechy małego człowieka Europy Środkowej. Jego jedynym celem jest spokój, co film eksponuje bardziej nawet nachalnie niż sama powieść. W tej, jak wspomniałem, wiernej adaptacji niewiele dodano; jeśli w ogóle coś można zauważyć, to odpowiedź Ryndy, po pierwsze, na namowy Donovalskiego (*Ja chcę mieć spokój*) i, po drugie, na trwożne relacje jego poddanych o przybyciu wojsk cesarskich (*Odczepcie wy się ode mnie*). Jest to też obraz mieszkańca Europy Środkowej, jaki zarysował Josef Kroutvor: „Człowiek Europy Środkowej chce mieć wreszcie spokój, lecz zabierają mu go siły wyższe”, bo „[m]ały czeski człowiek to statysta historii europejskiej”. Píše to wszystko o współczesności, ale rozciąga na całą historię tego obszaru:

Przez Europę Środkową przewala się historia, ale mieszkańcy Pragi lub Budapesztu jest to serdecznie obojętne. Siedzi w domu i myśli swoje. Wieczorami jeden czyta poważne rozprawy o naprawie świata, drugi natomiast wysiaduje w knajpie i dowiecipjuje²¹.

Ale ten właśnie obraz nie jest wcale tak jednoznaczny – w istocie może rycerz Rynda wcale nie zmienia się w przebiegu akcji filmu; najpewniej bowiem te same cechy, które decydowały o jego bierności, później pchają go do straceńczej walki. U podstawy obu tych jego działań (czy dokładniej: zaniechania zaangażowania i późniejszej donkiszoterii) tkwi czeska małość. O niej właśnie pisał Jan Patočka:

Wielka czeska historia miała swoją małość, mała czeska historia przeciwnie – także swoją wielkość. Małością czeskiej historii było ograniczenie szlachty, z którego wynikała jej chciwość i brak zmysłu państwowego. Ale wielkość czeskiej historii nie

²¹ Josef Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, tłum. Jan Stachowski, [w:] *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego esaju*, oprac. Jacek Baluch, Universitas, Kraków 2001, s. 240–242.

zniknęła z powodu tej małości [...]. Mała historia czeska usiłowała małymi środkami osiągnąć wielkość, i te małe środki stały się jej przeznaczeniem²².

Rycerz Rynda i Czesi w służbie francuskiej reprezentują te dwa nurty historii Czech, odpowiednio: małą historię, w której tkwi wielkość narodowej dumy i cierpliwości oraz tę wielką, realizowaną na zlecenie europejskich mocarstw, której narzędziami są retoryka, manipulacja i pogarda. Tę wielkość czeskiej małości widać w kolejnej nieco zmienionej w stosunku do książki scenie: Kateřina próbuje wyjechać z twierdzy, koń się znarowił, zbyt gwałtownie opuszczono bramę, przez co odpadł z niej i potłukł się kamienny herb. Rynda podnosi fragment swojego symbolicznego dziedzictwa z ziemi, a Kateřina mówi drwiąco: *Co masz pan tu za szkaradztwo?* Donovalský każe jej przeprosić, ale Rynda wcale na to nie czeka: *Idźcie wy wszyscy w cholere!* – mówi ze smutkiem raczej niż złością.

b. Katolik wierzący po swojemu

Rozdarcie czeskiej tożsamości, jej wielowiekowe kształtowanie się pomiędzy protestantyzmem (zarówno tym oryginalnym, rdzennie czeskim, husyckim, jak i tym importowanym z Niemiec, luteraniskim i kalwińskim) a katolicyzmem jest oczywistością. Jednak nawet oczywistość takiej generalnej diagnozy nie wyklucza niezwyklej komplikacji czeskich dziejów w kontekście świadomości religijnej jako mechanizmu zyskiwania i utraty tożsamości narodowej. Jedną z najzabawniejszych scen filmu jest ta, która prezentuje rozmowę między Ryndą a Donovalskim na temat wiary i wolności religijnej:

- *Jest pan wierzącym katolikiem?* – pyta Donovalský.
- *No, tak po swojemu, tak* – odpowiada Rynda.
- *No nie, tak to się nie da. Katolikiem trzeba być w pełni albo wcale.*
- *Wierzę w to, co sobie z tego wybiorę, tyle że nikomu o tym nie mówię.*

O tym właśnie pisze Marie-Elisabeth Ducreux:

Bycie Czechem oznaczało w tym okresie uciekanie się do podwójnego języka, do publicznego praktykowania dopuszczalnego wyznania i potajemnego kultu szczątków prawdziwej wiary, do tradycji przekazywanej przez rodziców, dziadków, umacnia-

²² Jan Patočka, *Kim są Czesi?*, tłum. Jacek Baluch, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2010, s. 91–92.

nej zakazanymi księgami, których – pomimo pomocy Kościoła – państwu nie udaje się zlikwidować. Bycie Czechem oznaczało również bycie kimś innym i zarazem niemożność powiedzenia tego głośno, określenia swej inności wprost i bez ogródek. Nie jest wykluczone, że okres po klęsce z roku 1620 pogłębił tę schizofrenię i poszerzył „dziurę” tożsamości²³.

To rozdarcie pokazane jest w filmie jako pijacka dyskusja z zastrzeżonym później proboszczem, z którym w bełkotliwym sporze francuski emisariusz przerzuca się cytatami z Biblii. To rozdarcie widoczne jest też w reakcji na zabójstwo księdza – mimo że Rynda jest obiektem (czy może raczej: ofiarą) akcji rekatolizacyjnej, księdza lubi jako sąsiada, „tutejszego”. Już po zabójstwie krzyczy na swoich poddanych: *Trzeba było go [zabójcę – przyp. M. T.] związać, zanim do tego doszło. Było to potrzebne? Stul pysk.* Gdy Rynda decyduje się wziąć udział w wojnie, chłopci komentują to jednoznacznie: *Zbudził się w nim boży bojownik.*

c. Nie rozumiem cię

Czeska tożsamość narodowa jako słowiańska identyfikacja językowa jest w tym filmie obecna rzadko (a jednak jest tym bardziej znacząca, że nie ma jej w powieści). Gdy pod bramę twierdzy Ryndy przybywa posłaniec z wiadomością o zawartym pokoju, odzywa się po niemiecku. Rynda wchodzi na umocnienia i woła: *Nie rozumiem cię.* Z posłańcem ostatecznie rozmawia Donovalský. Językowa identyfikacja narodowa była zresztą w tamtych czasach właściwie jedyną możliwą (w językach słowiańskich, także w czeskim, słowo „Niemiec” oznacza kogoś, kto nie mówi, jest niemy). Dlatego też słowo „Niemiec” oznaczało od czasów Husa – jak pisał Emanuel Rádl, czeski liberalny myśliciel okresu międzywojennego – po prostu cudzoziemca, również Anglika czy Francuza²⁴. Także prawa tuż sprzed wojny trzydziestoletniej identyfikowały czeskość (trzeba rozumieć, że siedemnastowieczna tożsamość narodowa to – by rzecz uprościć – raczej „tutejszość”) na podstawie kryterium językowego: od 1615 r. obowiązywało prawo, na mocy którego według kryterium językowego regulowano prawo dziedziczenia (dzieci znające czeski dziedziczyły majątki, a te, które nie znały języka – tylko pieniądze), a także osiedlania się w miastach i nadawania obywatelstwa (nawet ci, którzy się czeskiego nauczyli,

²³ Marie-Elizabeth Ducreux, *Tożsamość Czechów – między katolicyzmem a protestantyzmem*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, [w:] *Historia Europy Środkowo-Wschodniej*, t. 2, s. 195.

²⁴ Emanuel Rádl, *Válka Čechů s Němci*, Melantrich, Praha 1993, s. 72.

byli wykluczeni ze sprawowania urzędów do trzeciego następującego po nich pokolenia)²⁵.

Ale tę tożsamość narodową opartą o wspólnotę języka film rozszerza także o kryterium moralne. Mimo że Rynda potrafi się porozumiewać tym samym językiem z Donovalskim i jego towarzyszką, to jednak nie podziela ich systemu wartości; na płaszczyźnie etycznej nie ma między nimi żadnej więzi i stąd właśnie biorą się ich problemy z komunikacją. Dlatego też odnosi się do nich jak do obcych: *U was zawsze wszystko jest na opak. [...] Jak to jest? Nie mamy ze sobą nic wspólnego*. Gdy emisariusze próbują mu przemówić do rozsądku, argumentując, że wojna się skończyła, on tłumaczy sobie ich słowa, wprost – przekłada ich retorykę na język prawdy i moralności: *Rozumiem to tak, że nie chce pan dotrzymać słowa*. Gdy go przekonują dalej, on ucina dyskusję: *My, Czesi, już z wami skończyliśmy*. [...] *Kiedy wrócę, ma was tu nie być*. Oto właśnie prawdziwa czeska wielkość ukryta w małym człowieku, o którym pisali i Kroutvor, i Patočka.

Nagroda za cnotę

Cnota jest swoją własną nagrodą, *Virtus virtutis praemium* – medalion z taką łacińską sentencją ma rycerz Rynda, kiedy rusza, by walczyć o lepszy świat. Jego postawę (w powieści) komentowano najczęściej jako donkiszoterię – w filmowej adaptacji jest to postać wcale nie tak śmieszna. Raczej tragiczna, na pewno – melancholijna. Nazywanie go Don Kichotem jest usprawiedliwione tylko wtedy, gdy chce się rozwijać – skądinąd zapewne istotny – wątek nawiązań i dyskusji pomiędzy filmem Bočana a wspomnianą wcześniej adaptacją *Szwejk*; owszem, Rynda jest Don Kichotem, bo, przypominam, grany wcześniej przez tego samego aktora *Szwejk* jest przecież Sancho Pansą.

Powieść Michała organizuje treść w czterech rozdziałach, których tytuły są pytaniami pomocniczymi przypadków, kolejno: mianownika (*Kdo co*), narzędnika (*Kým čím*), celownika (*Komu čemu*) i biernika (*Koho co*). W filmie brak takiego uporządkowania; zresztą film pokazuje głównie brak porządku rzeczywistości, przypadkowość historii, która – jak pisał cytowany powyżej Kroutvor – przewala się przez Europę Środkową, pozostawiając jej mieszkańców bezradnymi. Oczywiście bezradnymi w sensie politycznym, a nie moralnym. To też przesłanie filmu, który powsta-

²⁵ Tamże, s. 101.

wał (najpierw jako literacki pierwowzór, a później film), nim nadarzyła się okazja do działania, a do kin trafił po inwazji, w momencie, kiedy Czechom pozostawała już tylko stracająca postawa rycerza Ryndy. Historia – w jakimś przynajmniej wariancie – powtórzyła się (zarówno w znaczeniu prawdziwych zdarzeń w połowie XVII w., jak i, szczególnie, jako jednostkowa historia fikcyjnej postaci, rycerza Ryndy, której ta wcześniejsza stanowi tło).

Pieśń Savonaroli pojawia się w filmie kilka razy, zawsze towarzyszy istotnym momentom historii: w opisanej sekwencji początkowej towarzyszy obrazom wojny, później słyhać ją przy okazji ataku na twierdzę, dalej – zabójstwa i pogrzebu proboszcza. Gdy na ekranie ogromnie poważna twarz pana z Loučky, który odjeżdża na wojnę (wcale nie przeciwko Habsburgom, ta rzeczywistość już się skończyła, ale przeciwko swoim rodakom, którzy go do walki namówili i później wycofali się z obietnicy pomocy, czyli: przeciwko ich małej czeskości, a także przeciw przypadkowości historii, która wymusza bierność, wreszcie – przeciwko stereotypowi nieheroicznego, tchórzliwego i wygodnego Czecha – ta moralna wojna nie kończy się nigdy), słuchamy znów hymnu buntowniczego mnicha:

*Duszo zaślepiona,
przeganiana zewsząd wiecznie,
opuszczona przez Boga,
boś nie dosyć była czysta,
utraciłaś tak oblubieńca,
Chrystusa,
jak i zbawienie;
gdzie się teraz podziejesz?
Biada nam, biada nam,
pozostała tylko bojaźń Boża²⁶.*

²⁶ Giorlamo Savonarola, *dz. cyt.*