



HRABAL I INNI ADAPTACJE CZESKIEJ LITERATURY

FILMO!ZNAWCY

**POD REDAKCJĄ EWY CISZEWSKIEJ
I EWELINY NURCZYŃSKIEJ-FIDELSKIEJ**

HRABAL I INNI ADAPTACJE CZESKIEJ LITERATURY

FILMO!ZNAWCY

POD REDAKCJĄ EWY CISZEWSKIEJ
I EWELINY NURCZYŃSKIEJ-FIDELSKIEJ

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTViT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski



WYDAWNICTWA

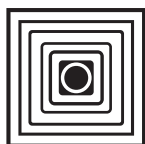
UNIwersytetu
Łódzkiego

65
LAT
ŁÓDZKA
SZKOŁA
FILMOWA

HRABAL I INNI ADAPTACJE CZESKIEJ LITERATURY

FILMO!ZNAWCY

POD REDAKCJĄ EWY CISZEWSKIEJ
I EWELINY NURCZYŃSKIEJ-FIDELSKIEJ



pwsftvit



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

Ewa Ciszewska, Ewelina Nurczyńska-Fidelska – Zakład Historii i Teorii Filmu
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki, 91-431 Łódź, ul. Franciszkańska 1/5
ciszevska@uni.lodz.pl, enufi@interia.pl

RECENZENT

Krzysztof Kozłowski

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficyna Wydawnicza Edytor.org

PROJEKT OKŁADKI

Adrian Dutkowski

Na okładce wykorzystano kadr z filmu *Lemoniadowy Joe*, 1964, reż. Oldřich Lipský

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

© Copyright by Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT
Wydanie I. W.06241.13.0.K

ISBN Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego 978-83-7525-950-6

ISBN Wydawnictwa Biblioteki PWSFTviT 978-83-8787-067-6

e-ISBN 978-83-7525-985-8

<https://doi.org/10.18778/7525-985-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej
90-323 Łódź, ul. Targowa 61/63
www.filmschool.lodz.pl
wydawnictwo@filmschool.lodz.pl
ksiegarnia.filmschool.lodz.pl
tel./faks (42) 63 45 870, (42) 27 55 870

Spis treści

Wstęp (EWA CISZEWSKA, EWELINA NURCZYŃSKA-FIDELSKA)	7
MARIUSZ GUZEK, <i>Krakatit</i> i <i>Ciemne słońce</i> – adaptacje prozy Karela Čapka autorstwa Otakara Vávry	9
MAGDALENA KAMIŃSKA, <i>Lemoniadowy Joe</i> Jiříego Brdečki w transmedialnym łańcuchu readaptacji	27
MICHAŁ TABACZYŃSKI, Historia odmieniana przez przypadki. <i>Čest a sláva</i> według Karela Michala w reżyserii Hynka Bočana	45
EWA CISZEWSKA, Folklor w służbie komunizmu. <i>Žart</i> Milana Kundery w adaptacji Jaromila Jireša	63
RAFAŁ KOSCHANY, <i>Niežnośna lehkost bytu</i> Milana Kundery w reżyserii Philipa Kaufmana: od eseju do <i>love story</i>	87
EWELINA NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Opowieści o sile zła, czyli powieść Ladislava Fuksa i film Tadeusza Chmielewskiego	101
JOANNA WOJNICKA, Epitafium dla taty, czyli <i>Śmierć pięknych saren</i> Oty Pavla i Karela Kachyni	113
MACIEJ ROBERT, <i>Postrzyżyny</i> Bohumila Hrabala i Jiříego Menzla – bajka, mit, legenda	127
MONIKA MARLICKA-ROBERT, Okrutna bajka, czyli <i>Otik</i> Karela Jaromíra Erbeny i Jana Švankmajera	159
EVA ZAMOJSKA, JAN ZAMOJSKI, <i>Czy uważasz, że Hrabal jest bańką, która kiedyś pęknie?</i> Proza Petra Šabacha w filmach Jana Hřebejka	175
GRAŻYNA STACHÓWNA, <i>Želary</i> Květy Legátové w reżyserii Ondřeja Trojana – beśkidzki melodramat	191
JOANNA ALEKSANDROWICZ, W labiryntach gatunkowych klisz. Od <i>Powieści dla kobiet</i> Michala Viewegha do <i>Mężczyzny idealnego</i> Filipa Renča	205
URSZULA WOLAK, Po co Czesi jadą na wakacje, czyli <i>Wycieczkowicze</i> w reżyserii Jiříego Vejděleka według powieści Michala Viewegha	223
DOBROMIŁA GOŁĘBIAK, <i>Proces</i> Franza Kafki jako metafora, czyli studenckie próby adaptacji powieści	243
Metryki analizowanych filmów	257
Biogramy autorów	263

Wstęp

„Adaptowanie to sztuka szukania w pierwowzorze literackim pączków, które rozkwitną w filmie. Ten, który adaptuje musi posiadać umiejętność przewidzenia skutków, jakie spowoduje rozkwitnięcie owego pączka, w jaki sposób dynamika jego rozwoju wpłynie na pozostałe elementy dzieła” – przekonywał w eseju poświęconym filmowym adaptacjom literatury czeski pisarz Josef Škvorecký. Śledzeniem, którym pączkom pozwolili zakwitnąć adaptatorzy literatury czeskiej, zajęli się autorzy rozpraw zawartych w niniejszym tomie.

Teksty zostały ułożone zgodnie z chronologią powstania filmów-adaptacji. Przedmiotem rozważań autorów – wśród których znaleźli się zarówno młodzi pracownicy naukowcy, jak i doświadczeni badacze z niemal wszystkich ośrodków akademickich w Polsce – stały się filmy-adaptacje utworów czeskiej literatury. Pierwowzory literackie to dzieła pisarzy najbardziej znanych i od lat cieszących się zasłużoną popularnością – Franza Kafki, Karela Čapka, Bohumila Hrabala, Milana Kundery czy Oty Pavla, jak również utwory literatów mniej obecnych w świadomości polskich czytelników – Ladislava Fuksa i Karela Michala. Nie zabrakło także autorów literatury współczesnej: Michala Viewegha i Petra Šabacha.

Wśród pierwowzorów literackich znalazły się przede wszystkim powieści i opowiadania, niemniej warto zwrócić uwagę na obecność bajki *Otik* napisanej przez Jaromira Erbena, która stała się postawą scenariusza filmu Jana Švankmajera (tekst Moniki Marlickiej-Robert) oraz wyjątkowy przypadek postaci błękitnookiego kowboja *Lemoniadowego Joe*, stworzonego przez pisarza, scenarzystę i rysownika Jiříego Brdečku, który pojawiał się na kartach komiksów, na deskach teatralnych, w utworach literackich, a największą sławę zyskał za sprawą filmu Oldřicha Lipskiego. Prześledzeniem kulturowych wcielen tejże postaci zajęła się Magdalena Kamińska.

Pomiędzy filmami analizowanymi w naszej książce odnajdziemy dzieła zaliczane dziś do klasyki kina – *Žart* Jaromila Jireša (tekst Ewy Ciszewskiej), *Postrzyżyny* Jiříego Menzla (rozważania Macieja Roberta) czy *Śmierć pięknych saren* Oty Pavla (artykuł Joanny Wojnickiej). Równie ważne

miejsce zajmują w niej utwory nieco zapomniane, a czasami po prostu bardzo trudno lub w ogóle niedostępne polskiemu widzowi. Wśród nich warto przywołać film *Cześć i chwała* Hynka Bočana (tekst Michała Tabaczyńskiego) czy *Krakatit* i *Ciemne słońce* – adaptacje prozy Karela Čapka autorstwa Otakara Vávry (opisane w artykule Mariusza Guzka). Nie pominęto także przebojów czeskiego kina ostatnich lat – melodramatu *Želary* Ondřeja Trojana (artykuł Grażyny Stachówny), znanych i popularnych także w Polsce dzieł Jana Hřebejka inspirowanych pisarstwem Petra Šabacha (rozważania Evy i Jana Zamojskich) czy filmów powstałych na podstawie prozy najbardziej dziś poczytnego czeskiego pisarza, Michala Viewegha (teksty Joanny Aleksandrowicz i Urszuli Wolak).

Choć większość przywoływanych filmów to dzieła zrealizowane przez czeskich twórców, są też adaptacje czeskiej literatury dokonane w innych kręgach kulturowych – przez Amerykanina Philipa Kaufmana, który podjął się adaptacji *Niežnośnej lekkości bytu* Milana Kundery (tekst Rafała Koschanego) czy Polaka Tadeusza Chmielewskiego, autora kryminału *Wśród nocnej ciszy* powstałego na podstawie prozy Ladislava Fuksa (rozważania Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej). Szczególny przypadek stanowią etiudy studentów reżyserii Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, dla których inspiracją stał się *Proces* Franza Kafki (analiza Dobromiły Gołębiak). Przywołane tytuły dowodzą, że czeska literatura stawała się inspiracją dla filmów powstałych w innych kinematografiach.

Kino czeskie od lat cieszy się w Polsce niezwykłą przychylnością wśród publiczności. Wyrażamy nadzieję, że niniejszy tom nie tylko przypomni Państwu filmy dość powszechnie znane, lecz także zainteresuje dziełami mniej popularnymi, a nade wszystko uwypukli silne i różnorodne związki łączące czeską literaturę z filmem.

EWA CISZEWSKA

EWELINA NURCZYŃSKA-FIDELSKA

***Krakatit i Ciemne słońce* – adaptacje prozy Karela Čapka autorstwa Otakara Vávry**

„Otakar Vávra, przedwojenny komunista, przeżył nazistowską okupację w ten sposób, że kręcił jeden film za drugim, a kolaborancka władza Protektoratu obdarowywała go nagrodami i zaszczytami” – tak scharakteryzował powojenny status twórcy *Krakatitu* Josef Škvorecký – niezwykle bystry obserwator i uczestnik dziejów czechosłowackiego filmu¹, a ponadto jeden z czołowych powojennych nadweltańskich intelektualistów. W roku 1948 Vávra miał już liczący się dorobek i to nie tylko z lat 1938–1945, kiedy pracował dla przemysłu filmowego Protektoratu Czech i Moraw (choć rzeczywiście był to najbardziej płodny okres jego twórczości) i przez niektórych uznawany był wręcz za klasyka. Mimo krytycznej uwagi Škvoreckiego o oportunistycznej postawie reżysera, należy zwrócić uwagę na niezwykle twórczą zasadę wyznawaną przez Vávre – literatura była dla niego nie tylko nawozem umożliwiającym uprawę kinematograficznego poletka, ale jej związek z szukającym własnej formuły kinem traktował wręcz organicznie². Zanim sięgnął po *Krakatit* Karela Čapka, narracji kinematograficznych szukał w tekstach Aloisa Jiráska, Ladislava Stroupežnickiego, Karela Matěja Čapka-Choda³ czy Zigmunda Wintera.

¹ Josef Škvorecký, *Jiří Menzel a historie Ostře sledovaných vlaků*, [w:] tenże, *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu. Spisy 37*, Books and Cards, Praha 2010, s. 206. Tłumaczenia z języka czeskiego, jeśli nie zostało zaznaczone inaczej, są mojego autorstwa – M. G.

² Taki pogląd został także uwzględniony w opracowaniach encyklopedycznych pisanych z zachodniej perspektywy, patrz: Efraim Katz, *The Macmillan International Film Encyclopedia*, New Edition, Macmillan Publishers, New York 1994, s. 1407; Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du Cinéma L–Z*, Larousse, Paris 1995, s. 2219.

³ Halina Smolińska opracowując dokumentację po polskiej premierze *Ciemnego słońca*, błędnie przypisała Karelowi Čapkowi autorstwo powieści *Humoreska* i *Turbina*, które zostały przeniesione na ekran przez Otakara Vávre w okresie Protektoratu Czech i Moraw. W rzeczywistości są one adaptacjami powieści popularnego przed drugą wojną

Rok premiery filmu – 1948 – był przełomowym w dziejach powojennej Czechosłowacji, co uwidoczniły zmiany na wszelkich polach społeczno-politycznej szachownicy, także w przemyśle filmowym. Należy bowiem pamiętać, że produkcja z lat wcześniejszych – między zakończeniem wojny (1945) a komunistycznym przewrotem (1948) – nie była bynajmniej nastawiona jedynie na prymitywnie uproszczoną propagandę. Świadectwem tego były takie filmy, jak zdobywca Złotego Lwa na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji – dramat według powieści Marii Majerovej *Syrena* (*Siréna*) w reżyserii Karela Steklego czy *Dni zdrady* (*Ulopená hranice*) Jiříego Weissa. Zdaniem Petera Hamesa do zestawu filmów wolnych od propagandowego stygmatu należałoby koniecznie wprowadzić Vávrowego *Krakatita*⁴. Sam Vávra, którego lewicowe przekonania i pragmatyczne wyczucie politycznego przełomu już w 1945 r. przywiodły w szeregi Komunistycznej Partii Czechosłowacji, wykazywał produkcyjną aktywność, zręcznie poruszając się pomiędzy najważniejszym projektem swego „osobliwego reżyserskiego życia” – filmowymi adaptacjami narodowej literatury a komentowaniem bieżącej sytuacji politycznej. Te pierwsze reprezentowane były przez ekranizację powieści Zikmunta Wintera: *Rozina sebranec* (1945) i *Nezbedný bakalář* (1946), *Předtucha* (1947) na podstawie opowiadania Marii Pujmanovej i oczywiście *Krakatit* Čapka. Drugi zaś nurt tworzyły dokumenty: *Návrat presidenta dr. Edvarda Beneše do Prahy* (1945), *Vlast vítá* (1945) oraz złożony z dokumentalnych kronik obraz montażowy *Cesta k barikádám*, prezentowany także pod tytułem *Pravda vítězí* (1946).

Otakar Vávra miał gotowy scenariusz adaptacji powieści Karela Čapka z 1924 r. – napisał go wspólnie z bratem Jaroslavem na długo przed wydarzeniami lutowymi, które przenicowały system polityczny i wprowadziły monopolistyczną władzę partii komunistycznej. Zresztą o sięgnięciu po tę dystopijną opowieść myślał już od dłuższego czasu⁵. Twórca szukający wspólnego mianownika, pola korespondencji między filmem a literaturą, musiał sięgnąć po bogatą twórczość autora *Inwazji jaszczurów*. Przed rokiem 1948 też czyniono takie próby, ale były one w najlepszym razie – mało oryginalne⁶. Otakar Vávra i Karel Čapek planowali zresztą

światową naturalistę Karela Matěja Čapka-Choda, patrz: *Ciemne słońce*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 10, s. 5.

⁴ Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 77.

⁵ Otakar Vávra, *Paměti aneb moje filmové 100 letí*, Nakladatelství BVD, Praha 2011, s. 128.

⁶ Pierwszym zrealizowanym na podstawie prozy Karela Čapka filmem była adaptacja jednej z jego bajek, *Zlatý klíček*, nakręcona w 1922 r. przez Jaroslava Kvapila, drugim – dramat sceniczny *Loupežník* z 1931 r. w reż. Josefa Kodička. Sześć lat później Hugo Haas przeniósł na ekran kolejny utwór dramatyczny, *Bílá nemoc*, a w 1938 r. pow-

wspólne przedsięwzięcie jeszcze w czasach pierwszej republiki. Miała to być adaptacja opowiadania Egona Erwina Kisch *Wniebowstąpienie Szubienicznej Tonki* (*Nanebevstoupení Tonky Šibenice*), którą wcześniej przeniósł na ekran w roku 1930 Karen Anton, obsadzając w roli głównej słoweńską aktorkę Itę Irinu (właściwie Tamarę Djordjević), a rolę jej matki powierzając Wierze Baranowskiej, znanej z klasycznego obrazu radzieckiej szkoły montażu – *Matki* (1926) Wsiewołoda Pudowkina⁷. *Stąd nie ma powrotu*⁸ nieśluszenie uznawany jest za pierwszy dźwiękowy film w historii czechosłowackiej kinematografii⁹. Sam Vávra współpracę z autorem *Krakatita* wspominał następująco:

Przed nadejściem nazizmu napisaliśmy wraz z Čapkiem scenariusz według *Tonki Šibenice* Kisch. Choć Čapek sam już nie chciał pisać, to jednak pomysł ten pochłonął go w całości. Gdybyście widzieli, jak ten wielki i sławny pisarz każdego ranka miał gotową wersję tego, o czym dzień wcześniej dyskutowaliśmy. Takiej pracowitości i dyscypliny nigdy w życiu nie widziałem. Scenariusz powstał, ale ze zrozumiałych względów nie mogłem go zrealizować¹⁰.

Na tle nawet tak zróżnicowanego piśmiennictwa, jak dorobek Karela Čapka, *Krakatit* wydaje się powieścią wyjątkową, choć z całą pewnością nie najdoskonalszą. Wznawiana po dziesięcioleciach od premiery, ewokowała skrajne opinie recenzentów. Jan Wyka przy okazji pierwszego polskiego wydania powojennego napisał: „*Krakatit* jest powieścią chybioną. Każdy wybitny pisarz ma prawo do nieudanego utworu i nie on mu zapewnia zainteresowanie dla jego twórczości na długi okres po uroczystym nekrologu”¹¹, zaś omawiając następną edycję powieści, Edward Madany konkludował:

stała ekranizacja *Hordubala*, pod którą podpisał się Martin Frič. To on po wojnie, na rok przed realizacją Vávrowego *Krakatita*, wyreżyserował *Čapkovy povídky*. Nie sposób nie wspomnieć o dwóch brytyjskich telewizyjnych ekranizacjach dramatu science-fiction *R.U.R.* z 1938 i 1948 r. Patrz: Vladimír Bystrov, *Karel Čapek a film*, „Film a divadlo” 1958, č. 24, s. 17.

⁷ *Český hraný film II. 1930–1945. Czech Feature Film II. 1930–1935*, Národní Filmový Archiv, Praha 1998, s. 355. Patrz też: Jiří Voráč, *Tonka Šibenice*, „Iluminace” 1997, č. 4, s. 187–190.

⁸ Pod takim tytułem *Tonka Šibenice* Antona wyświetlana była w polskich kinach.

⁹ W rzeczywistości był to film niemy z dokreconymi w atelier Gaumont w Joinville pod Paryżem scenami śpiewanymi w trzech wersjach językowych: czeskiej, francuskiej i niemieckiej, patrz: Václav Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Filmové nakladatelství Cinema, Praha 1996, s. 422.

¹⁰ *Jak byl znárodněn československý film. Rozhovor z časopisu „Film a doba”*, [w:] Otakar Vávra *100 let*, Millenium Publishing, Novela Bohemica, Praha 2011, s. 67.

¹¹ Jan Wyka, *Literackie rozbięcie atomu*, „Twórczość” 1960, nr 8, s. 120.

Krakatit nie jest utworem pospolitym. Talent pisarski Čapka, wielka idea moralisty XX wieku wpisana w różne elementy konstrukcyjne i stylistyczne opowieści sprawiły, że powstał moralitet współczesny. Moralitet bardziej przemawiający dziś swoimi szlachetnymi założeniami niż siłą ostrzeżenia przed katastrofą nuklearną¹².

Powieść Karela Čapka, jakkolwiek pomijana w zachodnich opracowaniach dotyczących klasyki gatunku¹³, utrzymana jest w konwencji fantastyki naukowej i wpisuje się w twórczy projekt pisarza reprezentowany przez wcześniejsze dramaty tworzone wspólnie z bratem Josefem: *Z życia owadów* (*Ze života hmyzu*, 1921), *Adam Stwórca* (*Adam Stvořitel*, 1927), i samodzielnie: *R.U.R. Rossum's Universal Robots* (1920), a także powieści *Fabryka absolutu* (*Továrna na absolutno*, 1921–1922), oraz późniejsze: w tym uznane za najlepsze jego dzieła: *Inwazja jaszczurów* (*Válka s mloky*, 1936) i *Biała zaraza* (*Bílá nemoc*, 1937). Zdaniem Joanny Czaplińskiej, znawczynie czeskiej fantastyki literackiej: „*Krakatit* jest kolejną przestrogą Čapka dla ludzkości, ale zawiera prekursorski dla późniejszej fantastyki naukowej motyw, odpowiedzialności naukowca za następstwa swoich poczynań”¹⁴.

Stan gorączkowego napięcia towarzyszył Čapkowi podczas pisanie powieści, która powstawała z trudem i bardzo długo. Dolegliwości fizyczne związane z rzadko spotykaną bolesną chorobą zwapnienia kręgosłupa, po dziś figurującą w czeskich książkach medycznych jako „przypadek Čapka”¹⁵, a nade wszystko niepokoje dotyczące związku z Olgą Scheipflugovą, spowodowały, że ta fantastyczna opowieść ma

¹² Edward Madany, *Moralitet wieku atomowego*, „Nowe Książki” 1974, nr 20, s. 47.

¹³ James Gunn w szóstym, niepublikowanym w Polsce tomie swojej antologii *The Road to Science Fiction*, w rozdziale poświęconym Europie Wschodniej, obok fragmentów książek Josefa Nesvadby, Stanisława Lema, Alexandra Krämera i Ovida S. Crohmlniceanu cytuje również epilog z Čapkowego dramatu *R.U.R.*, patrz: *The Road to Science Fiction*, vol. 6: *Around the Words*, ed. James Gunn, White Wolf, Stone Mountains 1998, s. 267–276. Ten utwór sceniczny James Gunn wymienia też w *Chronologii science fiction* zamieszczonej w polskiej edycji swej antologii, patrz: *Droga do science fiction. Od Wellsa do Heinleina*, t. 2, wybór, przedm. i tło hist. James Gunn, Wyd. „Alfa”, Warszawa 1986, s. 492. Natomiast Stanisław Lem znacznie bardziej niż *Krakatit* cenił sobie takie powieści Čapka, jak *Fabryka absolutu* i *Inwazja jaszczurów*, patrz: Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, *Dzieła*, t. XXIV, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, Warszawa 2009, s. 100, 155, 186. Pozytywną i obszerną prezentację *Krakatitu* znajdziemy natomiast w książce Richarda Bleilera, *Science fiction writers. Critical studies on the major authors from the early nineteenth century to the present day*, Charles Scribner's Sons, New York 1999, s. 170.

¹⁴ Joanna Czaplińska, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2001, s. 46.

¹⁵ Halina Janaszek-Ivaničková, *Karol Čapek czyli dramat humanisty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962, s. 63.

wiele autobiograficznych odniesień. Dość mocno wyeksponowany wątek erotyczny dotyczący relacji między głównym bohaterem powieści, inżynierem Prokopem a księżniczką Willie ma ukryty sens. Prawdopodobnie postać powieściowej księżniczki zainspirowana została osobą córki profesora brneńskiego uniwersytetu Věry Hružovej, która, po krótkim okresie zażyłości z Čapkem, ostatecznie wyszła za mąż za właściciela młyna we wsi Skalice – Josefa Skoupila, o czym mogą świadczyć zapiski pisarza opublikowane pod koniec lat 70. ubiegłego stulecia¹⁶. Pisanie *Krakatitu* zostało przerwane – Čapek wyjechał za granicę, a owocem jego kilkumiesięcznych peregrynacji były publikowane w *Lidových novinach* felietony podróżnicze zatytułowane *Listy z Włoch*, niedawno udostępnione po raz pierwszy w Polsce w tomie *Listy z podróży*. Wędrowki po Półwyspie Apenińskim, podczas których odwiedził m.in. Sienę, Orvieto, Palermo i San Marino, sprawiły, że zatęsknił za Pragą, gdzie mieszkał oraz doliną rzeki Úpy, gdzie w Małych Svatoňovicach przyszedł na świat i się wychował. Żegnając się z czytelnikami włoskiego cyklu podróżnych felietonów, wyrażnie zaznaczył: „Bo u nas, moi drodzy, u nas także jest pięknie: równiny i góry, lasy i woda, i czego dusza zapagnie; i być może z czasem tam również będzie wielka obfitość obrazów i rzeźb, i dziwów nad dziwy, sztuka bowiem jest wielka”¹⁷.

Powieść, którą wydał w 1924 r. znany pisarz, poeta i publicysta Ota-
kar Štorch-Marien w swojej oficynie Aventinum, pozornie wydawała się fantastyczną opowieścią o wynalazku straszliwego materiału wybuchowego, mogącego zniszczyć cały świat. Narracja, utrzymana w stylu popularnych sensacyjnych zeszytowych historyjek, wypełniona była przygodami, jakie przeżywa młody inżynier Prokop, poszukujący ukradzionego, tajemniczego preparatu krakatitu, zawdzięczającego swą tajemniczą nazwę wulkanowi na wyspie Krakatau w Cieśninie Sundajskiej, którego erupcja w 1883 r. była jednym z największych kataklizmów XIX w. Akcja skoncentrowana została – jak pisze w monografii pisarza František Buriánek – wokół następującej strategii: bohater powieści, podobnie jak bohaterowie bajek, musi stawić czoła trzem niebezpieczeństwom – oprzeć się pokusom, odnaleźć siebie i uratować świat¹⁸. Zasadniczy sens powieści ujawnił się dopiero w zakończeniu, kiedy zmęczony i nieszczęśliwy Prokop spotyka na wpół bajkowego dziadka, prostego,

¹⁶ Jiří Sedláček, *Historie: misto, kde vznikl Krakatit*, http://neviditelnypes.lidovky.cz/historie-misto-kde-vznikal-krakatit-d75-/p_scifi.asp?c=A070124_212055_p_scifi_hpe (dostęp: 12.10.2011).

¹⁷ Karel Čapek, *Listy z podróży*, tłum. Piotr Godlewski, Wyd. W.A.B., Warszawa 2010, s. 65.

¹⁸ František Buriánek, *Karel Čapek*, Melantrich, Praha 1978, s. 147.

mądrym i życzliwym, który prezentuje mu humanistyczny i uniwersalny porządek wszechrzeczy. Słyszy z jego ust: „twórca, wynalazca, który chce dokonać wielkich rzeczy i dla nich poświęca swój ludzki wymiar, nie doświadczy nigdy miłości, nie odnajdzie sensu życia i nie zazna szczęścia”¹⁹. Ta konkluzja została uwzględniona w filmowej wersji z 1948 r.; obraz o trzydzieści lat późniejszy służył innej ideologii.

Otakar Vávra realizując *Krakatit*, musiał i chciał pogodzić dwa porządki – literacki i publicystyczny. Pierwszy wywodził się z powieściowej wizji Čapka, drugi z doświadczenia ostatniej wojny, a głównie z perspektywy masowej zagłady, której ucieleśnieniem był atomowy nalot na Hiroszimę i Nagasaki w sierpniu 1945 r. Jak ujął to Petr Bilík, omawiając perspektywę reżysera na tle całej sytuacji czeskiej kinematografii powojennej:

przerazające skutki bomby atomowej były znane z amerykańskiego ataku na Japonię i druga wojna światowa dodała naukowo-fantastycznemu tematowi wiarygodności. Karel Höger w roli Prokopa – inżyniera chemika – rozmyśla o możliwych konsekwencjach złego użycia swego wynalazku, materiału wybuchowego o nieznaney do tej pory sile. Wątpliwościom, jakie rodzą się na skutek wojennych dążeń światowych mocarstw przeciwstawione zostały pokojowe możliwości wykorzystania tytułowego krakatita. Vávra wzmocnił napięcie poprzez nadanie filmowi kształtu gorączkowej wizji inżyniera Prokopa i do Čapkowego humanizmu dodał apel o charakterze politycznej deklaracji²⁰.

Bilík podkreślił, iż najistotniejszy zabieg, jaki w korespondencji z powieścią zastosował Vávra – ujęcie narracji w formę sennego majaku, gorączkowej maligny głównego bohatera – z jednej strony wzmocnił przekaz na podstawowym poziomie odczytania, z drugiej zaś, poprzez nawiązanie do faktury niemieckiego ekspresjonizmu, uczynił go niepokojąco wieloznacznym. „Jedną z najciekawszych właściwości stworzonego przez Vávře filmu jest zatarcie granicy między jawą a snem, halucynacją a rzeczywistością. Poprzez odpowiednie operowanie obrazem i dźwiękiem Vávra pokonał nastroczające się trudności i niebezpieczeństwa związane z takim kształtowaniem wizji filmowej”²¹ – pisała krótko po premierze w korespondencji z Pragi dla polskiego tygodnika „Film” Nina Bonhardová, redaktorka bardzo popularnego tygodnika „Svět v obrazech”. Rela-

¹⁹ Tamże, s. 148.

²⁰ Petr Bilík, *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*, [w:] *Panorama českého filmu*, sestavil Luboš Ptáček, Rubico, Olomouc 2000, s. 107.

²¹ Nina Bonhardová, *Krakatit czyli bomba atomowa. Nowy film produkcji czechosłowackiej*, „Film” 1948, nr 9, s. 4.

cje między powieściowym oryginałem a ekranizacją omówiła także, dość wnikliwie i krytycznie, Barbara Olszewska, dla której pesymistyczna tonacja i brak jednoznacznego ideologicznego zakończenia nie odpowiadały wymaganiom, jakie stawia się ekranizacjom klasyki literackiej, szczególnie tym odczytywanym z perspektywy geopolitycznego porządku powojennego. Pytała ona:

czy film, który stadu rozwydrzonych bestii ludzkich przeciwstawia jedynie przerażoną twarz samotnego człowieka ma pozytywną wartość społeczną – należy wątpić. Wątpić należy również, czy Karol Czapek gdyby znał współczesny rozwój zagadnień atomowych, napisałby tego rodzaju powieść i zgodził się na chwiejną interpretację²².

Pomysł ujęcia opowiadania w ramę, jaką tworzy gorączkowy stan głównego bohatera, zaczerpnięty został z innej powieści Čapka *Meteor* (*Povetron*)²³. W utworze tym „pielęgniarka, lekarz, jasnowidz i poeta są w stanie odgadnąć i odtworzyć sobie znaczną część losów umierającego cudzoziemca [...], które stają się kanwą służącą do różnej interpretacji jego egzystencji i jego czynów”²⁴. Losy inżyniera Prokopa mają też tajemnicę, której rozwiązanie może być przedmiotem rozmaitych strategii interpretacyjnych. Skoro przypisywane jest Vávrze wykorzystanie ekspresjonistycznej faktury, to uzasadnione będzie odwołanie się do *Gabinetu doktora Caligario* (*Das Kabinett der Doktor Caligari*, 1919) w reż. Roberta Wiene, w którym fantastyczna narracja ujęta w ramę opowieści szaleńca czyni przekaz niejednoznacznym i metaforycznym²⁵. Wzmacnia tę konstatację poprzedzający diegetyczny porządek napis wprowadzony przez reżysera: „akcja rozgrywa się w fantazji gorączkowego snu” i sekwencje szpitalne wkomponowane w fabułę na zasadzie interpolacji. Dodatkowego znaczenia nabiera w tym przypadku scena opuszczenia przez inżyniera Prokopa domu doktora Tomeša w Tynicach. Bohater, pakując swe rzeczy, spogląda przez okno – widzi małą chatkę, będącą jednocześnie pracownią wynalazcy i... zauważa samego siebie wchodzącego do jej pomieszczeń. A zatem znajdujemy się w podwójnym narracyjnym kleszczu – to nie rekonstrukcja tajemniczych wydarzeń snuta przez wszechwiedzącego narratora, a raczej

²² Barbara Olszewska, *Krakatit. O dwóch obliczach Čapka*, „Film” 1948, nr 18, s. 8.

²³ Otakar Vávra, *Paměti...*, s. 128.

²⁴ Hana Voisine-Jechova, *Zwykły człowiek w utworach narracyjnych Karela Čapka*, „Pamiętnik Słowiański” 1990, t. 40, s. 20.

²⁵ Siegfried Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa, Wanda Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958, s. 61.

kolejny sygnał fantasmagorycznych wizji przejawiających się w postaci poplątanych majaków chorego pacjenta. Ponadto zwraca uwagę wykorzystanie metafory okna jako filtra do zaprezentowania punktu zwrotnego akcji. Karel Höger (aktor) widzi Karela Högera (inżyniera Prokopa) niczym uczestnik filmowego seansu bohatera akcji na ekranie.

Kiedy po latach Otakar Vávra po raz drugi sięgnął po powieść Čapka, realizując *Ciemne słońce*, bardzo mocno podkreślał metaforyczny charakter swego projektu z 1948 r. Jak sam twierdził, wielkie wojny, które poprzedziły powstanie dzieł (pierwsza – w przypadku literackiego *Krakatita* i druga – w przypadku jego filmowej adaptacji), zmieniły co prawda technologię pracy, ale nie zmieniły jej zasadniczego sensu przejawiającego się w rozdarciu między niewłaściwym wykorzystaniem osiągnięć naukowych a radością z osiągniętego rezultatu. Zmienne te wyraźnie osadzone są w kontekście epoki – od 1919 r., kiedy Ernst Rutherford przeprowadził pierwszą reakcję jądrową, do zniszczenia Hiroszimy i Nagasaki minęło nie tylko dwadzieścia pięć lat, ale zmieniła się koncepcja postępu naukowo-technicznego, dzięki któremu możliwa stała się przemysłowa organizacja zagłady²⁶. Karel Krejčí przyswajając polskiemu czytelnikowi sylwetkę twórczą Karela Čapka, zwrócił uwagę na istotny dla koncepcji utopijno-alegorycznego świata przedstawionego w powieści problem Boga. Porównując dwa powstałe w połowie trzeciej dekady XX w. utwory: *Fabrykę absolutu* (1922) i *Krakatit* (1924), zauważa dwa oblicza Boga, a właściwie dwóch Bogów.

W *Fabryce absolutu* jest to Bóg panteistyczny, wyzwolony z materii po rozbiciu atomu. Zagarnia cały świat, ale traci swą moc porządkującą i [...] prowadzi świat do chaosu, rozlewając z początku ideę powszechnej miłości i braterstwa, zmieniającą się jednak w fanatyzm sekciarski, powodujący straszną wojnę światową. Drugi Bóg z utopii Čapka jest o wiele prostszy, ale też o wiele mądrzejszy. Jest to w *Krakacie* Bóg biednych i maluczkich, taki, jakim go sobie wyobraża wieśniak, rzeźbiący świątki dla kaplicy w jakimś zapomnianym zakątku kraju, wśród gór i lasów [...]. Dzięki niemu rzeczywistość, wykołejony świat powraca do swego odwiecznego porządku²⁷.

Takiego jednoznacznie optymistycznego, sprawiedliwego Boga w filmie Vávry nie ma.

Postaci zostały zbudowane wokół emploi wykonawców – szczególnego rodzaju kreacje stworzyli: Karel Höger jako inżynier Prokop, Jindřich

²⁶ Alena Becholdová, *Rozhovor s národním umělcem Otakarem Vávrou o filmu Černé slunce*, „Film a doba” 25, 1979, č. 10, s. 543.

²⁷ Karel Krejčí, *Droga życia i twórczości Karola Čapka*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr XX, s. 8.

Plachý w roli d'Hemona i František Smolík, który wcielił się w postać doktora Tomeša. Rola Karela Högera uważana jest za jedną z najważniejszych w jego bogatej karierze²⁸.



Fot. 1. *Krakatit* (1948, reż. Otakar Vávra)
Karel Höger w roli inżyniera Prokopa

On sam wspominał ją jako szczególnego rodzaju wyzwanie – po pierwsze, z uwagi na osobisty stosunek do prozy Čapka, a po wtóre dlatego, że uważano go raczej za amanta czeskiego ekranu, co w tym okresie utrudniało podejmowanie ambitniejszych przedsięwzięć²⁹. Rola inżyniera Prokopa jest niepokojąca, na pograniczu samoświadomości i obłędu, niezwykle sugestywna i budząca skrajne emocje. Rolę księżniczki Wilhelminy zagrała Florence Marly (właściwie Hana Smékalová), ówczesnie żona francuskiego reżysera Pierre'a Chenala, znanego i cenionego w okresie międzywojennym z adaptacji utworów Dostojewskiego i Pirandella. *Krakatit* był jedynym jej filmem nakręconym w Czechosłowacji, a późniejsza kariera aktorki na Zachodzie nie przyniosła spodziewanych sukcesów³⁰. Jest w *Krakatit* także scena niezwykła, kiedy Carlson (w tej roli nieunikający aktorskiej błazenady Eduard Linkers) prowadzi Prokopa, na przyjęciu w Baltinie, przez salę pełną nieruchomych postaci – arystokratycznych władców zbrojeniowej korporacji. Czujemy się wtedy jak w gabinecie figur woskowych. Byli to jednak żywi ludzie – Vávra odnalazł żyjących skromnie

²⁸ Veronika Zýková, „*Krakatit*” a „*Krakatit?!*” Otakara Vávry, <http://25fps.cz/2010/krakatit-a-krakatit-otakara-vavry> (dostęp: 29.05.2012).

²⁹ Karel Höger, *Z hercova zápisníku*, Nakladatelství XYZ, Praha 2009, s. 110–113.

³⁰ Miloš Fikejz, *Český film. Herci a herečky II díl: L–R*, Nakladatelství Libri, Praha 2010, s. 134.

na praskim Starym Mieście przedstawiciele rosyjskiej arystokratycznej rodziny Romanowych. Mimo że utrzymywali się oni z pracy w warsztacie stolarskim, przyznawali się do pokrewieństwa z carskimi antenatami i zachowali maniery rodem z Sankt Petersburga³¹. Całkowicie zgodną z intencjami Čapka ekranową postać stworzył František Smolík jako wiejski lekarz dr Tomeš. Sekwencje tynickie tworzą wyraźny kontrast do pozostałych apokaliptycznych wizji – dom i klinika dra Tomeša są nie tylko alternatywą dla obłędnie destrukcyjnego świata wielkich korporacji zbrojeniowych, bogato wyposażonych laboratoriów produkujących śmiertelne środki wybuchowe czy mrocznych rezydencji dekadentkich spiskowców, lecz także metaforą rustykalnego spokoju, w którym nawet najbardziej udręczony człowiek, jeżeli tylko tego chce, może odnaleźć spokój.

Scenografia opracowana przez Jana Zázvorkę jest jednolita, a jej atelierowy charakter podkreśla niesamowitość opowiadanej historii i nawiązuje do ekspresjonistycznej faktury sprzed lat, jak również wpisuje się w atomowy kontekst pozaekranowych niepokojów. Zázvorka, który zadebiutował jako scenograf w kinie Protektoratu, jeszcze wielokrotnie budował świat pełen niesamowitych kształtów, mechanizmów pozornie kontrolowanych przez człowieka, a w rzeczywistości będących potwornymi urządzeniami o antropofagicznych skłonnościach. Tak było zarówno w jednym z wczesnych czeskich filmów grozy *Podobizna* (1947) w reż. Jiříego Slavíčka, który powstał rok przed zrealizowaniem *Krakatita*, jak i w ostatnim jego projekcie – *Tajemnica zamku w Karpatach* (*Tajemství hradu v Karpatech*), który na ekran przeniósł w 1981 r. Oldřich Lipský. Sugestywnie wyglądały także sceny eksplozji atomowych, które zostały nakręcone na wydziale efektów specjalnych wytwórni Barrandov przy użyciu stworzonego na potrzeby filmu dwumetrowego zbiornika wodnego napełnionego różnokolorowymi płynami. Jeszcze dziesięć lat po premierze jeden z amerykańskich krytyków w rozmowie z reżyserem podziwiał paradoksalny efekt, jaki w tych sekwencjach udało się osiągnąć³².

Otakar Vávra należał do tych filmowych twórców, którzy w roku 1946 podpisali *Majową odezwę środowisk kulturalnych do czeskiego ludu*, będącą w istocie jedną z najbardziej przemyślanych komunistycznych deklaracji przed wyborami do Zgromadzenia Narodowego. Nie uchroniło to jednak ani jego, ani innego sygnatariusza aktu, Jiříego Weissa, przed surową oceną ze strony partyjnych dyktatorów kultury. Zdeněk Nejedlý, minister edu-

³¹ Otakar Vávra, *Podivný život režiséra*, Prostor, Praha 1996, s. 128.

³² Otakar Vávra, *Paměti...*, s. 129.

cji i jeden z promotorów czechosłowackiego socrealizmu, uznał zarówno wcześniejsze dokonania reżysera, takie jak powstała w 1937 r. *Filozoficzna historia* (*Filosofská historie*) na podstawie prozy Aloisa Jiráska, jak i *Krakatit* za fałszywe i niedorzeczne³³. Do napiętnowania środowiska filmowego przypadek adaptacji Čapka wykorzystał także mianowany we wrześniu 1948 r. nowym dyrektorem Czechosłowackiego Filmu Państwowego Oldřich Macháček, który oskarżył dzieło o kosmopolityzm i mieszczański pacyfizm³⁴. Natomiast frekwencyjnie premiera była sukcesem – film pokazano jednocześnie w jedenastu stołecznych kinach, a łączna liczba wykonanych kopii przekroczyła sto³⁵.

Przełom lat 40. i 50. w filmie czechosłowackim to dyktat młodych i niedoświadczonych filmowców, reprezentujących VI i VII grupę twórczą Czechosłowackiego Filmu Państwowego. Choć w roku 1950, po opublikowaniu wytycznych *Za vyšší ideovou a uměleckou úroveň československého filmu* (*Ku vyššímu ideologicznemu i artystycznemu poziomowi filmu czechosłowackiego*), najbardziej zagorzali dogmatycy zostali skrytykowani, to jednak poziom indoktrynacji ideologicznej do 1953 r. pozostał nie zmieniony³⁶. Reżyserzy z okresu pierwszej republiki: Martin Frič, Václav Kubásek, Miroslav Cikán i właśnie Vávra musieli poruszać tematy zaakceptowane przez władze, pozbawione formalnych poszukiwań i w ten sposób zerwać z tradycją, którą reprezentowali do lutego 1948 r.

Gorszy okres twórczości Otakara Vávry zakończył się w latach 60. W czasie, gdy jego nowofalowi wychowankowie z jego grupy absolutoryjnej na FAMU, opierając się na prozie Bohumila Hrabala, Milana Kundery, Arnošta Lustiga, zaczęli eksplorować tematy związane z poetyką „małego realizmu”, Vávra sięgnął po pozornie niefilmową poetycką twórczość Františka Hrubina. Zrealizował *Sierpniową niedzielę* (*Srpnová neděle*, 1960), *Złotą renetę* (*Zlatá reneta*, 1965), a przede wszystkim *Romancę na trąbkę* (*Romance pro křídlovku*, 1965). W tej ostatniej pokazał świat zwykłych spraw dziejących się na granicy jawy i snu, przeszłości i przyszłości, życia i śmierci. Opowieść o niespełnionym, gwałtownie

³³ Jan Jaroš, *Otakar Vávra se zasloužil o film*, [w:] *Otakar Vávra 100 let...*, s. 175.

³⁴ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej VI. 1946–1953*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 353.

³⁵ Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*, Panorama, Praha 1982, s. 162.

³⁶ Petr Bilík, *Pisarz filmowy – autor czy sługa. O polemice między czeską literaturą a filmem w latach powojennych*, tłum. Lucyna Spyryka, [w:] *Punkty widzenia II. Pohledy II. Strategie autorskie w czeskim i polskim teatrze i filmie*, red. Tatiana Lazorčáková, Ewa Wąchocka, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 77.

przerwanym uczuciu w cieniu odchodzącego życia, dzięki odważnej kreacji polskiego aktora Janusza Stachowskiego była dowodem na to, że – jak określił to najbardziej sumienny kronikarz „czechosłowackiej nowej fali” Antonín J. Liehm – artysta złapał drugi oddech³⁷. Podzwonym dla okresu nadwełtawskiej wolności był *Młot na czarownice* (*Kladivo na čarodejnice*, 1969) – alegoryczna opowieść historyczna o XVII-wiecznych procesach w Šumperku, którą można było odczytać jako przypomnienie procesów stalinowskich i która stanowiła metaforyczne oskarżenie każdego systemu opartego na wszechwładzy, denuncjacjach, podłości.

Młota na czarownice długo nie pokazywano publiczności, a jego twórca przez cztery lata milczał, by w połowie lat 70. powrócić trylogią wojenną rekonstruuującą doświadczenia czechosłowackie minionego konfliktu światowego: *Dni zdrady* (*Dny zrady*, 1973), *Sokołowo* (*Sokolovo*, 1974) i *Wyzwolenie Pragi* (*Osvobození Prahy*, 1973). Zaproponowana przez Vávře i scenarzystę wszystkich części tryptyku Miroslava Faberę wizja została wysoko oceniona przez normalizacyjne władze, zaś źle przez późniejszych historyków filmu. Środkowa część trylogii egzystowała jednak na marginesie pozostałych, lecz nie z powodu realizacyjnej kontestacji, tylko dlatego, że odtwórca głównej roli Martin Štěpánek wyemigrował na Zachód na początku lat 80. Najbardziej nacechowane ideologicznie było *Wyzwolenie Pragi*, w którym twórcy całkowicie pominęli rolę Josefa Smrkovskiego, z uwagi na jego zaangażowanie w wydarzenia Praskiej Wiosny, a kierowana przez niego Czeska Rada Narodowa została pokazana niemal jak organizacja kolaborancka. W archiwach Barrandova zachowały się dokumenty świadczące o tym, że Vávra, który po odsunięciu starego kierownictwa czechosłowackiego filmu natychmiast zaoferował nowej władzy swoje usługi, myślał o kolejnej przygodzie z klasycznym tekstem Karela Čapka. Tym razem miał to być *Meteor*, ale plany nie spotkały się ze zrozumieniem kierownika zespołu twórczego Miloša Broža³⁸.

Na początku lat 80. Vávra wrócił do powieści *Krakatit*. Tym razem było to typowe zamówienie, jakie złożył mu ówczesny dyrektor czechosłowackiej kinematografii Jiří Purš. Wezwał on reżysera i oświadczył, że otrzymał z samej góry polecenie zrealizowania filmu o „czystej bombie”, która nie niszcząc obiektów, unicestwia życie. Odpowiedzią Vávry była nowa wersja *Krakatita*. Produkcja była bardzo kosztowna, zaangażo-

³⁷ A. J. Liehm, *Zákazy a příkazy nevedou k ničemu*, [w:] *Otakar Vávra 100 let...*, s. 81.

³⁸ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Academia, Praha 2011, s. 218.

wano jako współproducentów: rumuńską wytwórnię Buftea Film Bukurešť i bułgarską Kinostudio Bojana Sofia, a fragmenty scenariusza filmu wydrukowano jeszcze przed zakończeniem zdjęć³⁹. „Był to mój największy błąd” – oświadczył Vávra pod koniec życia⁴⁰. Akcja *Ciemnego słońca* (*Temné slunce*, 1980) „naukowo-fantastycznego filmu, swobodnej adaptacji powieści Karela Čapka” nie rozgrywa się już w „fantazji gorączkowego snu”, a w świecie całkowicie realnym, znanym widzowi z przekazów telewizyjnych i doniesień prasowych, którego obraz uformowały wszechobecne media. Postaci zostały przykrojone na potrzeby nie tylko nowego ideologicznego dyskursu, ale przede wszystkim tak, by odpowiadały doświadczeniom widzów z roku 1981. Prokop nie jest już jedynie inżynierem, ale legitymuje się doktoratem z fizyki jądrowej. Choć nosi kostium współczesny, to odtwórca tej roli, Radek Brzobohatý, z trudem odrywał się od kreacji stworzonej ponad trzydzieści lat wcześniej przez Karela Högera. Niektóre sceny stanowiły wręcz kopie wcześniejszych sekwencji⁴¹. Trudno orzec, czy ten efekt był spowodowany ograniczeniami scenariusza, czy też nadmiarem obowiązków, jakim popularny aktor musiał sprostać w tym czasie⁴². Sam Brzobohatý odżegnywał się od takich konstatacji, twierdząc, że kreacji Karela Högera nie można podrobić. W niektórych wywiadach prezentował nawet kontrapunktową interpretację: bohater adaptacji z 1948 r. jest intelektualistą, zaś w jego koncepcji bliski był zwykłemu życiu. Podobno proces tworzenia ekranowej sylwetki inżyniera Prokopa trwał nawet w trakcie zdjęć, a niektóre propozycje aktora zyskały akceptację zarówno Vávry, jak i współscenarzyisty Jiříego Šotoli⁴³. Ówczesni krytycy dostrzegli w kreacji Brzobohatego odmienne od Čapkowych cechy: romantyczne uniesienie, pełne gwałtowności i nieprzewidywalności, w jakie wyposażony był inżynier Prokop z powieści, zastąpione zostało pewnością siebie, stanowczością i wiarą w potęgę akademickiej wiedzy, która połączona z oligarchicznym kapitałem może zapewnić władzę nad światem⁴⁴. Paradygmat demonicznego przemysłu zbrojeniowego, charakteryzującego pragmatykę stosunków amerykańsko-radzieckich

³⁹ Jiří Šotola, Otakar Vávra, *Černé slunce*, „Film a doba” 25, 1979, č. 10, s. 546–555 (fragment scenariusza, cztery fotografie).

⁴⁰ Helena Herbrychová, *Můj život byl film*, [w:] *Otakar Vávra 100 let...*, s. 120.

⁴¹ Robert Kolař, *Hledání Prokopa a dalších postav Radoslava Brzobohatého*, „Záběr” 13, 1980, č. 3, s. 8.

⁴² Robert Rohál, *Krasavci filmového nebe*, Petrklíč, Praha 2009, s. 45.

⁴³ Jiří Novák, *Na Barrandově se nakrúcalo Černé slunce. Nový Krakatit. Rozhovor s R. Brzobohatým*, „Film a divadlo” 24, 1980, č. 1, s. 6.

⁴⁴ Václav Vondra, *Temné slunce – Vávrovo memento*, „Kino” 35, 1980, č. 13, s. 5.

na przełomie lat 70. i 80. XX w., zmienił też cechy pozostałych postaci: nie ma zatem księżniczki Wilhelminy, dziedziczki arystokratycznego imperium Baltin, pojawia się zaś bratanica szefa firmy Atlantik – Kris, w którą wcieliła się słowacka aktorka Magda Vašáryová, nagrodzona zresztą za tę rolę na XIX Festiwalu Filmów Czechosłowackich w Kladnie⁴⁵. Ta, ówczesnie trzydziestoletnia, odtwórczyni głównej postaci kobiecej nie tylko miała już na swoim koncie znaczące osiągnięcia artystyczne, jak choćby tytułową kreację w filmie Františka Vlášila *Małgorzata, córka Łazarza* (*Marketá Lazarová*, 1967), lecz także złożyła swój podpis pod Antykartą – deklaracją czeskich i słowackich intelektualistów potępiającą działania coraz aktywniejszych środowisk dysydenckich. Zresztą nie była jedyną w ekipie *Ciemnego słońca* – Antykartę podpisali również: reżyser Otakar Vávra, aktorzy Rudolf Hrušínský, Luděk Munzar czy scenarzysta Jiří Šotola. Wśród aktorów znalazło się też sporo wykonawców z krajów obozu socjalistycznego: Jerzy Kamas jako ambasador Dai Mon, Nóra Németh i András Bálint z Węgier czy reprezentujący kinematografię Niemieckiej Republiki Demokratycznej Günter Naumann, znany z popularnego serialu kryminalnego *Polizeiruf 110*.



Fot. 2. *Ciemne słońce* (1980, reż. Otakar Vávra)

Radek Brzobohatý w roli inżyniera Prokopa

Świat przedstawiony przypomina, jak wcześniej wspomniałem, obrazy znane z ówczesnych propagandowych przekazów telewizyjnych: demonstracje antyatomowe, industrialne przestrzenie tętniące produk-

⁴⁵ Faktycznie nagroda została przyznana również za drugą kreację aktorki w filmie J. Menzla *Postrzyżny*, patrz: *Český hraný film V. 1971–1980. Czech Feature Film V. 1971–1980*, Národní Filmový Archiv, Praha 2007, s. 424.

cyjnym życiem, akcje terrorystyczne. Arystokratyczną korporację Baltin zastąpiły laboratoria Atlantiku – ponadnarodowej firmy zbrojeniowej zorientowanej na wywołanie globalnego konfliktu. W tej pozornie nieistotnej modyfikacji widoczne jest nacechowanie związane z czasem poza diegezą filmu. Atlantic to odpowiednik NATO – Organizacji Traktatu Północno-atlantyckiego, złowrogiego spisku antypokojowego sięgającego początków zimnej wojny na przełomie lat 40. i 50. Potwierdza to, niemająca swego literackiego odpowiednika, rozbudowana sekwencja posiedzenia rady nadzorczej Atlantiku, podczas którego Carson (Rudolf Hrušínský) rozpisuje w postaci wzoru algebraicznego spodziewane straty po stronie nieprzyjaciela. Ponadto scena porwania samolotu, którym Prokop i Dai Mon udają się do ośrodka badań firmy, przywołuje szeroko komentowany w prasie końca lat 70. przypadek wnuczki i dziedziczki fortuny magnata prasowego Williama Randolpha Hearsta, Patty, która po porwaniu przyłączyła się do komanda niewielkiego ugrupowania terrorystycznego tzw. Rewolucyjnej Armii Symbiozy i wraz z pozostałymi terrorystami uczestniczyła w akcjach ekspropriacyjnych. Kris jest ekranową eksplikacją Patty Hearst, ale jej motywacje trudno wpisać w syndrom sztokholmski, którym to stanem, uzależniającym ofiary od swoich prześladowców, tłumaczono zachowanie porwanej – wszak w scenie pożegnania z Prokopem, kiedy mijają pacyfistycznych demonstrantów, mówi wyraźnie: *chodź ze mną, będziemy się mścić, za tę straszliwą nudę*. Znudzeniem konsumpcją materialnych dóbr, posiadaną pozycją i pogardą dla pracujących tłumaczy zatem Vávra neolewicową kontestację lat 70. Jak napisał cytowany wyżej recenzent tygodnika „Kino” Václav Vondra: „nie ma tu niczego, czego nie znalazibyśmy z gazet i radia, co nie mogłoby spotkać nas za rok czy za dziesięć lat”⁴⁶.

Jedną z najbardziej brawurowych scen jest, wyraźnie stylizowana na *Hair* (1979) Miloša Formana, sekwencja antywojennej demonstracji, z piosenką *Válku válce*, którą do słów Jiříego Šotoli skomponował Martin Kratochvíl, a wykonał założony przez niego zespół Jazz Q. Pacyfistyczny film Formana znany był w krajach Europy Środkowej, a jeden z operatorów *Ciemnego słońca* – Miroslav Ondříček – był autorem zdjęć do niego. Trudno orzec, czy ten swoisty cytat ma podtekst ironiczny, czy też stanowi osobliwy wkład Ondříčka w ostateczny kształt tego nieudanego filmowego przedsięwzięcia. Zresztą nie wytrzymał on na planie *Ciemnego słońca* zbyt długo, bowiem po wpadce z eksplozją filmowych zakładów Atlantik, kręcącą na lotnisku w Prešovie, kiedy z poparzoną ręką trafił do szpitala

⁴⁶ Václav Vondra, *dz. cyt.*

w Koszycach, zrezygnował ze współpracy z Vávrou, a za kamerą zastąpił go Josef Illík⁴⁷. Miroslav Ondříček zakończył w ten sposób współpracę z czechosłowacką kinematografią.

Omawiając sylwetkę Otakara Vávry w popularnym leksykonie wydany w połowie lat 80. ubiegłego wieku *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let* Jiří Levý tak wzmiankował jego powrót do Čapkowego literackiego oryginału:

znovu, ale jeszcze wyraźniej przestrzega on zarówno przed terrorystami, jak i hegemonymizmem kręgów imperialistycznych usiłujących doprowadzić świat do grozy wojny atomowej, a jednocześnie pokazuje siły pokoju, które dziś składają się z uczonych, świadomych odpowiedzialności za swą pracę⁴⁸.

Kontekst zimnowojennej konfrontacji okazał się zatem kluczowy dla zastosowanych metafor. Jednak nieoczekiwanie twórcy filmu zbliżyli się do granic autoparodii – ideologiczne ostrze skierowane przeciw definiowanym demonicznie imperialistom w zbyt oczywisty sposób wykorzystywało retorykę wyjętą żywcem z wyśmiewanych stereotypowych wyobrażeń: „Radosław Brzobohatý po omacku błąka się po świecie niekomunistycznego Zachodu, którego uwodzicielski, wypucowany urok jest jedynie blichtrzem, pod którym skrywa się hulaszczczość i bezwzględność, gdzie zupełnie nie liczą się sumienie i honor, a wszystko nikczemnie przelicza się na pieniądze”⁴⁹. Już w momencie realizacji filmu pojawiły się głosy, że „taka nachalna aktualizacja powieści Karela Čapka spowoduje, iż *Ciemne słońce* nie zabrzmi jak ostrzeżenie, ale wywoła konsternację, lub co gorsza efekt komiczny”⁵⁰. Jednak większość branżowych publicystów starała się nie atakować Vávry, chwaląc go za uwspółcześnienie literackiego pierwowzoru. Zdeněk Zaoral, ówczesnie wykładowca na FAMU, napisał w dzienniku Czechosłowackiej Partii Socjalistycznej „Svobodné slovo”, że udało się powieść Karela Čapka wykorzystać do postawienia spraw zarówno uniwersalnych, jak i dotyczących aktualnych społecznych realiów⁵¹. Po la-

⁴⁷ Otakar Vávra, *Zamyšlení...*, s. 253. Josef Illík wcześniej współpracował z Vávrou przy realizacji *Młota na czarownicy* (1969).

⁴⁸ Jiří Levý, *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*, Československý Filmový Ústav, Praha 1983, s. 90.

⁴⁹ Jan Jaroš, dz. cyt., s. 196.

⁵⁰ *Diskuse. Hrdina ve filmu, literatuře, televizi a filmu*, „Film a doba” 1981, č. 9, s. 488 (příspěvek Vladimíra Kolára).

⁵¹ Zdeněk Zaoral, *Aktualizovaný Karel Čapek*, „Svobodné slovo” 36, č. 240, s. 5.

tach przewaga akcentów publicystycznych nad adaptacyjnymi nie budziła żadnych wątpliwości. Przecistawiając film Vávry ekranizacjom prozy Vladimíra Párala, które w latach 80. zrealizowali – wbrew normalizacyjnym dyrektywom – Jaromil Jireš i Vladimír Drha, Brigita Ptáčková uznała, że *Ciemne słońce* aktualizuje prozę Čapka w duchu prosowieckiej antyatomowej kampanii, choć akcję umieszcza w nieokreślonej bliżej przyszłości, podobnej do tej, jaką czescy widzowie znali z większości zwariowanych komedii (*bláznivá komedie*), charakterystycznych dla kina normalizacji⁵². To dość ciekawa uwaga, zważywszy na szczególny status, jaki miały i popularność, jaką się cieszyły filmy takich twórców zwariowanych komedii, jak Václav Vorlíček, Oldřich Lipský czy Jindřich Polák. Fantastyka naukowa czy baśniowa wykorzystywana była dla pokazania sytuacji, jakich poza tym gatunkiem kino czechosłowackie lat 70. i 80. eksponować nie mogło – łapówkarstwa, prostackiego konsumpcjonizmu i nadużywania władzy. Osadzenie w podobnej scenerii czasoprzestrzennej akcji *Ciemnego słońca* mogło zatem wywołać niezamierzony efekt w postaci ironicznego odczytania filmu. Wspomniany na początku tekstu Josef Škvorecký nie omieszczał też wystawić swojej cenzurki:

Ciemne słońce to historia współczesna, zgodna z wyświechtaną tradycją przedstawiającą obóz sowiecki jako miłujący pokój, pełen gołębiej łagodności i sprawiedliwy raj, przeciwstawiony światu zachodnich wojennych podżegaczy, którzy uzbrojeni po zęby, nieustannie knują, by wywołać kolejny światowy konflikt. Jednoznacznie czarno-biały świat tego kolorowego filmu zmienił opowieść starego humanisty Čapka w grubo ciosaną neostalinowską propagandę, a rezultat był tak potworny, że jak wieść niesie, załamywało nad nim ręce nawet partyjne kierownictwo wytwórni na Barrandovie⁵³.

Takie były dwie interpretacje powieści Karela Čapka dokonane przez Otakara Vávře. On sam był wszechstronnym reżyserem i scenarzystą, ale rozdartym między miłością do kina i lojalnością wobec reżimu. Obok wielkich dzieł, takich jak: *Krakatit*, *Młot na czarownice* czy *Romanca na trąbkę*, kręcił filmy, które w najlepszym wypadku można uznać za nieporozumienia twórcze, a wśród nich *Ciemne słońce* zajmuje czołowe miejsce. Nazywano go żyjącą legendą nadwieltańskiego kina, ale także wielkim inkwizytorem, geniuszem przeciętniactwa, mistrzem kamuflażu, Salierim czeskiego

⁵² Brigita Ptáčková, *Hraný film v období normalizace (1970–1989)*, [w:] *Panorama českého filmu...*, s. 161.

⁵³ Josef Škvorecký, *dz. cyt.*, s. 207.

filmu, Rasputinem z Barrandova i po prostu łajdakiem bez moralnego kręgosłupa⁵⁴. Dość dobrze oddaje przypadek Otakara Vávry opinia, jaką wypowiedział podczas dyskusji z okazji setnej rocznicy jego urodzin, w redakcji „Lidových novin”, jeden z obecnych profesorów FAMU, historyk kina, dyrektor Narodowego Archiwum Filmowego w Pradze, dr Michal Bregant: „Chciał kręcić wielkie filmy. Uważał, że jest kimś więcej niż najwybitniejszym tuzem czechosłowackiej kinematografii. W swoich oczach on sam tą kinematografią był”⁵⁵.

⁵⁴ Jaromír Blažejovský, *Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry*, [w:] *Studia Moravica VI Symposiana*, „Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica”, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2008, s. 229.

⁵⁵ Michal Bregant, Ondřej Štindl, Jiří Peňás, Jakub Felcman, Miroslav Bambušek, *Legenda o fachmanovi, který vždy vítězí*, „Lidové noviny” 2010, č. 56, s. 8.

Lemoniadowy Joe Jiříego Brdečki w transmedialnym łańcuchu readaptacji

Rany, szoki, wady oka – wszystko leczy Kolaloka!

Firma Kolalok & Syn

Pijcie z umiarem, przyjaciele, nie mamy więcej.

Tornado Lou

Peter Hames określił *Lemoniadowego Joe* (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964, reż. Oldřich Lipský) mianem „atrakcyjnie naiwnej” hybrydy gatunkowej. Film ten jest rzeczywiście przede wszystkim parodią musicali i westernów klasy B – zarówno niemych, których gwiazdami byli William S. Hart czy Tom Mix, jak i udźwiękowionych oraz muzycznych, stanowiących królestwo śpiewających kowbojów w typie Gene’a Autry’ego, słynnego z umiejętności jodłowania, wcześniej kojarzącej się raczej z Tyrolem niż z Dzikim Zachodem. Hames zalicza *Joego* do „mniej ambitnych” dzieł czechosłowackiego kina, wraz z komediami realizowanymi przez duet Václava Vorlíčka (reżyseria) i Miloša Macourka (scenariusze), takimi jak *Kto chce zabić Jessii?* (*Kdo chce zabít Jessii?*, 1966) czy *Koniec agenta W4C* (*Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*, 1967). Wymienione filmy łączy fakt, że prezentują satyryczne spojrzenie twórców z za żelaznej kurytyny na zachodnią kulturę popularną w jej najbardziej charakterystycznych przejawach, takich jak westerny, komiksy i produkcje opowiadające o przygodach Jamesa Bonda. Hames podkreśla, że zamiłowanie do tego rodzaju parodii pozostaje do dziś ważną tendencją w kinie czeskim; współczesnymi przykładami mogą być choćby *Sprytny Filip* (*Mazaný Filip*, 2003) Václava Marhoula parodyzujący filmy *noir* czy komedia zombie Marka Dobeša *Choking Hazard* (2004)¹.

¹ Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 49.

Lemoniadowy Joe jest jednak czymś więcej aniżeli tylko parodią. Jego scenariusz stanowi adaptację sztuki teatralnej Jiříego Brdečki (1917–1982), znanego nie tylko jako pisarz i dziennikarz (publikował pod kilkoma pseudonimami), lecz także reżyser teatralny, filmowy, dramaturg, scenarzysta, grafik oraz animator. Brdečka przez wiele lat współpracował z reżyserem *Joe*, Oldřichem Lipskim, a także z Jiřím Trnką i Janem Werichem w najstarszym czeskim studiu animacji – założonym w 1945 r. „Bratři v triku”². Ze studiem tym współpracowali również Zdeněk Miler, twórca przebojowego *Krecika* (*Krtek*, 1956–2002), Václav Bedřich, animator i reżyser 358 filmów, w tym znanych i lubianych w Polsce serii *Makova panienka* (*O makové panence*, 1971) czy *Sztaflík i Szpagetka* (*Štaflík a Špagetka*, 1971) oraz Břetislav Pojar, animator, scenarzysta, reżyser, profesor słynnego Wydziału Filmowego i Telewizyjnego Wyższej Szkoły Artystycznej w Pradze (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, FAMU), którego absolwentami są m.in. Věra Chytilová, Miloš Forman, Agnieszka Holland czy Emir Kusturica.

Filmy „Bratři v triku” były obsypywane nagrodami na całym świecie i do dziś pozostają wysoko cenione przez historyków animacji³, nie tylko ze względu na walory formalne, lecz także dlatego, że udało im się przekroczyć imperatyw prostej rozrywki i stworzyć „enklawę artystycznej błyskotliwości, barwności i wrażliwości w surowym, często strasznym świecie totalitaryzmu”⁴. Czeska szkoła animacji zawsze dbała o wysoki poziom artystyczny na każdym etapie powstawania filmu. Dodatkowo wyróżniała ją to, że starała się unikać wszelkiej brutalności na ekranie, ponieważ twórcy zakładali, że „gdy dzieci dorosną, będą miały z nią i tak aż nazbyt częstą styczność, a póki się to nie stanie, należy pokazać im coś lepszego”⁵. Jak wspomina długoletnia pracownica studia, Zdenka Deitchová, znajdowali się oni w wyjątkowej sytuacji, ponieważ jako jedni z nielicznych mogli sobie pozwolić na „niezwracanie uwagi na to, co działo się na zewnątrz”. Udało się im w ten sposób stworzyć „małą oazę” osłaniającą przed mrocznymi aspektami rzeczywistości realnego socjalizmu. Twórcy „Bratři v triku”

² Jego nazwa może znaczyć zarówno „Bracia w trykotach”, jak i „Bracia w tricku”. Za: Christian Falvey, *Studio „Bratři v triku” – the cradle of Czech animation*, www.radio.cz/en/section/arts/studio-bratri-v-triku-the-cradle-of-czech-animation (dostęp: 30.12.2011).

³ Na przykład w: Jerry Beck, *Sztuka animacji. Od ołówka do piksela. Historia filmu animowanego*, tłum. Andrzej Kołodyński, Ewa Romkowska, Arkady, Warszawa 2006.

⁴ Christian Falvey, dz. cyt. (tłum. autorki).

⁵ Tamże.

byli chronieni przed komunizmem z prostego powodu: nikt [we władzach – przyp. M. K.] nie wiedział nic o animacji. Nikt nie rozumiał, jak ona powstaje, po co się ją tworzy i tak dalej; wiedzieli tylko, że jest ona wartościowa dla całego narodu. Wiedzieli, że jeśli będą powstawać te kreskówki, będą mogli zyskać pewien rodzaj sławy, awans kulturalny albo zdobywać nagrody. Bo nie mogli zdobywać ich poprzez system ekonomiczny; nie mogli zdobywać nagród za lodówki lub te marne samochody, które produkowali – ale mogli za te głupiutkie kreskówki⁶.

Początek transmedialnej opowieści o szlachetnym kowboju-abstynencie Lemoniadowym Joe dał cykl opowiadań Brdečki pisanych przezeń w czasie drugiej wojny światowej dla czasopisma „Ahoj”. Zostały one zebrane i wydane w 1946 r. jako powieść. Brdečka zaadaptował tę ostatnią na sztukę teatralną w roku 1955, ją zaś z kolei – na scenariusz filmowy. Nie bez znaczenia był tu fakt, że wcześniej współpracował przy powstawaniu filmu kukielkowego *Pieśń prerii* (*Árie prerie*, 1949) w reżyserii wspomnianego już Jiříego Trnki. Trnka (1912–1969) był wybitnym twórcą filmów animowanych, znanym (również na Zachodzie) jako „Disney Wschodu”. Debiutował w latach 30. jako karykaturzysta i grafik, wówczas rozpoczął także współpracę z teatrem marionetek, a następnie założył własny. Po drugiej wojnie światowej realizował nagradzane na festiwalach filmowych na całym świecie kukielkowe filmy animowane, takie jak *Małe zwierzęta i rozbójnicy* (*Zvířátka a petrovští*, 1946), *Cesarski słownik* (*Císařův slavník*, 1948), *Księżniczka Bayaya* (*Bajaja*, 1950), *Przygody dobrego wojaka Szwejka* (*Dobry voják Švejk*, 1954), *Sen nocy letniej* (*Sen noci svatojánské*, 1959), *Ręka* (*Ruka*, 1965) czy właśnie *Pieśń prerii*.

Fabula ostatniego z wymienionych filmów – podobnie jak późniejsza adaptacja historii Lemoniadowego Joe – odwołuje się bardzo wyraźnie do klisz, bohaterów i stereotypów konwencjonalnego westernu. Hames określa *Pieśń prerii* jako film pod wieloma względami przełomowy; nie tylko w zakresie konstruowania postaci, lecz także dramaturgii i wprowadzania elementów innowacyjnego wówczas w kinematografii wschodnioeuropejskiej parodystycznego humoru. Słynny leitmotiv wykonywany przez jodłującego kowboja został skomponowany przez Jana Rychlíka jako parodia tematu *Dyliżansu* Johna Forda (*Stagecoach*, 1939), lecz bezpośrednią inspirację dla *Pieśni prerii* stanowił zapomniany dziś *Arizona Bill* z Wallace Beerym w roli tytułowej (alternatywny tytuł: *The Bad Man of Brimstone*, 1937, reż. J. Walter Ruben), a także komiks *Arizona Jim*, którego powstawanie jest osią fabuły filmu Jeana Renoira *Zbrodnia pana Lange* (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1936). Opowiada on o skromnym pracowniku pewnego

⁶ Tamże.

wydawnictwa, który marzy, by zostać popularnym twórcą fikcji z Dzikiego Zachodu. Niespodziewanie zyskuje taką szansę i tworzy cykl opowieści o kowboju Arizona Jimie, którego przygody stanowią paralele tego, co jemu i jego znajomym przytrafia się na co dzień w pracy. *Pieśń prerii* znajduje się ponadto pod silnym wpływem całego ówczesnego dorobku wschodnioeuropejskiej szkoły animacji, a także – również reżyserowanej przez Lipskiego – scenicznej adaptacji historii Joego⁷.

Lemoniadowy Joe jest także powiązany ze wspomnianym już filmem *Kto chce zabić Jessii?* Václava Vorlíčka i Miloša Macourka. Również i on stanowi parodystyczny komentarz do wytworów zachodniej kultury popularnej, w tym przypadku komiksów i kreskówek. Opowiada o naukowcu – wynalazcy maszyny, za pomocą której może inwigilować i kontrolować ludzkie sny. Nieoczekiwanym skutkiem ubocznym wynalazku okazuje się materializacja tych ostatnich. W ten sposób w Pradze lat 60. XX w. pojawiają się blond *pin-up girl*, rewolwerowiec z Dzikiego Zachodu i superbohater. *Jessii* posiada wiele cech *crazy comedy*, ale źródłem jej komizmu jest przede wszystkim to, że część bohaterów pochodzi ze świata komiksu. W ten sposób diegetycznie uzasadniony zostaje fakt, że zachowują się oni w niezwykle sposób, na przykład przemawiając poprzez komiksowe dymki. Ta pozornie lekka komedia zawiera poważne i niejednoznaczne przesłanie: w sposób zdecydowanie niezgodny z wytycznymi dominującej wówczas ideologii rozważa kwestię ludzkiej wolności w zakresie snucia marzeń, a także uniwersalne pytanie, jak należy radzić sobie ze zrealizowanymi fantazjami.

Vorlíček w latach 70. i 80. ściśle współpracował z Lipskim, a ten z kolei z Brdečką, który napisał scenariusz do jego kolejnej komedii, tym razem parodizującej wątki horroru i science fiction – *Adela jeszcze nie jadła kolacji* (*Adéla ještě nevečeřela*, 1977)⁸. Ladislav Smoljak, reżyser filmowy, teatralny, scenarzysta i aktor, scenarzysta Zdeňek Sverák⁹ oraz Vorlíček reżyserowali wiele do scenariuszy Macourka, szczególnie w latach 70., tworząc kolejne

⁷ Hames twierdzi, że z kolei *Lemoniadowy Joe* zainspirował hollywoodzki western komediowy *Kasia Ballou* (*Cat Ballou*, 1964, reż. Elliot Silverstein). Za: Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 50.

⁸ Warto odnotować, że ludożerczą roślinę, która jest tytułową bohaterką tego filmu, zaprojektował kolejny geniusz czeskiej animacji – Jan Švankmajer.

⁹ Smoljak i Sverák w 1967 r. stworzyli fikcyjną, dziś kultową postać najgenialniejszego człowieka świata – pisarza, poety, filozofa, wynalazcy, muzyka, ginekologa, sportowca i przestępcy Járy Cimrmana, która stanowiła parodię ówczesnych metod propagandy sukcesu. Najważniejsze „dokonania” Cimrmana zob. Mariusz Szczygieł, *Falszywa poledwica*, http://wyborcza.pl/1,76842,8908148,Falszywa_poledwica.html (dostęp: 30.12.2011).

komedie, takie jak *Dziewczyna na miotle* (*Dívka na koštěti*, 1972), *Jak utopić doktora Mraczka* (*Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, 1974), *Szpinak czyni cuda!* (*Což takhle dát si špenát?*, 1977) czy popularny również w Polsce serial telewizyjny *Arabella* (*Arabela*, 1979–1981). Hames konstatuje, że wszystkie te filmy stanowiły wartościowe lokalne ekwiwalenty popularnych komedii, wyróżniające się jednak raczej oryginalnymi, idiosynkratycznymi fabułami aniżeli wyczuciem kina czy wysublimowaniem estetycznym. Przeciwwstawia im wcześniejszego *Lemoniadowego Joe*, który w jego opinii jest „wrażliwy i dowcipny jak żadna europejska parodia”, i jako taki w pełni zasłużenie dzierży tytuł ikony czeskiego kina, tym bardziej, że jest nadal chętnie oglądany, zaś piosenki z filmu usłyszeć można w praskich kawiarniach również i dziś¹⁰.

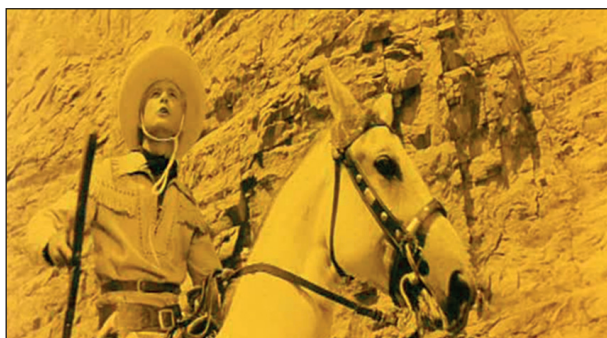
Akcja *Joego* rozgrywa się na umownie naszkicowanym Dzikim Zachodzie Stanów Zjednoczonych w osadzie o symbolicznej nazwie Stetson City, w której bohaterowie walczą o handlowy sukces whisky oraz lemoniady produkowanej przez firmę Kolalok & Syn, a także o wdzięki słodkiej blondynki Winifred (rzecz jasna) Goodman¹¹ (Olga Schoberová¹²). Film rozpoczyna się archetypową sceną bijatyki rewolwerowców w Trigger Whisky Saloon, którego właścicielem jest Doug (oczywiście) Badman (Rudolf Deyl). Winifred, ubrana w stylu członkiń Armii Zbawienia i reprezentująca wspólnotę abstynentów „Arizońskie Ożywienie” wraz ze swym ojcem (Bohuš Záhorský) wkracza do saloonu i usiłuje rozpocząć społeczną kampanię przeciwko demonowi trunku, zostaje jednak wyśmiana przez grono źle wychowanych *pistolników*, z których jeden zaczyna ją napastować. W tym momencie pojawia się Lemoniadowy Joe (Karel Fiala), jasny blondyn ubrany od stóp do głów w biel. Ratuje dziewczynę i od pierwszego wejrzenia podbija serca nielicznych obecnych niewiast – cnotliwej Winifred i rozwiązałej barowej szansonistki Tornado Lou (Květa Fialová).

¹⁰ Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 49–51.

¹¹ W powieści Winifred nosi inne nazwisko – Breakenridge. Warto zaznaczyć, że podobnych rozbieżności jest więcej. Na przykład książkowy Joe jest bezinteresownym propagatorem swojego ulubionego napoju, nie zaś synem i spadkobiercą jego producenta, który otrzymuje wynagrodzenie za usługi promocyjne, jak ma to miejsce w filmie; nie wspominając już o smaczkach w rodzaju wplecionej w powieściową fabułę historycznej skądinąd wizyty Oscara Wilde’a na Dzikim Zachodzie. Por. Jiří Brdečka, *Joe strzela pierwszy*, tłum. Cecylia Dmochowska, Wyd. Iskry, Warszawa 1959.

¹² Znana również pod nazwiskiem Olínka Bérova. Aktorka ta pojawiła się także w *Kto chce zabić Jessii?*, a potem w kilku zagranicznych filmach, m.in. zachodnioniemieckim koprodukcyjnym westernie *Die Schwarzen Adler von Santa Fe* (1965, reż. Alberto Cardone i Ernst Hofbauer) oraz w brytyjskim filmie fantasy *The Vengeance of She* (1968, reż. Cliff Owen). Była też pierwszą Czeszką na okładce „Playboya” (w roku 1969).

Oprócz zamięłowania do lemoniady firmy Kolaloka, Joego (uwaga: imię kowboja należy wymawiać fonetycznie!) wyróżnia fakt, iż jest znakomitym strzelcem; dzięki temu zaraz po przybyciu do miasteczka udaje mu się udaremnić napad na bank. Wkrótce angażuje się w walkę z czarno odzianym *outlaw* Hogo Fogo (Miloš Kopecký) – w rzeczywistości jest to Horacy Badman, brat właściciela saloonu, który pragnie poharbić Winifred i ponownie sprowadzić mieszkańców miasteczka na (konserwatywną w kontekście specyficznej obyczajowości Dzikiego Zachodu) drogę alkoholizmu.



Fot. 3. *Lemoniadowy Joe* (1964, reż. Oldřich Lipský)
Biała barwa stroju kowboja koresponduje
z jego nieskazitelnym charakterem

Film jest pełen pomysłowych rozwiązań formalnych. Wiele z nich stanowi reminiscencje zapomnianych technik kina niemego: pojawia się przyspieszony ruch nasuwający skojarzenia ze slapstickiem, barwne filtry sygnalizujące temperaturę emocjonalną danej sceny czy roletki. Inne pochodzą z tradycji animacji: dym z papierosów ujawnia kolory kart szulerom grającym w pokera, zaś kropkowane linie pojawiające się w powietrzu znaczą trajektorię pocisków Joego i Hogo Fogo. Zastosowanie bliskich planów przypomina, jak zauważa Hames, parodię Sergio Leone; jedną ze szczególnie pamiętnych scen otwiera na przykład ogromny detal wnętrza ust Joego, który akurat ćwiczy jodłowanie. Doug Badman przypomina Wyatta Earpa granego przez Henry'ego Fondę w *Mieście bezprawia* (*My Darling Clementine*, 1946, reż. John Ford), a Tornado Lou – Frenchy w wykonaniu Marleny Dietrich z *Destry znów w siodle* (*Destry Rides Again*, 1939, reż. George Marshall)¹³.

¹³ Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 51.

Joe stanowi szczególnie skomplikowaną realizację praktyki adaptacyjnej. Transponuje zarówno sztukę sceniczną oraz – pośrednio – jej pierwowzory, czyli opowiadania i powieść, jak również niezwykłą wprost ilość klisz gatunkowych. W odniesieniu do swych pierwowzorów literackich i scenicznych realizuje wzór adaptacji korekcyjnej, natomiast w odniesieniu do nostalgicznie, a równocześnie parodystycznie traktowanych przez siebie klisz gatunkowych – hołdowniczej i zarazem spadkobierczej¹⁴. Warto w tym miejscu przypomnieć, że film Lipskiego powstał na początku lat 60., zaś poprzednia dekada była szczególnie traumatycznym okresem w historii amerykańskiego westernu. Jego terytorium zostało wówczas uszczuplone przez wkraczające nań inne gatunki, szczególnie science fiction i horror. Western telewizyjny stawał się bardziej popularny niż kinowy, który zaczął być klasyfikowany do seryjnej produkcji typu B, ponieważ przestał gwarantować wysokie zyski. Okres prosperity westernu trwał od roku 1939 – kiedy powstały *Dyżans* Johna Forda i *Jesse James* Henry’ego Kinga – przez całe lata 40. Paradoksalnie jednak dopiero w konsekwencji powojennego osłabienia ekonomicznego gatunek ten stał się wysoce kreatywny artystycznie: jego proste dotąd opowieści zyskały intrygującą niejednoznaczność, a główny bohater zmienił się w skomplikowanego psychologicznie buntownika „prowadzonego przez coraz bardziej mroczne obsesje, których sam do końca nie rozumie”¹⁵. To przede wszystkim dzięki filmom okresu zimnej wojny wśród historyków filmu panuje dziś przekonanie, że westernowy dyskurs można traktować jako wiarygodny barometr aktualnych nastrojów społecznych, kulturowych i politycznych. Subwersja amerykańskiego sposobu życia i infiltracja komunistyczna – to tylko najpopularniejsze i najwyraźniejsze lęki tej epoki. Równie częstym tematem filmoznawczych analiz gatunku jest wątek repulsji odmienności i potrzeby obrony zagrożonej amerykańskości¹⁶.

¹⁴ Posługuję się tutaj typologią adaptacji filmowych autorstwa Thomasa Leitcha. Wyróżnia on następujące rodzaje adaptacji: uroczyste (na ogół odnoszą się one do wybitnych powieści, przy czym powieść zostaje z góry uznana za bardziej wybitną aniżeli film), spadkobiercze (koncentrują się na przetworzeniu tekstu z unikalnego i autorskiego do bezautorskiego, zuniwersalizowanego historycznie i kulturowo), przystosowawcze (opierają się na założeniu, że tekst ma zostać w ich ramach sprowadzony do formy bardziej adekwatnej wobec medium filmowego), uaktualniające (ich celem jest wykazanie uniwersalności tekstu) oraz nakładane (wieloautorskie, zapożyczające materiał z różnych źródeł). Zob. Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents. From “Gone with the Wind” to “The Passion of the Christ”*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007, s. 96–97.

¹⁵ Stephen McVeigh, *The American Western*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, s. 74.

¹⁶ Tamże, s. 76.

Lemoniadowy Joe stanowi interesujący wariant tej tradycji, ponieważ jego narracyjny rdzeń kształtuje specyficznie wschodnioeuropejska repulsja teŝe amerykańskości, wynikająca z potrzeby poszukiwania i korygowania toŝsamości narodowej w okresie dominacji socjalizmu. Miała ona pomóc czeskim intelektualistom osadzić się mentalnie w kompromisowym punkcie między kapitalistycznym, liberalnym Zachodem a słowiańskim, socjalistycznym Wschodem¹⁷. Skojarzenie sławizmu i socjalizmu sprawiło, ŝe powojenni intelektualiści skoncentrowali się na pytaniu: jak wykonać egzystencjalnie niezbędny zwrot na Wschód przy zachowaniu maksimum niezaleŝności¹⁸? Na tym gruncie uformowała się dwuznaczność przekazu *Joego*, który wobec mitycznej amerykańskości przyjmuje postawę szyderczą i nostalgiczną zarazem.

Westerny jako opowieści mityczne opierają się na powszechnie znanych konwencjach, rozwiązaniach formalnych, symbolach i postaciach, czyli kliszach¹⁹. To właśnie na zabawie z kliszami opiera się nieodparty do dziś komizm *Joego*. Jego świat składa się wyłącznie z postaci karykaturalnie przerysowanych w swojej typowości: zaludniają go nie tylko anielscy blondwłosy kowboje w nieskazitelnie białych strojach i przesadnie demoniczni, spowici w czerni *outlaws*, ale również cała reszta stereotypowej ludzkiej menażerii Dzikiego Zachodu: chudzi, wysocy, ubrani w ciemne surduty i cylindry grabarze, sklepikarze i poczciarze – łagodni i lękliwi ojcowie rodzin, szanowane matrony obarczone dziećmi i stanowiące dekorację tła; bezradni i zniewieściali duchowni, „niewidzialni” barmani, właściciele saloonów naduŝywający swojej ekonomicznej władzy nad wspólnotą itp.²⁰ Frank Gruber wyróżnił następujące formuły fabularne, w których partycypują westerny: opowieść o ranczu (*the ranch story*), opowieść o budowie kolei (*the Union Pacific story*), opowieść o zemście (*the revenge story*); opowieść o walce kawalerii z Indianami (*the cavalry and Indian story*), opowieść o wyrzutku (*the outlaw story*); opowieść o słudze prawa (*the marshal story*), której fabuła zdominowana jest przez kolejne wyzwania rzućane przedstawicielowi sprawiedliwości i cywilizacji, wreszcie opowieść o imperium (*the empire story*), opisująca budowę potężnego rolniczego lub naftowego przedsiębiorstwa²¹. Fabułę *Lemoniadowego Joe* można zaklasy-

¹⁷ Bradley F. Abrams, *The Struggle for the Soul of the Nation. Czech Culture and the Rise of Communism*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford 2005, s. 157.

¹⁸ Tamŝe, s. 166–167.

¹⁹ Paul Varner, *Historical Dictionary of Westerns in Cinema*, Scarecrow Press, Lanham 2008, s. 48–49.

²⁰ Tamŝe, s. 216–217.

²¹ Za: tamŝe, s. 17–18.

fikować do ostatniego typu, z tą jednak różnicą, że w jego przypadku nie chodzi o wielkie latyfundium, lecz o handlową dominację określonej marki oranżady nad innymi napojami. Oznacza to oczywistą degradację, a równocześnie rewizję romantycznych i epickich aspektów tekstualnych klisz, które stanowiły koncepcyjny pierwowzór *Joego*.

Każda z wymienionych fabuł porządkowana jest przez podstawowy Altmanowski dualizm cywilizacji i dziczy (*civilization versus wilderness*)²². W westernie bezprawie jawi się jako wyjściowy podtekst cywilizacji, który musi zostać poskromiony i ta konieczność jest podstawowym źródłem napięcia dramaturgicznego. Z drugiej strony cywilizowani bohaterowie portretowani są jako ludzie słabi, niewystarczająco wartościowi, by pokonywać trudności życia na pograniczu²³. W tradycyjnym westernie dualizm ten znajduje symboliczny wyraz w skonstrastowaniu przestrzeni miasteczka i otaczającego je pustkowia. *Ubi sunt leones* zamieszkują rozmaite odmiany „dzikich” – od Indian do bandytów – przemieszczające się dynamicznie z miejsca na miejsce i żyjące „w stanie niepokohamowanego bezprawia”. Wyznaczają one pierwszy poziom społeczeństwa Dzikiego Zachodu. Społeczność mieszczan, czyli obywateli żyjących wedle prawa i obyczaju, stanowi drugi poziom. W jej skład wchodzi wszystkie kobiety, a także mężczyźni posiadający rodziny, parafianie lokalnego kościoła oraz przedsiębiorcy i sklepikarze. Bohaterowie ci są statyczni, a ich egzystencja jest uzależniona od innych. Rzadko noszą broń czy jeżdżą wierzchem konno, a kiedy wyjeżdżają z miasta, używają powozów lub wozów; są podatni na wszelkie niebezpieczeństwa czające się w dziczy. Napięcie powstające między grupą mieszczan i „dzikich” jest podstawą struktury dramaturgicznej westernu. Trzeci poziom społeczeństwa reprezentuje kowboj, będący jedyną osobą, która może swobodnie przemieszczać się między przestrzeniami dziczy i miasta. Kowboj zachowuje się jak człowiek cywilizowany i dzieli z mieszczanami hierarchię wartości, ale również poza miastem czuje się jak w domu wraz ze swym wiernym rumakiem, niezawodną bronią i znakomicie rozwiniętymi umiejętnościami przetrwania. Dlatego intryga klasycznych westernów ogniskuje się właśnie wokół niego jako postaci mediatora²⁴.

W latach 50. tę funkcję przejął rewolwerowiec, którego rola społeczna jest bardziej ambiwalentna, jednak podobnie jak kowboja obowiązuje go ścisły, choć nieskomplikowany kodeks honorowy: 1) nigdy nie podnosić

²² Zob. Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.

²³ Paul Varner, *dz. cyt.*, s. 46.

²⁴ Tamże, s. 195.

broni pierwszemu (nie być agresorem), 2) zawsze dawać przeciwnikowi szansę na uczciwą walkę (być džentelmenem), 3) nigdy nie strzelać w plecy (nie być kunktatorem ani tchórzem). Rewolwerowiec nie jest przestępcą, ale pozostaje etycznie rozdarty między starym (dzicz) i nowym (cywilizacja) porządkiem rzeczywistości; dlatego właśnie czuje się zmuszony, aby wziąć sprawiedliwość we własne ręce. Miasto początkowo go odrzuca, potem wzywa na pomoc, następnie ostrożnie akceptuje, ale nigdy nie inkorporuje ani nawet nie okazuje mu szczególnej wdzięczności²⁵.

Filmowy (choć nie powieściowy) Joe odwraca te schematyczne uprządkowania. Wobec mieszczan Stetson City gra rolę idealisty-outsidera, ale pod koniec filmu okazuje się trzeźwym handlowcem, który przybył do miasteczka z konkretną misją reklamową i dla zysku gotowy jest iść na układy nawet z najgorszym łajdakiem (*Akredytowany agent firmy Kola-lok & Syn na cały południowy zachód. Z pensją tysiąca dolarów netto. I z dziesięcioprocentową premią brutto!*). Podobnie Winifred pod pozorami cnotliwej romantyczki skrywa duszę cynicznej kryptoprostytutki małżeńskiej (*Kochany! Jestem twoja. Jeśli dostanę pięć procent od premii*). Lemoniadowy Joe obnaża w ten sposób mieszczańskie podłoże westernowej wyobraźni, równocześnie demaskując i kompromitując dwa główne komponenty amerykańskości takiej, jak jest ona postrzegana we Wschodniej Europie: hipokryzję i pragmatyzm.

Podstawowy mityczny podtekst westernów wyznacza nostalgia „za dawnymi dobrymi czasami, kiedy życie było lepsze niż dziś”. Wszystkie one, odnosząc się do historycznego *the Western moment*, intensywnie eksplorują jednak aktualne problemy, a rozumienie nostalgii przekracza w ich kontekście prostą praktykę oglądania się w przeszłość dla czystej przyjemności snucia wspomnień, ponieważ jej obiekt jawi się jako niejednoznaczny i podatny na reinterpretację²⁶. W latach 50. odczytywano *the Western moment* w kategoriach męskocentrycznej, białej i anglosaksońskiej historii. W latach 60. westerny zaczęły kwestionować tę wąską perspektywę. Pierwsze zwiastuny przełomu pojawiły się już u schyłku lat 50. W 1959 r. powstała odpowiedź Howarda Hawksa na *W samo południe* (*High Noon*, reż. Fred Zinnemann, 1952) – *Rio Bravo*. W 1960 r. John Sturges nakręcił *Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*), otwierając tym samym krótki okres restauracji wielkiej westernowej epiki. Dwa lata przed powstaniem *Joego* pojawił się *Człowiek, który zabił Liberty Valance’a* (*The Man Who Shot Liberty Valance*), a w tym samym roku – proindiańska *Jesień Cze-*

²⁵ Tamże, s. 107.

²⁶ Tamże, s. 157.

jenów (*Cheyenne Autumn*) Johna Forda. Wraz z premierą *Za garść dolarów* Sergio Leone (*A Fistful of Dollars*, 1967) narodził się spaghetti western, początkowo surowo skrytykowany przez recenzentów, za to natychmiast pokochany przez publiczność. Zdaniem Stephena McVeigha był to kluczowy moment redefinicji amerykańskiego westernu²⁷. Paul Varner wskazuje na kolejny w roku następnym, kiedy to gwiazdor klasycznych westernów John Wayne wyreżyserował *Zielone berety* (*The Green Berets*) – film opowiadający o wojnie w Wietnamie, który całkowicie zignorował dominujące wówczas nastroje antywojenne i tym samym skompromitował idola jako oderwanego od rzeczywistości. Po tej dacie zmiana nastawienia wobec *the Western moment* była już wyraźna. W 1969 r. pojawiła się arcybrutalna *Dzika banda* (*Wild Bunch*) Sama Peckinpaha, a także modernizujący gatunkowe klisze *Butch Cassidy i Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) George’a Roya Hilla. W kolejnym roku powstał pierwszy prawdziwie rewizjonistyczny western – *Mały Wielki Człowiek* (*Little Big Man*, reż. Arthur Penn), zaś *Płonące siodła* (*Blazing Saddles*, 1974) Mela Brooksa tak dalece ośmieszyły dotąd „święte” wzorce opowieści z Dzikiego Zachodu, że wielu filmoznawców uznało tę właśnie datę za koniec westernu jako wiodącego amerykańskiego gatunku filmowego. W 1979 r. zmarł John Wayne i wraz z jego śmiercią stało się całkowicie jasne, że złota epoka westernu jest już zakończona²⁸.

Filmy powstające po okresie klasycznym, czyli od lat 60. do 70., określa się mianem postwesternów. Zdaniem Varnera były one powiązane z popularnymi wówczas koncepcjami egzystencjalizmu, ponieważ jednak nadal nie radziły sobie z aktualnymi społecznie tematami, takimi jak seksizm czy rasizm, wkrótce zostały zastąpione przez westerny antymityczne i alternatywne²⁹. Pojawienie się antymitycznych westernów zbiegło się z ewolucją wartości późnych lat 60. Zaczęły one rzucać kolejne wyzwania założeniom, na których bazowały klasyczne realizacje gatunku. Najbardziej ewidentnym przykładem może tu być deterytorializacja klasycznego westernu przez włoskich reżyserów, takich jak Sergio Leone, którzy realizowali swe filmy w Europie. Spaghetti westerny zanegowały w ten sposób praktykę przywoływania określonej przestrzeni geograficznej celem regeneracji mitu, a także odkryły antybohaterów, dla których wartości moralne nie mają już wymiaru absolutnego, a jedynym celem są przetrwanie i autogratyfikacja³⁰. Westerny alternatywne, zwane też postmodernistycznymi

²⁷ Stephen McVeigh, *dz. cyt.*, s. 173.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 167.

³⁰ Tamże, s. 11.

lub rewizjonistycznymi, zaczęły powstawać dopiero po latach 70., które przyniosły dogłębne przemiany kultury amerykańskiej. Richard Slotkin wyróżnił wśród nich westerny formalistyczne, neorealistyczne i kontrkulturowe, czyli „westerny kultu Indianina”. Odbijają one zmiany popularnych przekonań co do płci i rasy, mieszając mroczne, ponure obrazy rzeczywistości Dzikiego Zachodu – bliskie skądinąd prawdzie historycznej – z elementami fantastycznymi. Przykładami mogą tu być *Szybcy i martwi* (*The Quick and the Dead*, 1995, reż. Sam Raimi), w którym najszybszy rewolwerowiec jest kobietą, lub surrealistyczny *Truposz* (*Dead Man*, 1995, reż. Jim Jarmusch)³¹. Na miano westernu alternatywnego z pewnością zasługuje również współczesna readaptacja *Lemoniadowego Joe*, tym razem teatralna, zaproponowana przez Małgorzatę Głuchowską:

Kowboj jest twardy, nieugięty, nieco tajemniczy [...]. Ten dumny obraz świata męskich idei burzy Ona, Kobieta, Tornado Lou. W miejsce androcentrycznej bajki wiecznych chłopców wprowadza opowieść nową, niepokornie śmiejąc się tradycyjnej wizji w twarz [...]. Daje upust swoim niepohamowanym erotycznym fantazjom, dla których nie istnieje tabu ani zaściankowa moralność. Wysztycha stereotypy, żongluje schematami, tworząc coraz to nowe konfiguracje postaci będących uosobieniami intymnych pragnień [...]. Kobieta [...] staje się twórczynią nowego ładu, w którym role zostają odwrócone [...]. *Lemoniadowy Joe* Głuchowskiej to groteskowy western, gdzie ten najtwardszy z gatunków przeistacza się z bajki dla dużych chłopców w opowieść o i dla dużych dziewczynek [...]. To także zjadliwa satyra na cywilizację, która od lat tkwi w zatwardziałym mizoginizmie³².

Antymityczne i alternatywne westerny sprowadziły *the Western moment* do nierozpoznawalności i uniemożliwiły niewinnie nostalgiczną lekturę realizacji klasycznych. Wskutek tego całe pokolenie kinomanów dorosło bez znajomości podstawowych założeń westernu. Wielu z nich nigdy w życiu nie widziało takiego filmu w całości, a ich wiedza na temat mitycznego świata Dzikiego Zachodu ogranicza się do fragmentów zauważonych przypadkowo podczas „skakania” po kanałach telewizyjnych oraz spotkań z odniesieniami doń nadal przewijającymi się w kulturze popularnej (np. w reklamach). Dla współczesnych widzów stare historie z Dzikiego Zachodu są nadal elementem kulturowego tła, ale nie dominują już w ich wyobraźni³³.

³¹ Za: tamże, s. 5.

³² Dagmara Kordulewska, *De Sade w spódnicy*, „Teatralia Olsztyn”, www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2010/pazdziernik_2010/181010_dsws.php (dostęp: 30.12.2011).

³³ Paul Varner, *dz. cyt.*, s. XXII–XXIII.

Western jest gatunkiem *par excellence* amerykańskim, który jednak znalazł liczne realizacje również poza Stanami Zjednoczonymi. Niewielu Amerykanów zna na przykład popularną w Europie i pozaeuropejskich krajach francuskojęzycznych postać Lucky Luke'a. Luke jest szlachetnym kowbojem „szybszym niż własny cień”. Chociaż działa raczej jak rewolwerowiec, nigdy nie zabija, jest za to nałogowym nikotynistą (dopiero w 1983 r. zamieniono jego markowy papieros na źdźbło trawy), nieprzywiązującym się do niczego i nikogo; w finale zawsze odjeżdża w stronę zachodzącego słońca przy wtórze leitmotiwu *I'm a poor lonesome cowboy...* Luke jest bohaterem belgijskiej serii komiksów tworzonej przez Morrisa (właśc. Maurice De Bevere) od roku 1946 aż do jego śmierci w 2001. Pierwszy komiks o Luke'u pojawił się w almanachu rysunkowego magazynu „Le Journal de Spirou”; z czasem opowieść nabrała wymiaru transmedialnego i obecnie dostępne są filmy, telewizyjne seriale animowane oraz gry wideo współtworzące opowieść o Lucky Luke'u. Podobnie jak historia Lemoniadowego Joe, jest ona zarazem parodią i hołdem wobec klasycznych westernów, jednak powstała na całkowicie odmiennym podłożu kulturowym³⁴.

Europa Środkowowschodnia również była zafascynowana westernem, lecz odczytywała go inaczej i w diametralnie różny sposób realizowała jego trawestacje³⁵. Joe stanowi na ich tle pewien wyjątek: większość wschodnioeuropejskich realizacji gatunku jest utrzymana w stylu dwunastu westernów DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) wyprodukowanych między 1965 a 1983 r. w studiu Babelsberg, a filmowanych w Jugosławii, Czechosłowacji, Rumunii, Bułgarii, ZSRR i na Kubie. Te wschodnioniemieckie *Indianerfilme* są, jak wskazuje Anikó Imre, „najdziwniejszymi westernami w historii: komunistyczne państwa produkowały odniesienia do głęboko kapitalistycznego, amerykańskiego gatunku, by wspierać własną ideologiczną misję dostarczania obywatelom rozrywki”³⁶. Nie przypominając ani westernów hollywoodzkich, ani też zachodnioniemieckich adaptacji powieści Karola Maya, reżyserowanych w tym samym czasie przez Haralda Reinla, westerny DEFA pełniły rolę socjalistycznej rozrywki politycznie poprawnej. Przyjmując punkt widzenia materializmu historycznego oraz półnaukowy, paraantropologiczny obraz Dzikiego Zachodu, przeniosły ogniskową zainteresowania

³⁴ Tamże, s. 141.

³⁵ Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 50.

³⁶ Anikó Imre, *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*, The MIT Press, Cambridge–London 2009, s. 88.

z kowboja na Indianina. Ponadto stanowiły próbę odzyskania uwagi niemieckiej publiczności po fali nudnych dydaktycznych dramatów lat 50., a także zdystansowania bezkrytycznej Mayowskiej celebracji Dzikiego Zachodu i jego „szlachetnego dzikusa”. Jednak Anikó Imre zauważa, że mimo wysiłków producenta, Guntera Karela, który zamierzał tworzyć filmy wyraziście antykapitalistyczne, głęboka synergia między wszelkimi nacjonalizmami warunkującymi międzynarodowy i wewnątrz-narodowy *othering* (będący podstawową i reprezentatywną infrastrukturą westernu) sprawiła, że jego repulsywna funkcja zrealizowała się także i w nich. Westerny wschodnioniemieckie, produkując identyfikację widzów z walką o wolność „szlachetnych dzikich”, podtrzymywały egzotyzację Indian, których punkt widzenia jest zawsze mediowany przez białych sojuszników w rodzaju Mayowskiego Old Shatterhanda. Widownia jednak czytała te filmy na swój własny sposób, postrzegając w autonomii Indian odzwierciedlenie własnej suwerenności kulturowej. Przykładem tych uwikłań może być postać Jugosłowianina Gojko Miticia, grającego główne role w wielu westernach DEFA. Dał się zauważyć jako statysta u boku Lexa Barkera i Pierre Brice’a w *Winnetou: Złoto Apaczów* (*Winnetou*, reż. Harald Reinl, 1963), *Winnetou II: Ostatni renegaci* (*Winnetou II*, reż. Harald Reinl, 1964) i *Winnetou III: Ostatnia walka* (*Winnetou III*, reż. Harald Reinl, 1965). Potem wystąpił w adaptacji powieści *Pogromca zwierząt* Jamesa Fenimore Coopera zatytułowanej *Wielki Wąż Chingachgook* (*Chingachgook, die große Schlange*, 1967, reż. Richard Groschopp) oraz w *Na tropach sokoła* (*Spur des Falken*, reż. Gottfried Kolditz, 1968). „Egzotyczne” bałkańskie korzenie Miticia stały się akceptowanym ekwiwalentem indiańskich, ponieważ umożliwiły kondensację sprzecznych skojarzeń z modelowym Niemcem, antyfaszystowskim jugosłowiańskim partyzantem, wykorzenionym Żydem i bohaterskim (rdzennym) Amerykaninem przy równoczesnym zachowaniu westernowego tabu hybrydyzacji. Imre zauważa, że z postacią odtwarzaną przez autentycznego Indianina niemieckiej publiczności byłoby zbyt trudno się utożsamić³⁷. Między innymi z tego powodu Mitić, pacyfista i abstynent, mógł stać się jednym z najbardziej znanych i lubianych aktorów w Niemczech Wschodnich oraz innych państwach Wschodniej Europy, a także w pełni akceptowanym przez władze modelem roli dla socjalistycznej młodzieży regionu³⁸.

³⁷ Można dodać, że z tych samych względów westerny niemieckie są identyfikacyjnie problematyczne dla widowni polskiej, która odczuwa nacjonalistyczny resentyment, słysząc pozytywnego indiańskiego bohatera odmeldowującego się czcigodnemu siwo-włosemu wodzowi per *Jawohl, mein Führer*.

³⁸ Anikó Imre, dz. cyt., s. 88.

Pragnienie eksploracji i konkwisty obcych przestrzeni oraz gatunków realizujące się we wschodnioeuropejskich westernach jest w równym stopniu przesyczone nostalgią, co w klasycznych westernach amerykańskich. Tęsknota ta ma jednak odmienny charakter. To nostalgia wobec cudzego historycznego i kulturowego dziedzictwa, z którym obywatele Niemiec Wschodnich, Polski czy Czechosłowacji mogli się zetknąć jedynie przez implikację, a nie poprzez doświadczenie. Dlatego właśnie gatunkowy schemat westernu dostarczył wyjątkowo efektywnego medium dla wschodnioeuropejskiej ambiwalentnej, peryferyjnej, półkolonialnej relacji wobec Zachodu, formując specyficzną praktykę „kulturowego transwestytyzmu, w ramach którego Wschód jest zarazem kowbojem i Indianinem, kolonizatorem i kolonizowanym”³⁹. Jako przykład Imre podaje jugosłowiańską kreskówkę *Cowboy Jimmie* (1957, reż. Dušan Vukotić) i polski animowany krótki metraż *Mały western* (1960, reż. Witold Giersz). Prezentują one całkowicie odmienną jakość niż amerykańskie animacje dla dzieci czy filmy z Dzikiego Zachodu: demystyfikują heroizm mieszkańców mitycznego pogranicza, równocześnie używając reguł gatunku do komentowania horyzontu jego możliwości we wschodnioeuropejskiej i socjalistycznej skali. Użycie słowa „mały” w tytule drugiego z tych filmów nie jest bez znaczenia. Ideowa i materialna spektakularność była wówczas przypisywana westernowi jako jego konstytutywna cecha, która została tu celowo pomniejszona. Oba filmy zdominowane są przez silną fascynację najważniejszym aspektem animacji, czyli ruchem, a opanowywanie formy staje się w nich analogonem westernowej walki między dziczą i cywilizacją. We wszystkich wschodnioeuropejskich westernach na pierwszy plan wysuwa się element performatywności, parodii oraz alegorii; w efekcie stanowią one „zabawne i pełne wyobraźni transgresje realizmu”⁴⁰. Ten wyróżnik odnosi się również do *Lemoniadowego Joe*.

Symptomatyczny jest fakt, że Brytyjczyk Peter Hames uznaje ten film za ponadpolityczny, prosty hołd dla epoki niewinności westernu przed zniszczeniem jej przez rewizjonizm, natomiast Węgierka Anikó Imre uważa go za dzieło znacznie bardziej skomplikowane, subtelne i samoświadome. *Joe* stanowi z pewnością jedną z chronologicznie najwcześniejszych realizacji dekonstrukcyjnego zwrotu w globalnej historii westernu. Nie odwołuje się jednak do mitu konstytutywnego dla kultury, która wydała ten gatunek, lecz do długiej tradycji ironicznego humoru w kulturze czeskiej i subwersji gatunkowych w animacji wschodnioeuropejskiej. Uroczy Kolalok junior w wykonaniu Fiali jest nade wszystko

³⁹ Tamże, s. 89.

⁴⁰ Tamże, s. 91.

zrealizowaną fantazją wschodnioeuropejskiego intelektualisty: to kowboj z żyłką artystyczną, mistrz colta otoczony wianuszkami dziewcząt, dla którego honor nie jest wystarczającym powodem, by toczyć pojedynki na śmierć i życie. Udaje mu się natomiast pogodzić misję wprowadzania prawa z pracą w charakterze wędrownego sprzedawcy lemoniady⁴¹.

Lemoniadowy Joe jest pełen pozornie manichejskiego symbolizmu: zło i dobro przejawiają się tu w binarnych formach, które są skrajnie dosłowne wizualnie, ponieważ nie muszą odzwierciedlać żadnej rzeczywistości. Seria przejaskrawień zwrotnie osłabia i ośmiesza konserwatywną, seksistowską i rasistowską wymowę klasycznego westernu. Ironia sięga szczytu w ostatniej scenie filmu, gdy Joe, obaj Badmanowie i Tornado Lou okazują się... rodzeństwem. Opatrzność niezwłocznie nagradza ich pogodzenie się wygraną na loterii oraz równoczesnym odkryciem złóż złota i ropy naftowej, a familijno-biznesowa fuzja zostaje uczczona powstaniem hybrydalnego napoju Whiskola – „dla alkoholików i abstynentów”. W tym momencie obiektem gorzkiej złośliwości są już nie tylko rzekome filary amerykańskiej mentalności – hipokryzja, pragmatyzm i antyintelektualizm, symbolizowany przez to prymitywne rozwiązanie dramaturgiczne – lecz także praktyka kompromisu, znana doskonale każdemu wschodnioeuropejskiemu intelektualistom, którego trajektorię życia wyznaczał w owym czasie permanentny slalom pomiędzy naciskami fasadowej ideologii a głęboko osobistym imperatywem konsumpcji.

Jako charakterystyczną cechę większości wschodnioeuropejskich westernów Imre wskazuje intencję kanalizowania nacjonalizmów za pomocą „kulturowego transwestytyzmu”, umożliwiającego potwierdzanie barier etnorasowych bez potrzeby brania odpowiedzialności za ich skutki. Bariery te stanowiły również metaforę opcji moralnych dostępnych dla socjalistów-patriotów. Jako takie umożliwiały naturalizację wyboru między dobrem i złem, bielą i czernią, męstwem i zniewieścieniem, byciem „z nami” i „przeciwko nam”. Cytowana autorka twierdzi, że jednym ze skutków tej praktyki były gwałtowne konflikty społeczne i etniczne postkomunizmu⁴². Jednak po upadku muru berlińskiego wschodnie westerny zmieniły funkcję i stały się obiektami *Ostalgie*. W momencie powstawania nie klasyfikowano ich jako dzieł sztuki; ignorował je nie tylko oficjalny, lecz także akademicki dyskurs i dlatego pozostawały względnie wolne od bezpośrednich nacisków cenzuralnych. Po upadku ustroju wschodnio-

⁴¹ Tamże, s. 92.

⁴² Tamże, s. 93.

europejski film artystyczny gwałtownie stracił na społecznym znaczeniu, podczas gdy oddziaływanie tekstów czysto rozrywkowych pozostaje nadal silne, choć ich lektura nabrała nowego charakteru, stając się praktyką refleksywno-nostalgiczną. Dlatego warto przyklasnąć postulatowi Anikó Imre i studiować dyskursywne (nie)ciągłości między komunistyczną i postkomunistyczną rozrywką medialną wraz z ich zmiennymi kontekstami, transmedializacjami, readaptacjami i ambiwalencjami.

Lemoniadowy Joe jest dziś przede wszystkim – nie tylko dla Czechów i Słowaków, lecz także obywateli innych krajów byłego bloku wschodniego – jednym z wielu tekstów ewokujących rozkosze (n)ostalgii. Funkcjonuje jednak odbiorczo również poza tym kontekstem, ponieważ jego komizm jest efektem wyjątkowo udanego mariażu prostego slapstickowego humoru z wyrafinowanym intertekstualizmem i zabawą formą. Dowodzą tego opinie wygłaszane przez filmoznawców z Zachodu. Bez *Joego* nie obejdzie się dziś żadna historia czeskiego kina, choć zachodniemu odbiorcy umyka zbyt wiele konotacji i ostatecznie to małe arcydzieło pozostaje dlań tylko egzotyczną osobliwością lub kolejnym postwesternem. Natomiast filmoznawcy pochodzący ze wschodniej strony żelaznej kurtyny dopatrują się w tym filmie drugiego dna, odnajdując w pseudoamerykańskim pragmatyku Joem szczery i gorzki autoportret środkowoeuropejskiego inteligenta – króla nie colta, lecz zgniłego kompromisu, którego ponura historia lokalnej doliny łez nauczyła, że najpierw trzeba żyć, a dopiero potem można filozofować. W ten sposób ów pozornie lekki i dlatego często lekceważony film, który nie wpłynął znacząco ani na dzieje westernu, ani kina czeskiego, nie mówiąc już o kinematografii światowej, okazał się znacznie lepiej wyposażony semantycznie niż niejedno poważne dzieło. Dzięki temu blisko pięćdziesiąt lat po jego powstaniu można już bez żadnego ryzyka orzec, że *Lemoniadowy Joe* zwycięsko przetrwał próbę czasu, znaczoną wielokrotnymi zmianami pokoleń, estetyk, ideologii i ustrojów.

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 zaszra 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 zrozumiałe 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 sztućce. 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 cytataми 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 straceńcza 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 słysząc 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.*

Folklor w służbie komunizmu. *Žart* Milana Kundery w adaptacji Jaromila Jireša

Czescy prozaicy lat 60. porzucili rozprawianie się z mitem rewolucji (jak to miało miejsce w bodaj najsłynniejszej powieści poprzedniej dekady – *Tchórzach* Josefa Škoreckiego) na rzecz portretowania pokolenia, które, słowami Witolda Nawrockiego, „[...] w trudnych obrotach Historii utraciło autentyczność przeżyć, przyćmiło swą wrażliwość moralną, bunt zastąpiło oportunistycznym poddaniem lub trywialną grą”¹. Niewątpliwie jednym z najwybitniejszych utworów wpisujących się w nurt rozliczeniowy z latami 50. jest *Žart*² (wyd. czeskie 1967) Milana Kundery. W historii literatury czeskiej zazwyczaj umieszcza się go pomiędzy utworami takimi jak *Sekyra* (Siekiera, wyd. czeskie 1966) Ludvíka Vaculíka, *Horečka* (*Gorączka*, wyd. czeskie 1967) autorstwa więźnia politycznego Karela Peckí³, powieści Jiříego Muchy (*Jaką będzie miał twarz*⁴ – wyd. czeskie 1963 oraz *Studené slunce*⁵, wyd. czeskie 1968) czy niezwykle interesujący, pod wieloma względami zbliżony do *Žartu*, *Kręgosłup* (wydanie czeskie w 1963 r., polskie w 1966)

¹ Witold Nawrocki, *Josef Škvorecký: epik przeżyć pokoleniowych*, [w:] Josef Škvorecký, *Tchórze*, tłum. Emilia Witwicka, Śląsk, Katowice 1964, s. 12–13.

² Jeśli dany utwór – literacki lub filmowy – był wydany (dystrybuowany) w Polsce, podaję jego polski tytuł. W pozostałych przypadkach najpierw podaję tytuł oryginalny, a następnie proponowane polskie tłumaczenie.

³ Bohaterem powieści Karela Peckí *Horečka* (*Gorączka*) jest więzień polityczny, któremu udało się uciec z obozu pracy przymusowej. W latach 1967–1968 nad scenariuszem opartym na utworze Peckí pracował doświadczony twórca filmowy Ladislav Helge. Do realizacji projektu nie doszło wskutek wkroczenia wojsk Układu Warszawskiego. Zob. Jan Lukeš, *Slovo nevezmu zpět. Nerealizované scénáře šedesátých let*, „Iluminace” 1996, nr 1, s. 23–26.

⁴ Wydanie polskie ukazało się w 1968 r. Zob. Jiří Mucha, *Jaką będzie miał twarz*, tłum. Emilia Witwicka, PIW, Warszawa 1968.

⁵ *Zimne słońce*.

Ladislava Bublíka⁶. W „prozie straconych złudzeń”⁷ – jak nazywa ten nurt autorka *Historii literatury czeskiej*, Zofia Tarajło-Lipowska – pojawiała się refleksja natury historiozoficznej dotycząca deterministycznej roli historii w życiu człowieka, powracał motyw rozczarowania erą kompulsywnego budowania socjalizmu i niesmak pozostały w związku z przyjęciem zachowań oportunistycznych, skrywaniem przez bohaterów własnych przekonań pod maską brzydkiej mimikry. Ową mieszaną złości na los oraz przekonania, że jednak w głównej mierze to od działań jednostki zależy jej przyszłość, wyraża pasaż z *Jaką będzie miał twarz* Jiřígo Muchy:

Chciał zacisnąć pięści, podnieść wzrok w górę i przeklinać, bluźnić czemuś, co miało nad nim władzę, co go opuściło i deptało po nim na oślep olbrzymią słoniową nogą. Ale nie było nic ani nad nim, ani dokoła niego. Był tylko on sam⁸.

Podobnie jak literaci, także filmowcy podjęli próbę opisania i przewartościowania doświadczeń związanych z latami 50. w Czechosłowacji⁹. Najważniejsze filmy plasujące się w tym nurcie to powstały na podstawie prozy Kundery: *Žart* (1968, prem. 1969)¹⁰ Jaromila Jireša, *Smuteční slavnost* (*Uroczystość żałobna*, 1969, prem. 1990) Zdenka Sirovego, *Wszyscy dobrzy rodacy* (1968, prem. 1969) Vojtěcha Jasnego, *Skowronki na uwieczni* (1969, prem. 1990) Jiřígo Menzla oraz filmy Karela Kachyni: *Noc nevěsty* (*Noc oblubienicy*, 1967), *Směšný pán* (*Śmieszny pan*, 1969) oraz *Ucho* (1970, prem. 1990). Nieprzypadkowo wiele z nich powstało w latach 1968–1970 – to właśnie

⁶ Akcja powieści odgrywa się w 1951 r. na terenie budowy kombinatu hutniczego w Kunčicach koło Ostrawy. Głównym bohaterem jest jeden z więźniów przymusowo pracujących na „pierwszej budowie socjalizmu” w Czechosłowacji. Zob. Ladislav Bublík, *Křegostup. Z dziennika nieznanego brygadzysty*, tłum. Edward Madany, Czytelnik, Warszawa 1966. W 1965 r. powieść Bublíka została sfilmowana przez Vladimíra Čecha i weszła do dystrybucji pod tytułem *Úplně vyřízený chlap* (*Wykończony człowiek*).

⁷ Zob. Zofia Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2010, s. 350–353.

⁸ Jiří Mucha, dz. cyt., s. 317.

⁹ O czeskich filmach rozrachunkowych dotyczących lat 50. powstałych po 1989 r. piszę w artykule: *Stalin i big-beat. Medialne rekonstrukcje lat 50. XX wieku we współczesnym kinie czeskim*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej*, t. 3: *Studia i szkice kulturoznawcze*, red. Piotr Biliński, Paweł Plichta, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 133–154.

¹⁰ Daty ukończenia filmów i ich premier podaję za: *Český hraný film IV, 1961–1970. Czech Feature Film IV, 1961–1970*, red. Eva Urbanová, Blažena Urgošiková, Národní filmový archiv, Praha 2004. Jeżeli przy filmie pojawia się tylko data, oznacza to, że rok produkcji i premiery były tożsame.

ożywcza atmosfera Praskiej Wiosny umożliwiła „przebicie” się odważnych scenariuszy i umożliwiła ich realizację.

Niestety, „braterska interwencja” w sierpniu 1968 r. i stopniowe wycofywanie się państwa z wywalczonych obietnic liberalizacji spowodowały wyłączenie tych filmów z dystrybucji jako niezgodnych z linią partii. W przypadku wielu tytułów miało miejsce „zablokowanie” ich rozpowszechniania jeszcze przed oficjalną premierą. Niektórym z nich, mimo krótkiego czasu dystrybucji, udało się zaistnieć w świadomości rodzimych i zagranicznych widzów, inne żyły w anegdocie, jeszcze inne w ogóle nie pojawiły się w świadomości społecznej.

Žart na tle twórczości Jaromila Jireša

Žart Jaromila Jireša chronologicznie jest drugim filmem absolwenta FAMU (kierunek operatorski i reżyseria). Jireš zwrócił na siebie uwagę pracami realizowanymi w ramach studiów; w dokumencie *Horečka* (*Gorączka*, 1958) w rytm jazzowej muzyki obrazował eskalację społecznego napięcia, oczekiwanie w kolejkach na... nowy numer czasopisma „Večerní Praha”. W 1960 r. Jireš ukończył wydział operatorski absolwenckim filmem *Sál ztracených kroků* (*Sala zagubionych kroków*), sytuującym się na pograniczu filmu fabularnego i dokumentalnego. Właśnie *Sál ztracených kroků* ugruntowała pozycję Jireša jako największego eksperymentatora wśród ówczesnych studentów FAMU. Krokiem w stronę kina realistycznego był film, którym Jireš formalnie ukończył studia na kierunku reżyserii: *Stopy* (*Ślady*, 1960). Nowela ta, wraz z filmami Zdenka Sirovego i Hynka Bočana, także opartymi na opowiadaniach z tomu *Niema barykada* Jana Drdy, była wyświetlana w kinach pod wspólnym tytułem *Hlídač dynamitu* (*Strážnik dynamitu*) dopiero zimą 1963 r.¹¹

Pełnometrażowym debiutem Jireša był *Pierwszy krzyk*¹² (*Křik*) zrealizowany w studiu Barrandov w roku 1963 (prem. 1964), do którego scenariusz napisał wspólnie z prozaikiem Ludvíkiem Aškenazym. Pod względem zastosowanych środków filmowych oraz formy opowiadania jest to jeden z najbardziej interesujących filmów powstałych w Czechosłowacji na początku lat 60. Rejestrowanie nieinscenizowanej rzeczywistości, skupienie się na wewnętrznym świecie bohaterów, satyryczne spojrzenie na prażan, a jednocześnie szukanie poezji w przeżyciach dnia codziennego

¹¹ Jan Jaroš, *Jaromil Jireš*, ČFÚ, Praha 1990, s. 5.

¹² W Polsce funkcjonuje także tłumaczenie tego tytułu jako *Krzyk*.

– to najważniejsze cechy *Pierwszego krzyku*. W 1965 r. na łamach „Filmu” Stanisław Grzelecki pisał:

Wrażliwość Jireša jest przede wszystkim wrażliwością widzenia, wspomaganą czułością kamery. Wprowadzeni w strumień potocznych wydarzeń, nie możemy właściwie dokonywać wyboru – wchłaniamy wszystko, co się wokół dzieje, tkwimy w życiu, jako jego organiczna cząstka – ciało krwi krążące w organizmie zbiorowości. W tym chyba, w tej niejako biologicznej bezpośredniości, tkwi najbardziej charakterystyczna cecha filmu *Pierwszy krzyk*¹³.

Niestety, wbrew intencji autora, film został wykorzystany do celów propagandowych: reżimowi krytycy przeciwstawiali go, ich zdaniem przesadnie pesymistycznemu i promującemu czarnowidztwo, filmowi Evalda Schorma *Odwaga na co dzień* (1964, prem. 1965). Po tym niemiłym doświadczeniu Jireš celowo szukał możliwości zrealizowania pełnometrażowego filmu, którego odbiór nie mógłby zostać w ten sposób zmanipulowany. W 1965 r. zrealizował nowelę *Romanca*, opowiadającą o miłości młodego elektryka do cygańskiej dziewczyny; opowieść ta weszła w skład opartych na prozie Bohumila Hrabala *Peret na dnie* (1965). W czasie pomiędzy debiutem *Pierwszy krzyk* (1963) a *Žartem* (1968) Jaromil Jireš realizował dokumenty, które, zdaniem czeskiego krytyka Jana Lukeša, można traktować jako preludia czy też wstępne szkice do *Žartu*¹⁴. Wśród bogatego dorobku dokumentalnego na szczególną uwagę zasługują: pochodząca z 1967 r. *Hra na krále (Zabawa w króla)*, w której autor obrazował przygotowania i przebieg corocznej Jazdy Królów – temat ten, głęboko przetworzony i pozbawiony obecnego tu jeszcze liryzmu, odnajdziemy potem w *Žarcie*. Zrealizował także film *Dědáček (Dziadek, 1968)* oraz *Cesta do Prahy Vincence Moška a Šimona Pešla z Vlčnova I. p. 1969 (Wyprawa Vincenza Moška i Šimona Pešla z Vlčnova do Prahy A.D. 1969)* – w tym drugim przypadku współreżyserem był operator wszystkich krótkich filmów Jireša, Vladimír Skalský. W wymienionych filmach Jireš sportretował starych mieszkańców Moraw. Drugi nurt twórczości dokumentalnej Jireša to filmy *Občan Karel Havlíček (Obywatel Karel Havlíček, 1966)* oraz zrealizowany już po *Žarcie* *Tribunál (Trybunał, 1969)*. Pierwszy z nich był rekonstrukcją procesu, w którym brał udział XIX-wieczny publicysta i urzędnik Karel Havlíček

¹³ Stanisław Grzelecki, *Dzień oczekiwania* (recenzja), „Film” 1965, nr 24, s. 4.

¹⁴ Jan Lukeš, *O (ne) smyslu destruktí*, [w:] tenże, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie (kritický deník 1987–1993)*, Národní filmový archiv, Praha 1993, s. 168.

Borovský, oskarżony o ośmieszanie obowiązującego prawa. Bohater bronił się oświadczeniem, że krytykował nie tyle złe prawo, co nieudolnych i niekompetentnych urzędników. Dla wszystkich uczestników zainscenizowanego przez Jireša procesu było jasne, że bezkompromisowa postawa Borovskiego także dzisiaj spotkałaby się z potępieniem. Film *Tribunál* także jest rekonstrukcją, tym razem z posiedzenia komisji, która w 1952 r. zakazała publicznego eksponowania dzieł malarza Emila Filly z powodu ich wyraźnego odstępstwa od norm wyznaczanych przez doktrynę realizmu socjalistycznego. W swoim filmie Jireš ukazuje inspirowane ludowymi przyspiewkami obrazy Filly, które przez członków komisji uznane zostały za „formalistyczne”.

Od prozy Kundery do filmu Jireša

Powieść Kundery jest umieszczana przez krytyków w nurcie literatury rozrachunkowej, będącej jednocześnie świadectwem osobistych zmagani autorów, którzy w młodszej naiwności powitali komunizm z otwartymi ramionami (Kundera przez krótki okres należał do Komunistycznej Partii Czechosłowacji). Ówczesni czytelnicy i komentatorzy docenili walory demaskatorskie utworu, w którym autor dokonuje pogłębionej analizy i krytyki mechanizmów stalinowskiego totalitaryzmu oraz śledzi, w jaki sposób dawne zbrodnie systemu rzutują na dzisiejsze życie bohaterów. Sam autor widział w *Žarcie* utwór o bardzo uniwersalnej wymowie: „Powróciłem na chwilę do lat pięćdziesiątych nie dlatego, aby ujawniać jakieś sensacyjne fakty historyczne, ani by malować obraz epoki. Lata pięćdziesiąte pociągały mnie dlatego, że historia dokonywała wówczas niesłychanych eksperymentów z człowiekiem, że poprzez niepowtarzalne sytuacje ukazywała go w nowym świetle i wzbogaciła w ten sposób moją wiedzę o tym, czym jest człowiek i ludzki los”¹⁵.

Tekst powieści Kundery ukończony był już 5 grudnia 1965 r. Jeszcze zanim ukazała się w formie książkowej, na jej podstawie w 1966 r. Milan Kundera, Jaromil Jireš i dramaturg Zdeněk Bláha napisali scenariusz do planowanego filmu. Zgodę na realizację otrzymano w styczniu 1968 r., tuż po tym, jak przebiegły zmiany na kierowniczych stanowiskach w Komunistycznej Partii Czechosłowacji. *Žart*, podobnie jak *Wszyscy dobrzy rodacy*

¹⁵ Antonín J. Liehm, *Generace* (rozmowa z Milanem Kunderą), Československý spisovatel, Praha 1990, s. 63 (tłum. własne).

Vojtěcha Jasnego, w pierwotnym zamyśle miał być realizowany w 1969 r. – jednakże kierownictwo Studia Filmowego Barrandov postanowiło niezwłocznie wykorzystać sprzyjające okoliczności polegające na rozluźnieniu kursu w partii (a co za tym idzie – w podlegających jej przedsiębiorstwach) i oba filmy zostały przesunięte do planu produkcyjnego na 1968 r.¹⁶

Co ciekawe, realizacja zdjęć w Pradze przypadła dokładnie w drugiej połowie sierpnia 1968 r., kiedy to gąsienice czołgów „bratnich” krajów rozjeżdżały bruk na placu Waclawa¹⁷. Premiera *Žartu* miała miejsce 28 lutego 1969 r. Paradoksalnie, film znalazł się na ekranach, gdy znów każdy żart był podejrzanym, bo przecież *wesoły może być i nihilista [...] może na przykład śmiać się z ludzi, którzy cierpią. Wesoły może być i cynik*¹⁸, który niestosownie dworuje sobie z dominującej ideologii, obowiązujących zasad, dyscypliny i optymizmu. W sierpniu 1971 r. *Žart* został wycofany z dystrybucji. Do tego czasu film obejrzało ponad 300 tysięcy widzów¹⁹. Jak pisze czeski historyk filmu Jan Lukeš: „*Žart z Žartem nie opłacił się ani Kunderze, ani Jirešowi: pierwszy został zmuszony do emigracji (gdzie owszem jako pisarz zyskał międzynarodowe uznanie), drugi poprzez schlebianie gustom filmowych decydentów na długi czas zgubił sam siebie*”²⁰. Podobną opinię wyraził Josef Škvorecký, który, głównie w kontekście niezrealizowanych w latach 60. projektów Jireša, nazwał go „największym pechowcem Nowej Fali”²¹. W kolejnych dwóch dekadach

¹⁶ *Žart* został wpisany do planu produkcyjnego na 1968 r. zamiast filmu *Legenda o krásné Julince* przygotowywanego przez Ivana Passera, który to został przesunięty na następny rok. Film ostatecznie nie został zrealizowany, 9 stycznia 1969 r. Ivan Passer wyemigrował do Nowego Jorku. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Academia, Praha 2012, s. 41.

¹⁷ Z tego powodu scena prokomunistycznej manifestacji została nakręcona nie w centrum miasta – co mogłoby zostać odczytane jako prowokacja – ale na terenie Barrandova, przed wejściem do sali zdjęciowej nr 5. Nie oznacza to jednak, że nie obyło się bez problemów: studenci zatrudnieni jako statyści nie chcieli krzyczeć „Niech żyje Związek Radziecki”. Po długich negocjacjach ekipie udało się uzyskać zaplanowany efekt. Berta Štenclová, *About the making of the movie „Joke”*, www.praha.eu/jnp/en/extra/Year_68/film/about_the_making_of_the_movie_joke_.html (dostęp: 13.07.2012).

¹⁸ Milan Kundera, *Žart*, tłum. Emilia Witwicka, PIW, Warszawa 1991, s. 27.

¹⁹ Jan Lukeš, *O (ne) smyslu destrukcí...*, s. 167.

²⁰ Jan Lukeš, dz. cyt., s. 168.

²¹ Škvorecký wspomina o pracy Jireša z Arnoštem Lustigiem nad scenariuszem dotyczącym więźniów Pomocniczych Batalionów Pracy (na podstawie noweli Lustiga) oraz o projekcie Jireša i Karel Michala pod tytułem *Azurové vodopády*, dotyczącym narodzin nazizmu. Zob. Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří muži a ženy*, [w:] tenże, *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu. Spisy 37*, Books and Cards, Praha 2010, s. 135–138 (tekst pochodzi z 1971 r.).

Jireš pracował w studiu Barrandov głównie nad propagandowymi projektami, nie udało mu się powrócić do artystycznego poziomu reprezentowanego przez *Pierwszy krzyk* czy *Žart*²².

Zabiegi adaptacyjne

Filmowy *Žart* w znacznym stopniu odbiega od książkowej wersji utworu Kundery. Powieść posiada o wiele bardziej skomplikowaną strukturę: naprzemiennie rolę pierwszoosobowego narratora odgrywają cztery osoby: Ludvík Jahn, Helena Zemánková, Jaroslav – dawny przyjaciel Ludvíka z rodzinnej miejscowości – oraz ewangelik Kostka²³. W filmie pominięty został szeroko opisany w książce wątek związany z postacią Łucji, którą z Ludvíkiem, przebywającym wówczas w koszarach w Ostrawie, łączyła „szara miłość”. Film, w porównaniu z książką, daje nam także o wiele mniej informacji na temat przeszłości Kostki, który po odejściu z uczelni przez kilka lat pracował w gospodarstwie rolnym – tam właśnie spotkał Łucję, następnie był zatrudniony jako pracownik fizyczny, by dzięki staraniom Ludvíka uzyskać posadę laboranta w ostrawskim szpitalu.

W filmie na plan pierwszy została wysunięta postać Ludvíka Jahna, on także jako jedyny pełni funkcję narratora opowieści. W ten sposób, poprzez ograniczenie postaci pierwszoplanowych, filmowy *Žart* stał się w większej mierze portretem jednostki niż całego społeczeństwa, choć jednocześnie nie można odmówić dziełu Jireša ambicji komentowania kondycji całej powojennej generacji. Ze względu na liczne różnice pomiędzy książką a filmem pojawiły się stwierdzenia, że dzieło Jireša nie przekazuje obecnego w powieści rozmachu i intelektualnej głębi. Pisano, że o ile *Žart* Kundery jest lustrem, to *Žart* Jireša stanowi jedynie jego fragment²⁴. Opinie te nie są jednak w stanie zdyskredytować wartości

²² W latach 70. i 80. Jireš realizował głównie filmy będące laurkami wobec nowej władzy, m.in. *I pozdrawiam jaskółki* (1972) o pobycie w więzieniu komunistycznej działaczki Marušky Kudeřikovej (w tej roli Magda Vášáryová) czy *Lidé z metra* (*Ludzie z metra*, 1974) o budowniczych praskiego metra. W filmografii Jireša po roku 1968 na specjalne miejsce zasługuje film oparty na prozie Vítězslava Nezvala *Waleria i tydzień cudów* (1970), niepokojący obraz budzącej się dziewczęcej seksualności oraz realizacje, których scenariusze powstały na podstawie prozy Vladimíra Párala: *Mladý muž a bílá verbyla* (*Młody mężczyzna i Moby Dick*, 1978), *Katapult* (*Katapulta*, 1983), *Recepta na życie* (1984).

²³ W polskim przekładzie książki nazwiska bohaterów brzmią: Ludwik Jahn, Helena Zemankova, Jarosław, Kostka.

²⁴ *Panorama českého filmu*, red. Luboš Ptáček, Rubico, Olomouc 2000, s. 256.

filmu. Pomimo wprowadzonych zmian i uproszczeń względem książki, adaptacja sygnowana nazwiskiem Jireša stanowi mistrzowski przykład przeniesienia prozy Kundery na ekran kinowy.

Na marginesie warto zauważyć, że Kundera, podobnie jak Bohumil Hrabal, miał szczęście do adaptatorów swojej prozy: zarówno *Nikt się nie będzie śmiał* Hynka Bočana (1965, prem. 1966), *Ja, smutny Bóg* (1969) Antonína Kachlíka²⁵, jak i *Žart* Jireša to znakomite filmy, które zachowują kluczowe walory pisarstwa Kundery²⁶. Trzy pierwsze tytuły to adaptacje opowiadań ze zbioru *Śmieszne miłości*. Kundera współpracował przy tworzeniu scenariusza do filmu *Ja, smutny Bóg* Kachlíka. *Nikt się nie będzie śmiał* Bočana (scenariusz napisał Pavel Juráček) i *Žart* Jireša odniosły wielki sukces artystyczny, który tym mocniej ugruntował pozycję Kundery jako czołowego prozaika młodego pokolenia. Warto też wspomnieć o późniejszej, amerykańskiej adaptacji książki Kundery *Nieznośna lekkość bytu* w reżyserii Philipa Kaufmana (1988).

Na kilka słów komentarza zasługuje sposób prowadzenia filmowej narracji. Ewa Graczyk analizując twórczość Kundery, zauważyła, że u czeskiego pisarza: „[...] czas nie płynie, raczej skacze, porusza się z mniejszymi czy większymi drgnieniami, małymi «trzęsieniami ziemi»”²⁷. Cytat ów w bardzo trafny sposób oddaje także styl filmu Jireša. Został w nim zachowany podstawowy rys prozy Kundery, w której narracja nie jest prowadzona w sposób linearny, ale opiera się na ciągu asocjacji i skojarzeń. Aktualne wydarzenia prowokują powrót do minionych sytuacji. Filmowy *Žart* powtarza także tę cechę pisarstwa Milana Kundery, która polega na tym,

²⁵ W Polsce znanej także pod tytułem *Teoria uwodzenia*. Badacz Mircea Dan Duta określa film Kachlíka mianem „zapomnianego” dziecka czechosłowackiej Nowej Fali. Kachlík przed realizacją *Teorii uwodzenia*, a także potem, hołdował narracji przejętej z XIX-wiecznej powieści. Jako człowiek zawsze stał po stronie oficjalnej polityki, dopuszczał się kompromisów w życiu społecznym i artystycznym. Jednakże, zdaniem rumuńskiego autora, przeoczenie *Teorii uwodzenia* jako przykładu dzieła Nowej Fali byłoby wielką szkodą dla historii czeskiej kinematografii i kultury w ogóle. Adaptacja noweli Milana Kundery ze zbioru *Śmieszne miłości* jego zdaniem zasługuje na uwagę ze względu na niezwykłą nowatorskość stylistyczną, a także tematyczną. Dan Duta widzi szczególną wartość filmu Kachlíka w relatywizowaniu ról widza, reżysera i autora. Por. M. D. Duta, *Naratologické perspektivy a nárativní techniky v české Nové vlně v 60. letech*, rozprawa doktorska napisana pod kierownictwem Zdeny Škapovej w Wydziale Telewizji i Filmu Wyższej Szkoły Artystycznej w Pradze (FAMU), 2004.

²⁶ W latach 60. powstały dwa studenckie filmy oparte na prozie Milana Kundery, oba w reżyserii Jana Davida: *Na shledanou* (*Do widzenia*, 1967) oraz *Eduard a Bůh* (*Edward i Bóg*, 1969).

²⁷ Ewa Graczyk, *Porcja Kundery*, [w:] też, *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach*. Eseje, Marabut, Gdańsk 1994, s. 57.

że retrospekcje nie pojawiają się w porządku powtarzającym rzeczywiste następstwo wydarzeń. Dla przykładu, pierwsza filmowa retrospekcja przenosi nas o tydzień wstecz, następnie powracamy do studenckich czasów bohatera, obserwujemy Ludvíka podczas pobytu w wojsku, aby ponownie ujrzyć fragmenty pochodów z okresu studiów bohatera. Przeplatanie się wymiarów czasowych następuje także w ścieżce dźwiękowej filmu: podczas sceny przyjmowania dzieci w poczet obywateli socjalistycznej Czechosłowacji słyszymy głosy członków komisji, która przesłuchiwała Ludvíka.

W interesujący sposób zostało rozwiązane zagadnienie obecności bohatera w scenach retrospektywnych. Wbrew oczekiwaniom, młodego Ludvíka nie odgrywa inny aktor. Przez długi czas sylwetka Jozefa Somra w ogóle nie pojawia się w kadrze (pochody pierwszomajowe, spotkania z Małgorzatą, sąd na uniwersytecie). Zanim ujrzymy Ludvíka, oglądamy epizody z jego biografii widziane okiem subiektywnej kamery, przedstawiającej świat widziany właśnie przez bohatera. Zabieg subiektywizacji widzenia został wzmocniony poprzez konsekwentne zwracanie się rozmówców Ludvíka bezpośrednio w stronę kamery, tak jakby właśnie tam znajdował się ich interlokutor. Samego bohatera zauważamy dopiero w scenach przedstawiających jego przymusowy pobyt w wojsku.

Skąd decyzja o ukazaniu samej postaci Ludvíka dopiero od momentu służby wojskowej? Można przypuszczać, że poprzez ten zabieg reżyser pragnął uwypuklić niedojrzałość bohatera, który dopiero w sytuacji realnego zagrożenia życia i godności ludzkiej zrozumiał prawdziwe konsekwencje płynące z nadużywania władzy i zgubne skutki bezmyślnego przestrzegania dogmatów ideologii komunistycznej. Nie oznacza to jednak, że owo traumatyczne doświadczenie „wyleczyło” go z kolejnej fazy niedojrzałości, jaką było rozpamiętywanie swoich krzywd i zaciekle pielęgnowanie nienawiści względem swoich oprawców. Owo „zatrzymanie się” Ludvíka na pewnym etapie rozwoju intelektualnego i psychicznego sugeruje zabieg identyczności wyglądu bohatera z czasów pobytu w wojsku i czasów współczesnych. Ludvík ma tę samą fryzurę, tę samą posturę, ten sam wyraz twarzy co ponad dziesięć lat wcześniej.

Na uwagę zasługuje także kompozycja filmowych kadrów. Cechuje ją asymetria oraz tendencja do eksponowania nieznaczących, zdawałoby się, przestrzeni. I tak, w scenie przyjazdu Ludvíka do miasteczka autobus, z którego wysiadają pasażerowie, znajduje się w lewej górnej części kadru, podczas gdy pozostała przestrzeń stanowi kostka brukowa, pokrywająca nawierzchnię w miasteczku. Operator Jan Čuřík unikał planów pełnych oraz panoram; w *Žarcie* przeważają plany amerykańskie i zbliżenia, szczególnie często widzimy twarz Ludvíka Jahna.

Na komentarz zasługują decyzje dotyczące obsady filmu. Znaczący jest fakt, że w rolę Kostki wcielił się w filmie reżyser i okazjonalny aktor Evald Schorm, który ze względu na moralizatorski ton swoich filmów nazywany był „sumieniem Nowej Fali”. Podobny typ postaci, jak Kostka, Schorm stworzył w filmie *O uroczystości i gościach* (1966, reż. Jan Němec), gdzie wcielił się w rolę Męża, który odmawia uczestniczenia w uroczyszach prominenta. Pojawienie się Schorma w roli ewangelika Kostki poprzez odwołanie do artystycznej postawy tego reżysera, a także wcześniejszych ról niewątpliwie przydało tej postaci dodatkowego wymiaru. Także Helena, bohaterka stworzona przez Janę Dítětovą, dzięki kontekstowi wcześniejszych postaci odgrywanych przez tę aktorkę – były to głównie natchnione komunistyczne działaczki – zyskała dodatkowy wymiar. Wedle zamiarów Jireša w postać Zemánka miał się wcielić poeta i prozaik Pavel Kohout, który jednak odrzucił tę propozycję. Na jego miejsce zaangażowany został Luděk Munzar, dla którego była to, obok roli rannego niemieckiego żołnierza Günthera w *Wozie do Wiednia* Karela Kachyni, najważniejsza kreacja aktorska stworzona w latach 60. I wreszcie odtwórca głównej roli, Ludvík Somr. Dla niego także, mimo kilku pierwszoplanowych ról odegranych w tym okresie, występ w filmie Jireša zaowocował najbardziej wyrazistą kreacją w całej karierze aktorskiej.

Folklor zniewolony

W *Žarcie* spotkały się dwie główne linie tematyczne widoczne w dokumentach realizowanych przez Jireša: zainteresowanie sytuacją człowieka postawionego oko w oko z represyjnym systemem (*Občan Karel Havlíček, Tribunál*) oraz żywa troska o kulturę ludową Moraw, a w szczególności regionu Słowacko (*Hra na krále, Dědáček*)²⁸. Warto zauważyć, że analogiczne wątki – sympatia względem folkloru morawskiego, fascynacja ludową muzyką tego regionu – będą się także pojawiać w późniejszej twórczości tego reżysera²⁹. Ze względu na wagę owych zagadnień dla Jireša i Kundery zasadne będzie przyjrzenie się książce oraz filmowi przez pryzmat ideologicznego problemu wykorzystywania kultury ludowej przez komunizm³⁰.

²⁸ Jan Jaroš, dz. cyt., s. 12.

²⁹ M.in. w filmach: *Opera ve vinici* (*Opera w winnicy*, 1981), *Lev s bílou hřívou* (*Lew z białą grzywą*, 1986), *Zápisník zmizelého* (*Pamiętnik zaginionego*, film TV, 1979), *Po zarostlém hodníčku* (*Po zarośniętej ścieżce*, dok., 1987). Zob. Miloš Zapletal, Zdeněk Pololáník a Žert (*Několik marginálií k filmové hudbě*), „Film a doba” 57, 2011, nr 2–3, s. 72.

³⁰ Tożsame zagadnienie podejmuje zrealizowany w 1963 r. absolwencki film średniometrażowy autorstwa Karela Vachka pod tytułem *Moravská Hellas*.

Żart zawiera głęboką refleksję na temat sposobów i skutków „zagośpodarowania ludowych tradycji artystycznych”³¹, czyli wykorzystania kultury ludowej w służbie socjalizmu, co zarówno w dziele Kundery, jak i Jireša przybiera ostrą, oskarżycielską formę rozliczenia z systemem komunistycznym. W Czechosłowacji, podobnie jak w PRL-u, kultura ludowa miała tworzyć podstawy tożsamości kultury narodowej, być jej fundamentem, gwarancją jedności, a zarazem nadawać jej niepodważalną indywidualność. Ów program zwięźle ujmuje hasło: „tradycja ludowa – własnością narodową”³². Jednocześnie kultura ludowa traktowana była bardzo wybiórczo: jedne elementy były akceptowane przez władzę komunistyczną, inne nie. Nastąpiło oderwanie obrzędowości od naturalnego środowiska. Należało wykazać, że dawni artyści, także ludowi, w sposób intuicyjny dążyli do tych samych celów, które wówczas realizowała władza komunistyczna³³. Oczywiście były też i takie dzieła, które w żaden sposób nie poddawały się nowej interpretacji – te wykluczano z życia kulturalnego, skazując na zapomnienie.

Proces wprowadzania w okresie stalinowskim wybranych składników kultury chłopskiej do kultury narodowej, głównie w postaci przetworzonej, Józef Burszta nazywa folkloryzmem³⁴. Charakteryzując to zjawisko, autor pisze o celowych, specjalnie aranżowanych przekazach artystycznych tradycji ludowych we współczesności. Cechowały je teatralizacja, dekoratywność, komercjalizacja. Forma widowisk folklorystycznych stanowiła w PRL-u rodzaj dekoracji, świątecznej oprawy różnego typu uroczystości, takich jak Dożynki, Cepeliada, święta „Trybuny Ludu” i „Trybuny Robotniczej”, a nawet święto 1 Maja³⁵.

³¹ Określenia tego używa Józef Burszta. Zob. tenże, *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 291.

³² Jest to jeden z tytułów rozdziału książki Józefa Burszty, *Chłopskie źródła...*, s. 292.

³³ Grzegorz Pełczyński ukazuje, w jaki sposób w polskich filmach *Jasne łąny* (1947) Eugeniusza Cękalskiego, *Młodość Chopina* (1951) Aleksandra Forda i *Warszawska premiera* (1950) Jana Rybkowskiego dokonana została nowa, „słuszna” interpretacja dzieł kultury polskiej. Pierwszym z nich przejął wątek z noweli *Janko Muzykant* Sienkiewicza, z tym, że został on zwieńczony happy endem. Dwa ostatnie filmy, opowiadając o klasykach polskiej muzyki, poniekąd uzasadniają ich ważność w kulturze ludowej. Grzegorz Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 41–44.

³⁴ Józef Burszta, *Folkloryzm*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. nauk. Zofia Staszczak, PWN, Warszawa–Poznań 1987, s. 131–132.

³⁵ Izolda Topp, *Od przeżytku do zabytku. Szkic do obrazu kultury ludowej w PRL-u*, [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. Stefan Bednarek, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 129.

Analiza filmowego wątku *Žartu* związanego z Jazdą Królów (o samym obrzędzie – za chwilę) dowodzi adekwatności opisu Burszty wobec diagnozy Jireša i Kundery. Czescy autorzy bardzo wyraźnie zaznaczyli w swoim dziele wszystkie elementy, które składają się na pojęcie folkloryzmu. Co ciekawe, sam termin pojawił się dopiero w latach 60. XX w., równocześnie w wielu krajach europejskich³⁶; można więc powiedzieć, że filmowy i literacki *Žart* były artystyczną formą wyrażenia treści, które w tym samym czasie zaprzętały głowę badaczy kultury ludowej, nie tylko w Czechosłowacji.

W latach 90. XX w. inny badacz, Wojciech J. Burszta³⁷, sformułował tezę, że kultura ludowa wkracza w fazę postfolklorystyczną. Ta ewolucja została już przewidziana na przełomie lat 60. i 70., kiedy zauważono społeczne tendencje zmierzające do stworzenia narodowej jedności folklorystycznej, do połączenia wszystkich warstw narodu pod sztandarem folkloru narodowego. Burszta akcentuje jeszcze jedną ważną cechę postfolkloryzmu: „Folklor poszczególnych regionów etnograficznych staje się z wolna przede wszystkim znakiem folkloru narodowego, wyrazem zewnętrznej, sztucznej, skonwencjonalizowanej «ludowości patriotycznej»”³⁸.

Žart akcentuje obecność także tego typu przemian. Kultura ludowa regionu Moraw, jako najbardziej barwna i dynamiczna, służy tutaj jako znak ogólnej ludowej kultury Czechosłowacji. Mieszkańcy Moraw zawsze odczuwali pewną odrębność od mieszkańców Czech (nazwa Czechy przyjęła się w języku polskim dla całego państwa czeskiego, choć w rzeczywistości Czechy są tylko jego częścią), która wyrażała się nie w poczuciu odrębności tożsamości narodowej czy w używaniu języka literackiego, lecz w różnicach w kulturze ludowej, stylu życia i gwarze³⁹. Morawianie zawsze byli lojalni wobec Czechów. Antagonizmy pojawiły się dopiero po powstaniu Czechosłowacji, na zasadzie występującego także w innych krajach zjawiska niechęci prowincji do stolicy. Przekonanie o jej eksploatowaniu przez Czechów w dobie komunizmu nie mogło być wyartykułowane, natomiast dało o sobie znać po Aksamitnej Rewolucji. Trudno ocenić, na ile ilustrowany przez Kunderę i Jireša proces promowania kultury ludowej regionu Moraw był wyrazem świadomego dążenia władzy komunistycznej do

³⁶ Józef Burszta, *Folkloryzm...*, s. 131–132.

³⁷ Wojciech J. Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1992, s. 207.

³⁸ Tamże, s. 210.

³⁹ Tadeusz Siwek, *Morawianie*, „Sprawy Narodowościowe. Seria nowa” 2002, z. 20, s. 127. W skład Moraw wchodzi następujące regiony: hanacki (Haná) z ośrodkiem w Ołomuńcu, waleński (Vlašsko), horacki (Horácko), laski (Lašsko) i morawsko-słowacki (Moravské Slovácko), gdzie rozgrywa się akcja *Žartu*.

zacierania antagonizmów pomiędzy Czechami a Morawianami poprzez akcentowanie swoistej wyższości czy atrakcyjności ludowych zwyczajów Moraw. Tym niemniej to właśnie zwyczaje i tradycje tego regionu – z których wiele jest żywych do dzisiejszego dnia, włączając w to opisaną przez Kunderę Jazdę Królów, odbywającą się do dziś w miejscowości Vlčnov – stały w się w *Żarcie* znakiem „patriotycznej ludowości” Czechosłowacji.

Žart ukazuje zgubne skutki sterowania kulturą ludową, która pod wpływem impulsów ze strony komunistycznych ideologów przekształciła się w martwy twór. Autorów interesują głównie przekształcenia w obrębie kultury muzycznej oraz obrzędowości ludowej (Jazda Królów). Utwór Kundery i Jireša, traktowany jako dzieło dokonujące rozliczenia z czasami stalinizmu, jest w tym sensie przede wszystkim gorzką oceną tego, co władza uczyniła z folklorem, a więc starą tradycją. Poczynając od wątku związanego z Jazdą Królów, chciałabym się przyjrzeć, w jaki sposób Kundera i Jireš ustosunkowują się do tego problemu.

Ludvík powraca do rodzinnego miasteczka w dniu, gdy ma się odbyć coroczna Jazda Królów. W książce Kundery, który sam brał udział w tego typu uroczystości, znajdujemy szczegółowy opis wydarzenia, a także rozważania na temat jego korzeni i wymowy:

Kiedy pobity król węgierski Maciej uciekał z Czech na Węgry, jego konnica musiała go tutaj na terenie Moraw ukrywać przed czeskim pościgiem i żebranią zdobywać żywność dla siebie i dla niego. Mówiono, że Jazda Królów urządzana jest na pamiątkę tego historycznego zdarzenia, ale starczyło pogrzebać trochę w starych dokumentach, żeby stwierdzić, że uroczystość Jazdy Królów jest dużo starsza niż wspomniana historia. Skąd się wzięła i co oznacza? Czy może jeszcze pochodzi z czasów pogańskich i jest pamiątką obrzędów, w czasie których chłopak przechodził pod opiekę ojca i stawał się mężczyzną? I dlaczego król i jego paziowie mają na sobie kobiece suknie? Czy to obraz tego, jak niegdyś jakaś wojenna drużyna (obojętnie czy króla Macieja, czy jakaś o wiele dawniejsza) wiodła swego władcę w przebraniu przez kraj wroga, czy też są to relikty jakiegoś pogańskiego zabobonu, wedle którego przebranie chroni przed złymi duchami? Ale dlaczego królowi przez cały czas nie wolno odezwać się ani słowem? I czemu ów obrzęd nosi nazwę Jazdy Królów, skoro jest w nim tylko jeden król? Co to wszystko znaczy? Nie wiadomo. Istnieje wiele hipotez, ale żadna nie została udowodniona. Jazda Królów jest obrzędem tajemniczym; nikt nie wie, co właściwie oznacza, co ma wyrażać, ale tak jak hieroglify egipskie piękniejsze są dla tych, którzy nie potrafią ich odczytać (i widzą w nich tylko fantastyczne rysunki), tak Jazda Królów dlatego jest tak piękna, że sens jej wymowy dawno się zatracił i tym mocniej wysuwają się na czoło gesty, barwy, słowa, skupiając całą uwagę na sobie, na własnym kształcie i formie⁴⁰.

W filmie Jireša, podobnie jak w książce Kundery, Jazda Królów jest świętem odartym z całego blasku i tajemnicy; ludowy obrzęd, niegdyś

⁴⁰ Milan Kundera, *Žart*, s. 192–193.

będący autentyczną ekspresją wierzeń miejscowej ludności, przemienił się w kiczowaty spektakl. Nikt już nie pamięta, jakie są źródła Jazdy Królów; co więcej, nikogo to zdaje się nie interesować. Takie epitety, jak tajemniczość, niejednoznaczność, zagadkowość, zdają się nie pasować do opisu święta, które obecnie jest także, a może przede wszystkim, spektaklem komunistycznej władzy.

Jazda Królów jest jedynie pretekstem do wypitki i rozróby. Smutny obraz święta rysują ujęcia przedstawiające stojące na rynku wysokie ławy, zapewne wypożyczone na czas święta z baru samoobsługowego, pomiędzy którymi na wietrze tańczą papiery i puste kubki. Jeźdźcy na koniach muszą lawirować pomiędzy ryczącymi samochodami. Obecnie Jazda Królów

[...] to trochę kicz, a trochę jarmarczna maskarada. Serca z pierników na piersiach koni! Tony zakupionych hurtem papierowych wstążek! Dawniej stroje regionalne były także barwne, ale prostsze. Konie były przyozdabiane tylko jedną czerwoną chustką, którą wiązano im pod szyją przez pierś. Nawet król nie miał maski z kolorowych wzorzystych wstążek, tylko ze zwykłej chusteczki. Za to miał jeszcze różę w ustach. Żeby nie mógł mówić. Nie było w Jeździe Królów nic z cyrku. Była baśniowa⁴¹.

Jazda Królów nie pełni swojej dawnej roli: nie jednoczy mieszkańców we wspólnym przeżywaniu tajemniczego święta. Ostro zostały oddzielone funkcje widza i uczestnika. Jazda Królów stała się wyreżyserowanym spektaklem, w którym wszystko dzieje się „na niby”, na sposób umowny. Józef Burszta, pisząc o folklorze festiwalowym, którym niewątpliwie jest Jazda Królów, zauważa, że to właśnie w nim nastąpiło „[...] ściśle oddzielenie wykonawcy-aktora od uczestnika-widza. Komunikacja treściowa płynie tylko w jednym kierunku, a kontekst sytuacyjny funkcjonowania tych treści jest już zupełnie inny od tradycyjnego”⁴².

Dzisiejsza Jazda Królów to spektakl zorganizowany specjalnie dla turystów, takich jak Zemánek czy towarzysząca mu studentka. O stopniu komercjalizacji najlepiej świadczy fakt, że pojawiły się nawet figurki z miniaturowymi jeźdźcami, które prawdopodobnie można zakupić jako pamiątkę (jedną z takich zabawek zauważamy na biurku recepcjonisty pracującego w hotelu, w którym zatrzymał się Ludvík).

Znakiem wskazującym na oderwanie corocznej parady od jej naturalnego kontekstu jest informacja, że tegoroczna Jazda Królów nie odbyłaby się bez pomocy kółka rolniczego, które zgodziło się wypożyczyć w tym

⁴¹ Tamże, s. 196.

⁴² Józef Burszta, *Chłopskie źródła...*, s. 307.

celu konie. Organizacja obrzędu nie jest inicjatywą ludzi, którzy w ten sposób chcieliby zmanifestować swoje przeżywanie kultury, ale odgórnym nakazem.

Jazda Królów, która niegdyś ożywiała i jednoczyła mieszkańców miejscowości, wydaje się obecnie pustym obrzędem. Na początku pochód ludzi ubranych w regionalne stroje wzbudza zainteresowanie mieszkańców, którzy machając zielonymi gałązkami, witają nowego króla. Ale wkrótce uwaga widzów zwraca się w stronę innych atrakcji: straganów z watą cukrową, stoiska z alkoholami. Przejazd barwnego pochodu, stanowiący sedno Jazdy Królów, jest tylko jednym z punktów programu tego święta: konkurencję dla niego stanowią m.in. występy gimnastyczne zorganizowane przez lokalny klub sportowy.

Wśród wiwatujących ludzi jest sporo przyjezdnych. Są tam Pavel Zemánek i towarzysząca mu dziewczyna, którzy wpadli tu w drodze powrotnej z Bratysławy, gdzie Zemánek miał wykład. Ani Zemánek, ani studentka nie wydają się przesadnie zainteresowani Jazdą Królów. Dziewczyna pije śliwowicę, którą zza płotu częstuje ją kobieta, je watę cukrową i familiarnie obejmuje swojego profesora. Twierdzi, że cała parada byłaby ciekawsza, gdyby udało się spłoszyć konie. Dla Zemánka i jego towarzyszy Jazda Królów jest jedynie barwnym festynem, kolorowym pochodem. Żadne z nich nie widzi i nie chce widzieć w tej lokalnej tradycji wyrazu jakichś autentycznych pragnień, nie interesuje ich tkwiąca w Jeździe Królów tajemnica. Święto jest dla nich lokalną atrakcją; być może uznają, że to kolejna upolityczniona maskarada, jakich wiele w życiu widzieli.

Oczywiście, źródła obojętności Zemánka i jego studentki względem Jazdy Królów są całkowicie różne. Bohaterka należy do pokolenia, które wykładowca charakteryzuje w następujący sposób: *Dzisiejsi dwudziestolatkowie są zupełnie inni niż my byliśmy. My całą młodość przesiedzieliśmy na zebraniach, a oni sobie podróżują. My chcieliśmy zbawić świat, a oni troszczą się tylko o siebie. Dzięki temu mogą uratować świat.* Postawa studentki wobec Jazdy Królów wynika z generalnej niechęci do wszelkich społecznych wyrazów zaangażowania. Z drugiej zaś strony, jej zachowanie jest wyrazem uprzedzenia, ale przede wszystkim obojętności wobec strywalizowanej przez ustrój ludowości. Folklor, zaprzęgnięty w służbę ideologii komunistycznej, stracił całą swoją siłę i autentyczność. Nic dziwnego, że młodzież, radykalnie odcinająca się od trącącego myszką świata ojców, zanegowała także sensowność i wagę kultywowania tradycji ludowych, tak hołubionych przez piewców komunistycznej ideologii. Rzecz można, że kultura ludowa stała się kozłem ofiarnym systemu. Na niej skupiła się niechęć młodych ludzi. We wszystkich dziedzinach życia

zaczęto odcinać się od ludowości, ponieważ komunizm, wykorzystując lokalne tradycje i zwyczaje dla umacniania własnych dogmatów, skompromitował rzekomą „swojskość”. Nagle nie do pomyślenia stało się, aby młodzi ludzie ubierali regionalne stroje i tańczyli morawskie tańce. Na scenie muzycznej zatriumfował jazz, twist i rock and roll. Muzyka ludowa niemal zupełnie zniknęła z realnego życia, a także z twórczości filmowej. W filmie Formana *Konkurs* (1963, prem. 1964) żadna z dziesiątek dziewcząt, pretendujących do posady śpiewaczki w Semaforze, nie zaprezentowała ludowej piosenki; w pierwszym czeskim musicalu *Starcy na chmielu* (1964, reż. Ladislav Rychman), choć akcja rozgrywa się na prowincji, bohaterowie tańczą jazz i bossa novę. W powieści *Žart* pochodzący z Moraw lokalny muzyk następująco opisuje owo zetknięcie się dwóch światów:

*Byłem niedawno w Pradze i poszedłem do jednego z tych małych teatrzyków, które w latach sześćdziesiątych zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu i bardzo szybko zyskały sobie popularność, ponieważ kierowali nimi młodzi ludzie nadający im studencki styl. Grano jakąś sztukę o nienadzwyczajnej akcji, ale były tam dowcipne piosenki i dobry jazz. Nagle, ni stąd, ni zowąd, ci jazzowi muzykanci wsadzili sobie na głowę kapelusze z piórkiem, takie, jakie nosi się u nas do strojów regionalnych, i zaczęli naśladować wiejską kapele. Pokrzykiwali, pohukiwali, naśladowując nasze ruchy w tańcu i to nasze charakterystyczne wyrzucanie ręki w górę... Trwało to chyba nie więcej niż pięć minut, ale publiczność pokładała się ze śmiechu. Nie wierzyłem własnym oczom. Jeszcze pięć lat temu nikt nie odważyłby się z nas naigrywać. I nikt by się z tego nie śmiał. A teraz wzbudzamy śmiech. Jak to się stało, że nagle wzbudzamy śmiech?*⁴³

W książce Kundery najwyraźniej owa niechęć młodzieży do tradycji ojców spuentowana została w zachowaniu syna Jaroslava, który zamiast zostać Królem i tym samym oddać należny szacunek ojcu, po kryjomu pojechał na zawody motocyklowe do Brna. W filmie Jireša problem ten ilustruje konfrontacja muzyków z ludowej kapeli ze słuchaczami, wśród których przeważała głośna, arogancko zachowująca się młodzież.

Pozytywny obraz ówczesnych dwudziestolatków rysowany przez Zemánka, który brak zaangażowania uważa za największą zaletę swoich studentów, nie znajduje odzwierciedlenia w filmowych wizerunkach młodych ludzi. Obraz młodych w *Žarcie* nie wypada pochlebnie: studentka towarzysząca Zemánkowi interesuje się jedynie śliwowicą i konsumpcją waty cukrowej, chłopcy i dziewczyny pijący w knajpie zachowują się głośno i wulgarnie, syn Jaroslava ponad wszystko przedkłada szybkie motocykle. Portret młodego pokolenia według Kundery i Jireša zbliża się do diagnozy postawionej w *Stokrotkach* (1966) Věry Chytilovej. Tam także

⁴³ Milan Kundera, *Žart*, s. 97.

władza niepohamowana konsumpcja, beztroska zabawa, a także zamiłowanie do destrukcji. Studentka z *Žartu*, niewątpliwie zafascynowana „profesorem”, traktuje go w instrumentalny sposób, widząc w nim sponsora, będącego w stanie zapewnić oczekiwane atrakcje: zabrać w podróż, kupić jedzenie. Podobnie jak bohaterki *Stokrotek*, niecierpliwie oczekuje jakichś nadzwyczajnych wydarzeń: Jazda Królów wydaje jej się nudna; aby ubarwić pochód, próbuje przynajmniej spłoszyć konie. Studentka Jireša i dwie Marie Chytilovej są świadome swojego atrakcyjnego wyglądu i bez skrupułów wykorzystują walory urody oraz wieku, by osiągnąć upragnione cele. To, do czego dążą młode bohaterki *Žartu* i *Stokrotek*, także okazuje się zaskakująco bliskie: dziewczętom zależy bowiem przede wszystkim na dobrej zabawie i rozrywce, które utożsamiają z konsumpcją oraz destrukcją. Zachowanie to można odczytywać jako bezczelne i niemoralne, ale jest ono całkowicie wytłumaczalne, jeżeli działania dziewcząt odczytamy jako bunt przeciwko dogmatom poprzedniego ustroju. Wstrzemięźliwość, pracowitość, skromność, celowość zostają zastąpione rozpasaniem, lenistwem, wyuzdaniem oraz bezmyślnością.

Młodych ludzi według Kundery i Jireša cechuje obojętność, gruboskórność i brak altruizmu. [...] *tłum młodzieży, wulgarnej, cynicznej i złej, wyzutej z entuzjazmu i ideałów, gotowej od pierwszego spotkania spółkować i zabijać się nawzajem*⁴⁴ – tak charakteryzuje w literackim *Žarcie* wchodzących w dorosłość obywateli Kostka. Młodzi nie są czyści i nieskażeni, lecz raczej puści, głupi i bez ideałów. Są interesowni i potrafią swoje walory przekuć w wymierne korzyści materialne. Mają nową muzykę, nowe tańce, nowe stroje i fryzury. Ale nie czyni ich to bardziej wolnymi, świadomymi, lepszymi. Są tak samo zaślepieni jak ich ojcowie. Słowa Heleny, którymi opisuje ona atmosferę panującą w zespole – *Wszyscy śpiewaliśmy* – można potraktować jako metaforę ograniczenia i niewiedzy, które cechowały zarówno dawną, jak i dzisiejszą młodzież. Stosunek Pavla Zemánka do studentów cechuje wyrozumiałość, być może pobłażliwość, ale i fascynacja. Nie można jednak wykluczyć, że jego miłość do młodzieży wypływa jedynie z samolubstwa, pragnienia poklasku i pewnego wyrachowania: w końcu to przychylność młodych jest gwarantem jego pozycji na uniwersytecie (*studenci go kochają* – mówi jego młoda przyjaciółka) oraz pozwala mu brylować w towarzystwie.

Ale nie tylko młodzi podchodzą z rezerwą do tradycji ludowych Czech i Moraw. Sceptycyzm cechuje zarówno zachowanie Zemánka, jak i Ludvíka. Obydwaj w czasie studiów entuzjastycznie podchodzili do idei kultywowania lokalnych zachowań, tańców, tradycji. Pod koniec lat 40.

⁴⁴ Tamże, s. 196.

i na początku lat 50. [...] *było w wielkiej modzie śpiewać pieśni ludowe, i to śpiewać je nie na sposób szkolny, ale z ręką nad głową i trochę prostackim głosem, i mieć przy tym minę autentycznego człowieka z ludu, którego matka powiła na jakiejś wiejskiej zabawie przy dźwięku cymbałów*⁴⁵ – z ironią wspominał narrator Kunderowskiego *Žartu*.

Główny bohater filmu – Ludvík – od dzieciństwa był zanurzony w lokalnej kulturze Moraw. W jednej z pierwszych scen, po przybyciu do miasteczka, widzi on na pustej ulicy małego chłopca na koniu. Status oniryczny tej sceny nie jest jasny, lecz podejrzewamy, że może to być jedynie wizualizacja wspomnienia z dzieciństwa, kiedy to i Ludvík brał udział w Jeździe Królów. Wizerunek chłopca tchnie majestatycznością, spokojem i pięknem. Tak musiała się niegdyś prezentować Jazda, zarówno w oczach widzów, jak i uczestników.



Fot. 5. *Žart* (1968, reż. Jaromil Jireš)
Oniryczny jeździec

Treść rozmowy Ludvíka z Jarosławem zdradza, że Jahn grał niegdyś w ludowej kapeli na klawecie. Retrospekcje z czasów studenckich ukazują roztańczone, rozentuzjasmowane tłumy młodych ludzi, ubranych w lokalne stroje – prawdopodobnie był wśród nich także muzykujący Ludvík. W literackim *Žarcie* Kundera pisze, że Ludvík był jedynym prawdziwym Słowakiem (tj. osobą pochodzącą z regionu Moraw noszącego nazwę Słowacko) na całym wydziale, co dawało mu pewne przywileje:

⁴⁵ Tamże, s. 29.

[...] przy każdej uroczystej okazji, a nawet w czasie niektórych zebrani, obchodów czy na Pierwszego Maja, chłopcy zachęcali mnie, żebym wyciągnął klarnet i wraz z dwoma czy trzema amatorami spośród naszych kolegów imitował słowacką kapelę. Tak więc (z klarnetem, skrzypcami i basetlą) maszerowaliśmy przez dwa lata z rzędu w majowym pochodzie, a Zemanek, jako że ładny był z niego chłopak i lubił się popisywać, szedł razem z nami, ubrany w wypożyczony strój regionalny, tańczył w pochodzie, wyrzucał rękę w górę i śpiewał. Ten rodowity prażanin, który na Słowacku nigdy nie był, strasznie lubił udawać wiejskiego zawadiakę, a ja patrzyłem na niego życzliwie, bo byłem szczęśliwy, że muzyka moich rodzinnych stron, które od dawna stanowiły eldorado sztuki ludowej, cieszy się taką sympatią⁴⁶.

Jak już zaznaczyłam, partia z chęcią posługiwała się sztafażem ludowości, aby podkreślać związek myśli komunistycznej z odwiecznymi dążeniami i pragnieniami ludu, których ekspresją miał być właśnie folklor. Nawet Ludvík zdawał się wierzyć w owe szczytne idee, cieszył się, że muzyka ludowa zdobyła tak szerokie rzesze sympatyków⁴⁷. Jednakże jego późniejsze doświadczenia z pobytu w koszarach, więzieniu i kopalni całkowicie zmieniły jego stosunek względem „regulowanego” folkloru. Bardzo trafnie jego obecną ocenę ilustrują sceny w urzędzie miejskim oraz w gospodzie, w której przysłuchuje się on próbie kapeli dyrygowanej przez Jaroslava. Bohater, zwabiony urodą młodej dziewczyny, trafia na salę urzędu miejskiego, gdzie odbywają się „świeckie chrzty”, czyli powitanie nowych członków społeczeństwa. Absurdalnej ceremonii akompaniują ludowi muzycy, wśród nich jest Jaroslav. Z wyrazu jego twarzy możemy wyczytać, że owe występy traktuje jako niemiły obowiązek. Zażenowany Ludvík unika kontaktu wzrokowego z Jaroslavem, odczuwa żalostną komiczność całej sytuacji. Po ceremonii bohater zostaje zaproszony na próbę ludowego zespołu. Ludvík zostaje przedstawiony pozostałym muzykom. Dawny przyjaciel przypomina, że niegdyś wspólnie uczestniczyli w Jeździe Królów. Zachwala go jako rewelacyjnego klarnecistę i podkreśla, że to właśnie z Ludvíkiem zakładał ów zespół. Muzycy zaczynają próbę. Ludvík słucha. Muzyka nie przywołuje wspomnień z pracy w zespole, nie umożliwia nostalgicznego powrotu do dzieciństwa spędzonego

⁴⁶ Tamże, s. 29–30.

⁴⁷ W literackim *Żarcie* Ludvík został sportretowany jako osoba, która w swej studenckiej młodości świadomie wykorzystywała siłę i popularność folkloru dla umocnienia wiodącej roli partii i pozyskania dla niej nowych zwolenników. Jego „partiocentryzm” kazał mu traktować kontrolę nad kulturą ludową jako równie ważne zadanie jak nacjonalizacja czy kolektywizacja. Więcej na ten temat zob.: P. Karagyozev, *The Intimate Jokes of „Partocentrism” in Milan Kundera’s „The Joke” and Anchee Min’s „Wild Ginger”*, „Acta Slavica Iaponica”, t. 25, s. 163–186, www.ceeol.com/aspx/getdocument.aspx?logid=5&id=9744B09C-0AC7-418C-8838-45B623CC0BFD (dostęp: 3.03.2009).

na morawskiej prowincji. Ludvík przenosi się myślami do okresu, kiedy pracował w kamieniołomie. Dźwięki melodii, niejednokrotnie rozbrzmiewających podczas pochodów i oficjalnych uroczystości, w jego umyśle na zawsze spłotły się z ustrojem, któremu Ludvík zawdzięczał sześć lat spędzonych w warunkach uwłaczających ludzkiej godności. Nienawiść do komunizmu przeniosła się na niechęć do wszystkiego, co było z nim związane. Muzyka, która rozbrzmiewała z megafonów, tańce, które tańczyli tak obłudni ludzie jak Zemánek, stały się dla Ludvíka odrażające. Nienawiść, która trawi wewnątrz Ludvíka, odnosi się nie tylko do konkretnych osób, lecz obejmuje całość jego dawnych doświadczeń. Zdaje się, jakby Ludvík przeklinał nie tylko tych, którzy go skrzywdzili, ale wypierał się całego przeszłego życia, które w jego odczuciu od początku było skażone kłamstwem. O ile u Heleny Zemánkovéj wspomnienie uczestnictwa w pracach zespołu muzyczno-tanecznego wywołuje błogi uśmiech na twarzy, to na informację, że dziennikarka tańczyła w zespole ludowym, oblicze Ludvíka wykrzywia grymas.

Jeszcze jedna scena w dobitny sposób puentuje stosunek Ludvíka do muzyki ludowej wykorzystywanej w służbie nowego ustroju. Podczas zbliżenia miłosnego z Heleną bohater przenosi się do czasów studenckich i widzi Zemánka w stroju ludowym tańczącego i śpiewającego piosenkę ze słowami: *dnes je heslo mladí, ku předu a nikdy zpět* (dziś obowiązuje młodość, idźmy do przodu, nigdy do tyłu). Ów wizualny komentarz podkreśla ironiczną wymowę samego aktu seksualnego, który jest równie wykalkulowany i sztuczny, jak rzekomo ludowe pieśni śpiewane przez rzekomych chłopów. Z drugiej zaś strony, przywołanie ludowej melodii w scenie „nie-miłosnej” (na pytanie Kostki, *co to byla za miłość*, Ludvík odpowiada, że to była *nie-miłość*), w momencie przeżywania aktu zemsty, świadczy o kompletniej degradacji ludowości, która przecież niegdyś była dla bohatera azylem i świętością, a obecnie jest równie skompromitowana, jak wszystkie inne aspekty życia w socjalistycznym społeczeństwie.

Kundera w swojej książce na kilkunastu stronach przedstawia, jakimi motywami kierowali się admiratorzy folkloru, godząc się na przeinaczanie zawartych w pieśniach tekstów, upraszczanie linii melodycznej, rezygnację ze zwyczajowo przyjętych form prezentacji muzyki ludowej. Uważano, że jest to poświęcenie konieczne w imię przyszłości, w której prawdziwa sztuka ludowa (na razie jednak podawana w bardziej „przystępnej” formie) wyprze *bezduszną szmire, którą burzuje karmią lud*⁴⁸. Muzyka ludowa, podobnie jak zrobił to jazz, miała zespolić się z dzisiejszym życiem i rozwijać się razem z nim. Jaki to miało związek z socjalizmem?

⁴⁸ Milan Kundera, *Žart*, s. 106.

To nowy ustrój przywrócił kolektyw, a dzięki temu zagwarantował żywotność pieśni ludowej, która organicznie była związana z rytuałami i obyczajami cechującymi życie każdej wspólnoty. Socjalizm stworzył nową wspólnotę i w celu zagwarantowania jej trwania ożywił z przeszłości dawne zwyczaje, a także stworzył całkiem nowe, w których mogła rozwijać się sztuka ludowa.

Słowianie niosą rewolucję. A wraz z nią nową wspólnotę i nowe braterstwo, nową sztukę, która będzie żyć w ludzie i z ludem, tak jak niegdyś stare wiejskie piosenki [...]. Nikt nie zrobił dla naszej sztuki tyle, co władza komunistyczna – mówi w Kunderowskim Żarciu Jaroslav. – Ofiarowała ogromne kwoty pieniężne na tworzenie nowych zespołów. Muzyka ludowa, skrzypce i cymbały rozbrzmiewały codziennie w radiu. Fala morawskich i słowackich pieśni ludowych wtargnęła do uniwersytetów, obchodów pierwszomajowych, na młodzieżowe zabawy i estrady. Jazz nie tylko że zniknął całkowicie z powierzchni naszego życia, ale stał się symbolem zachodniego kapitalizmu i jego upadku. Młodzi ludzie przestali tańczyć tanga i boogie-woogie, a na swoich wieczorkach i uroczystościach obejmowali się za ramiona i tańczyli w kole tańce zbiorowe. Partia komunistyczna starała się stworzyć nowy styl życia. Tak jak w Związku Radzieckim. Za podstawę brała słynną stalinowską definicję nowej sztuki: „socjalistyczna treść w narodowej formie”. Tej narodowej formy nie mogło dostarczyć naszej muzyki, tańcowi, poezji nic oprócz właśnie sztuki ludowej⁴⁹.

Bohater nienawidzi folkloru, który „zaprzedał się” w służbie komunizmu. Nienawidzi ludzi, którzy – najczęściej nieświadomie i w imię jak najbardziej chlubnych intencji – doprowadzili do degradacji znaczenia muzyki ludowej. Odstęczające wydają mu się pisane do ludowych melodii nowe teksty, jak jeden z tych, które śpiewa kapela Jaroslava: *dobrze, że już nie ma nad nami pana*. Ludvík nie mógł przebaczyć, że Jaroslav, w imię upowszechniania folkloru, zgodził się na „kastację” muzyki Moraw, polegającą na uproszczeniu linii melodycznej, a także ochoczo podjął się zadania pisania „ludowych” pieśni, sławiących rzeczywistość socjalistycznej Czechosłowacji. Jaroslav przeszedł drogę od czystego umiłowania folkloru do wymuszonego gloryfikowania partii poprzez folklor – czas pokazał, że komunistom wcale nie leżał na sercu rozwój prawdziwej kultury ludowej, a raczej chodziło im o stworzenie swoistej wersji pop-folkloru, muzyki łatwej w odbiorze i zgodniej w wymowie z linią polityczną partii.

Jednocześnie Ludvík zazdrości Jaroslavowi, że ten wciąż może grać w zespole, że może odczuwać piękno ludowej muzyki. Bowiem tylko ona, jak ukazuje to scena wieczornego koncertu, może stanowić ucieczkę od złych myśli⁵⁰. To właśnie podczas wspólnego występu Ludvík po raz

⁴⁹ Tamże, s. 109.

⁵⁰ Wspólne muzykowanie, jako potencjalna odtrutka na wszechobecne kłamstwo, zachowawczość i egoizm to także wątek *Intymnego oświecenia* (1966) Ivana Passera. Dawni

pierwszy w całym filmie ma pogodną twarz. Nie szpeci jej żaden grymas. Bohater wydaje się zrelaksowany i zadowolony. Owa chwila nie trwa długo; wkrótce koncert muzyków zagłuszają hałasy pijących alkohol wyrostków, rażony atakiem serca Jaroslav osuwa się na ziemię. Koncert zostaje przerwany. Sparaliżowany muzyk prawdopodobnie nie powróci już do gry w zespole; to był jego ostatni występ. Obojętność, pogarda, zapomnienie – tak rysuje się finał losów człowieka, który całe swoje życie poświęcił muzyce ludowej.

Wyrazem jeszcze innego stosunku do folkloru jest postawa Heleny Zemánkovéj. Bohaterka w młodości śpiewała i tańczyła w ludowym zespole – z tym wiążą się jej najlepsze wspomnienia. Nie zdaje sobie sprawy z tego, że to właśnie dla takich niezbyt wymagających konsumentów jak ona prawdziwa sztuka ludowa została okaleczona. Helena wydaje się przesadnie podekscytowana atmosferą ludowego święta. Wiemy, że jej uwielbienie dla prostoty i ludowości jest czystą pozą i afekcją. Helena z nieukrywaną radością ubiera ludowy strój, który otrzymała w prezencie. Jest zachwycona jego krojem, gładzi koronki, w zdobionej koszuli czuje się niczym modelka na wybiegu. Zachowuje się tak, jakby ów strój był jakimś egzotycznym kostiumem, który udało jej się otrzymać „od tubylców”. Helena wydaje się idealnym odbiorcą stworzonych na pokaz świąt i reaktywowanych tradycji. Jest konsumentką reglamentowanej przez komunizm kultury ludowej. Zna ją jedynie w okaleczonej, uproszczonej formie. Helena nie jest złą osobą; ale jej naiwność i brak krytycznego myślenia spowodowały, że nie była w stanie dostrzec fałszu kryjącego się za pozornie płynącą „z ludu”, a w rzeczywistości sterowaną przez ideologów komunistycznych, muzyką ludową. Sztuka, nie tylko ludowa, prezentowana w uproszczonej formie, w jaskrawy sposób wypaczyła jej zmysł estetyczny. Helena, przyzwyczajona do odbioru sztuki, której wymowa jest jasna, optymistyczna i nieskomplikowana, w stojącej w miasteczku bogato zdobionej figurze (prawdopodobnie jest to słup morowy) widzi jedynie ciemną mistykę, pozbawioną radości życia.

Pavel Zemánek, podobnie jak towarzysząca mu studentka, wobec Jazdy Królów zachowuje daleko idącą obojętność. Nie wypiera się, że niegdyś sam brał udział w maskaradach, stylizowanych na ludowe święta.

przyjaciele z konserwatorium, Petr i Karel, po całym dniu pełnym drobnych niepowodzeń i nietaktownych zachowań, zbliżają się do siebie przy butelce śliwowicy i dźwiękach muzyki. Decydują się, że rzuca swoje zakłamane życia i pójdą w świat grać piękną muzykę. Jako że dość szybko dopada ich zmęczenie, decydują się pojechać autem. Niestety, zamiast ruszyć, zasypiają wewnątrz wozu.

Przyznaje, że w dniu 1 Maja zakładał ludowy strój. I to właśnie on, a nie Ludvík, dobitnie puentuje rolę folkloru w życiu ludzi ówczesnej Czechosłowacji: *Wszystkie te pochody, pieśni, wiwaty to był parawan, za którym zamykano, skazywano i dokonywano egzekucji na niewinnych ludziach. Żyliśmy w więzieniu, gdzie na balkonach przygrywała orkiestra*. Stwierdzeniu Zemánka nie można odmówić trafności. Jednocześnie pojawia się wątpliwość, czy bohater mówi tak, bo jest oburzony tym, co działo się w przeszłości, czy może po prostu postępuje zgodnie z obowiązującym obecnie kursem, który nakazuje krytykować czas stalinizmu i składać hołd wszystkiemu, co młode, niezaangażowane i nowoczesne, czyli nieludowe? Zemánek-kameleon wie, w jakim czasie należy ubrać jaki strój – niegdyś nosił haftowaną koszulę, dzisiaj marynarkę, przeciwsłoneczne okulary i czarny golf.

Ostatnia z pierwszoplanowych postaci, Kostka, w ogóle nie pojawia się na Jeździe Królów. Ów „cichy boży murarz” nie widzi potrzeby uczestnictwa w tym święcie. Stosunek Kostki do parady idealnie odpowiada jego generalnej postawie wobec życia, którą cechuje wycofanie, zamknięcie się, unikanie jakiegokolwiek formy ideowego angażowania się.

* * *

Inteligentny, sprawnie zrealizowany, a mimo to banalny⁵¹ – tak po pokazie *Žartu* Jaromila Jireša podczas Nowojorskiego Festiwalu Filmowego w 1969 r. ocenił film Vincent Canby. Recenzent „The New York Times” zarzucał *Žartowi*, że zbyt szybko odslania przed widzom swoje główne przesłanie, jakim – zdaniem amerykańskiego krytyka – było ukazanie powolnej degradacji, gorzknienia, rosnącej hipokryzji wśród ludzi żyjących w stalinowskiej Czechosłowacji. To, co Canby’emu wydawało się „banalne”, w Czechosłowacji zostało odczytane jako odważna, otwarta krytyka zbrodni i wypaczeń związanych z dekadą lat 50. W konsekwencji po klęsce Praskiej Wiosny, odsunięciu od władzy Dubčeka i zaostrzeniu kursu politycznego, w 1971 r. *Žart* Jireša usunięto z dystrybucji oraz wyznaczono z oficjalnej filmografii reżysera⁵². Film ponownie znalazł się na ekranach w roku 1990.

W przywołanej już recenzji Vincent Canby odczytał *Žart* jako powieść o moralnej degrengoladzie ludzi żyjących w stalinowskiej Czechosłowacji. To bardzo celna interpretacja zarówno powieści, jak i filmu

⁵¹ V. Canby, *The Joke* (1969), „The New York Times” 18.09.1969, za: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res> (dostęp: 26.01.2009).

⁵² Film nie zdążył dotrzeć na polskie ekrany; w polskiej prasie tego okresu nie znajdziemy żadnych recenzji *Žartu*.

Žart. Uściślając, chodzi przede wszystkim o moralny upadek czechosłowackiego inteligenta. Trzej główni mężczyźni protagoniści – niepokodzony ze sobą Ludvík, odnajdujący się w każdej sytuacji politycznej Zemánek oraz wycofujący się z aktywnego życia laborant Kostka – to właśnie przedstawiciele inteligencji. W takim ujęciu *Žart* staje się parabolą losów tej warstwy społecznej w latach 50., a także stawia diagnozę o kondycji tejże formacji w latach 60.

Niewątpliwie *Žart* jest jednym z najbardziej gorzkich filmów powstałych w latach 60. – ocena Kundery i Jireša dotycząca dwóch dekad powojennych cechuje się ostrym krytycyzmem i jest wyrazem zwątpienia, czy ci, którzy doświadczyli „piekielnej niemoralności”⁵³ systemu komunistycznego, mogą w sobie zachować dobro, wiarę i prostotę, ludzkie odruchy. *Žart* jest wyrazem krytycznego stosunku względem nieudanych rozliczeń ze zbrodniami lat pięćdziesiątych. Okazuje się, że usłużni piewcy aktualnej władzy zawsze znajdą swoje miejsce w systemie.

Przedstawiona tu analiza filmu *Žart* może posłużyć również jako doskonała egemplifikacja tego, w jaki sposób ideologia komunistyczna wykorzystywała folklor i jego piewców. Pieśni i obrzędy ludowe zostały zawłaszczane przez nowy system, w którym przeznaczono im rolę politycznej agitki; ludowość, swojskość i tradycja stały się jedynie atrapami ustroju, który w folklorze widział szansę na zyskanie nowych zwolenników. Hasła, że z „muzyki ludowej wszędzie nowy styl epoki”, że kluczowym zadaniem lokalnych patriotów jest zbudzenie do życia muzyki ludowej i zmuszenie jej, by dotrzymywała kroku współczesnej historii, okazały się utopią. Kundera gorzko puentuje klęskę Jaroslava, który całe swoje życie podporządkował realizacji owych szczytnych haseł: jego syn, zamiast przyjąć zaszczytną rolę króla w Jeździe Królów, pojechał do Brna na wyścigi motocyklowe, a koncert orkiestry dyrygowanej przez Jaroslava został zagłuszony wrzaskami pijących piwo wyrostków.

Ta obecna w powieści i filmie refleksja o zaanektowaniu dla swych celów przez komunistyczną władzę ideologii folkloru wzmacnia wizerunki i losy ich bohaterów. W powieści Kundery i filmie Jireša także Jazda Królów jest nie tylko tłem zdarzeń, które prowadzą do spotkania dawnych kolegów. W literackiej i filmowej narracji wątek Jazdy Królów, podobnie jak losów ludowej muzyki, pełni jeszcze jedną rolę – staje się gorzkim rachunkiem z komunistycznym systemem.

⁵³ W recenzji filmu Agnieszki Holland *Europa, Europa* Kundera pisze o piekielnej niemoralności naszego stulecia, polegającej na tym, że człowiek postawiony jest w sytuacji, która nie pozwala na żadne moralnie zadowalające wyjście. Milan Kundera, *Piekielna niemoralność*, tłum. M. L., „Zeszyty Literackie” 1991, nr 34, s. 133–134.

***Nieznosna lekkość bytu Milana Kundery
w reżyserii Philipa Kaufmana:
od eseju do love story***

Na pohybel tym, którzy mają czelność przerabiać
na nowo to, co zostało już napisane! Wbić by ich
na pal i smażyć na wolnym ogniu! Wykastrować
i jeszcze obciąć im uszy!

Adaptacja niemożliwa

Zacytowana w motcie kwestia Pana ze scenicznej wariacji na temat dzieła Denisa Diderota posłużyła Milanowi Kunderze jako ilustracja nieco ogólniejszej opinii, która dotyczy także filmowych adaptacji literatury. Skondensowaną wersję tej myśli wyraził pisarz w osobliwym, autorskim słowniku dołączonym do *Sztuki powieści*, dokładniej – znalazła się ona w haśle „Rewriting”: „Wywiady, rozmowy, cytowane wypowiedzi. Przeróbki, adaptacje filmowe, telewizyjne. *Rewriting* jako duch epoki”¹. Natomiast szerzej Kundera komentował to w przedmowie do *Kubusia i jego Pana*, zatytułowanej znamienne *Wprowadzenie do wariacji*:

Zjawisko *reader's digest* wiernie odzwierciedla głębokie tendencje naszych czasów i każe mi myśleć, że któregoś dnia kultura przeszłości zostanie przerobiona i całkowicie zapomniana za parawanem *rewriting*. Adaptacje filmowe i teatralne wielkich powieści są niczym innym jak *reader's digest sui generis*.

Rzecz nie w tym, by bronić nietykalnej czystości dzieł sztuki. Oczywiście Szekspir również przerabiał utwory stworzone przez innych. Ale nie robił *adaptacji*; posługiwał

¹ Milan Kundera, *Sześćdziesiąt trzy słowa*, [w:] tenże, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. Marek Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 128–129 (dalej cytaty z tej książki oznaczam w tekście skrótem SP i numerem strony).

się danym utworem, aby uczynić z niego temat dla własnej *wariacji*, której był suwerennym autorem. [...]

Natomiast znane przeróbki *Anny Kareniny* dla potrzeb teatru czy kina są adaptacjami, to znaczy redukcją. Im bardziej adaptator chce dyskretnie się schować za powieścią, tym bardziej ją zdradza. Redukując ją, odziera ją nie tylko z wdzięku, lecz także z sensu².

Przeróbki, adaptacje filmowe, telewizyjne... Takie ironiczne wyliczenie można potraktować jako wynik rozczarowania kulturą współczesną, zwłaszcza jej wersją popularną, głównie – mass mediami (SP, 24), których działania pisarz doświadczył wiele razy na własnej skórze, także kilka lat temu, kiedy wydrukowano artykuł oskarżający go o zadenuncjowanie kolegi w czasach studenckich³. O samym filmie Kundera również mówił niezbyt często i niezbyt pochlebnie. Oprócz tego, pisał na przykład w 1995 r., że istnieje „sztuka filmowa”, którą ceni, ale której nie przyznaje większych zasług, jeśli chodzi o rzeczywisty wpływ na kształt dzisiejszej Europy – „nowa technika” (w tym film) stała się przede wszystkim „podstawowym narzędziem ogłupiania” oraz „narzędziem powszechnej niedyskrecji”⁴.

Początki artystycznej biografii i publicznego życia nie zapowiadały jednak tak mocno formułowanych poglądów. Milan Kundera był przecież, jak wiadomo, absolwentem FAMU, wydziału filmowego Wyższej Szkoły Artystycznej w Pradze, gdzie potem, pod koniec lat 50., prowadził wykłady z literatury. Zapamiętała go z tego okresu Agnieszka Holland, wówczas studentka; mówiła o wtajemniczeniu intelektualnym, ale i „silnym erotyzmie”, jaki roztaczał wykładowca⁵. Z lat 60. pochodzą też pierwsze ekranizacje prozy Kundery, których był nawet współscenarzystą: *Nikt nie będzie się śmiał* Hynka Bočana (1965) oraz *Ja, smutny Bóg* (1969) Antonína Kachlíka⁶. W roku 1965 pisarz ukończył swą powieść *Žart*, dla wielu do dziś najbardziej „kunderowską” i najlepszą w dorobku, ale cenzura pozwoliła ją wydać dopiero po dwóch latach. Niedługo potem, w 1969 r., przeniósł ją na ekran Jaromil Jireš.

² Milan Kundera, *Wprowadzenie do wariacji*, [w:] tenże, *Kubuś i jego Pan. Hołd w trzech aktach dla Denisa Diderota*, tłum. Marek Bieńczyk, PIW, Warszawa 2000, s. 14.

³ Por. polskie przekłady kilku czeskich tekstów (w tym oskarżającego), które ukazały się w „Res Publice Nowej” 2008, nr 4: Adam Hradílek, Petr Třešňák, *Donos Milana Kundery*, tłum. Patrycja Krauze, s. 96–106; Miroslav Balaščík, *Dwie historie. Kundera i wniosek z ak-samitnej rewolucji*, tłum. Magdalena M. Baran, s. 90–92; Samuel Abrahám, *O zarzutach wobec Kundery*, tłum. Magdalena M. Baran, s. 94–95.

⁴ Milan Kundera, *To nie jest moje święto*, [w:] tenże, *Spotkanie*, przeł. Marek Bieńczyk, PIW, Warszawa 2009, s. 137–138.

⁵ Por. Aleksander Kaczorowski, *Życie jest w powieści*, „Gazeta Wyborcza”, 8.12.1995, do-datek „Magazyn Gazety” nr 49, s. 15.

⁶ Por. tamże.

I wreszcie, po długiej przerwie, jeśli chodzi o doświadczenia filmowe pisarza, w roku 1988 nastąpiła premiera amerykańskiego filmu *The Unbearable Lightness of Being* w reżyserii Philipa Kaufmana, będącego adaptacją powieści *Nesnesitelná lehkost bytí*, wydanej w 1984 r. we Francji, na język polski przetłumaczonej – jako *Niežnośna lekkość bytu* – przez Agnieszkę Holland (i wydanej w tym samym roku w Londynie). W przygotowaniach do filmu Kundera brał podobno udział jako konsultant na etapie scenariusza (autorstwa Jean-Claude’a Carrière’a oraz Kaufmana), a także – specjalnie na potrzeby jednej ze scen – napisał coś w rodzaju wiersza-kołysanki, który filmowy Tomasz szepcze filmowej Teresie. Nie zmienia to faktu, że ostateczny kształt dzieła pisarza rozczerował: różnice pomiędzy „literacką” wersją Carrière’a a „hollywoodzkim” kompromisem Kaufmana przeważały o ważnej decyzji. Odtąd Kundera nie pozwolił przenosić już żadnego swojego utworu na ekran. Natomiast Agnieszka Holland odgrywa w tej historii istotną rolę, ponieważ zamierzała zekranizować – i rozmawiała na ten temat z Kunderą – *Walc pożegnalny*⁷. Mimo że do tego nie doszło, polska reżyserka okazała się najwybitniejszą, być może, uczennicą pisarza, w wielu swych dziełach rozwijającą „tropy kunderowskie”. Przekonująco pisze o tym Mariola Jankun-Dopartowa, pointując, że ze względu na odmiennność indywidualnych talentów i przekonań współpraca między artystami nie mogła właściwie dojść do skutku. Po lekturze tego tekstu pojawia się jednak – w ramach czystej hipotezy – silne wrażenie, że *Niežnośną lekkość bytu* powinna była zrealizować właśnie autorka *Aktorów prowincjonalnych*.

Porównywanie książki i filmu ma w przypadku *Niežnośnej lekkości bytu* charakter dojmująco paradoksalny. Sama powieść była już tak wielokrotnie omawiana, że nie sposób streścić tu przeważających opinii, zdecydowanie jednak uważana jest ona za wybitną (a nawet za kamień milowy w rozwoju XX-wiecznej powieści w ogóle) lub co najmniej kultową (użycie tego mglistego kwalifikatora wydaje się w pełni uzasadnione: książkę czytają kolejne pokolenia jako w pewnym sensie „lekturę obowiązkową”). Natomiast film wywołał o wiele bardziej zróżnicowane opinie, m.in. takie, że – szczególnie dla znawców i miłośników prozy Kundery – jest on wielkim (należałoby powiedzieć właściwie: długim) nieporozumieniem.

By jednak nie poprzestać na ogólnikowych stwierdzeniach, można zaryzykować tezę, że adaptacja tej właśnie powieści niejako z góry była skazana na szereg trudności, i to z wielu powodów. Wymieniłbym dwa,

⁷ Por. Mariola Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 180; Sławomir Bobowski, *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 44.

moim zdaniem najważniejsze. Otóż po pierwsze, właściwie każda powieść Kundery – a na pewno *Niežnośna lekkość bytu* – jest jednocześnie teorią powieści Kundery. „W dziele każdego powieściopisarza tkwi skrycie wizja historii powieści, idea tego, czym powieść jest” (SP, 5) – napisał autor na jednej z kart poprzedzających *Sztukę powieści*. Nie ma jednak zbyt wielu pisarzy, którzy by aż tak obsesyjnie, jak Kundera, udzielali tej idei głosu. Najwięcej tu podobieństw z zależnościami teorii i praktyki Umberta Eco (i często pisarze ci są porównywani), ale o ile w *Imieniu róży* skupia się on na intertekstualnych i metagatunkowych grach, o tyle Kundera eksploruje problematykę narracji i kompozycji. To pisarz, który sam się interpretuje – jego poglądy na temat powieści, niejednokrotnie inkrustowane przykładami własnej twórczości, na stałe związane zostały z tym, co wiemy o samych utworach. Pewna złośliwość podpowiada, że zachodzi tu proces podobny do oddziaływania filmowych adaptacji: w świadomości odbiorców zanika granica pomiędzy tym, co oryginalne, a tym, co należy do interpretacji. I tak, jak adaptacja jest perswazyjna, niezwykle silnie odciśkającą się na wyobraźni wersją powieści, tak lektura *Sztuki powieści* (wraz z uwagami pomieszczonymi w *Zdradzonych testamentach*, *Zastanie* i *Spotkaniu*) nie pozwala już czytać *Żartu*, *Śmiesznych miłości* czy *Walca pożegnального* bez narzucania odpowiedniej siatki pojęć. Zapytywanie o sens egzystencji, wariacja, polifonia – wszystkie te głosy czytelnik uruchamia w trakcie czytania kolejnych dzieł pisarza.

Po drugie, co zresztą wprost nawiązuje do poprzedniej uwagi, powieść według Kundery – od poziomu kompozycji i narracji do oceny jej roli w rozwoju kultury europejskiej – jest dyskursem równoległym do filozofii, a właściwie, jego zdaniem, od filozofii ważniejszym. W tym kontekście *Niežnośna lekkość bytu* z całą pewnością jest powieścią filozoficzną; już sam tytuł to pewnie jeden z najbardziej „filozoficznych” tytułów w historii powieści w ogóle. Pozostaje zatem zapytać, jak – konieczne przecież – odkształcenia, uproszczenia i skróty można zinterpretować nie krytycznie, ale z korzyścią dla omawianego procesu adaptacji. Co ostatecznie stanowi efekt translacji?

Filozofia powieści

Na samym początku trzeba zaznaczyć, że powieść Kundery jest – nawet z perspektywy czasu na nią patrząc – eksperymentalna i nowatorska. Nie wzięła się ta forma znikąd, to oczywiste; zresztą w swych esejach pi-

sarz wielokrotnie podkreślał, jakie długi zaciągnął u Rabelais'go, Cervantesa, Diderota, Sterne'a, Tołstoja, Musila, Brocha i wielu innych. Jego propozycja jest zatem zakorzeniona w tradycji, ale jednocześnie przyjmuje formę nową – adekwatną do swoich czasów. Zależność tę ilustruje na przykład zastosowanie techniki zmiennych punktów widzenia (również nie nowej przecież) w *Żarcie* – jako odpowiednika przekonania (autora lub narratora; ich odróżnianie u Kundery to osobna kwestia) o niespójności świata i braku obiektywnych wersji rozgrywających się w nim zdarzeń. W *Niežnośnej lekkości bytu* zastępuje ten chwyt, i zarazem jeszcze bardziej komplikuje lekturę, mowa pozornie zależna oraz ujawnienie postaci mówiącej, scalającej narrację. Kolejny eksperyment to wprowadzenie polifonii, jednakże bardziej w rozumieniu Brocha niż Bachtina. Mianowicie, autor *Śmiesznych miłości* przez polifoniczność rozumie nie tyle wielogłosowość i równorzędność postaci (choć to także), ile swoistą multidyskursywność. Na płaszczyźnie powieści – na równych prawach, niezgodnie z czytelnickimi przyzwyczajeniami narracyjnymi, za to zgodnie z zasadą kontrapunktu – umieszcza różne formy wypowiedzi czy różne narracje, m.in. opowieść, filozofię i sen, czyli narrację oniryczną (SP, 69).

Powiedzieć, że film Kaufmana jest o wiele mniej eksperymentalny od powieści, to mało. Właściwie jest to dość klasyczna narracja (z małymi wyjątkami, o których dalej), w dodatku silnie osadzona w konwencji gatunkowej melodramatu. Presupozycyjny charakter mają tu zresztą ujęcia plakatowe (oraz późniejsze – na okładkach wydań DVD), czasem nieco odmienne w różnych krajach dystrybucji, jednak najczęściej powtarzające dość stereotypowo wykorzystaną ikonografię: Tomasz i Teresa jako para zakochanych, ewentualnie trójkąt, czyli z Sabiną w tle, czasem z dodatkami ważnych rekwizytów: kapelusza bądź lustra.

Takie klasyczne filmowe opowiadanie sprawia wrażenie, dość tradycyjnie rozumianej, przyliterackości. Linearność, narracyjna ciągłość, a nawet długość filmu (prawie trzy godziny) decydują o swoistej „lekturze”. Oczywiście, przyliterackość ta stoi w zasadniczej sprzeczności z nowatorstwem powieści Kundery, a przypomina raczej technikę opowiadania rodem z XIX w. (jak zresztą ciągle większość klasycznych, hollywoodzkich produkcji), jednakże w tym przypadku, gdy i tak wiele powieściowych wątków trzeba było wyeliminować, stanowi to niezaprzeczalną wartość. Czas dany widzowi na utożsamienie z fikcyjnym światem przedstawionym i jego bohaterami wydaje się znaczącym gestem twórców, trudno zresztą przypuszczać, by o tego rodzaju decyzji miały przesądzić kwestie komercyjne.

W kontekście narracji i problemów z jej „przekładem” na osobną uwagę zasługuje też – niewykorzystany wprowadzie do końca – pomysł z początku filmu. Otóż w jego czołówce oglądamy międzyujęciowe napisy informacyjne, wprowadzające w historię: o Tomaszu jako młodym lekarzu w Pradze 1968 r., o Sabinie, która go najlepiej rozumiała (chodzi o erotyczne podboje bohatera) oraz o uzdrowisku, do którego pojechał, by w zastępstwie kolegi dokonać operacji. Całość (napisy jako plansze, charakterystyczna muzyka oraz „powaga” scen, a właściwie scenek) przywołuje na myśl komedie okresu niemego oraz buduje wrażenie pewnej „lekkości” narracji, odpowiadającej „lekkości” bycia Tomasza, tak chyba postrzeganego przez innych. Wprowadzie ten fragment stanowi odrębną stylistycznie etiudę, świetnie charakteryzującą głównego bohatera, ale być może szkoda, że chwyt ten nie stał się konsekwentną zasadą narracyjną i kompozycyjną. Natomiast sam ton *buffo* prologu zagra jeszcze w filmie kilkakrotnie, na przykład w scenie przyjazdu Teresy do Pragi i zarazem – pierwszej scenie miłosnej z Tomaszem. Kundera w esejach często pisał o komizmie „brutalnie ujawniającym błahość wszystkiego” (SP, 116), komizmie historii (któremu bardzo blisko do ironii losu), a także o komizmie seksu. W innym miejscu użył sformułowania „śmieszna miłość” – to „kategoria miłości pozbawionej powagi” (SP, 36), słabiej zaznaczona w powieściowej *Niežnośnej lekkości bytu*, natomiast w filmie dość wyraźna.

Wszelkiego rodzaju zabiegi narracyjne, na przykład – jak sam Kundera to określił – „przesunięcia chronologiczne” (SP, 74), zawsze służą konkretnym celom. O śmierci bohaterów nie dowiaduje się jednak czytelnik na samym początku, tak że ani argument teleologiczny (zainteresowanie skupione na przyczynach), ani emocjonalny (przyswajanie czytelnika do tragicznego finału⁸) nie przydają się w tym momencie. Zresztą, jak z Kunderowskich przekonań na temat rysunku losu ludzkiego wynika, śmierć bohaterów – dodatkowo poprzedzona deklaracją Tomasza o byciu szczęśliwym – była zwykłym, banalnym przypadkiem. O powieści pisze Mariola Jankun-Dopartowa: „Pozornie pozbawione większego znaczenia refleksje Teresy pasącej krowy [...] pozwalają Kunderze przejść do jednych z najgłębszych uwag o totalizacji i zniewoleniu. To z tych przyczyn nie śmierć Tomasza i Teresy (wariant kiczu melodramatycznego) zamyka powieść, ale wcześniejsza śmierć psa – rozdział *Uśmiech Karenina*”⁹. Roz-

⁸ Tak Eco wyjaśnia ogłoszenie w pierwszym zdaniu tekstu śmierci bohaterki *Love Story*; por. Umberto Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. Joanna Ugniewska, PIW, Warszawa 1996, s. 37.

⁹ Mariola Jankun-Dopartowa, *dz. cyt.*, s. 195.

wiązanie Kaufmana, z jednej strony, jest odmienne: o śmierci małżonków dowiaduje się Sabina, a nie syn Tomasza, którego wątek w filmie został pominięty; śmierć Karenina, mimo że mogłaby być interpretowana zgodnie z Kunderowską filozofią, iż szczęśliwe są tylko zwierzęta¹⁰, następuje wcześniej; filozoficznego monologu wewnętrznego Teresy o podporządkowaniu zwierząt człowiekowi jako metaforze totalitaryzmu z pewnością nie można było rozsądnie w filmie zainscenizować. Ze strony drugiej jednak, w zasadniczym, chronologicznym ujęciu wersja ta okazuje się zbieżna z powieścią. Powiedziałbym nawet, że dla czytelnika powieści Kundery stanowi niemałe zaskoczenie – wyprzedzenie finału, co prawda, potwierdza melodramatyczną konwencję, ale jednocześnie uderza w tak długo żywioną przez widza nadzieję na szczęśliwe zakończenie. Ta jednoznaczność gatunkowa nie bezpośrednio, ale dość sugestywnie przystaje do Kunderowskiej wizji świata, pełnej absurdów i antynomii.

Wszystkie konieczne ograniczenia, jakie stoją przed adaptatorem powieści na wskroś zeseizowanej, rezygnującego w swej propozycji z analogicznej próby polifonicznego łączenia różnych dyskursów, doprowadzają w ostateczności do zaakcentowania linearnego przebiegu zdarzeń. Filmowa *Niežnośna lekkość bytu* to *love story* – z historią w tle, co ma dla książki, ale także dla filmu, istotne znaczenie. Jest zatem miłość (dość skomplikowana, bo mowa o podstawowym trójkacie miłosnym bohaterów, nie licząc „czwartego” Franza, wielu miłostek Tomasza oraz spotkania Teresy z inżynierem) oraz uwikłanie człowieka w historię: decyzja o takim sposobie transpozycji, być może słuszna, sprawia, że film – by wydobyć w tym miejscu jego główny temat – staje się opowieścią o zdradzie. W najbardziej podstawowym wymiarze jest on historią kolejnych zdrad (eliminacja „filozofującej” narracji doprowadziła do zagęszczenia zdarzeń, a te właśnie taki charakter mają), które warunkują i ciąg dalszy losów postaci, i ich tożsamość (czy „nietożsamość” w przypadku Teresy). Ta uwaga nie dotyczy li tylko Tomasza, chociaż z pewnością to przede wszystkim on może być postrzegany jako osoba zdradzająca. Widzimy go nawet z książką o przygodach Casanovy w Szwajcarii. Właściwie do samego końca Tomasz jest tak przedstawiany: wystarczy sama obecność, jedno jego spojrzenie, by – już erotycznie – odwzajemniła je kobieta. Z kolei wątek zdrady rozumianej politycznie zostaje wyjaśniony przez pryzmat mitu o Edypie, zinterpretowanego przez Tomasza jako przykład świadomości zbrodni stalinizmu,

¹⁰ Por. Joanna Gromek, *Szczęście psa*, [w:] Kundera. *Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. Jerzy Illg, Polonia, Londyn 1988.

za którą zdradzający, w tym miejscu lepiej powiedzieć – zdrajcy, sami powinni się ukarać. Ten wątek powieściowy został w filmie wyjątkowo konsekwentnie poprowadzony, bo odtworzona została i historia artykułu napisanego przez Tomasza (oraz konsekwencje odmowy napisania „sprostowania”), i rozmowa z przyjaciółmi na ten temat (na zabawie tanecznej), i wreszcie książka (*Król Edyp* Sofoklesa) oglądana przez Teresę w mieszkaniu inżyniera, z którym postanawia zdradzić Tomasza (trochę mu na złość, trochę w zemście, ale przede wszystkim – jakby w zgodzie ze swoim dążeniem do upadku).

Powieść filozoficzna

„Filozofia powieści” – tak jak Kundera rozumie gatunek, jego historię oraz wpływ na kulturę europejską i tożsamość człowieka – bardzo często, jak już wspomniałem, przenoszona była na filozoficzne interpretacje samych utworów literackich autora *Żartu*. Powieści te inspirowały również wybitnych myślicieli, by wymienić chociażby Richarda Rorty’ego¹¹, Stefana Morawskiego¹² czy Zygmunta Bauman¹³. Tym razem warto zadać pytanie, na ile filozofię Kundery z *Nieznosnej lekkości bytu* udało się przetransponować do dzieła filmowego. Zarówno po stronie twórców, jak i przyszłych interpretatorów filmu, pisarza i, może przede wszystkim, miłośników jego prozy oraz tej właśnie powieści – istotna jest ta sama troska o sensy zagubione w przekładzie. I ze względu na specyficzną formę *Nieznosnej lekkości bytu* – achronologiczną, zeseizowaną, polifoniczną, z narratorem, który mówi o sobie „ja”, wszystko wie i układa zdarzenia jak puzzle – właściwie staje się swoistym założeniem, że proporcje „zagubionego” i „odnalezionego” nie będą równomierne.

Niektóre z filozoficznych wątków powieściowych zasugerowano, co prawda, w filmie, ale dla tych, którzy nie czytali tekstu, nie mają one większego znaczenia. Brzmiały wręcz sztucznie, na przykład kierowana do Tomasza wypowiedź Sabiny o kiczu. Z kolei czytelnik pierwowzoru usilnie będzie filmowych oddźwięków refleksji Kundery o kiczu szukał – i nie

¹¹ Richard Rorty, *Heidegger, Kundera, Dickens*, tłum. Marek Kwiek, [w:] *Między pragmatyzmem a postmodernizmem*, red. Andrzej Szahaj, Wyd. UMK, Toruń 1995.

¹² Stefan Morawski, *Wyciąg z Kundery i kilka o jego dziele domysłów*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12.

¹³ Zygmunt Bauman, *O związku morganatycznym teorii z literaturą myśli (roztrzępanych) parę*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2; tenże, *Prawda nauki, prawda sztuki*, [w:] tenże, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wyd. Sic!, Warszawa 2000.

w tym rzecz, by teraz to czynić. Otóż wydaje się, że tak jak Kaufman konsekwentnie opowiada o zdradzie, czyniąc ją głównym tematem filmu, tak na poziomie wykładni filozoficznej próbuje – na ile udanie? – oddać tytułową „lekkość bytu”, rozumianą jako przypadkowość, ironiczność (ironia losu i ironia historii), szkicowość. W powieści rola przypadku jest pierwszorzędna i wyraźnie podkreślona w narracji, ale w filmie umyka – nie tyle nawet przez celowe i konieczne elipsy, ile ze względu na charakter samego filmowego opowiadania, to znaczy bez wyraźnego głosu narratora (nikt tu wprost nie tłumaczy metafizycznych założeń opowieści – że Teresę i Tomasza połączyła sieć przypadków). Ale jednocześnie film, wprowadzając w opowiadaną historię *in medias res*, jest przecież medium „z natury” przypadkogenym i to, co opowiedziane, może pokazać. Klamrowe zestawienie pokoju nr 6, w którym nocuje Tomasz w sanatorium, gdy poznaje Teresę, i pokój nr 6 (rzecz dopisana w filmie), w którym jako małżonkowie zatrzymują się po spontanicznie zorganizowanej potańcówce, prowadzi do podobnej – dotyczącej sieci przypadków – konkluzji.

Zbliżona do powieściowej jest również charakterystyka postaci, ich decyzji i konsekwencji z nich wynikających. To jeden z głównych tematów Kundery: oscylacja pomiędzy zamiarami a czynami, wolnym wyborem a jakąś zewnętrzną siłą, przypadkiem a ciężarem istnienia. Los bohaterów *Niežnośnej lekkości bytu* konstituowany jest przez przypadki i kontekst społeczno-polityczny; los przychodzi z zewnątrz, tylko wywołuje różne reakcje w Tomaszu, Teresie, Sabinie i Franzu. Na przykład filmowy Tomasz zaraz na początku filmu w rozmowie z Sabiną żałuje, że nie może „przepisać” życia dwa razy (tak jakby możliwe były jego dwa scenariusze)¹⁴, że życie jest lekkie, jak szkic. I właściwie tak postępuje: od zdarzenia do zdarzenia, które najczęściej mają erotyczny charakter. Pominięcie przez scenarzystów informacji o synu to nie tylko zwykła redukcja, ale także informacja dodatkowa: Tomasz jest tym lżejszy, tym bardziej niezakorzeniony, bez wiążącej przeszłości, ale też bez przyszłości. Kundera, krytycznie wypowiadając się o filmowych adaptacjach powieści, pisze o Tołstoju:

[...] w sposób radykalnie nowy w dziejach powieści postawił on pytanie o ludzkie czyny; odkrył, jak fatalnie ważą nad podejmowaną decyzją przyczyny nieuchwytnie dla rozumu. Dlaczego Anna popełniła samobójstwo? Tołstoj posunął się aż do użycia Joyce'owskiego niemal monologu wewnętrznego, aby ukazać tkankę *irracyjnych*

¹⁴ Por. Milan Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, tłum. Agnieszka Holland, PIW, Warszawa 2004, s. 9 i 168–169.

motywów, które zdalnie sterowały jego bohaterką. Otóż każda adaptacja tej powieści usiłuje, co leży w samej naturze *reader's digest*, uczynić jasnymi i logicznymi przyczyny postępowania Anny, usiłuje je zracjonalizować; adaptacja staje się w ten sposób bezwzględny zaprzeczeniem oryginalności powieści¹⁵.

Zrozumiałe jest, że forma specyficznej narracji z *Niežnośnej lekkości bytu*, a także postać samego narratora, komentującego przebieg zdarzeń i filozofującego na przeróżne tematy, od kategorii „lekkości” i „ciężaru”, przez „kicz”, do „gówna”, nie mogły być w filmie odtworzone. Także postaci u Kundery nie są bytami autonomicznymi, ale mają charakter dyskursywny – los każdej z nich mówi coś istotnego o losie w ogóle¹⁶. Postacie te „rodzą się” ze zdań lub zdarzeń. Czytamy o tym na początku drugiego rozdziału: *Byłoby głupie, gdyby autor starał się wmówić czytelnikowi, że jego postacie istniały naprawdę. Nie zrodziły się one z ciała matki, ale z jednego czy dwóch sugestywnych zdań lub z jakiejś elementarnej sytuacji. Tomasz narodził się ze zdania: „Einmal ist keinmal”. Teresa narodziła się z burczenia w brzuchu*¹⁷. Stąd Tomasz obsesyjnie będzie traktował „lekkość”, szkicowość życia, którego nie można powtórzyć, dla Teresy zaś konstytutywny będzie konflikt między duszą a ciałem. A zatem, z jednej strony, narracyjne rozważania o losie bohaterów, na przykład o podejmowaniu przez nich decyzji, w filmie przestają mieć znaczenie. Nie dowiadujemy się więc, dlaczego coś postanawiają, o czymś decydują, ale taka właśnie irracjonalność postępowania, z drugiej strony, jest przecież tematem książki oraz autorefleksyjnych esejów pisarza. Można powiedzieć nawet, że brak jakiejkolwiek instancji zewnętrznej dla zachowania postaci (przede wszystkim nadrzędnej narracji), zachowania często absurdalnego czy niezrozumiałego, sprawia, że ta ich cecha – komentowana często jako widoczny brak umotywowania psychologicznego – tym bardziej przekonuje.

W swych wcześniejszych powieściach Kundera przepracowywał kolejne pojęcia, ważne dla protagonistów i konstytuujące ich byt, ale też pojmowane jako swoiste klucze interpretacyjne czy wręcz kompozycyjne chwytły. Umieszczony w *Niežnośnej lekkości bytu* „Mały słownik niezrozumianych słów”, element niby heterogeniczny, ale w myśl gatunkowej polifonii niezbędny w całości utworu, świadczy o ambicjach pisarza-filozofa. Oczywiście rezygnacja w filmie z pojęć (jakiegoś filmowego ekwi-

¹⁵ Milan Kundera, *Wprowadzenie do wariacji...*, s. 14; por. także SP, 14–15.

¹⁶ Por. Ewa Graczyk, *Człowiek Kundery*, [w:] Kundera. *Materiały z sympozjum...*, s. 81–82.

¹⁷ Milan Kundera, *Niežnośna lekkość bytu...*, s. 31.

walentu „słownika niezrozumianych słów”), w ramach przekodowania z opowiadania na pokazywanie, prowadzi do zaakcentowania znaczących przedmiotów. Wymienić tu trzeba przede wszystkim „rekwizyty” Sabiny: kapelusz i – zwłaszcza – lustro, nie aż tak mocno wyeksponowane w powieści¹⁸. W scenach miłosnych z Tomaszem najpierw jest ono duże, owalne, ze stylową ramą, potem – w znaczącej scenie zmiany warty, kiedy Sabina właściwie zdradza Franza z Tomaszem, pojawia się lustro popękane (praca plastyczna bohaterki).

Tak jak dla Sabiny lustro, tak dla Teresy aparat fotograficzny są pewnymi atrybutami. Może zbyt uproszczeniem byłoby stwierdzenie, że Sabina przygląda się sobie, a Teresa innym. Chodziłoby raczej o inne porównanie: Sabina jest siebie w pełni świadoma (przede wszystkim świadoma swej niezależności i – związanej z tym – ciągłej konieczności zmiany), natomiast Teresa to kobieta szukająca tożsamości, słaba (jak sama to w filmie określa, gdy wraca z Genewy do Pragi, do kraju ludzi podobnych do niej).



Fot. 6. *Nieznosna lekkość bytu* (1978, reż. Philip Kaufman)
Atrybutem Teresy jest aparat fotograficzny

Obie postaci podejmują pochopne, irracjonalne czasem decyzje, jednak podczas gdy Sabina robi to zgodnie ze swoim poczuciem wolności, Teresą rządzi rozpacz. Żywiołem podstawowym będzie dla niej woda – dopisane w filmie sceny w basenie (rzeczywiste bądź wyobrażone) również symbolicznie pokazują niedoświadczenie, niepewność, „płynność”

¹⁸ Na okładkach książek z kolei zdecydowanie króluje melonik, często zawieszony w powietrzu – jako znaczący rekwizyt z życia erotycznego Sabiny (i Tomasza) oraz – z pewnością – uchwytny, niemalże ilustracyjny symbol tytułowej „lekkości”.

charakteru Teresy, jej ciągle zapytywanie o tożsamość¹⁹. Tak nakreśloną różnicę świetnie oddają też aktorki (dojrzała Lena Olin i dziewczęca Juliette Binoche)²⁰.

Nieszczęśliwe zakończenie?

Oczywiście, mówiąc o filmie Kaufmana w kontekście filozofii powieści (według Kundery) oraz powieści filozoficznej (czyli *Niežnośnej lekkości bytu*), narzuca się pytanie, czy adaptacja taka jest w ogóle możliwa? Odpowiedź skierowałbym w inną stronę: *Niežnośna lekkość bytu* to adaptacja wielokrotna. Najpierw – z książki na film. Potem – z kultury na kulturę; nie bez znaczenia pozostaje przecież fakt, że powstał film amerykański, z zakładanym również amerykańskim i międzynarodowym widzem. Na tym poziomie należy też wspomnieć o wyborze języka angielskiego, ale nie to było najgorszą decyzją. Otóż po angielsku (to znaczy sztuczną, sztywną angielszczyzną) mówią także nieanglojęzyczni aktorzy, czego w żaden sposób nie da się uzasadnić fabularnie (pomijam już dodatkowe niekonsekwencje, na przykład mężczyźni w sanatoryjnym basenie mówią po czesku). I wreszcie, wracając do wielowarstwowej adaptacji tekstu Kundery – jest to także próba przekładu tekstu na wskroś filozoficznego. Jak wiadomo, teoretycznie rzecz biorąc, różnica „języka” nie stanowi przeszkody w dokonaniu adaptacji, jednak spotkanie aż trzech rodzajów translacji – intersemiotycznej, interkulturowej oraz interdyskursywnej – staje się nie lada wyzwaniem. Może i tę książkę należałoby dopisać do listy Kundery: „W literaturze światowej istnieją dwie powieści całkowicie nieredukowalne, zupełnie *unrewritable*, nie do przerobienia: *Tristram Shandy* i *Kubuś Fatalista*”. „Jakże uprościć – pytał – ich cudowny nieporządek, żeby coś z niego zostało? I co by miało z niego zostać?”²¹.

Inna kwestia wiąże się z rolą mediów (medium powieści i medium filmu) w kulturze. Według Kundery – przypominał o tym Rorty – powieść jest synonimem „utopii demokratycznej”; „[...] my, mieszkańcy Za-

¹⁹ Pierwotnie *Niežnośna lekkość bytu* miała mieć tytuł *Planeta niedoświadczenia* (por. SP, 122).

²⁰ Od narratora powieści możemy się dowiedzieć, że „Teresa i Sabina stanowiły dwa bieguny jego [Tomasza] życia, bieguny odległe, nie do pogodzenia, lecz piękne” (Milan Kundera, *Niežnośna lekkość bytu...*, s. 24).

²¹ Milan Kundera, *Wprowadzenie do wariacji...*, s. 15.

chodu – pisał dalej – zawdzięczamy tę świadomość i tę wrażliwość [na różnorodność – przyp. R. K.] powieściopisarzom, a nie filozofom lub poetom”²². Nie można też pomijać faktu, że Kunderze, w masowym niemal wymiarze i zgodnie z jego poglądami na ten temat, udało się przemycić tekst filozoficzny pod postacią powieści. Patrząc na to z odmienną perspektywy: otóż filmoznawczy dyskurs pierwszych dekad XX w., kiedy ruchome obrazy zaczynały pretendować do roli sztuki, często zatrzymywał się na skojarzeniu filmu jako kontynuatora powieści – nie tylko w sensie formalnym, ale również w znaczeniu roli społecznej. Tak jak odpowiadały sobie XIX-wieczna powieść i wzrastające wówczas miasto, tak film o wiele lepiej odpowiada przemianom XX w. Film w znacznym stopniu zastąpił (zasłonił!) powieść, a jej rola, tak często przez Kunderę analizowana, również bywa przez film – tę kolejną „demokratyczną utopię” – podmieniana, ciągle wypierając, rzecz jasna, filozofię i poezję. A na ironię losu zakrawa już fakt, że technika kompozycji Kundery, jego wielkie osiągnięcie pisarsko-muzyczne, bywa kojarzona z montażem filmowym²³.

Na zakończenie powracam do motta, przytaczam je jeszcze raz, łącznie z szerszym kontekstem i innymi jeszcze problemami, o których nie wspominałem na początku:

PAN: [...] Czy znasz tego, kto pozwolił sobie na nowo nas napisać?

KUBUŚ: To dureń, proszę pana. Ale teraz, skoro już zostaliśmy na nowo napisani, nic się już nie da zrobić.

PAN: Na pohybel tym, którzy mają czelność przerabiać na nowo to, co zostało już napisane! Wbić by ich na pal i smażyć na wolnym ogniu! Wykastrować i jeszcze obciąć im uszy! [...]

KUBUŚ: Proszę pana, ci, którzy przerabiają na nowo, nigdy nie smażą się w ogniu i wszyscy im wierzą.

PAN: Myślisz, że uwierzą temu, kto przerobił naszą historię? Że nie będą sprawdzać w „tekście”, kim jesteśmy naprawdę?

KUBUŚ: Proszę pana, przerobiono nie tylko naszą historię, lecz wiele innych rzeczy. Wszystko, co zdarzyło się na tym padole, zostało już przerobione setki razy i nikomu do głowy nie przyszło sprawdzać, co wydarzyło się w rzeczywistości. Dzieje ludzkie pisane są na nowo tak często, że ludzie nie wiedzą już, kim są²⁴.

²² Richard Rorty, *dz. cyt.*, s. 91 i 99.

²³ Por. Roman Zimand, *Ten cholerny Kundera*, „Almanach Humanistyczny” 1984, nr 1–2, s. 175.

²⁴ Milan Kundera, *Kubuś i jego Pan...*, s. 68.

Właściwie wszystkie te obawy, całą krytykę dotyczącą adaptacji można by przyłożyć do filmu Kaufmana. Najpierw: kto ma prawo do adaptacji? Potem, niezależnie od efektu: każda adaptacja jest swego rodzaju występkiem. Wreszcie: adaptacja – w epoce *rewritingu* i jako narzędzie „ogłupiania” oraz „powszechnej niedyskrecji” – skutecznie zasłania oryginał. Kundera, odrzucając film, mógł rzeczywiście poczuć, że jego poglądy widoczne są tu jak na dłoni. Tymczasem wydaje się, że filmowa *Niežnośna lekkość bytu* nie musi podlegać takiej bezwzględnej krytyce, ponieważ ciągle można zaglądać za zasłonę i w interpretacji szukać „kunderowskich tropów”. Pisanie o filmie przez pryzmat Kundery, który tak chętnie samego siebie interpretował, jest chyba i nieuniknione, i w pełni uzasadnione.

Opowieści o sile zła, czyli powieść Ladislava Fuksa i film Tadeusza Chmielewskiego

Ladislav Fuks (1923–1994) to pisarz czeski, którego powieści były aż czterokrotnie przedmiotem adaptacji dokonywanych przez polskich filmowców, którzy w głębokiej intelektualnie, psychologicznie i moralnie prozie jednego z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej czeskiej literatury odnajdywali inspirację dla swych dzieł.

Były to dwa widowiska telewizyjne będące adaptacjami powieści *Palacz zwłok* (*Spalovač mrtvol*, 1967); pierwsze zostało zrealizowane w formule szkolnej etiudy przez Tomasza Wiszniewskiego i Andrzeja Wyrozębskiego (PWSFTviT, 1980), drugie, będące już profesjonalnym widowiskiem, wyreżyserował Wojciech Wiszniewski (operatorem był Wojciech Król), przy realizacyjnej współpracy Andrzeja Mellina (emisja – OTV Łódź 27 lutego 1981 r., tydzień po śmierci Wojciecha Wiszniewskiego). Ten telewizyjny spektakl poraził widzów intensywnością niemal apokaliptycznej wizji, surrealistycznym obrazowaniem, które to cechy nadały wykreowanej rzeczywistości symboliczny wymiar, a głównemu bohaterowi, owemu palaczowi zwłok, przydały esencjonalności zła.

Stricte filmowe adaptacje prozy Ladislawa Fuksa to w 1978 r. *Wśród nocnej ciszy* w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego (oryginalny tytuł – *Příběh kriminálního rady*, 1971, w polskim tłumaczeniu powieść: *Śledztwo prowadzi radca Heumann*) oraz w 1984 r. *Kartka z podróży* w reżyserii Waldemara Dzikiego (oryg. *Pan Theodor Mundstock*, 1963).

Czechosłowacką wybitną filmową adaptację *Palacza zwłok* wyreżyserował Słowak Juraj Herz w 1989 r., któremu później nie udało się zrealizować napisanych już scenariuszy według takich powieści Ladislava Fuksa, jak właśnie *Śledztwo prowadzi radca Heumann* i *Myszy Natalii Mooshabrové* (*Myši Natalie Mooshabrové*, 1970).

Debiutujący w czterdziestym roku życia powieścią *Pan Theodor Mundstock* Ladislav Fuks ukończył studia filozoficzne, zwieńczone doktoratem

z psychologii, co, jak podkreślają interpretatorzy jego twórczości literackiej, miało wpływ na wybory tematów i bohaterów oraz dominujący w jego powieściach typ konfliktu. Zdzisław Niedziela pisał: „Fuks jako twórca znalazł własny świat – świat zaułków psychicznych i niezwykle wyobraźni. Przez długie lata omijał bezpośrednio aktualną tematykę zafrapowany tropieniem źródeł zła, zbrodni i degradacji człowieka”¹.

W kilku swych utworach (m.in. w tych, które zaintrygowały polskich filmowców) problem ten rozważał, ukazując gehennę czeskich Żydów, i co w twórczości Fuksa znamienne, czynił to głównie przez perspektywę doświadczeń jednostki, poprzez jej życie wewnętrzne, jej psychikę.

Tytułowy bohater powieści *Pan Theodor Mundstock*, skazany na zagładę stary biuralista (w filmie *Kartka z podróży* polski Żyd, Jakub Rosenberg czekający w getcie na transport do obozu koncentracyjnego), podejmuje walkę z paraliżującym go strachem poprzez odwołanie do najprostszych czynności. Pan Theodor, mając świadomość nieuchronnego transportu do obozu, wypracowuje w każdym szczególe sposoby przetrwania – przygotowuje się do przerażającej go drogi, ale i wspiera innych. Głęboko wierzy, że iluzja, nadzieja przetrwania będą pomocne w ostatnich dniach życia. Przypadkowo ginąc pod kołami niemieckiego samochodu, nie zdołał sprawdzić tej wiary.

W swej następnej powieści *Palacz zwłok* Ladislav Fuks przeniósł swą uwagę z postaci ofiary na kata, człowieka, w którym śledzi rozwój tkwiącego w nim instynktu zbrodni. Karel Kopfrkingl, pracownik praskiego krematorium, bogobojny, wrażliwy na muzykę i troskliwy, choć obłudny, ojciec rodziny, ulega wpływom faszystowskiej ideologii, a w niej antysemityzmowi. Pielęgnuje odkrytą w sobie kroplę krwi niemieckiej i ze zgrozą uświadamia sobie, iż jego żona jest półkrewi Żydówką. Za cenę nowych przywilejów czeski mieszczuch staje się hitlerowskim oprawcą wobec rodziny i dawnych współpracowników w krematorium. Oswojony przez swój zawód ze śmiercią, staje się cynicznym mordercą przeszkadzającej mu w karierze żony i syna, a jego nowi, hitlerowscy mocodawcy znajdują w nim chętnego wykonawcę zbrodni dokonywanych na skalę masową. Gdyby nie bardzo wyrazisty kontekst ideologiczny „kariery” Kopfrkingla, można by sądzić, iż powieść Fuksa i jej adaptacje są studium narastającego obłędu, opisem koszmarnego snu, który opętał wyobraźnię szalonego człowieka, sprawcy zbrodniczych zdarzeń. Towarzyszący działaniom Kopfrkingla klimat horroru jest, zwłaszcza w literackim pierwo-

¹ Zdzisław Niedziela, *Twórczość Ladislava Fuksa*, [w:] Ladislav Fuks, *Wariacje na najniższej strunie*, tłum. Maria Erhardt-Gronowska, Wyd. „Śląsk”, Katowice 1980, s. 7.

wzorze i w filmie Herza, projekcją psychiki szalonego zbrodniarza, rozwoju tkwiących w nim predyspozycji mordercy. Na tym studium obłądu ani Fuks, ani Herz, ani Wiszniewski nie poprzestali. Wszyscy oni mocno akcentowali zło, które przenika podatną nań psychikę, a owo zło ma w tym przypadku swe bardzo konkretne źródła w obłądnej faszystowskiej ideologii.

Nie podejmując się na stronach tego tekstu przypomnienia całej twórczości Ladislava Fuksa, przywołać należy te obecne w niej tropy, które odnaleźć można w powieści *Śledztwo prowadzi radca Heumann*, a której adaptacją jest film Tadeusza Chmielewskiego *Wśród nocnej ciszy*.

W uznanej za jego najwybitniejsze dzieło powieści *Wariacje na najniższej strunie* (*Variach pro temnou strunu*, 1966) Fuks głównym bohaterem czyni chłopca, który dorasta najpierw w atmosferze austrowęgierskiej tradycji rodzinnego domu, a potem już jako młodzieniec w klimacie takich wydarzeń, jak kryzys monachijski i postępująca faszyzacja rodzimego kraju. Ten polityczny kontekst historii dojrzewania Michała jest ważny, lecz uwaga pisarza-psychologa zostaje skupiona na Michale i jego życiu wewnętrznym, na jego samotności i wrażliwości, które są przyczyną jego ucieczki w świat wyobraźni, kompleksów, a nawet odchyień od pewnej normy świata dzieciństwa. Rzeczywistość otaczająca chłopca jest jego wyobrażeniem, któremu pisarz nadał walory psychicznej wiarygodności dziecięcego sposobu jej odczuwania. To ważna cecha pisarstwa Ladislava Fuksa, istotna także w powieści *Śledztwo prowadzi radca Heumann*.

Zbliżając się powoli właśnie do niej, należy skonstatować, że pierwszy odbiór skłania do uznania jej za utwór napisany w konwencji sensacyjno-kryminalnej. Należy też podkreślić, że skłonność Ladislava Fuksa do prowadzenia z czytelnikiem pewnych gier stylistyczno-gatunkowych jest pewną stałą cechą jego pisarstwa. Czytając *Palacza zwłok*, obcujemy z atmosferą horroru, w *Nieboszczykach na balu* (*Niebożticy na bále*, 1972) wkraczamy w świat farsy, a nawet buffo, do spotkań z konwencją kryminału dochodzi w czasie lektur powieści *Myszy Natalii Mooshaber* i właśnie *Śledztwa*...

Tłumacz powieści *Myszy Natalii Mooshaber*, Andrzej Babuchowski, owe właściwości prozy Ladislava Fuksa interpretuje w ten sposób:

Kształt jego powieści rodzi się w zakamuflowanym nieco dialogu z rodzimą i obcą tradycją literacką. To swoiste „kuglarstwo” nadaje utworom Fuksa wieloznaczną wymowę, choć przyznać trzeba, że nigdy nie prowadzi do całkowitego immoralizmu i że cała ta twórczość jest głęboko humanistyczna, zaangażowana (w jak najlepszym tego słowa znaczeniu), dyskretnie współczująca. [...] Autor zastawia

pułapki na schematy myślowe, na obiegowe wyobrażenia o ludzkiej naturze, psychice, moralności, na uproszczone pojmowanie dobra i zła. W potrzask wpadają też przy lekturze nasze nawyki czytelnicze, upodobania do „czystości gatunku”, jednoznacznej wymowy ideowej itp.²

Te wyżej wskazane cechy prozy Ladislava Fuksa towarzyszą także lekturze powieści *Śledztwo prowadzi radca Heumann*³. Stricte kryminalna historia wypełniona jest w niej głębokimi obserwacjami i diagnozami psychologicznymi. Dramatyzm fabuły wspiera się na konflikcie nastoletniego syna z ojcem, klasycznym radcą, wysokim komisarzem policji. Chłopiec, maturzysta Viki, przypomina Michała, bohatera powieści *Wariacje na najniższej strunie*. Obaj (ojciec Michała też jest wysokiej rangi policjantem) są w rodzinnych, pełnych materialnego dobrobytu domach przeraźliwie samotni. Michał ucieka w świat wyobraźni i skąpych tak naprawdę wspomnień, Viki zaprzyjaźnia się z jeszcze bardziej niż on zamożnymi rówieśnikami, rodzeństwem Barrym i Gretą Piret. Ich dom, za jego nowobogactwo, radca Heumann obdarza pogardą. Viki łąnie do przyjaciół, z którymi spędza wolne chwile, także te w restauracjach, ale, nade wszystko, snuje plany wspólnej wakacyjnej wyprawy do Turcji, w której ojciec Barry’ego prowadzi intratne interesy i która w marzeniach Vikiego ma stać się stałym miejscem jego ucieczki z rodzinnego domu.

Przyjaźń z Piretami rekompensuje chłopcu chłód i pustkę rodzinnego domu, w którym wychowywany przez owdowiałego ojca może z ukrycia śledzić jego zawodowe poszukiwania, skoncentrowane na śledztwie dotyczącym odnalezienia sprawcy morderstw dokonywanych na dzieciach. Zachęcany przez szkolnych kolegów, zamierza sam równolegle owo śledztwo prowadzić, lecz, jak się okazuje, przekracza to jego możliwości. Rozdrażniony, zagubiony Viki swe samopoczucie wspiera odnalezionymi pigułkami zmarłej matki.

Wśród smutnych tajemnic willi radcy Heumanna, którego gabinet jest centrum domu, Vikiego najbardziej intryguje zbiór starej broni, a zwłaszcza jeden z pistoletów mający swą, także dość tajemniczą, historię z lat młodości jego ojca. To pistolet z lewoskrętną lufą, zwany meyerbachówką, a więc taki, z którego zginęła trójka zamordowanych dzieci. Meyerbachówki były bronią, którą posługiwali się przed wielu laty członkowie Studenckiego Kółka Strzeleckiego, a wśród nich późniejszy

² Andrzej Babanowski, *Posłowie*, [w:] Ladislav Fuks, *Myszy Natalii Mooshaber*, tłum. tenże, Wyd. Literackie, Kraków 1983, s. 352–353.

³ Wydanie polskie w tłumaczeniu Emilii Witwickiej, Czytelnik, Warszawa 1981.

radca Heumann i jego obecny, znienawidzony przezeń sąsiad, preparator i konserwator szkieletów – Bernard Raster. To z nim, na przekór ojcu, zaprzyjaźnia się Viki. W opowiadanej historii to Raster staje się jednym z podejrzanych, jemu to Viki przedstawia inny, odnaleziony w dokumentach ojca, trop śledztwa – policja poszukuje niejakiego Anatola Brikcusa, który po ucieczce z więzienia w Brukseli przebywa gdzieś w kraju. Radca Heumann i jego współpracownicy w tym, według posiadanej opinii, niepełna rozumu przestępcy widzą mordercę dzieci.

Nadchodzą święta Bożego Narodzenia, ojciec Vikiego złagodniał, nie wspomina przyjaciół syna i ich wspólnych wakacyjnych planów, którym wcześniej kategorycznie się sprzeciwiał. W domu rodzinnym Viki ma jednak opiekuna – jest nim dość tajemniczy kamerdyner, który wspiera chłopca w jego śledczych poczynaniach i marzeniach o Turcji. W wigilijny wieczór radca zaskakuje i Vikiego, i starego kamerdynera zaproszeniem na kolację gości, w tym rodziców jednego z zabitych dzieci. Spotkanie przebiega spokojnie, choć jego głównym tematem są dokonywane morderstwa.

Mijają zimowe miesiące we względnym domowym spokoju, który tyle samo cieszy chłopca, ile niepokoi. Czytelnik już rzadziej obcuje z Vikim, z jego marzeniami i nastrojami. Narrator skupia uwagę na śledczych poczynaniach radcy, który wprowadzie poleca dalsze intensywne poszukiwania Brikcusa, prawdopodobnego mordercy dzieci, lecz coraz więcej uwagi poświęca innym tropom towarzyszącym mordom trójki dzieci: broni, z której je popełniono, owej meyerbachówce, znajdującej się także w jego zbiorach; małej zabawce, pozostawianej przez mordercę przy dzieciach i innym znalezionym śladom (rękawiczki, włókna, sztuczne wąsy). Pogrążony w swych długich rozmyślaniach i analizach radca Heumann pewnego kwietniowego dnia zaprasza syna na przejażdżkę samochodem w miejsce, gdzie tego popołudnia ma być aresztowany Brikcius. Szczęśliwy z powodu tej nieoczekiwanej, pierwszej z ojcem w życiu wyprawy, Viki nie ukrywa pewnego zdziwienia jej okolicznościami. W oczekiwaniu na moment aresztowania przestępcy, na przewróconym pniu drzewa prowadzą swą ostatnią, pełną ciepła rozmowę, w czasie której radca Heumann strzałem, właśnie z meyerbachówki, w tył głowy syna – zabija go. Odkrył bowiem mordercę trzeciego dziecka.

Ostatnie rozdziały powieści zamykają prowadzone przez radcę śledztwo – Brikcius, jako faktyczny zabójca pierwszej dwójki dzieci, już w więzieniu zostaje otruty przez Heumanna. Nie dopuszcza on do rozwiązania tajemnicy trzeciego morderstwa, którego sprawcą był Viki i tego czwartego, ostatniego, dokonanego przezeń na własnym synu. Ocala w ten

sposób honor rodziny i swój własny, rezygnuje też ze sprawowanej przez siebie funkcji. Spaliwszy wszystkie ślady synowskiej zbrodni, zmożony bólem i zmęczeniem, radca Heumann zasiada w fotelu swego domowego gabinetu, a jego myśli tak podsumowuje narrator:

Co miało zostać ukarane, zostało ukarane, sprawiedliwości stało się zadość. Radca wiedział, że ręce ma czyste jak dawniej, ale wiedział zarazem, że raz na zawsze jest napiętnowany, jak chyba nikt. Wiedział, że swoim czynem uratował honor rodziny, ocalił jej nieposzlakowane imię, a także oczyścił swe sumienie. Czy jednak czyste sumienie warto było tej potwornej grozy, tego najokrutniejszego piętna, którego zmyć się nie da, a które naznaczyło jego duszę⁴.

Opowiedzenie kryminalnej historii, a zwłaszcza jej spuentowanie, jest wobec czytelnika swoistym przestępstwem. Rzecz w tym, że w przypadku śledztwa, które prowadzi radca Heumann inaczej się nie da, a to dlatego, że powieść Ladislava Fuksa, choć zbudowana na kryminalnej intrydze, jest tak naprawdę powieścią psychologiczną, której niuanse wymagają ścisłego dopowiedzenia w jej warstwie fabularnej; jest także opowieścią o buncie jednostki wobec tyranii.

Dramatyczna historia radcy Heumanna i jego syna, zachowując schemat powieści kryminalnej, jest kolejną w twórczości Fuksa próbą analizy okoliczności sprzyjających rodzeniu się zła i przemocy. Są one inne, co oczywiste, w *Palaczu zwłok* i inne w *Śledztwie...*, ale w obu powieściach ciśnienie okoliczności zewnętrznych na proces destrukcji psychiki bohaterów jest ukazane bardzo wyraziście, choć Karel Kopfrkingel jest człowiekiem dorosłym, zdawałoby się przygotowanym do trudnych wyborów, a Viki Heumann stoi dopiero u progu dorosłości. W *Palaczu zwłok* kreator tragicznych wydarzeń Kopfrkingel działa zarażony faszystowską ideologią; Viki jest chłopcem bezbronnym, którego osacza rygor ojcowskiej postawy, samotność i obcość w rodzinnym domu. To te okoliczności prowadzą do degradacji jego osobowości i jej tragicznych skutków.

Psychologiczne portrety Vikiego i jego ojca, klimat relacji pomiędzy nimi stanowią główną materię *Śledztwa...*, a znakomicie poprowadzone wątki kryminalne i ich zaskakująca puenta budują bieg zdarzeń i ich tajemniczość. Wydaje się jednak, że główną cechą tej powieści jest właśnie jej głęboki psychologizm. Ladislav Fuks powrócił w niej do podjętych już w *Wariacjach...* analiz psychiki czasu dorastania i w jego przekonaniu fundamentalnej dla kształtowania osobowości człowieka relacji z rodzicami, w przypadku obu tych powieści – z ojcami.

⁴ Ladislav Fuks, *Śledztwo prowadzi radca Heumann*, s. 309.

Uniwersalizm tej opowieści i postawione w niej diagnozy Fuks podkreśla nie tylko perfekcyjnie poprowadzoną, pełną ukrytych napięć intrygą kryminalną, nie tylko głębokimi w swych sensach portretami ojca i syna oraz relacjami pomiędzy nimi. Decyduje o nich także zawieszenie akcji w czasie, a zwłaszcza przestrzeni. Czas powieści to współczesność, zapewne lat 60. W świecie bohaterów są obecne telewizory i tranzystory, ówczesne nowe modele samochodów, rytm niedużego miasta i otaczająca je sielska przyroda, możliwość zagranicznych podróży. Nie jest to jednak rzeczywistość Czechosłowacji tamtych lat. Można by założyć, że miejscem akcji powieści są Niemcy – wiele w niej niemiecko brzmiących nazw miejscowości i nazwisk postaci (ta ostatnia właściwość to jednak cecha wielu powieści Ladislava Fuksa); postaci policjantów – radców i komisarzy – to także figury z niemieckiej społecznej kultury. Mimo tych rozsypanych w powieści znaków cywilizacyjnych, czytelników nie opuszcza uczucie, iż przedstawione w niej zdarzenia toczą się „gdzieś i kiedyś”.

Wrażenie to potęguje także kompozycja powieści i mimo kryminalnej intrygi, niespieszność jej akcji. *Śledztwo...* nie towarzyszy dynamika narracji, powieść zawiera wiele powtarzalnych, czasem wariantywnych sytuacji, zdarzeń, a nawet dialogów. Pojawiają się w niej postacie, które w biegu wydarzeń znikają, co jest sposobem odczuwania świata przez Vikiego. Potwierdzeniem tego wrażenia jest też stała obecność starego kamerdynera, jedyne go w rzeczywistości samotnego chłopca współlistniejącego z nim człowieka.

Te cechy *Śledztwa...* potwierdzają, iż nie wątek kryminalny decyduje ostatecznie o gatunkowej przynależności tej powieści. Prowadząc z czytelnikiem niezwykłą, właśnie gatunkową grę, zachwycając niuansami języka narracji, Ladislav Fuks przymusza go niejako do innego stylu odbioru. Psychologiczne walory tej powieści muszą w nim dominować, podobnie jak przecucie, iż jest to metaforyczna opowieść o źródłach zła, które tkwią w każdej postaci tyranii i przemocy.

* * *

Dokonana w 1978 r. przez Tadeusza Chmielewskiego (był także autorem scenariusza) adaptacja powieści Ladislava Fuksa była pewnym zaskoczeniem, choć krytycy powinni pamiętać, że w minionych latach reżyser ten dwukrotnie mierzył się z tematem zbrodni. Po raz pierwszy uczynił to, realizując w 1960 r. groteskową komedię kryminalną *Walec pikowy, czyli kobieta zmienną jest* według powieści Czecha Zděnka Jirotki pt. *Człowiek*

z *psem*, po raz wtóry, reżyserując w 1962 r. *Dwóch panów „N”*, thriller milicyjny, który był ówczesną rodzimą odmianą filmu policyjnego. W przypadku obu tak różnych gatunkowo filmów, które nie zyskały jednak zainteresowania widzów, krytycy, także po latach, podkreślają ich ciekawą wielowarstwową konstrukcję, precyzyjną narrację, akcję trzymającą w napięciu i zaskakujące jej finały⁵.

Pozostałe filmy Tadeusza Chmielewskiego to przede wszystkim cieszące się przez dziesiątki lat ogromną popularnością komedie. Są to m.in.: debiut reżysera, czyli satyryczno-surrealistyczna *Ewa chce spać* (1957), dwie przygodowo-wojenne komedie *Gdzie jest generał* (1963) i *Jak rozpętałem II wojnę światową* (1969), w których dominuje konwencja farsy, i wreszcie *Nie lubię poniedziałku* (1971), komedia zazębiających się niezwykle sprawnie epizodów, w których satyra na czasy PRL-u przypomina konwencje filmów Stanisława Barei. Ostatnim, zrealizowanym przez Tadeusza Chmielewskiego filmem jest wybitna adaptacja (1983) powieści Stefana Żeromskiego *Wierna rzeka*.

Jako artysta kina, Chmielewski zajmuje się także scenariopisarstwem i to nie tylko dla swych filmów. Podkreślam ten ostatni nurt twórczości Chmielewskiego, gdyż ta jego umiejętność jest na pewno jednym ze źródeł sukcesu, jakim była adaptacja powieści Ladislava Fuksa, czyli film *Wśród nocnej ciszy*.

Tadeusz Chmielewski – scenarzysta, a potem reżyser, na pozór zdradził złożoną, o czym była wcześniej mowa, konwencję powieści *Śledztwo prowadzi radca Heumann*. Jej czasoprzestrzenne niedopowiedzenia ukonkretnił; skoncentrowany na psychologicznych aspektach opowiadanej historii kunszt i rytm narracji sprowadził do wymogów filmowej dramaturgii, dodajmy – kryminalnego thrillera; ograniczył, co jest tak częstym adaptacyjnym zabiegiem, liczbę występujących w powieści postaci (tu żal jedynie starego kamerdynera, osoby tak ważnej w utworze Fuksa przy budowaniu portretu Vikiego, a także i jego ojca).

Świadomie w powieści niedookreślony czas i miejsce akcji, w filmie Tadeusza Chmielewskiego, również dla jego artystycznych celów, przybrały bardzo wyraziste kształty. Mroczną, a w swym finale, tragiczną fabułę filmu budują przestrzenie pomorskiego miasta w Polsce lat 20. Określenie „budują” nie jest w tym przypadku przejęzyczeniem. Owe przestrzenie są elementem tragicznych zdarzeń. To wszystko, co się zdarzyło, być może nie

⁵ Por. Artur Majer, *Tadeusz Chmielewski – zmysł precyzji*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. Piotr Zwierzchowski i Daria Mazur, Wyd. UMK, Bydgoszcz 2011.

stałoby się, gdyby nie klimat ich miejsca. I to nie o aurę tu chodzi, o przysypane śniegiem uliczki miasta i małego portu, o groźną w zimowym pejzażu rzekę. Kilkakrotnie sielskie obrazy przyrody w powieści Fuksa, tu stają się esencją zimowej mroczności; jej gęstość przytłacza, a o to twórcom filmowego thrillera chodziło. Znakomite w swej konwencji zdjęcia Jerzego Stawickiego wydobywają te cechy zimowej pomorskiej architektury i pejzażu (ich przykładem był w filmie głównie Toruń i Bydgoszcz), które stają się istotnym elementem przedstawianego dramatu, właśnie zagęszczającym jego atmosferę. Miłośnicy kina dostrzegą w filmie Chmielewskiego atmosferę filmu *M – morderca* (1931) Fritza Langa, a w jednej ze scen niemal cytaty z tego filmu. Chmielewski oddaje hołd mistrzowi niemieckiego kina, lecz jednocześnie wskazuje intelektualną i estetyczną z nim wspólnotę.



Fot. 7. *Wśród nocnej ciszy* (1978, reż. Tadeusz Chmielewski)
 Ponury zimowy pejzaż buduje gęstą atmosferę filmu

Sytuując akcję filmu w Polsce odległych lat 20., Tadeusz Chmielewski przydał przedstawianej historii, inaczej aniżeli uczynił to Ladislav Fuks, także pewnego uniwersalizmu sensów złej relacji pomiędzy ojcem i synem. Choć *Wśród nocnej ciszy* można uznać za najwybitniejszy w polskim kinie film zrealizowany w stylu „retro”, owo „retro” pełni w nim nie tylko funkcję estetyczną. Pozwala w ciekawy sposób uwiarygodnić opowiedaną historię, przydać jej właśnie znaczeniowego uniwersalizmu, mówiącego, tak jak w powieści Fuksa, o niszczącej jednostkę sile zła płynącego z każdej formy przemocy, nawet wówczas, gdy – co w filmie jest silniej

podkreślone – intencja tego, który posługuje się ową, choćby domową tyranią, jest w swych założeniach sprawiedliwa, a nawet szlachetna.

Owe lata 20. tworzą w filmie pewien intelektualny dystans wobec przedstawionego dramatu. Jego bohaterowie są bowiem obdarowywani pewną kulturową innością. Decydują o tym cywilizacyjne znaki ulic, po których chodzą bohaterowie; domów, w których mieszkają; marek samochodów, sklepów, a także strojów, które są ich codziennością. Widz obcuje z wdzięczną kobiecą modą, z czarnymi surdutami śledczych ze świata komisarza Hermana (takie, łatwiejsze do odczytania dla polskiego widza nazwisko nosi ojciec Wiktora, właśnie Wiktora, a nie Vikiego), widzi mundury policjantów czasu międzywojnia oraz szkolne mundurki Wiktora i jego kolegów. Wiele w tym filmie także znaków obyczaju, osobistej kultury bohaterów, i tych dorosłych, i tych młodzieńczych, zachowań podwładnych, a nawet serwującej posiłki służącej-gospodyni. W tym także względnie to inny świat, który jednak w niczym nie zmienia przenikającej film atmosfery grozy, z jej, mimo wszystko, zaskakującym finałem.

Jest on tożsamy z fabułą powieści Ladislava Fuksa, choć ona wydaje się psychologicznie bardziej „duszna”. Tadeusz Chmielewski – scenarzysta i reżyser, bardziej aniżeli Fuks wyeksponował w swym filmie samą intrygę kryminalną. Tego wymagały dramaturgiczne zasady kryminalnego thrilleru i jego właściwości gatunkowe. Chmielewski nie realizował filmu psychologicznego, choć portrety bohaterów nie zacierają owej, właśnie psychologicznej ich wiarygodności.

Wiktor pozostając samotnym dzieckiem, także oczekuje ojcowskiej serdeczności i na jej najmniejsze okrucieństwa reaguje spontanicznie. Abstrakcyjne w powieści Fuksa marzenia o wyprawie do Turcji, w filmie Chmielewskiego osadzone są w realiach miejsca, w którym Wiktor żyje. Nadrzeczny w miasteczku port jest bramą do wielkiej z przyjaciелеm Bernardem wakacyjnej wyprawy na morze, w nim także chłopcy miesiącami przygotowują niezbędną dla niej łódź. Przybywający z Gdańska handlowy statek i właśnie owa łódź staną się miejscami, w których Wiktor upatruje szansy na ucieczkę z domu. Staną się też miejscem kryjówki Stopka, bandziora i mordercy pierwszej dwójki dzieci. To z nim Wiktor łączy swe nadzieje na wyrwanie się z domu, choć z dokumentów ojca wie, że Stoppek jest poszukiwanym mordercą. W filmie Chmielewski, bardziej niżeli Fuks w powieści, wyraziście ujawnia motywy postępowania chłopca, który dla własnych celów, ale i w akcie zemsty na ojcu, chroni Stopka i z tych samych powodów popełnia zbrodnię. Liczy, że trzecie morderstwo zniszczy karierę ojca, a jego wyzwoli.

Stopek jest w finale filmu postacią ważniejszą aniżeli powieściowy Brikcius, którego radca Heumann otruł, by tajemnice późniejszych morderstw się nie ujawniły. Inna rola postaci Stopka pozostaje w filmie w ścisłym – choć innym niż w powieści – związku z postacią ojca. To jego komisarz Teofil Herman uczyni wykonawcą wyroku na sobie. Filmowy śledczy nie chce żyć dłużej ze świadomością zbrodni, którą popełnił, zabijając syna w imię sprawiedliwości, ale i bezbrzeżnego lęku o dalszy jego los po ujawnieniu prawdy o trzecim morderstwie.

Postać Teofila Hermana, w przejmującej kreacji Tomasza Zaliwskiego, nie jest tak bezwzględna, jak radcy Heumanna w powieści, choć wobec syna popełnia, podobnie jak tamten, grzechy. Film przynosi, poza ostateczną decyzją bohatera, wiele innych informacji o nim. Jest, jak syn, osobą bardzo samotną – w nieudanym małżeństwie; jego skłonna do romansów i zabaw żona popełniła samobójstwo. Znienawidzony w powieści preparator Raster, w filmie jest dawnym przyjacielem Hermana z czasów, gdy jako policyjny lekarz z nim współpracował, choć zapewne miał romans z jego żoną. Dziś z daleka czuwa nad Wiktorem, a przerażony biegiem spraw Herman składa mu wizytę, wspominając dawną przyjaźń. Teofil Herman ma w swej śledczej pracy jednego autentycznego i lojalnego przyjaciela – komisarza Stefana Wańka (w tej roli bardzo wiarygodny Henryk Bista). On jeden zna tragiczną tajemnicę domu Hermanów, on, wbrew rozkazowi nadkomisarza, a w imię owej przyjaźni, zamknie tę tajemnicę na zawsze.

Przypuszczać należy, że łagodniejszy wizerunek komisarza Hermana – po części odkrywający motywy jego postępowania, po części każący choć trochę je rozumieć oraz ostateczna decyzja, w której sam na siebie wydaje wyrok – to wynik świadomości scenarzysty i reżysera, dotyczącej gatunkowych wymogów filmu, który zrealizował. W kryminalnej historii zło, najczęściej, musi być ukarane, w tej – to zło objęło i syna, i ojca. Obaj musieli zatem w finale filmu zginąć.

Ladislav Fuks, pisząc powieść psychologiczną jedynie wspartą na kryminalnej konstrukcji, mógł tak naprawdę immoralną postać komisarza Heumanna opisać inaczej, a jego samego pozostawić żywym, choć przytłoczonym piętnem tego, co się zdarzyło, co sam uczynił. Heumann ratował swój i rodzinny honor, Herman zginął świadomie, ogarnięty ojcowską rozpaczą, ale przecież także wierny swemu zawodowemu posłannictwu.

Czy kryminalna formuła filmu *Wśród nocnej ciszy* zniszczyła psychologiczno-etyczne walory pierwowzoru? Nie, gdyż dramatyczna historia relacji ojciec-syn pozostała przypowieścią, ale właśnie przypowieścią

o klęsce tyranii, o konsekwencjach zaniku uczuciowych kontaktów między ludźmi, także tymi, zdawałoby się, najbliższymi. Powieść Ladislava Fuksa przez swe niedopowiedzenia, przez narracyjną złożoność opowiedzianej historii, przez swą puentę ma pewne cechy moralitetu; nawet więcej, jest uogólniającą metaforą każdej formy tyranii. Film Tadeusza Chmielewskiego, perfekcyjnie obdarowany gatunkowymi cechami kryminalnego thrillera, w tym suspensem, takich ambicji nie posiada, ale pozostaje, o czym była już wyżej mowa, przypowieścią o źródłach zła. W niej jest też miejsce na uczucia, które ze stron powieści Fuksa nie przenikają do czytelnika. Rozpacz i miłość na pozór kostycznego ojca Tadeusz Chmielewski wydobyl przejmująco; scena zabójstwa syna jest esencją tych uczuć. Niewątpliwie to także zasługa koncepcji postaci, w której swój udział miał Tomasz Zaliwski; to również dzieło młodziutkiego Piotra Łysaka, aktorsko przekonującego w portretowaniu Wiktora, którego ostatnie kadry przed śmiercią bohatera są – w kontekście wszystkich zdarzeń – szokujące swą niewinnością i pięknem.

Tę scenę śmierci Wiktora otacza cały pejzażowy, zimowy klimat filmu, tak perfekcyjnie wykreowany kamerą Jerzego Stawickiego, jej przytłaczającą wymowę buduje jednak napięcie, ów suspens, tak ważny w kształtowaniu narracji kryminalnego thrillera. Widz, tak jak wcześniej czytelnik, przeżywa w tej scenie szok, w obrazie filmowym silniejszy, bo wsparty przynależnymi tylko kinu środkami estetycznymi.

Dokonując, najczęściej nieuchronnych, porównań pomiędzy filmową adaptacją a jej literackim pierwowzorem warto zwrócić uwagę na cele i sensy samych tytułów dzieł. Ladislav Fuks obdarował swą powieść tytułem *Příběh kriminálního rady* (*Śledztwo prowadzi radca Heumann*). To świadome przez Fuksa wskazanie śledczego chłodu opowiedzianej historii i charakterystyki dorosłego jej bohatera. Tadeusz Chmielewski tytułem *Wśród nocnej ciszy* nie tylko określił jednorodny czas akcji swego filmu, lecz także przydał przedstawionej tragedii pewien znaczeniowy i emocjonalny kontekst. Dramatowi relacji ojciec-syn i popełnionym zbrodniom towarzyszą najpiękniejsze kolędy, wsparte adekwatną muzyką Jerzego Matuszkiewicza. Tym samym reżyser dookreślił sensy swej pozornie, choć perfekcyjnie poprowadzonej, tylko kryminalnej historii. Idylliczna atmosfera świąt Bożego Narodzenia nie stała się przeciwwagą zła, które wkroczyło w ludzkie dusze. Kryminalny thriller stał się także moralną przypowieścią o sile tego zła.

Epitafium dla taty, czyli *Śmierć pięknych saren* Oty Pavla i Karela Kachyni

Ota Pavel był niezwykle pisarzem, ale też człowiekiem dramatycznej biografii. Urodził się w 1930 r. w Pradze jako Otto Popper. Był najmłodszym z trzech braci wychowywanych w mieszanej żydowsko-czeskiej rodzinie. Jego ojciec, Leo Popper, to postać jakby wyjęta z kart popularnej literatury przygodowej. Po pierwszej wojnie światowej (w której jako żołnierz brał udział) zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej. Odbił służbę w Maroku, skąd uciekł. Schwytany przez Berberów, uszedł z życiem i przez jakiś czas przebywał w Maladze, zarabiając czytaniem gazet miejscowym analfabetom. Z Malagi również musiał uciekać. Po pewnym czasie przez Sztambuł dotarł do Europy. Po ślubie z pochodzącą z niezamożnej rodziny Czechką porzucił – przynajmniej w teorii – awanturnicze życie. Został komiwojażerem, sprzedawcą odkurzaczy firmy Elektrolux. Kiedy w 1939 r. po zajęciu Czechosłowacji przez Hitlera został utworzony Protektorat Czech i Moraw, dzieci z mieszanych małżeństw, zgodnie z obowiązującymi na jego terenie ustawami rasowymi, wysyłano do obozów koncentracyjnych. Tak do obozów trafili dwaj starsi bracia Ottona. Najpierw do Terezina, potem Oświęcimia i Mauthausen. Do obozu zabrano także ojca. To, że wszyscy trzech przeżyli wojnę, zakrawa na cud. Po wojnie Ota miał się różnych zajęć, aby wreszcie otrzymać posadę komentatora sportowego najpierw w czechosłowackim radiu, później w jednej z gazet sportowych. Jako komentator wyjeżdżał za granicę i właśnie za granicą, a dokładnie w Austrii, w Innsbrucku, podczas zimowych igrzysk olimpijskich 1964 r. wydarzyła się tragedia.

Dostałem pomieszenia zmysłów na zimowej olimpiadzie w Innsbrucku. Mózg mi się zaćmił, jak gdyby spłynęła mgła z Alp. Zobaczyłem pewnego pana jako diabła w całej okazałości, miał rogi, kopyta, sierść i wiekowe spróchniałe zęby. Potem poszedłem w górę nad Innsbruckiem, żeby podpalić zabudowania wiejskie. Byłem przekonany,

że taka jasność rozproszy mgłę. Wyprowadziłem już krowy i ogiery ze stajni, żeby nie spłonęły, kiedy dopadła mnie austriacka policja. Założyli mi kajdanki i poprowadzili w dolinę. Wymyślałem im, zdarłem z nóg buty i siedłem po śniegu boso jako Chrystus, którego prowadzą na krzyż¹.

Co takiego wydarzyło się w Innsbrucku? Podobno atak choroby psychicznej przyszedł po tym, jak Pavel usłyszał okrzyki niemieckich kibi-ców. Język niemiecki przywołał traumatyczne wspomnienia z czasów wojny. Jednoznacznych przyczyn – zapewne – określić nie sposób, ale następne lata Pavla są wypełnione pobytami w szpitalach psychiatrycznych, depresjami, próbami samobójczymi. Także pisanie, które miało być dla niego formą terapii. Oczywiście pisał już jako dziennikarz sportowy. W 1962 r. stworzył nawet (razem z Františkem Kožíkiem) scenariusz do filmu *Ostatni etap* (1962) wyreżyserowanego przez Miroslava Ondráčka. Jednakże prawdziwe pisarstwo, to, które przyniosło mu miejsce w historii czeskiej literatury, mocno związane jest z chorobą. W 1971 r. ukazała się *Śmierć pięknych saren*, a w 1974 r. – już po śmierci autora, który kilka miesięcy przed publikacją, w roku 1973, zmarł na serce – *Jak spotkałem się z rybami*. Razem z wydaną już na początku lat 90. książką *Jak tata przemierzał Afrykę* – jej tekst znaleziono w papierach zmarłego twórcy – łączą się one w autobiograficzny cykl. Każda z wymienionych książek składa się z krótkich opowiadań, w których Pavel opowiada o swoim życiu, głównie jednak o dzieciństwie spędzonym w cieniu nietuzinkowego ojca, a także – a może przede wszystkim – o dzieciństwie przeżywanym na tle historii własnego kraju.

Lektura tych tekstów przenosi nas w niezwykły świat i pozwala również obcować z niezwykłym językiem pisarza. *Śmierć pięknych saren* rozpoczyna dedykacja *Mamusi, która miała za męża mojego tatusia*. Dedykacja dziecka. Pavel jakby celowo używał słów „mamusia”, „tatuś”. Jego narracja jest bowiem na poły dziecięca. W konsekwencji wygląda to tak, jak gdyby narrator opisywał świat, na który patrzy dziecko – dziecko naiwne, a jednocześnie potrafiące wiele dostrzec. Pavel nękany pobytami w szpitalach i powracającymi atakami choroby zaczął pisać po to, by uporać się z traumą przeszłości, a jednocześnie uporządkować swoje wspomnienia, które być może warunkowały jego stan psychiczny. Ta pozorna naiwność, podszywanie się pod dziecko, kreacja świata mająca czasami cechy (ale tylko pozornie) infantylnej zabawy, być może były konwencją wyini-

¹ Ota Pavel, *Jak spotkałem się z rybami*, tłum. Józef Waczków, [w:] tenże, *Śmierć pięknych saren*, Wyd. „Śląsk”, Katowice 1988, s. 203.

kającą z owej terapii przez sztukę. Jednak w przypadku Pavla mamy do czynienia z pisarstwem znakomitym i dojrzałym. Autor nie był przecież debiutantem, pracował jako dziennikarz i jego warsztat był już wypracowany. Dlatego ów na poły dziecinny język trzeba traktować raczej jako metodę kreacji świata, dzięki której osiąga on ów niezwykle efekt prostoty i czułości, ukrywających ogromny ładunek dramatyzmu.

Najważniejszą postacią literackiego świata Oty Pavla jest tatuś – figura z krwi i kości, a równocześnie jakby mityczna: bohater dziecięcych snów. Przygody ojca, jego praca, szalone pomysły, sukcesy i porażki opisuje Pavel prosto, z humorem, czasami nieco ironicznie – tu ujawnia się ów dystans dorosłego człowieka dostrzegającego sprawy, jakich nie rozumie dziecko. Z tych opisów wyłania obraz rodziny żyjącej najpierw w przededniu nadciągającej katastrofy, a potem wśród jej skutków.

W 1986 r. *Śmierć pięknych saren* przeniósł na ekran Karel Kachynia. Nie było to pierwsze spotkanie reżysera z prozą Oty Pavla. W 1979 r. zrealizował on już telewizyjny film *Złote węgore* na podstawie fragmentu książki *Jak spotkałem się z rybami*. Kachynia należał do mistrzów czeskiej Nowej Fali, wywodził się jednak z pokolenia starszego od Formana i Menzla (urodził się w 1924 r.), a zadebiutował jeszcze w latach 50. Zaczął od filmów dokumentalnych, które z początku realizował z Vojtěchem Jasným. Późniejsza, a właściwie dojrzała, bo ta pochodząca z lat 60., twórczość Kachyni łączy się z osobą pisarza Jana Procházky, który, podobnie jak Kachynia, rozpoczął współpracę z filmowcami w latach 50. Początkowo pisał on scenariusze dla Josefa Macha, potem – można powiedzieć na stałe – związał się Kachynią. W drugiej połowie lat 60. nakręcili razem kilka filmów, z których największą – i kontrowersyjną – sławę zyskał pewnie *Wóz do Wiednia* (1966). Tę niezwykłą, okrutną opowieść z czasów drugiej wojny światowej o kobiecie, która najpierw chce pomścić męża, a potem zakochuje w austriackim żołnierzu, którego wcześniej chciała zabić, oskarżano o antyczeski wydzwiek. Duet Kachynia–Jasný istniał do końca lat 60., współtworząc jakoś nowego kina razem z młodszymi debiutantami. Skończył się wraz z przedwczesną śmiercią Procházky w roku 1971, którego aktywność storpedowano już po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Pragi. Procházka stał się wtedy bohaterem skandalu politycznego. A był przecież znanym pisarzem, członkiem partii, wiceprzewodniczącym Czecho-słowackiego Związku Literatów w latach 1968–1969. W roku 1969 został wmanipulowany w sytuację, która całkowicie przekreśliła jego karierę, ba, całe życie. Służba bezpieczeństwa nagrała i w odpowiedni sposób przemontowała prywatne rozmowy Procházky, które potem wyemitowano

w telewizji jako część poświęconego mu filmu dokumentalnego. Te rozmowy były prywatne, ale poświęcone tematom politycznym². Procházka natychmiast stał się *persona non grata*. Zdążył jednak napisać znakomity scenariusz, a Kachynia nakręcić na tej podstawie film zatytułowany *Ucho* – poruszającą opowieść o inwigilacji, strachu i konformizmie. Film powstał w 1969 r., ale szybko został zatrzymany. Czekał na premierę dwadzieścia lat (do roku 1990). Sam reżyser został zmuszony do wygłoszenia upokarzającej samokrytyki i zanegowania dotychczasowej współpracy z pisarzem. Mogła ona bowiem poważnie storpedować jego karierę. Tak się zresztą do pewnego stopnia stało – w latach 70. kręcił Kachynia głównie filmy dla dzieci. Ów fakt, zanegowanie wieloletniej współpracy z Procházką, przypomina się czasem jako wydarzenie, które położyło się cieniem na biografii reżysera, jednak Mariusz Szczygieł, który dla polskiego czytelnika zrelacjonował tę dawną sprawę, przypomina, że w wywiadach, których Kachynia udzielił, nazwisko Procházki nie pojawiło się bezpośrednio, a ukazały się one dwa miesiące po śmierci pisarza. Na dobiegliwe pytania dziennikarza reżyser odpowiadał: „Byłoby łatwo tutaj, na papierze, wyprzeć się wszystkiego, co wczorajsze, zaś płomiennie dopisać się do tego wszystkiego, co dzisiejsze”³. Nie zrezygnował z tematów, które go prawdziwie zajmowały, mimo że nie miał już tych możliwości, co w latach 60. Nie zrezygnował też z nietuzinkowych współpracowników.

Scenariusz do *Śmierci pięknych saren* – jak i do *Złotych węgorzy* – napisał Kachynia razem z Dušanem Hamšíkiem. To kolejna niezwykła postać w otoczeniu reżysera. Urodzony w 1930 r. Hamšík był dziennikarzem i filozofem o bogatym dorobku. W 1967 r. został redaktorem literackiego pisma „Literární listy”, które prędko stało się jednym z ważniejszych periodyków tworzących elementy niezależnej kultury. Hamšík pracował w nim do roku 1968. W latach 60. pisał reportaże, choć jego głównym obszarem zainteresowań był nazizm i III Rzesza, którym poświęcił wiele lat badań. Pisywał książki z pogranicza eseju i literatury faktu (jedna z nich, *Bomba dla Heydricha*, napisana wraz z Jiřím Prařákem i poświęcona słynnemu zamachowi na Reinharda Heydricha, protektora Czech i Moraw, została już w latach 60. przetłumaczona na język polski). Owocem tych zainteresowań była też praca, którą Hamšík wydał początkowo w samiz-

² Por. Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. Justyna Burzyńska, Ewa Ciszewska, Karol Chojnowski, Irena Hansz, Joanna Matyskieła, Grażyna Świętochowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 93–105. O okolicznościach zatrzymania kariery Procházki pisze Mariusz Szczygieł w książce *Gottland*; por. Mariusz Szczygieł, *Gottland*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2006, s. 105–129.

³ Mariusz Szczygieł, *dz. cyt.*, s. 124.

dacie (w 1974 r.). Poświęcił ją Heinrichowi Himmlerowi. Nosiła tytuł *Życie i dzieło Heinricha Himmlera* i stała się podstawą innej pracy, opublikowanej oficjalnie w latach 80. – *Drugi człowiek w Trzeciej Rzeszy* (wydanie polskie w roku 1991), którą Hamšík zadedykował pamięci... Oty Pavla. Współpraca Kachyni i Hamšíka nie była więc przypadkowa. Pisarz nie figuruje wprawdzie w czołówce *Śmierci pięknych saren*, ale to, że jego współpraca z Kachynią była istotna dla filmu jest bezsporne. Zresztą współpracował z nim już przy realizacji filmu *Złote węgorze*. Napisał też dla Kachyni kilka innych scenariuszy: *Oznamuje se láskám vašim* (*Do wiadomości waszych ukochanych*) – film powstał w 1988 r., *Pociąg dzieciństwa i nadziei* – serial, który Kachynia skończył realizować w 1985 r., a który cztery lata czekał na emisję. Scenariusz tego serialu powstał na podstawie powieści Věry Sládkovej. Jej akcja rozgrywała się tuż przed wojną w niewielkim miasteczku zamieszkanym przez ludność niemiecką i czeską. Zajęcie przez nazistów Czechosłowacji dramatycznie zmienia relację między mieszkańcami. Wszystkie te filmy, także *Śmierć pięknych saren*, powstały już po śmierci Hamšíka, który w roku 1985 popełnił samobójstwo. Wbrew temu więc, co pisze Peter Hames, że Kachynia po klęsce Praskiej Wiosny i zaostrzonej cenzurze „pracował wyłącznie przy filmach dla dzieci”⁴ (co po części jest prawdą, ale dotyczyło lat 70.), dorobek reżysera okazał się bardziej różnorodny, zaś temat wojny wracał w nim wielokrotnie.

Kiedy zestawia się dorobek czechosłowackiego kina opowiadającego o wojnie z kinematografią innych krajów przez tę wojnę doświadczonych (na przykład Polski), uderza – i tak się zwykło to charakteryzować – pewna prostota podejmowanych tematów, prywatność zamiast wielkiej historii, czasem humor zamiast tragedii. Stwierdzenie bardzo uproszczone. Zarówno kino, jak i czeska literatura dostarczają wystarczająco wiele dowodów na to, że obraz wojny bywa w nich przerażający, choć często chowany w masce groteski. Skłonność do wyrafinowanego sadyzmu mieszanego z ironią i kryjącego się w zakamarkach codzienności pojawiła się już w czeskiej literaturze modernistycznej, gdzie ekspresjonizm i surrealizm rozwijały się nad podziw dobrze. Doświadczenie hitlerowskich rządów w kraju o tak licznej mniejszości niemieckiej, bogatej żydowskiej kulturze, a przede wszystkim tak niejednoznacznej postawie politycznej, której rzekomy realizm zbyt chętnie przeciwstawiamy – zwłaszcza w Polsce, wartościując go przy tym pozytywnie – stracéncej brawurze, okazał się intrygującym tematem. Protektorat Czech i Moraw był satelickim tworem III Rzeszy, w kraju działały organizacje faszystowskie,

⁴ Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 307.

istniała oficjalna Partia Narodowo-Socjalistyczna (zwana partią Zielonej Swastyki), faszystowskie brygady funkcjonujące już w latach 30., takie jak Vlajka, albo współpracujące z Niemcami organizacje paramilitarne, jak Gwardie Światopełkowe. Był też ruch oporu (i rząd emigracyjny), ale rzeczywistość w kraju była daleka od heroicznej walki. Właśnie owo „zwykłe” życie w cieniu wojny opisuje Pavel. „Zwykłość” nie była jednak do pozazdroszczenia, skoro doprowadziła pisarza do szaleństwa. Inny znany autor zapuszczający się w te dwuznaczne rejony, późny debiutant lat 60., Ladislav Fuks – homoseksualista ze skłonnością do młodych przestępców, w latach 70. stał się serwilistycznym literatem chwającym uroki socjalistycznej ojczyzny i podobnie jak Pavel otarł się o szpital psychiatryczny. Te tragiczne biografie (ów rys potwierdza też biografia Dušana Hamšíka) i znakomite książki dowodzą fałszu obiegowych stwierdzeń o „pogodnym, czeskim spojrzeniu na wojnę”. Z drugiej jednak strony trudno od nich uciec, oglądając na przykład film Karela Kachyni. Pozornie jest to bowiem opowiadanie o niebanalnej rodzinie, której historia zgotowała tragiczną niespodziankę.

Książkę Oty Pavla rozpoczyna historia z karpiami. Ojciec Leo postanawia „okazyjnie” kupić staw i hodować w nim karpie. Nie podziela marzeń swojej żony o podróży do Włoch.

Mój tatuś miał bowiem całkiem inne zmartwienia – pisze narrator. – W centrum jego zainteresowań znajdowały się: handel i ryby. I w jednym, i w drugim wyróżniał się wprost nadzwyczajnie, rybom dawał pierwszeństwo ku wiecznej szkodzie naszej rodziny, a także szwedzkiej firmy Elektrolux, w której pracował jako agent-komwojażer sprzedający lodówki i odkurzacze. Często po prostu zbacał z szlaku podróży handlowej i znajdowano go najczęściej nad Bie-rounką, gdzie wraz ze swoim najlepszym przyjacielem, przewoźnikiem Karolem Proszkiem łapał szczupaki na okonki⁵.

Pomysł kupna karpiego stawu miał przynieść rodzinie fortunę. Niestety, populacja ryb nie przekroczyła jednej sztuki, zresztą tej samej, która żyła w stawie jeszcze przed jego kupnem. Cudowny interes okazał się więc klapą, a uroczysty połów karpi całkowitą klęską. Tak powoli poznajemy historię całej rodziny, przede wszystkim zaś historię Leo Poppera – lekkomyślnego obieżyświata i niepoprawnego romantyka. Narrator snuje opowieść jakby relacjonował wydarzenia rozgrywające się w przeszłości, które jednak wciąż budzą żywe emocje. Jest ich uczestnikiem, patrzy na świat, na swojego ojca, oczami dziecka, lecz my, przyjmując tę konwencję,

⁵ Ota Pavel, *Śmierć pięknych saren*, tłum. Andrzej Piotrowski, [w:] tenże, *Śmierć pięknych saren...*, s. 18.

wiemy równocześnie, że narrator nie jest dzieckiem. Rozumie ten świat, potrafi go skomentować i zanalizować, tylko udaje małego obserwatora. Zabieg ten osiąga mistrzostwo, pozwalając na konstrukcję świata przy pomocy prostych środków. Kryją one ostrość, która ujawnia się w odpowiednim momencie. Kiedy narrator opisuje pobyt w chałupie przyjaciela rodziny, przewoźnika Karola Proszka, w pewnym momencie powiada: *W chałupie przewoźnika Karola Proszka – miał taki sam wąsik jak Adolf Hitler – znaleźliśmy schronienie na długie lata*⁶. Jedno nazwisko zmienia całą historię. *I nagle wszystko się skończyło, bo przyszedł były kapral Adolf Hitler, który miał pod nosem wąsik jak mój ukochany wuj Karol Proszek*⁷. Nic więcej, jedno krótkie zdanie.

Karol Kowarzyk, były szewc głuchy jak dwa pnie, w austriackiej czapce na głowie i w wyświechtanych łapciach. Miał czerwony bębenek i niebieskie pałeczki, a kiedy skończył bębnić, zebrał od nas chłopaków: Daj mi koronę [...].

A kiedy przyszedł Adolf Hitler, pan Kowarzyk zabębnił i ogłosił:

*– Podaje się do wiadomości, że w tym kraju powstał Protektorat Czech i Moraw, Protektorat Böhmen i Mähren*⁸.

Wtedy to Loe Popper i jego rodzina stali się obywatelami drugiej kategorii: Żydami, pół-Żydami, ćwierć-Żydami – jak podaje narrator. Opowieść toczy się pomiędzy zwykłymi, domowymi wydarzeniami a planem historycznym. Na pierwszym planie są te wydarzenia zwykłe. Musi tak być, bo opowieść snuje quasi-dziecięcy narrator, a przynajmniej ktoś, kto rekonstruuje dziecięcą wrażliwość. A dziecko nie pamięta wydarzeń wielkich, pamięta te małe, które bywają ich pochodną.

W trzecim roku wojny moi bracia Hugo i Jurek otrzymali wezwania do obozu koncentracyjnego.

*– Ci chłopcy muszą się przed odjazdem najeść – powiedział wówczas tatuś. – I to mięsa. Przywiozę jakieś ryby*⁹.

W tym momencie opowieść o beztroskim ojcu-komiwojażerze, o ekscentryku i pięknoduchu, zamienia się w opowieść o ojcu-bohaterze, człowieku, który walczy z upodlającą sytuacją człowieka bez żadnych praw

⁶ Tamże, s. 46.

⁷ Tamże, s. 50.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

w państwie rządzone przez nazistów. Walczy o swoje dzieci, o swoją rodzinę. Robi to jak potrafi najlepiej – fortem, przebiegłością, nawet nie-mądrym żartem, robi to jednak skutecznie. *Tatuś opuścił nasz dom w Busztogradzie – oznaczony numerem pięćdziesiątym czwartym – bez gwiazdy, odpruła ją i włożył do kieszeni, załadował na rower plecak, worki, a także składany basenik na węgorki*¹⁰. Historia zdobywania mięsa dla chłopców, potem kradzieży karpia ze stawu zarekwirowanego przez Niemców jest popisem determinacji i sprytu. Leo Popper to człowiek, dla którego kłopoty są rodzajem dziwnej motywacji. Szuka najdziwniejszych sposobów ich pokonania. Są nawet jak ekscentryczna przygoda. Jak służba w Legii Cudzoziemskiej, a potem ucieczka z Afryki. Albo jak uzyskanie zgody sławnego malarza na sportretowanie pani Irmy – pięknej żony właściciela przedsiębiorstwa, w którym Leo Popper rozprawiał odkurzacze.

Jedna z podstawowych różnic między książką Pavla a filmem Kachyni zawiera się w sposobie narracji. Reżyser rezygnuje z quasi-dziecięcej perspektywy subiektywnej, choć zdarzają się fragmenty, w których głos z off-u sugeruje istnienie konkretnego narratora komentującego wydarzenia z perspektywy wielu lat. Nie próbuje konstruować świata przy pomocy środków odtwarzających perspektywę dziecięcą. Wręcz przeciwnie. Żadne z dzieci nie jest – mówiąc językiem teorii – dyspozytorem spojrzenia. Czy ktoś nim jest? Czasami twórcy proponują zabiegi, które sugerują, jakoby obraz świata, a może nawet cała opowieść prezentowana była z perspektywy ojca. Na przykład pierwsze ujęcie filmu. Oglądamy wakacyjną scenkę. Trzech chłopców z ojcem łowi nad rzeką ryby. W pewnej chwili mężczyzna podnosi do oczu lornetkę. Obserwuje stado saren. *Co za wdziek – mówi*¹¹. *Oczy prawie ludzkie. Nawet piękniejsze*. Nagle dostrzega biegnącego w stronę stada psa, wielkiego owczarka niemieckiego. *Przecież to Holan* – mężczyzna wydaje się rozpoznawać psa. Pies zaczyna biec w kierunku stada. *Holan, stój. Nie rusz*. Sarny uciekają, ale pies nie daje za wygraną, biegnie jak na polowanie. Holan to pies wuja Proszka, który – o czym dowiadujemy się i z powieści, i z filmu – rzeczywiście poluje na sarny. Przewoźnik Proszek ma żyłkę kłusownika. Filmowy tatuś zarzuca mu okrucieństwo. On sam jest miłośnikiem tych zwierząt, nie jada sarniny (w powieści nie jest to podkreślone).

W literackiej wersji epizod ten znajduje się w połowie tekstu. Wcześniej poznajemy sukcesy taty jako sprzedawcy firmy Elektrolux. W filmie jest odwrotnie. Najpierw epizod z sarnami, a potem opowieść o odkurza-

¹⁰ Tamże, s. 51.

¹¹ Wszystkie cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.

czach i fascynacji piękną panią Irmą. Umieszczenie epizodu z sarnami na początku filmu jest oczywiście zabiegiem celowym i ma znaczenie metaforyczne, choć z początku widzowie tego nie rozpoznają. Do pewnego momentu w ogóle nie wiedzą, o czym w istocie jest ten film, bo jego prawdziwy sens wyłania się powoli.



Fot. 8. *Śmierć pięknych saren* (1986, reż. Karel Kachynia)
Jedna z saren obserwowanych przez tatusia

Na kępie nad rzeką pięło się w górę zbocze i było to zbocze niezwykle: nie leżał tu ani jeden kamień, jakich mnóstwo bywa na takim stoku, ale na polankach pomiędzy potężnymi dębami rosła soczysta miękka murawa; tu przychodziła zwierzyna paść się, tędy biegła do wodopoju. Właściwie był to piękny ogród czy też park zamkowy, ale tak naprawdę był to ogród śmierci, można tam było umieścić napis „śmierć pięknych saren”¹²

– pisze Ota Pavel w powieści. Skojarzenie myśliwskie jest tyleż okrutne, co trafne. Jakkolwiek pseudo-hinduistyczny wegetarianizm należał do światopoglądu nazistów (na przykład Hitlera), to polowania były namiętnością niektórych niemieckich przywódców. Tytuł Wielkiego Łowczego III Rzeszy przysługiwał marszałkowi Göringowi (skądinąd twórcy nowoczesnego prawa łowieckiego, którego humanitaryzmu i nowatorstwa zazdrościły podobno Niemcom inne państwa). Hiszpańska historyk Rosa Sala Rose zaważa trafnie:

Dlatego tym bardziej paradoksalne i zdumiewające jest to, że wysocy urzędnicy nazistowscy, wielbiciel zwierząt, mogli być tak okrutni wobec ludzi, których uważali za rasowo niższych. W 1945 roku Himmler twierdził z dumą, że „my, Niemcy, jesteśmy

¹² Ota Pavel, *Śmierć pięknych saren...*, s. 48.

jedynym narodem, który zachowuje się przyzwoicie wobec zwierząt”, i dodawał, że „zachowamy się równie przyzwoicie wobec zwierząt ludzkich (chodziło o Czechy i Rosjanki), lecz byłoby zbrodnią przeciwko naszej krwi starać się oszczędzać ich krew lub dostarczać im jakiegokolwiek powody do życia”¹³.

Okrutne zestawienie, które autorzy filmu podkreślają jeszcze w zakończeniu, w scenie, kiedy starsi bracia Oty wyruszają do obozu. Ostatnie ujęcia filmu są właściwie kopią pierwszych. Hugo i Jurek idą w grupie ludzi przeznaczonych do transportu. Niosą za duże walizki, na kurtkach mają naszyte gwiazdy Dawida. Ojciec spogląda za nimi, stojąc w oknie. Podnosi do oczu lornetkę. Patrzy na nich tak, jak wcześniej obserwował sarny. Dwaj mali chłopcy widziani przez szkła lornetki zamieniają się w końcu w ujęcia saren – młodziutkich i pięknych. Takich samych, jakie pasły się w „ogrodzie śmierci” nad rzeką.

Tym sposobem początkowe ujęcia zyskują dopełnienie, a cała historia – właściwe jej rozwiązanie. Przejmującym dopełnieniem tych wydarzeń, jest fakt, że ojciec – aby zdobyć dla chłopców mięso – robi rzecz, którą się tak wcześniej brzydził: poluje na sarny. Polowanie nie jest dozwolone dla „gorszych” mieszkańców Protektoratu Czech i Moraw. Na tym terenie obowiązuje prawo łowieckie Göringa. Ale ojciec musi to zrobić – ryby nie biorą, a chłopcy potrzebują mięsa.

Obecne w powieści fakty historyczne w filmie pojawiają się mimochodem. Są jednak na tyle ważne, że nie można ich pominąć. Kiedy ojciec przyjeżdża do wuja Proszka z prośbą o pomoc, ten podczas powitania mówi mu: *Nie zatrzymywali cię? Zabili Heydricha*. O co chodzi? O zamach, którego na Reinharda Heydricha dokonali czescy i słowaccy cichociemni. Ten zamach miał miejsce 27 maja 1942 r. Heydrich zmarł kilka dni później. Walka o mięso dla chłopców rozgrywa się w cieniu strasznej tragedii, której rozmiary ojciec – i nie tylko on – doskonale rozumie. W pewnej chwili pojawia się na ekranie głuchy Karol Kowarzyk i tłukąc w swój bęben, ogłasza decyzję władz mszczących się za śmierć Heydricha. *Lidice? Całą wieś?* – woła przerażony ojciec. *Mężczyzn rozstrzelali, kobiety wzięli do obozu, a dzieci na germanizację lichu wie dokąd* – mówi Proszek. Sprawa wsi Lidice (potem także wsi Leżaki) była odwetem za zamordowanie Heydricha. Pacyfikacja zrównała wieś z ziemią. Spalono budynki, wyrwano z korzeniami drzewa, powyciągano z grobów zwłoki zmarłych. Po wsi Lidice miał zniknąć wszelki ślad.

¹³ Rosa Sala Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, tłum. Zuzanna Jakubowska, Agnieszka Rurarz, Wyd. Sic!, Warszawa 2006, s. 264–265.

Na wieść o tym, co się wydarzyło, ojciec podejmuje ostateczną decyzję. Chłopcy potrzebują mięsa, dlatego on musi zapolować na sarny. *Potrzebuję mięsa dla moich chłopców. Jeśli nie przetrzymają, będzie to i moja wina* – mówi zrozpaczony do Proszka. *Nie mam mięsa* – odpowiada mu tamten. – *Musiiałbym zabić krowę. Ale jeśli chcesz, to ją zabiję*. Obaj widzą jadące w oddali niemieckie ciężarówki, zapewne pełne żołnierzy. *Przynieś mi kozła* – prosi ojciec. – *Mówiłeś, że ich mięso ma w sobie szczególną siłę. – A ty mówiłeś, że zabić tak piękne zwierzę to jak zabić człowieka* – odpowiada Proszek. – *Odkąd są tu Szkopy, nie polowałem na nie. Karzą za to śmiercią całą rodzinę* – dodaje. Ojciec nie daje za wygraną. Prosi o Holana, psa-myśliwego.

W opowiadaniu *Śmierć pięknych saren* (które jest częścią większej całości pod takim tytułem) narrator nie wspomina o Lidicach. Ale kilka stron dalej w opowiadaniu *Karpie dla Wermachtu* (historia, która jest w nim opisana, kradzieży karpi ze stawu, w filmie – jak wspominałam – znajduje się wcześniej) mamy taki oto fragment:

Okupacja wszędzie była zła, ale w Busztegradzie jeszcze odrobinę gorsza. Zagłada Lidic wstrząsnęła całym światem. Ale Busztegrad, mój tatuś, mamusia, bracia, ja, my wszyscy widzieliśmy, jak Lidice płuły, my słyszeliśmy, jak Lidice krzyczały zza wzgórza; chodziłem do szkoły z chłopcem o nazwisku Przygoda, i teraz jego miejsce ziało straszliwą pustką [...]. A mamusia, drobnitka, jasnowłosa, musiała chodzić pracować na lidickie pola i często wracała zapłakana, bo na grobach z krwi i ciała pomordowanych rosła wysoka gęsta trawa. My o zagładzie Lidic nigdy nie zdołamy zapomnieć, wgryzły się nam w serca jak kleszcz w skórę, kleszcz, który zamiast ząbków i odnóży ma czarną swastykę. Tatusia to całkowicie zmoгло, miał już w oczach ten przeklęty stuletni smutek¹⁴.

Busztegrad, miejsce, w którym rodzina Oty Pavla spędziła wojnę, znajdował się niedaleko Lidic, a wywózka Hugona i Jurka odbyła się już po pacyfikacji (zresztą lidickie dzieci, pierwotnie przeznaczone do sierocińców, zagazowano w obozach). W filmie ten aspekt jest ledwo zaznaczony (choć dla czeskiego odbiorcy zapewne bardzo czytelny), ale Dušan Hamšík, pisarz-historyk zajmujący się przecież sprawą zamachu na Heydricha, rozumiał wagę osobistego doświadczenia Pavla, które tak mocno podkreśla w tekście.

Zdesperowany ojciec, chcąc upolować kozła, zabiera ze sobą Holana. Nieufny pies nie chce z nim iść. Nie reaguje ani na prośby, ani na groźby. Człowiek patrzy na psa, pies – wyczekując – na człowieka. Długi fragment montowany ujęciem-kontrującym. Głos z off-u komentuje: *Długo patrzyli sobie w oczy. Co w nich zobaczyli, nikt się już nie dowie, bo obaj nie żyją. Zresztą*

¹⁴ Ota Pavel, *Śmierć pięknych saren...*, s. 61–62.

nie zdawali sobie sprawy z tego, co widzą. Pewnie jeden przeklinał los psi, a drugi żydowski – i to chyba wszystko.

Losy rodziny Pavlów (właściwie Popperów) kończą się w filmie na wywózce chłopców do obozu. W książce wspomnienia sięgają do czasów powojennych. Ale Ota Pavel nie napisał w nich wielu rzeczy. Opisał je w tekstach, które po śmierci odnaleziono wśród jego zapisków. *Jak tata przemierzał Afrykę* to książka wydana już po upadku komunizmu, w 1994 r. Bohaterem niektórych opowiadań wchodzących w jej skład jest – co oczywiste – ojciec. Te opowiadania nie dotyczą już wojny. Dzieją się albo przed nią, albo po niej. W jednym z nich, zatytułowanym *Bieg przez Pragę*, Pavel pisze:

Kiedy po wojnie komuniści stali się jedną z wiodących partii, mój tato natychmiast do niej wstąpił. Pociągnął za sobą mamę, braci. Tylko ja byłem jeszcze na to za młody. Wstąpił do partii komunistów zachwycony, jak wielu innych, Armią Czerwoną. Tego zachwytu doznał na furze, którą wioził go z Busztiehradu zarośnięty radziecki żołnierz. Prócz tego tato wierzył, że wreszcie przyszli ci, którzy nie będą dzielić ludzi na białych i nie, Żydów i nie-Żydów. Przynajmniej tak wszyscy w swoich książkach obiecywali, od Lenina począwszy¹⁵.

Miłość taty do komunizmu skończyła się w 1951 r. wraz ze sprawą Rudolfa Slánskigo. Wówczas wewnątrz czechosłowackiej partii komunistycznej doszło do rozgrywek. Jednego z jej głównych działaczy, Slánskigo, oskarżono o imperialistyczne sympatie i skazano w procesie pokazowym. Analogicznie do sowieckiej kampanii antykosmopolitycznej, w której głównymi oskarżonymi byli Żydzi, Slánskiemu i innym sądzonym działaczom zaczęto głośno wypominać żydowskie pochodzenie (Slánský został stracony w roku 1952).

Tato siedział w kalesonach przy stole i płakał. Włosy opadły mu na czoło, a łzy kapąły na gazetę. To było „Rudé Právo”, które prenumerował [...]. Obejmując go, spojrzałem ponad jego głowę do tego „Rudego Práva”, gdzie podkreślił czerwonym długopisem: Rudolf Slánský, pochodzenia żydowskiego, Bedřich Geminder, pochodzenia żydowskiego [...]. Ta lista Żydów ciągnęła się dalej i była rozmazana łzami. [...] Potem wstał, uderzył w to „Rudé Právo” i krzyczał: „Ja wybaczam morderstwa. Nawet sądowe. Nawet polityczne. Ale w tej gazecie nie wolno im było napisać – pochodzenie żydowskie! Komuniści dzielą ludzi na Żydów i nie-Żydów!”¹⁶.

¹⁵ Ota Pavel, *Jak tata przemierzał Afrykę*, przeł. Urszula Lisowska, Jan Stachowski, Wyd. Literackie, Kraków 2004, s. 45.

¹⁶ Tamże, s. 59–60.

Historia rodziny Popperów miała więc smutny finał – zarówno w literaturze, jak i w życiu. Ota pracował już wtedy jako dziennikarz sportowy. Kiedy odwiedził ojca-niedawnego komunistę, dostrzegł w jego oczach rozpacz. „Odbijało się w nich przeraźliwe rozczarowanie, poczucie beznadziei i rozpacz człowieka, który chciał przejść po stabilnym moście na drugą stronę rzeki, a tego mostu w rzeczywistości nie ma. W jego oczach dyndali też na sznurze Slánský z Margoliusem”¹⁷. Ojciec dożył swoich dni w odosobnieniu, ale jego najmłodszy syn zobaczył diabła w austriackich górach. Tego Karel Kachynia w swoim filmie oczywiście nie pokazuje. Ten film – czasem zabawny, a czasem smutny – kończy się obrazem chłopców idących z walizkami do niemieckiego transportu i obrazem ojca, który patrzy za nimi oczami odbijającymi „ten przeklęty stuletni smutek”. Jest to jednak wystarczająco przejmujące.

¹⁷ Tamże, s. 61–62.

***Postrzyżyny* Bohumila Hrabala i Jiříego Menzla – bajka, mīt, legenda**

„*Postrzyżyny* są bajką o starych, złotych czasach”¹ – ten mimochodem rzucony autokomentarz Bohumila Hrabala, odnoszący się do jednej z jego najbardziej popularnych powieści, można odczytywać jako nader trafny w swej kondensacji opis książkowej zawartości. Oczywiście autor nie miał tutaj na myśli formy utworu – aczkolwiek można się pokusić o odnalezienie w *Postrzyżynach* dalekiego echa bajki narracyjnej jako gatunku literackiego (świadczy o tym chociażby szczątkowa fabuła z typową strukturą wydarzeń, prowadzącą, mówiąc w uproszczeniu, do wysłowienia ogólnej nauki moralnej, jak również ograniczona liczba bohaterów reprezentujących określone role społeczne, a także specyficzne potraktowanie przesłania oraz osadzenie akcji w „starych, złotych czasach”). Chodziło raczej o rozumianą w sensie potocznym „bajkową” atmosferę – ukazanie (częściowo) zmyślonej historii, trochę nierealnej, nazbyt optymistycznej, operującej łagodnym poczuciem humoru i nieco staroświecką poetyką. Bajkowość *Postrzyżyn* została uzupełniona mityzującymi elementami.

Inspiracją był mi awiacyjny styl Chagalla – pisze Hrabal – poetykę kronikarza i montażysty fenomenalnych przygód wewnętrznych uzupełniłem wewnętrznym modelem tęsknoty, ona to pozwala mi przedzierzgnąć się w młodą kobietę, latarką wyobraźni oświecić przeszłość i wywołać pewien wycinek, w którym dzięki tekstowi można ocalić piękną dziewczynę, pochłoniętą już przez bezlitosny czas².

„Awiacyjny styl Chagalla” odpowiada imaginacyjnemu, poetyckiemu sposobowi widzenia świata; „wewnętrzny model tęsknoty” to klasyczny

¹ Bohumil Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, tłum. Aleksander Kaczorowski, Jan Stachowski, Wyd. Czarne, Wołowiec 2006, s. 22.

² Bohumil Hrabal, *Postrzyżyny*, tłum. Andrzej Piotrowski, PIW, Warszawa 1980, odautor-ski tekst na IV stronie okładki.

powrót do dzieciństwa, do początków (własnego) świata, typowy *regressus ad uterum*, wreszcie „fenomenalne przygody” odpowiadają wydarzeniom przeżywanym przez mitycznych bohaterów. Sam tytuł również odnosi się bezpośrednio do rytualnych zwyczajów, którymi zaludnione są opowieści mityczne – w przypadku *Postrzyżyn* będzie to, w wymiarze jednostkowym, przedstawienie inicjacji głównej bohaterki, rozumianej jako zmiana statusu społecznego, poddanie się dyktatowi norm uznawanych przez zbiorowość; w wymiarze ogólnym zaś inicjacja zamieni się w typowe doświadczenie graniczne, świadectwo końca pewnej epoki i początku następnej.

Co ciekawe – Jiří Menzel, dokonując filmowej adaptacji *Postrzyżyn*, pozwolił sobie na daleko idące ingerencje w tkanę powieściową, które wzmagają jeszcze bajkową i mityczną atmosferę tego dzieła. Również użycie pewnych technicznych detali (operowanie barwą, wykorzystanie specyficznej muzyki itp.) w jeszcze większym stopniu skłania ku mitycznemu odczytaniu *Postrzyżyn*. Wszystkie te elementy techniczne i fabularne (bajkowa atmosfera, powrót do dawnych czasów, miejsce akcji ukazane jako *axis mundi* – środek świata, typowi bohaterowie, fabuła będąca zapisem rytualnych zwyczajów inicjacyjno-granicznych) pozwalają widzieć *Postrzyżyny* jako, przykrojoną do współczesnych standardów prozatorskich i filmowych, formę opowieści mitycznej, prywatną legendę, bajkę opowiadaną samemu sobie. Poza wspomnianymi czynnikami, o bajkowo-mitycznym charakterze zarówno powieści, jak i jej filmowej adaptacji świadczą również elementy niezwiązane z zawartością i budową dzieła, czyli okoliczności powstania utworu (tak powieści, jak i filmu) oraz osadzenie w tradycji literackiej i filmowej.

Postrzyżyny są współczesnym ogniwem w łańcuchu postrzegania dzieła literackiego i filmowego w kategoriach mitycznych i bajkowych. Mit to opowieść pierwotna, dotycząca wierzeń dawnych społeczności; wywodzą się z niego pewne gatunki literackie, które w spadku po nim przejęły sposób uogólniania prawd życiowych. Mitologiczne korzenie literatury odkryto w XIX w., modernistyczny stosunek do mitu jako wiecznie żywego początku wynikał po części z odrzucenia realizmu (będącego efektem kryzysu mieszczaństwa i, ogólnie rzecz biorąc, cywilizacji), po części zaś z narodzin nowych teorii antropologicznych i psychologicznych, poszukujących korzeni człowieczeństwa w pierwotnych czasach. Teoretyk literatury Eleazar Mielecinski zauważa, że „w literackim mitologizmie na czoło wysuwa się idea odwiecznego cyklicznego powtarzania się pierwotnych prototypów mitologicznych pod postacią różnorodnych «masek», swoistej wymienności bohaterów literackich i mitologicznych”³.

³ Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, PIW, Warszawa 1981, s. 14.

Pierwotną formą zachowania mitologii w literaturze były bajki i legendy, następnie funkcje opowieści mitycznych zaczęły przejmować konkretne dzieła literatury pięknej.

Koncepcja literackiego mitologizmu rozwinęła się znacznie w wieku XX, co związane było z pojawieniem się idei etnologicznych i filozoficznych, w myśl których pod warstwą kultury działają odwieczne niszczące bądź twórcze siły, wynikające bezpośrednio z natury człowieka, ze wspólnych wszystkim ludziom właściwości psychicznych i metafizycznych. Na pierwszy plan wysunęło się odkrycie ponadjednostkowych, symbolicznych treści, uświadamiających, iż normy społeczne są powtórzeniem prymarnych praw kosmicznych. Niebagatelną rolę odegrały tutaj również badania psychoanalityczne, wydobywające na światło dzienne podstawowe, nieuświadomione treści, pozwalające widzieć w nich archetypy ludzkich zachowań (typowym przykładem przeniesienia akcji powieści do wewnątrz, w poszukiwaniu wytłumaczenia podstawowych zachowań człowieka, jest monolog wewnętrzny). Do tego dochodzi nieufność wobec współczesności, chęć otrząśnięcia się z koszmaru historii. Efektem było doszukiwanie się mitycznych odniesień w dziełach takich autorów, jak James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka czy Gabriel García Márquez⁴.

„Mitologizm stanowi charakterystyczne zjawisko kultury XX wieku, zarówno jako metoda artystyczna, jak i wyrażany za pośrednictwem tej metody sposób przeżywania świata”⁵ – twierdzi Mielecinski. Mit jest zjawiskiem ogólnoludzkim, który przebija się ze zbiorowej podświadomości w postaci symboli i archetypów, będących wzorcami mitologicznych motywów. Według Eliadego⁶ człowiek współczesny obcuje na co dzień ze „zdegradowanymi symbolami”, swoim istnieniem powtarza schematy świętych, mitycznych opowieści, wciąż powraca do sytuacji, która miała miejsce *in illo tempore* – w czasie świętym. „Świadomość mityczna – uważa Kołakowski – jest wszechobecna”⁷. Istniejące podobieństwo świata pierwotnych mitologii i współczesnego życia wraz z jego formami ekspresji

⁴ Wśród badaczy zajmujących się krytyką mitologiczno-symboliczną znajdują się wybitni językoznawcy, psychologowie, antropologowie, filozofowie, socjologowie, teoretycy literatury (m.in. Mircea Eliade, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Siergiej Awierincew, Władimir Propp, Claude Lévi-Strauss, Ernst Cassirer, Franz Boas, Margaret Mead, Ruth Benedict, Ernst Sapir, Paul Tilich, Lucien Lévy-Bruhl, Paul Ricoeur, Northrop Frye, Wilhelm Emrich, Eleazar Mielecinski, Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas i inni).

⁵ Eleazar Mielecinski, *dz. cyt.*, s. 366.

⁶ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.

⁷ Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, Prószyński i S-ka, s. 51.

artystycznej pozwala uznać, że Bohumil Hrabal i Jiří Menzel, pracując nad *Postrzyżynami*, byli świadomi sięgania do mitycznego „archiwum” i wykorzystywania kulturowego bagażu rytuałów, symboli i mitów, ale też można przypuszczać, że niektóre elementy powołanego przez nich do życia świata uzyskały formę mitycznych opowieści w sposób nie do końca świadomy.

Skoro literatura jest przemieszczoną mitologią, a każde dzieło artystyczne – w myśl idei Northropa Frye’a⁸ – można zinterpretować jako przekształcenie i kompilację ograniczonej liczby archetypów występujących w mitycznych opowiadaniach, rytuałach i tradycyjnych obrzędach kultur prymitywnych, to w *Postrzyżynach* można dostrzec mnóstwo elementów pozwalających odczytywać to dzieło jako współczesną reaktualizację klasycznych opowieści mityczno-bajkowych. Fabułę *Postrzyżyn* można bez trudu umieścić chociażby w opracowanych przez Włodzimierza Proppa strukturach bajki⁹ – z większością funkcji protagonistów czy sposobów prowadzenia akcji, wymienianych przez rosyjskiego teoretyka, mamy do czynienia również w powieści Hrabala i, w większym nawet stopniu, w filmie Menzla. Podobnie rzecz się ma z porównaniem filmu ze strukturalnymi składnikami opowiadań mitycznych, opisanymi przez Algirdasa Greimasa¹⁰. Wymiar czasowy *Postrzyżyn* jest wszakże podzielony na *przed* vs. *po*, występuje tu bohater społeczny, który staje się personifikowanym pośrednikiem między sytuacją inicjalną a finalną, mamy wreszcie kategoryzację *indywidualny* vs. *zbiorowy*.

Drobiazgowa analiza filmu Jiříego Menzla w odniesieniu do tych (i całej rzeszy innych) dzieł z zakresu krytyki mitologiczno-socjologicznej wykroczyłaby jednak zanadto poza rozmiary tej pracy. Dlatego też chciałbym się skupić na podstawowych nawiązaniach mitycznych, poczynając od najbardziej świadomych autorskich kroków, związanych z genezą utworu, zmierzając przez strukturę narracyjną oraz czasowo-przestrzenną i typy protagonistów aż do kwestii kluczowej, czyli głównego rysu fabularnego – uwspółcześnionego zapisu mitycznego rytuału inicjacyjnego wraz z lic-

⁸ Northrop Frye, *Archetypy literatury*, tłum. Apolonia Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. Henryk Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.

⁹ Włodzimierz Propp, *Morfologia bajki*, tłum. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976.

¹⁰ Algirdas Julien Greimas, *Ku teorii interpretacji opowiadania mitycznego*, tłum. Anna Grzegorzczuk, Ewa Umińska-Plisenko, [w:] Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja*, tłum. Michał Buchowski, Anna Grzegorzczuk, Ewa Umińska-Plisenko, PWN, Warszawa 1989.

nymi towarzyszącymi mu obyczajami i symbolami. Jak bowiem twierdzi Eliade, mając na myśli bohaterów współczesnych dzieł literackich (a więc także i ich adaptacji filmowych): „ważna analiza ich zachowań, wierzeń i ideałów mogłaby odkryć całą zakamuflowaną ideologię i fragmenty zapomnianej lub zdegradowanej religii”¹¹.

Geneza utworu

Postrzyżyny są świadomym zwróceniem się ku mitologii, rzecz by nawet można, że powstanie tego dzieła było eskapistycznym krokiem zarówno Hrabala, jak i Menzla, zamierzonym skierowaniem się ku przeszłości, szukaniem śladów nieistniejącego już świata, oderwaniem się od nieciekawej czechosłowackiej rzeczywistości lat 70. ubiegłego wieku. Był to krok celowy, ale wymuszony poniekąd przez zewnętrzne czynniki osobiste oraz wydarzenia społeczno-polityczne.

Hrabal często powtarzał, że jego życie przypomina sinusoidę – przyjmując ten punkt widzenia, na wykresie przedstawiającym w formie matematycznej funkcji życiorys pisarza przełom lat 60. i 70. XX w. odpowiadałby osiągnięciu przez wytyczoną linię dolnych rejestrów diagramu. Złożyło się na to wiele czynników – jednym z nich było niewątpliwie wyczerpanie formuły pisarskiej, którą autor doprowadził do perfekcji w ciągu tych kilku lat, kiedy jego opowiadania święciły triumfy wśród literackiej publiczności. Powoli wysychało źródło inspiracji i krótkie prozatorskie teksty czerpiące z osobistych doświadczeń oraz zasłyszanych „pábitelskich” historii zaczęły być zastępowane przez literackie hybrydy, będące montażem wywiadów, tekstów publicystycznych i fragmentów zapisków. Czytelnicy, do tej pory niemal bezkrytycznie odnoszący się do twórczości Hrabala, zaczęli zarzucać pisarzowi jednolitość stylistyki i „żerowanie” na prywatnych, knajpianych opowieściach. Na domiar złego, Hrabal nie nacieszył się zbyt długo oficjalnym statusem pisarza – po zdławieniu Praskiej Wiosny jego przygotowane do druku książki trafiły na przemiał, a on sam stał się „pisarzem w likwidacji”, autorem skazanym na pisanie do szuflady (pierwszy oficjalnie wydany tom Hrabala – *Postrzyżyny* właśnie – ukazał się dziewięć lat po wydarzeniach związanych z Praską Wiosną). Hrabal, dla którego odzew czytelniczy był w pewnym sensie

¹¹ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. Krzysztof Kocjan, Znak, Kraków 1997, s. 179.

stymulatorem twórczości, bardzo przeżył tę rozłąkę. Poeta i filozof Egon Bondy, przyjaciel pisarza, tak opisał charakter Hrabala: „Są artyści, którzy nie potrzebują publiczności, po prostu tworzą dla siebie i jest im obojętne, czy ktoś pozna to, co robią, czy nie. I są tacy, którzy, aby móc tworzyć, potrzebują kontaktu z ludźmi. Hrabal należy do tych drugich – żeby pisać, musi czuć, że ma kontakt z czytelnikiem”¹².

Brak poczucia łączności z czytelnikiem, skazanie na literacki niebyt oraz chwilowa artystyczna niemoc – wszystkie te trudności zostały pogłębione przez osobiste tragedie, które dotknęły pisarza pod koniec lat 60. Umarły wtedy wszystkie najważniejsze dla niego osoby z rodziny: najpierw ojczym Francin, potem stryj Pepin, na koniec, co było dla Hrabala największym ciosem, odeszła jego matka, Maria. W tym samym czasie autor *Pociągów pod specjalnym nadzorem* przeprowadził się do podpraskiego Kerska, miejscowości letniskowej leżącej niedaleko Nymburka, rodzinnego miasta pisarza. Jednak wizyta w miasteczku, w którym Hrabal spędził dzieciństwo, pogłębiła jeszcze duchową żalobę: „Ten prawdziwy Nymburk jednakże jest już niewidzialny, istnieje tylko pod mymi zamkniętymi powiekami”¹³. Prawdopodobnie wtedy narodziła się chęć opisania tego utraconego świata, próba wskrzeszenia Marii, Francina, Pepina i atmosfery złoty nymburskich czasów. Choć *Postrzyżyny* (napisane w 1970 r.) ukazały się, po wielu cięciach cenzorskich i autocenzorskich, dopiero w roku 1976, ich sukces zrekompensował autorowi niepowodzenia ostatnich lat. Hrabalowska sinusoida znów osiągnęła najwyższe rejestry, autor spłacił dług swojej przeszłości, rozpoczynając tym samym nowy, epicki okres swojej twórczości. Po latach posuchy znów odniósł sukces i ponownie zbliżył się do swoich czytelników, a wszystkiego dokonał niejako w sposób najbardziej naturalny – zamieniając wyczerpaną poetykę przysłuchiwania się knajpianym opowieściom na wsłuchiwanie się w samego siebie.

Powrót do początków swojego życia to podstawowa oznaka mityzacji dzieła literackiego. Jest to forma odzyskania pierwotnego czasu, otwarcia się na Wielki Czas, wejścia *in illo tempore* – w „święty czas początków”. Jak pisze Eliade: „Za pomocą różnych, lecz odpowiadających sobie środków, również człowiek współczesny próbuje wyjść poza swoją *historię* i żyć jakoś różnym rytmem czasu. Czyniąc to, nieświadomie powraca do zachowania mitycznego”¹⁴. Owa mitologiczna tęsknota za rajem jest do-

¹² Cyt. za: Aleksander Kaczorowski, *Europa z płaskostopiem*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2006, s. 39.

¹³ Bohumil Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, s. 93.

¹⁴ Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. Krzysztof Kocjan, Wyd. KR, Warszawa 1994, s. 25.

świadczeniem mistycznym, obecnym we wszystkich cywilizacjach. Odwieczne pragnienie przywrócenia stanu szczęśliwości i spokoju „świętego czasu początków” jest powrotem nie do dosłownych początków mitologicznych, lecz do początków własnego życia, do czasów dzieciństwa i młodości, do lat, które, niczym mityczny raj, charakteryzują się nieskazitelną czystością. Niebagatelną rolę w artystycznie zrekonstruowanej przeszłości odgrywa dom rodzinny, a raczej jego echo, które – za Gastonem Bachelardem – nazywamy „domem onirycznym”:

Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów. Dom rodzinny dlatego odgrywa tak istotną rolę, że odpowiada nieświadomym inspiracjom głębszym, intymniejszym, że jest czymś więcej niż miejscem, gdzie zazналиśmy opieki, czymś więcej niż to, czym jest ciepłe gniazdo czy osłona nad płomieniem¹⁵.

Powrót do rodzinnych stron, do miejsc intymnych, arkadyjskich w swojej niewinności jest zawsze powrotem do matki. Ten aspekt został w *Postrzyżynach* wysunięty na pierwszy plan, albowiem powieść ma pierwszoosobową formę narracyjną, pisana jest z punktu widzenia Marii, matki Hrabala. To właśnie jej głosem pisarz opowiada historię swojej rodziny, niejako utożsamiając się z jej postacią (zabieg ten podkreśla również motto z najbardziej znanej powieści Gustava Flauberta: „Pani Bovary to ja”). Ten literacki chwyt można również interpretować za pomocą klucza mitologizacji – tym razem sięgając do podstaw psychoanalizy. Freudowskie koncepcje, zbieżne z archaicznymi tematami mitycznymi, dowodzą, iż symboliczny powrót do matczynego łona, powtórzenie „czasu pierwotnego” wczesnego niemowlęstwa, jest próbą poradzenia sobie z wrogą rzeczywistością, a zarazem jest to odpowiednik inicjacyjnych rytuałów *regressus ad uterum*. Można zatem powiedzieć, że główny, mitologicznie odczytywany temat *Postrzyżyn*, czyli rytuał inicjacji (o jednostkowym i społecznym aspekcie inicjacyjnym protagonistów będzie jeszcze mowa), dotyczy nie tylko fikcyjnych bohaterów, lecz także samego autora, który ewokując świat wspomnień, chciał go ocalić, ale zarazem definitywnie go unicestwić.

¹⁵ Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. Henryk Chudak, Anna Tatariewicz, PIW, Warszawa 1975, s. 301.

Jest to typowa zasada każdego rytuału inicjacyjnego związanego z powrotem do początków – koniec jednego etapu jest tożsamy z początkiem następnego. Uwidacznia się to w twórczości Hrabala – *Postrzyżyny* są początkiem tzw. „tryptyku nymburskiego”, którego dalsze części stanowią *Taka piękna żałoba* (jej zmodyfikowanym wariantem jest powieść *Miaśteczko, w którym czas się zatrzymał*) i *Skarby świata całego*, opisujące kolejne rozdziały z życia rodziny Hrabalów. Każde literackie pożegnanie poszczególnego etapu swojego życia było u Hrabala równoznaczne z rozpoczęciem opisanego rozdziału swojej biografii. Dopóki rozliczeniowy cykl nymburski nie został ukończony, a tym samym hołd przeszłości oddany, Hrabal na dobrą sprawę nie był w stanie zmierzyć się z tematem współczesnym.

Jednakże skłonienie się ku opisowi przeszłych wydarzeń w przypadku Bohumila Hrabala było spowodowane nie tylko chęcią powrotu do czasu i miejsc mitycznego dzieciństwa, nie tylko chodziło o złożenie hołdu swoim rodzicom. Zmiana literackich zainteresowań, a zarazem zmiana poetyki, były wymuszone przez polityczno-społeczne restrykcje, które miały miejsce po wydarzeniach 1968 r. Po krótkotrwałej politycznej „odwilży” lat 60. skończył się dobry czas dla nieprawomyślnych artystów, w tym Hrabala. Autor, który obnażał wady komunistycznego systemu (choćby w zbiorze *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać*), nie ma już prawa publikacji w nowej „znormalizowanej” rzeczywistości. Dlatego też ostatnia oficjalna książka Hrabala (przed jego odsunięciem od możliwości publikowania), *Pieśni dziadowskie i legendy*, ujmuje rzeczywistość w bezpieczną formę XIX-wiecznej literatury jarmarcznej. W *Postrzyżynach* Hrabal poszedł w tym samym kierunku – odciął się od współczesności, opisując wydarzenia z początku XX w. Pisarz, który nigdy zanadto nie interesował się polityką, dał symboliczny obraz swojego wyobcowania z życia politycznego już w pierwszym zdaniu powieści, gdzie zmięty dziennik „Polityka Narodowa” służy Marii do czyszczenia brudnych lamp. Ten Haszkowski z ducha opis (przypominający perypetie właściciela knajpy z *Przygód Szwajjka* z obrazem arcyksięcia brzydko potraktowanym przez muchy) ustalił hierarchie Hrabala – współczesność i polityka ustępują przed tym, co najważniejsze, czyli rodziną, bezpieczną atmosferą.

Mitologiczny w swojej symbolice powrót do dzieciństwa był zatem dla autora również ucieczką od Husákowskiej „normalizacji”. Taka postawa wpisuje się niemal dokładnie w Eliadowską koncepcję: „Indywidu-

alny powrót do początku ujmowany jest jako możliwość odnowy i poprawienia egzystencji tego, kto ten powrót podejmuje”¹⁶. Podobnie widzi to Yi-Fu Tuan:

Różne są przyczyny, dla których ludzie spoglądają w przeszłość: wspólną wszystkim przyczyną jest potrzeba zyskania poczucia siebie i własnej tożsamości. Jestem kimś więcej niż ten, który teraz z mozołem układa myśli w słowa: jestem również publikującym pisarzem i oto jest książka, w twardej okładce, która leżąc obok poprawia moje samopoczucie¹⁷.

Możliwość własnej odnowy i poprawiania swojego bytu dostrzegł w *Postrzyżynach* również Jiří Menzel. Po zdławieniu Praskiej Wiosny znalazł się on w podobnej do Hrabala sytuacji – został pozbawiony możliwości wykonywania swojego zawodu. W okresie filmowej posuchy oddał się pasji teatralnej, jednak władze, strasząc podstępnie reżysera absurdalną groźbą odebrania Oscara za *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, zmusiły go do realizacji filmów propagujących ustrój komunistyczny.

Drogi Hrabala i Menzla (po wcześniejszych wspólnych pracach nad *Pociągami pod specjalnym nadzorem* i *Skowronkami na uwięzi*) zeszyli się zatem ponownie. Obaj twórcy zostali odsunięci od możliwości publikowania swoich dzieł, obaj pozostali w kraju, nie wybierając – jak niektórzy ich koledzy-artyści – emigracji, obaj byli zmuszeni do ustępstw wobec władzy. Nic w tym dziwnego zatem, że trzymali się razem. „Hrabal zaszył się wtedy w swoim domku w Kersku. Kiedy było mi źle, jeździłem do niego, żeby się zalać w trupa. Przy nim wracała mi chęć do życia”¹⁸ – wspomina Menzel. Wtedy właśnie Menzel zapoznał się, jeszcze w maszynopisie, z tekstem *Postrzyżyn* i od razu zapragnął go zekranizować. Najpierw jednak obaj artyści musieli spłacić daninę wobec ustroju – Hrabal złagodził swoje teksty i podpisał Antykartę, by móc oficjalnie publikować; Menzel nakręcił produkcyjny film o budowie zapory wodnej *Kto szuka złotego dna* i... również został sygnatariuszem Antykarty. Po oficjalnej publikacji *Postrzyżyn* Menzel wspólnie z Hrabalem napisali scenariusz filmu, który kilka lat przeleżał na półce zanim został skierowany do realizacji.

Wydaje się, że Menzel był idealnym kandydatem do sfilmowania *Postrzyżyn* (abstrahując od oczywistego faktu dotychczasowej, jak najbardziej

¹⁶ Mircea Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wyd. KR, Warszawa 1998, s. 83.

¹⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. Agnieszka Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 232–233.

¹⁸ Cyt. za: Aleksander Kaczorowski, *Europa z płaskostopiem*, s. 60.

udanej, współpracy reżysera z pisarzem), albowiem jego ówczesne, „nie-hrabalowskie” filmy częstokroć podejmują tematykę podobną *Postrzyżynom*. Warto tutaj wspomnieć przede wszystkim o *Kapryśnym lecie* według Vladislava Vančury, opisującym w nostalgicznym tonie stare, dobre, przedwojenne czasy¹⁹, jak również film *Cudowni mężczyźni z korbką* o pionierskich latach kinematografii czechosłowackiej w końcu XIX w. Reżyser o tak zaawansowanym poczuciu doniosłości historycznej utraconego świata oraz chęci wskrzeszenia „czasu pierwotnego” czuł doskonale atmosferę wykreowaną w *Postrzyżynach* przez Hrabala. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż Menzel, podobnie jak Hrabal, chciał swoim dziełem potwierdzić własną, nadwątloną przez współpracę z władzą, wartość artystyczną i moralną, a także na swój sposób „zemścić się” na panującym ustroju.

Zemsta udała się w dwójnasób. Po pierwsze, ostateczną przyczyną zatwierdzenia scenariusza było bezpieczne oderwanie tekstu od problemów współczesności – a więc początkowa ucieczka do niezwiązanych ze współczesnością realiów (tym samym niechętnie widzianych przez władze) okazała się przepustką do powrotu na szczyt. Po drugie, Menzel pozwolił sobie w *Postrzyżynach* na dość niewybredny wizualny komentarz do atmosfery politycznego zaangażowania – wychwalana przez większość krytyków i widzów idylliczna atmosfera filmu zostaje na moment przełamana w scenie prezentacji nowego wynalazku, który ma skrócić odległość między ludźmi. Podczas gdy zebrane osoby poznają zalety radia, aktywista partii rzemieślniczej wygłasza tyradę o ogromnym znaczeniu nowego sprzętu dla władzy – kadr został tak skomponowany, że cała scena rozgrywa się na dalszym planie, podczas gdy na pierwszym planie widać zad kobyły, która nieśpiesznie unosi ogon i... spokojnie oddaje mocz podczas przemówienia aktywisty.

Nie licząc tej sceny, cały film przesycony jest spokojną, ciepłą atmosferą, służącą ukazaniu niepowtarzalności dawnych czasów i ówczesnej ludzkiej przyzwoitości. Reżyser podkreślił to ponadto użyciem nostalgicznej muzyki i nadaniem filmowi specyficznej kolorystyki, kojarzącej się z sepią starych zdjęć z rodzinnego albumu. Dodatkowo wymowa dzieła została, w stosunku do literackiego oryginału, mocno złagodzona – Menzel zrezygnował z obecnych w powieści dość drastycznych scen kontrapunktujących sielankowy nastrój (choćby opis ucinania ogona psu). Ekranizacja *Postrzyżyn* odniosła ogromny sukces, widzowie i krytycy byli

¹⁹ Wraz z Hrabalem i Menzlem, Vančurę można zaliczyć do nurtu apologetów przeszłości – jest on bowiem również autorem powieści o znamennym tytule *Koniec starych czasów*.

filmem zauroczeni, znaleźli się jednak również malkontenci. Aleksander Kaczorowski zauważa, „że jego [Bohumila Hrabala – przyp. M. R.] opublikowane oficjalnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych książki, choć zyskały sporą popularność wśród czytelników w kraju i za granicą, dla sporej części krytyki stały się synonimem sentymentalnego kiczu, do czego przyczyniły się jeszcze przesłodzone ekranizacje Jiříego Menzla”²⁰. Z kolei Antonin J. Liehm pisał: „Jiří Menzel robił po ’68 r. złe filmy, ale wymyślił sobie teorię, że kręci dla masowej widowni, a nie dla elit. Surrealistyczna proza Hrabala w jego *Postrzyżynach* zamieniła się w ludową zabawę”²¹. Wydawać się może, że wspomniani krytycy nie dostrzegli filmowego zamysłu – czymże bowiem jest, czerpiąca z mitologii bajka, jeśli nie „przesłodzonym sentymentalnym kiczem” i – zwłaszcza – „ludową zabawą”?

Struktura narracyjna i czasowo-przestrzenna

Jiří Menzel, adaptując Hrabalowskie *Postrzyżyny*, dochował tekstowi powieści daleko idącej wierności. Przetransponował nawet zastosowany przez Hrabala podział na części – dwanaście książkowych rozdziałów zamieniło się w filmie na dziewięć wyodrębnionych sekwencji (większość z nich ma podobną do siebie budowę – zawierają w sobie zamkniętą jednostkę fabularną, zaczynają się lub kończą obrazem obejmujących się Marii i Francina, zaś pojedyncze sceny zachowują zazwyczaj jedność czasu i miejsca). Reżyser zrezygnował ponadto z tekstów opisowych lub wybitnie zsubiektywizowanych (jak na przykład wspomnienia Marii), dokonał mało znaczących przesunięć chronologicznych, gdzieś tam natomiast wspomógł się zapożyczeniami z *Lekcji tańca dla starszych i zaawansowanych* (niektóre opowieści Pepina).

Filmowe *Postrzyżyny* zyskały ostatecznie następującą formę (w opisie ograniczam się jedynie do podstawowych wydarzeń wpływających na rozwój akcji i podkreślających jej mitologiczno-bajkowy charakter):

I. Francin daje Marii pierwszy z prezentów. Inspekcja w browarze. Świniobicie i uczta.

II. Śniadanie. Przyjazd Pepina. Posiedzenie rady nadzorczej przerwane przez wrzaski Pepina. Odesłanie Pepina do izb robotniczych. Kąpiel Marii w browarze.

²⁰ Aleksander Kaczorowski, *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2004, s. 157.

²¹ Cyt. za: Jacek Szczerba, *Menzel ekranizuje Hrabala*, „Gazeta Wyborcza”, 29.11.2004, s. 12.

III. Inspekcja odbiorców piwa przez Francina. Wizyta Marii w miasteczku, pobyt u fryzjera. Kolejny prezent od Francina.

IV. Zabawa Marii i Pepina w musztrę. Wejście na komin. Pepin podejmuje pracę w browarze. Taniec. Zwichnięcie nogi przez Marię.

V. Krzątanie Francina wokół unieruchomionej w łóżku Marii. Kolejny prezent.

VI. Figle Pepina wśród słodowników.

VII. Wizyta doktora Gruntorada.

VIII. Powrót Marii do zdrowia. Prezentacja radia. Skrócenie nóg od stołu.

IX. Obcięcie włosów przez Marię. Ukaranie Marii przez Francina. Wyjazd małżonków z browaru.

Ostatnia sekwencja przynosi największe odstępstwo fabularne filmu od powieści: Menzel „dopisał” bowiem scenę wyjazdu małżonków na łąkę, gdzie Maria wyznaje Francinowi, że „nosi dla niego przyszłego pisarza”. Ta dodatkowa scena nie tylko wzmacnia autobiograficzną wymowę tekstu, ale też wznosi mityczne odczytanie *Postrzyżyn* na wyższy poziom. Inną ważną różnicą między powieścią a filmem jest rezygnacja z pierwszoosobowej narracji – cała opowieść zawarta jest w partiach dialogowych, reżyser zachował jedynie kilka szczątkowych monologów wewnętrznych Marii, które są zarazem komentarzem wydarzeń trudnych do pokazania środkami pozawerbalnymi (w jednym – jak zobaczymy – znaczącym momencie dopuścił nawet do głosu Francina). Owo pozostanie przy dialogach i odejście od narracji prowadzonej przez Marię obiektywizuje spojrzenie na przedstawiony świat i pozwala na nieco równiejsze rozłożenie akcentów pomiędzy trójkę głównych bohaterów, a także, rozszerzając optykę widzenia, wydobywa tło społeczno-obyczajowe oraz dopuszcza do głosu większą liczbę postaci epizodycznych.

Pozostałe niewielkie wzbogacenia tekstu nie mają charakteru ingerencji fabularnych, dotyczą bowiem przede wszystkim intensyfikacji atmosfery „starych, złotych czasów” i wprowadzone są za pomocą *stricte* filmowych środków – obrazu i dźwięku. Menzel, znany miłośnik starych przedwojennych filmów (czeska telewizja zaproponowała mu nawet prowadzenie programu o starym kinie), nadaje *Postrzyżynom* nieodparty szyk filmów retro. Wzbogaca on obowiązkowy *entourage* (scenografia, kostiumy z epoki) o dodatkowe szczegóły: napisy początkowe oraz przewijające się przez film szyldy z reklamami piwa (ewokujące epokę kina niemego z ich napisami komentującymi akcję) swoją typografią przypominają secesyjne liternictwo Wiener Werkstätte, zaś muzyka, skomponowana przez Jiříego

Šusta, charakteryzuje się wdziękiem starej trzeszczącej płyty puszczonej na gramofonie z tubą. Ponadto przejścia montażowe między sekwencjami (ściemnienie-rozjaśnienie) skonstruowane są w ten sposób, że rozjaśnienie pierwszego ujęcia ze sceny inicjującej daną sekwencję rozpoczyna się od umieszczonego w środku kadru kółka, które stopniowo rozszerza się na cały kadr – przypomina to rozwiązania techniczne z filmów z początku XX w., a także implikuje danemu obrazowi (zazwyczaj scenie rodzajowej bądź portretowemu zbliżeniu twarzy) podobieństwo do, często spotykanych w owych czasach, owalnych fotografii.

Przed wszystkim jednak w tle głównej akcji Menzel dał upust swojej miłości do przedwojennej filmowej burleski i slapstickowych komedii. Postać Pepina, która już w powieściowym oryginale nosiła cechy Chaplinowskie („Pepin był całkiem jak Charlie”²² – przyznawał Hrabal), posłużyła Menzlowi do wyrażenia swoich komediowych inklinacji. Liryczny humor, obecny w opowieści Hrabala, został w filmie wzbogacony o czyste szaleństwo żartów rodem z filmów wytwórni Keystone. Katastrofy powodowane nieumyślnie przez Pepina, serie filmowych gagów (będących efektem improwizacji na planie – nie ma ich nie tylko w powieści Hrabala, ale również w scenariuszu), sekwencje przyspieszonych ujęć, a nawet fragmenty wypowiedzi filmowych bohaterów, nawiązujące do epoki kina niemego (*Straż pożarna to straż ochotnicza, a nie strażacy z amerykańskiej komedii!*) – wszystko to ma na celu podkreślenie szalonej atmosfery tamtych czasów.

Mityzacja „czasu pierwotnego” dotyczy również niemożliwości określenia konkretnego czasu akcji. Liczne szczegóły wskazują na osadzenie akcji w latach 20. XX w., tymczasem kłóci się to z odczytaniem autobiograficznym. Przyjmując taki klucz, należy zauważyć, że opowieść Hrabala nie pokrywa się z prawdą – Francin nie był ojcem pisarza, urząd zarządcy browaru objął trzy lata po narodzinach Bohumila, wtedy to dopiero małżonkowie przenieśli się do Nymburka. W latach, w których rozgrywa się akcja filmu, przyszły pisarz zaczynał już chodzić do szkoły, tymczasem w filmie dopiero spodziewają się dziecka. Te nieścisłości są klasycznym przykładem mitologizacji spojrzenia. Powrót *in illo tempore* nie jest bowiem zwróceniem się ku konkretnej dacie (wydarzenia bajkowe rozgrywają się przecież zawsze „dawno, dawno temu”), to raczej wskrzeszenie ogólnej „rajskiej” atmosfery, ograniczenie się do wyłącznie dobrych wspomnień. To nostalgiczna idealizacja, a nie rekonstrukcja

²² László Sziget, *Drybling Hidegkuti, czyli rozmowy z Hrabalem*, tłum. Aleksander Kaczorowski, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 26.

czasu minionego. Kołakowski twierdzi, iż „rzeczywistości mityczne same tym się odznaczają [...], że to, co się w nich dzieje, wyłączone jest z realnego upływu czasu historycznego; to nie coś, co się zdarzyło w chwili umiejscowionej w naszym kalendarzu, ale coś, co dzieje się zawsze w tak samo źródłowym autentyzmie, zawsze tak samo po raz pierwszy”²³.

Ów swoisty „bezczas” można też interpretować inaczej. Przyjmując, że *Postrzyżyny* są wersją mitycznej opowieści o inicjacji, Maria, jako osoba poddająca się temu rytuałowi, żyje w czasowym zawieszeniu. Po „rycie separacji – jak pisze Edmund Leach – następuje pewien przedział społecznej bezczasowości, która, jeśli mierzymy ją zegarem, może trwać kilka chwil lub rozciągać się na miesiące”²⁴. Przykładem tego „innego czasu” może być miesiąc miodowy, który – w przypadku Marii – można utożsamić z jej prawdopodobnym niedawnym zamążpójściem. O chęci wyrwania się spoza ustalonych norm czasowych świadczą również działania bohaterów – chociażby wspinaczka Marii i Pepina na browarniany komin, będąca przecież metaforą wznoszenia się, opuszczania ziemi. To Bachelardowski „lot oniryczny”, który „pozwala nam zapomnieć o czasie, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi, aby nas wciągnąć w podróż statyczną, kiedy to zegar przestaje wybijać godziny, a lata już nam nie ciążyą”²⁵.

Dla wymowy *Postrzyżyn* ważna jest również pora roku, w której rozgrywa się akcja filmu. Choć nie da się jej określić z tygodniową dokładnością, niewątpliwie jest to początek lata – bujność roślinności i rozkwitające drzewa w sadzie symbolizują, jakże ważny w przypadku filmu, stan płodności, gotowości do dawania życia. Ponadto, według wierzeń ludowych, lato jest porą wcielania marzeń w rzeczywistość. Można też spojrzeć na osadzenie akcji na początku lata w inny sposób. Northrop Frye, który wyróżnił cztery fazy w życiu natury w korelacji z określonymi mitami oraz archetypowymi wzorcami sytuacyjno-narracyjnymi, zalicza porę letnią do mitów o apoteozie i świętych zaślubinach, odwiedzinach w raju. Jest to archetyp komedii, idylli, sielanki i romansu. *Postrzyżyny*, dające wizję komediowej niewinności, będące apoteozą Arkadii, doskonale wpisują się w ten schemat – jest to przecież, zgodny ze schematem Frye’a, „archetyp uczty, wspólnoty, ładu, przyjaźni i miłości”²⁶.

²³ Leszek Kołakowski, *dz. cyt.*, s. 76–77.

²⁴ Edmund Leach, *Kultura i komunikowanie*, tłum. Michał Buchowski, [w:] Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja...*, s. 81.

²⁵ Gaston Bachelard, *dz. cyt.*, s. 187.

²⁶ Northrop Frye, *dz. cyt.*, s. 319.

Również filmowa przestrzeń budowana jest w *Postrzyżynach* w schematyczny, bajkowo-mitologiczny sposób. Jest to przestrzeń umowna, ograniczona właściwie do dwóch miejsc. Pierwszym z nich jest bezimienne miasteczko nad rzeką (w rzeczywistości Nymburk), pokazane w filmie w sposób wręcz minimalistyczny – zredukowano je praktycznie do rynku z zabytkową fontanną, przy którym mieści się zakład fryzjerski. Pokazana podczas wycieczki na komin panorama miasteczka i jego okolic pozwala w tej topografii usytuować główne miejsce akcji, czyli browar. Znajduje się on na peryferiach miasta, nad okalającą je rzeką. Taka organizacja przestrzeni zawiera w sobie typowe wyobrażenia o prowincji i centrum, przydatne przy opisywaniu najbliższego otoczenia. Z obiektywnego punktu widzenia środkiem tego świata jest miasteczko, a środkiem środka – rynek. Kategoria środka świata będzie tutaj tożsama z pojęciem stałości, stabilizacji, znajomości przestrzeni – w nieco szerszej perspektywie centryczna organizacja miasteczka będzie metaforą niezmienności i spokoju, bliskiego nawet drobnomieszczańskiej nudzie, gnuśności i lenistwu (w filmie Menzla ten rodzaj mieszczańskiej monotonii nie jest jednak postrzegany pejoratywnie, stanowi raczej kulturowany od wieków, wypracowany rytuał). Browar, usytuowany na granicy, dla ludzi z miasteczka będzie reprezentował w pewnej części świat obcy. Niby należy do oswojonej przestrzeni, ale, znajdując się poza centrum, może być siedzibą złych mocy, areną nieprawdopodobnych wydarzeń.

Z kolei dla filmowych protagonistów to właśnie browar jest środkiem świata, miejscem uświęconym. Mityczną świętość tego miejsca podkreśla usytuowanie pośrodku browarnianych budowli symbolicznej osi świata łączącej ziemię z niebem. „Łączność owa wyraża się niekiedy przez obraz wszechświatowej kolumny, *axis mundi*, która zarazem łączy i podtrzymuje niebo i ziemię, a której podstawa zanurzona jest w dolnym świecie (zwanym *piekłem*). Taka kolumna kosmiczna musi znajdować się w samym środku świata, gdyż wokół niej rozciąga się całość świata mieszkalnego”²⁷. Tym mitycznym słupem, „drabiną Jakubową”, jest komin wystający ze środka browaru, który sam w sobie przypomina model małej pierwotnej osady, składającej się z kilku osobnych budowli – domu mieszkalnego zarządcy, izb rzemieślniczych, stajni, zabudowań gospodarczych i browaru „właściwego”. Całość otoczona jest murem zwieńczonym bramą wjazdową. Za domem mieszkalnym znajduje się obszerny sad, będący już miejscem przejściowym pomiędzy terytorium oswojonym a rozwijającą się poza nią przestrzenią obcą, a przynajmniej mniej przyjazną.

²⁷ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, s. 77.

Zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem. W porównaniu z przestrzenią, miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości. Istotom ludzkim potrzebne jest zarówno miejsce, jak i przestrzeń. Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością. W otwartej przestrzeni można intensywnie odczuć walory miejsca, a w samotności zacisznego miejsca ogrom rozciągającej się poza nim przestrzeni staje się dojmujący²⁸.

Bohaterowie *Postrzyżyn*, każdy na swój sposób, starają się zaznaczyć granice własnego istnienia, niejednokrotnie starają się również te granice poszerzyć, zaanektować kolejny kawałek przestrzeni. Dla Francina bezpieczny świat kończy się na domu i browarze, podejmowane przez niego motocyklowe inspekcje okolicznych gospód są raczej koniecznością niż próbą powiększenia swojej przestrzeni (warto przy tym zauważyć, że z tych eskapad często powraca „na tarczy”, z popsutym motocyklem ciągniętym przez przypadkowo spotkany zaprzęg). Pepin swojego miejsca właściwie nie ma, jest „bezdomny”, przybywa z zewnątrz i chociaż jego miejsce pobytu określa jego hierarchię (izby rzemieślników znajdują się w znacznym oddaleniu od centrum browarnianej osady, czyli domu Francina i Marii), on sam wyznacza własną przestrzeń swoją obecnością. Świadczy o tym przenośny kuferek z narzędziami szewskimi i przede wszystkim jego krzykliwe zachowanie. Leach twierdzi, że „dźwięki tego rodzaju są częścią Natury i służą do zaznaczania granicy między *mną* i światem zewnętrznym. Znamienne zatem, że Kultura częstokroć wykorzystuje sztucznie wywoływany hałas właśnie dla zaznaczania granic”²⁹. Maria z kolei wszędzie stara się zaznaczyć swoją obecność, jej rowerowe wycieczki do miasteczka są w istocie chęcią podporządkowania sobie kolejnych miejsc. Podobną rolę pełnią wycieczki do ogrodu czy miejsc zakazanych. Wyprawa na komin czy kąpiel w browarnianej kadzi mają na celu zapanowanie nad obcą przestrzenią, okiełznanie jej, wtedy bowiem „przestrzeń odczuwana jako dobrze znana staje się dla nas miejscem”³⁰.

Absolutnym środkiem świata dla Marii i Francina (zwłaszcza Francina) jest dom. To oaza bezpieczeństwa, szczęśliwości i spokoju, to tutaj Francin znajduje ukojenie po całym dniu pracy w browarze, to tutaj można odgrodzić się od wrzasków Pepina, to tutaj wreszcie można oddać się miłości. Centralnym punktem domu jest stół – to on wyznacza symetrię mieszkania, stanowiąc jego środek. Przy stole Maria i Francin jedzą posiłki, przy stole wyprawiają ucztę dla gości. Znamionnym faktem po-

²⁸ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 75.

²⁹ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 69.

³⁰ Yi-Fu Tuan, *dz. cyt.*, s. 99.

zostaje, iż zburzenie starego ładu i wejście w nową epokę rozpoczyna się wraz ze zniszczeniem stołu, a więc desakralizacją miejsca uświęconego. Ponad stołem znajduje się lampa, kolejny symboliczny atrybut – nieprzypadkowo tak często pojawia się ujęcie obejmującej się pary małżeńskiej, stojącej w świetle lampy; według Bachelarda „osoby zgromadzone pod lampą mają poczucie, że tworzą gromadkę podobną do ludzi, którzy schronili się do jakiegoś dołu czy na wyspie: czują się sprzymierzeni przeciwko zewnętrznej płynności. Czyż można lepiej wyrazić prawdę, iż stanowią oni część sił domowego światła, zwróconego przeciwko odpartej ciemności?”³¹. Dom, browar, ogród, miasteczko – tak kształtuje się rozszerzana koncentrycznie przestrzeń filmu.

Bohaterowie

Maria

Postrzyżyny są filmem uszlachetniającym i mityzującym rzeczywistość; w myśl tej samej zasady Maria jest raczej bytem wyidealizowanym niż portretem realnej osoby. Główna bohaterka filmu nie ma wiele wspólnego z matką pisarza. W miarę wiarygodny portret Marii Hrabalowej pisarz zawarł chociażby w *Takiej pięknej żałobie*, książkowej kontynuacji wydarzeń opisanych w *Postrzyżynach*. I to właśnie do Marii z *Takiej pięknej żałoby* bardziej pasowałoby motto z Flauberta – jej „bovaryzm” przejawia się bowiem właśnie w zachłyśnięciu kulturą (w tym przypadku – teatrem); Maria z *Postrzyżyn* ucieka od mężowskiej nadopiekuńczości w przeciwną stronę – brata się z naturą, w ten sposób odsłaniając swoje drugie, „dzikie” oblicze.

Nie znaczy to jednak, że „Pani Piwowarowa”, jak ją nazywają pracownicy browaru, męczy się lub nudzi w małżeństwie, wręcz przeciwnie – to szczęśliwa i kochająca żona, która do wypełniania swoich kobiecych obowiązków podchodzi z należną powagą, ale też z radością. Wystarczy przypomnieć scenę wyprawiania Francina do pracy – najpierw pobudka, potem asystowanie przy myciu i goleniu, wreszcie przygotowanie śniadania, pomoc przy ubieraniu, na koniec czułe pożegnanie. Widać przecież doskonale, że cały ten dość długo trwający rytuał Maria wykonuje nie tylko, by wypełnić narzucone normy społeczne, nakazujące oddawać mężowi należyty szacunek – przede wszystkim czyni to z bezgranicznej miłości i chęci stałego obcowania z mężem.

³¹ Gaston Bachelard, *dz. cyt.*, s. 317.

Pamiętajmy jednak o dwoistej kobiecej naturze. Hrabal, a w ślad za nim i Menzel, mocno wyeksponowali u Marii ukrytą osobowość, którą drobnomieszczańskie społeczeństwo, zwłaszcza w dobie wytwornej elegancji, starało się ukryć pod ciasnym gorsetem przyzwoitości i etykiety. To drugie oblicze Marii zbliża ją do postaci, w której można odnaleźć widoczne nawiązania do archetypicznej figury kobiecej zaludniającej liczne mity, pojawiającej się w wielu pierwotnych wierzeniach i bajkach. To Dzika Kobieta, potomkini wojowniczych amazonek, wymykająca się stereotypowi żony i matki – strażniczki domowego ogniska. „Wszystkie jesteśmy przepełnione tęsknotą za dzikością” – pisze znawczyni „ciemnej strony kobiecości”, Clarissa Pinkola Estés. „Nie ma na nią żadnego kulturowego antidotum. Nauczono nas wstydzić się takich pragnień. Zapuszczaliśmy długie włosy, by zasłonić nimi swoje uczucia. Ale cień Dzikiej Kobiety wciąż za nami podąża, dniem i nocą”³².

Maria, wraz ze swoimi długimi włosami, rozbuchanymi namiętnościami, nadto kokieteryjnym zachowaniem, niepohamowanym apetytem oraz skłonnością do podejmowania ryzyka, wpisuje się w ten stereotyp. To postać, która wywodzi się od – obecnej już w wierzeniach kultur archaicznych – kobiety nieczystej; to spadkobierczyni czarownic i groźnych rozpustnic. Maria reprezentuje, w mocno złagodzonej oczywiście formie, to, co nieoswojone, grzeszne, tajemnicze, zwierzęce – a więc bliskie dzikiej natury. Jej związek z naturą podkreśla przede wszystkim cielesność, którą zdaje się demonstrować na każdym kroku. Nie mówię tu nawet o częstych intymnych zabawach małżeńskich z Francinem, raczej o eksponowaniu swojego erotyzmu poza granicami alkowy. Zwróćmy uwagę, z jaką satysfakcją Maria pokazuje w miasteczku odsłonięte kolana, z jaką lubieżnością oblizuje w obecności przedstawicieli rady nadzorczej swoje palce, z jaką nieskrywaną satysfakcją prezentuje dessous podczas sceny ukarania jej przez Francina. Menzel, zafascynowany, jak widać, pięknym ciałem Pani Piwowarowej, chyba jednak zbyt ochoczo pokazuje jej wdzięki – często roznegliżowana Maria w jego filmie ociera się niemal o nimfomanię.

Zmysłowość bohaterki *Postrzyżyn* jest przejawem kusicielskiego charakteru Dzikiej Kobiety. Związek z naturą podkreśla również jej zachowanie, choćby fascynacja krwią. Zazwyczaj, jak twierdzi Jean-Paul Roux, „krew odpycha. Na jej widok wrażliwe serca przenika trwoga. Pannie wydają jęki i okrzyki. Zasłaniają sobie twarze”³³. Marię krew fascy-

³² Clarissa Pinkola Estés, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. Agnieszka Cioch, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 10.

³³ Jean-Paul Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. Marzena Perek, Znak, Kraków 1994, s. 27.

nuje – pomaga przy świniobiciu i nie tylko nie zasłania sobie twarzy, ale maże ją sobie krwią świeżo zabitego zwierzęcia. Może to symbolizować podświadomy związek z naturą, przejęcie sił zwierzęcia i podtrzymanie więzi z jego dzikim charakterem (w wielu prymitywnych kulturach kontakt z ciepłą krwią zwierzęcą pozwalał na odgonienie chorób oraz zdobycie nadludzkiej siły i mocy). Maria upaja się również własną krwią – gdy podczas żęcia trawy sierpem zacina się w palec, zaczyna go upojnie ssać, po czym, nie bez udziału kilku wypitych uprzednio piw, zapada w sen (powtarzając w ten sposób słynny kobiecy motyw mityczny, bajkowy i literacki – zapadnięcie w letarg po skaleczeniu się w palec było również udziałem Afrodyty, walkirii Brunhildy czy śpiącej królowej z baśni braci Grimm).



Fot. 9. *Postrzyżyny* (1981, reż. Jiří Menzel)
Maria jest zafascynowana krwią

Maria łamie także kilka innych kobiecych tabu – jej opilstwo i łakomstwo nie przystoi dobrze wychowanej kobiecie, tym bardziej, że z chęcią objada się mięsem świeżo zabitego wieprza. Niemal surowe, parujące jeszcze kiszkę je łapczywie palcami, pozwalając sosowi ściekać obficie po brodzie. Co więcej, negując tradycje i zabobony („kobieta nie powinna schodzić do piwnicy – to rzecz męczyzny”³⁴), schodzi bez strachu do królestwa zimna i ciemności, by w tajemnicy przed Francinem uszczknąć jeszcze jakiś kawałek mięsa i popić go piwem. Te atawistyczne, niemal zwierzęce odruchy, po raz kolejny każą sytuować Marię bliżej natury niż

³⁴ Gaston Bachelard, *dz. cyt.*, s. 311.

cywilizacji. Świadczy o tym również wspomniana już skłonność Pani Piwowarowej do ciągłego poszerzania granic własnego świata, a także jej nieustanna ruchliwość – to przecież Maria inauguruje dziką taneczną zabawę, która skończy się dla niej tragicznie, to Maria rywalizuje z Pepinem na krzykliwe popisy, to Maria z chęcią poddaje się wszelkim zakazanym zabawom, o których jej mąż zwykł mówić: *przyzwoita kobieta nie zachowuje się w ten sposób*. Ryzyko i niebezpieczeństwo – tylko te dwa, wywołujące dreszczyk emocji, uczucia warte są wszelkich działań, nawet tych, o których wiadomo, że związane są z poniesieniem dotkliwej nawet kary. *Co jest niebezpieczne, to jest piękne* – mówi Maria po zejściu z browarnianego komina, by jakiś czas potem, bez zastanowienia, pozbyć się największej dumy jej męża oraz chluby całego miasteczka – przepięknych, długich włosów. Będzie to symboliczny koniec jej nieokiełzanego sposobu bycia.

W każdej kobiecie drzemie potężna siła, bogactwo dobrych instynktów, moc twórcza oraz odwieczna, prastara mądrość. To Dzika Kobieta, symbolizująca instynktowną naturę kobiet. Jest ona zagrożona, bo choć dary dzikiej natury dostajemy w chwili narodzin, społeczeństwo usiłuje nas *cywilizować* i wtłoczyć w sztywne role, które zagłuszają głębokie, życiodajne przesłanie naszych dusz³⁵.

Szaleństwa Marii, będące dziedzictwem pierwotnej kobiecej natury, zostaną w końcu poskromione. „Ucywilizowania” Marii nie dokona jednak Francin, nie wpłynie na nią również presja środowiska – dokona tego sama zainteresowana. To ukrócenie szaleństw, samoograniczenie i przyjęcie ustalonych norm społecznych będzie jednak – paradoksalnie – wymuszone przez naturę. Maria wdroży się w porządek kulturowy dzięki biologicznym instynktom. Narzucona przez naturę rola matki pozwoli jej przyjąć określoną rolę społeczną i zdusić w sobie (choć nigdy do końca) pierwotne przejawy Dzikiej Kobiety.

Pepin

O ile postać Marii można tylko częściowo wyprowadzić od mitycznego archetypu, to z odczytaniem antropologicznego rodowodu osoby Pepina nie ma najmniejszego kłopotu. Można powiedzieć, że Pepin cały jest z mitologii. Jego pierwowzór to trickster, który w panteonie mitycznych bohaterów zajmuje poczesne miejsce, będąc zarazem jedną z najczęściej przedstawianych postaci we wszelkiego typu podaniach – występuje

³⁵ Clarissa Pinkola Estés, *dz. cyt.*, tekst na IV stronie okładki.

w mitycznych opowieściach wielu kultur, skąd przedostał się do różnorodnych podań i legend ludowych oraz bajek, by następnie pojawiać się równie często w narracyjnych formach sztuki nowożytnej (literaturze, teatrze, filmie).

Prócz tego, że istniał mit trickstera w świecie plemiennych cywilizacji obu Ameryk, prócz tego, że odkrywano tę postać i w kręgu kultur archaicznych, w Australii i Azji, spotykano ją także całe wieki później, aż do dnia dzisiejszego: w dramatach Moliera, powieściach Defoe, historiach o Dylu Sowizdrzale i w ogóle całej pikareskiej literaturze, w Chaplinowskiej burlesce, postaci cyrkowego klauna i bardzo wielu dawnych i współczesnych dziełach sztuki literackiej i filmowej³⁶.

Do tej listy kulturowych nawiązań trzeba dodać jeszcze jedną, w przypadku Pepina nadzwyczaj ważną postać literacką. To Szwejk, bohater powieści Jaroslava Haška. Hrabal często przyznawał się do fascynacji twórczością swojego rodaka („Hašek to mój autor”³⁷ – twierdzi autor *Postrzyżyn*), a osoba Pepina w widoczny sposób odnosi się do dobrotliwego wojaka. Można nawet powiedzieć, że konstrukcja postaci Pepina jest hołdem złożonym Józefowi Szwejkowi, zwłaszcza jego zwyczajowi przytaczania tysiąca anegdot na każdą okazję.

Przy próbach opisu charakteru trickstera pojawia się zazwyczaj wiele określeń, wśród których często powtarzają się: łotrzyk, zawałdiaka, spryciarz, błazen, wariat, kłamca, pasożyt, głupiec, szelma, łajdak, krzykacz, obżartuch, sowizdrzał, gawędziarz. Gdybym musiał zdecydować się na wskazanie spośród nich tylko jednego, które najcelniej charakteryzuje Pepina, wybrałbym błazna, istnieje bowiem w tej postaci zasadniczy dualizm, tak ważny dla trickstera: „Postać ta ma się znajdować jednocześnie *ponad* człowiekiem (siły nadprzyrodzone) i *poniżej* jego – z przyczyny nieświadomości, żywiołowości”³⁸. Łączy ona w sobie ideę uporządkowanej społeczności i kosmicznego ładu z dezorganizacją i chaosem. To postać wysoce ambiwalentna; w różnorodnych mitach działania trickstera mogą prowadzić równie dobrze do zbawienia, co unicestwiającej zagłady. Podobnie rzecz się ma z Pepinem – prostolinijność łączy on z kłamstwem, mądrość z głupotą, jest dobrodusznym prostakiem, ale czy to przypadkiem nie jest gra pod publiczność? Chce dobrze, ale wynikają z tego same nieszczęścia („usprawniająca” pracę

³⁶ Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 32.

³⁷ László Sziget, *dz. cyt.*, s. 18.

³⁸ Eleazar Mieleński, *dz. cyt.*, s. 89.

pomoc Pepina), natomiast gdy doprowadza do katastrofy, okazuje się ona zbawienna w skutkach – zwichnięta noga Marii pozwala wreszcie Francinowi poczuć pełnię życia.

Błazen jest komikiem, osobą, która niejako pełni etatową rolę rozśmieszacza, pozwala poczuć się lepiej osobom, które są „ponad” nim. Ale błazen to również mądrość, celność spostrzeżeń, bystrość i inteligencja. Błazen potrafi bezczelną ripostą zmusić do myślenia, jak Pepin, gdy na wzmiankę o wyrzuceniu go z browaru, wypala: *nie mogą, mamy organizację*. Błazen to ktoś, kto ma na wszystko błyskotliwą odpowiedź, przekorną sentencję, która rozładowuje najbardziej poważną lub – odwrotnie – nadętą od cliwości sytuację. Gdy Pepin, nie widząc w swoim zachowaniu żadnej niestosowności, wpada nagle do sypialni Francina i Marii, i widzi ich podczas seansu naświatlenia prądami fulguracyjnymi, wykrzykuje: *Piękne! Jak w bajkach o życiu płciowym zwierząt*. „Są to chwyt, które mają sparodiować poważne działania bohaterów, [...] lub też należące do sfery *sacrum* rytuały, które mają być ich błazeńską niską wersją”³⁹. Bogumił Drozdowski ukuł na użytek scen z udziałem Pepina „teorię trzeciego idioty”: „Kiedy scena się przedłuża, kiedy grozi nuda lub banał, należy wprowadzić kogoś z zewnątrz, kogoś zupełnie obcego, kto swym zachowaniem rozbije konwencję”⁴⁰.

Pepin, choć będący przecież osobą z najbliższej rodziny, jest kimś obcym. Przybywa bowiem z zewnątrz i samym tylko pojawieniem się dezorganizuje życie nie tylko młodego małżeństwa, ale też całego browaru. Francin, zauważając na dziedzińcu Pepina, traci cały swój styl i opanowanie, i nagle zamienia się w chlipiące dziecko (zwija się w kłębek i przyjmuje typową pozycję embrionalną). Już pierwsze działania Pepina doprowadzają do kłótni, zburzenia spokoju domu i sparaliżowania posiedzenia rady nadzorczej. Choć z biegiem czasu jego szaleństwa tracą na intensywności, zawsze jednak będą mu bliskie, nie da się go bowiem „ucywiliżować”, ponieważ jest człowiekiem bliskim natury, manifestującym swoją wolność (jego zawód szewca nie pozostaje tu bez znaczenia – w starożytności but był symbolem wolności). Pepin pozostaje w browarze człowiekiem znikąd, nigdzie nie może na dłużej zagrzać miejsca, cały czas będzie miał status „dzikusa”.

Żywiołem Pepina jest zabawa, swobodne i naturalne działanie, będące ucieczką od prawdziwego życia, zaprzepaszczeniem jego reguł i norm nim rządzących. To antyteza „poważnej” egzystencji, którą stara się wieść w browarze jego brat, Francin. Ogólny charakter zabawy pasuje doskonale

³⁹ Tamże, s. 233.

⁴⁰ Bogumił Drozdowski, *Postrzyżyny*, „Film” 1981, nr 19, s. 22.

do postaci trickstera, jest ona bowiem tak samo niejednoznaczna. Zabawa, jak pisze Johan Huizinga, „istnieje poza dyzjunkcją *mądrość – głupota*, ale tak samo poza dyzjunkcją *prawda – nieprawda*, bądź też *dobro – zło*. I mimo że zabawa jest zajęciem duchowym, nie ma, jako taka, żadnej funkcji moralnej, nie jest ani cnotą, ani grzechem”⁴¹. Pepin jest postacią na wskroś archetypiczną, emanującą pierwotną witalnością, z której przebija organiczna swoboda leżąca u podstaw każdej zabawy – *paidia*. Dochodzi ona do głosu „we wszelkiej ucieście wyrażającej się natychmiastowymi, bezładnymi ruchami, żywiołowym, swobodnym igraniem, chętnie przebiegającym miarę, przy czym jego zasadniczą, a może jedyną racją bytu jest spontaniczność, brak jakichkolwiek reguł. Od plecenia, co ślina na język przyniesie do mazania na papierze, od przerzucania się obelgami po dziekie hałasy”⁴².

Zabawy Pepina mają dwojaki charakter. Występują w nich – by trzymać się klasyfikacji Rogera Caillois – dwa z czterech jej podstawowych typów. Pierwszy z nich to *ilinx* – zabawy, które charakteryzują się dążeniem do oszołomienia. To pozostałość szamańskich rytuałów, tańców plemiennych, wpadania w trans. Pepin doskonale pasuje do tego opisu – to człowiek, u którego podstawą egzystencji jest ruchliwość, swego rodzaju nadpobudliwość. W jego ruchach przebija skoczność, w tańcu – żywiołowość. „Tańczył znakomicie, tyle że tak, jak tańczą obłąkani”⁴³ – wspomina swojego stryja Hrabal. Pepin nie mówi – on krzyczy, wrzeszczy, śpiewa. Zdawać by się mogło, że jego głównym wrogiem jest cisza, albowiem jego krzyki są nie tylko sposobem dialogowania, to również próba samotnego radzenia sobie ze światem, przełamywania nudy, odpędzania demonów. Ów pierwotny, animistyczny wręcz charakter łączy te szaleństwa bezpośrednio z naturą. Z kolei *mimicry*, drugi rodzaj Pepinowskich zabaw, wiąże się z kulturą, stoi u podstaw artystycznej działalności człowieka, jaką jest wcielanie się w innych, odgrywanie jakiejś roli. To dziedzina, którą rządzi imaginacyjne myślenie i nieposkromiona intuicja.

Pepin jest niewątpliwie aktorem – najlepiej czuje się, gdy przed zebraną publicznością wymyśla nieprawdopodobne historie. Jego „zewnętrzne” pochodzenie ułatwia mu podjęcie tej roli – „dziki jest dobrym aktorem, który, podobnie jak dziecko, zatracą się w roli, jaką przedstawia”⁴⁴. Pepin

⁴¹ Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 19.

⁴² Roger Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurawska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 46.

⁴³ László Sziget, *dz. cyt.*, s. 26.

⁴⁴ Johan Huizinga, *dz. cyt.*, s. 43.

to żądający poklasku konfabulator, a całe jego życie to teatr jednego aktora. Teatr, który do istnienia nie potrzebuje ani sceny, ani dekoracji – wystarczy choćby jeden widz, by Pepin mógł zacząć snuć swoje fantasmagorie. Jest to teatr jarmarczny, pełen ludowych opowieści, a co za tym idzie, operujący odpowiednim językiem. „Język familiarno-jarmarczny odznacza się stosunkowo dużą ilością przekleństw, czyli obelżywych słów i całych zwrotów, czasami dość długich i złożonych”⁴⁵. Przywoływane wciąż przez Pepina *gówno* przypomina mityczne zaklęcia, jednocześnie zdradzając jego pochodzenie społeczne. Inną ważną cechą opowieści Pepina jest ich chaotyczny charakter – zazwyczaj są one nieadekwatne do sytuacji, urywają się, przeskakują z tematu na temat. To gawędzenie biesiadne, „typ gawędzenia charakteryzujący się brakiem jakiegoś określonego tematu, będący całkowitym ustosunkowaniem się do świata. Gawędzenie biesiadne jest więc mową wybitnie afirmatywną”⁴⁶.

Pepin, zasłaniając się opowieściami i biografiami innych, niewiele mówi o sobie, jeśli już jednak zaczyna, to przedstawia się oczywiście w samych superlatywach. Jego fałszywe „ja” przedstawiane na scenie było traktowane jako swego rodzaju obraz własnej osoby, na ogół pochlebny, który jednostka, grająca określoną postać, stara się skutecznie wywołać u innych”⁴⁷. To kolejna pozostałość po mitologicznym tricksterze i licznych jego spadkobiercach – zarozumiałstwo i przechwałki to istotna cecha ich charakteru. We własnych opowieściach Pepin jawi się jako wcielenie Casanovy, znakomity śpiewak, a przede wszystkim wzorowy żołnierz CK armii. Musztra, której lekcję Pepin daje Marii oraz liczne wojenne dygresje są dla Pepina powrotem do czasów jego rzekomej chwały. Nic w tym dziwnego – wojna jest przecież rodzajem ogólnej krzątaniny, chaosu, który Pepin tak uwielbia. „Wojna to zbiorowe szaleństwo”⁴⁸, to niekończący się karnawał. Niestety – nowa epoka, która nadaje nowe role społeczne wszystkim bohaterom, nie oszczędzi również Pepina, skazując go na coraz to wymyślniejsze przygody, ale już tylko we własnych opowieściach.

⁴⁵ Michaił Bachtin, *Słowo jarmarczne*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie, [w:] *Antropologia słowa*, red. Grzegorz Godlewski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 266.

⁴⁶ Włodzimierz Pawluczuk, *Potoczność i transcendencja*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 1994, s. 48.

⁴⁷ Ervin Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Halina Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wyd. KR, Warszawa 2000, s. 276.

⁴⁸ Roger Caillois, *Człowiek i sacrum*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995, s. 198.

Francin

Ojczym Hrabala to człowiek przyzwoity. Jest całkowicie oddany swojej pracy, cechuje go przemyślana dokładność i przedsiębiorczość. Jego dewiza, wyłożona nadzorcom podczas kontroli browaru, brzmi: *Grunt to niczego nie marnować. Najważniejsze to porządek. I uczciwość*. W umiławaniu porządku jest niemal fanatyczny – odbiorcom piwa potrafi cofnąć koncepcję za najmniejsze choćby uchybienia. Można by widzieć w nim typ bezdusznego urzędnika-karierowicza, gdyby nie jego drugie oblicze. W życiu osobistym Francin okazuje się czułym małżonkiem, kochającym i opiekuńczym, może nieco wstydliwym, ale za to staroświecko rycerskim. To postać, którą – jako chyba jedyną z grona bohaterów – można ocenić jednoznacznie pozytywnie. Niewykluczone, że Hrabal, składając hołd swojej rodzinie, chciał wyjątkowo uhonorować Francina, spłacić mu synowski dług wdzięczności za pozbycie się dzięki niemu kulturowego odium ciążyącego na nieślubnym dziecku, albowiem „dzieci nieślubne czy *nieprawego łoża* uważano za niższe pod każdym względem”⁴⁹. Syndromu gorszego dziecka pozbył się Hrabal po ślubie matki, później przez całe życie podkreślał, że jego ojcem jest ten, kto go wychował, ale dopiero *Postrzyżyny* stały się okazją do oddania należnej czci ojczymowi poprzez idealizację jego powieściowego odpowiednika.

Filmowa postać Francina suponuje, obecną we wszystkich mitologiach, kosmiczną binarność, opartą na biegunowym napięciu. Większość postaci mitycznych ma swój antytetyczny odpowiednik; w *Postrzyżynach* Francin pełni zaszczytną rolę anty-Pepina i anty-Marii, w myśl zasady, iż „binarne kontrastowanie w samej percepcji otaczającego świata rozbija jego *ciągłość* na dyskretne części. Różnorodne przedmioty percepcji wskutek kontrastowania ich cech zmysłowych odczuwane są wyraźniej i w ten sposób są poddawane najprostszej analizie i klasyfikacji”⁵⁰. W ten sposób, dzięki Francinowi, możemy w pełni dostrzec nieokrzesanie Pepina, czy spokrewniony z naturą charakter Marii.

„Instynktownie wyobrażamy sobie stosunki braterskie jako serdeczny związek, ale przykłady mitologiczne, literackie i historyczne, jakie przychodzą na myśl, świadczą zupełnie o czymś innym”⁵¹ – twierdzi René Girard, dodając za Clydem Kluckhohnem, że „nie ma częstszego konfliktu

⁴⁹ Ewa Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 25.

⁵⁰ Eleazar Mielecinski, *dz. cyt.*, s. 287.

⁵¹ René Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. Maria i Jacek Pleciński, Wyd. Brama, Poznań 1993, s. 84.

w mitach niż konflikt między braćmi”⁵². Istotnie, motyw skłóconych braci pojawia się w przekazach kulturowych poczynając od wierzeń mitycznych, poprzez biblijne opowieści, aż do współczesnych dzieł literackich i filmowych. Symboliczny antagonizm występujący między braćmi z filmu *Menzla* zostaje podkreślony w scenie przybycia Pepina do browaru – Francin, ujrawszy przez okno swojego brata, zastyga z rozpostartymi ramionami (jest właśnie w trakcie ćwiczeń wzmacniających muskulaturę). To „ukrzyżowanie” zapowiada bieg dalszych wydarzeń – Francin będzie musiał dźwigać krzyż upokorzeń zadanych przez brata, będzie odpowiadał za jego grzechy. Browarniany zarządca na wszelkie możliwe sposoby będzie chciał się odgrodzić od brata, zwiększyć przestrzenny i duchowy dystans pomiędzy nimi – releguje Pepina z domu, będzie go odsyłał do coraz to innych zajęć, wreszcie zniszczy jego narzędzia pracy. Francin sprzeciwi się regułom zabaw podejmowanych przez Pepina i Marię, stanie się „popsuj-zabawą”, który: „wycofując się z zabawy, odsłania relatywizm i płochosć świata zabawy [...]. Odbiera zabawie lub grze iluzję, *inlusio*, dosłownie: wgranie się”⁵³. Opowiadając się w ten sposób po stronie cywilizacji i kultury, znacznie powiększy swój dystans między bratem i żoną, którzy są znacznie bliżsi naturalnym, nieposkromionym zachowaniom.

Francin hołduje społecznej, uświęconej sankcjami tradycji, wizji mężczyzny, co uwidacznia się zwłaszcza w stosunku do żony. Stara się wypełniać bez zarzutu swoją rolę męża, doskonale jednak odczuwa, że do roli obrońcy kobiety najzwyczajniej w świecie nie starcza mu i sił fizycznych, i odwagi. Widzi to także Maria i próbuje mu pomóc, wręczając mężowi w prezencie sprężynowy wzmacniacz mięśni. Ekspander niewiele jednak może pomóc, ponieważ Francinowi brak witalności i pierwotnej, naturalnej energii, którą dysponuje jego żona. Podczas gdy ona łapczywie zajada się mięsem i popija je piwem, Francinowi wystarcza kromka chleba i kawa; gdy Maria podejmuje ryzykowne wyzwania, Francin żyje w ciągłym strachu – przed figlami brata, przed możliwością pozbawienia go pracy, przed okryciem hańbą. Próbuje podreperować swój wizerunek typowo męską pasją motoryzacyjną, jednak i na tym polu ponosi nieustanne klęski, nie potrafiąc zapanować nad swoim motocyklem marki Laurin & Klement, który ma w oczach społeczeństwa podnieść jego prestiż. Swoje pierwsze małe zwycięstwo odnosi, gdy Maria zwichnie nogę i będzie musiała na jakiś czas zaniechać swych szaleństw. *Teraz ma mnie taką, jaką zawsze chciał mieć* – mówi Maria. *Ma nadzieję, że kostka źle się zrośnie i do końca życia*

⁵² Cyt. za: tamże, s. 83.

⁵³ Johan Huizinga, *dz. cyt.*, s. 26.

będzie woził mnie na wózku i wtedy będzie najszczęśliwszym mężem. Ma mnie taką jaką zawsze chciał – chorą i bezbronną. W okresie fizycznej niedyspozycji swojej żony Francin się odradza, na chwilę przywraca odpowiednie małżeńskie proporcje, co zostało podkreślone w filmie jedynym monologiem wewnętrznym Francina: *Czego mogę pragnąć więcej? Jestem zdrowy, żona jest kaleką, a brata praca tak zmogła, że przestał wrzeszczeć*. Na ostateczne zwycięstwo będzie jednak musiał jeszcze trochę poczekać.

Wobec tych niedostatków Francin realizuje wizję paternalistycznego modelu małżeństwa przede wszystkim na gruncie ekonomicznym. Wywiązuje się doskonale z roli osoby utrzymującej rodzinę, a jego liczne podarunki przywożone z inspekcyjnych wyjazdów pełnią rolę substytutu upolowanej zwierzyny, którą w czasach prehistorycznych mężczyzna musiał złożyć przed kobietą. Ten pierwotny, prymitywny aspekt składania darów ma swój pierwowzór w obecnym w wielu kulturach obyczaju obdarowywania się prezentami. Najsłynniejszemu z nich, *potlatchowi*, nieświadomie hołduje Francin, gdy przywozi małżonce kolejne niespodzianki. Małżeństwo jest bowiem w pewnym aspekcie systemem ekonomicznym, Johan Huizinga wskazywał nawet na pokrewieństwo współczesnego małżeństwa z rytualnymi zwyczajami ludów pierwotnych, gdy pisał, że „małżeństwo to *contrat à épreuves, a potlatch custom*”⁵⁴.

Francin doskonale sprawdza się jako małżonek również w sferze intymnej, zachowuje jednak na tym polu daleko posuniętą wstydlivość. Na wszelkie przejawy czułości wobec żony może sobie pozwolić jedynie w domowym zaciszu, są to bowiem rzeczy, które, jak twierdzi, *porządny człowiek robi tylko w domu*. Przebija z tej postawy pewna staroświeckość, która nakazuje powściągliwość w okazywaniu uczuć wobec współmałżonka w obecności osób trzecich. Przyjmując klasyfikację proksemiczną Edwarda Halla, można powiedzieć, że Francin zachowuje wobec żony dwa skrajne dystanse przestrzenne – dystans intymny, a więc bliski kontakt fizyczny (ale tylko w sytuacjach prywatnych) oraz dystans publiczny, który charakteryzuje się zachowaniem pewnej odległości między osobami i brak kontaktu. Dystans ten cechuje obojętna oziębłość, zaś „styl oziębły przeznaczony jest dla tych, którzy mają pozostać nieznanymi”⁵⁵. Obserwując zachowanie Francina podczas spotkania z żoną w miasteczku, można faktycznie uznać ich za nieznanomych. Jedynym momentem, gdy Francin zbliża się do żony na oczach osób postronnych jest scena ukarania Marii. To wtedy właśnie zarządca browaru odzyskuje swoją „męską” pozycję społeczną; wtedy

⁵⁴ Tamże, s. 124.

⁵⁵ Edward Twitchell Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. Teresa Hołowska, PWN, Warszawa 1976, s. 67.

przywraca stary porządek świata, wedle którego mąż jest silny i władczy, a żona uległa. Potem można już tylko opuścić miejsce dotychczasowego pobytu i przyjąć nowe role rodzinne i społeczne – przyszłych rodziców.

Motyw inicjacji

Wszelkiego rodzaju rytuały inicjacyjne, wywodzące się z wierzeń ludów pierwotnych, obecne również w przekazach mitologicznych, przeszły, jako zasadniczy temat opowieści, ogromną ewolucję – odnajdujemy je dzisiaj, w mocno oczywiście zmienionej (zminimalizowanej i, przede wszystkim, zdesakralizowanej) formie jako nośny schemat fabularny wielu filmów. Atrakcyjność akcji, w ramach której główny bohater musi pokonać kolejne przeszkody, by osiągnąć upragniony cel, nie ulega przecież wątpliwości. Jak twierdzi Eliade:

scenariusze inicjacyjne – nawet zakamuflowane [...] – są wyrażeniem psychodramy, odpowiadającej głębokiej potrzebie istoty ludzkiej. Każdy człowiek pragnie poznać pewne niebezpieczne sytuacje, stawić czoło próbom wyjątkowym, zapuszczać się na *tamten świat* i doświadcza tego wszystkiego na poziomie swego życia imaginacyjnego⁵⁶.

Twórcy *Postrzyżyn* byli niewątpliwie świadomi odnoszenia się do jednego z najczęściej spotykanych rytuałów inicjacyjnych; świadczyć o tym powinien już sam tytuł utworu. Jednakże niespotykana liczba niuansów fabularnych, potwierdzających zakorzenienie sfilmowanych wydarzeń w opowieściach mitycznych, bajkowych i rytuałach plemiennych, pozwala sądzić, że nie wszystkie one były powoływane do życia z antropologiczną świadomością kulturowego bagażu. Autorzy dzieła nie dysponują właściwym doświadczeniem religijnym (zarówno Hrabal, jak i Menzel deklarowali często swój ateizm), nie przeszkadza im to jednak tworzyć bytów, które powtarzają odwieczne święte czynności inicjacyjne, albowiem „człowiek areligijny czasów nowożytnych – niezależnie czy chce tego, czy nie – kontynuuje zachowania, wierzenia i język *homo religiosus*”⁵⁷. Przyjrzemy się zatem, w jaki sposób zlaicyzowana fabuła *Postrzyżyn* wskrzesza mityczne archetypy inicjacyjne.

Inicjacja to zespół „obrzędów i pouczeń ustnych zmierzających do radykalnej modyfikacji statusu religijnego i społecznego inicjowanego

⁵⁶ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy...*, s. 178.

⁵⁷ Tamże, s. 179–180.

podmiotu [...]. Inicjacja jest równoznaczna z ontologiczną przemianą porządku egzystencjalnego. Po zakończeniu swych prób neofita cieszy się egzystencją zupełnie inną niż przed inicjacją: *stał się innym*⁵⁸. Choć spośród trójki głównych bohaterów *Postrzyżyn* każdy przechodzi pewną wewnętrzną przemianę, aspekt inicjacyjny dotyczy przede wszystkim bohaterki podstawowej – Marii. To przecież ona poddaje się symbolicznemu obrzędowi podcięcia włosów, to ona stanie się „innym”, uzyskując nowy status – już nie religijny, a wyłącznie społeczny.

Postrzyżyny to jeden z powszechniejszych rytuałów inicjacyjnych, spotykany jeszcze w erze nowożytniej. Poddawani mu byli młodzi chłopcy, którzy, wraz z osiągnięciem dojrzałości płciowej, przechodzili spod opieki matek pod kuratelę ojców, sposobiąc się tym samym do oficjalnego przyjęcia roli dorosłego mężczyzny. Choć źródła etnologiczne nie odnotowują przypadków żeńskiej wersji tego obrzędu, istnieją (co prawda dużo rzadziej spotykane) kobiece rytuały inicjacyjne. W większości związane są one z pokwitaniem i mają na celu przekroczenie granicy pomiędzy dziewczęcością a kobiecością. Maria, przygotowując się do przyjęcia roli matki, nieświadomie naśladuje specyficzną odmianę tych rytuałów, które wpisują się w pewien schemat obrzędów związanych ze zmianą statusu społecznego.

Obrzędy przejścia (*rites de passage*) mają na celu ułatwienie przekroczenia granic pomiędzy światem „starym” i „nowym” oraz pomyślne wejście w następny etap życia. Każdy z takich obrzędów składa się z trzech podstawowych etapów: etap wyłączenia (separacji), etap graniczny oraz etap włączenia. Maria przechodzi po kolei przez każdy z nich. Najpierw „separuje się” od dotychczasowej roli społecznej – jej zachowanie wskazuje, że uwiera ją przyjęta niedawno rola przykładowej żony, chce ją na swój sposób zredefiniować. „Głównym efektem tych wstępnych obrzędów separacji jest wyłączenie inicjowanego z normalnego życia; on (ona) stają się okresowo pewnymi nienormalnymi osobami istniejącymi w nienormalnym czasie”⁵⁹ – pisze Leach, dodając, że każdy z rytów separacji składa się z kilku osobnych obrzędów: zmiany miejsca w procesji, zmiany stroju, złożenia ofiary i usuwania nieczystości. Nietrudno zauważyć, że Maria jest poniekąd „nienormalną” osobą – nie zachowuje się jak zwykła osoba, co więcej, w jej postępowaniu można odnaleźć każdy z czterech pomniejszych, wymienionych przez Leacha obrzędów.

Fabula *Postrzyżyn* skupia się przede wszystkim na etapie wyłączenia, kiedy to Maria znajduje się w swoistym „bezczasie” społecznym i oddaje

⁵⁸ Tamże, s. 8.

⁵⁹ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 81.

się szaleńczym praktykom, co pozwala nam widzieć w niej osobę poddaną tajemniczemu rytuałom. Victor Turner zauważa, że „atrybuty liminalności czy też liminalnych person (*ludzi progowych*) muszą być ambiwalentne, ponieważ ten stan i te osoby wymykają się, wyslizgują z siatki klasyfikacji, która zazwyczaj wyznacza stany i pozycje w przestrzeni kulturowej”⁶⁰. Maria wymyka się roli „porządnej” żony, a jej działania, podkreślające odmienną od kulturowego stereotypu, to nic innego, jak pierwszy z rytuałów składających się na etap wyłączenia, czyli zmiana miejsca w procesji (w obecnym zdesakralizowanym ujęciu rozumiana jako odwrócenie ról społecznych). Bohaterka *Postrzyżyn* zamienia się miejscami z mężem – to ona podejmuje ryzykowne wyzwania, pomaga przy świniobiciu, objada się mięsem i popija piwo (może to być zresztą sposób zwiększenia wewnętrznego „żaru”, do którego dążyli niektórzy z inicjowanych w kulturach pierwotnych). Kolejny rytuał etapu separacji, zmiana stroju, dokonuje się, gdy Maria skróci swoją sukienkę; następne są równie oczywiste – usuwanie nieczystości to rytualna kąpiel w browarnianej kadzi, ale też zanurzanie rąk w świńskiej krwi czy upuszczanie (jakkolwiek przypadkowe) krwi własnej.

Osobną częścią etapu separacji jest złożenie ofiary. Maria dokonuje jej, asystując przy świniobiciu i urządzając wieczerzę. Może być ona traktowana jako forma wpłynięcia na przychylność browarnianej komisji, ale niewykluczone, że ma też inny charakter. To specjalna ofiara płodnościowa – zwróćmy uwagę, że zwierzę było zabite w nietypowym czasie, a kolacja spożywana jest przy świetle księżyca (wyraźny symbol związany z płodnością). Nieco lubieżne zachowanie Marii też jest nieprzypadkowe: „Nie chodzi o rozwiązłość obyczajów, ale o wielką tajemnicę: objawienie kobiecej świętości; dotyczy się źródeł życia i płodności”⁶¹. Jej swoboda nie jest zatem podyktowana erotyzmem, co stanowi fragment rytuału. W filmie pojawia się też wiele innych symboli płodnościowych – rozkwitające jabłonie w ogrodzie, prądy fulguracyjne jako echo zapładniających błyskawic, nocne kąpiele, towarzystwo świń czy zawód Pepina (zarówno świnię, jak i obuwie to atrybuty płodności). Równie dużą moc zapładniającą przynosi upuszczanie krwi na ziemię; wreszcie podróż na komin jest metaforą wstępowania, osiągnięcia wytyczonych celów.

Wyprawa na komin browaru jest momentem przełomowym – to sięgnięcie nieba, po którym można już tylko zstąpić z powrotem na ziemię i żyć inaczej. To przecież po zejściu z komina Maria inicjuje szalone tańce (w wielu kulturach również będące jednym z etapów inicjacyjnych), które

⁶⁰ Victor Turner, *Proces rytualny*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Antropologia widowisk*, red. Leszek Kolankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 122.

⁶¹ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy...*, s. 71.

skończą się zwichnięciem kostki. Zwichnięcie, podobnie jak złamanie, „ma symbolikę dosłowną, będącą po prostu przeniesieniem odpowiedniego zjawiska fizycznego w sferę idealną, duchową lub psychiczną”⁶². A zatem jest to przełamanie dotychczasowego bytu, przejście w kolejny etap inicjacji – etap graniczny.

Ogólną cechą takich rytów granicznych (*rites de marge*) jest to, że inicjowanego trzyma się w fizycznym oddaleniu od zwykłych ludzi, albo przez całkowite usunięcie z normalnego domowego otoczenia, albo przez tymczasowe umieszczenie w zamkniętej przestrzeni, do której zwyczajni ludzie nie mają dostępu⁶³.

Maria zostaje umieszczona pod czujnym okiem Francina w zamkniętej przestrzeni mieszkania, gdzie nie może już dokonywać żadnych nietypowych czynności. Ponieważ, jak twierdzi Eliade, „większość prób inicjacyjnych w sposób mniej lub bardziej wyrazisty implikuje rytualną śmierć, po której następuje zmartwychwstanie lub nowe narodziny”⁶⁴, można uznać chorobę Marii za formę rytualnej śmierci. Tak należy również rozpatrywać sen, w który zapada po ukłuciu się w palec.

Po wyzdrowieniu Maria wkracza w ostatni etap inicjacyjny – etap włączenia, w którym powraca się do normalnego społeczeństwa i przyjmuje nową rolę. Ostatecznym, symbolicznym krokiem ku odcięciu się od poprzedniego, „nienormalnego” porządku jest, przedstawiony równolegle ze scenami prezentacji wynalazków nowej epoki, akt destrukcji starego świata. Pani Piwowarowa najpierw skraca wraz z Pepinem nogi od stołu, by wreszcie wyrzec się najważniejszego atrybutu swojego „dzikiego” wcielenia – obcina włosy, pozbywając się tym samym swych mocy. Utrata włosów jest w symbolice jednoznaczna z całkowitym poddaniem się, obezwładnieniem. W tym momencie na scenę rytuału wkracza Francin, by publicznie wychłostać Marię (kolejny częsty element inicjacji), dokonując tym samym obrzędowego jej pokazania całej wspólnoty. To „obwołanie cudu hierofanii [...], deklaracja świętej obecności”⁶⁵ jest ceremonialnym zakończeniem całej inicjacji i symbolizuje przejście danej osoby w kolejny etap egzystencji. *Teraz, dziewczeczko, zaczniemy nowe życie* – mówi do Marii Francin, po czym oddalają się od browaru ku nowemu życiu.

Trzeba zauważyć, że inicjacje kobiece są – w odróżnieniu od męskich – indywidualne. Maria powtarza ten schemat, jednak swój rytuał podejmuje

⁶² Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania, Znak, Kraków 2006, s. 476.

⁶³ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 81.

⁶⁴ Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy...*, s. 10.

⁶⁵ Tamże, s. 68.

„na własną rękę”, nie czuwają bowiem nad nią żadne opiekunki. Musi więc korzystać z pomocy mediatorów. Najważniejszym z nich jest naturalnie Pepin, który zachęca ją do podejmowania kolejnych wyzwania, ale inne osoby pośredniczące w inicjacji są równie ważne. Jedną z nich jest fryzjer Bodzio, zmuszony wbrew własnej woli do pozbycia się chluby miasteczka, czyli pięknych włosów Pani Piwowarowej, inną – dokonujący świniobicia rzeźnik Myclik. „Przez wprowadzenie kapłana-pośrednika wypełniającego akt ofiary w strefie granicznej ofiarodawca tworzy pomost między światem bogów i światem człowieka, poprzez który może przepływać (do niego) moc bogów”⁶⁶. Rzeźnik nie tylko pośredniczy w składaniu ofiary, lecz także podejmuje wraz z Marią symboliczną zabawę w wymazywanie się krwią. Dołącza się do niej również doktor Gruntorád, który spełnia w procesie mediacji istotną rolę. To on, uzdrawiając Marię, przenosi ją do następnego etapu rytuału (zasypiając na jej obnażonej piersi, antycypuje tym samym przyszły stan macierzyński Piwowarowej) i informuje ją o nadchodzących nowych czasach, których znakiem ma być moda na skracanie. To właśnie doktor, prezentując z dumą swój skrócony wąsik oraz przyszyty ogon klaczy, popchnie Marię do poddania się postrzyżynom.

Doktor Gruntorád symbolizuje również inny aspekt rytuału inicjacji. Każdy obrzęd inicjacyjny związany jest z końcem pewnej epoki i rozpoczęciem nowej, można zatem rozpatrywać go również ponadjednostkowo. W takim ujęciu *Postrzyżyny* będą nie tylko historią o końcu specyficznego etapu w życiu pewnej kobiety, lecz także, w szerszym kontekście, opowieścią o odchodzeniu starego świata. Doktor, który przyniósł ze sobą modę na skracanie oraz Francin, zarażony bakcylem postępu i nowoczesności, symbolizują koniec określonej epoki. Radio skróci odległość między ludźmi, konie pociągowe zostaną zastąpione przez ciężarówkę, motocykl Francina ustąpi miejsca samochodowi, browar ulegnie automatyzacji, nastanie nowa epoka pary i elektryczności. Wspomnieniem monarchii austro-węgierskiej będzie żył tylko Pepin, nadejdą czasy Pierwszej Republiki. Za bramą browaru, zamykającą się w przedostatniej scenie filmu za odjeżdżającymi małżonkami, zostanie stary świat. Oddalający się coraz bardziej browar symbolizuje koniec „starych, złotych czasów”. A małżonkowie zaczną nowe, jeszcze bardziej szczęśliwe życie. Jak to w bajkach bywa.

⁶⁶ Edmund Leach, *dz. cyt.*, s. 85.

Okrutna bajka, czyli *Otik* Karela Jaromíra Erbena i Jana Švankmajera

Sylwetka Jana Švankmajera opisywana jest przez licznych krytyków filmowych, komentatorów i recenzentów wielobarwnie oraz przy użyciu szerokiego wachlarza takich określeń, jak surrealista, alchemik, magik, demiurg, szaman, filozof czy poeta. Nie bez znaczenia wydaje się też fakt, że sztuka Švankmajera to wielowątkowy kolaż wykorzystujący motywy i mity mniej lub bardziej popularnych i rozpoznawanych kulturowych tradycji.

Dzieła Švankmajera konsekwentnie potwierdzają jego świadomość bogactwa kulturowej i artystycznej tradycji. Sam reżyser twierdzi:

Twórczość, nie tylko filmowa, czerpie wyłącznie z impulsów, jakie trwale, natrętnie utkwily w mej świadomości (i podświadomości), wpływając stamtąd, najczęściej w formie obsesji, na moje myśli i dokonania. Nie rozstrzygam, czy owe podniety docierają ze świata realnego, czy też ich nośnikiem są doznania artystyczne (Arcimboldo, Carroll, Poe, powieść gotycka itp.). Moje podejście do cudzych dzieł jest i tak zawsze opalone przez interpretacyjne delirium, które ogarnia mnie na przekór selektywnej pamięci. Chcę się wyzbyć tych obsesji (mających zawsze charakter lękowy), filmuję je, czyli nazywam. Muszę jednakże wyznać, iż efekt wyzwolenia nie jest zjawiskiem trwałym¹.

Nieprzypadkowo artysta przywołuje w swoich filmach dzieła takich twórców, jak Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, D. A. F. de Sade, Horace Walpole czy Johann Wolfgang Goethe. André Breton, autor *Manifestu surrealizmu*, wymienia te właśnie nazwiska jako autorytety, których utwory stanowią źródła analogii ówczesnej myśli surrealistycznej w praktyce literackiej. Według Bretona, Poe jest surrealistą w przygodzie, a Sade – surrealistą

¹ Jan Švankmajer, *Z ankiet i wywiadów*, tłum. Jan Gondowicz, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19–20, s. 237.

w sadyzmie². Również każdy z tych autorów na swój sposób jest naznaczony piętnem romantycznym, a jeśli ich dzieła nie są kwalifikowane do nurtu romantyzmu, to są jego dalszym echem lub przedromantyczną zapowiedzią. Sam Švankmajer wydaje się spadkobiercą i wyznawcą romantycznych ideałów, przyznając, że „surrealizm to rewolucyjny pogląd na życie i świat, to romantyzm XX wieku i dopóki nie ukształtuje się nowy romantyzm, surrealizm będzie przyciągać następne generacje. Surrealizm jest dla mnie przede wszystkim kolektywną przygodą, postawą antycywilizacyjną”³. Irracjonalizm, przewaga intuicji nad rozsądkiem, bunt przeciw konwencjom i kanonom, tęsknota za spełnieniem oraz ciągła eksploracja własnego wnętrza i zakamarków ludzkiej duszy to cechy wielkich bohaterów romantycznych, które często kreują model zachowań postaci z filmów Švankmajera.

Po ukończeniu Wyższej Szkoły Rzemiosł Artystycznych Švankmajer kontynuował specjalizację w zakresie lalkarstwa w Akademii Sztuk Dramatycznych (DAMU), gdzie oprócz sztuki lalkarskiej zgłębiał tajniki reżyserii scenicznej oraz projektowania dekoracji. Jako przedstawienie dyplomowe przygotował adaptację sztuki Carla Gozzi pod tytułem *Król Stag*, w której wpadł na pomysł połączenia występu marionetek z grą aktorów na scenie. Następnie swój warsztat reżyserski rozwijał w praskich teatrach „Semafor” i „Laterna Magika”. Krótkometrażowy debiut filmowy powstał w 1964 r. i nosił tytuł *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara*. W następnych latach Švankmajer zrealizował kolejne krótkie filmy: *Grę w kamienie* (1965), *Et Cetera* (1966), *Historia naturae* (1967) – filmową dedykację dla praskiego cesarza Rudolfa II, *Mieszkanie* (1968), *Cichy tydzień w domu* (1969) – w których do perfekcji opanował autorską metodę łączenia filmu animowanego, lalkowego i aktorskiego. Jego filmy coraz bardziej ewoluowały w kierunku surrealizmu, ruchu cieszącego się niesłabnącą popularnością w artystycznych kręgach Pragi.

Po siedmioletniej przerwie spowodowanej narzuconym przez cenzurę zakazem realizacji filmów reżyser otrzymał pozwolenie na powrót do pracy w filmie, po uprzednim zagwarantowaniu, że ograniczy się do adaptacji klasyki literackiej. Jeśli nawet nakaz ten stał się głównym impulsem, który spowodował, że artysta zaczął odwoływać się do tematów i motywów literackich, to już sam wybór dzieł literackich (1979 – *Zamczysko w Otranto* powstałe na motywach powieści grozy Horacego Walpole’a oraz

² André Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i przekł. Adam Ważyk, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1976, s. 78.

³ Jan Švankmajer, *Jestem surrealistą. Z Janem Švankmajerem rozmawia Bogusław Zmudziński*, tłum. Józef Goliań, „Kino” 2002, nr 4, s. 23.

1980 – *Zagłada domu Usherów* i 1983 – *Wahadło, studnia i nadzieja*, będące adaptacjami mrocznych opowiadań Edgara Allana Poe) bez wątpienia świadczy o fakcie, że ograniczenie stało się okazją, a wręcz narzędziem realizacji dotychczasowych wizji artystycznych reżysera oraz wzbogacania jego poetyki filmowej. W 1982 r. Švankmajer zrealizował film, dzięki któremu zyskał światowy rozgłos i uznanie w kręgach filmowych oraz nagrodę Złotego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie. *Wymiary dialogu* to metafora obrazująca zatracenie indywidualności jednostki i jej bełkotliwy sposób komunikowania się. W totalitarnym systemie Czechosłowacji film został sklasyfikowany przez Centralny Komitet Czechosłowackiej Partii Komunistycznej jako przykład obrazu szkodliwego, który w ogóle nie powinien być zrealizowany.

Pierwszy pełnometrażowy film Švankmajera, *Coś z Alicji*, powstał w 1987 r. i był wyrazem fascynacji reżysera twórczością Lewisa Carrolla, jednego z jego ulubionych pisarzy. Kolejne pełnometrażowe filmy to *Faust* (1994) – swobodna adaptacja motywów dzieł Johanna Wolfganga Goethego i Christophera Marlowe’a; *Spiskowcy rozkoszy* (1996) – zbiorowy portret jednostek ludzkich hołdujących wymyślnym erotycznym obsesjom; wywiedziony z ludowej bajki czeskiej *Otik* (2000) oraz *Szaleni* – obraz zrealizowany na motywach opowiadań Edgara Allana Poe i D. A. F. de Sade’a. Ostatni pełnometrażowy film reżysera to *Przeżyć swoje życie* (2010), za który Švankmajer otrzymał nagrodę Czeskiego Lwa w kategorii scenografia.

Otik Jana Švankmajera to autorska adaptacja bajki *Ociosanek* spisanej z ludowych podań przez Karela Jaromíra Erbena w połowie XIX w. Nie jest to jedyna bajka w zbiorach tego folklorysty i poety. Jako etnograf, historyk i pisarz Erben interesował się ludowym czeskim folklorem, czego wyrazem jest jego najślawniejsze dzieło, zaliczane do klasyki czeskiej literatury romantycznej – *Kytice* (ten zbiór ballad przeniósł na duży ekran F. A. Brabec). Pomysł realizacji filmowej wersji bajki podsunęła reżyserowi jego żona Eva, która, zafascynowana bajką oraz jej makabrycznym aspektem, wykonała ilustracje do książkowego wydania tego utworu, a także zamierzała zrealizować na jego motywach film animowany. Švankmajera w opowieści Erbena zaintrygował przede wszystkim jej uniwersalny wymiar, który niesie ze sobą prawdę charakterystyczną dla mitów: „Często sięgam do starych bajek, które są narracyjnymi mitami kosmogonicznymi. Mit o Ociosanku jest bardzo starym i kluczowym mitem cywilizacyjnym, który sięga tak samo daleko, jak mit Fausta, albo nawet dalej”⁴.

⁴ Wywiad z Janem Švankmajerem, *After revolution, the shit! Jan Svankmajer talks to The Context* (tłum. autorki), www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=%20after%20revolution%2C%20the%20shit!%2C%20the%20context&source=web&cd=1&ved=0CBwQFjAA&url=

To właśnie romantyczna fascynacja ludowością, widoczna w licznych nawiązaniach do legend, podań, starodawnych mitów i baśni, obok nawiązań i cytatów z klasyki literackiej, charakteryzuje twórczość autora *Otika*. Reżyser nie tylko korzysta z lokalnych czeskich podań, ale czerpie też z bogactwa kulturowej tradycji wraz z jej kosmogonicznymi mitami, które podaje własnej interpretacji, a często odczytuje w nowy, oryginalny sposób. Według Mielecinskiego: „Mitologizm stanowi charakterystyczne zjawisko kultury XX wieku, zarówno jako metoda artystyczna, jak i wyrażany za pośrednictwem tej metody sposób przeżywania świata”⁵. Mit jest zjawiskiem ogólnoludzkim, które przebija się ze zbiorowej podświadomości w postaci symboli i archetypów, będących wzorcami mitologicznych motywów. Autor ma świadomość obecności mitu w życiu codziennym, jego ewoluowania i wpływu na wzorce ludzkich działań, nadaje mu wymiar ponadczasowej prawdy i mocy determinującej los. Leszek Kołakowski twierdzi, że świadomość mityczna jest wszechobecna i istnieje „w każdym rozumieniu świata jako wyposażonego w wartości oraz w każdym rozumieniu historii jako sensownej [...]”. Mityczna instancja odwoławcza, która wyprzedza wszelką historyczność i czyni ją relatywną, narzuca interpretowanie zdarzenia jako zgodnego albo niezgodnego z ludzkim powołaniem”⁶. Według Eliadego⁷ człowiek współczesny obcuje na co dzień ze „zdegradowanymi symbolami”, swoim istnieniem powtarza schematy świętych, mitycznych opowieści, wciąż powraca do sytuacji, która miała miejsce *in illo tempore* – w czasie świętym. Istniejące paralele między światem pierwotnych mitologii a współczesnym życiem wraz z jego formami ekspresji artystycznej pozwalają uznać, że Švankmajer świadomie sięga do mitycznego „archiwum” i wykorzystuje kulturowy bagaż rytuałów, symboli i mitów, powołując do życia filmowy świat w formie mitycznych opowieści.

Relacje między mitem a bajką były badane przez wielu teoretyków. Niejednokrotnie stwierdzano, że bajka często czerpie z bogatego zasobu kultury mitów, wykorzystując i modyfikując legendarne motywy. Cechy mitologicznego myślenia, obrzędów i rytuałów znajdują swoje odbicie w wielu popularnych do dnia dzisiejszego bajkach. Jak twierdzi Mielecinski, „swoiście bajkową semantykę można interpretować tylko z per-

http://3A%2F%2Fcgar.umwblogs.org%2Ffiles%2F2007%2F10%2Fafter-revolutions-vankmajer.doc&ei=5An_TpGEM4P88QOyyPzIAQ&usg=AFQjCNGvZdY4o-wb70Q87Ft9xpU0i4Bs8A&sig2=PvvyhX3wuxeQY4jUMzadTA&cad=rja (dostęp: 11.07.2012).

⁵ Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Danczyngier, PIW, Warszawa 1981, s. 14.

⁶ Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 36–37.

⁷ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.

spektywy źródeł mitologicznych⁸. To, co odróżnia bajkę od mitu, to fakt, że zalicza się ona do literatury pięknej. Bajka traktowana jest jako świadoma fikcja, której uwaga skupia się nie na mitycznych bohaterach, a zwykłych ludziach, natomiast czas mityczny zastąpiony jest nieokreślonym czasem bajkowym.

Filmowy *Otik* zachowuje pewne cechy bajki narracyjnej. Przede wszystkim świadczy o tym fabuła z typową strukturą wydarzeń, prowadzącą, w uproszczeniu, do wystowienia ogólnej nauki moralnej. W czeskiej kulturze obyczajów bajka ta opowiadana była przeważnie dzieciom, które cechowało nadmierne łakomstwo i miała za zadanie służyć jako ostrzeżenie przed skutkami obżarstwa. Jednak bardziej od oddania bajkowej atmosfery charakterystycznej dla tego gatunku Švankmajera interesowało wyeksponowanie i poszerzenie ogólnej wymowy utworu, którą jest jej wymiar dydaktyczny (notabene uznawany przez reżysera za grzech w sztuce filmowej: „Wybieraj przede wszystkim te tematy, do których masz stosunek ambiwalentny [...]. Jedynie w ten sposób unikniesz popełnienia największego grzechu: filmu z tezą⁹”), a nawet całkowite wyjście poza ten obszar, w stronę swobodnej niejednoznacznej interpretacji.

Pisząc scenariusz, reżyser zastąpił czas bajkowy czasem współczesnym, czyli okresem końca lat 90. XX w. Na miejsce akcji natomiast, zamiast bliżej nieokreślonej sielskiej wsi (tak jak w oryginale), wybrał wielkomiejską Pragę. Centrum głównych wydarzeń stanowi stara zaniedbana czynszowa kamienica z ciemną piwnicą oraz klaustrofobicznym podwórkiem zaadaptowanym na przydomowy ogródek. Drugim, równie ważnym dla rozwoju akcji miejscem jest podmiejska działka z letnią altanką, będącą własnością pary głównych bohaterów – małżeństwa Horaków.

Bożena i Karel Horák to małżeństwo w średnim wieku, typowi przedstawiciele klasy średniej, których największym marzeniem jest posiadanie potomka. Scena, w której poznajemy bohaterów, rozgrywa się w przychodni, gdzie lekarz stawia parze nieodwołalną diagnozę – jest nią obustronna bezpłodność małżonków. Rozpacz bohaterów przejawia się w różnych formach – Horáková najpierw płacze, a potem popada w apatię i pakuje do walizki nagromadzone przez lata dziecięce kaftaniki. Horák jest bardziej opanowany, jednak stopniowo ulega podświadomym urojeniom. Za namową sąsiadów małżeństwo decyduje się na kupno letniskowego domku za miastem, gdzie Horák podczas porządkowania ogrodu

⁸ Eleazar Mielecinski, *dz. cyt.*, s. 324.

⁹ Jan Švankmajer, *Dziesięcioro przykazań*, tłum. Krzysztof Wołoskiuk, [w:] *Czeska myśl filmowa*, red. Andrzej Gwóźdź, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 410.

wykopuje korzeń, który kształtem przypomina mu niemowlę. Zabiera je do drewnutni, gdzie nadaje mu ludzki kształt, formuje głowę i kończyny, po czym wręcza swojej żonie jako prezent na pocieszenie. Jej reakcja jest entuzjastyczna – kobieta natychmiast dostrzega w kawałku drewna żywe dziecko i zaczyna je poważnie traktować jako swojego potomka – przewija je, kąpie, smaruje kremami, ubiera w kaftanik. Taka reakcja zaskakuje Karela, jednak postanawia uczestniczyć w tej „grze” z nadzieją na poprawę samopoczucia żony (opór stawia dopiero wówczas, kiedy Božena chce zabrać korzeń do ich domu w mieście).

Nieożywiony korzeń stopniowo zaczyna ożywać – przewraca oczami, rusza patykowatymi placami i wydaje ludzkie dźwięki. Aby nie rozstawać się już więcej z „dzieckiem”, Horáková wprowadza w życie swój plan – pozoruje swoją ciążę wypychając sobie brzuch przygotowanymi na każdy miesiąc odpowiedniej wielkości poduszkami, informując w ten sposób wszystkich sąsiadów o przyszłym potomku. (*– Po co ta szopka? – Za dziewięć miesięcy będziemy mieli nasze dziecko na stałe... Nie tylko w soboty i w niedziele, i nikt nie będzie mógł powiedzieć, że je ukradliśmy*).



Fot. 10. *Otik* (2000, reż. Jan Švankmajer)
Otík podczas śniadania

Po dziewięciu miesiącach małżonkowie przywożą „nowo narodzonego” Otika do swojego mieszkania, skrzętnie ukrywając jego wygląd. Wszystkie przeszkody związane z utrzymaniem w tajemnicy wyglądu dziecka okazują się jednak niczym w porównaniu z nowym problemem – dramatycznie rosnącym łakomstwem syna, któremu stopniowo przestają

wystarczać butelki z mlekiem. Pierwszą ofiarą żarłoczności Otika staje się kot Mikeš. Następnie znika listonosz, a w dalszej kolejności pracownica opieki społecznej, która przychodzi na kontrolę po tym, jak zaniepokojona sąsiadka zgłasza na policji, że Horáková wozi w wózku lalkę, a nie niemowlę. Poczynania rodziców Otika są przez cały czas obserwowane przez małą rezolutną dziewczynkę, jedyne dziecko w kamienicy – Alžbětkę. Ona pierwsza ich demaskuje, bacznie obserwując rozwój wypadków. Kiedy po kolejnym dramatycznym wydarzeniu Horákové, nie bez zażartej kłótni, dochodzą do wniosku, że bezpieczniej będzie zamknąć (olbrzymich już rozmiarów) Otika w piwnicy, Alžbětka jest jedyną osobą, która go odwiedza, a potem się nim zajmuje, bawi i karmi – najpierw resztkami obiadu, a potem wybranymi w drodze losowania mieszkańcami kamienicy. Giną po kolei – starszy pan Zlabek, Horák (który zjawia się w piwnicy z ostatecznym zamiarem pocięcia syna piłą spalinową) oraz Horáková. Ostatnim posiłkiem Otika są główki kapusty z przydomowego ogródka – w odwecie za ten czyn właścicielka rabatek (Babcia) uzbrojona w motykę schodzi do piwnicy z zamiarem zabicia potwora. Z bajki o Ociosanku, której książkową wersję czyta w tym czasie Alžbětka, dowiadujemy się, że potwór ginie, a z jego brzucha wyskakują po kolei wszystkie jego ofiary.

Podobnie jak w wielu bajkach, sytuacją wyjściową utworu jest w *Ociosanku* „brak”, który stanowi według Proppa jedną z funkcji bajkowych struktur („Przez funkcję rozumiemy postępowanie osoby działającej określone z punktu widzenia jego znaczenia dla toku akcji”¹⁰). Brak obejmuje parę głównych bohaterów, którzy należą do grupy „osób działających” (według klasyfikacji Proppa). Sytuacja ta ma kluczowe znaczenie dla toku wydarzeń, staje się bowiem źródłem motywacji działań bohaterów. Uczucie pustki odczuwane przez bohaterów jest zasygnalizowane już od pierwszych scen filmu, kiedy Horák dostrzega wokół siebie same kobiety w ciąży, a potem ma urojenia – w środku rozkrawanego arbuza widzi płaczącego noworodka, zaś wyrzawszy przez okno ze zdumieniem odkrywa, że uliczny handlarz sprzedaje niemowlęta na wagę, wyławiając je z basenu niczym świąteczne karpie, zaś on sam stoi po nie w kolejce. Obsesyjne pragnienie posiadania potomka osiąga kulminację w momencie, gdy mężczyzna w wykopanym korzeniu drzewa dostrzega podobieństwo do ludzkiego dziecka. Scena ta stanowi punkt wyjścia do dalszych wydarzeń – Horák decyduje się zabrać korzeń do domu i wręczyć go swojej

¹⁰ Władimir Propp, *Morfologia bajki*, tłum. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 56.

małżonce. Stosując systematykę Proppa, dalszy rozwój wypadków można zinterpretować jako następujące działania: likwidacja wcześniej zaistniałego braku, roszczenia fałszywego bohatera, szkodenie, rozpoczynające się przeciwdziałanie albo ukaranie oraz ocalenie¹¹. Wymienione funkcje mogą być rozpoznane jedynie w wymiarze interpretacji przewodniego wątku zgodnego z bajkowym oryginałem.

Jak wyjaśnia reżyser¹², tytuł utworu w języku czeskim (*Otesánek*) odсылa do słowa „ociosywać” (*otesávat*), które po dodaniu końcówki *-ánek* tworzy zdrobnienie rzeczownika używane najczęściej w odniesieniu do dzieci. W ten sposób powstało popularne w Czechach metaforyczne określenie osoby uwielbiającej dużo jeść, chorobliwie wręcz żarłocznej, konsumującej nie tylko produkty nadające się do spożycia. Pomimo faktu, że filmowi rodzice nadają głównemu bohaterowi imię Otík (czyn ten może być interpretowany jako akt oswojenia nieznanego, wprowadzenia go do społeczności), pan Horák („ojciec” Otíka) konsekwentnie przejęzycza się, odruchowo używając określenia „ociosánek”. Zauważywszy niewłaściwość tego przydomku, nie kończy wyrazu, wymawiając komiczne „ocios”.

Reżyser dość wiernie odtworzył główny wątek bajkowy, jakim jest historia młodego małżeństwa, które pragnie mieć dziecko. Ich marzenie zamienia się w obsesję, która sprawia, że wykopany z ziemi korzeń drzewa zaczynają traktować jako własnego potomka, troskliwie się nim opiekując. Pod wpływem tego uczucia kawałek drewna ożywa, a jego rosnący niepokohamowany apetyt staje się przyczyną coraz większych tragedii. Jednak ten przewodni motyw został nieco zmodyfikowany poprzez dodanie kilku nowych wątków pobocznych, co nadało historii bardziej współczesny i społeczny wymiar. W oryginalnym utworze w ogóle nie występuje postać Alžbětki, córki Štádlerów – sąsiadów państwa Horáków, która zaprzyjaźnia się z Otíkiem. W filmie wątek tej rodziny odgrywa istotną rolę w tworzeniu dramaturgii wydarzeń – wiele obserwacji czynionych jest z punktu widzenia sąsiadów państwa Horák, a zwłaszcza małej ciekawskiej Alžbětki.

Równolegle do współczesnej historii widz ma możliwość śledzenia losów bajkowego Ociosanka utrwalonych przez Erbena – jego perypetie ukazane są w formie klasycznego filmu animowanego, którego sekwencje pojawiają się w scenach, kiedy Alžbětka czyta książkową wersję bajki. Mamy tu do czynienia ze strukturą „filmu wewnątrz filmu”. Odczytanie kolejnych

¹¹ Tamże.

¹² Wywiad z Janem Švankmajerem, *Bringing Up Baby*, Peter Hames, „Kinoeye” 2002, nr 1 (tłum. autorki), www.kinoeye.org/02/01/hames01.php (dostęp: 11.07.2012).

fragmentów przez dziewczynkę zawsze wyprzedza o krok „rzeczywiste” wydarzenia. Jako że jest ona jedyną osobą, która jest świadoma dalszego rozwoju wypadków, w pewien sposób spełnia funkcję wszechwiedzącego narratora (*Zaczęło się! A to dopiero początek* – mówi). W rzeczywistości jest ona idealną osobą do przejęcia stymulującej dramaturgię funkcji narracyjnej, gdyż jako dziecko, z którego zdaniem nikt się z zasady nie liczy, ma ona – przy jednoczesnym pozostawaniu w ukryciu – możliwość dogłębnej i niczym nieskrępowanej obserwacji życia rodzinnego Horáków oraz dysponuje swobodą działania. Jej komentarze są przez dorosłych traktowane z pobłażliwością jako dziecinne fantazje (*Mamo, nie słyszałaś, czy ktoś w okolicy nie zginął?*). Dziecięca wyobraźnia pozwala jej wierzyć w imaginacyjny świat bajek, co umożliwia – jak zauważa Švankmajer¹³ – jej komunikację ze światem mitu i archetypu. Jako osoba obserwująca rozwój akcji z ukrycia, bohaterka pierwsza dostrzega niecodzienne zachowanie Horáków i odkrywa ich tajemnicę. Jej rola nie ogranicza się jednak do biernej obserwacji i komentowania sytuacji – dziewczynka wkracza w rejony aktywnej ingerencji, chcąc za wszelką cenę wpłynąć na bieg wydarzeń i zapobiec ich nieuchronnemu tragicznemu końcowi.

Inną charakterystyczną cechą struktury bajkowej jest ograniczona liczba bohaterów reprezentujących określone role społeczne. Do postaci, które Švankmajer dosłownie przenosi z bajki, należą Ociosanek, jego rodzice i babcia (właścicielka ogródka z kapustą). Jednak ich funkcje, postrzegane z punktu widzenia analizy struktury bajki, są niejednoznaczne i niedokładnie określone. Božena Horáková i Karel Horák – para głównych bohaterów – są w pewnym stopniu postaciami antonimicznymi. Narastający konflikt ich charakterów znacznie wzbogaca dramaturgię, pozwalając na zaistnienie sytuacji tragicznych, które niejednokrotnie prowadzą do groteski i czarnego humoru, np. w scenie, kiedy Horák chce porąbać Ociosanka siekierą: – *Najpierw mnie zabij, a potem nasze dziecko! Ty morderco! Chcesz zabić własne dziecko! [...] – Przecież wiesz, że go kocham.*

Horáková uosabia archetyp kobiety-matki, dla której największą wartością w życiu jest możliwość posiadania i wychowywania potomstwa. Fakt, że jest to w rzeczywistości niemożliwe, jeszcze bardziej podkreśla i uwypukla jej obsesyjne zachowania (choćby ciągle składanie dziecinnych kaftaników). Kiedy otrzymuje od męża wyciosany w kształcie niemowlaka korzeń, natychmiast zauważa w nim żywą istotę, ludzkie bezbronne dziecko. Bez wahania przyjmuje je jako swoje własne, wykonując wszelkie

¹³ Jan Švankmajer, František Dryje, *Síla imaginace: režisér o své filmové torbě*, Dauphin, Praha 2001, s. 104 (tłum. autorki).

rytualne czynności matki – kąpanie, przewijanie, ubieranie czy karmienie piersią. Stopniowe ożywanie korzenia może być traktowane nie tylko jako filmowy zabieg animacji przedmiotu, lecz także wizualizacja urojeń kobiety. Jej instynkt macierzyński jest tak głęboki, że tłamsi racjonalność zachowań – Bożena nie przyjmuje do wiadomości zdroworozsądkowych tłumaczeń męża, zaskoczonego jej emocjonalnym zaangażowaniem. Konsekwentny upór Bożeny, połączony z jej naiwnym optymizmem oraz bezkrytyczną akceptacją coraz bardziej niebezpiecznych zachowań Otika, niemalże graniczy z lekkomyślnością, a nawet szaleństwem. „Matka kocha wszystkie swoje dzieci jednakowo i bez zastrzeżeń, ponieważ miłość swą wyprowadza z faktu, iż są one jej dziećmi, niezależnie od zasług i osiągnięć”¹⁴ – pisze Erich Fromm. Pod tym względem bohaterka należy do świata matriarchalnego, gdzie istnieje tylko jeden święty węzeł – jest to więź łącząca matkę z dzieckiem. Tak odmienne postawy małżonków mogą być interpretowane jako odwieczny konflikt między emocjonalną kulturą matriarchalną a praktycznym światopoglądem patriarchatu. Jak twierdzi Fromm:

kultura matriarchalna charakteryzuje się akcentowaniem więzi krwi, przywiązania do gleby oraz biernej akceptacji wszystkich zjawisk przyrody. Społeczeństwo patriarchalne, na odwrót, cechuje poszanowanie dla ustanowionego przez człowieka prawa, przewaga myśli racjonalnej oraz podejmowane przez ludzkość starania, aby przeobrazić zjawiska przyrody¹⁵.

Charakterystyka ta doskonale pasuje do państwa Horaków. Stanowisko mężczyzny okazuje się jednak dosyć chwiejne i niekonsekwentne (*To co ja mam robić?* – zastanawia się Horák), bowiem z czasem zaczyna on ulegać żonie, staje się coraz bardziej pasywny w swoim buncie i chęci zlikwidowania odmienca, jego próby sprzeciwu są coraz rzadsze. Niczym biblijny Adam, bohater ulega namowom żony. W ostatnim akcie odzyskuje jednak swój głos i po kolejnych makabrycznych wydarzeniach przejmuje inicjatywę.

Nieprzypadkowo także w tej ludowej czeskiej bajce materiałem, z którego „stworzono” potomka jest drzewo. Sam reżyser mówi: „*Ociosanek* musi być bardzo starą bajką, ponieważ wykorzystuje motyw drzewa – drzewo ze swoimi korzeniami i gałęziami jest symbolem klasycznym:

¹⁴ Erich Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, tłum. Józef Marzęcki, PIW, Warszawa 1994, s. 179.

¹⁵ Tamże.

korzenie zapuszczone są w mrocznych podziemiach (może nawet w piekle), a gałęzie pną się do niebios”¹⁶. Istotnie, w kulturze mitów i podań drzewo, a tym samym i drewno, występuje w szerokim kontekście symbolicznym. W biblijnym Raju istniało Drzewo wiadomości dobrego i złego, którego owoce Bóg zakazał spożywać Adamowi. Złamanie zakazu przez Adama i Ewę oznaczało utratę niewinności i stało się lekcją nauki rozróżniania dobra od zła. W mitologii wielu ludów drzewo było m.in. traktowane jako symbol życia i życiodajnych sił, przypisywano mu znaczenie magiczne i dobroczynne właściwości zapładniające. Zwłaszcza w okresie średniowiecza pozycja i znaczenie drewna w wierzeniach, praktykach i społecznej wrażliwości były szczególnie znaczące. Dla ludzi średniowiecza drzewo przede wszystkim było materią żywą, która często stanowiła przedmiot antropomorficznej charakterystyki (wiele łacińskich metafor z tamtego okresu przypisuje korze właściwości skóry człowieka, a samemu drzewu – silną indywidualność oraz ludzką cechę posiadania humorów i nastrojów). W XIII w. Albert Wielki napisał o drewnie: „Można zaobserwować jego sęki, nieprawidłowości wzrostu, jego rysy i otwory: podobnie jak istota ludzka może cierpieć, gnąć lub zostać zranione; jak w człowieku mogą się w nim zalęgnąć robaki”¹⁷. *Ociosanek* jako bajka ludowa (tzw. bajka magiczna) potwierdza zatem symboliczne i magiczne znaczenie drzewa w świadomości historycznych ludów.

Podświadome skojarzenie kawałka drewna z żywą istotą ma miejsce również w filmie. Widok wykopanego ukorzonego pnia, który do złudzenia przypomina kształty dziecięce, podświadomie wzbudza u Horáka emocje i uczucia opiekuńcze. Kierowany wewnętrznym instynktem, decyduje się on nadać drewnu jeszcze bardziej ludzki kształt – wystruguje kończyny z palcami, tułów oraz głowę. Gaston Bachelard, przywołując scenę z *Eine Kindheit* Hansa Carossy (gdzie bohater we śnie otrzymuje trzy kule z blad różowej masy po to, by ulepić z nich dziecko), pisze: „Tworzyć – wielkie słowo – to tworzyć dziecko [...]. Podświadome modelowanie nie interesuje się rzeczami, lecz istotami ożywionymi. Dziecko pozostawione samo sobie lepi kurę lub królika. Tworzy życie”¹⁸. Taki instynktowny odruch kształtowania żywej istoty, wzmocniony silnym pragnieniem ujrzenia potomka, doprowadzają do „narodzin” Otika. W procesie kreacji uczestniczy również Horáková, o ile bowiem mężczyzna

¹⁶ Wywiad z Janem Švankmajerem, *After revolution, the shit!*...

¹⁷ Cyt. za: Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, tłum. Hanna Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 92.

¹⁸ Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. Henryk Chudak, Anna Tatar-kiewicz, PIW, Warszawa 1975, s. 241.

odpowiedzialny jest tutaj za manualną czynność wystrugania korzenia i nadania mu fizycznego kształtu, o tyle kobieta swoim matczynym uczuciem doprowadza do ożywienia drewnianej istoty. W scenie karmienia dziecka piersią jest upozowana na Marię karmiącą – jedno z bardziej popularnych przedstawień ikonograficznych Marii z Nazaretu, matki Jezusa Chrystusa. W szerszej interpretacji odwołującej się do wierzeń innych kultur, także pogańskich, bohaterka może być również uznana za Boginię Matkę (zwaną również Matką Ziemią czy Królową Niebios) – bohaterkę mitu o stworzeniu świata i dawaniu życia, który mówi o kreacji okupionej poświęceniem. Jak twierdzi Eliade, „Mityczny schemat zawsze jest ten sam: stworzyć można coś jedynie przez poświęcenie się, przez ofiarę”¹⁹. Poświęcenie Horaków osiąga niemal heroiczne rozmiary i jest okupione cierpieniem (wysiłki, aby zaspokoić nieposkromiony głód „syna”, izolacja od społeczeństwa, kłamstwo, przestępstwo). Z powodu coraz bardziej okrutnego i agresywnego zachowania Otika popadają oni nie tylko w konflikt z własnym sumieniem, lecz także z prawem, zacierając wszelkie ślady jego ludożerczych aktów.

Intencja powołania do życia nowej istoty to wreszcie reminiscencja mitycznego aktu stwórczego, korespondującego z boską kreacją. Wyciosując postać z drewna, bohater doświadcza procesu sakralnego. Podobnie jak w legendzie o Golemie, przywłaszcza on sobie boskie prawo kreacji żywego organizmu i tym samym sprowadza na siebie karę niebios – zarówno gliniany Golem, jak i drewniany Otik są twórami powstałymi za pomocą ludzkich dłoni; rozwijając się, stają się coraz bardziej autonomiczni i przejmują kontrolę nad stwórcą, doprowadzając do jego stopniowej degradacji. Czyny Ociosanka są swoistym głosem natury – ożywając, pieniek stopniowo przeistacza się w krwiożerczą bestię, staje się agresywnym ludojadem, którego nie są w stanie pohamować żadne ludzkie moce. Peter Hames we wstępie do wywiadu z reżyserem pisze: „tradycyjne ludowe motywy pojawiającego się ludojada i kanibalizmu są tu namacalne, ale to zazwyczaj potwór albo przybrany rodzic zagraża dziecku, tutaj to dziecko pożera swoich własnych rodziców”²⁰.

Połknięcie przez potwora to motyw obecny w wielu mitach i przedstawiany w niezliczonych wariantach. Biblijna opowieść o Jonaszu połkniętym przez wieloryba jest jednym w wielu tego typu przedstawień, którego symbolika rozpatrywana jest w kategoriach obrzędu inicjacyjnego – misterium symbolicznej śmierci i zmartwychwstania. Znalezienie

¹⁹ Mircea Eliade, *dz. cyt.*, s. 194.

²⁰ Wywiad z Janem Švankmajerem, *Bringing Up Baby...*

się we wnętrznościach potwora może oznaczać również powrót do stanu embrionalnego charakterystycznego dla istoty jeszcze nienarodzonej. Według Mielecinskiego mamy tu do czynienia z podwójnym symbolizmem: symbolem śmierci jako kresu egzystencji doczesnej i końca czasu oraz symbolem powrotu do krótkotrwałego stanu zarodkowego poprzedzającego wszelką formę²¹.

Interpretacja motywu pożerania w filmowym *Otku* może także zaistnieć w różnych kategoriach. Drewniany potomek, jako element natury, kieruje się pierwotnym instynktem zaspokojenia głodu, nie powstrzymuje się nawet przed połknięciem rodziców. W innym wymiarze można ten czyn rozumieć jako akt zemsty natury za narzucenie obcych jej norm społecznego porządku, rodzaj śmiertelnego odwetu prowadzącego do wyzwolenia. W tym znaczeniu natura, pochłaniając to, co jej się sprzeciwiło, unicestwia swojego wroga. Švankmajer sugeruje dodatkowy wymiar postrzegania krwiożerczego Otika, bowiem dostrzega w nim odbicie współczesnego świata: *Otik* „[...] symbolizuje potrzeby naszej cywilizacji, jej dążenie do pożerania wszelkiego rodzaju rzeczy: grup etnicznych, kultur”²². Kanibalizm bohatera stanowi zatem również metaforę relacji międzyludzkich, zarówno w obrębie jednostki, jak i szerszych grup społecznych.

Bajka o Ociosanku, jak przyznaje Švankmajer, jest „tematyczną wersją mitu Fausta: buntem przeciwko naturze i tragicznym wymiarem tego buntu”²³. Państwo Horákové, decydując się na „wychowanie” kawałka drewna, dążą do urzeczywistnienia swoich marzeń o posiadaniu potomka. W egoistycznym odruchu gwałcą oni boskie prawa – zawierają swego rodzaju przymierze z diabelskimi siłami, aby to, co nieosiągalne, stało się realne. Dla państwa Horáków, tak jak dla Fausta, nie ma już wyjścia z sytuacji, fatalizm zakończenia jest przesądzony. Jedyna różnica polega na rodzaju kary. Faust (według wersji Marlowe’a) w ostatniej chwili sprzeciwia się Lucyferowi, z którym wcześniej podpisał pakt, i tym samym sprowadza na siebie karę Szatana. Natomiast wszelkie próby Horáków, dążących do tego, aby ujarzmić rozpętane zło (np. uwięzienie Otika w piwnicznej skrzyni) są spóźnione i jedynie pogarszają sytuację. „Ludzie, którzy dostaną się pod wpływ mitu, który powołają do życia za pomocą niewinnego czynu – zauważa Švankmajer – nagle nie mogą się z niego wyzwolić i są nim manipulowani, wiedzeni imaginacyjną

²¹ Eleazar Mielecinski, dz. cyt., s. 235.

²² Wywiad z Janem Švankmajerem, *A Quick Chat with Jan Svankmajer and Eva Svankmajerová*, Jason Wood (tłum. autorki), www.kamera.co.uk/interviews/svankmajer_svankmajerova.html (dostęp: 11.07.2012).

²³ Wywiad z Janem Švankmajerem, *Bringing Up Baby...*

logiką aż do gwałtownego końca²⁴. Otik jest ucieleśnieniem takiego mitu, zaczyna żyć własnym życiem, wymyka się spod kontroli i w rezultacie zostaje wyrzucony na margines społeczeństwa, które nie potrafi z nim nawiązać kontaktu. Horákové, nie będąc w stanie rozwiązać problemu, próbują go ukryć – ich działania wydają się podyktowane egoistycznym impulsem, chęcią zamaskowania wcześniejszej żądzy. Kara, jaka ich spotyka, jest więc pierwotną karą boską – potępieniem Adama i Ewy, którzy zrywając zakazany owoc, łamią boskie prawo, za co zostają wygnani z Raju.

W oryginalnej wersji *Ociosanka*, tak jak w innych bajkach, których bohaterowie zostają pożarci przez potwora (np. bajka o Czerwonym Kapurku), historia ma szczęśliwe zakończenie – babcia, zabijając potwora, przebija motyką jego brzuch, z wnętrza którego wychodzą ocaleni bohaterowie. Švankmajer ogranicza się jedynie do sugestii, że żywot Otika dobiegł już końca – ostatnia scena przedstawia babcię schodzącą z motyką do piwnicy oraz płaczącą Alžbétkę, która ostatnimi siłami próbuje zapobiec tragedii i ocalić życie przyjaciela. Kiedy los bohatera jest już przesądzony, słyszymy ostatecznie słowa bajki: *I vyskoczył z brucha pies Voříšek, za nim owczarz, a za owczarzem owce, a później wybiegło stado prosiąt*. O ile w bajce zakończenie można interpretować jako szczęśliwe, o tyle w filmie nie jest to tak jednoznaczne – przywrócenie pożartym ofiarom życia niewątpliwie jest czynem pozytywnym, lecz zagłada Otika wywołuje już bardziej ambiwalentne uczucia. Jak twierdzi Hames²⁵, bohater jest w pewnym sensie lalką, lecz w kilku scenach można go postrzegać jako żywą ludzką istotę, która potrafi czuć i odwzajemniać uczucia innych.

Pomimo swojego okrutnego oblicza i przerażającego wyglądu (zbliżenia twarzy potwora ukazują jego wampiryczne uzębienie, czerwone dziąsła i olbrzymi język), Otik łąka jak niemowlę i wykazuje właściwości charakterystyczne dla dziecka – potrzebuje opieki i towarzystwa, interesuje się zabawkami, szybko się uczy (scena, kiedy Ociosanek przed jedzeniem myje sobie „ręce”). Postać wzbudza przerażenie i wstręt, a jednocześnie wywołuje współczucie. Uczucie empatii stopniowo narasta, bowiem Otik coraz bardziej przypomina ofiarę, która, wyrwana ze swojego naturalnego środowiska i uwięziona, jest skazana na cierpienie, stając się tym samym „materializacją pragnień i buntu przeciwko naturze”²⁶. Ociosanek

²⁴ Jan Švankmajer, František Dryje, dz. cyt., s. 202.

²⁵ Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema, Theme and Tradition*, Edinburgh University Press Edinburgh 2009, s. 183 (tłum. autorki).

²⁶ Wywiad z Janem Švankmajerem, *Bringing Up Baby...*

jest jak rozpętany żywioł, którego krzyk jest głosem sprzeciwu wobec nieposzanowania istniejącego od wieków porządku świata, a także uzurpatorskiej postawy człowieka wobec natury. Zatem morał filmowej bajki jest nadzwyczaj wielowymiarowy i aktualny – ukazuje bowiem władczy stosunek człowieka i jego kultury do pierwotnych praw natury. Švankmajer, postulując swój pogląd, wydaje się ostrzegać przed konsekwencjami samozniszczenia (jedną z nich, na przykład, może być problem bezpłodności), do którego zmierza współczesny człowiek. Daleki od ścisłego definiowania metafory i przesłania bajki, wydaje się wskazywać, iż Ociosanek jest w każdym z nas.

Czy uważasz, że Hrabal jest bańką, która kiedyś pęknie? **Proza Petra Šabacha w filmach Jana Hřebejka**

Jan Hřebejk, dziś czterdziestokilkulatek, należy – podobnie jak Jan Svěrák, Petr Zelenka czy David Ondříček – do tej generacji filmowców, która przyniosła czeskiej kinematografii najwięcej sukcesów od czasów jej słynnej Nowej Fali. Świadom tego Hřebejk w odpowiedzi na pytanie dziennikarza Pavla Zvěřiny, co łączy reżyserów, którzy kończyli FAMU na przełomie lat 80. i 90., mówi rzecz następującą:

Pięknym bon motem odpowiedziałby panu Jan Svěrák: zabawki. Figurkę milicjanta na skuterze miał w dzieciństwie chyba każdy z nas. Bez względu na to, co jest mi bliższe, a co mniej bliskie, uważam za szczęście, że w naszej generacji FAMU – od Zdenka Tyča aż po Alice Nellis – filmy powstają z naszych własnych wewnętrznych impulsów, w żadnym przypadku nie na zamówienie, także społeczne. Robiliśmy filmy autorskie i nikt nie zamawiał u Renča *Requiem pro panenku* czy *Jazdy* u Svěráka. Jest to, jak sądzę, taka nasza wspólna cnota¹.

Ta wypowiedź Hřebejka zawiera dwa elementy, istotne dla naszych dociekań dotyczących jego twórczości. Po pierwsze, twórczość ta motywowana jest przez wewnętrzny imperatyw; imperatyw, by wypowiadać się w sprawach, które dla niego samego są emocjonalnie ważne. Po drugie, jego dzieła będą się odwoływać do czasów schyłku komunistycznej Czechosłowacji, do epoki, z której pochodzi materia tych dzieł – owe „zabawki”, a w której to epoce generacji Hřebejka przyszło przeżyć dzieciństwo i młodość oraz rozpocząć studia filmowe. Początek drogi twórczej jej przedstawicieli był paralelny do największej zmiany politycznej i społecznej (oraz wszelkiej konsekwencji tej zmiany) w powojennych Czechach; zmiana ta dotknęła każdego.

¹ Jan Hřebejk, *Pohybují se v jiném čase*, „Hospodařské noviny” (tłum. własne), http://volby.ihned.cz/c4-10000070-21830560-v00000_d-jan-hrebejk-pohybují-se-v-jinem-case (dostęp: 3.03.2012).

Specyficzną cechą filmów Hřebejka jest to, że niemal wszystkie powstały w ścisłej współpracy ze scenarzystą Petrem Jarchovským. Tego rodzaju tandem twórczy nie jest w czeskiej kinematografii czymś zupełnie wyjątkowym; wystarczy przypomnieć przy tej okazji wymienianego już Jana Svěráka i jego ojca Zdenka. Jednak „zabawki” z wypowiedzi Svěráka to w przypadku interesujących nas autorów nie tylko coś, co (jak dla Svěráków) po prostu istniało dla nich w tym samym czasie, lecz także coś łączącego ich ze sobą właśnie z powodów tego samego pokoleniowego doświadczenia. Łączą one Hřebejka i Jarchovskiego niemal dosłownie; reżyser i scenarzysta są nie tylko prawie równolatkami, lecz także kolegami z podwórka i z liceum, z którego razem wybrali się na studia scenariuszowe do FAMU. Pewnie też to doświadczenie przyjaźni wywołało ich wspólne zainteresowanie prozą znacznie od nich starszego Petra Šabacha, o którym i Jarchovský, i Hřebejk wypowiadają się z estymą, wspominając, że zaczęli czytać jego utwory, gdy mieli nie więcej niż 18 lat.

Podobnie jak przed kilku laty ich filmy, tak teraz w Polsce popularność zaczyna zyskiwać sobie proza Šabacha. Ukazał się już przekład jednej jego książki (pt. *Gówno się pali*, w tłumaczeniu Julii Różewicz), w przygotowaniu jest kolejny². Warto to podkreślić, bo proza Šabacha, minimalistyczna i pisana gwarą praską, jest trudna do przełożenia.

Na stronie internetowej wydawnictwa, które wydaje u nas tego autora, Mariusz Szczygieł z właściwym sobie entuzjazmem (usprawiedliwiającym nieco przesadę) pisze:

Każdy Czech wie, kto to jest Petr Šabach. Chyba każdy Czech go czytał, a jak nie czytał, to widział w kinie film na podstawie jego opowiadania. Bo wszystkie najpopularniejsze czeskie filmy ostatnich lat powstają według pomysłów Šabacha. Można więc powiedzieć, że Czesi w naszych głowach są stworzeni przez Šabacha. Nie ma od niego ucieczki³.

W tym samym miejscu pozytywnie o prozie Šabacha wypowiada się również Janusz Rudnicki⁴.

² Petr Šabach, *Gówno się pali*, tłum. Julia Różewicz, Wyd. Afera, Wrocław 2011. Zainteresowanym twórczością tego autora jako przedmiotem nauk filologicznych polecamy: Ivan Jašek, *Postava a vyprávěč v prózách Petra Šabacha* (praca dyplomowa z Katedry Literatury Czeskiej Uniwersytetu Masaryka, Brno 2007), http://is.muni.cz/th/79655/pedf_m/Ivan_Jasek_-_DIPLOMKA_-_text.pdf (dostęp: 8.07.2012).

³ Mariusz Szczygieł, www.wydawnictwoafera.pl/autorzy/petr-sabach.html (dostęp: 8.07.2012).

⁴ Por. tamże.

Sam Petr Šabach odnosi się jednak do tego rodzaju opinii z dystansem, a nawet pokpiwa sobie z przypisywanej mu w Polsce jakiejś demiurgicznej roli wobec literackich gustów czeskiego społeczeństwa. Z kolei w odniesieniu do czytelnika polskiego poprzestaje jedynie na nadziei, że humor jego prozy będzie dla niego zrozumiały. Jak twierdzi, pisze nie dla publiczności, a dla siebie, a za główne zagadnienie tomu *Gówno się pali* uznaje sprawę różnic między mężczyznami a kobietami⁵; przy największej nawet sympatii dla roli prozy Šabacha w powstaniu filmów Jarchovského i Hřebejka nie sposób przecież twierdzić, że jest to ich główna idea.

Trudno się więc zgodzić z Mariuszem Szczygłem, że „Czesi w naszych głowach są stworzeni przez Šabacha”, skoro nie są przezeń stworzeni nawet w głowach samych Czechów, znających i jego pisarstwo, i filmy nawiązujące do jego twórczości znacznie lepiej od nas. Inny jednak element opinii Szczygła jest dla nas ważniejszy, bo ma większe znaczenie dla oceny, jaką rolę proza Šabacha faktycznie odegrała w powstaniu filmów, takich jak *Pelišky* i *Pupendo*⁶. Nie sposób bowiem zgodzić się również, że filmy te powstają – jak pisze Szczygieł – według pomysłów Šabacha, bo, co najwyżej – powstają one na motywach jego prozy. Rzecz przy tym idzie nie tylko o wierność formule, która otwiera na przykład *Pupendo – Swobodnie na motywach...* etc. – ale o rzeczywiste znaczenie tekstów tego autora dla takich elementów omawianych przez nas dzieł filmowych, jak na przykład akcja, postaci czy dialog. Sam Šabach mówi, że ma z twórcami układ, że mogą sobie wziąć z jego pisarstwa, co chcą; należy też zwrócić uwagę, że nie ma aspiracji, by być scenarzystą tych filmów. Jednak dla potrzeb zbudowania narracji filmowej same anegdotyczne motywy to coś dalece niewystarczającego.

Gdyby więc pod interesującym nas tu względem chcieć określić relacje filmów duetu Hřebejk (reżyser) i Jarchovský (scenarzysta), przynajmniej takich jak *Pelišky* i *Pupendo* oraz tekstów, czyli opowiadań zawartych w tomikach prozy Šabacha, których tak wielką wagę jako pierwowzoru literackiego tych filmów Mariusz Szczygieł sugeruje, trudno byłoby mówić o tym, że filmy te to adaptacje tego pierwowzoru.

⁵ Por. www.youtube.com/watch?v=FgOX2KkohXw – program telewizyjny *Kulturalny Wrocław* (dostęp: 1.03.2012).

⁶ W tekście tym opieramy się na płytach DVD w języku czeskim z filmami *Pelišky* (1999), Česká televize, 2000 Sony Music oraz *Pupendo* (2002), Total HelpArt T.H.A. a Česká televize, 2003 Sony Music/Bonton s.r.o. oraz w obydwu przypadkach na zamieszczonych tam dodatkowych materiałach pt. *Film o filmie*. W tekście używać będziemy oryginalnego tytułu *Pelišky* zamiast tytułów polskich *Pod jednym dachem* i *Przytulne gniazdko*, używanych zamiennie w odniesieniu do tego jednego filmu.

Wynika to przy tym nie tyle z jakiejś odrębności wizji czy wyobraźni autorów filmu i autora *Gówna się pali*, ile, na przykład, ze związanej z wymogami dramaturgii filmowej konieczności narzucenia narracji minimum dyscypliny, co pozwoliłoby choćby na to, by luźno ze sobą powiązane anegdoty z utworów Šabacha połączyć w jakąś uporządkowaną opowieść. Oczywiście, z całą pewnością można, porównując materię filmów i opowiadań, szczegółowo wyliczyć te historie, o których pisze Šabach, a które stały się następnie zaczynem różnych filmowych scen; zwłaszcza w tomie *Gówna się pali* jest ich niemało. Jednak szczegółowe studium komparatystyczne, którego celem byłoby porównanie wszystkich aspektów omawianych filmów z poprzedzającymi je tekstami Jarchovskiego (które on sam nazywa opowiadaniem filmowymi), a następnie porównanie tych tekstów z motywami pochodzącymi nie tylko z *Gówna się pali*, lecz także z takich wchodzących jeszcze w grę zbiorów opowiadań Šabacha, jak *Opilé banány* czy *Babičky*, wykraczałoby znacznie swymi rozmiarami poza ramy założone dla tej publikacji. Przyjrzyć się temu możemy jedynie na przykładzie, by sprawdzić, co i w jakim stopniu z prozy Šabacha przenosi się do adaptacji scenariuszowej Jarchovskiego, a w efekcie do filmów w reżyserii Hřebejka oraz jakie przy tej okazji obserwować możemy z ich strony sposoby osławiania pierwowzoru literackiego.

Z praktyki wiadomo, że ktoś, kto zabiera się do dzieła literackiego po to, by pozostając z nim w jakiejś relacji (takiej jak adaptacja albo inspirowanie się nim, albo wykorzystanie motywów), w efekcie napisać scenariusz filmowy, musi założyć określony sposób postępowania z materiałem tego dzieła, wynikający choćby (choć nie tylko) z różnic narracyjnych między filmem a literaturą. Najczęściej bierze się on z konieczności odpowiadania sobie na następujące pytania:

- Po co robić adaptację filmową czegoś, co narodziło się jako literatura; czy kieruje nami przy tym emocja i jaka to emocja? Jednocześnie to pytanie ma co najmniej dwa aspekty. Aspekt formalny: czyż nie możemy założyć, że każde dzieło rodzi się we właściwej mu formie i że wszelkie zmiany formy, nawet jeśli przyniosą zwiększenie atrakcyjności dzieła, nieuchronnie doprowadzą do zubożenia go o inne istotne elementy? I treściowy: czy robimy adaptację, chcąc krzewić idee zawarte w pierwowzorze, czy też takie, które zrodziły się w nas pod wpływem lektury, czy raczej w celu przesunięcia znaczeń, czy wręcz po to, by z tymi ideami polemizować?

Kolejne pytania, na które koniecznie należy sobie odpowiedzieć, wiążą się będą ze specyficznymi cechami przekładu intersemiotycznego. Oto one:

- Jakie obrazowe ekwiwalenty zaproponować w miejsce abstrakcji, które mogą zdarzać się w tekście pierwowzoru?

▪ Jak ukazać postać literacką jako postać filmową? W tym przypadku przykład ten cechuje się pewnym dialektycznym rysem; nawet jeśli powoduje, że postać literacka staje się poprzez swoje skonkretyzowanie w scenariuszu (i następnie wzbogacenie na ekranie elementami kreacji aktorskiej) bardziej „krwista”, „nabiera ciała”, to z drugiej strony prowadzi do czegoś, co na własny użytek można nazwać ujednoliceniem wyobraźni. Jest ono obarczone dużym ryzykiem i odpowiedzialnością twórców. Tytułem pozytywnego przykładu: przed powstaniem filmu *Pupendo* każdy z czytelników prozy Šabacha mógł sobie wyobrazić starca przyprowadzonego przez narratora na kolację zupełnie inaczej; zapewne rozbudowanie postaci i udana kreacja w filmie spowodowały, że od tej pory postać ta dla czytelnika, który najpierw widział film, a potem dopiero przeczytał opowiadanie, będzie już zawsze mieć twarz wybitnego aktora Jiříego Pechy.

▪ Jak poradzić sobie z monologiem wewnętrznym, z psychologią bohatera, która jest zrelacjonowana w opowiadaniu, jakie jej obrazowe ekwiwalenty zaproponować?

Kolejne pytania wiązać się będą ze specyfiką dramatu w wydaniu filmowym:

▪ Jak ukazać upływy czasu zaznaczone w tekście?

▪ Jaką pozycję zapewnić narratorowi w filmie i jak będzie się ona mieć do jego pozycji w opowiadaniu?

▪ Jaką narrację przyjąć, by była ona dramatyczna, w jaki sposób z epizodów (w tym przypadku składających się na prozę Šabacha) skonstruować akcję?

▪ Jak ukształtować dialogi w filmie; które z kwestii znajdujących się w pierwowzorze literackim w opisach towarzyszącym dialogom przenieść (a może – z którymi postąpić na odwrót, jeśli zdecydujemy się na narratora *off screen*), a z których zrezygnować?

▪ W końcu – jakich skrótów dokonać, a może dopisków, a może zmian?

Nie wydaje się, by można było pominąć którekolwiek z powyższych pytań, a są to dalece nie wszystkie tego rodzaju pytania.

Porównajmy teraz dwie sceny: jedną z *Pupendo* i jedną z *Pelíšek*, z opowiadań Šabacha i w ujęciu scenariuszowym (ściślej rzecz biorąc – „opowiadaniowo-filmowym”) Jarchovskiego.

W *Gówno się pali* czytamy, jak to główny bohater sprowadził do domu starca, „podręcznikowego rozbitka”, który wprowadził w konfuzję niczego nie spodziewającą się żonę, zjadł kolację przeznaczoną dla bohatera, odebrał w prezencie od jego żony koszulę swego dobroczyńcy i dopiero wówczas opuścił gościnnych gospodarzy. Następnie główny bohater relacjonuje:

Pomogłem mu zanieść torby przed dom.

– Ma pan złotą żonę – powtórzył.

– A co ze mną? – zapytałem.

Starzec włókł się w stronę ciemności, kurczowo ściskając torby. Na rogu odwrócił się i zaseplecił:

– Jesteśmy z jednej krwi, ty i ja...⁷

A teraz, ze zmianą narracji na typową dla scenariusza (w trzeciej osobie, czas teraźniejszy), posłuchajmy Jarchovskiego:

Ma pan złotą żonę.

No tak, Alena jest dobra, tak... ma tu pan coś na dodatek ode mnie, na pamiątkę.

Podaje mu ceramiczną świnkę.

Nie podoba się panu? Zabijają się o to.

Facet gładzi dłonią trzaskające ściernisko brody i ciężko wzdycha:

Taki artysta, a żyje z takiego kiczu. Przepraszam, panie Mára, ale musiałem to panu powiedzieć.

Bedřich jest zaskoczony i z ciekawością przygląda się facetowi przed sobą.

Kim pan właściwie jest?

Ja jestem Alois Fábera, wie pan, historyk sztuki, wolny zawód...

Bedřich gapi się na niego skonsternowany, to nazwisko przecież zna.

Niech mi pan wybaczy moją bezpośredniość, panie Mára.

To pan niech mi wybaczy, panie profesorze, nie poznałem pana.

To nic, nic się stało, dziękuję panu za kolację i – dobranoc.

Fábera już się chce odwrócić do odejścia, gdy Bedřich zatrzymuje go i wciska reklamówkę z bielizną.

Niech pan poczeka, panie profesorze. Niech pan to zabierze. To jest pańskie.

Nie mogę tego wziąć.

A ja nie mogę z tym wrócić. Pomyślałaby sobie, że panu tego w końcu nie dałem.

Fábera pochyla się nad swoją torbą na kółkach, grzebie w niej i wyciąga piękny, lekko nadpęknięty porcelanowy kubeczek.

Niech pan popatrzy: ludzie kupują dziś takie świnki, a coś takiego wyrzucają.

Podaje kubeczek Bedřichowi.

Niech go pan weźmie dla pani. To jest prawdziwa miśnia.

Dziękuję, będzie się cieszyć.

Ja dziękuję, mistrzu. Dobranoc.

Dobranoc, panie profesorze.

Bedřich przygląda się odchodzącemu znawcy sztuk, jak ten niedbałym krokiem oddala się pod rusztowaniem, które podpiera cały blok. Jego torba na kółkach podzwania i skrzypi, podskakuje za nim na rozbitym chodniku⁸.

⁷ Petr Šabach, dz. cyt., s. 158.

⁸ Petr Jarchovský, *Šakalí léta, Pelíšky, Pupendo. Filmové povídky*, Paseka, Praha 2004, s. 164 (tłum. własne). Tego rodzaju torba nazywała się ironicznie *ervéháпка*, od skrótu RVHP (RWPG, Rada Wzajemnej Pomocy Gospodarczej: Rano Wyjadę Przywiozę Gówna, jak rozwija ten skrót Jarchovský, s. 160). W 1976 r. w Czechosłowacji książkę pod tytułem (w tłumaczeniu) *Rada Wzajemnej Pomocy Gospodarczej* opublikował autor o nazwi-

Zmiany w filmie są w stosunku do tekstu Jarchovskiego kosmetyczne: kubeczek jest filiżanką, słowo „miśnia” nie pada (ze względu na prawdziwego specjalistę od miśnieńskiej porcelany, który zawsze może trafić się wśród widzów), Fábera jest doktorem; może jeszcze jakiś drobiazg.

Porównując powyższe fragmenty tekstów Šabacha i Jarchovskiego w kontekście pytań je poprzedzających, możemy udzielić na nie następującej odpowiedzi: z całą pewnością tekst Jarchovskiego nie jest zubożeniem punktu wyjścia (a jeśli – to jedynie w znaczeniu ujednolicenia wyobraźni, o którym pisaliśmy), lecz znacznym jego wzbogaceniem, w którym szczególnie rolę odgrywa profesja kłopotliwego gościa, zdyskontowana potem w akcji filmu. Doszło też w jego wersji rozmowy między bohaterem a historykiem sztuki (dla Jarchovskiego nie starcem, a człowiekiem 55-letnim) do przesunięcia znaczenia z kwestii relacji między małżonkami (z owych „różnic między kobietami a mężczyznami”) na sprawy znacznie poważniejsze: jakości życia i jakości dzieła, związane – co wynika z całego filmu – z ideologią i z polityką. Wyraźnie więc mamy tu do czynienia z emocjonalną, ideową motywacją tego przesunięcia.

Jarchovský rozwiązuje przy tym pewną sprzeczność. W przekładzie intersemiotycznym musi konkretyzować figury z prozy Šabacha (każdy film jest przecież sztuką mimetyczną), a zarazem konkretyzacje te muszą prowadzić do alegorii i metafor, których minimalistyczna narracja Šabacha jest jednak w znacznym stopniu pozbawiona.

Podobnie sprawy mają się w *Peliškach*. Gdy u Šabacha czytamy:

W ogóle wymyślali wtedy mnóstwo nieprawdopodobnie idiotycznych gier i zabaw. Niektórych z nich nie rozumiem do dziś. Chyba najbardziej szelmowskim urządzeniem było elektryczne pudełeczko o niezwykle pouczającej nazwie „Harcerzu, wytrzymaj!”. Na pudełku był rysunek, na którym jeden młodzieniec kopał drugiego prądem elektrycznym. Ten drugi na rysunku uśmiechał się bohatersko⁹,

to od Jarchovskiego możemy się dowiedzieć, że zabawka pochodzi z Ki-jowa, a służy w jego adaptacji scenariuszowej jako narzędzie symbolicznego pojedynku między chłopcem Pétią a nauczycielem Sašą; nauczycielka Eva, w tym przypadku postać w sposób oczywisty alegoryczna, jest

sku Alois Faber, co może sugerować pochodzenie nazwiska nieoczekiwanego gościa z *Pupendo*. Dlaczego jest on historykiem sztuki, o tym dalej.

⁹ Petr Šabach, dz. cyt., s. 48–49. Powinno być nie *harcerz*, ale *pionier* – w komunistycznej Czechosłowacji byli pionierzy, a przed wojną odpowiednikami naszych harcerzy byli skauci.

przedmiotem sporu między konformistycznym, zapatrzonym w Związek Radziecki reżimowym nauczycielem a uczniem, jej synkiem, przed którym jeszcze całe życie i z którym możemy wiązać jakąkolwiek choćby nadzieję na przyszłość¹⁰.



Fot. 11. *Pod jednym dachem* (1999, reż. Jan Hřebejk)
Zabawka z Kijowa

Wprowadzane przez Jarchovskiego wzbogacenia i zmiany znaczeń mają na celu również to, by uczynić całą opowieść bardziej dramatyczną. Wydaje się też, że to właśnie powód związany z podstawowym prawem dramaturgii – prawem konfliktu, prowadzi do pojawiania się w scenariuszach zupełnie nowych wątków. Na przykład w *Peliškach* rodzinie wojskowego Šebka (zainspirowanej rodzinnymi losami Šabacha) Jarchovský powołuje zbiorowego antagonistę w postaci rodziny byłego uczestnika ruchu oporu, antykomunisty Krausa. Zresztą, ten warsztatowy powód nie musi być jedynym. Jak się zdaje, Jarchovský mógł mieć też dość szwejkowskiego stereotypu Šebka, przeciwstawił mu więc człowieka pełnego zasad, w typie kompletnie nieoczekiwanym, chciałoby się napisać – romantycznym, a że przy tym bynajmniej nie wyidealizowanym, bo kostycznego choleryka, tym większa jego zasługa jako scenarzysty. Bohater ten wzorowany był na dziadku Jarchovskiego, a rzeczy z jego mieszkania (w tym lampka – zabawka z cieniami samolocików, przy pomocy której symbolicznie ukazany jest nalot samolotów sowieckich w noc inwazji wojsk Układu Warszawskiego) stanowiły w filmie estetyczną przeciwwagę dla mieszkania oficera ludowej armii czechosłowackiej. W domyśle, wątek sporu między

¹⁰ Por. Petr Jarchovský, *dz. cyt.*, s. 106–107.

dwiema rodzinami kończył się tam zresztą romantycznym wezwaniem: *Kochajmy się!*, niemożliwym jednak do zrealizowania, skoro bolszewik się wmieszał i wszystko zepsuł...

Podobnie – tj. z przesunięciem czy wręcz zmianą znaczeń – rzeczy się mają w dialogach. Na poziomie odwołań do języka, do poszczególnych kwestii czy sformułowań przykładem może być choćby samo pytanie: *czy gównu się pali?*, u Šabacha użyte w prologu jego zbioru pod tym tytułem, i nawet jeśli wyjątkowo obdarzone przez niego jakąś alegoryczną funkcją, to raczej w celu mizoginicznego oddzielenia świata głupiej „dziewczyńskiej” konsumpcji od świata poważnych „męskich” dociekań natury rzeczy¹¹, co w filmach Hřebejka i Jarchovskiego wydaje się po prostu nieobecne.

W *Peliškach* natomiast pytanie: *czy gównu się pali?* funkcjonuje w zupełnie innym kontekście. Zadane przez dociekliwego synka Evy jednemu z jej adoratorów, popierającemu reżim komunistyczny nauczycielowi Sašy, zyskuje dodatkowy przenośny gorzki sens, stając się pytaniem o to, czy zaangażowanie takich osób, jak Saša, w nowy związek emocjonalny, w cokolwiek, np. w budowę nowego ustroju, choćby i wydawało się płomienne, jest w ogóle możliwe, skoro natura materiału, który miałby przy tej okazji płonąć, raczej nas do niego nie zachęca?

Na tego rodzaju komparatystycznym poziomie można by było pewnie dojść w efekcie do takiej oceny filmów, że przewyższają one wartościami artystycznymi swoje literackie źródła i strawestować przy tej okazji tytuł naszego szkicu: ależ tak, w przypadku filmów Hřebejka i Jarchovskiego to tylko (i – aż) „Hrabal”. Na pytanie: *Czy uważasz, [...] że Hrabal jest bańką, która kiedyś pęknie?* nie musimy odpowiadać, jak narrator w *Gównu się pali*: *Skąd mam wiedzieć, do kurwy nędzy?*¹², bo my wiemy, że taką bańką nie jest i nie będzie nią też dlatego, że ma tej klasy kontynuatorów, co Hřebejk i Jarchovský.

Dzięki tym twórcom kolejny raz mamy do czynienia ze światem przedstawionym pełnym tego wszystkiego, co z pisarstwem Hrabala kojarzymy, znajdującym w apoteozie codzienności humor i pocieszenie, których tak bardzo – jak mówi stereotyp – Czechom zazdrościmy, sami będąc uwikłani w romantyczne okowy wyobrażeń jakichś czynów jedynie wielkich. Co więcej, omawiani autorzy zdają się potwierdzać taki ogląd rzeczy. Jak mówi Jarchovský, odnosząc się do pytań o zasadność krytyk, zarzucających jemu i Hřebejkowi pobłażliwy czy wręcz sentymentalny stosunek

¹¹ Por. Petr Šabach, *dz. cyt.*, s. 5.

¹² Tamże, s. 88.

do totalitarnej przeszłości: tak, robimy filmy o zwykłych ludziach, a nie o tym, że Havel siedział w więzieniu. Ale przecież temu nie zaprzeczamy¹³.

Z powyższym koresponduje dominujący w *Peliškach* i *Pupendo* rodzaj humoru. Boleslav Polívka, grający w obydwu filmach, nazywa Hřebejka i Jarchovskiego: „Anton i Pavlovicz Czesi”, wyraźnie poprzez trawestację odwołując się do nazwiska Czechowa i czechowowskiego „śmiechu przez łzy”. Intuicję tę potwierdza Hřebejk, mówiąc o uczuciu smutku, jakie w efekcie niesie ze sobą pełne zabawnych epizodów *Pupendo*; jego zdaniem film smutny o smutku byłby nie do oglądania.

Warto wszakże zauważyć, że tego rodzaju rozróżnienie, jakie proponują sami twórcy, na filmy o ludziach zwykłych i o wybitnych jednostkach, na filmy o wielkich wydarzeniach historycznych i filmy o historii ukazywanej poprzez rodzinne perypetie, nie jest czymś, co wyczerpywałoby jakieś możliwe przy tej okazji intelektualne aspekty całej sprawy. Wystarczy nieco uważniej wsłuchać się w dialogi czy też przyjrzeć się drugiemu planowi, tłu, scenografii, by zrozumieć, że autorzy prowadzą z nami coś w rodzaju intelektualnej gry na znacznie wyższym poziomie, w pierwowzorze literackim Šabacha jednak nieobecnym. Sądzymy, że możemy sobie przy tym pozwolić na pewne hipotezy.

Przyjrzyjmy się sprawie hermeneutycznie. Być może dzięki temu jasne stanie się nie tyle to, dlaczego Hřebejk i Jarchovský wykorzystali tę czy inną anegdotę z pisarstwa Šabacha, a to, na przykład, dlaczego jednym z aspektów akcji i *Pupendo*, i *Pelišków* są problemy z dojrzewaniem i inicjacją. Ta czysto hrabalowska figura (por. *Pociągi pod specjalnym nadzorem*) nabiera w filmach powstałych w trzydzieści kilka lat po dziele Menzla zupełnie nowych znaczeń. Pozornie i dojrzewanie bohaterów, i odniesienia do krajów tzw. obozu socjalistycznego, obecne w obydwu filmach, służą jedynie właściwemu zilustrowaniu tamtych czasów.

W przypadku *Pelišek* ich akcja dzieje się jednak w latach, gdy Hřebejk i Jarchovský byli bardzo małymi dziećmi, można więc rzeczywiście sądzić, co zresztą potwierdza Šabach, że to raczej jego nastoletnie doświadczenia motywują losy jednej z rodzin – wojskowego Šebka. W przypadku *Pupendo* możemy już traktować filmowe postaci ludzi młodych jako *porte parole* autorów filmu.

Akcja *Pupendo*, jak możemy przeczytać na początku filmu, dzieje się w latach 80. minionego wieku. Pomyślmy o Hřebejku i Jarchovskim w roku 1982. Jeden miał wówczas 15, drugi 16 lat i można by sądzić, że ich

¹³ Por. rozmowa Aleny Prokopovej z Petrem Jarchovským, <http://alenaprokopova.blogspot.com/2011/01/rozhovor-petr-jarchovsky.html> (dostęp: 26.02.2012).

wiedza o opozycji intelektualnej wobec systemu, w którym żyli, sprowadzała się raczej do wiedzy o istnieniu piosenek, których nie puszczały w radiu; to są ich ówczesne „zabawki”. Tymczasem Hřebejk wspomina, jak bardzo jego i jego przyjaciół uradowała śmierć Breżniewa w tym samym 1982 r. Mija kilka kolejnych lat, nasi autorzy trafiają na studia. Są już dorośli, a reżim – ani drgnął, jakby zdawał się w najmniejszym stopniu nie przeczuwać swego bliskiego końca. Co w tym kontekście zwrócić mogło wówczas ich uwagę?

Naszym zdaniem, kluczem do zrozumienia tego poziomu *Pupendo* jest tocząca się w niezależnych publikacjach w latach 80. dyskusja o Europie Środkowej. Porównanie niektórych elementów filmu z elementami głosów w tej dyskusji wskazuje na zadziwiające, bardzo daleko idące analogie.

W Europie Środkowej – pisze Josef Kroutvor – nie istnieje ciągłość historii, która ulega bezustannemu rozpadowi, epoka i człowiek nie mają czasu na osiągnięcie pełnej dojrzałości. Nie jest to wyłącznie sprawa zewnętrznych, naruszających historyczną spójność ingerencji, ponieważ także wewnątrz zachodzi proces entropii, powolny rozpad świadomości historycznej, erozja niespiesznej rzeczywistości. Materia historyczna ulega korozji wewnętrznej i zewnętrznej. Codzienne życie oddala się od planu historycznego, ograniczając się do prywatności, do małego kręgu ludzi¹⁴.

Historyk sztuki – filmowy Fábera – pisze do zachodniego wydawnictwa artykuł o stanie sztuk pięknych w ówczesnej Czechosłowacji. Powodowana tym artykułem, mieszkająca w Berlinie Zachodnim koneserka przyjeżdża do komunistycznej Pragi, by u głównego bohatera zamówić pomnik Franza Kafki. Wróćmy na chwilę do realności tamtych lat. Nawiązując do najsłynniejszego kafkowskiego bohatera, w taki właśnie sposób – Józef K. – podpisywał wówczas swoje drugoobiegowe teksty wybitny czeski historyk sztuki Josef Kroutvor. To on jest autorem jednej z dwóch najważniejszych wówczas wypowiedzi o kondycji Europy Środkowej – *Europa Środkowa: anegdota i historia*; drugą był słynny esej Milana Kundery. Gdy na początku *Pupendo* widzimy młodego bohatera na romantycznej skale, na końcu zaś brodzącego w płytkich wodach zamglonego Balatonu, pamięć wydobywa zdanie Kroutvora sprzed lat:

W ujęciu nauczyciela geografii Europa środkowa to obszar śródlądowy. Nie nawiedzają tej spokojnej strefy wielkie kłęski żywiołowe: trzęsienia ziemi, tornada, cyklony.

¹⁴ Josef Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, tłum. Jan Stachowski, Świat Literacki, Izabelin 1998, s. 34.

Ich brak powoduje, że ludzie są zrównoważeni, zwyczajnie przeciętni. Nie znajdziemy tu żaru namiętności, a tylko stojącą wodę Europy środkowej. Charakter śródlądowego krajobrazu jest wprawdzie względnie zróżnicowany, niemniej w porównaniu z bujną roślinnością Południa daje się sprowadzić do środkowoeuropejskiej puszczy¹⁵.

Człowiek zrównoważony, zwyczajnie przeciętny, po pas w stojącej wodzie Balatonu jest symbolem *Pupendo*, to jego widzimy na okładce płyty z filmem; oprócz „środkowoeuropejskiej puszczy” (na której leży mało romantyczny, błotnisty Balaton) znajdujemy w tym fragmencie analogię do burzy. Może do tej zmyślonej przez bohaterów po to, by wyłudzić z ubezpieczalni odszkodowanie?

Podobnie z zatrzymanym w Europie Środkowej czasem, którego alegorię w filmie widzimy w rozbitym stoperze, wyrzuconym przez okno przez nauczyciela Břečkę (skądinąd *břečka* to po czesku „brudna woda”).

Innym elementem jest oddawanie rysu niedojrzałości Europy Środkowej poprzez ukazywanie szkoły. Szkoła, jako z jednej strony narzędzie opresji, z drugiej – arena absurdu, jest obecna w wielu dziełach pisarzy określanych przez Kroutvora i Kunderę jako „środkowoeuropejscy”. Stąd może też – w odpowiedzi na pytanie o wzorce filmowe – powoływanie się Hřebejka na film *Szkoła podstawowa* Svěráka.

Oczywiście, nie tyle chodzi tu o to, by upierać się, że taka, a nie inna postać ze środowiska czeskich intelektualistów opozycyjnych była na pewno prawzorem postaci filmowej; rzecz raczej w prawzorze pewnej myśli. Ale, jak w *Filmie o filmie* towarzyszącym *Pupendo* na DVD mówi Jarchofský, jego postaci mają zawsze konkretne pierwowzory, osoby, które zapamiętał szczególnie ze złej bądź z dobrej strony (inna rzecz, że Czech ze znaczkami Solidarności, jaki nosił w klapie marynarki Alois Fábera, na ulicach Pragi w połowie lat 80. to coś niemal nieprawdopodobnego).

O ile powyższe jest hipotezą, o tyle w *Pupendo* jednocześnie aż roi się od artefaktów bardziej jednoznacznych, choć skierowanych do widzów bądź pamiętających tamte czasy, bądź jednak obeznanych z historią. Plakat z Johnem Lennonem i Yoko Ono w kontekście Czechosłowacji tamtych lat to znak przynależności do „lennonizmu”, ruchu obrońców tzw. „ściany Johna Lennona” w Pradze, na której można było zostawiać różnego rodzaju pacyfistyczne hasła i malunki, aż władze nie postanowiły ich zamalować, po czym brutalnie spałowały demonstrację w ich obronie. Frank Zappa na kolejnym z plakatów (wydanym pod koniec lat 60. przez wydawnictwo Mladá fronta) to nie tylko jeden z najwybitniejszych przedsta-

¹⁵ Tamże, s. 7–8.

wicieli światowego, nielubianego przez reżim alternatywnego rocka, ale też autor piosenki *Plastic People of the Universe*, od tytułu której przyjęła nazwę najsłynniejsza i najbardziej represjonowana przez władze czeska grupa rockowa.



Fot. 12. *Pupendo* (2002, reż. Jan Hřebejk)
Plakaty w mieszkaniu Marów

Zespół Jazz Q Martina Kratochvíla krytykowany był w latach 80. przez recenzentów muzycznych za zbyt skomplikowanie formy, grupa Jasná páka, do utworu której śpiewa i tańczy jeden z młodych bohaterów filmu (grany przez Pavla Liškę), poddana była krytyce tak brutalnej, że jej nie przetrwała. Wstający z łóżka Mára wita się z żoną *Good morning, starshine*, co jest wersem z jednego z songów ze słynnego musicalu *Hair*, zekranizowanego krótko przed czasem, w którym dzieje się akcja *Pupendo* przez niechętnie wówczas widzianego w Czechosłowacji Miloša Formana. Pojawia się też plakat z filmu z 1981 r. *Dneska přišel nový kluk* (reż. Vladimír Drha), który połączeniem krytycyzmu i komediowego charakteru wzbudził na początku lat 80. pewne nadzieje u widowni czechosłowackiej.

Ciekawe jest przy tym to, że i plakaty, i utwory muzyczne mają w tym przypadku charakter aluzyjny, wówczas, w latach 80. – charakter kodu dla nieco lepiej wtajemniczonych. Tak jak minęły czasy z *Pelíšek*, kiedy to bohaterowie podejmowali jeszcze jednoznaczne wybory moralne, a nastały czasy moralnej „szarej strefy”, kiedy to idzie się na różne kompromisy i koncesje, tak, zdaje się, bezpowrotnie minęła też atmosfera czasów bezpośrednio poprzedzających Praską Wiosnę, kiedy to można było wykrzyknąć przez okno jak w *Pelíškach*: *proletariusze wszystkich krajów, całujcie mnie w dupę!* Z całego „socjalizmu z ludzką twarzą” przetrwała jedynie wódka *myslívceá* z czerstwym obliczem myśliwego na etykiecie, nazywana

wówczas powszechnie w Czechosłowacji „alkoholem z ludzką twarzą”. Pojawienie poszerzającej się „szarej strefy” moralności¹⁶, przedstawionej w *Pupendo* od poziomu krętałów z urzędnikami z ubezpieczalni po erozję etosu, który był wyraźny jeszcze po obu stronach barykady w *Peliškach*, to w rysunku bohaterów najbardziej widoczna zmiana. To pewnie miał na myśli Bolek Polívka, mówiąc, że w latach 80. wszyscy byli jak muchy w pajęczynie. Pod względem umiejętności tkania tej pajęczyny reżim Husáka, czego doświadczyliśmy na własnej skórze, był wyjątkowo obrzydliwy.

Pracownia Bedřicha Máry jest jednak w filmie Hřebejka miejscem alternatywy. Symbolizują ją rzeźby głów czeskiego noblisty i sygnatariusza Karty 77 Jaroslava Seiferta oraz reżysera filmowego Františka Vlácilá.

Obok odniesień do Europy Środkowej poprzez alegorię okresu dojrzewania, innym motywem relacji z tym pojęciem jest sprawa Związku Radzieckiego, czy też szerzej – Rosji. W tym przypadku punktem intelektualnego odniesienia może być dla filmu esej Milana Kundery *Tragedia Europy Środkowej*. Znaków przynależności Máry i jego dzieła do Zachodu jest wiele, niektóre dowcipnie autoironiczne, jak fikcyjny plakat z wystawy w Paryżu pt. *Trois sculptures*, na którym Mára wymieniony jest między Ossipem Zadkinem i Henrym Moorem; to „Głos Ameryki” przekazujący wiadomości o środowisku bohaterów, opracowane na podstawie artykułu Fábery do niemieckiego czasopisma fachowego; to w filmie *Pelišky* plakat z Mickiem Jaggerem, buty – kowbojki przesłane przez rodziców z placówki dyplomatycznej, francuskie filmy wyświetlane na zewnątrz *pro publico bono* z domowego projektora. Rosję uosabiają wojskowi, w *Peliškach* Borys, kolega ojca głównego bohatera, w *Pupendo* – rzeźba marszałka wojsk pancernych Pawła Siemionowicza Rybałko, który na czele oddziałów Armii Czerwonej wjechał w 1945 r. do Pragi; to jej ukończenie spowoduje, że Mára będzie mógł wyjechać na Zachód. Zabawka z filmu *Pelišky: Pionier – wydierżaj!* pełni tu kolejną funkcję, podkreślającą obcość tych dwóch cywilizacji; doprawdy, nie sposób zrozumieć, w imię czego dziecko ma się poddawać przepływowi prądu elektrycznego, wytwarzanego przez kolegę.

Hřebejk odwołuje się też wprost do określonej tradycji filmowej. W *Filmie o filmie* do *Pelišek* mówi o *Amarcordzie* Felliniego, którego plakat trafia w *Pupendo* na ścianę mieszkania Bedřicha Máry, i o wczesnych, czeskich filmach Formana. Zrozumiałe jest mówienie o tym, że robi się filmy w taki sposób, by zwykli ludzie rozpoznali w nich samych siebie, co do Formana

¹⁶ Pojęcia „szara strefa” używa w tym kontekście sam Hřebejk, por. www.sms.cz/film/pupendo (dostęp: 8.03.2012).

natomiast, to mimo wszystko filmy duetu Jarchovský–Hřebejk nie są aż tak drapieżne, nie są też tak pesymistyczne. W ich wydaniu jest to niejako „Forman w ramie”, mówiący nie o czasach bieżących, a o czasach minionych z co najmniej kilkunastoletniej-, dwudziestoletniej perspektywy, w przetworzeniu, w którym na przykład wszystkie dorosłe role grają aktorzy, a nie – jak to często w latach 60. bywało u Formana – naturszczycy. Powrót do świata sprzed lat opłacony jest tu utratą ostrości przekazu.

Wartą zauważenia cechą omawianych ekranizacji jest i to, że autorzy, oprócz środków związanych z dramaturgią filmową, umiejętnie posługują się środkami czysto filmowymi, by osiągnąć interesujący ich nastrój, na przykład nostalgię. Jak mówi Hřebejk, realizował on *Pelišky* zakładając, że zrobi ten film w ciepłym żółtym świetle. Należy tu więc koniecznie dołączyć do dwójki Hřebejk–Jarchovský operatora Jana Malířa; na jego rolę zwraca zresztą uwagę w *Filmie o filmie* towarzyszącym *Pupendo* aktorka Eva Holubová.

W końcu – rzecz najogólniejsza. *Pupendo* ma podtytuł, który brzmi *Przesłanie dla przyszłych pokoleń!* Co ma – oprócz zawartej w akcji anegdoty o замуrowaniu w ścianie szkoły kartki z tekstem obraźliwym wobec bolszewików – do przekazania przyszłym pokoleniom film o latach 80. w Czechosłowacji, powstały w Republice Czeskiej w 2002 r.? Jarchovský sam mówi o tym, że jak bumerang w latach demokratycznych Czech powrócił problem przedstawiony na przykładzie z epoki komunizmu, kiedy to ludzie tak gubili się w swoich kompromisach, aż się kompletnie zgubili, a dziś w kompromisach tych posuwają się jeszcze dalej, choć naprawdę już nie muszą tego robić. To zrozumiała i ważna idea, aczkolwiek mgła skrywająca Balaton, w której w scenie finałowej filmu bohaterowie nie mogą się odnaleźć, jest w tym przypadku symbolem dość natrętnym i zużyтым. Bardziej przemawia do nas coś, co dostrzec może tylko uważny widz. W tym samym co Jarchovský *Filmie o filmie* do *Pupendo* Hřebejk mówi o przesłaniu, że zawiera się ono w tym, by nie dać się zrepresjonować. Pytany o to samo Polívka, odpowiada: nie przekazuję *message'u*, ale wyobrażenie. Jakie wyobrażenie o człowieku byłoby właściwym przesłaniem dla przyszłych pokoleń?

W ramkę szyby kredensu w mieszkaniu Máry włożona jest niewielka, czarno-biała fotografia. Są na niej młody Václav Havel i jeszcze młodszy Bolek Polívka z czarną brodą, w której nie ma ani jednej nutki siwizny. To zdjęcie musiano zrobić w latach, w których fotografowanie się z Havlem było przejawem dużej odwagi, a nie poszukiwania kompromisu. A może zrobiono je zaraz po upadku komunizmu, kiedy to każdy chciałby się

z nim sfotografować, choć dalece nie każdy miał wówczas do tego moralne prawo i mógł się na takim zdjęciu znaleźć? Ale nawet jeśli powstało ono nie wcześniej, a później, to Polívka, jak widać, miał takie prawo. Coś nam jednak mówi, że zdjęcie to powstało mimo wszystko wcześniej, może w latach 80., o których opowiada *Pupendo*. Nie możemy się bowiem pozbyć wyobrażenia dotyczącego tamtych lat, jak Bolek Polívka, aktor *Divadla na Provázku*, trzyma w ręku brnieńską wersję podziemnego czasopisma „Střední Evropa” i czyta słynny esej Milana Kundery¹⁷.

¹⁷ Milan Kundera, *Tragédie Střední Evropy*, [w:] „Střední Evropa, brněnská verze” 1988, nr 2. Tekst autorstwa M. Kundery wydrukowany pismem maszynowym na papierze przebitkowym (czternaście stron bez ich numeracji).

***Želary* Květy Legátovéj w reżyserii Ondřeja Trojana – beskidzki melodramat**

Do wszystkiego potrzebny jest talent.
Do szczęścia też.

*Květa Legátová*¹

Opublikowanie w 2001 r. tomu poetyckich opowiadań Květy Legátovéj *Želary* (*Želary*) obrosło w Czechach legendą. Był to debiut literacki 82-letniej autorki, który niespodziewanie zyskał uznanie krytyki i popularność wśród licznych czytelników. Nakład szybko przekroczył 60 tysięcy egzemplarzy. W rankingu gazety „*Lidové noviny*” *Želary* zostały uznane za najlepszą książkę roku, a Legátová uzyskała za nie nagrodę państwową (2002). Sędziwy wiek autorki, tak późny debiut i wielki sukces budziły zrozumiałe zainteresowanie. Po jakimś czasie okazało się, że Květa Legátová to pseudonim Věry Hofmanovej, pisarki, która publikowała swe prace, bez większego sukcesu, od 1957 r. Tylko data jej urodzin, 3 stycznia 1919 r., okazała się prawdziwa.

Věra Hofmanová przysłała na świat we wsi Podolí koło Brna w rodzinie nauczycielskiej. Uzyskała bardzo solidne wykształcenie uniwersyteckie, jest absolwentką bohemistyki, germanistyki, fizyki i matematyki. Całe życie pracowała w wiejskich szkołach w południowo-wschodnich Morawach, dokąd wysyłały ją komunistyczne władze². Tworzyć zaczęła wcześnie i w oryginalny sposób – dla radia. W 1940 r. ojciec Věry przyniósł do rozgłośni napisane przez nią skecze, ale podobno redaktorzy nie uwierzyli w autorstwo dwudziestolatki i kazali mu przyprowadzić córkę. W 1948 r. nadano pierwsze słuchowisko Hofmanovej *Olga Jегlavičová*, a potem jeszcze

¹ Květa Legátová, *Hanulka Jozy*, tłum. Dorota Dobrew, Wyd. Dwie Siostry, Warszawa 2008, s. 124.

² Izabela Janicka, *W świecie piękna i szaleństwa*, „Czas Kultury” 2007, nr 1–2, s. 189–191.

dwadzieścia innych. W latach 1972–1991 radio czechosłowackie nie emitowało jej sztuk. Wiele lat później Hofmanová opublikowała je w dwu tomach, *Pro každého nebe* (*Dla każdego niebo*, 2003) i *Posedlá a jiné hry* (*Opętana i inne sztuki*, 2004), za które uzyskała nagrodę Prix Bohemia³.

W 1957 r. ukazał się tom opowiadań Hofmanovej *Postavičky* (*Małe postaci*), opublikowany pod pseudonimem Věra Podhorná, przedstawiający literackie miniatury dzieci – został chłodno przyjęty przez krytykę. W 1961 r. pod tym samym pseudonimem wydała jeszcze powieść *Korda Dabrová*. Już po sukcesie *Želar* opublikowała dwa zbiory, opowiadania kryminalne *Nic není tak prosté* (*Nic nie jest takie proste*, 2006) i teksty dramatyczne *Mušle a jiné odposlechy* (*Muszle i inne słuchowiska*, 2007).

Želary powstawały długo. Hofmanová-Legátová tak o tym mówiła: „*Želary* napisałam właściwie już trzydzieści lat temu, a teraz tylko połączyłam opowiadania w cykl, który znajduje się w tej książce”⁴. Pytana o to, czy sukces nie przyszedł zbyt późno, odpowiada: „Ani trochę. Przecież mógł się nie zdarzyć w ogóle, wszystko mogło na zawsze zostać w szufladzie”⁵.

Pierwowzorem literackich *Želar* jest wieś Starý Hrozenkov, leżąca na granicy Moraw i Słowacji, gdzie Hofmanová była nauczycielką. Tom zawiera osiem opowiadań przedstawiających splecione ze sobą losy dwu pokoleń mieszkańców *Želar*. Akcja rozgrywa się w czasie tzw. Pierwszej Republiki Czechosłowackiej (1918–1938). Występują w nich ci sami bohaterowie, w jednych opowiadaniach pojawiają się jako postaci główne, w innych epizodyczne, prezentowani są w różnym okresie ich życia i w odmienny sposób, o czym decydują opisywane fakty i ujawniane tajemnice. Pierwowzorami byli prawdziwi mieszkańcy beskidzkich wsi, jakich autorka poznała w czasie swej pracy nauczycielskiej.

Hofmanová-Legátová przedstawia swych bohaterów z wielką życzliwością, tworząc przenikliwe portrety mężczyzn, kobiet i dzieci, ludzi o barwnych osobowościach i skomplikowanych psychikach, ożywianych gwałtownymi namiętnościami i skrywających wiele tajemnic. Kolejne opowiadania zmieniają pierwotną ocenę protagonistów: dobrzy ujawniają brzydkie skazy, a źli okazują się głęboko nieszczęśliwi lub złamani przez osobiste tragedie. Autorka przypomina starą prawdę, by nie wierzyć pierwszym wrażeniom, ponieważ nic nie jest takie, jak się pozornie wydaje. Oto modlitwa żelarskiego księdza: *Jakže jesteśmy nieświadomi, Panie. Pragniemy*

³ Leszek Engelking, *Opowiadania wyjęte z szuflady*, „Nowe Książki” 2006, nr 10, s. 20–21.

⁴ Tamże, s. 20.

⁵ Za: Leszek Engelking, *Talent do szczęścia*, „Nowe Książki” 2008, nr 7, s. 66.

czynić dobro, a dopuszczamy się zbrodni⁶. Dobre uczynki mogą mieć tragiczne skutki, a przestępstwa bywają popełniane ze szlachetnych pobudek. Nawet miłość często prowadzi do nieszczęścia, niczego nie usprawiedliwia ani nie rozgrzesza. Świat górskiej wioski jest surowy i prymitywny, podporządkowany żywiołowi otaczającej przyrody, hermetycznie zamknięty, ograniczony przesadami i uprzedzeniami. Jej mieszkańcy często postępują źle i okrutnie, ale zdobywają się też na heroiczne gesty i z uporem walczą o swe szczęście. Do opisu żelarskiej rzeczywistości Hofmanová-Legátová zastosowała język potoczny, często dosadny, niestroniący jednak od poetyckiej sublimacji i wzniosłości⁷. Oto opinia polskiego krytyka: „[...] przemyślana i wyrafinowana kompozycja, znakomity, choć niewątpliwie tradycyjny, nieomal staroświecki warsztat, własny styl i szczególne wymieszanie detali ujętych wręcz naturalistycznie z tonem poetyckim, miejscami lirycznym”⁸.

Opowiadanie *Hanulka Jozy* (Jozova Hanule, 2002) zostało napisane przez Hofmanová-Legátová na konkurs na nowelę filmową. Natknął się na nie scenarzysta Petr Jarchovský. Wraz z producentem Ondřejem Trojanem odnaleźli sędziwą autorkę w Brnie, gdzie mieszkała ze swymi kotami. Zgodziła się na publikację opowiadania i jego adaptację⁹. W 2003 r. Trojan nakręcił na podstawie *Hanulki Jozy* film fabularny *Želary*, który zdobył nominację do nagrody Oscara w kategorii najlepszy film obcojęzyczny (2004).

Hofmanová-Legátová z dystansem odniosła się do kinowej adaptacji *Hanulki Jozy*. Powiedziała: „Film to scenariusz, reżyseria, aktorzy. Oni go stworzyli. Powstał wprawdzie na podstawie mojego opowiadania, ale nie mam prawa wypowiadać się o nim inaczej niż z pozycji widza. Mnie dał to, że także książka jest bardziej znana”¹⁰.

W polskich kinach pokazano *Želary* w 2007 r., cztery lata po premierze; film przeminął niemal bez echa. Pojawiły się tylko cztery recenzje, ciepłe, ale zdawkowe; branżowe „Kino” w ogóle go nie odnotowało. Anonimowy autor napisał w „Tygodniku Powszechnym”: „Kino czeskie w nietypowej odsłonie: rozlewna epika, w tle II wojna światowa, nieproste uczucia i proste życie gdzieś na obrzeżach cywilizacji”¹¹. Lech Kurpiewski

⁶ Květa Legátová, *Želary*, tłum. Dorota Dobrew, Wyd. Dwie Siostry, Warszawa 2006, s. 260.

⁷ Zofia Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2010, s. 440.

⁸ Leszek Engelking, *Opowiadania wyjęte z szuflady*, s. 20–21.

⁹ Izabela Janicka, dz. cyt.

¹⁰ Za: Leszek Engelking, *Talent do szczęścia...*

¹¹ Anonimowa notka, *Želary*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 34, s. 38.

w „Newsweeku”: „[...] rasowa epopeja – demony wojny, ludzkie cierpienia i olśniewająca przyroda”¹². Łukasz Maciejewski w „Filmie”: „Ondřej Trojan wygrywa emocjonalną amplitudę spokojnie i z wyrozumiałością”¹³. Opinie internautów na stronie Filmweb były niemal tylko entuzjastyczne: „Film idealny w każdym calu”, „W mojej opinii to arcydzieło”, „Porównajcie *Katyń* i *Želary*, nasi czescy sąsiedzi wygrywają”¹⁴.

* * *

Film Ondřeja Trojana *Želary*, nakręcony według scenariusza Petra Jarchovskiego, stanowi „szczególny przypadek lektury” – jak to określa Robert Escarpit¹⁵ – opowiadania Květy Legátovéj *Hanulka Jozy*, wzbogaconego kilkoma wątkami pochodzącymi z tomu *Želary*, z którego też przejęto tytuł dla kinowego dzieła. Są to wydarzenia związane z postaciami dzieci, Helenki Bojarovej i Vratislava Lipki; Michała Kutiny, ojczyma Vratislava – pijaka dręczącego chłopca; księdza i nauczyciela reprezentujących dwie racje – tolerancji dla ludzkich występków i surowości wobec nich; starego Gorčika, który wiąże się z młodziutką synową poniewieraną przez jego syna. Wątki te dopełniają akcję filmu, ale nie przesłaniają jego głównego tematu, jakim jest opowieść o wymuszonym małżeństwie miastowej dziewczyny i wiejskiego prostaka. Scenarzysta wymyślił także dwie sceny dodatkowe – próbę gwałtu na Hanulce, której dopuszcza się Michał oraz sekwencję finałową, przyjazd Hanulki po latach do Želar.

W kinowym procesie adaptacyjnym film Trojana, jak zawsze zresztą, dopuszcza się zdrady literackiego oryginału Legátovéj, choć z pewnością – jak by powiedział Robert Escarpit – „zdrady twórczej”¹⁶. Jarchovský i Trojan znaleźli bowiem właściwą „dyspozycję wykonawczą”, która stała się – wedle ustaleń Jerzego Ziomka – właściwym „sposobem wygłoszenia” *Hanulki Jozy* w innym medium niż literatura. Jego zdaniem w każdym utworze literackim, nawet tym napisanym przed powstaniem nowych mediów, tkwi bowiem „dyspozycja wykonawcza” pozwalająca, dzięki twórczej wyobraźni adaptatorów, dostosować go do nowego środka

¹² Lech Kurpiewski, *Miłość i demony wojny*, „Newsweek. Polska” 2007, nr 33, s. 101.

¹³ Łukasz Maciejewski, *Želary*, „Film” 2007, nr 8, s. 79.

¹⁴ Por.: www.filmweb.pl/Zelary/discussion (dostęp: sierpień 2012).

¹⁵ Robert Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, tłum. Janusz Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976, t. 3, s. 167–168.

¹⁶ Tamże.

przekazu, kinowego, teatralnego, telewizyjnego, radiowego, estradowego, „growego” (przeznaczonego dla gier komputerowych) itd.¹⁷ Spróbujmy zatem określić zasady filmowej „dyspozycji wykonawczej” odkrytej w prozie Legátovéj przez Jarchovskiego i Trojana.

Konstrukcja fabularna opowiadania *Hanulka Jozy* i powstałego na jego podstawie filmu *Želary* powiela jeden z najbardziej tradycyjnych schematów melodramatycznych – dwoje krańcowo różnych i obcych sobie ludzi zmuszonych jest zawrzeć zaaranżowany związek małżeński, wspólne przebywanie ze sobą odkrywa im niezwykle zalety partnera, rodzi się między nimi więź romantyczna, pragmatyczny układ zamienia się w prawdziwą miłość. Wykorzystano go w kinie już wiele razy, m.in. w *Wichrze* (1928), *Markizie Angelice* (1964), *Sidłach* (1966), *Komedii z pomyłek* (1967), *Narzeczonej Zandy’ego* (1974), *Lady Jane* (1986), *Do zakochania jeden krok* (2008). Jeśli kolejny raz ta stara romansowa struktura ma zaciekawić i wzruszyć widzów, a do tego okazać swą nieprzemijającą urodę, musi spełnić kilka podstawowych warunków: niebanalni bohaterowie, przekonujący powód, dla którego zmuszeni są wziąć ślub, wzruszające pokazanie stopniowego rodzenia się uczucia, spełnienie emocjonalne i erotyczne, poruszający finał. W filmowej *Hanulce Jozy* klasyczna, melodramatyczna formuła została wykorzystana zręcznie i z wyczuciem.

Główną bohaterką filmu *Želary* Ondřeja Trojana jest młoda, około dwudziestotrzyletnia, złotowłosa, nadzwyczaj urodziwa Eliška (Aňa Geislerová), pielęgniarka z Brna. Pracuje w szpitalu, ma romans z przystojnym chirurgiem Richardem (Ivan Trojan), należy do tajnej organizacji walczącej z Niemcami okupującymi Czechosłowację – trwa bowiem druga wojna światowa, akcja filmu zaczyna się w maju 1943 r.

W opowiadaniu *Hanulka Jozy* Květy Legátovéj Eliška jest kobietą bardziej dojrzałą, około trzydziestoletnią, ma dyplom lekarza. To ona pełni funkcję narratorki i w pierwszej osobie, subiektywnie, relacjonuje swą historię czytelnikom. Jej oczami oglądamy beskidzką wioskę, mieszkańców, wszystkie dziejące się wydarzenia i przede wszystkim Jozę (zdrobnienie od Josef) Jandę, za którego wychodzi za mąż.

Inicjalna sekwencja filmowych *Želar* rozpoczyna się efektowną sceną miłosną Elišky i Richarda¹⁸, widz kinowy odnosi wrażenie, że to oni będą głównymi bohaterami filmu. Richard zostaje wezwany do szpitala, do

¹⁷ Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980, s. 110–125.

¹⁸ Podobno Ivan Trojan, sławny aktor i młodszy brat reżysera, zgodził się odtwarzać epizodyczną rolę Richarda za zagranie sceny miłosnej z Aňą Geislerová. Patrz: anonimowa notatka, *Film z cyklu „Wiesz, co dobre”, „Przekrój”* 2010, nr 25, s. 51.

poranionego drwala, któremu ma zrobić operację. Zabiera ze sobą Eliškę, jadą samochodem, po drodze legitymują ich niemieccy żandarmi. Richard przeprowadza operację, ratuje pacjentowi życie. Choremu Jozie (György Cserhalmi¹⁹) potrzebna jest krew, Eliška daje mu swoją. Leży obok obcego człowieka, krew przepływa z jej żył do jego i wpatruje się uważnie w twarz mężczyzny. Widz spodziewa się, że Joza odpowie jej równie uważnym spojrzeniem, nawiązującym między nimi emocjonalny kontakt. Ale drwal jest nieprzytomny, a jego twarz zasłania maska tlenowa ułatwiająca mu oddychanie. Wymiana spojrzeń nie następuje. Joza pozostaje dla Eliški – i dla widza – anonimowy.

W melodramatach pierwsze spojrzenie wymienione przez dwoje bohaterów, zwykle przedłużone i nabrzmiałe emocjonalnym znaczeniem, ma ogromną wagę dramaturgiczną, ponieważ ujawnia przyszłych kochanków i informuje o zrodzeniu się tzw. miłości od pierwszego wejrzenia. Widzowie kinowi, znający tę regułę, bezbłędnie rozpoznają wstęp do takiej wymiany spojrzeń w sposobie, w jaki Eliška spogląda na Jozę. Brak odpowiedzi z jego strony znacząco odświeża starą i zbanalizowaną konwencję: drwal nie nabiera znaczenia jako jej potencjalny partner, piękna Eliška nadal jest zakochana w Richardzie, a domyślność widza zostaje wystawiona na próbę.

Eliška bierze udział w akcji dywersyjnej, ma dostarczyć kopertę zawierającą tajne informacje pod wskazany adres. Ale mieszkanie odbiorców zostało odkryte przez Niemców, założyli w nim „kocioł”, Eliške cudem udaje się uniknąć aresztowania, musi natychmiast zniknąć z Brna. Richard już uciekł, nie oglądając się na kochankę. Slávek, dowódca organizacji, postanawia, że Eliška wyjedzie z miasta z wyleczonym już Jozą do Želar, wsi leżącej w Beskidach, gdzie się ukryje. Dostaje nowe dokumenty, teraz będzie się nazywać Hana Hofmanová – w opowiadaniu Novaková. Spotykają się z Jozą na dworcu i jadą razem pociągiem do miejscowości Šadová Huť. Podczas drogi oboje są bardzo zakłopotani, nie mają sobie bowiem nic do powiedzenia. Dziewczyna przygląda się z odrazą wielkim rękóm drwala. Joza umieszcza ją w hoteliku Irčy Mareniny. Eliška obserwuje, jak na ulicy dzieci dokuczają małej dziewczynce, Helence. Na pytanie, dlaczego to robią, Irča odpowiada: *Mieszka w Želarach*. O świcie Eliška, przerażona obcością otoczenia, ucieka chyłkiem na dworzec, ale odnajduje ją tam doktor Beniček i przekazuje jej wieść o aresztowaniu i śmierci

¹⁹ Wybitny węgierski aktor (ur. 1948), grał w filmach m.in. Miklósa Jancsó, Istvána Szabó, Béli Tarra.

Slávka. Jeśli nie wytrzymał on tortur podczas przesłuchania i ujawnił towarzyszy z organizacji, życie Eliški także jest zagrożone. Doktor radzi jej, by wyszła za mąż za Jozę i w ten sposób zatarła za sobą wszelkie ślady.

W opowiadaniu Legátovéj Joza już w szpitalu w Brnie *nie krył swej radości*²⁰ na widok leczącej go lekarki Eliški, co budziło rozbawienie personelu. *Ten wsiok jest w tobie zakochany*²¹ – powiedział jeden z jej kolegów. Potem Slávek, organizując jej ucieczkę z miasta, mówi: *Ten kmiotek spadł ci z nieba. Nie musisz się go bać. On cię nie opuści, nawet gdyby miał to przypłacić życiem*²². Gdy zapada decyzja o ślubie, Hana pyta Jozę: *Czy pan mógłby się ze mną ożenić? [...]. Było jasne, że takiej ewentualności w ogóle nie brał pod uwagę [...]. Odpowiedział spokojnie i bez wahania [...]. Tak. [...] Wyglądał jak człowiek, który na jawie i w pełni świadomości nie może uwolnić się od snu*²³. W filmie Trojana Joza nie okazuje Elišce specjalnej sympatii w szpitalu, a potem nikt go nie pyta, czy chce się z nią ożenić. Jego zgoda została załatwiona poza kadrem, drwał nie ma okazji do jawnego wyrażenia swej woli – szkoda, bo to zubaza jego postać. Widz nie wie, dlaczego zaakceptował małżeństwo – może z miłości do Eliški, a może go namówiono lub przekupiono?



Fot. 13. *Želary* (2003, reż. Ondřej Trojan)
Joza wiezie Eliškę do swojej chaty

Joza wiezie Eliškę furmanką do Želar, do opuszczonej chaty stojącej na stoku wzgórza, z pięknym widokiem na Beskidy. Miejska dziewczyna nie dostrzega jednak urody tego miejsca – widzi tylko prymitywną, brudną chałupę z klepiskiem, nie rozumie, dlaczego musi wziąć ślub w ludowym

²⁰ Květa Legátová, *Hanulka Jozy*, s. 13.

²¹ Tamże, s. 16.

²² Tamże, s. 21.

²³ Tamże, s. 33.

stroju i zyskać tym akceptację mieszkańców Żelar. Nie zauważa też, jak zmienia się Joza – w bliskim mu otoczeniu staje się pewny siebie i przedsiębiorczy, sprawnie załatwia różne sprawy i chroni ją nie tylko przed Niemcami, ale także przed zaczepkami innych mężczyzn. W Żelarach to bardzo ważne, stając się żoną Jozy – Hanulką Jozy – Eliška zyskuje nietykliwość, broni ją bowiem siła wielkich mężowskich pięści. Już podczas wesela Joza bije pijaka, który ją obraził. *Wszyscy widzieli, że jestem naznaczona znamieniem swojego pana*²⁴ – z pogardą komentuje to Eliška w opowiadaniu Legátovej.

Przed ślubem ksiądz, wprowadzony przez Jozę w sytuację, zadaje narzeczonym trzy ważne pytania: czy zawierają małżeństwo dobrowolnie? czy nikt ich nie zmusza do ślubu? czy chcą mieć potomstwo? Joza odpowiada na nie afirmatywnie, szczerze i z przekonaniem, Eliška kłamie: nie zawiera przecież małżeństwa z własnej woli, jest zmuszona do poślubienia Jozy, nie zamierza mieć z nim dzieci. W ten sposób podważa prawomocność zawieranego sakramentu.

W opowiadaniu Legátovej Eliška patrzy na Jozę z pogardą i lękiem. Myśli o nim: *prostack z dalekich gór* (s. 13), *pólanalfabeta i prymityw* (s. 24), *łapska Jozy [...] będę wydana na ich pastwę* (s. 26), *na pewno pije, karczma i koledzy* (s. 27), *kretyn* (s. 34), *żelarski głupek* (s. 39), *odczuwałam niemożliwy do opanowania wstręt* (s. 52). Tylko jedna cecha Jozy podoba się jej od początku, odkryła ją jeszcze w szpitalu w Brnie, gdy go leczyła: *ma niezwykły dar, umie opowiadać* (s. 13). Eliška nie opisuje wyglądu Jozy, ale sugeruje, że jest bardzo nieurodzivy. *Nieludzka, wykrzywiona maska* (s. 13) – to stan jego twarzy po wypadku, trudno jednak przypuszczać, aby tak poważne zranienie dało mu potem urodę.

W filmie *Trojana* niczego nie wiadomo o przeszłości Jozy, podobnie jak w opowiadaniu Legátovej *Hanulka Jozy*. Natomiast w tomie *Želary* została ona opisana, mimo że Joza nie jest tam bohaterem pierwszoplanowym. To nieślubny syn Mety Jandovej, która wynajmowała się do pracy w różnych gospodarstwach. Wiejskie dzieci traktowały go z pogardą i okrucieństwem: *zawsze był tym, kto je woził na grzbiecie, kogo poganiwały, z kogo się wyśmiewały. [...] Przetnęli mu kamieniem nos. Kto to zrobił, nie wiadomo. Rzucali wszyscy. [...] Ale Joza nie kwilił, nie ronił łez ani się nie skarżył*²⁵. Nazywano go Krzywonos albo Żelazna Łapa, bo był obdarzony wielką siłą. Matka, którą bardzo kochał, napominała go, *by tylko nikogo nie ukrzywdził* (s. 76). Po jej śmierci, gdy miał dwanaście lat, ostatni gospodarz, u którego pracowała,

²⁴ Tamże, s. 39. Dalsze cytaty pochodzą także z tego wydania.

²⁵ Květa Legátová, *Želary*, s. 278. Dalsze cytaty pochodzą także z tego wydania.

sprzedał go kowalowi na czeladnika (s. 279), przestał wtedy chodzić do szkoły, ale umiał już czytać i pisać. Pracował bardzo ciężko za leniwego i wiecznie pijanego kowala, w dalszym ciągu lekceważony i źle opłacany. Przywykł do tego, że *krzywdy i poniżenia to jego los* (s. 77). Był *niewiarygodnie dobry* i dlatego wszyscy *mieli go za głupca* (s. 74). To on opiekował się Madlenką-Kuternogą, przeciął obrożę wrośniętą w szyję psa Azora i zaprzyjaźnił się z małą Helenką Bojarową.

W filmie Trojana Eliška olśniewa urodą, seksapilem i miejskim sznytem, Joza wygląda zaś na typowego wiejskiego prostaka, to mężczyzna w średnim wieku, zaniedbany, nieśmiały i małomówny. Gdy czeka na Eliškę na dworcu w Brnie, wygląda nader komicznie w płaszczu i kapeluszu pożyczonym mu przez Slávka. Ale u siebie, w Želarach, odzyskuje naturalną swobodę i zaczyna ujawniać ujmujący wdzięk. Nadal niewiele mówi, nie umie niestety opowiadać, ale za to potrafi komunikować się językiem ciała: czułe gesty, tkliwe spojrzenia, ciepłe uśmiechy. Jest miłym, dobrym człowiekiem o niewinnym, chłopięcym usposobieniu.

Eliška i Joza zamieszkują razem w prymitywnej chacie. Przed ślubem dziewczyna barykaduje drzwi komory wielkim kufrem i czuwa z nożyczkami w ręce, gotowa do obrony. Joza śpi w innej izbie na ławie. W noc poślubną Eliška płacze w pościeli, zjawia się Joza, pytając nieśmiało, czy może się przy niej położyć, bo *ława jest twarda*. Po czym nieoczekiwanie wyznaje: *Zdradzałem cię wcześniej...* z Irčą i błogo zasypia. Zdumiona Eliška nie odwzajemnia mu się podobnym zwierzeniem o romansie łączącym ją z Richardem.

Zgodnie z melodramatyczną formułą organizującą narrację filmu Trojana następuje teraz powolne oswajanie się Eliški/Hany z nowymi warunkami życia i z Jozą. On pracuje w tartaku, ona próbuje być gospodynią. Zaczyna gotować, bardzo źle, co Jozę tylko bawi, bo nawet pies Azor nie chce jeść jej potraw. *Želarski głupek* przybija drewnianą podłogę na klepisko, z Šadovej Huti przywozi żonie książki do czytania, nie gniewa się z powodu stłuczonej przez nią lampy naftowej, zawozi ją na grób swej matki, wreszcie kąpie się – co wyraźnie dodaje mu młodości i urody – i w wielkim łóżku czule skłania ją do miłości. Eliška staje się Hanulką, prawdziwą Hanulką Jozy.

W opowiadaniu Legátovéj można z wybranych krótkich cytatów odtworzyć ten stopniowy proces oswajania, któremu podlega Eliška: *Joza zjadał wszystko bez mrugnienia okiem* (s. 57), *na razie nie próbował mi rozkazywać* (s. 57), *umiał anielsko się śmiać* (s. 60), *całował mnie w sposób niewiarygodny*. *Przyciskał usta miękko do mojej twarzy*. *Wkładał w te swoje dotknięcia*

tyle uczucia, jakby miał do spełnienia jakąś misję (s. 53), niesamowicie nieśmiały. Wyrafinowana sztuka miłości zmysłowej była mu obca (s. 54), Przytuliłam się do swojego męża, bo grzał. Odwrócił się na bok, a jego wolne ramię opadło na mnie jak skrzydło anioła (s. 54).

Zgodnie z przyjętymi zasadami melodramatycznej formuły narracyjnej Hanulka zakochuje się w Jozie. W opowiadaniu tak to relacjonuje: *Cud, który się zdarzył, powstał nagle i dosłownie z niczego (s. 60), W jakiejś kosmicznej ruletce właśnie rozbiłam bank (s. 64), Joza był delikatny w najprostszy z możliwych sposobów (s. 70), Zaczęłam uzależniać się od jego czułości jak od narkotyku (s. 70), Bez Jozy byłabym tworem niepełnym (s. 95), Wystarczało nam, że jesteśmy razem (s. 115), Joza nie wzbudzał żadnych romantycznych wyobrażeń. On je spełniał. Był zaskakująco przystępną iluzją (s. 118), Jesteś piękny, Jozo (s. 119).*

W filmie ten proces zostaje rozpisany na kilka zdarzeń. Jesienią 1943 r. Hanulka gubi się w lesie, gdzie zaskakuje ją burza. Odnajduje ją pies Azor, a Joza na rękach przynosi ją do domu i potem czule opiekuje się nią w czasie choroby. Zimą 1944 r. Hanulka zostaje napadnięta w tartaku, gdzie przyszła się wykąpać, przez Michała Kutinę. Joza nie tylko ją broni, ale także przykładowie karze gwałciiciela, bijąc go i łamiąc mu ramię. Wkrótce potem Hanulka i Joza próbują zawieźć na sankach podczas śnieżnej zawiei do szpitala w dolinie żonę Michała, która poroniła, ale kobieta umiera po drodze. Siedzą potem przygnębieni w izbie i nagle Hanulka spontanicznie ujmując rękę Jozy. Widzi to ksiądz, który tak niechętnie dawał im ślub, i uśmiecha się zdziwiony, ponieważ gest ten jawnie wyraża wzajemną miłość i zaufanie. Pojawiają się też sceny wyrażające satysfakcję erotyczną obojga małżonków, leżą razem w wielkim łóżku zaplątani w pierzynę, wyglądają na bardzo szczęśliwych i paplają jak dzieci. To wtedy zakochana Hanulka mówi do męża: *Jozo, jesteś piękny*²⁶.

Joza, w opowiadaniu i w filmie, jest wyraźnie idealizowany – staje się coraz bardziej sympatyczny i pociągający, pięknieje, objawia przyrodzoną dobroć, wrażliwość, czułość i opiekuńczość. Nie jest wykształcony, ale ma za to wiele innych zalet, które to znakomicie rekompensują. Podkreślanie wyjątkowości głównego bohatera, nasilającej się pod wpływem miłości, świetnie mieści się w formule klasycznego melodramatu. Ale historia Hanulki i Jozy przywołuje jeszcze inne skojarzenie – z baśnią, w której królewna poślubia głupiego Jasia. Po dokonaniu heroicznego czynu Jaś żeni się z królewną, której nikt nie pyta o zdanie na jego temat – ona i po-

²⁶ Petra Knaiflová zinterpretowała miłość Hanulki i Jozy psychoanalityczną metodą Carla Gustava Junga jako idealny związek animy i animusa. Por. *Jozova Hanule Květy Legátové a její interpretace metodou analytické psychologie*, http://is.muni.cz/th/53238/ff_m/DP-Jozova_Hanule_metodou_analyticke_ps.pdf (dostęp: sierpień 2012).

łowa królestwa stanowią przecież nagrodę dla zwycięzcy. Baśń zwykle tu właśnie się kończy, nie wiadomo, jak ułożyło się to wysoce przypadkowe i niedobre małżeństwo. Tradycyjnie zakłada się, że bardzo dobrze. Jaś udowodnił, że jest dzielniejszy, mądrzejszy i bardziej wartościowy niż rodowity książę, jakiego królowna spodziewała się poślubić, więc zakochuje się w nim, doceniając jego zalety. Opowiadanie Legátovéj i film Trojana przekonują, że takie baśniowe historie jednak się zdarzają.

Hanulka nie tylko zakochuje się w Jozie, zaczyna także dostrzegać piękno miejsca (znaczna w tym zasługa wystudiowanych zdjęć Asena Šopova), gdzie rzucił ją Los – w melodramacie zawsze pisany z dużej litery, bo to on wyznacza kochankom czekające ich przeznaczenie. Łagodne stoki Beskidów, Želary z malowniczymi chatami porozrzucanymi na wzgórzach, a także ludzie, którzy zdolni są zarówno do dobrego, jak i do złego. W opowiadaniu Legátovéj Eliška przedstawia Želary jako miejsce dzikie, egzotyczne i przerażające: *miejsce mojego potępienia* (s. 45), *w Želarach wszystkie domostwa są samotne* (s. 43), *w Želarach nie wiedzą, co to płot* (s. 44), *dostałam się w tryby jakichś idiotycznych tradycji dzikiego plemienia* (s. 50), *tutaj od pierwszego dnia uświadomiono mi, że jestem kobietą* (s. 56), *kiedy w końcu tu zwariuję* (s. 56). Na koniec: *Spotykałam się z przerażającym zacoowaniem, zwyrodniałym egoizmem, bezmyślną chciwością – ale też z anielską pokorą, cierpliwością, bohaterstwem i miłością* (s. 112).

Filmowe poznawanie Želar przez Hanulkę dokonuje się stopniowo, jako miejsca na pewno wielce egzotycznego dla niej – i dla widzów – gdzie można jednak posmakować prawdziwego życia w całej jego żywiołowości i niejednoznaczności, odkryć autentyzm uczuć i doświadczyć złożonych stosunków międzyludzkich. W wejściu w zamknięty świat Želar pomagają Hanulce kobiety: niezależna Žeňa Bojarová, która samodzielnie gospodarzy i wychowuje rezolutną córeczkę Helenkę, i stara Lucka Vojničová, wiejska znachorka – Joza mądrze znalazł do zamieszkania chałupę stojącą blisko ich domów. Žeňa uczy Hanulkę gotowania i prowadzenia domu, a Lucka zabiera ją „do porodów” i zapoznaje z leczniczymi właściwościami ziół. Obie kobiety tak naprawdę uczą ją odkrywania w sobie „talentu do szczęścia”. Powoli Želary z miejsca nienawistnego zesłania zamieniają się w prawdziwy dom Hanulki, wyznaczony jej przez Los do życia razem z Jozą.

Trwa jednak wojna i związane z nią dramaty dotyczą nawet odległych Želar. Gdy Hanulka zostaje żoną Jozy, do ich chaty przychodzą żandarmi prowadzeni przez sołtysa, by sprawdzić jej dokumenty. Joza przyjmuje żołnierzy wódką, co skutecznie usypia ich podejrzliwość. Pobity przez Jozę Michał woła w furii, że Hanulka ukrywa się w Želarach

i że jest zagrożeniem dla całej wsi, ale sąsiedzi nie dają się przestraszyć. Następne dwa wydarzenia są tragiczne. Gdy Hanulka gubi się w lesie, widzi – schowana w zaroślach – jak niemieccy żołnierze prowadzą płaczącą głośno kobietę, a potem natyka się na leśniczówkę, obok której wiszą trzej mężczyźni – to rodzina leśniczego ukarana za pomoc udzielaną partyzantom. W czasie pasterki Niemcy nakazują wiernym wyjście z kościoła i patrzenie, jak zabijają klęczącego mężczyznę, który *ukrywał wroga Rzeszy*.

Nastaje wiosna 1945 r. Do Żelar trafia oddział rosyjskich żołnierzy. Zostają radośnie przyjęci przez mieszkańców wsi, razem piją i śpiewają, świętując bliski koniec wojny. Młodzutki rudowłosy żołdat mówi do Hanulki: *Przypominasz mi moją siostrę*. Nad ranem, gdy wszyscy śpią, młody Gorčik, żądny zemsty na żonie, która związała się z jego ojcem, przyprowadza do ich chaty pijanego rosyjskiego żołnierza, by ją zgwałcił. Stary Gorčik zabija żołnierza i syna. Inny żołnierz strzela do Gorčika. Tak rozpętuje się piekło. Rozbudzeni, nie do końca trzeźwi i przerażeni żołnierze zaczynają strzelać dookoła, a uzbrojeni chłopci podejmują z nimi walkę. Ginie ksiądz, Žeňa zostaje zgwałcona, mały Vratislav Lipka przeprowadza uciekinierów ze wsi na wysepkę pośrodku bagien, Joza doprowadza tam rannych, Hanulka ich opatruje. Joza natyka się na rudowłosego żołnierza, który tonie w bagnie, w wyciągniętej ręce trzyma uniesiony do góry pistolet. Podsuwa mu gałąź, aby chłopiec mógł się jej uchwycić i wydostać z topieli, ale żołnierz jej nie łapie, tylko strzela i tonie. Nauczyciel sprawdza inny oddział rosyjski, zapewniając jego dowódcę, że tu *niet faszystow*, walka wreszcie się kończy. Rosjanie udzielają pomocy rannym i znowu przyjaźnie odnoszą się do mieszkańców Żelar, traktując śmierć, gwałty i dokonane zniszczenia jak nic nieznaczący epizod wojenny. Postrzelony Joza umiera, Hanulka płacze nad jego ciałem.

Sekwencja wyzwolenia Żelar przez Armię Czerwoną radykalnie zrywa z upowszechnionym po wojnie heroicznym stereotypem szlachetnych żołnierzy radzieckich niosących wolność narodom ciemnym przez hitlerowców. Wiedza o zachowaniach żołdatów z pierwszych oddziałów szturmowych, zwykle zdziczałych i pijanych, przez ponad pół wieku utrzymywana była w tajemnicy w krajach zależnych od Rosji. Oficjalna propaganda wyrażała – jak czeska poezja z tamtych lat – „radość z wyzwolenia i ocalenia ludzkich wartości, wdzięczność dla Armii Radzieckiej, która wolność przyniosła”²⁷. Relacja Legátovej i Trojana objawia nową prawdę o końcu wojny w Żelarach, jej podstawą nie jest czesko-ro-

²⁷ Józef Magnuszewski, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1973, s. 330.

sysjska wrogość, ale słabość ludzkich charakterów, nadmiar wypitej wódki i łatwość w pociąganiu za spust karabinów.

Klasyczna formuła melodramatu dopuszcza tylko dwa rozwiązania finałowe: kochankowie żyli razem długo i szczęśliwie oraz rozstali się – z różnych powodów, najczęściej śmierci któregoś z nich lub nawet obojga. Nim w Żelarach rozpętała się walka, Hanulka i Joza, szczęśliwi i nieco podchmieleni, leżąc na łące, prowadzą niby zabawową, ale w istocie ważną rozmowę. Ona mówi: *Może ci ucieknę...*, on: *Jesteś wolna. Możesz odejść [...]. Jutro, za tydzień. Może ktoś na ciebie czeka?*, ona: *Nikt na mnie nie czeka, nikt*. Oboje mają więc świadomość, że koniec wojny przyniesie znaczącą zmianę w ich małżeństwie, która podkreśli istniejące między nimi różnice. Hanulka nie będzie już musiała ukrywać się w Beskidach, zacznie studiować medycynę i może nie zechce wrócić do Żelar. A Joza potrafi funkcjonować tylko na wsi, jego marzeniem jest kupno stada owiec i spokojne gospodarowanie. Los, który wcześniej zetknął ich ze sobą i dał im dwa lata nieoczekiwanego szczęścia, teraz sam rozwiązuje potencjalny konflikt między nimi. Joza umiera, Hanulka jest wolna – widzowie zalewają się łzami.

Rodowód nazwy Želary da się wywieść od czeskich słów *žel* – „szkoda, niestety” oraz *žal* – „żał, smutek”²⁸. Przez dwa lata spędzone w beskidzkiej wsi Hanulka doświadczyła niezwyklej przeżyć związanych z odwzajemnioną miłością do Jozy i poznaniem radykalnie innego życia niż to, jakie dotąd prowadziła. Czas spędzony w Żelarach stał się kluczowy dla jej dalszej egzystencji. W opowiadaniu Legátovéj po powrocie do Brna Hanulka zapadła na głęboką depresję, potem znowu zaczęła pracować w szpitalu, odrzuciła oświadczyzny Richarda, który przyjechał z USA, bo wiedziała, że *w jego objęciach [będzie] tęsknić do Jozy* (s. 145). Może już nigdy nie uwolni się od pamięci o Jozie i Żelarach, ostatecznie zdania opowiadania brzmią bowiem znamienne: *Poruszam się jak żołnierz, któremu rytm kroków wybija werbel. Moja dusza mnie opuściła. Błądzi po górskich zboczach i szuka niepotrzebnych grobów* (s. 145). Film Trojana kończy się sceną równie symboliczną, ale w wymiarze kinowym, obrazowym. Po latach – nie wiadomo ilu, można sądzić, że około dwudziestu – do Żelar, gdzie stoją nowe murywane domy kryte dachówką, przyjeżdża samochodem Eliška, jest postarzała, nosi okulary. Towarzyszy jej posiwiasty Richard. Podchodzą do ruin chaty, w której Hanulka mieszkała z Jozą. Nagle zza jej węgła wyłania się stareńka Lucka. Kobiety witają się serdecznie. *Żyjesz?* – pyta rozrzuwniona Hanulka. *Sama nie wiem. Wcale nie jestem tego pewna* – odpowiada Lucka

²⁸ Leszek Engelking, *Opowiadania wyjęte z szuflady*, s. 21.

filuternie, dystansując się do własnego istnienia i minionego czasu. Kobiety śmieją się serdecznie i ten ich śmiech, z którego Richard jest wyłączony, wprowadza radosną, po czesku optymistyczną nutę w smutek zakończenia filmu.

Ondřej Trojan uczynił z *Želarův* wierną adaptację opowiadania Květy Legátovéj *Hanulka Jozy*, ale z oczywistych względów stworzył własną, wizualną wersję ekranową zapożyczoną historii. Wpisał ją w formułę melodramatu o przypadkiem skojarzonych małżonkach, którzy zaczynają kochać się po ślubie i uczynił z niej „dyspozycję wykonawczą” dla opowiadania Legátovéj. Konsekwentnie respektował założenia klasycznego gatunku, snując opowieść o niezwykle miłości Hanulki i Jozy. Rzadko zawodził oczekiwania widzów, bazował na fabularnych i narracyjnych schematach, ale chętnie wzbogacał swój film elementami humoru, którym kontrapunktował sceny brutalne i okrutne.

Wielka literatura opowiadająca o niedobrych związkach małżeńskich nigdy nie pociesza czytelników sugestią, że między małżonkami zrodzi się nagle wielka miłość, która zniweluje obojętność, uprzedzenia, wstręt i nienawiść – *Dzieje Tristana i Izoldy* Josepha Bédiera, *Effi Briest* Theodora Fontane, *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta, *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Mniej wytrawna literatura lubi upiększać świat i dawać swym odbiorcom życzliwe pocieszenie. Podobnie jak filmy, które powstają na jej podstawie. Czy to komuś szkodzi? Oczywiście że nie, udowadnia tylko starą prawdę, że romantyczna wersja małżeństwa jest bardziej pociągająca – w sztuce i w życiu.

W labiryntach gatunkowych klisz. Od *Powieści dla kobiet* Michala Viewegha do *Mężczyzny idealnego* Filipa Renča

Twórczość Michala Viewegha, biorąc pod uwagę liczbę filmowych adaptacji, których do tej pory powstało aż pięć, jest dla filmowców szczególnie inspirująca. Sukces ekranizacji wpłynął także na losy literackich pierwowzorów – na przykład w polskim przekładzie ukazały się głównie powieści przeniesione na ekran kinowy, a wznowienia książek pojawiały się na fali popularności filmów, niekiedy nawet pod zmienionym tytułem, dostosowanym do tego, jaki wybrali kinowi dystrybutorzy¹. Z analogiczną sytuacją spotykamy się również w przypadku *Powieści dla kobiet*,

¹ W sumie na dorobek pisarza składa się czternaście powieści, tom opowiadań, dwa zbiory parodii literackich (autorów czeskich i zagranicznych), felietony i dzienniki. W Polsce ukazało się opowiadanie *Rozwiązłość* w tomie *O kobietach... Czeskie opowieści*, tłum. Katarzyna Dudzic, Tomasz Grabiński, Jan Stachowski, Wyd. Good Books, Wrocław 2009 oraz dziewięć powieści: *Cudowne lata pod pseem*, tłum. Roma Bielińska, Świat Literacki, Izabelin 2004 (w 1997 r. Peter Nikolaev nakręcił film pod tym samym tytułem); *Wychowanie dziewcząt w Czechach*, tłum. Roma Bielińska, Świat Literacki, Izabelin 2005 (w 1996 r. powstał film Petra Kolihy, dystrybuowany w Polsce pod tytułem *Wychowanie panien w Czechach*); *Uczestnicy wycieczki*, tłum. Jacek Illg, Agave, Český Těšín 2001 (po sukcesie filmu Jiříego Vejděleka z 2006 r. ukazało się drugie wydanie powieści pod tytułem *Wycieczkowicze*, tłum. Jacek Illg, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008); *Zapisywacze ojcowskiej miłości*, tłum. Joanna Derdowska, Zysk i S-ka, Poznań 2007; *Aniołowie dnia powszedniego*, tłum. Jacek Illg, Prószyński Media, Warszawa 2009; *Powieść dla kobiet*, tłum. Julia Boratyńska, Zysk i S-ka, Poznań 2005 (rok później, wraz z polską premierą filmu, nakładem tego samego wydawnictwa ukazało się drugie wydanie książki, zatytułowane *Mężczyzna idealny*); *Zbijany*, tłum. Jan Stachowski, Świat Literacki, Izabelin 2008; *Powieść dla mężczyzn*, tłum. Jacek Illg, Elipsa, Warszawa 2010; *Sprawa niewiernej Klary*, tłum. Martyna Lemańczyk, Zysk i S-ka, Poznań 2007. Poza tym na podstawie książki Viewegha *Povídky o manželství a o sexu (Opowieści o małżeństwie i seksie)* Jan Hřebejk nakręcił film, rozpowszechniany w Polsce pod tytułem *Do Czech razy sztuka* (2008).

której późniejsze wznowienie zatytułowane zostało *Mężczyzna idealny* – za polskim brzmieniem tytułu filmowego².

Autorzy próbujący scharakteryzować dorobek Viewegha obierają zwykle za punkt wyjścia niezwykle popularność jego powieści w Czechach, określaną wręcz mianem fenomenu wydawniczego: „pisze szybko, sprzedaje jeszcze szybciej” – podsumowuje Łukasz Maciejewski³. Każda kolejna książka pisarza zapowiadana jest jako bestseller i takim najczęściej się staje⁴. Także sam twórca zdaje się bardzo dbać o sukces komercyjny własnych utworów, m.in. poprzez podtrzymywanie zainteresowania mediów swoim życiem prywatnym, co poniekąd współgra z autobiograficznym charakterem niektórych powieści⁵. Szczególnym przypadkiem są wydane w 2005 i 2010 r. kolejne części dzienników Viwegha, o których pisarz mówi: „jestem tak uzależniony od rozmów na własny temat, że dziennik jest czymś w rodzaju programu metadonowego”⁶. Komercyjny sukces dzienników i równoczesną walkę autora z tabloidami ciekawie komentuje w swoim felietonie Mariusz Szczygieł: „kultura czeska okazała się wielką kulturą, jedną z nielicznych, w której pisarz może stać się celebrytą, a tabloidy potraktują go jak równego gwiazdom seriali. Bo ludzie naprawdę muszą czytać książki, żeby tabloidom chciało się fotografować nowo narodzone dziecko pisarza”⁷. Jednocześnie, jak zauważa w swojej syntezie Zofia Tarajło-Lipowska, „waga [...] myślowa [...] twórczości [Viewegha – przyp. J. A.] wyraźnie zależy od interpretacji i interpretującego”⁸. Uznanie i rozgłos przyniosła pisarzowi druga powieść, *Cudowne lata pod psem*. Późniejsze książki – a wśród nich również *Powieść dla kobiet* – budzą liczne kontrowersje. Wielu krytyków uznaje, że autor

zbyt dosłownie spełnia zapowiedź balansowania w swej twórczości na granicy kiczu, przez co wchodzi w sferę popliteratury. Wątpliwości budzi dobór tematów prozy

² Czeski tytuł filmu, *Román pro ženy*, oznacza właśnie „powieść dla kobiet”. W moim artykule konsekwentnie pozostaję przy polskich tytułach: *Powieść dla kobiet* w przypadku książki, a w przypadku filmu – *Mężczyzna idealny*.

³ Łukasz Maciejewski, *Mężczyzna idealny. Matka i córka w poszukiwaniu miłości*, „Film” 2006, nr 10, s. 82.

⁴ Szacuje się, że w samych tylko Czechach sprzedano się dotąd niemal milion egzemplarzy książek Viewegha. Ukazały też one w przekładzie na 21 języków. Zob. szerzej: www.db-agency.cz/index.php?s=author&pid=16&name=michal-viewegh (dostęp: 27.04.2012).

⁵ Por. Zofia Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2010, s. 457.

⁶ Cyt. za Mariusz Szczygieł, *O hemoroidach w kulturze literackiej*, „Gazeta Wyborcza”, 14–15.01.2012.

⁷ Tamże.

⁸ Zofia Tarajło-Lipowska, *dz. cyt.*, s. 456.

„jak z kolorowych tygodników”, a także poruszanie się w sferach spraw obyczajowych widzianych, wydawałoby się, mało wnikliwie, w felietonowym skrócie⁹.

Jednocześnie istnieje przekonanie, że w utworach Viewegha obecne są dwie warstwy myślowe, co wymagającemu czytelnikowi umożliwia grę w odczytywanie intertekstualnych odniesień i przewrotnie potraktowanych konwencji gatunkowych, którymi tak lubi bawić się autor¹⁰.

Halina Janaszek-Ivaničková nazywa Viewegha czeskim reprezentantem „literatury gier pustych”¹¹, zwracając uwagę zwłaszcza na dwa tomy jego pastiszy literackich, zaznaczając jednocześnie, że poprzez pryzmat gry, w której nie chodzi o nic więcej prócz samej tylko intelektualnej zabawy, możemy też spojrzeć na powieści pisarza. Takie ujęcie wpisuje artystę w kontekst postmodernistyczny, w którym sytuują jego twórczość również inni badacze. Zofia Tarajło-Lipowska pisze o swoistym zawieszeniu książek Viewegha „pomiędzy postmodernizmem a popliteraturą”¹², zwracając uwagę, że „dążenie do uszlachetnienia gatunków popularnych istniało w literaturze czeskiej od dawna [...], w epoce postmodernistycznej [natomiast – przyp. J. A.] znalazło przyzwolenie teoretyczne”¹³. Autorka podkreśla w swojej pracy współczesne zacieranie się granic pomiędzy literaturą „wysoką” a popularną i niemożność kwalifikowania pisarzy popularnych do „niższej kategorii”¹⁴.

Na tym tle doskonale sytuuje się Vieweghowska *Powieść dla kobiet* – pełna przewrotnych gier narracyjnych, zabaw z zasygnalizowaną już w tytule literacką konwencją oraz licznych odniesień zarówno do klasyki literatury, jak i do popkultury. Gdy jeden z bohaterów, Oliver, zapytany zostaje przez dawną kochankę o to, jak wyglądało jego życie po ich rozstaniu, zastanawia się najpierw, w jakim gatunku literackim ma udzielić odpowiedzi, rozważając przeróżne możliwości – od dramatu społecznego, poprzez groteskę, aż po horror¹⁵. Odślanianie przed czytelnikiem językowych chwytów i nieustanne dystansowanie się do wybranej konwencji nabiera szczególnego wymiaru w przerywających tok opowieści listach miłosnych, które Oliver zamieszcza zamiast plakatów reklamowych w wagonach praskiego metra.

⁹ Tamże, s. 457.

¹⁰ Por. tamże.

¹¹ Halina Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 176.

¹² Zofia Tarajło-Lipowska, *dz. cyt.*, s. 456.

¹³ Tamże, s. 455.

¹⁴ Por. tamże, s. 456.

¹⁵ Por. Michał Viewegh, *Powieść dla kobiet*, tłum. Julia Boratyńska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 92.

Pierwszy z listów zaczyna się następująco: *Pozostały mi po Tobie tylko wspomnienia. Słowa te brzmią niczym tekst jakiegoś głupiego amerykańskiego szlagieru, z których czasami się razem naśmiewaliśmy – a nagle pod tym frazesem kryje się dla mnie głęboka prawda*¹⁶. W zakończeniu bohater pisze tradycyjne *Całuję Cię gorąco*¹⁷, lecz tuż obok zamieszcza w nawiasie sprostowanie: „*gorąco*” to być może strasznie książkowe słowo, ale nie potrafię znaleźć odpowiedniejszego¹⁸. Gatunkowy dystans do własnych wypowiedzi cechuje tutaj jednak nie tylko cynicznego Olivera, będącego zresztą specem od hasel reklamowych, zawodowo parającym się słownymi gramami z odbiorcą. Odnajdujemy je także w głównym toku narracji, prowadzonym w pierwszej osobie przez Laurę – adresatkę listów z metra, którą łączy z Oliverem pełna zawirowań, rozstań i powrotów historia miłosna. W prologu dziewczyna przedstawia ją następująco: *Oto mój romans. Prawda, że to dobrze brzmi? Romansidło jak się patrzy – powiedziałby Oliver*¹⁹. Pierwszy rozdział zaczyna się natomiast od takiego oto fragmentu:

*Na początku każdej wypowiedzi ustnej powinien być dowcip – tak przynajmniej twierdzi podręcznik „Jak udoskonalić wypowiedź ustną i pisemną”. Na marginesie: dość często kupuję różne podręczniki psychologiczne w rodzaju „Jak przestać się martwić i zacząć żyć!” lub „Jak zbudować harmonijny związek partnerski”, gdyż od niepamiętnych czasów nęka mnie być może naiwne, lecz równie niepokojące przekonanie, że kryją się w nich jakieś kluczowe informacje, bez których nie można szczęśliwie żyć*²⁰.

Wplatanie w narrację tego typu nawiązań – odzwierciedlających świat, w jakim żyje bohaterka, ale też będących dla czytelnika po prostu okazją do dobrej zabawy – towarzyszy opowieści aż do samego końca.

Gdy Laura wypytuje Olivera, dlaczego rozwiódł się z żoną, ten odpowiada, że była ona bardzo dziecinna i zawsze kiedy się kąpał, przychodziła do łazienki i zatapiała mu wszystkie parowce. Wówczas wkracza do akcji Jana – matka Laury, a jednocześnie młodzieńcza miłość Olivera, którego, tak jak za dawnych czasów, nie przestaje nazywać Pażoutem – i informuje rozbawioną córkę, że ów komentarz pochodzi z filmu Woody’ego Allena. Co więcej, stwierdza, iż *większość tak zwanych myśli Pażouta to przejęte cytaty*²¹. Fragment ten potraktować by można jako jeden z licznych przejawów Vieweghowskiej autoironii, gdyż sporo zabawnych skojarzeń z *Powieści dla*

¹⁶ Tamże, s. 5, 223.

¹⁷ Tamże, s. 6.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 7.

²⁰ Tamże, s. 9.

²¹ Tamże, s. 92.

kobiet to również różnego rodzaju zapożyczenia. Swoiste przemieszanie kulturowych ikon, nawiązań, stylistyk i konwencji nie tylko oddaje charakter przeobrażającego się czeskiego społeczeństwa (o czym będzie jeszcze szerzej mowa), ale też doskonale wpisuje się we wspomnianą już estetykę postmodernistyczną. W przyrządzonej przez Viewegha mieszance za tytuł jednego z rozdziałów służy refren popowej piosenki, Orfeusz pojawia się obok Człowieka w masce i Batmana, filmy Formana sąsiadują z serialem telewizyjnym *Barwy miłości*, a poezja Apollinaire'a robi na bohaterce takie samo wrażenie jak złota karta VISA. Hans (kolejny niedoszły narzeczony Jany) *wygląda trochę jak młody Clint Eastwood*²², a sama Jana po śmierci męża przypomina córce *piękne, szczupłe wdowy z amerykańskich westernów*²³. Oliver – nie chcąc iść na spektakl o władcy, któremu Czarny Król zabiera ukochaną – stwierdza: *czułbym się jak matka Hamleta na przedstawieniu wędrownego teatru*²⁴. Szekspir z kolei spotyka się kilka stron dalej z licznymi odniesieniami do świata reklamy. I nie chodzi tu bynajmniej tylko o same wyznania miłosne – umieszczone gdzieś pomiędzy sloganami reklamującymi wino (*W każdej butelce darmowa prawda*) czy tkaniny (*Wełna CHLUP z Miecholup*) – zgodne z regułami gry, które bohater w taki oto sposób tłumaczy ukochanej: *Mogę pisać do Ciebie tylko raz w miesiącu, a do tego na każdy list mam jedynie około sześćdziesięciu linijek, więc przeżywam prawdziwe katusze, będąc zmuszonym oszczędzać na każdym słowie*²⁵. W reklamowy kontekst wpisany jest także poprzedni związek Laury. Porzucony przez dziewczynę Rickie podczas rozstania najbardziej ubolewa nad tym, że przez lata oszczędzał na ich wspólne mieszkanie w kasie mieszkaniowej z liskiem – nawiązując po popularnego spotu firmy, w którym występuje to właśnie zwierzątko²⁶. Towarzyszącą liskowi piosenkę Oliver wyśpiewywać będzie później podczas każdej rozmowy na temat Rickiego, a kiedy ten próbuje odegrać się na bohaterce, wysyłając jej wulgarny SMS, Oliver komentuje to hasłem: *Nokia. Connecting people*²⁷. Reklamowa retoryka dotyczy również – zarówno w powieści, jak i w jej filmowej adaptacji – specyficznego podejścia Czechów do religijności²⁸. Obudzony przez kościelne

²² Tamże, s. 148.

²³ Tamże, s. 67.

²⁴ Tamże, s. 183.

²⁵ Tamże, s. 6.

²⁶ Zob. tamże, s. 95.

²⁷ Tamże, s. 99.

²⁸ Na temat stosunku Czechów do religii zob.: Mariusz Szczygieł, *Jak się państwu żyje bez Boga?*, [w:] tenże, *Zrób sobie raj*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2010, s. 105–139; tenże, *Krótką historią niechęci*, [w:] tamże, s. 141–152; tenże, *Dobrej zabawy z papieżem!*, [w:] tamże, s. 153–176; tenże, *Tu nikt nie lubi cierpieć*, [w:] tamże, s. 255–276. Szerzej na temat desakralizacji przestrzeni miejskiej w Pradze zob.: Joanna Derdowska, *Praskie przemiany*, Nomos, Kraków 2006.

dzwony Oliver stwierdza: *Rozumiem, że chcą się jakoś zareklamować, ale dlaczego nie wybiorą bardziej humanitarnej formy promocji – ulotki w skrzynce, billboardy, spoty w telewizji, balon na hel w kształcie oka opatrzości*²⁹. Wprowadzając ów drwiący komentarz, Viewegh także i jego nie zapomina ująć w ironiczny cudzysłów – rozdział opisujący poranne spotkanie wyrwanych z łóżka bohaterów nosi bowiem tytuł *Spacer gniewnych ateistów*³⁰.

Świat reklamy związany jest też z samym powstaniem *Powieści dla kobiet*. Autor w specjalnym liście do czytelników, zamieszczonym na okładce książki, opowiada o tym następująco:

dyrektor agencji reklamowej *Rencar* zwrócił się do mnie z zapytaniem, czy nie chciałbym wziąć udziału w znanym projekcie *Poezja w metrze*, poszerzając go o prozę. Chętnie się zgodziłem, ponieważ od początku podobał mi się pomysł publikowania literatury pięknej w miejscach, w których zwykle widzimy reklamy dywanów czy oleju roślinnego. Natychmiast wymyśliłem fikcyjne losy mężczyzny w średnim wieku, pracownika agencji reklamowej, który w nietypowej formie „listów otwartych” walczy o utraconą miłość [...]. Pelen ciekawości i nierzadko wzruszenia odbiór ze strony pasażerów, w szczególności kobiet, oraz rozgłos medialny [...] przekroczyły nasze najśmielsze oczekiwania. Gdy po sześciu miesiącach zgodnie z planem zakończyliśmy publikację listów, mogliśmy z satysfakcją stwierdzić, że była to jedna z naprawdę udanych prezentacji tak zwanej sztuki w akcji. [...] Przez kolejne tygodnie i miesiące nieraz przyłapywałem się na tym, że myślę o bohaterach listu – i to nie tylko w metrze. Czy ona do niego wróci? – pytałem w duchu sam siebie, być może podobnie jak te z was, które owe listy czytały. Na koniec uwierzyłem w istnienie obu postaci [...]. Uświadomiłem sobie [...], że historia, którą zacząłem listami, wymaga zakończenia³¹.

Na uwagę zasługuje nie tylko fakt, że kampania reklamowa stała się punktem wyjścia i inspiracją dla napisania powieści, ale też sama forma komunikowania się z czytelniczkami, zapowiadająca całą serię pojawiających się w książce zwrotów, takich jak: *drogie siostry* czy *moje panie*. Tego typu bezpośrednie odwołania do kobiecego audytorium wprowadza, z jednej strony, atmosferę szczególnej swojskości w stylu „między nami kobietami”, z drugiej jednak nieustannie zdradza sztuczność narracyjnej konwencji. Najdobitniej widoczne jest to w finale, który rozpoczyna się od słów: *tak, wiem, drogie panie..., ja też uwielbiam szczęśliwe zakończenia*³². Następujący po tym wstępie *happy end*, w którym pogodzona rodzina gromadzi

²⁹ Cyt. za polską wersją językową filmu. Wszystkie cytaty z *Mężczyzny idealnego* przytaczam w polskim tłumaczeniu Magdaleny Domaradzkiej. Por. Michał Viewegh, *dz. cyt.*, s. 55.

³⁰ Tamże, s. 52.

³¹ Tekst zamieszczony został na tylnej okładce cytowanego w niniejszym szkicu polskiego wydania *Powieści dla kobiet*.

³² Michał Viewegh, *dz. cyt.*, s. 225.

się przy wigilijnym stole, a Oliver czule gładzi zaokrąglony brzuch Laury, wydaje się tu rozwiązaniem całkowicie nieprawdopodobnym, wprowadzonym do opowieści na zasadzie *deus ex machina*. Nawet na chwilę nie próbujemy w nie uwierzyć – po prostu bawimy się wyśmiewanym przez autora schematem fabularnym.

Mężczyzna idealny – adaptacja nakręcona w 2005 r. przez Filipa Renča – w odtworzeniu perypetii postaci wiernie podąża za literackim pierwowzorem, czemu niewątpliwie sprzyja scenariusz, napisany przez autora powieści. Równocześnie można zauważyć liczne przesunięcia i zmiany akcentów, służące przede wszystkim wykreowaniu przyjaznego dla odbiorcy świata atrakcji i dobrobytu. Nadmorską scenerię wczasów zastępują w filmie Tatry Słowackie, stwarzające lepsze pole do popisu dla operatorów – ujęcia ośnieżonych górskich szczytów z lotu ptaka są na pewno bardziej efektowne, niż zatłoczona w sezonie plaża. Znany czytelnikom przystojny właściciel jachtu dla potrzeb widzów zmienia się w równie urodziwego i bogatego spadochroniarza, który ma tę przewagę nad amatorem żeglugi, że zabiera Laurę na podniebną przejażdżkę, podczas gdy bohater książki mógł zaoferować bohaterce jedynie lekcję nurkowania, którą cyniczny opis Viewegha odziera z wszelkiego romantyzmu. Zmienia się też w *Mężczyźnie idealnym* wizerunek głównej bohaterki. O ile książkowa Laura nosi okulary, bo *po pierwsze dziś już naprawdę można [...] dobrać twarzowe oprawki, a po drugie dla zasady [odmawia] wkładania sobie palców do oczu*³³, o tyle w filmie postać pozbawiona jest już jakiejkolwiek wady wzroku. W powieści bohaterka stwierdza, że niekiedy wydaje się sobie ładna, ale są również dni, kiedy czuje się *nieatrakcyjna, gruba i brzydka*³⁴, a tymczasem w adaptacji widzimy zawsze śliczną, zgrabną, perfekcyjnie umalowaną i zupełnie pozbawioną kompleksów dziewczynę. Inaczej kończy się także wizyta u snobistycznego Huberta, mającego w zwyczaju nieustanne okazywanie swoim gościom własnej wyższości intelektualnej. W książce upokorzona Laura z płaczem wybiega na ulicę, by potem zwierzać się ze swoich nieszczęść wymiotującemu Oliverowi. W filmie na złośliwy komentarz, że mogłaby sobie wziąć relaksującą kąpiel w celu uporania się ze stresem, bohaterka publicznie się rozbiera, aby następnie przekornie wkroczyć do wanny. Na szczególną uwagę zasługuje kontrast pomiędzy filmowym i powieściowym opisem wizyty w salonie fryzjerskim. W adaptacji tworzy ona ramę dla całej opowieści, która snuta jest przez Laurę podczas kolejnych zabiegów pielęgnacyjnych. Dziewczyna

³³ Tamże, s. 13.

³⁴ Tamże, s. 21.

wyduje się tu zupełnie niezainteresowana dokonywanymi na jej włosach eksperymentami i przekonana o własnej atrakcyjności opowiada o swoich perypetiach uczuciowych. W *Powieści dla kobiet* narratorka opisuje wizyty u fryzjera w całkowicie odmienny sposób: *Z jednej strony cały czas muszę wytrzymywać dokładne oglądanie swojej twarzy (bez okularów i z mokrymi, zlepionymi włosami wydaje się sobie raczej brzydka), a z drugiej strony ciągle muszę wymyślać jakieś tematy do rozmowy*³⁵.



Fot. 14. *Mężczyzna idealny* (2005, reż. Filip Renč)
Idealna Laura

Postać stworzona przez Viewegha w powieści jest znacznie mniej nowoczesna i przebojowa, ze swoistym sentymentem spogląda na czeską specyfikę, a modne nowinki przyjmuje z pewną nieufnością. Przykładem może być szkoła językowa, w której studenci czołgają się po podłodze i udają różne zwierzęta. Książkowa Laura ucieka z niej czym prędzej, natomiast bohaterka filmu czuje się tam jak ryba w wodzie. Znamienny jest też sposób, w jaki narratorka powieści pisze o osobowości Rickiego – *jego prosty czeski świat od razu mi pasował jak dobrze rozchodzone kapcie*³⁶ – i jak odnosi się do jego ksywki:

*Moim zdaniem Richard, w przeciwieństwie do Rickie'go, jest całkiem dobrym, jakby pocziwym imieniem, ale Rickie nalegał, żebym łaskawie używała jego przezwiska. [...] Z początku miałam trochę problemów z wymawianiem tego słowa publicznie, ale się przyzwyczaiłam. [...] Wymawiałam to jednak [...] powściągliwie, jakby świadomie, jeśli rozumiecie, co mam na myśli, aby pokazać wszystkim, którzy mnie słyszeli i którzy być może tak jak ja wiedzieli, że to przezwisko jest, delikatnie mówiąc, kontrowersyjne, że mam do tego należyty, ironiczny dystans*³⁷.

³⁵ Tamże, s. 49.

³⁶ Tamże, s. 44.

³⁷ Tamże, s. 15.

Adaptacja Renča, podobnie jak jej literacki pierwowzór, pełna jest rozmaitych intertekstualnych gier. W sekwencji wczasów na Wyspach Kanaryjskich pojawia się bar Casablanca z figurą Bogarta przy wejściu, Oliver czyta przed zaśnięciem powieść Viewegha *Vybíjená*³⁸, a złośliwy Hubert naigrywa się z imienia Laury, stwierdzając, że wygląda na to, iż zaprosił do siebie parę z *romansidla*. W przeciwieństwie do wcześniejszej adaptacji prozy Viewegha, filmu Petera Kolihy *Wychowanie panien w Czechach* (1996), brak tu jednak gatunkowej refleksji i zabawy samym tworzywem opowieści. W końcówce *Mężczyzny idealnego* Oliver prezentuje projekt reklamy ze sloganem *Dzięki tamponom Triamax nic Cię nie zatrzyma*, ale nie tworzy on wcale ironicznego dystansu do biegnącej przez miasto Laury, która po lekturze listów z metra postanowiła wrócić do ukochanego. Efektem ostatniej sekwencji jest raczej wizja wyidealizowanego świata rodem z reklamowych spotów – bohaterowie padają sobie w objęcia na oczach bijących brawo współpracowników Olivera, by następnie zasiąść wspólnie z Janą i sąsiadem Žemlą do wigilijnej kolacji. Pod świąteczną choinką w centrum Pragi spotykają się natomiast – również bez żadnego ironicznego cudzy-słowa – redakcyjny grafik i fryzjerka Laury.

Niektóre fragmenty filmu przekształcają się wręcz w barwny wideoklip zmontowanych ze sobą atrakcji – roześmiana para bohaterów pojawia się na zjeździe w parku rozrywki, gra w golfa, kupuje markową bieliznę w galerii handlowej, pije drinki w modnych barach lub karmi słonie i huśta się na ich trąbach w pozbawionym krat, wyidealizowanym zoo. A wszystko w rytm wpadających w ucho popowych kawałków, które śpiewa po francusku czeska piosenkarka Iva Frühlingová. Teledyskowa narracja służy tutaj nie tylko kompilowaniu atrakcyjnych rozrywek, do których sprowadzone zostają szczęśliwe chwile w życiu głównej bohaterki. Również złe wiadomości pojawiają się w niemal SMS-owym skrócie. O tym, że babcia Laury miała wypadek, sąsiadka zachorowała na raka, a szefową bije mąż dowiadujemy się w tej samej stylistyce dynamicznie zmontowanych, krótkich ujęć, którym towarzyszy podkład muzyczny, wzbogacony niekiedy jedynie o skrótowy komentarz narratorki. Na podobnej zasadzie widok kochanków śpiących na przeciwnych brzegach łóżka czy jadących na wyciągu narciarskim w możliwie dużej odległości od siebie informuje nas o tym, że ich związek zaczyna się rozpadać. Tym sposobem opowiadana historia zmienia się w mozaikę drobnych fragmentów, która nie mówi zbyt wiele o motywacjach, uczuciach ani pragnieniach bohaterów i nawet nie próbuje oddać ich psychicznej złożoności. Wiarygodne psychologicznie postacie nie są też mocną stroną książki

³⁸ W Polsce książka ukazała się pod tytułem *Zbijany* – por. przyp. 1.

Viewegha, wolącego bawić się rolami i maskami protagonistów. Wydaje się, że zarówno w przypadku *Powieści dla kobiet*, jak i jej filmowej adaptacji taka postawa nie wynika z niedopatrzienia, lecz ze świadomego wyboru. O ile jednak autor literackiego pierwowzoru jest konsekwentny w poetyce drwiącego dystansu wobec świata przedstawionego, o tyle Filip Renć balansuje w swoim filmie gdzieś pomiędzy chęcią oddania charakteru powieści a próbą złagodzenia jej parodystycznej wymowy i tworzy znacznie upiększoną wersję Vieweghowskiej fabuły. Choć wspomniany wideoklipowy montaż kreuje w *Mężczyźnie idealnym* swoisty dystans wobec perypetii bohaterów, mimo wszystko zbudowane w ten sposób sekwencje przypominają raczej popkulturowy dyskurs rodem z MTV niż wyrazistą parodię.

To, co pisarz chce osiągnąć poprzez odniesienia metaliterackie, nieustannie przypominające o ironicznym kontestowaniu gatunku, w filmie przeniesione jest niemal całkowicie na – zakorzeniony, rzecz jasna, w powieści – komicznie przerysowany wizerunek postaci, na które reżyser spogląda z kpiącym przymrużeniem oka. Nie zmienia to jednak faktu, że film w wielu miejscach znacznie łagodzi drwiący ton Vieweghowskiego opisu.

Dobrym przykładem ironicznego traktowania filmowych bohaterów oraz jednoczesnego ubarwiania i łagodzenia wizji pisarza jest sekwencja rozgrywająca się na lotnisku. Niemalże każdy gest uśmiechniętej od ucha do ucha Jany wydaje się tu przerysowany i pretensjonalny, podobnie jak słowa *morning*, *sweetheart*, skierowane do czeskiego pracownika linii lotniczych. O ile jednak sama scena odprawy utrzymana jest w tonie bliskim książce Viewegha, o tyle późniejsza podróż ruchomymi schodami, na których Janie kłaniają się coraz to bardziej ekscentryczni cudzoziemcy poprzebierani w turbany, meksykańskie kapelusze czy rastafariańskie czapki, jest już raczej komediową, fantazyjną inscenizacją niż satyrą. Innego przykładu dostarcza książkowy portret Ingrid, przyjaciółki Laury:

Gdyby była o dwadzieścia trzy centymetry wyższa i nie miała tej przerwy między zębami, mało który mężczyzna odważyłby się do niej podejść; tak natomiast zaliczają ją wszyscy bez wyjątku. Ingrid stanowi dla nich niespodziewanie łatwą możliwość przespania się z Julią Roberts; gdy włoży buty na dwudziestopięciocentymetrowym obcasie (innych zresztą nie nosi) i zamknie usta, iluzja jest prawie doskonała³⁹.

W filmie natomiast narratorka stwierdza po prostu, że jej przyjaciółka uważa się za podobną do Umy Thurman, a w głębi kadru widzimy Ingrid, pozującą z białym parasolem obok tekturowego wizerunku aktorki, reklamującego film *Kill Bill* Quentina Tarantino. Zmiana ta z jednej strony

³⁹ Michał Viewegh, dz. cyt., s. 7.

wpisuje się w szereg „aktualizacji”, które unowocześniają poszczególne elementy opowieści i próbują wpisać je w krąg najnowszych trendów kultury popularnej. Z drugiej jednak strony wesoły wygląd Ingrid z parasolem nie ma nic wspólnego z kpiarskim tonem, jakim przesycą Viewegh jej powieściowy wizerunek.

Podobnie rzecz ma się w przypadku mieszkającego po sąsiedzku pana Žemli. W filmie jest on smutnym mężem ciężko chorej kobiety, wodzącym smętnym wzrokiem za energiczną Janą. Gdy bojowe okrzyki żony starają się przywołać go do porządku, z rezygnacją wraca do mieszkania z balkonowych wypraw na papierosa. W powieści Laura nazywa go okrutnie *nadwornym błaznem*⁴⁰, jego małżeńskie kłótnie dostarczają jej samej oraz Janie przedniej rozrywki.

Filmowa adaptacja *Powieści dla kobiet* pozwala także na przyjrzenie się gatunkowym schematom komedii romantycznej w jej specyficznej czeskiej odsłonie, gdzie słodycz zaprawiona jest nutką goryczy, a romantyzm zmacony przekornym realizmem. Tomasz Jopkiewicz trafnie zauważa, że niewątpliwym walorem *Mężczyzny idealnego* jest doskonale uwypuklona tragikomiczna tonacja, tak charakterystyczna dla czeskiego kina. Wyraża się ona w „przeczuciu marności i śmieszności wszystkich życiowych poczynąń”⁴¹. O tak rozumianym czeskim tragikomizmie interesująco pisał Mariusz Szczygieł, podkreślając zwłaszcza głęboko obecną w kulturze Czechów tendencję do „zaśmiewania lęków”⁴² i „zagłuszania śmierci śmiechem”⁴³, w myśl, że śmiech daje nam władzę nad tym, z czego się śmiejemy⁴⁴. W książce *Gottland* Szczygieł wspomina o praskim Teatrze „Komedia” z kawiarnią „Tragedia” mieszczącą się w środku i jest to obrazek, który mógłby posłużyć za podsumowanie wszystkich analizowanych później przez autora czeskich teorii na temat humoru⁴⁵. W filmie Renča w śmierć męża Jany wmieszane zostają *kielbasa na gazecie, kaszanka, kanapki z majonezem i śledzie*, a romansujący wiele lat później z bohaterką dietetyk ukrywa przed żoną cotygodniowe zdrady pod przykrywką wyjść na squasha – na każde spotkanie z kochanką zabiera sportowy dres i by nie wzbudzić podejrzeń, przed powrotem do domu spryskuje go wodą z solą.

Ale nie tylko tuszowany dowcipem tragizm sytuacji stawia pod znakiem zapytania przynależność gatunkową filmu. Jak zauważa Grażyna

⁴⁰ Tamże, s. 65.

⁴¹ Tomasz Jopkiewicz, *Mężczyzna idealny*, „Kino” 2006, nr 11, s. 68.

⁴² Mariusz Szczygieł, *Jak się państwu żyje...*, s. 118.

⁴³ Tamże, s. 207.

⁴⁴ Por. tamże.

⁴⁵ Zob. Mariusz Szczygieł, *Gottland*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2006, s. 299.

Stachówna, jedną z podstawowych cech komedii romantycznych jest jednakowa doza wzruszenia i humoru⁴⁶. Tymczasem w *Mężczyźnie idealnym* Renča, podobnie jak w książce Viewegha, próżno szukać wzruszenia. Czy może nas poruszyć Laura oplakująca rozstanie z ukochanym, jeśli – zgodnie ze wskazówkami pewnego poradnika – podczas porannego joggingu wyobraża sobie głowę byłego chłopaka wdeptywaną w ziemię przy każdym kroku? Jak mamy się przejąć śmiercią ojca bohaterki, jeśli ona sama mówi, wspominając jego agonię: *gdyby jadł warzywa, ryby i produkty zbożowe, nie dostałby raka jelita grubego [...], no i w dodatku oszczędziłby mamie tego okropnego doświadczenia z wytatuowanymi grabarzami?* Również scena demaskacji Pażouta-Olivera, gdy Jana po powrocie z zagranicznej podróży odkrywa go nagiego we własnym mieszkaniu, nie ma w sobie nic ze łzawego melodramatu.

Jeśli przyjrzymy się pozostałym cechom komedii romantycznej, wyszczególnionym w artykule Grażyny Stachówny, okaże się, że o ile w *Powieści dla kobiet* znajdują one jedynie jawne przeciwieństwa, lub, co najwyżej, pojawiają się na zasadzie gatunkowego pastiszu, o tyle w *Mężczyźnie idealnym* możemy odnaleźć większość z nich. Choć pieniądze przeważnie dają tu szczęście, miłość wcale nie jest silniejsza od śmierci i trudno powiedzieć, by wieczny chłopiec przeobraził się w odpowiedzialnego mężczyznę⁴⁷, a o „poskromieniu Erosa”⁴⁸ nie może być mowy, gdyż bohaterom bynajmniej nie „wystarczają [...] namiętne spojrzenia, czułe westchnienia, serdeczne niepokoje i długie pocałunki”⁴⁹, z pewnością film cechują: zręcznie napisany scenariusz, efektowna intryga miłosna, dowcipne dialogi, elegancja stylu, dyskretna ironia, inteligentny humor, para urodziwych i sympatycznych bohaterów (choć o urodzie Olivera można by dyskutować), kilku wybornych aktorów charakterystycznych w epizodach, nastrojowa muzyka, śliczne wnętrza (choć blok, w którym mieszka Laura, niekoniecznie nimi dysponuje), romantyczne plenery i aura powszechnej życzliwości⁵⁰. Przy analizie powieści wątpliwe staje się też powtórzenie schematów fabularnych typowych dla komedii romantycznych. Choć, tak jak w klasycznym wzorcu, teoretycznie mamy tutaj przypadkowe spotkanie dwojga ludzi, przeszkody w postaci źle wybranego partnera, skomplikowaną intrygę nieustannie zbliżającą bohaterów ku sobie oraz

⁴⁶ Zob. Grażyna Stachówna, *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Rabid, Kraków 2001, s. 151.

⁴⁷ Por. tamże, s. 159.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Por. tamże, s. 153.

zwycięstwo prawdziwej miłości zwieńczone *happy endem*⁵¹, ostatecznie każdy z tych elementów wzięty jest w cudzysłów i potraktowany z obojętną dozą ironii. W filmowej adaptacji natomiast ironia ta rozmywa się, a pod płaszczykiem lekkiej i przyjemnej zabawy ukryte są – tak typowe dla komedii romantycznych i tak obce pisarstwu Viewegha – „przekazy o wadze uczucia w życiu człowieka, wierności i odpowiedzialności, o [...] zaletach rodziny i [...] powołaniu do rodzicielstwa”⁵². Krzysztof Loska zauważa, że powtarzalność jako wyróżnik tekstów gatunkowych „nie oznacza [...] niezmienności zespołu wzorców, norm i konwencji, gdyż gatunek jest przede wszystkim procesem historycznym, w którym istotną rolę odgrywają różnice, zmiany, wariacje, odstępstwa od reguły”⁵³. Mając to na uwadze, możemy więc określić *Mężczyznę idealnego* mianem komedii romantycznej, nawet jeśli jej romantyzm zabarwiony jest realizmem i wcale nie wywołuje łzawych wzruszeń, a komizm służy niejednokrotnie „zaśmianiu lęku”.

Niewątpliwym atutem książki, który bynajmniej nie zagubił się w adaptacji, jest odzwierciedlenie społecznych przemian zachodzących w czeskiej rzeczywistości; napięcie pomiędzy socjalistycznym wspomnieniem a nowoczesną kulturą Zachodu. W *Powieści dla kobiet* nie jest to wprawdzie główny wątek – w przeciwieństwie do *Cudownych lat pod psem*, książce będącej autobiograficznym spojrzeniem na dzieciństwo w czasach socjalizmu, gdzie punkt widzenia chłopca zderza się z perspektywą dorosłego, patrzącego na wydarzenia już poprzez pryzmat doświadczenia z innej epoki – problematyka ta wciąż powraca jednak gdzieś między wierszami, w detalach pozornie mało istotnych, ale doskonale budujących wyrazistą atmosferę opisywanej rzeczywistości. Dobrym przykładem jest tu wypowiedź Laury o nauczycielce angielskiego z liceum: *właściwie nie była nawet anglistką, tylko przekwalifikowaną rusycystką, a ja od dziecka nie ufam przeróbkom. Przekwalifikowana rusycystka była dla mnie jak przerobiona sukienka po cioci. Taki językowy „second hand”*⁵⁴. Z kolei w jednym z fragmentów poświęconych pracy w redakcji kobiecego magazynu bohaterka pyta koleżanki, czy *towarzysz astrolog dał już nowe horoskopy?*⁵⁵, po czym w nawiasie wyjaśnia czytelnikowi: *towarzysz to aluzja do pozytywnego oświadczenia lustracyjnego astrologa*⁵⁶, a redaktorka odpowiada: *ten idiota znowu to przysłał za późno. [...]*

⁵¹ Por. tamże, s. 156.

⁵² Tamże, s. 159.

⁵³ Krzysztof Loska, *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, [w:] *Wokół kina...*, s. 8.

⁵⁴ Michal Viewegh, dz. cyt., s. 34.

⁵⁵ Tamże, s. 98.

⁵⁶ Tamże.

*Musiałeśmy z Vlastą napisać to same...*⁵⁷. Liczne detale, sytuujące bohaterów pomiędzy komunistyczną przeszłością a kolorowym, modnym światem Zachodu odnaleźć można także w filmowej adaptacji książki Viewegha. Jak zauważa jeden z recenzentów, „udało się Renčowi zarejestrować stan przejścia, w którym od kilku dekad zawieszono są wschodnioeuropejskie społeczeństwa”⁵⁸. Mieszkanie w brzydkim bloku na praskich Bohnicach kontrastuje tu z wnętrzami modnych klubów, drogich restauracji i markowych sklepów, wypełniających galerie handlowe. Szara codzienność zdezza się z luksusem wakacyjnych kurortów i kolorowym światem pisma dla kobiet. W czołówce filmu, na rozwieszonym w wagonie metra plakacie, reklamującym czeską wersję coca-coli, wypina dumnie pierś pólnagi robotnik z czerwonym sztandarem w dłoni.

Charakter przeobrażającego się czeskiego społeczeństwa, zarówno u Renča, jak i u Viewegha, doskonale odzwierciedla postać Jany – tłumaczki, która

*czasem mawia, że tłumaczy czeskie bzdury na angielski, niemiecki i hiszpański. Twierdzi tak przede wszystkim wówczas, gdy jest wściekła na różnych niby to top managerów, którzy przez całe życie nie zdołali nauczyć się żadnego języka obcego, a mimo to cmokają ze zniecierpliwieniem, gdy zdaje im się, że [...] za wolno tłumaczy takie słowa jak „górką rozrządowa”*⁵⁹.

Jana nie znosi Czechów, reklamówek i pociągów (widzimy jak w wagonie z obrzydzeniem walczy o miejsce dla swojego białego laptopa z innym podróżnym, który usiłuje na tym samym stoliku umieścić ociekające tłuszczem kanapki). Uwielbia natomiast cudzoziemców, lotniska i eleganckie markowe walizki. Kiedy tylko pojawia się w sali odlotów, zaczyna mówić po angielsku, posługując się przy tym czeskim paszportem, co wpędza w konfuzję pracowników lotniska, którzy nie bardzo wiedzą, w jakim języku się do niej zwracać. W duchu powieści pokazane zostaje w filmie także życie uczuciowe Jany, a zwłaszcza to, jak zawiodła się na czeskich mężczyznach – po zerwaniu z prostackim Pažoutem, gdy ten przyszedł do teatru w tenisówkach i narciarskim swetrze oraz wyraził nadzieję, że *Damy i huzary* to jakaś komedia, mama Laury jeszcze tego samego wieczoru poznaje eleganckiego mężczyznę w dobrze skrojonym garniturze, który mówi przytłumionym głosem, a kieliszek białego wina trzyma za nóżkę. *Gdy odkryła jego oszustwo z fałszywym wcieleniem*⁶⁰ (w przebitce montażowej widzimy tego samego mężczyznę w kolejowym wago-

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Łukasz Maciejewski, *dz. cyt.*, s. 82.

⁵⁹ Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 8.

⁶⁰ Cyt. za polską wersją językową filmu.

nie przeżuwającego kielbasę z otwartymi ustami) *było już za późno*⁶¹ (kolejna przebitka – obraz Jany w zaawansowanej ciąży). W ten sposób Laura uzasadnia stosunek matki do czeskiej historii, który w powieści opisany został następująco:

*dwudziesty ósmy października [rocznica utworzenia Czechosłowacji w 1918 r. – przyp. J. A.] jest dla mamy niemal tym samym, co konferencja jałtańska: w zamian za niepodległość państwa Masaryk wydał Czeszki na pastwę najróżniejszym Kondelikom, Švejkom, Jakešom, Milošom Zemanom i Pažoutom*⁶².

Taka filozofia życiowa Jany prowadzi nie tylko do tego, że całkowicie ignoruje ona czeskie święta narodowe, ale też zamiast obchodzić tradycyjną w Europie wigilię, co roku przyrządza indyka na Święto Dziękczynienia. Co więcej, potrawa ta wjeżdża na stół przy dźwiękach amerykańskiego hymnu i łopocie gwieździstych chorągiewek.

Zarówno Viewegh, jak i Renč doskonale pokazują nie tylko skrajności, lecz także dwuznaczność zmieniającej się rzeczywistości. Przykładem może być wątek odrzuconego przez Janę Pažouta, który dwadzieścia parę lat później zdobywa serce jej córki. Bohater będący ucieleśnieniem niechlujstwa, grubiaństwa, złego smaku i braku dobrych manier – cech uważanych przez Janę za typowe dla wychowanego w systemie komunistycznym czeskiego mężczyzny – przeobraża się po latach z Pažouta w Olivera. Pracuje jako „kreatywny” dla najbardziej prestiżowych agencji reklamowych. Przerzedzone dawniej włosy ma teraz modnie ogolone na łyso, a ze swej niedbałości o ubiór i społeczne konwencje czyni intrygującą, intelektualną pozę, która każe mu patrzeć na świat z mieszaniną ironicznego dystansu i bezpardonowej szczerości. Pomimo tej metamorfozy, z czasem Laura odkrywa w Oliverze wiele wad z jego poprzedniego „wcielenia”, nie mniej irytujących niż dawniej, choć w innym, bardziej nowoczesnym wydaniu. Chociaż bohater nie przypomina już dusigrosza, który nigdy nie zaprosił Jany nawet na skromną lampkę wina, traktuje jej córkę w gruncie rzeczy całkiem podobnie, tyle że w aurze nowobogackiego luksusu. Na imprezie w ekskluzywnym klubie, dokąd zabiera ze sobą Laure, zdradza ją z napotkaną tam przypadkiem gwiazdką lokalnego show-biznesu, a żeby zrekompensować dziewczynie niewierność, wykupuje wczasy na Wyspach Kanaryjskich i uważa sprawę za zamkniętą. Dwuznaczny wydźwięk wątku romansowego, tak u Viewegha, jak i u Renča, wydobyty zostaje poprzez samą stylistykę opowieści. Dramatyzm sytuacji nie tylko

⁶¹ Tamże.

⁶² Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 10.

przełamany jest tragikomiczną tonacją, ale też sprowadzany bywa do sloganowych uproszczeń rodem z kolorowych pism, co wymusza na odbiorcy ironiczny dystans do uczuciowych perypetii postaci. Najdobitniejszym tego przykładem jest odkrycie przeszłości Olivera, przeistaczające się w tytuł na okładce magazynu: *Najpierw z matką, a po latach z córką*.

Również sprowadzanie życiowych dramatów do chwytliwych haseł i satyra na stylistykę prasy kobiecej ma tutaj dość dwuznaczny charakter. Książkowa Laura pracuje w redakcji pisma *Pogodzona ze sobą* (które Oliver nazywa *Bravem dla czterdziestolatek*)⁶³ i niejednokrotnie szydzi z naiwności czytelniczek, by zaledwie chwilę później ulec tym samym schematom myślenia, okazać identyczną łatwowierność⁶⁴. W filmie czasopismo nosi nazwę *Kobieta spełniona*, jednakże ani czytelniczki, ani redaktorki nie wydają się pogodzone i spełnione w swoim życiu. Główna bohaterka nie tylko odpowiada na listy nadsyłane do redakcji, ale też je zgrabnie przeredagowuje, a czasem wręcz wysnuwa z nich nowe historie, które jej zdaniem bardziej nadają się do publikacji. W ten sposób dostosowuje rzeczywistość do oczekiwań czytelniczek, chcących raczej oderwać się od nieciekawej codzienności, niż pograć w związanych z nią problemach. W redakcji pracują też: sfrustrowana rozwódka, dwie nieszczęśliwe mężatki, samotny grafik i szefowa, która okazuje się ofiarą przemocy domowej. Kwintesencją świata kolorowych pism staje się scena, w której posiniaczona *kobieta spełniona numer jeden*, czyli redaktor naczelna, w następujący sposób przeprowadza wywiad z jedną z gwiazd czeskiego show-biznesu: – *Czy ma pani depresję? Nie? O, to trochę szkoda... To znaczy dla naszego czasopisma, to miałam na myśli*⁶⁵.

Ostentacyjne powracanie do konwencji rodem z kobiecej prasy i literatury popularnej z jednoczesnym ich bezlitosnym ośmieszaniem – podobnie jak i wiele innych Vieweghowskich wątków – przywodzi na myśl realia komunistycznych Czech, gdzie na wielką skalę tępiono ten rodzaj rozrywki. Jak pisze Mariusz Szczygieł, „w 1950 roku ogłasza się [...], że wydanie najmniejszej kieszonkowej powieści dla kucharek jest czynem przeciwko państwu”⁶⁶. Specjalne komisje przeszukują księgarnie i wydawnictwa, urządza się publiczne zbiórki szmiry, na których dzieci z zapalonym drąg książki, by te już nigdy nie wróciły do obiegu, a na drzwiach jednej z bibliotek pojawia się tablica: „czytelnicy, na pewno akceptujecie fakt, że nie

⁶³ Tamże, s. 8.

⁶⁴ Dobrymi przykładami są fragmenty poświęcone wierze w horoskopy czy łzom wylanym przez Laurę nad listem od jednej z czytelniczek – zob. Michał Viewegh, *dz. cyt.*, s. 98, 139.

⁶⁵ Cyt. za polską wersją językową filmu. Por. Michał Viewegh, *dz. cyt.*, s. 67.

⁶⁶ Mariusz Szczygieł, *Gottland*, s. 170.

wypożyczamy już braku (szmira, kryminały, powieści przygodowe)⁶⁷. Równocześnie tego typu książki zastąpiła tandeta socjalistyczna, pisana przez nowych autorów i niejednokrotnie będąca jedynie ideologiczną przeróbką popularnych wcześniej konwencji⁶⁸.

Powroty do minionej epoki i zarazem usilne próby, by raz na zawsze zostawić za sobą jej relikty, widoczne są także w powieściowych scenach dostosowywania mieszkania w bloku do europejskich standardów, czemu nieustrudzenie oddają się Jana i jej córka. Uderzają też w *Powieści dla kobiet* fragmenty z niemieckiego poradnika, który czyta Laura z zamiarem uporządkowania swojego niestabilnego życia uczuciowego. Kiedy bohaterka próbuje przełożyć rady autorki na czeską rzeczywistość, okazuje się to niemożliwe. Zachodnia pani psycholog nie wzięła bowiem pod uwagę, że jedna z jej czytelniczek mieszka w ciasnym pokoju w bloku i nie ma samochodu, by wyjechać nim za miasto.

Te aspekty zanikają w filmie Renča, który chętniej wydobywa z powieści błyszczące gadzety nowej epoki niż zużyte relikty poprzedniej. Nie przeszkadza mu to jednak w świetnym sportretowaniu swoistej manii przedmiotów dotyczącej Vieweghowskich bohaterów. Laura, ku rozpaczy Olivera, całuje z czułością pluszowego kangurka, który podobno przynosi jej szczęście, bez zastanowienia odrzuca niemodnie ubierającego się grafika, a niewłaściwy ubiór jest też jej naczelnym zarzutem wobec Olivera, gdy ich związek przechodzi kryzys. Kiedy bohaterka oświadcza przyjaciółce, że znalazła nową miłość, Ingrid całkiem słusznie podsumowuje: *kochasz jego markowe ciuchy i brykę*. Modnie wyglądający spadochroniarz właściwie nie istnieje jako bohater o określonym charakterze czy osobowości – jego wizerunek wykreowany jest wyłącznie za pomocą drogich gadżetów, ekskluzywnych sportów, firmowych strojów i połyskujących kusząco kart kredytowych. Ale nie tylko eleganccy i bogaci bohaterowie uwikłani tu zostają w magiczny krąg przedmiotów. Prostoduszny Rickie, który kładąc nogi na stole straszy Janę dziurawymi skarpetkami i jest dość daleki od pozwania na kogokolwiek, zajmuje się sprzedażą telefonów komórkowych i ma zwyczaj oceniania ludzi po tym, jaki posiadają model – ku radości widzów czyni to także wtedy, gdy na ekranie telewizora pojawia się Osama Bin Laden z słuchawką nie najnowszego już telefonu w dłoni. Przedmioty okazują się nieodłącznym elementem wątków romansowych. Można wręcz odnieść wrażenie, że nie sposób się zakochać bez SMS-owych flirtów czy zakupienia ukochanemu pomarańczowego fotela ze sklepu „The Art of Living”. Szczególnym przykładem ironicznego wpisania życia uczuciowego

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Zob. tamże, s. 171.

postaci w marketing lepiej lub gorzej sprzedających się produktów jest następujący list Olivera (odnoszący się, rzecz jasna, do wspomnianych już wyznań z wagonów metra):

Nie pozostaje mi nic innego, jak kontynuować tę nieco kosztowną kampanię reklamową, choć w żaden sposób nie mogę sprawdzić jej skuteczności. Wprawdzie wszyscy o niej mówią, więc wydawałoby się, że jest to kampania udana, ale Ty, czyli decydująca grupa docelowa, milczysz. „Wyśle” Ci jeszcze kilka listów, a potem zobaczymy: albo moja natrętna reklama w końcu zadziała, ujmie Cię za serce, a ja będę mógł Ci sprzedać mój produkt (= moją miłość), albo się to nie uda i firma (= ja) splajtuję. Takie jest życie w wolnej gospodarce kapitalistycznej⁶⁹.

Pierwsze ujęcie filmu ukazuje podejrzenie lśniącej, ruchome schody w praskim metrze. Przesuwające się stopnie w ładnie zakomponowanym ujęciu przypominają taśmową produkcję towarów. Na tych właśnie schodach pojawia się Laura, krzyżuje przekornie nogi we wdzięcznym „x” i już po chwili znika w czeluści korytarza. Właściwie można by bez przeszkód potraktować ową czołówkę jako zapowiedź tego wszystkiego, co czeka widza aż do napisów końcowych, a więc historii wpisującej się w schematy gatunku, jednocześnie próbującej potraktować go z przekornym wdziękiem. Bohaterka jadąca w przeciwną stronę niż inni pasażerowie nie bez powodu mija po drodze reklamy popularnych opowieści o miłości – filmu *Dziennik Bridget Jones* i nowej książki Roberta Fulghuma *Třetí přání* (*Third wish*), która ukazała się w Czechach w 2004 r. w przekładzie Jiříego Hrubego i stała się tam prawdziwym bestsellerem. Nietrudno doszukiwać się podobieństw⁷⁰ zwłaszcza z *Dziennikiem Bridget Jones*, chociaż szukająca miłości czeska odpowiedniczka Bridget bynajmniej nie cierpi na nadwagę ani na brak zainteresowania ze strony płci przeciwnej. Wbrew poetyce literackiego pierwowzoru autoironia filmu Renča błędnie wśród barwnych gatunkowych klisz, a *happy end* nie jest już wcale wzięty w Vieweghowski drwiący cudzysłów. Za odzwierciedlenie owego przełożenia akcentów można uznać polski tytuł filmu – *Mężczyzna idealny*. Metaironia naigrywającego się z siebie powieścidła dla kobiet nie przekształca się bowiem w kpiarski ton filmowego romansidła, sztydzącego z własnych gatunkowych uwarunkowań, lecz zanika w zabawnej komedii romantycznej, która – choć niepozbawiona czeskich smaczków, intertekstualnych odniesień i drwiącego dystansu względem bohaterów – jest w gruncie rzeczy sympatyczną, kolorową produkcją spod znaku niby to wyśmiewanej przez reżysera popkultury.

⁶⁹ Michal Viewegh, dz. cyt., s. 104.

⁷⁰ Por. Łukasz Figielski, *Bridget Jones z czeskiej Pragi*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat – Kultura”, 27.10.2006, s. 81.

**Po co Czesi jadą na wakacje
czyli *Wycieczkowicze* w reżyserii Jiříego Vejděleka
według powieści Michala Viewegha**

Komedia *Wycieczkowicze* w reżyserii Jiříego Vejděleka z 2006 r. zabiera widzów w podróż z Pragi do włoskiego kurortu, gdzie mają spełnić się najskrytsze marzenia uczestników jednej z wycieczek. Na zbiórkę, tuż przed odjazdem klimatyzowanego autokaru, stawiają się m.in.: para gejów, małżeństwo z dojrzałą, trzydziestoparoletnią córką, para z dwójką małych dzieci, dwie studentki, gwiazdor muzyki popularnej, dwie ekscentryczne przyjaciółki w podeszłym wieku i nieprzyciągający niczyjej uwagi mężczyzna – typ skrytego naukowca. Opiekę nad wycieczkowiczami sprawuje pilotka – blondwłosa, długonoga piękność o wdzięcznym imieniu Pamela.

Każdy z pasażerów wsiada do autokaru z własnymi oczekiwaniami. Jedni marzą o płomiennym romansie, inni chcą po prostu wypocząć, wylegując się na nagrzanym od słońca piasku, a niektórzy udają się do Włoch w poszukiwaniu wspomnień o utraconej przed laty miłości. Możemy spodziewać się jednego. Podróż do słonecznej Italii z pewnością odmieni życie niejednego wycieczkowicza.

Bohaterowie tworzą w filmie Vejděleka interesującą mozaikę różnych osobowości – „zwykłych” Czechów, ukazanych w nieco krzywym zwierciadle. Ostrze humoru skierowane jest tu przeciwko ludzkim przywarom, błędom i zaściankowości. Ich zachowanie odzwierciedla stereotypowe myślenie o kobietach i mężczyznach, starszych i młodszych oraz małżeństwach z długoletnim stażem. Burzy jednak stereotypowe myślenia o gejach. Błaha z pozoru opowieść porusza także aktualne problemy społeczno-polityczne dotyczące na przykład adopcji dzieci przez związki homoseksualne i podejścia Czechów do homoseksualizmu.

Król czeskiej literatury popularnej

Autor powieści, na podstawie której Vejdělek nakręcił film jest jednym z najpoczytniejszych czeskich pisarzy, nie tylko w kraju, ale i za granicą. Stwierdzenie to znajduje potwierdzenie w liczbach. Michal Viewegh ma na swoim koncie ponad milion sprzedanych egzemplarzy książek w samych Czechach. Jego powieści przetłumaczono na 21 języków, siedem zostało zekranizowanych (m.in. *Wychowanie dziewcząt w Czechach* i *Mężczyzna idealny*), a dwie zaadaptowano w teatrze (m.in. *Wycieczkowicze*)¹. Popularność Viewegha odbija się także w dowcipnych słowach Mariusza Szczygła, znawcy czeskiej kultury i literatury: „Całe Czechy czytają Viewegha. Nawet jeśli kilkoro Czechów nie czyta, nie zmienia to jednak pozycji króla czeskiej literatury. Nic się nie da z tym faktem zrobić. Wypada to tylko uszanować i zaakceptować. Nie można przecież walczyć z całym narodem”².

Michal Viewegh urodził się w 1962 r. w Pradze. Tam też ukończył filologię czeską na Uniwersytecie Karola. Po odbyciu służby wojskowej zaczął pracować jako nauczyciel w szkole podstawowej, a następnie pełnił funkcję redaktora w jednym z czeskich wydawnictw. Pisarstwem zajmuje się zawodowo od 1995 r.³

Wycieczkowicze w Polsce

W Polsce do najbardziej znanych powieści Michala Viewegha należą m.in.: *Wychowanie dziewcząt w Czechach* (1994), *Aniołowie dnia powszedniego* (2007) i *Wycieczkowicze* (2008). Prosta, humorystyczną opowieść o grupie Czechów, którzy spędzają wymarzone wakacje we włoskim kurorcie, najlepiej opisują słowa samego Viewegha: „Pozornie zwyczajne, pospolite, ludzkie historie mogą być wielkie i ważne oraz zdecydowanie bardziej ciekawe i wymagające umiejętności pisarskich niż wielkie tematy, jak śmierć, choroby, tragedie. Trzeba wierzyć w siłę historii, którą się opowiada, wtedy niepotrzebne będą kwieciste zwroty i językowe eksperymenty”⁴.

¹ Dane te zacytowałam z oficjalnej strony internetowej Michala Viewegha: www.viewegh.cz (dostęp: 23.07.2012).

² Te słowa Mariusza Szczygła promują *Wychowanie dziewcząt w Czechach* autorstwa Michala Viewegha. Książka została wydana w Polsce nakładem wydawnictwa Agora w styczniu 2012 r.

³ www.viewegh.cz (dostęp: 23.07.2012).

⁴ Tamże.

Argumentacja Viewegha zdaje się jednak nie trafiać do polskich krytyków, którzy nie pochylają się zbyt nisko nad jego twórczością, uważając ją po prostu za banalną. Czescy recenzenci zarzucają natomiast Vieweghowi powierzchowność. Autor podchodzi jednak do ich słów z dystansem, a w *Wycieczkowiczach* umieścił nawet fragmenty niektórych kąśliwych recenzji swoich książek. Czytamy na przykład: *Ten wstawiony, krótki tekst jako jedyny z całej powieści sugeruje, dokąd autor mógłby zejść, gdyby w końcu pozbył się szczeniackiego zblazowania i pozy intelektualnego playboya*⁵.

Zdaniem Viewegha czeska krytyka bagatelizuje siłę humoru tkwiącą w jego powieściach: „Od razu przypisuje się mu estradowość, powierzchowność, zupełnie jakby humor czy ironia były nierozzerwalnie połączone z powierzchownością”⁶. Ironia stanowi też w *Wycieczkowiczach* podstawowy pisarski środek wyrazu. Viewegh posługuje się nią świadomie, opisując zarówno wady, jak i zalety bohaterów swojej powieści. Robi to jednocześnie z zauważalną czułością. W ich zachowaniach odbijają się bowiem wątki z prywatnego życia autora. W wywiadzie udzielonym Mirosławowi Śmigielowskiemu powiedział, że za pomocą Jolany przedstawił swoje relacje z rodzicami i że jest obecny w książce także pod postacią Maxa⁷.

Autor opisuje też czeskich uczestników wycieczki w konwencji absurdu, który obok ironii jest źródłem humoru. Absurdalny charakter ma na przykład romans Jolany z brutalnym Olegiem. Mimo że wulgarny Ukrainiec zachowuje się w łóżku jak nieokrzesany samiec i traktuje kobietę jak przedmiot, śmiejemy się, kiedy Jolana, w momencie odbywania z nim stosunku płciowego, myśli: *Jeśli przeżyć chcesz harówkę, kup se ruską wyścigówkę*⁸.

Literatura a film

Reżyser, adaptując *Wycieczkowiczów* Viewegha, zrezygnował z kilku postaci, które odegrały kluczowe role w jego popularnej powieści, a jednej bohaterce zmienił imię z Lidki na Jituś. Linearna narracja prowadzona w filmie pozostała jednak wierna literze powieści. Pominięcie przez twórców fragmentów książki ma swoje znaczące uzasadnienie.

⁵ Michal Viewegh, *Wycieczkowicze*, tłum. Jacek Illg, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 76.

⁶ Mirosław Śmigielowski, *Pisarz o wielkiej skali głosu*, wywiad z Michałem Vieweghem opublikowany na łamach czasopisma „Pan Sławista” 2009, nr 2. Tekst znajduje się także na stronie internetowej: www.novinka.pl (dostęp: 29.07.2012).

⁷ Tamże.

⁸ Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 326.

Pewne wątki i niektórzy bohaterowie nie pasowali do obrazu czeskości, upowszechnianego w kinie przez lata, m.in. w filmach takich jak *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (1966) Jiříego Menzla, *Pali się moja panno* (1967) Miloša Formana czy *Guzikowcy* (1997) i *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (2005) Petra Zelenki. *Wycieczkowicze* Vejděleka kontynuują tradycję przedstawiania w kinie Czechów jako dobroduszných i poczciwych bohaterów, których wszystkie wady ukazane zostały z pełnym zrozumieniem i życzliwością.

W filmowej adaptacji powieści nie zobaczymy więc zadufanego w sobie posła Hynka i jego żony Zuzanny⁹. Czeski twórca pominął też wątek tajemniczej pary, pana Petrescu i jego towarzyszkę oraz ukraińskiego emigranta, Olega, przedstawionego w powieści w negatywnym świetle jako zaściankowego brutala¹⁰. Max – w powieści pisarz¹¹ – staje się w filmie popularnym piosenkarzem. Autobiograficzne wątki, obecne w utworze Viewegha, schodzą więc w filmie na dalszy plan. Vejdělek postanowił też rozbudować postać Šarloty, nobliwej staruszki, która nie potrafi pogodzić się ze śmiercią swojego męża¹².

Karel i Karel, czyli czeska złośliwość

Panami pojazdu wiozącego wycieczkowiczów do Włoch są dwaj kierowcy: Karel i Karel. To oni sprawują najwyższą władzę w autokarze. Czuwają nad bezpieczeństwem pasażerów i przestrzeganiem panującego na pokładzie regulaminu. Wycieczkowicze dowiadują się, że mają prawo poprosić o postój autokaru w każdej chwili. Na życzenie otrzymają też ciepłe i zimne napoje. Oczkiem w głowie czeskich kierowców okazują się brązowe kubki do ich spożywania. Każdy z wycieczkowiczów winien je natychmiast zwrócić po wypiciu gorącej kawy czy herbaty. Podróżni grzecznie przytakuja, że będą przestrzegać ostatniego punktu regulaminu. Na pierwszym postoju okazuje się jednak, że kilku podróżnych nie zwróciło brązowych kubków, a kierowcy stracili nadzieję, że kiedykolwiek je odzyskają¹³.

Stosunek bohaterów do plastikowych naczyń to przykład czeskiej złośliwości, działania na przekór obowiązującym zasadom. Jedni, jak na

⁹ Tamże, s. 20.

¹⁰ Tamże, s. 28, 303.

¹¹ Tamże, s. 23.

¹² Tamże, s. 277.

¹³ Tamże, s. 33, 39–40.

przykład Ignác i Oskar, przywłaszczają sobie kubki, by zakpić z władczych kierowców – Karela i Karela, inni natomiast, jak zaściankowi Jarda i Jituš, uznają, że skoro zapłacili za wycieczkę, mogą przywłaszczyć sobie plastikowe pojemniki.

Vejdělek wiedział, że nie urazi Czechów, przedstawiając ich jako małych oszustów. Kto bowiem nie skorzystałby z nadarzającej się okazji i nie przywłaszczyłby sobie darmowych kubeczków? Zawsze mogą się na coś przydać i Karel z Karelem muszą się z tym pogodzić lub znaleźć inny sposób, by zabezpieczyć się przed kradzieżą w przyszłości.

Ignác i Oskar, czyli normalni geje

Para gejów tworzy w filmie Vejděleka, jak i w powieści Viewegha, związek idealny. Portrety Ignáca i Oskara są dalekie od stereotypowych wyobrażeń o gejach, powszechnie istniejących w społecznej świadomości. Ignác wcale nie jest zniewieściały, a Oskar nie uosabia cech męszczyzny – macho. To zwyczajni, normalni faceci, którzy nie kryją się z własnymi uczuciami¹⁴. Na oczach wycieczkowiczów całują się namiętnie, sygnalizując tym samym swoją orientację i wywołując zróżnicowane reakcje pozostałych pasażerów – od zrozumienia po obawy. Znaczący jest jednak fakt, że nikt nie jest zdziwiony ich zachowaniem. Bo Czesi – jak zdaje się mówić Vejdělek – już dawno zaakceptowali zachowania seksualne odmienne od normy hetero. Pamela, seksowna pilotka wycieczki, na wieść o łączącej mężczyzn miłości natychmiast wyraziła swój entuzjazm¹⁵.

Niektórzy jednak, tak jak Jarda i Jituš, wciąż traktują gejów jak niebezpiecznych dla otoczenia dewiantów. Małżeństwo z dwójką dzieci nie wie jednak, że ich syn Jakub żyje w przekonaniu, że sam jest gejem. Chłopiec cierpi od lat na wstydliwą przypadłość. W szkole oddaje mocz tylko w samotności i nigdy nie korzysta z pisuarów. Przypadkowo dowiaduje się, że lęk przed publicznym wystawieniem penisa oznacza, że jest homoseksualistą. Ta wiadomość go jednak nie załamuje. We Włoszech próbuje zbliżyć się do Oskara, by dowiedzieć się jak najczęściej o zachowaniach gejów. Za wszelką cenę pragnie też zdobyć maść, którą mężczyźni stosują w czasie odbywania stosunku płciowego. Kradnie pożądany specyfik Oskarowi. Dzieciak nie wie jednak, że wszedł w posiadanie maści tygrysiej o silnie piekących właściwościach.

¹⁴ Tamże, s. 167–170, 227–228.

¹⁵ Tamże, s. 170.

Ignác i Oskar z rozczeniem patrzą na Jakuba i jego siostrę. Bawią się z dziećmi na plaży i okazują im swoje zainteresowanie. Sami bowiem pragną mieć dzieci. Prawo wciąż jednak stoi na przeszkodzie w realizacji ich celu. W powieści za taki stan rzeczy Ignác oskarża papieża. W rozmowie z Oskarem *powiedział dokładnie, że chce na własne oczy zobaczyć człowieka, który zabrania parom homoseksualistom adopcji dzieci*¹⁶. W filmie nie padają już tak ostre słowa. W dziele Vejděleka problem adopcji dzieci przez pary homoseksualne zostaje bowiem jedynie zasygnalizowany. Mężczyźni stają natomiast przed koniecznością podjęcia najważniejszej w ich życiu decyzji. Postanawiają razem zamieszkać. Zanim jednak do tego dojdzie, Ignác bez słowa pożegnania opuszcza kurort, czym niepokoi Oskara, który obawia się, że partner, przestraszony widmem stabilizacji, opuścił go na dobre. Ten jednak wraca po długiej nieobecności i przynosi ukochanemu podkładki pod szklanki, by – jak twierdzi – nie zniszczyć stołu w ich wspólnym domu. Dla Oskara to bardzo jasny komunikat: Ignác dojrzał i przyjął jego propozycję o wspólnym zamieszkanu.

W jednej z ostatnich scen para tańczy na parkiecie, czule się obejmując i wyznając sobie miłość. Bohaterowie robią to naturalnie, bez obnoszenia się ze swoją orientacją. Zachowanie Ignáca i Oskara oznacza, że niczym nie różnią się od heteroseksualistów. Kochankowie raz się kochają, raz nienawidzą, wystawiając swój związek na niejedną próbę. Nie sposób ich nie lubić, zwłaszcza że często górują rozsądkiem i poczuciem humoru nad zachowaniem pozostałych uczestników wycieczki.

Jarda i Jituš *all inclusive*

Do mało rozgarniętych wycieczkowiczów należą Jarďa i Jituš, którzy na wakacje do Włoch wyjeżdżają z dwójką swoich dzieci. Małżeństwo reprezentuje czeski ciemnogród – ludzi, którzy wciąż myślą o innych i świecie w zaściankowy sposób. Dlatego też Jarďa i Jituš unikają jakiegokolwiek kontaktu z Oskarem i Ignácem twierdząc, że homoseksualiści mogą zarazić ich dzieci AIDS: *Chyba najbardziej poruszona była Lidka (w filmie bohaterka ma na imię Jituš). Biorąc swój tępy obskurantyzm za święty instynkt macierzyński, natychmiast przywołała swe dorastające dzieci i głośnym szeptem gorliwie do nich apelowała, żeby, na Boga, porządnie myły ręce*¹⁷. Patrzą na kochanków z jawnym obrzydzeniem i podejrzliwie, bo homoseksualizm to dla nich przede wszystkim synonim dewiacji. Trzymają się więc od pary

¹⁶ Tamże, s. 308–309.

¹⁷ Tamże, s. 170.

gejów z daleka. Ich postawa względem osób z odmienną orientacją seksualną umyka jednak uwadze pozostałym członkom wycieczki. Oskar i Ignác, najprawdopodobniej przyzwyczajeni do spotykania na swojej drodze ludzi podobnego pokroju, postanowili nie zadzierać z małżeństwem i też machnęli ręką na ich niestosowne zachowanie.

Jarda i Jituš to jedyni w filmie *Vejděleka* bohaterowie ukazani w negatywnym świetle. Prostacki i zaściankowy stosunek do pary gejów to jednak nie jedyne cechy rozpoznawcze, którymi obdarzył ich reżyser filmu. Okazuje się, że to małżeństwo prawdziwych skąpców, którzy jako jedyni z wycieczkowiczów zrezygnowali z wyżywienia oferowanego przez biuro podróży. Do Włoch zabrali za to butle gazowe i jedzenie w słoikach. O nielegalnym przyrządzaniu przez nich posiłków dowiadujemy się, kiedy w przydzielonym im pokoju hotelowym dochodzi do wybuchu gazu. Jarde i Jituš nie są tym jednak zażenowani. W końcu pojechali do Włoch po to, by zaoszczędzić pieniądze i zabawić się jak najmniejszym kosztem. Przejazd autokarem, noclegi i dostęp do plaży w zupełności im wystarczył i nie zamierzali zapłacić za wycieczkę ani jednej dodatkowej korony. Zarówno na kartach powieści Viewegha, jak i w filmie *Vejděleka* Jarde i Jituš dobitnie uosabiają prostactwo, ciasnotę umysłu i zaściankowość. Twórcy filmu nie zastosowali wobec bohaterów żadnej taryfy ulgowej, ukazując ich wady bez zbędnej życzliwości, którą obdarzyli innych wycieczkowiczów.

Owoc związku Jarde i Jituš, czyli Jakub, w niczym jednak nie przypomina swoich rodziców. Jest miłym i dobrze wychowanym chłopcem, który w przeciwieństwie do nich nie trzyma się na uboczu. Chętnie wchodzi w bliższe kontakty z pozostałymi wycieczkowiczami i jest otwarty na nowe znajomości. Zaprzyjaźnia się z Jolaną, z którą spędza czas podczas postojów autokaru w drodze do Włoch. Kobietę i chłopca połączyły bowiem fizjologiczne potrzeby. Ona cierpi na chorobę lokomocyjną i wielokrotnie wymiotuje podczas podróży. On często oddaje mocz. To o nich szepczą wycieczkowicze, kiedy po raz kolejny Karel z Karelem zarządzają postój. Nikt jednak nie protestuje. Czesi podchodzą do problemów Jolany i Jakuba ze zrozumieniem, i nawet im współczują.

Vladimir jest niewinny, bo każdy Czech robi sobie dobrze

Do grona zacofanych – Jarde i Jituš – mógłby także dołączyć Ukrainiec Oleg, bohater powieści Viewegha. W filmie został on jednak wykluczony z grona „wycieczkowiczów”. Autorzy scenariusza – Viewegh i *Vejdělek*

– zastąpili emigranta neurotycznym Vladimirem, który za sprawą okularów i niepozornego wyglądu przypomina naukowca. Bohater nie jest tak kontrowersyjny i brutalny jak Oleg. Nie gwałci Jolany i nie spożywa posiłków w swoim pokoju, tak jak czynił to Ukrainiec w książce Viewegha. W rozdziale zatytułowanym *Ukraiński seks* Oleg traktuje ją dosłownie jak przedmiot: *Na krótko nawet wyszedł z niej, ale tylko po to, by złapać ją za nogi pod kolanami i przeciągnąć z ciemnego kąta, w którym dotąd leżała, do jednej ze smug światła... Przenosił ją dosłownie jak mebel. Świnia*¹⁸. Pisarz mógł sobie pozwolić na stworzenie tak kontrowersyjnego bohatera. Fikcja literacka rządzi się bowiem innymi prawami niż film. Poprawny politycznie Vejdělek nie mógł ukazać w dziele negatywnego portretu przedstawiciela mniejszości narodowej. Gdyby tak uczynił, z pewnością spotkałby się z potężną falą krytyki, a sami Czesi zarzuciliby reżyserowi brak zrozumienia dla Innych. Twórca filmu zastąpił więc kontrowersyjnego Olega Vladimirem, który z pasją onanizuje się podczas podglądania wycieczkowiczek pod wodą.

Ofiarą mężczyzny pada Jituš, która zauważa płynącego za nią mężczyznę. Wpada w histerię i z przerażeniem woła na pomoc męża. Jarda przybywa z odsieczą i na plaży odbywa się samosąd na Vladimirze zorganizowany przez pozostałych wycieczkowiczów, których stara się uspokoić Pamela. Na zawstydzonego Vladimira zwraca uwagę Jolana, która staje w jego obronie. Przekonuje oburzonych członków wycieczki, że zachowanie mężczyzny jest naturalne, bo każdy czerpie przyjemność z masturbacji czy onanizowania się, tylko nie zostaje na tym przyłapany. Wycieczkowicze przyznają jej rację, a Vladimir obiecuje poprawę.

Erotyczne fascynacje i fantazje bohatera nadają mu status obcego. W pierwszej chwili spotyka się z odrzuceniem przez wycieczkowiczów, by później zostać przez nich zaakceptowanym. Pierwszy krok w stronę jego akceptacji robi Jolana, przed którą Vladimir odsłania później tajemnice świata podwodnych podniet. Kiedy jej zaloty odrzuca piosenkarz Max, bohaterka udaje się do pokoju Vladimira. Proponuje mężczyźnie seks bez zobowiązań. Kładzie się na łóżku i wykonuje okrężne ruchy rękami i nogami, jakby pływała „żabką”. Wie, że tylko w taki sposób rozpali zmysły nieśmiałego mężczyzny. W scenie tej, jak w krzywym zwierciadle, uzewnętrznia się jedna z koncepcji feministycznych mówiąca o „przyjemności patrzenia”, która dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską¹⁹. To Vladimir jest tym, który patrzy i rzutuje swoje fantazje na postać „pły-

¹⁸ Tamże, s. 305.

¹⁹ Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 287.

wającej” Jolany. Kobieta zostaje sprowadzona więc do roli obiektu jego spojrzenia – podsyca jego zainteresowanie i wywołuje reakcje pożądania, stając się seksualnym przedmiotem. Bohaterka czyni to z pełną świadomością. Czuje, że jest tyle warta, ile seks, jaki może z nią mieć Vladimir i to właśnie napędza ją do działania. Rozpaczliwie pragnie bowiem czułości i pieśszcót. W tej filmowej scenie Jolana przypomina Helenę Pawłowską – bohaterkę reportażu Mariusza Szczygła. Wyzwolona seksualnie kobieta o dużym biuście i korpulentnej budowie ciała, podobnie jak Czeszka z *Wycieczkowiczów*, chciwie pożądała akceptacji, „spadając na mężczyzny niczym młot”²⁰. Odbyte z nimi, mechaniczne stosunki, nie miały jednak nic wspólnego z miłością.

Spełniona Jolana

Zarówno w filmie, jak i w książce Jolana jest wyzwoloną, inteligentną i dowcipną kobietą, której do szczęścia brakuje tylko męża²¹. Wśród pasażerów autokaru widzi nawet potencjalnych kandydatów. Bohaterka najpierw proponuje „romans bez zobowiązań” Maxowi, próżnemu artyście przekonanemu o swej wyjątkowości, a na koniec idzie do łóżka z życiowym nieudacznikiem, Vladimirem.

Reżyser filmu tłumaczy jej zachowanie nadopiekuńczością rodziców, z którymi Jolana jest silnie związana. To oni zawsze zapewniali ją, że jest piękna i że zdobędzie w swoim życiu każdego mężczyznę. Kiedy więc inteligentna Jolana orientuje się, że ze swoją – tak naprawdę przeciętną urodą i nadwagą – nigdy nie zdobędzie upragnionego męża, rezygnuje z wszelkich podchodów i decyduje się wreszcie „brać, co dają”. Słyszy też tykanie biologicznego zegara i za nic w świecie nie chce zostać starą panną. Dlatego decyduje się związać z niewydarzonym Vladimirem, przy którym wreszcie czuje się spełniona jako kobieta i kochanka. Poza tym Vladimir w pełni ją akceptuje i w przeciwieństwie do Maxa nie czuje do kobiety odrazy. Zanim Jolana zostaje jego kochanką, mężczyzna podaje jej reklamówkę, by mogła do niej zwymiotować w autokarze. Z roztargnienia zapomina jednak wyjąć z torby swoje okulary. W kolejnej scenie widzimy, jak je wyciąga i pogodzony z ich losem zdaje się mówić jak każdy dobry Czech: „w końcu każdego może to kiedyś spotkać”.

²⁰ Mariusz Szczygieł, *Wytwórnia śmiechu*, [w:] *Zrób sobie raj*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2010, s. 203, 204.

²¹ Michal Viewegh, *dz. cyt.*, 166–167.

To m.in. dzięki takim zachowaniom Vladimira widz akceptuje wybór Jolany. W filmie jest on bardziej wiarygodny niż w powieści. Na kartach książki Jolana wiąże się bowiem z nieokrzesanym brutalą, z którym związek nabiera groteskowych cech. Uważny czytelnik dostrzeże jednak pierwiastek piękna nawet w ich relacji. To specyficzne piękno, do którego przyzwyczaił nas w swoich powieściach Bohumil Hrabal. Autor *Pociągów pod specjalnym nadzorem* udowodnił, że wszystko, co nas spotyka może być czymś magicznym: „Cud zdarza się każdego dnia. Głupie okazuje się u niego piękne. Pokraczne jest piękne. Podłe jest piękne”²². Vejdělek uchronił Jolanę od związku z ukraińskim brutalą. Zdecydował się na bardziej realistyczne, przystające do współczesnych czasów rozwiązanie i rzucił ją w ramiona Vladimira – łagodnego faceta, który dla Jolany gotowy jest zrobić wszystko. Siłę ich związku buduje także seksualna przyjemność, którą czerpią oboje. W powieści Jolana jej nie odczuwała, a mimo to trwała przy brutalnym Olegu. W filmie kobieta jest spełniona, przystając do wizerunku zadowolonych z życia Czeszek.

Postać Jolany w filmie Vejděleka spełnia też funkcję mentora. Staje się życiową przewodniczką Jakuba. To ona uzmysławia chłopcu, że nie jest homoseksualistą, pokazując mu własne piersi, które pobudzają jego zmysły. W powieści relacja przyjaciół ma bardziej dwuznaczny charakter. Jolana czuje bowiem wyraźne podniecenie, przebywając z małym Jakubem²³. Film Vejděleka rezygnuje z tak kontrowersyjnego rozwiązania. Kobiętę i chłopca łączy krystaliczna przyjaźń, bez żadnych podtekstów.

Kochanek Max

Przystojny i popularny piosenkarz Max jest pierwszym w kolejności mężczyzną, który zauroczył zakompleksioną Jolanę. Bohaterka, która imponuje mu intelektem, nie pociąga go jednak seksualnie. Jego wyobraźnią zawładnęła za to piękna, ale głupia przewodniczka Pamela. Postanawia uwieść kobietę tanimi chwytami. Pamela gra niedostępną i chce udowodnić Maxowi, że prócz pięknego ciała ma jeszcze interesującą osobowość i duszę prawdziwej artystki. Komponuje piosenki i gra na gitarze. Jej taktyka przynosi jednak efekt odwrotny do zamierzonego. Max zirytowany niedostępnością Pameli, rezygnuje bowiem z jej uwodzenia i odwraca się na pięcie niczym obrażony nastolatek. Ma nadzieję, że pocieszenie odnaj-

²² Mariusz Szczygieł, *dz. cyt.*, s. 43.

²³ Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 355–357.

dzie w ramionach wyzwolonej studentki Irmy, która z ochotą przyjmuje propozycję niezobowiązującego seksu z piosenkarzem. W końcu m.in. po to przyjechała do włoskiego kurortu.

Studentka stawia jednak Maxowi jeden warunek: bez prezerwatywy nie wpuści go do swojego łóżka. Seks bez zabezpieczenia z obcym facetem jest czymś niedopuszczalnym we współczesnym świecie i uświadomione Czeszki wiedzą o tym doskonale – zdaje się mówić Vejdělek. Wie o tym także przyjaciółka Irmy, Denisa, która z łatwością uwodzi ratownika czuwającego nad bezpieczeństwem wycieczkowiczów kąpiących się w morzu. Przypadek sprawia jednak, że Irma, mimo zdobycia przez Maxa prezerwatywy, zamyka przed piosenkarzem drzwi swojej sypialni. Wyraźnie niezadowolony Max odchodzi więc z kwitkiem. Wkrótce jednak szczęście się do niego uśmiecha, bo w ramiona wpada mu Pamela. Związek z nią okazuje się prawdziwą męką.

W literackiej wersji *Wycieczkowiczów* Max jest wziętym pisarzem i razem narratorem powieści. W filmie Vejděleka bohater traci obie te funkcje. Zyskuje też nową wrażliwość i nie jest już tak obcesowy w stosunku do Pameli jak w książce, kiedy *niemal brutalnie przewrócił ją na twarde, mokry piasek. [...] Na twarzy Maxa rysował się głęboki, skupiony spokój. „Idziesz do kobiety? Nie zapomnij wziąć bicz!”*²⁴. W filmie jest już mniej kategoryczny. Być może dlatego ten współczesny Casanova budzi w widzach uczucie sympatii. Często jest też panem sytuacji. To on spieszy z pomocą Šarlocie i Heldze, które gubią swoje paszporty.

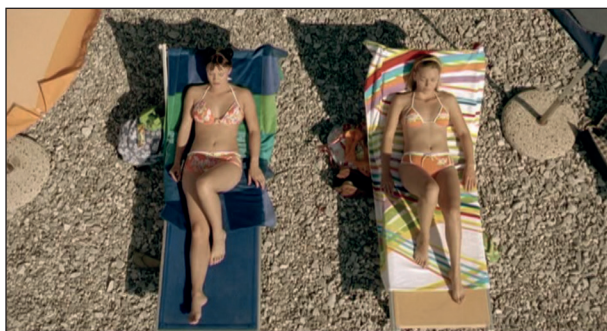
Młodość nazywa się Irma i Denisa

Studentki Irma i Denisa określają cel swojej podróży tuż przed wejściem do autokaru. Liczą na dobrą zabawę i płomienny romans. Bohaterki reprezentują w filmie Vejděleka, podobnie jak w powieści Viewegha²⁵, młode, wykształcone Czeszki, które bez ograniczeń korzystają ze swych fizycznych atutów i uroków wolności na wakacjach. Uprawiają bezpieczny seks i z obrzydzeniem patrzą na podstarzałą Šarlotę oraz jej towarzyszkę Helgę, odrzucając od siebie myśl, że za kilkadziesiąt lat będą wyglądały podobnie. Studentki kierują się w życiu mottem Haliny Pawlowskiej, znanej w Czechach autorki bestsellerowych powieści, która kiedyś powiedziała: *Cnota – chwalcie ją dziewczyny u siebie, najlepiej w sobotę wieczorem*,

²⁴ Tamże, s. 330–333.

²⁵ Tamże, s. 11–14, 154–158, 221–224.

*kiedy samotnie siedzicie w domu*²⁶. Pełne wigoru przyjaciółki doskonale rozumieją ironiczne przesłanie jej wypowiedzi i wcale nie zamierzają spędzać samotnych wieczorów w hotelowych pokojach. Rozpoczynają więc realizację swojego wakacyjnego planu.



Fot. 15. *Wycieczkowicze* (2006, reż. Jiří Vejdělek)
Bohaterki na plaży

Pierwsza na podbój wyrusza Denisa, która na oczach ratownika ostentacyjnie zdejmuje górę kostiumu kąpielowego. Daje mężczyźnie znak, że jest gotowa przeżyć z nim romantyczną przygodę. Kolejne noce spędza już w jego chatce na plaży. Denisa motywuje do działania Irnę, która miała nadzieję, że uda jej się złowić Maxa – najgorętszą partię wśród wycieczkowiczów. Stało się jednak inaczej i zdesperowana dziewczyna jest nawet gotowa pójść do łóżka z dojrzałym ojcem Jolany. Nie przeszkadza jej nawet fakt, że przyjechał on na wypoczynek z żoną. Amoralna Irma nie ma jednak nic wspólnego ze swoim literackim pierwowzorem. U Viewegha studentka posuwa się jeszcze dalej. Uwodzi żonatego posła, którego postać nie znalazła się w filmie, i całuje się z nim na oczach jego żony Zuzanny²⁷.

Filmowa Irma zostaje wybielona. Zbieg okoliczności sprawia, że między nią a ojcem Jolany nie dochodzi bowiem do zbliżenia, a w końcu studentka łąduje w łóżku z ratownikiem Denisy. Chłopak staje się zresztą kością niezgody między przyjaciółkami. W finale filmu dziewczyny dochodzą jednak do porozumienia i rezygnują z otwartej walki o mężczyznę na rzecz przyjaźni.

²⁶ Tamże, s. 201.

²⁷ Tamże, s. 370–371.

Rodzice Jolany, czyli piwosz i jego dobra żona

Być może ojciec Jolany nie byłby tak spragniony młodej studentki, gdyby nie zachowanie jego oziębłej żony. Łącząca ich niegdyś miłość już chyba wygasła, choć mężczyzna wciąż szuka różnych sposobów, by uszczęśliwić swoją małżonkę. Rodzice Jolany są przykładem pary z długoletnim stażem. Kłócą się i godzą, kochają się i nienawidzą. Bohaterów poznajemy w momencie kulminacyjnym kolejnego małżeńskiego kryzysu. Przestali ze sobą sypiać, a nawet rozmawiać. W oczach Jolany, jak pisze Viewegh, wciąż są jednak parą idealną. Cóрка dostrzega siłę łączącego ich uczucia w prozaicznych zachowaniach i gestach: przyniesionej przez ojca kawie i szeptanym na ucho słówkom: *Matka Joli odpowiedziała mu z uśmiechem, ojciec tylko kiwnął głową, ale jego twarz miała przyjacielski, niemal radosny wyraz. W Joli ta niema, banalna scena wywołała nieoczekiwane krótkotrwałe poruszenie*²⁸. W filmie niechęć kobiety w stosunku do męża, który niegdyś imponował jej wyglądem i sprawnością, stanowi natomiast punkt wyjścia i szybko obraca się przeciwko niej. Zaniedbany i niedoceniony mąż szuka bowiem spełnienia w ramionach młodszej. Skrywa on też przed żoną informację o tym, że kilka tygodniu temu zwolniono go z pracy. Nie wie, że kobieta już dawno odkryła jego tajemnicę i w milczeniu oczekuje na spowiedź męża.

Rodzice Jolany przezwyciężają jednak uczuciowy kryzys i odnajdują do siebie drogę. Wyrażają to w scenie, w której łączą ze sobą odseparowane, jak do tej pory, łóżka. Dają widzom nadzieję, że we współczesnym świecie małżeński związek przetrwa wszelkie problemy. Żona, jak to często w życiu bywa, przebacza mężowi udział w nocnych, hotelowych imprezach i, co najważniejsze, przymyka oko na jego uzależnienie od piwa. Używka ta staje się zresztą w filmie atrybutem ojca Jolany, typowego czeskiego piwosza, który swą głupotę zalewa właśnie „beczkami piwa” – jak stwierdziłby Vratislav Effenberger, śledzący rozwój wizerunku czeskości w kinie na początku XX w.

Badacz sformułował swoje tezy w artykule zatytułowanym *Obraz człowieka w filmie czeskim*, opublikowanym na łamach czasopisma „Film a doba” w 1968 r.²⁹ Wizerunek, który opisał Effenberger, uobecnia się także w kinie czeskim XXI w. Ojca Jolany, który stracił pracę i stał się nikim

²⁸ Tamże, s. 140.

²⁹ Vratislav Effenberger, *Obraz człowieka w filmie czeskim*, tłum. Anna Car, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 2: *Reguły gry*, red. Andrzej Gwóźdź, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 212–231.

w hierarchii społecznej, charakteryzują cechy bliskie bohaterom analizowanym przez Effenbergera ponad czterdzieści lat temu:

Swoista przebiegłość, która pozwala im żyć wygodnie. Ich pełna samozadowolenia familiarność i piwny prowincjonalizm stanowią idealne drogowskazy, którymi kierują się w życiu pozbawionym ambicji, i wykluczają jakąkolwiek, społeczną, polityczną czy filozoficzną refleksję nad swoim losem. Ich celem jest przetrwać możliwie najspokojniej i najwygodniej, bez jakichkolwiek zakłóceń, wyzwań czy pragnień³⁰.

Ojciec Jolany nie wzbudza jednak w widzach odrazy. To w końcu pocziwiec, który stracił pracę i najchętniej schowałby się pod spódnicą małżonki. Czeką tylko na jej zgodę. Współczujemy mu. Doskonale wiemy, że mężczyzna pije, bo tylko pod wpływem alkoholu czuje się tak naprawdę szczęśliwy i... młody. Zapomina o trapiących go problemach, takich jak utrata pracy, nabierając odwagi do stawienia czoła szarej codzienności, a przy okazji podrywa młodą Irmę. Wiemy jednak, że nigdy nie odejdzie od żony.

Šarlota i Helga w kolorze sepii

Siłę uczucia do zmarłego męża uosabia nobliwa Šarlota. Bohaterka udaje się w podróż do Włoch, bo właśnie tam spędziła z nim najpiękniejsze chwile. Odżywają wspomnienia, na skutek czego Šarlota traci poczucie rzeczywistości, żyjąc na granicy jawy i snu. W jednej ze scen widzi nawet ukochanego. Rozpoznaje jego sylwetkę i jasny kapelusz, który nosił. Šarlota podąża więc za obiektem swoich westchnień. W twarzy mężczyzny nie rozpoznaje jednak męża.

Relacje starszej bohaterki z jej nieżyjącym małżonkiem tworzą w filmie Vejděleka najciekawsze wątki. Zepchnięte na margines w powieści Viewegha, zostały wyeksponowane przez reżysera. W jednej z ostatnich scen twórca filmowych *Wycieczkowiczów* aranżuje spotkanie Šarloty i jej męża na drewnianym moście. Bohaterka słyszy nieuchwytną dla innych muzykę i tańczy tango z wyimaginowanym partnerem. Widzimy przemianę bohaterki uciekającej w marzenia. Kolorowy film płowieje, a w barwach sepii Šarlota nie przypomina już siebie. Widzimy młodą dwudziestokilkuletnią kobietę, która czuje się bardzo szczęśliwa w ramionach ukochanego. Jej piękny sen przerywa nagle Helga. Rozczulona widokiem przyjaciółki,

³⁰ Tamże, s. 269.

postanawia towarzyszyć jej w tańcu. Na tle różnych zachowań wycieczkowiczów to najpiękniejsza scena w filmie.

Relacje między koleżankami w podeszłym wieku nie zapowiadały jednak takiego finału. Młodsza Helga nie mogła bowiem zrozumieć zachowania starszej Šarloty. Uważała, że jej przyjaciółka straciła zmysły i zwariowała na stare lata³¹. Jej sentymentalne zachowanie zaczęło też Helgę irytować. Bohaterka ma jednak poczucie misji. Traktuje więc zdziwaczałą i nieco zagubioną Šarlotę jak małe dziecko, które wymaga ciągłej opieki. Decyduje o zawartości jej bagażu podróżnego i sposobie spędzania wolnego czasu. Brakuje jej jednak empatii. Zamiast pomóc koleżance, kiedy ta pogrąża się w rozpacz, odkrywając, że zgubiła paszport, Helga oskarża ją publicznie o roztargnienie. W drodze powrotnej z Włoch okazuje się, że tym razem to ona zawieruszyła swój paszport i będzie potrzebowała pomocy.

Šarlota i Helga są najstarszymi reprezentantkami czeskiego społeczeństwa wśród wycieczkowiczów. Mimo wielu wad to one, wraz matką Jolany, zachowują na wakacjach resztki godności. W przeciwieństwie do małżeństwa Jardy i Jituš akceptują też parę homoseksualistów, uśmiechają się tylko swawolnie i wyrozumiale, jakby chciały powiedzieć: w życiu nic nas już nie zaskoczy.

Naiwna Pamela

Piękna pilotka wycieczki do Włoch o imieniu Pamela to prosta dziewczyna. Bohaterka patrzy na świat przez różowe okulary, kocha swoją pracę, która przynosi jej prawdziwe spełnienie. Zwraca się do podróżnych słodkim głosem i śpiewa im do snu kołysanki, przygrywając na gitarze.

Młoda pilotka elektryzuje też wszystkich mężczyzn, a jej długie nogi, jędrne piersi i talia osy wprawiają większość kobiet w kompleksy. Pamela wygląda z pozoru jak pusta, plastikowa lalka, która nie ma nic do zaoferowania światu poza swoją urodą. Nie grzeszy bowiem intelektem. Młoda pilotka ma jednak zasady – nigdy nie idzie do łóżka z mężczyzną, który nie traktuje jej z szacunkiem. Nie znosi prostactwa, dlatego też nie reaguje na tanie chwyty Maxa, usilnie próbującego ją uwieść.

³¹ Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 152–154.

Postać Pameli została potraktowana przez Vejděleka powierzchownie. Reżyser powielił w filmie jedynie stereotypowe myślenie o blondynkach – głupiotkich i nieco infantylnych trzpiotkach. Literacki pierwowzór postaci różni się od filmowego obrazu Pameli. W książce bohaterka nie śpiewa wycieczkowiczom kołysanek, ale za to czyta im autorskie bajki³². Viewegh pogłębił też osobowość pozbawionej intelektualnego pierwiastka młodej kobiety. Dowiadujemy się na przykład, że codziennie poddaje ona swoje piękne ciało wielu upiększającym zabiegom i nie wychodzi z domu bez nałożenia na siebie kilku warstw pachnącego balsamu. Marzy o księciu z bajki, którego może spotkać w każdej chwili i chce być na ten moment jak najlepiej przygotowana³³. Dbająca o siebie Pamela nie jest jednak świadoma siły, z jaką oddziałuje na mężczyzn. Nie rozumie, dlaczego się za nią oglądają i gwizdzą, mijając ją na ulicy: *Była zazwyczaj zszokowana i zniesmaczona chamskim gapieniem się i odzywkami facetów, którzy w ten sposób reagowali na jej wymyte, wymalowane, pachnące i wypudrowane ciało*³⁴. Tak reagujący na jej wygląd mężczyźni w ogóle jej jednak nie interesowali.

Zarówno w filmie, jak i w powieści Pamela wzbudza sympatię i żal. Kobieta daje się złapać w sidła Maxa, planując już ich wspólną przyszłość. Nie wie jednak, że po powrocie wycieczki do Pragi uwodziciel zamierza ją porzucić. Symbolem naiwności bohaterki staje się chrześcijański krzyż, ukazujący się między jej ponętymi piersiami. W laickich Czechach to widok niezwykle rzadki, dowód ludzkiej głupoty i powód do śmiechu. Okazuje się jednak, że i sama Pamela nie przywiązuje do jego religijnej symboliki żadnej wagi. W finale filmu łamie „śluby” czystości, oddając się Maxowi i wcale nie ma z tego powodu wyrzutów sumienia.

Zwyczajni wycieczkowicze

Blondynka Pamela, zrezygnowana Jolana i zdominowana przez Jardę Jituš to postaci, które stoją w opozycji do wyzwolonych studentek, Denisy i Irmy, oraz zdystansowanych do życia matki Jolany, Šarloty i Helgi. Wszystkie bohaterki w *Wycieczkowiczach* łączy jednak jedna cecha. Są zwyczajne do szpiku kości. To kobiety, które mijamy codziennie na ulicy, pracujemy z nimi, jeździmy autobusami i spotykamy na zaku-

³² Tamże, s. 115–117.

³³ Tamże, s. 18–20.

³⁴ Tamże, s. 20.

pach. Każda z nich ma własne problemy. Żyją chwilą i marzą o spełnianiu własnych pragnień w zależności od wieku. Nie ma wśród nich prawdziwych intelektualistek (bez powodzenia kreują się na nie studentki) czy bogobojnych feministek – typowych bohaterek naszych czasów. Nie taki bowiem pejzaż bohaterek chciał odmalować w swoim filmie Vejdělek, bo kto chciałby spędzić choć jeden dzień beztroskich wakacji we Włoszech z przedstawicielkami intelektualnej elity?

Czeska, urocza zwyczajność w *Wycieczkowiczach* charakteryzuje też mężczyzn – Jarde, Maxa i ojca Jolany oraz onanistę Vladimira, a także parę gejów Ignáca i Oskara. Mimo pewnych uszczypliwych obserwacji, które na temat Czechów poczyniono w filmie, Vejdělek potraktował swoich bohaterów z życzliwością i podszedł ze zrozumieniem do ich wszystkich wad i przywar, a oni stali się przez to bardziej ludzcy oraz dzięki temu bliżsi widzom.

Reżyser patrzy na popełnione przez nich błędy z przymrużeniem oka. Nawet kiedy wytyka im rozwiązłość i głupotę, robi to z pełną świadomością. Zna swoich rodaków i wie, że może sobie na to pozwolić. Czesi słyną bowiem dystansu do siebie i jeśli ktoś przedstawia ich w nie najlepszym świetle, z pewnością może liczyć na ich pełną aprobatę. To naród, który nie jest przewrażliwiony ani na punkcie swojej czci, ani honoru. Do szału doprowadza ich tylko jedno: „Możecie mówić o Czechach jak najgorzej – nie ruszy ich to. Najwyżej potwierdzą, że macie rację. Ale niech się dowiedzą, że benzyna podróżowała, usta im się nie zamkną od przekleństw”³⁵.

Seks po czesku

Bohumil Hrabal uważał, że „fantazje seksualne wpływają na myślenie w ogóle”. Twierdził też, że „lubieżność pozwala wygimnastykować sobie mózgowicę”³⁶. Myśli pisarza mogłyby posłużyć za motto *Wycieczkowiczów*. Seks bowiem napędza ich do działania i dodaje energii. Jest także źródłem wielu zabawnych sytuacji.

Jolana i Vladimír uprawiają miłość nawet w autokarze, podczas powrotu do Pragi. Robią to jednak dyskretnie. Wtuleni w siebie, fantazjują w myślach i z słuchawkami na uszach wsłuchują się w dźwięki szumiących fal. To prezent, który Jolana przygotowała specjalnie dla Vladimíra, nawiązując do jego podwodnych igraszek. Na kartach powieści Viewegha

³⁵ Mariusz Szczygieł, *dz. cyt.*, s. 231–234.

³⁶ Za: tamże, s. 73.

bohaterka decyduje się na danie upustu swojemu podnieceniu i masturbuje się pod kocem, co zauważa Denisa: *Jola przetłknęła ślinę i szybko oddychała nosem. Wyciągnęła ręce spod koca i położyła je na oparciu siedzenia Denisy, która miała wrażenie, że czuje promieniujący z nich żar i ten znajomy zapach*³⁷. Zaspokojone wyjeżdżają z Włoch także Irma i Denisa oraz Max, który zdobył wreszcie boską Pamelę. Narzekać nie mogą też Oskar i Ignác oraz rodzice Jolany, którzy w finale filmu połączyli hotelowe łóżka w geście małżeńskiego pojednania.

Wszyscy wycieczkowicze zachowują się swobodnie i otwarcie mówią o swoich seksualnych – naturalnych potrzebach. Wszyscy, z wyjątkiem Jardy i Jituš, są także tolerancyjni dla zachowań odmiennych od norm heteroseksualnych. W zachowaniach większości bohaterów filmu Vejděleka odbijają się bowiem liberalne poglądy zarówno Czechów, jak i Czeszek w sferze obyczajowej, z których są znani w całej Europie. Otwarcie o seksie nie tylko pisze, ale i mówi Michal Viewegh:

Seks jest naturalną częścią mojego życia, tak samo zresztą jak masturbacja, dlatego te tematy są także naturalnym elementem moich książek. Jestem przeciwny hipokryzji. [...] Kiedy spotykam się ze swoją córką czy którąś ze swoich młodszych ex-kochanek, temat seksu jest najczęściej poruszonym przez nie tematem³⁸.

Wycieczkowicze wracają do domu

Wycieczkowicze stanowią przykład współczesnej czeskiej komedii, w której pobrzmiewają nie tylko echa tradycji zapoczątkowanej w latach 60. przez wspomnianych wcześniej Jiříego Menzla czy Miloša Formana, lecz także amerykańskich produkcji zaadresowanych do szerokiego grona odbiorców, a w szczególności do ludzi młodych³⁹. Ich bohaterami są zwykle życiowi nieudacznicy, a seks jest jedyną rzeczą motywującą ich do działania. Wydaje się, że Vejdělek nakręcił *Wycieczkowiczów* ze świadomością, że to właśnie dzięki tzw. *teen comedies* w połączeniu ze sprawdzoną tradycją czeskiego kina jego film będzie cieszył się dużą popularnością zarówno w kraju, jak i za granicą. Epatowanie seksem, niewybredne żarty w połączeniu z prowincjonalnym poczuciem humoru Czechów w różnym wieku zawsze znajdą swoją publiczność.

³⁷ Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 359.

³⁸ Za: Mirosław Śmigielski, *dz. cyt.*

³⁹ Frédéric Martel, *Mainstream. Co podoba się wszędzie na świecie*, tłum. Karolina Sikorska, Wyd. Czarna Owca, Warszawa 2011, s. 414.

„Gdyby w Czechach – twierdził Mariusz Szczygieł – powstawało rocznie tylko pięć komedii i żaden film innego gatunku, mówiłoby się, że kinematografia miała udany rok. Brak wystarczającej ilości dowcipów w filmie najprawdopodobniej należy według Czechów do siedmiu grzechów głównych”⁴⁰. Śmiejemy się zatem z bohaterami *Wycieczkowiczów*, bo – jak twierdził Milan Kundera – tylko „w ekstatycznym śmiechu człowiek nie wspomina ani nie planuje, lecz krzyczy do trwającej właśnie chwili świata i nie chce znać niczego poza nią”⁴¹. Wycieczkowicze, w myśl słów Kundery, krzyczą *carpe diem!*, spędzając wakacje we włoskim kurorcie. Wychodzą bowiem z rutyny dnia codziennego. Są frywolni, wyzwoleni, a czasem nawet infantylni.

Film Vejděleka ma konstrukcję klamrową. *Wycieczkowiczów* otwiera scena wyjazdu bohaterów do Włoch, a finał następuje w momencie powrotu podróżnych do Pragi. Każdy z nich przeżył wyjątkową przygodę, dlatego też wszyscy wracają z poczuciem spełnienia. Jolana znalazła w końcu mężczyznę, przy którym czuje się szczęśliwa. Jej rodzice wreszcie zażegnali spór. Irma i Denisa przeżyły seksualne uniesienia. Šarlota spotkała we śnie swojego zmarłego męża. Oskar i Ignác postanowili razem zamieszkać. Jakub zrozumiał, że nie jest gejem. Jarda i Jituš nie ucierpieli finansowo z powodu wyjazdu, a Max poczuł napływającą wenę i zainspirowany piosenką Pameli, napisał nowy utwór.

Wycieczkowicze są szczęśliwi. Zdobyli nowe doświadczenia i – co najważniejsze – w końcu wracają do domu. Do Czech, które nazywają jedynym rajem na Ziemi.

⁴⁰ Mariusz Szczygieł, *dz. cyt.*, s. 206–207.

⁴¹ Cyt. za: tamże, s. 208.

***Proces* Franza Kafki jako metafora, czyli studenckie próby adaptacji powieści**

Prawo dane zostało człowiekowi nie po to, aby mógł kierować się nim i słuchać, ale po to, by ujawnić i pokazać mu jego bezsilność i bezradność [...] prawo wini, przeraża i osądza¹.

Reżyser dokonujący adaptacji powieści staje przed nie lada wyzwaniem. Z jednej strony jest czytelnikiem oryginału i interpretatorem, który – jak każdy obcujać z dziełem sztuki – ma prawo do własnego twórczego odczytania, z drugiej zaś musi liczyć się z gustami publiczności. Twórcze zmagania i towarzyszący mu niepokój są jeszcze trudniejsze w przypadku, gdy młody reżyser sięga po dzieło powszechnie znane i doceniane. W takiej sytuacji znaleźli się twórcy analizowanych przeze mnie filmów. Przedmiotem mojej uwagi nie są bowiem filmy znane szerokiej publiczności, lecz adaptacje *Procesu* Franza Kafki dokonane przez studentów reżyserii Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Uważam, że warto zainteresować się owymi etiudami studenckimi z co najmniej dwóch powodów: z uwagi na niezwykle materiał literacki i problemy związane z jego adaptacją, a także ze względu na niebanalny i niekonwencjonalny sposób odczytania *Procesu*, który stał się udziałem młodych twórców.

Realizacja adaptacji jest warunkiem zaliczenia drugiego roku reżyserii na Uniwersytecie Śląskim. Studenci nie wybierają samodzielnie literackiego pierwowzoru. Decyzja o przedmiocie adaptacji jest przywilejem wykładowcy sprawującego artystyczną pieczę nad pracami młodych twórców. Opiekunem reżyserów analizowanych przeze mnie filmów jest Filip Bajon, który ma na swoim koncie kilka adaptacji znanych szerokiej

¹ Lew Szestow, *Ateny i Jerozolima*, tłum. Cezary Wodziński, Wyd. Literackie, Kraków 1993, s. 228.

publiczności. Warto wspomnieć chociażby o *Przedwiośniu* (2001) według powieści Stefana Żeromskiego czy też *Ślubach panieńskich* (2010) opartych na sztuce Aleksandra Fredry. Jest to zatem reżyser w pełni świadomy problemów, jakich nastęrcza adaptacja dzieła literackiego. Sądzę, że nie bez powodu wybrał *Proces* jako materiał do zaliczeniowej etiudy.

Rozważania na temat adaptacji *Procesu* warto poprzedzić refleksją na temat struktury powieści i problematyki podejmowanej przez Franza Kafkę. Zdaniem Alberta Camusa „cała sztuka Kafki polega na zmuszeniu czytelnika do ponownej lektury. Jego rozwiązania, czy brak rozwiązań, sugerują wyjaśnienia, które nie całkiem są jasne i żądają przeczytania nowego i pod kątem, który je uzasadni”². W istocie, dzieła Kafki – jego powieści, opowiadania, dzienniki – są przedmiotem rozlicznych lektur i interpretacji. Reżyserzy, podejmujący trud adaptacji *Procesu* muszą mieć zatem świadomość, że ich widzowie znają literacki oryginał i będą oczekiwać nie tylko streszczenia powieści, lecz także dialogu z nią. Odbiorcy filmu będą zmierzali

ku zbudowaniu jedności, która nie jest już dłużej tylko książką ani wyłącznie filmem w danym momencie oglądanym. Percepcja zostaje ukierunkowana na stworzenie syntezy, która rodzi się tylko w umyśle widza i nigdzie poza nim nie istnieje. Końcowym wytworem oglądanego filmu będącego adaptacją książki jest więc dzieło wirtualne³.

W procesie adaptacji, rozumianej jako twórcza lektura i interpretacja, reżyser staje się niejako egzegetą objaśniającym czy też koncentrującym uwagę widza na wybranych aspektach powieści.

Proces nastęrcza adaptatorowi wielu trudności. Sposób prowadzenia narracji bardziej przypomina filozoficzne traktaty egzystencjalistów aniżeli klasyczną powieść⁴. Fabuła *Procesu* jest niezwykle trudna do zaadaptowania na potrzeby scenariusza filmowego. Zawiązanie i rozwiązanie akcji wydaje się następować w tym samym momencie, równocześnie, już na samym początku historii Józefa K. Dowiadujemy się wówczas, że zostaje oskarżony, jego dalsze perypetie utwierdzają nas w przekonaniu, że ów absurdalny akt oskarżenia nie zostanie uchylony. Z punktu widzenia zdrowego rozsądku sytuacja Józefa pozbawiona jest jakiegokol-

² Albert Camus, *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki*, tłum. Joanna Guze, [w:] tenże, *Eseje*, tłum. Joanna Guze, PIW, Warszawa 1971, s. 187.

³ Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998, s. 17.

⁴ Michał Głowiński, *Powieść*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002, s. 416.

wiek sensu i logiki. Józef nie ma możliwości wydostania się ze swojego absurdalnego świata. Poznawani przez nas bohaterowie i sugerowane przez nich rozwiązania sytuacji utwierdzają nas w przekonaniu, że znalazł się w sytuacji bez wyjścia. Niezależnie od tego, czy towarzyszymy Józefowi w jego pokoju, w dusznych sądowych korytarzach, czy też w katedrze, tkwimy w tej samej pułapce. Nie ogranicza nas bowiem ani czas, ani przestrzeń, lecz absurd ludzkiego losu. Jesteśmy, wraz z Józefem K., skazani na bezowocne poszukiwania. Od samego początku znamy jednak ich rezultat i wiemy, że nie zdołamy uciec z irracjonalnego świata, w który zostaliśmy wrzuceni. *Wyrok zapada nagle, i samo postępowanie przechodzi stopniowo w wyrok*⁵.

Biorąc pod uwagę skomplikowaną i wielowymiarową fabułę, można podać w wątpliwość, czy udana adaptacja *Procesu* jest w ogóle możliwa. W tym miejscu warto powołać się na rozważania Alicji Helman i przytaczanych przez nią teoretyków. Dobry film nie musi być wcale wierną adaptacją, ta może w sposób daleki odbiegać od literackiego oryginału⁶. Realizatorzy filmów będących przedmiotem moich analiz traktują *Proces* jako punkt wyjścia do swoich poszukiwań. Nie jest to jednak zarzut wobec reżyserów. Adaptować nie oznacza bowiem nic innego, jak przerabiać, odczytywać na nowo, umieszczać w innym kontekście kulturowym i społecznym. Od napisania *Procesu* do powstania omawianych etiud upłynęło prawie sto lat. Zmienił się nie tylko język literatury, lecz przede wszystkim kina. Dlatego też reżyserzy nie starają się dokonać przekładu, ich praca jest świadectwem własnego odczytania dzieła, często poprzez pryzmat współczesnych doświadczeń i teorii.

Przedmiotem moich rozważań będą trzy etiudy filmowe. Dwie z nich, *Muka!* w reżyserii Kordiana Kądzeli oraz *Defekt* Małgorzaty Suwały, stanowią rodzaj komentarza do *Procesu*, starają się dochować wierności oryginałowi, a jednocześnie selekcionują fragmenty powieści i analizują wybrane jej elementy. Inaczej rzecz ma się w przypadku *Poczekalni* w reżyserii Michała Wawrzeckiego, gdzie fabuła powieści została potraktowana jako inspiracja do stworzenia nowego dzieła, pozostającego jednakże wiernym oryginałowi w kwestii podejmowanych problemów filozoficznych. Reżyserzy wiedzą, że język literatury nie jest przekładalny na język filmu. Polemizują z autorem *Procesu*, a od kompetentnej widowni wymagają nie tylko znajomości dzieł Kafki, lecz także otwartości na nowe interpretacje.

⁵ Franz Kafka, *Proces*, tłum. Bruno Schulz, Wyd. Inicjał, Łódź 1994, s. 140.

⁶ Alicja Helman, *dz. cyt.*

Muka!, czyli piętno

Muka! w reżyserii Kordiana Kądzeli, znana widzom 37. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, to adaptacja, która oddaje rysy literackiego oryginału w sposób dość swobodny. Akcja filmu rozgrywa się w czasach współczesnych. Józef nie jest urzędnikiem, lecz nocnym stróżem. Dla autora filmu, podobnie jak dla Franza Kafki, profesja Józefa nie ma większego znaczenia. Jest on everymanem, którego los to parabola ludzkiej egzystencji. Film Kordiana Kądzeli nie dokonuje prostej transpozycji fabuły *Procesu* na język filmu. Akcja *Muki!* rozpoczyna się o poranku. Główny bohater, zamknięty w ciasnej przyczepie campingowej, czeka na swojego zmiennika Zygę, oglądając telewizyjny teleturniej. Widzowie domyślają się, że bohater jest kimś w rodzaju stróża, choć jego pracę można by scharakteryzować jako bezsensowne czekanie.



Fot. 16. *Muka!* (2012, reż. Kordian Kądzela)
Arkadiusz Jakubik w roli Józefa – stróża

Życie zawodowe bohatera *Muki!* przypomina urzędniczą pracę Józefa K. Profesja obu bowiem wydaje się równie pusta i absurda. Jest ona rodzajem zajęcia, które wykonuje się codziennie, mrówczą pracą, na którą została skazana jednostka, czy też jednym z aspektów naszej egzystencji, któremu Kafka nadał absurda. W końcu oczekiwanie bohatera zostaje przerwane przez pojawienie się zmiennika. Mężczyzna przekazuje Zydze kurtkę, która jest jedynym elementem służbowego uniformu, zaś Zyga opowiada dowcip, który stanie się analogią życiowej sytuacji bohatera:

Facet dzwoni do kumpla i mówi: „Słuchaj, może byśmy się spotkali, wypili. Może znowu u ciebie. Ostatnio taka atmosfera była fajna”. No, a ten kumpel mówi: „Wiesz co, my z żoną byśmy chcieli, żebyś ty więcej do nas nie przychodził”. „A co się stało”, ten pierwszy mówi. „A wiesz, taka nieprzyjemna sprawa, bo ostatnio jak u nas byłeś, to zginęła nam stówka, no sto złotych”. Ten mówi: „No co ty, chyba mnie nie podejrzewasz?”. Odpowiada: „Nie, nie, sprawa się wyjaśniła, stówka się znalazła, ale mimo wszystko jednak niesmak pozostał”⁷.

Losy bohatera *Muki!* potoczą się w podobny sposób, jak perypetie niesłusznie oskarżonego o kradzież bohatera dowcipu. Po zakończeniu nocnej zmiany mężczyzna wraca do domu. Automatycznie wykonuje wyuczone czynności. Ta codzienna rutyna przywodzi na myśl machinalne czynności Józefa K.: codzienne wyprawy do pracy, odwiedziny przyjaciółki. Bohaterowie Kordiana Kądzieli i Franza Kafki do momentu postawienia w stan oskarżenia zdają się żyć w taki sam bezrefleksyjny, niemalże instynktowny, sposób. Filmowy Józef beznamietnie wykonuje codzienne obowiązki. Zatrzymuje się na przejściu dla pieszych, by, choć ulica jest całkowicie pusta i z żadnej strony nie nadjeżdżają pojazdy, poczekać na zielone światło i przejść na drugą stronę. Wchodzi po schodach i puka do mieszkania, w którym żyje wraz z matką. Od niej dowiadujemy się, że to rytualne dobijanie się do drzwi też powtarza się codziennie, od czasu gdy, pół roku temu jej syn zgubił klucze. Wraz z Józefem i jego matką znajdujemy się w jego pokoju, który za sprawą wąskiego kadru i sinoniebieskiej kolorystyki jest tak samo ciasny i klaustrofobiczny, jak przyczepa – miejsce pracy. Dopełnieniem tej monotonii jest rozkładana przez bohatera meblościanka.

Relacje Józefa z matką przypominają te, które łączą bohatera z Zygą – słucha jej i przytakuje bez zainteresowania. Bohater filmu jest przeraźliwie samotny, nie ma kolegów ani kobiety, jego jedynym przyjacielem jest zamknięty w szklanym terrarium chomik Marcin. Zwierzątko i jego los są też analogią do losów Józefa. Matka opowiada bohaterowi o bezskutecznej próbie ucieczki małego pupila, którą udało jej się udaremnić. Historię kończy stwierdzeniem zaadresowanym do syna: *Wariat szalony. Zupełnie jak ty*. Porównanie to nie wydaje się bezpodstawne. Kolorystyka i sposób kadrowania otoczenia Józefa przywodzą na myśl ciasne, szklane pudełko, zaś codzienna rutyna przypomina czynności życiowe zamkniętego zwierzęcia. Monotonny los bohatera filmu zostaje zakłócony przez przyjsię dwójki ludzi. Józef, podobnie jak protagonista *Procesu*, zostaje aresztowany. Zarzuty nie zostają mu przedstawione nawet podczas przesłuchania. Śledczy naciskają jedynie, by przyznał się do winy, zaś przesłuchiwany zapewnia, że chciałby pomóc, ale nie wie jak. Na zakończenie

⁷ Wszystkie cytaty z filmów na podstawie ich list dialogowych.

pierwszego przesłuchania, tak jak w powieści Kafki, Józef zostaje tymczasowo zwolniony i wraca na nocną zmianę do swojej pracy. Zyga nie ma ochoty już z nim żartować. Jego zmiennik został przecież oskarżony, co utożsamiane jest z winą.

Perypetie filmowego bohatera początkowo przebiegają podobnie do losów literackiego protagonisty. Reżyser przenosi akcję *Procesu* w czasy nam współczesne, co można tłumaczyć uniwersalnością postaci Józefa i przesłania Kafki. W dalszej części *Muki!* losy Józefa przebiegają jednak nieco inaczej. W nocy do jego przyczepy przybywa bowiem jeden ze śledczych, by wyjaśnić, że zaszła pomyłka – *chochlik się wkradł* – zaś Józef okazał się niewinny. Powinien był, co prawda, od razu uprzedzić o tym śledczych, co zaoszczędziłoby wszystkim sporo czasu, nie mógł jednak tego wiedzieć, gdyż został oskarżony po raz pierwszy w życiu. Nazajutrz, gdy w przyczepie pojawia się zmiennik Zyga, Józef opowiada mu swoją niezwykłą historię bezpodstawnego aresztowania i oskarżenia. Kolega jednak nie zachowuje się jak co dzień, nie zagaduje, nie żartuje. Dzieje się tak, jak w opowiedzianym wcześniej dowcipie: choć wszystko się wyjaśniło i nie udowodniono winy, „niesmak pozostał”. Podobnie reaguje matka, zaś jej przyjaciel namawia Józefa, by przyniósł zaświadczenie udowadniające jego niewinność, podsumowując wątpliwości matki stwierdzeniem: *A jak ma ci uwierzyć. Wczoraj taki cyrk, a dziś przychodzi, jakby nigdy nic*. Aresztowanie i oskarżenie staje się dla Józefa rodzajem piętna, które wyklucza go ze społeczności.

Józef wyrusza po zaświadczenie, ale sprawa okazuje się nie taka prosta. Nie może nigdzie odnaleźć śledczych, zaś portier z sądowego budynku informuje, że *nie mamy orzeczeń o niewinności, o winie owszem, od tego tu jesteśmy*. Zrezygnowany Józef wraca do matki. Ta jednak już zdążyła wystawić rzeczy syna przed drzwi mieszkania i nie reaguje na jego łomotanie do drzwi. Zrezygnowany syn zabiera swoje manatki, w tym także terrarium z chomikiem Marcinem. Od tej pory mieszka w przyczepie – swoim miejscu pracy. Po zakończonej zmianie, z trudem krząta się w swoim nowym ciasnym mieszkaniu. Zyga, podobnie jak matka, ignoruje go. W końcowej scenie Józef karmi Marcina, a następnie kładzie się na swoim materacu i zasypia.

Etiuda Kordiana Kądzieli to bardzo ciekawa i konsekwentna adaptacja *Procesu*. Autor filmu zmienia fabułę literackiego pierwowzoru i jego zakończenie – Józef jest uniewinniony, zaś w finałowej scenie nie zostaje zamordowany. Warto jednak zauważyć, że takie przedstawienie losów bohatera *Procesu* nie zmienia w żaden sposób jego położenia. Autor filmu nie tylko zachowuje kafkowski klimat, lecz także zwraca uwagę na fakt, iż Józef zostaje skazany na swój los już na samym początku. Podobnie jak

w literackim oryginale, w momencie zawiązania akcji znamy już jej zakończenie. Wina nie potrzebuje bowiem dowodu, zaś swojej niewinności nie sposób dowieść ani u Kafki, ani u Kądzeli. Dramat filmowego bohatera potęguje brutalnie ironia, z jaką opisane są jego losy. Egzystencja Józefa przypomina losy bohaterów niewyszukanego dowcipu albo żalosne próby walki z przeznaczeniem podejmowane przez chomika. Absurd losu Józefa wyraża także tytuł filmu. Jego oskarżenie jest jak *muka* – w slangu młodzieżowym niezastulony kuksaniec na ulicy – który boli tylko poszkodowanego, zaś dla postronnych obserwatorów staje się przyczynkiem do drwin. Reżyserowi filmu udaje się także uchwycić samotność kafkowskiego bohatera. Otaczający ludzie nie żywią dla niego żadnego współczucia, nie potrafią ani nawet nie starają się zrozumieć dramatu Józefa.

Bohater *Muki!* nie umiera w finałowej scenie, w istocie jednak kończy jak K., który kres swojej egzystencji kwituje słowami: *Jak pies!* Zostaje uprzedmiotowiony, potraktowany jak zwierzę, przyrównany do swojego chomika, gdyż, podobnie jak on, nie ma wpływu na swój los. Zostaje zamknięty i uwięziony w swojej egzystencji, skazany na absurd i porażkę. Jego jedynym zajęciem jest bezmyślne gapienie się w telewizyjny ekran lub w szklane terrarium. Za sprawą zdjęć, ich sinoniebieskiej kolorystyki i kompozycji kadru, sam wydaje się zamknięty w szklanym pudełku. Reżyser, nakazując widzom obserwowanie Józefa, uwięzionej i skazanej na porażkę istoty, uzmysławia nam, że zachowujemy się jak bohater filmu – śledzimy beznamiętnie ludzki los zamknięty po drugiej stronie ekranu. Kordianowi Kądzeli udaje się tym samym uchwycić uniwersalny charakter kafkowskiego przesłania. Józef nie jest nieudacznikiem z fikcyjnej opowieści, ale jednym z nas, któremu przytrafiła się *muka* – niezastulony, bolesny kuksaniec od losu, a w szerszym kontekście pozbawiona sensu egzystencja w świecie przepełnionym absurdem.

Defekt, czyli kobieta

Adaptacja *Procesu* Małgorzaty Suwały nosi tytuł *Defekt* i jest komentarzem do szóstego rozdziału powieści – *Wuj – Leni*. Proza Kafki zostaje odczytana poprzez pryzmat tego fragmentu oraz postaci Leni. Rozdział dotyczy spotkania Józefa z wujem Albertem, który prowadzi go do znajomego sędziego, aby ten pomógł w procesie. W czasie pobytu u sędziego Józef poznaje jego pielęgniarkę, Leni, i wdaje się z nią w romans. To właśnie fragmenty dotyczące Leni stanowią punkt wyjścia do twórczych

poszukiwań Małgorzaty Suwały oraz jej klucz do adaptacji *Procesu*. Cechą charakterystyczną Leni jest błona wyrastająca między palcami jednej ręki, którą bohaterka określa mianem „usterki”⁸, zaś autorka filmu „defektem”. Ta drobna niedoskonałość czyni Leni inną od pozostałych kobiet. Wyróżnia ją i zarazem stygmatyzuje. Sprawia, że pośród bohaterów *Procesu* zajmuje wyjątkowe miejsce.



Fot. 17. *Defekt* (2012, reż. Małgorzata Suwała)
Leni ukrywa swój „defekt” za pomocą rękawiczki

Pozycja Leni jest wyjątkowa. Z jednej bowiem strony, jako pielęgniarka sędziego zajmuje miejsce uprzywilejowane: ma dostęp do poufnych informacji, spotyka sądowych dygnitarzy, wie na temat procesu znacznie więcej, niż K. Z drugiej – jest traktowana przedmiotowo przez wuja i K. Ta niejednoznaczna sytuacja Leni stanowi punkt wyjścia dla adaptacji Małgorzaty Suwały. Autorka *Defektu* czyni z Leni centralną postać swojego filmu. Reżyserka polemizuje z patriarchalnym porządkiem dominującym w *Procesie* i odczytuje dzieło Kafki z zupełnie innej, kobiecej perspektywy. Opowieść skupia się wokół postaci Leni i przedstawia historię jej emancypacji. Za sprawą poprowadzonej w filmie narracji widzimy w jego bohaterce nie tylko pielęgniarkę sędziego, ale przede wszystkim samotną kobietę, świadomą beznadziejnej sytuacji, w której się znalazła. Pokochała bowiem oskarżonego, a zatem jej miłość skazana jest na niepowodzenie. Jej próby zatrzymania ukochanego Józefa są daremne nie tylko z powodu jego nadmiernego zainteresowania procesem czy też ze względu na fakt posiadania przez niego kochanki Elzy, lecz przede wszystkim dlatego, iż Józef jest oskarżony. Proces Józefa K. to przyczyna dramatu Leni. Absurdalna egzystencja jest także jej udziałem. Wina Józefa wywiera piętno również na życiu Leni.

⁸ Franz Kafka, *dz. cyt.*, s. 75.

Za sprawą Małgorzaty Suwały Leni nabiera podmiotowości. Jej defekt to nie tylko błona pomiędzy palcami, którą zakrywa urastającą do rangi fetysza rękawiczką. Defektem jest także jej beznadziejna miłość do skazańców, gdyż w filmie Suwały sędziego odwiedza nie jeden, lecz wielu K. Multiplikacja postaci Józefa powoduje, że to mężczyzna zostaje sprowadzony do roli fetysza. Każdy z Józefów wywołuje w Leni podobne pragnienie połączone jednocześnie ze świadomością niemożności zaspokojenia go. Pożądanie związane jest nieodzownie z brakiem ukochanego. Dla Leni kochać znaczy tęsknić. Dramat Leni oraz jej uprzedmiotowienie i próby emancypacji doskonale ilustrują kostiumy. Z jednej bowiem strony kobieta ubrana jest w tradycyjny strój pokojówki przywodzący na myśl fetyszystyczne pragnienia, z drugiej zaś napotyka mężczyzn zunifikowanych, ubranych w takie same garnitury. Postać Leni oscyluje pomiędzy wyuzdaniem a potrzebą miłości do tego jedyne. Wydaje się, że kobieta zmienia, czy też wymienia kochanków, dlatego że zdaje sobie sprawę z ich przemijalności. Są winni, więc odejdą, zaś Leni pozostanie sama.

Defekt otwiera scena rozmowy Leni z jednym z Józefów. Kobieta domaga się uwagi. Najpierw mówi do ukochanego, że chciałaby z nim porozmawiać. Za chwilę przemawia w jego imieniu, zgodnie z własnym wyobrażeniem idealnej miłości: *Chciałbym z tobą porozmawiać*. W kolejnych scenach dialogi, które w *Procesie* były nawiązywane pomiędzy Leni a Józefem, wypowiadane są przez jedną kobietę i różnych mężczyzn. Aktorzy grający postać K. występują w różnych ujęciach tych samych scen. Leni siada na kolanach jednego ukochanego, by za chwilę spojrzeć w oczy komuś innemu. Jej zachowanie wydaje się jednak nie oznaką wyuzdania, ale potrzeby miłości. W świecie Leni nie sposób bowiem kochać jednego mężczyzny, skoro każdy z nich po kolei odchodzi. Potwierdzeniem tej tezy zdaje się następna scena, w której Leni z wysoko podwiniętą spódnicą i odsłoniętymi udami siedzi na kolanach sędziego, ten zaś napomina ją: *Przygotuj się, zaraz przyjdzie kolejny petent*. Wuj Albert i jeden z Józefów pojawiają się ponownie, zaś Leni, po opuszczeniu pokoju sędziego wykonuje gest opisany także przez Kafkę – rozbija talerz. Czynność ta, w *Procesie* pojawiająca się tylko raz i mająca na celu zwabienie Józefa za sprawą tłuczonego szkła, w *Defekcie* urasta do rangi rytuału. Talerz rzucony na podłogę jest jak magiczne zaklęcie, dzięki któremu kolejny skazaniec przyjdzie do Leni i weźmie ją w swoje ramiona.

Fragmenty *Procesu*, które w powieści Kafki wydają się przejawami kokieterii Leni, zyskują w *Defekcie* zupełnie inne, nowe znaczenie. Kobieta stwierdzająca, że *nie chce rozmawiać w kółko o procesie*, albo dopytująca się o kochankę Elizę i komentująca jej zdjęcie: *Brzydka jest*, w ujęciu Suwały wydaje się nie flirtującą pokojówką, lecz osobą, która mówi ukochanemu

wyświechtane frazesy, by nadać pozory normalności swojej relacji. Stara się skupić uwagę nie na sprawach służbowych; ukazuje swoją zazdrość o kochankę K., by przyciągnąć do siebie uwagę ukochanego. Na pożegnanie zaś rzuca mu klucz i mówi: *Teraz należysz tylko do mnie*, co w kontekście procesu i czekającej Józefa kary śmierci, z egoistycznego frazesu wyuzdanej pokojówki staje się wołaniem o miłość w świecie nieczułym na ludzkie cierpienie. W oczach sędziego i Alberta Leni *wydaje się wesółą albo bardzo dobrze udaje smutek*; z perspektywy widza i scen, w których kobieta w samotności oczekuje K., bohaterka *Defektu* zdaje się postacią smutną, która udaje wesołość, by sprostać oczekiwaniom mężczyzn wobec etosu frywolnej pokojówki. Diagnoza otaczających Leni mężczyzn jest zupełnie inna od tej postawionej przez Małgorzatę Suwałę.

Finał *Defektu* pod względem fabularnym nie różni się od końcowej sceny *Procesu*. Józef zostaje zamordowany. Na śmierć prowadzi go dwóch mężczyzn. Widzowie filmu Małgorzaty Suwały wiedzą jednak, że ci mężczyźni to także oskarżeni K. Scenie przygląda się ze wzniesienia Leni. Z jej punktu widzenia nie ma różnicy, kto zamordował, kto zaś był ofiarą. Ważne, że wszyscy ukochani odeszli. Podobnie jak dla otaczających ją mężczyzn – skazańców i skazujących, tak dla niej dotychczasowe życie było także absurdalnym dramatem. Jednakże, w momencie ich odejścia, Leni staje się wolna od miłości do nich, od tęsknoty, a zatem i od cierpienia. Jej los został spleciony z ich losem. W finałowej scenie najpierw tęsknym i pełnym cierpienia wzrokiem śledzi trójkę Józefów, skazanych na to, by umierać lub wykonywać wyrok, następnie zaś odwraca się na pięcie i kroczy poprzez łąkę. Idzie sama, lecz już nie samotnie. Towarzyszy jej utwór muzyczny o wymownym tytule *Walk on by*, czyli „idź swoją drogą”. Leni straciła ukochanego. Dom, w którym pełniła funkcję pokojówki, pozostawia za sobą. Nie towarzyszy jej również żaden z Józefów, którzy w romanse z Leni upatrywali swoich szans na wygranie procesu. Kobieta kroczy poprzez łąki i choć mogłoby się wydawać, że zostawiła wszystko, w interpretacji Małgorzaty Suwały zyskuje własną podmiotowość. Kolejny z epizodów jej życia, zamiast odwoływać się do usterki na jej ciele, z pewnością opisywałby jej siłę i zmagania z absurdalnym istnieniem.

Poczekalnia, czyli nadzieja

Poczekalnia w reżyserii Michała Wawrzeckiego to dzieło inspirowane twórczością Kafki. Etiuda nie jest wiernym odzwierciedleniem powieści. Reżyser traktuje fabułę *Procesu* w sposób niezwykle swobodny, podejmuje

jednak kafkowskie tropy: problemy egzystencjalne i filozoficzne związane z samotnością, brakiem zrozumienia i logiki w absurdalnym świecie. Rozwiązanie to, choć może wydawać się kontrowersyjne, jest ciekawe z uwagi na specyfikę literackiego pierwowzoru czy też twórczości Franza Kafki potraktowanej całościowo. Ostatecznie bowiem najistotniejsza wydaje się nie sama akcja powieści i realia, w których została osadzona, lecz podejmowane w niej problemy. Michał Wawrzecki zdaje się odczytywać twórczość Kafki w duchu filozofii Sørensa Kierkegaarda, dla którego jednym z najważniejszych aspektów ludzkiej egzystencji było przeciwieństwo jednostki i otaczającego ją świata pojętego jako paradoks, rozumiany jako kategoria i określenie estetyczne⁹. Warto także zauważyć, że reżyser zachowuje strukturę fabularną *Procesu*, chociaż umieszcza akcję swojej etiudy w całkowicie innych realiach. Wydarzenia rozgrywają się bowiem nie w budynkach sądów, urzędów czy katedr, ale na dworcu kolejowym. Takie umiejscowienie akcji zwraca uwagę na uniwersalność kafkowskiego przesłania, a także problematyczność adaptacji *Procesu*, związaną z faktem, że moment zawiązania akcji jest właściwie jej rozwiązaniem. Nie ma bowiem sposobu, by uniknąć oskarżenia. Już samo istnienie we wrogim świecie tożsame jest ze zmaganiem się z rządzącymi w nim absurdalnymi prawami. Bohater *Poczekalni*, podobnie do Józefa K., do końca nie traci jednak nadziei, stara się walczyć i wierzyć, że jego przygoda może mieć pozytywne – czy też po prostu racjonalne – zakończenie.

Poczekalnia jest opowieścią o dojrzewaniu do absurdu, historią uzmysławiania sobie sensu, czy też raczej bezsensu ludzkiej egzystencji. Wolność i samoświadomość okazują się jedynie ułudą, rodzajem pocieszającej fikcji, w którą wierzymy, ponieważ boimy się dostrzec, że ludzki los jest zdeterminowany w sposób wymykający się zdroworozsądkowemu poznaniu. Nasz „swojski, dobrze znany, uporządkowany świat z jego prawami przyrody, zasadami moralnymi, hierarchiami społecznymi itd. jest tylko maską, pod którą kryje się zupełnie inna rzeczywistość. Światem w istocie rządzą jakieś tajemnicze, anonimowe siły, kierujące się prawami, których nie potrafimy zrozumieć”¹⁰. Etiuda Michała Wawrzeckiego wydaje się opowieścią o odkrywaniu tej przerażającej zasady kierującej światem.

Otwierająca film scena przedstawia biegnącego przez łąki bohatera, który dociera do skrzyżowania trzech dróg, wybiera jedną z nich i dociera do małej stacji kolejowej. Sekwencja ta zdaje się nawiązywać i polemizować z *Przypadkiem* Krzysztofa Kieślowskiego (1981). Jednak, w odróżnieniu od

⁹ Karol Toeplitz, *Kierkegaard*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 154.

¹⁰ Leszek Kleszcz, *Pochwała absurdu*, [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*, red. Ryszard Różański, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s., 14.

Witka Długosza, wybory bohatera Warzechy sprawiają wrażenie pozor-nych. Istotą tragizmu kafkowskiego bohatera jest bowiem jego absurdalny los, w obrębie którego nie ma możliwości wyboru. Wszystkie alternatywy dotyczą bowiem tego samego, pozbawionego racjonalności świata i już sam fakt egzystencji, bycia w świecie, skazuje nas na absurd. Bohater *Poczekalni* dociera na dworzec, by kontynuować swoją podróż koleją, w kasie biletowej dowiaduje się jednak, że przyszedł za późno. Postępując zgodnie z zasadami zdroworozsądkowej logiki, usiłuje zakupić bilet na inny pociąg. Próby te okazują się jednak daremne. Sprzedający bilety zamyka kasę, zaś rozkład jazdy okazuje się nieczytelny.



Fot. 18. *Poczekalnia* (2012, reż. Michał Wawrzecki)
Bohater czeka na dworcu, z którego nie odjeżdżają
żadne pociągi

Bohater zostaje na dworcu. Czeki. Jego sytuacja jest analogiczna do tej, w której znalazł się Józef K., gdy pewnego poranka pojawili się u niego śledczy. W przeciwieństwie jednak do Józefa, bohater *Poczekalni* może wydostać się ze swojej opresyjnej sytuacji, powracając na rozstaje dróg i wybierając inną z nich. Pozostaje jednak na dworcu, gdyż ma jeszcze nadzieję, że upragniony pociąg nadjedzie i on sam będzie kontynuował podróż. Determinują go zatem nie tylko siły zewnętrzne, ale jego własne przekonania skłaniające go do interpretacji świata zgodnie z prawami logiki i zdrowego rozsądku. Dopiero w ostatniej scenie filmu, rozgrywającej się na opustoszałym peronie, dowiemy się, że na dworcu od dawna nie kursują żadne pociągi. Zasugeruje to dobitnie obraz trawy porastającej tory oraz długi rząd monet ustawionych na szynach po to, by zgodnie z zasadami dziecięcej zabawy przejechał po nich pociąg. Scena ta, choć na próżno szukać jej w prozie Kafki, jest jednak na wskroś nasycona duchem jego powieści. Jest bowiem świadectwem nadziei bohaterów, którzy, na przekór niezrozumiałym okolicznościom, do końca wierzą, że ich zdroworozsądkowy plan się powiedzie. Ilość ułożonych monet świadczy o tym, że bohater

Poczekalni nie jest osamotniony w swoim oczekiwaniu na pociąg. Podobną nadzieję żywiło wielu jego poprzedników. Jednostkowe przeżycia bohatera zyskują wymiar uniwersalny, wpisany w świat diegetyczny. Musiał mierzyć się z absurdem samotnie, jednakże jego indywidualne zmagania nie są jednostkowe, lecz wpisane w egzystencję każdej jednostki.

Uniwersalność tragicznego losu jednostki nie umożliwia nawiązania kontaktu z innymi ludźmi wrzuconymi w istnienie. Bohater rozgląda się po ciasnej przestrzeni dworca, w której napotyka innych podróżnych oraz pracowników. Wszyscy oni pogrążeni są w marazmie, tylko niektórzy z nich wydają się zainteresowani pojawieniem się nowego przybysza. Bohater nie potrafi jednak nawiązać z nimi kontaktu, jest osamotniony w swoim beznadziejnym oczekiwaniu na pociąg. Samotność, problem z komunikacją i brakiem zrozumienia ze strony innych ludzi charakteryzuje nie tylko Józefa K., lecz wszystkich kafkowskich bohaterów. Reżyser *Poczekalni*, odstępując od zamiaru wiernej adaptacji *Procesu*, zdaje się poszukiwać inspiracji także w innych powieściach Kafki. Losy filmowego bohatera, który domaga się biletu, by udać się do pracy, przywodzą na myśl przede wszystkim *Zamek* i jego bohatera – geometrę K., który na próżno usiłuje się do niego dostać, by wywiązać się z zadania. Odstępując od literackiego pierwowzoru i umieszczając swojego bohatera w scenerii niemającej związku z *Procesem*, reżyser filmu zwraca uwagę na egzystencjalny i ontyczny aspekt sytuacji, w których znajdują się Kafkowscy bohaterowie. Tytułując etiudę *Poczekalnia*, nie zaś *Dworzec*, Michał Wawrzecki podkreśla paradoksalność kafkowskiego oczekiwania, które nie tylko zawsze kończy się fiaskiem, lecz także od początku wydaje się pozbawione sensu. Bohatera filmu i *Procesu* łączy poczucie absurdu rodzącego się

w zderzeniu jednostki, jej życia, prywatnego świata w miarę uregulowanego i subiektywnie odczuwanego jako normalny oraz sensowny, z sytuacją społeczną, machiną, której nieprzeniknione tryby pozbawione są jakichkolwiek związków logicznych i deterministycznych. Nie dająca się zrozumieć rzeczywistość ujawnia tylko swą moc negatywną, niszczy jednostkę, powoduje rozpad subiektywnej struktury sensu, uniemożliwia komunikację¹¹.

Michał Wawrzecki, choć nie dokonuje wiernej adaptacji powieści, podąża tym samym tropem co Kafka, który

¹¹ Ryszard Rózanowski, *Absurd nasz powszedni*, [w:] *Absurd w filozofii...*, s. 45.

chce wyrazić absurd, jego metodą jest koherencja. Znana jest historia o wariacie, który łowił ryby w wannie; lekarz, psychiatra niebanalny, pyta go, czy „ryba bierze”. „Nie, durniu – odpowiada surowo wariat – przecież to wanna”. Jest to historyjka z rodzaju dziwacznych, ale pokazuje jasno, jak ściśle efekt absurdałny wiąże się z nadmiarem logiki. Niesłychany świat Kafki to w gruncie rzeczy świat taki, gdzie człowiek pozwala sobie na zabójczy luksus łowienia ryb w wannie wiedząc, że nic z tej wanny nie wyłowi¹².

Bohater *Poczekalni* czeka na pociąg, pomimo zapewnień towarzyszy, że ten nigdy nie nadjedzie. Nawet widok porośniętych trawą torów nie jest w stanie skłonić go do zmiany swojego postanowienia. Nie opuszcza dworca, by szukać innego środka transportu. Jego podróż, będąca doskonałą metaforą życia, nie jest kontynuowana dlatego, że wciąż żywi nadzieję, iż świat opiera się na prawach podyktowanych przez zdrowy rozsądek.

Proces jako metafora

Analizowane przeze mnie etiudy studenckie nie są wiernym przeniesieniem fabuły powieści Kafki na język filmu. Sądzę jednak, że w przypadku *Procesu* taka swobodna interpretacja literackiego pierwowzoru jest jednak w pełni uzasadniona i wynika nie tyle z braku umiejętności czy też reżyserskiego kunsztu, lecz jest zabiegiem celowym, odwołującym się do figury metafory rozumianej za Ricoeurem jako trop stylistyczny, który „mówi nam coś nowego o rzeczywistości”¹³. Indywidualne i odkrywcze odczytanie powieści przez młodych reżyserów jest nie tylko ciekawym zabiegiem artystycznym, lecz także wydaje się pewną konsekwencją wynikającą z Kafkowskiego pisarstwa. *Proces* jest bowiem powieścią-zagadką, która wymaga od czytelnika rozwiązania, a przede wszystkim refleksji nad własną sytuacją egzystencjalną i statusem w świecie. Podobny, paraboliczny sens zachowują również studenckie próby adaptacji utworu Kafki. Zrywając z wiernym przedstawieniem powieści, zwracają naszą uwagę na jej wyselekcjonowane elementy, motywy, postaci i podejmowane problemy, by stwierdzić coś nowego nie tylko o *Procesie*, lecz przede wszystkim o ludzkiej kondycji, samotności i nieprzystawalności subiektywnej wizji świata do rządzących nim praw.

¹² Albert Camus, *dz. cyt.*, s. 191.

¹³ Paul Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. Piotr Graff, Katarzyna Rosner, PIW, Warszawa 1989, s. 130.

Metryki analizowanych filmów

Ciemne słońce (Temne slunce)

reż. Otakar Vávra

scen. Otakar Vávra, Jiří Šotola (na podstawie powieści *Krakatit* Karela Čapka)

zdj. Miroslav Ondříček, Josej Illík, Zdeněk Prchlík

muz. Martin Kratochvíl, teksty piosenek Jiří Šotola, śpiewają Luboš Pospíšil, Petr Kalandra

wyk. Radoslav Brzobohatý (dr Prokop), Rudolf Hrušínský (Carson), Magda Vášáryová (Kris), Jerzy Kamas (Dai Mon), Luděk Munzar (Tomeš), Nora Németh (dziewczyna),

Jozef Adamovič (Dan), Vladimír Šmeral (dr Tomeš, wiejski lekarz), Lenka Pichlíková (Anči, córka dr. Tomeša), Andás Bálint (przywódca terrorystów)

Czechosłowacja 1980, prem. 1 września 1980 r., 133 min

Cześć i chwała (Čest a sláva)

reż. Hynek Bočan

scen. Karel Michal, Hynek Bočan

zdj. Jiří Šámal

muz. Zdeněk Liška

wyk. Rudolf Hrušínský (Václav Rynda z Loučky), Blanka Bohdanová (Kateřina), Karel Höger (Jindřich Donovalský), Iva Janžurová (Dorota), Josef Kemr (kapitan), Lubomír

Lipský (ksiądz)

Czechosłowacja 1968, prem. 24 stycznia 1969 r., 84 min

Defekt

reż. Małgorzata Suwała

scen. (na podstawie *Procesu* Franza Kafki) Małgorzata Suwała

zdj. Marcin Łaskawiec

muz. Jan Moszumański

wyk. Klara Bielawka (Leni), Fabian Kocięcki (Józef), Andrzej Popiel (Józef), Antoni Pilch

(Stary Adwokat), Krzysztof Bochenek (Wuj Albert), Jacek Strama (Kamerdyner)

Uniwersytet Śląski (Katowice) – Wydział Radia i Telewizji, 2012, 20 min

Krakatit

reż. Otakar Vávra

scen. Otakar Vávra, Jaroslav Vávra (na podstawie powieści Karela Čapka)

zdj. Václav Hanuš

muz. Jiří Srnka

wyk. Karel Höger (inż. Prokop), Florence Marly (księżniczka Wilhelmina), František Smolík (dr Tomeš), Eduard Linkers (Carson), Jiří Plachý (d'Hémon), Miroslav Homola (Jirka Tomeš), Bedřich Vrbský (baron Rohn), Nataša Tanská (Anči, córka, dr. Tomeša), Karel Dostál (profesor), Bohuž Hradil (Holz)
Czechosłowacja 1948, prem. 9 kwietnia 1948 r., 106 min

Lemoniadowy Joe (Limonádový Joe aneb Koňská opera)

reż. Oldřich Lipský
scen. Oldřich Lipský, Jiří Brdečka (na podstawie powieści *Joe strzela pierwszy* Jiříego Brdečki; późniejsze wydanie polskie pod tytułem *Lemoniadowy Joe*)
zdj. Vladimír Novotný
muz. Jan Rychlík, Vlastimil Hála
wyk. Karel Fiala (Lemoniadowy Joe), Olga Schoberová (Winifred Goodman), Rudolf Deyl (Doug Badman, właściciel saloonu w Stetson City), Bohuž Záhorský (pan Goodman, ojciec Winifred), Květa Fialová (Tornado Lou), Miloš Kopecký (Horacy Badman alias Hogo Fogo) i inni
Czechosłowacja 1964, prem. 11 grudnia 1964 r., 99 min

Mężczyzna idealny (Román pro ženy)

reż. Filip Renč
scen. Michal Viewegh (na podstawie *Powieści dla kobiet* własnego autorstwa)
zdj. Petr Hojda
muz. Jerome Degey
wyk. Zuzana Kanócz (Laura), Marek Vašut (Oliver), Simona Stašová (Jana), Stella Zázvorková (Babcia), Miroslav Donutil (Žemla), Lad'ka Něrgešová (Ingrid), Jaromír Nosek (Rickie), Klara Sedláčková (Sandra), Jaromír Dulava (ojciec Laury), Peter Smith (Jeff), David Švehlík (Hubert), Jiří Bábek (Milan), Radana Bártová-Hermannová (szefowa redakcji).
Czechy 2005, 100 min

Muka!

reż. Kordian Kądziera
scen. Kordian Kądziera (na podstawie *Procesu* Franza Kafki)
zdj. Cezary Stolecki
muz. Mikołaj Majkusiak
wyk. Arkadiusz Jakubik (Józef), Andrzej Warcaba (Zyga), Elżbieta Jarosik (Jadwiga), Antoni Gryzik (Pan Władysław), Juliusz Chrzastowski (Starszy), Michał Czernecki (Młodszy), Marek Pyś (Portier), Janina Nawrot (Sąsiadka)
Uniwersytet Śląski (Katowice) – Wydział Radia i Telewizji, 2012, 27 min

Nieznosna lekkość bytu (The Unbearable Lightness of Being)

reż. Philip Kaufman
scen. Jean-Claude Carrière, Philip Kaufman (na podstawie powieści Milana Kundery pod tym samym tytułem)

zdj. Sven Nykvist
muz. Mark Adler, Ernie Fosselius
wyk. Daniel Day-Lewis (Tomasz), Juliette Binoche (Teresa), Lena Olin (Sabina)
Stany Zjednoczone 1978, 171 min

Otik (Otesánek)

reż. Jan Švankmajer
scen. Jan Švankmajer (na podstawie bajki Karola Jaromíra Erbena)
zdj. Juraj Galvánek
muz. Carl Maria von Weber
wyk. Veronika Žilková (Božena Horáková), Jan Hartl (Karel Horák), Jaroslava Kretschmerová (matka Alžbětki), Pavel Nový (ojciec Alžbětki), Kristína Adamcová (Alžbětki)
Czechy, Wielka Brytania, Japonia 2000, 125 min

Poczekalnia

reż. Michał Wawrzecki
scen. Michał Wawrzecki (na podstawie *Procesu* Franza Kafki)
zdj. Michał Puskowicz
muz. Grzegorz Kubaszkowski
wyk. Rafał Mohr (Józef K.), Mariusz Saniternik (Kasjer), Andrzej Pieczyński (Informator), Anna Gorajska (Leni), Kosma Szymon (Student), Dariusz Niebudek (Podróżny)
Uniwersytet Śląski (Katowice) – Wydział Radia i Telewizji, 2012, 17 min

Pod jednym dachem, także jako: Przytulne gniazdko (Pelíšky)

reż. Jan Hřebejk
scen. Petr Jarchovský, Jan Hřebejk (na podstawie prozy Petra Šabacha)
zdj. Jan Malíř
muz. Ivan Hlas, Ivan Král
wyk. Kristýna Nováková-Fuitová (Jindřiška), Michael Beran (Michal), Jiří Kodet (Kraus), Miroslav Donutil (Šebek), Emília Vášáryová (Šebková), Eva Holubová (nauczycielka Eva), Boleslav Polívka (stryjek Wacław), Jaroslav Dušek (Saša Mašlaň), Stella Zázvorková (babcia)
Czechy 1999, 115 min

Postrzyżyny (Postřižiny)

reż. Jiří Menzel
scen. Bohumil Hrabal, Jiří Menzel (na podstawie powieści Bohumila Hrabala)
zdj. Jaromír Šofr
muz. Jiří Šust
wyk. Magda Vášáryová (Maria), Jiří Schmitzer (Francin), Jaromír Hanzlík (Pepin), Rudolf Hrušínský (doktor Gruntorád), Petr Čepek (de Giorgi), Oldřich Vlach (Růžička)
Czechosłowacja 1981, prem. 1 lutego 1981 r., 94 min

Pupendo

reż. Jan Hřebejk

scen. Petr Jarchovský (na podstawie prozy Petra Šabacha)

zdj. Jan Malíř

muz. Oskar Petr

wyk. Bolek Polívka (Bedřich Mára), Eva Holubová (Alena Márová), Jaroslav Dušek (Míla Břečka), Jiří Pecha (Alois Fábera), Vilma Cibulková (Magda Břečková), Lukáš Baborský (Matěj Břečka), Vojtěch Svoboda (Bobeš Mára), Nikola Pešková (Pavla Břečková), Matej Nechvátal (Honza Břečka)

Czechy 2002, 120 min

Śmierć pięknych saren (Smrt' krásných srnců)

reż. Karel Kachyňa

scen. Karel Kachyňa (na podstawie powieści Oty Pavla)

zdj. Vladimír Smutný

muz. Luboš Fišer

wyk. Karel Heřmánek (Leo Popper), Marta Vančurova (Herma Popperová), Rudolf Hrušínský (Karel Proszek), Jiří Krampol (Jenda Hejtmánek), Lubor Tokoš (malarz Nejezchleb), Dana Vlková (Irma Korálková)

Czechosłowacja 1986, 91 min

Wśród nocnej ciszy

reż. Tadeusz Chmielewski

scen. Tadeusz Chmielewski (na podstawie powieści *Śledztwo prowadzi radca Heumann* Ladislava Fuksa)

zdj. Jerzy Stawicki

muz. Jerzy Matuszkiewicz

wyk. Tomasz Zaliwski (komisarz Teofil Herman), Piotr Łysak (Wiktor, syn Hermana), Henryk Bista (Stefan Waniek), Mirosław Konarowski (Bernard Piret, przyjaciel Wiktor), Jerzy Bończak (Juliusz Stopek), Bolesław Smela (Bolesław Raster, preparator zwłok)

Polska 1978, 116 min

Wycieczkowicze (Účastníci zájezdu)

reż. Jiří Vejdělek

scen. Michal Viewegh, Jiří Vejdělek (na podstawie książki Michala Viewegha pod tym samym tytułem)

zdj. Jakub Šimůnek

muz. Oskar Petr

wyk. Anna Polívková (Jolana), Eva Holubová (matka Jolany), Bohumil Klepl (ojciec Jolany), Ondřej Koval (Max), Květa Fialová (Šarlota), Jaromír Nosek (Ignác), Adrian Jastraban (Oskar), Jitka Kocurová (Pamela), Jana Štěpánková (Helga), Kristýna

Leichtová (Denisa), Martin Pachlát (Vladimír), Martin Sitta (Jarda), Eva Leinweberová (Jituš), Miroslav Krobot (Karel Senior), Pavel Liška (Karel Młodszy), Šárka Opršálová (Irma), Ladislav Ondřej (Jakub)
Czechy 2006, 113 min

Žart (Žert)

reż. Jaromil Jireš
scen. Jaromil Jireš, Milan Kundera (na podstawie powieści *Žart* Milana Kundery)
zdj. Jan Čuřík
muz. Zdeněk Pololáník
wyk. Josef Somr (Ludvík Jahn), Jana Dítětová (Helena Zemánková), Luděk Munzar (Pavel Zemánek), Evald Schorm (Kostka), Milan Svrčina (Jaroslav), Jaroslava Obermaierová (Markéta Pospíšilová)
Czechosłowacja 1968, prem. 28 lutego 1969 r., 77 min

Želary (Želary)

reż. Ondřej Trojan
scen. Petr Jarchovský (na podstawie powieści *Hanulka Jozy Květy Legátovéj*)
zdj. Asen Šopov
muz. Petr Ostrouchov
wyk. Aňa Geislerová (Eliška/Hana), György Cserhalmi (Joza), Ivan Trojan (Richard), Jaroslava Adamová (Lucka), Miroslav Donutil (ksiądz), Jaroslav Dušek (nauczyciel Tkač), Iva Bittová (Žeňa Bojarová)
Czechy, Słowacja, Austria 2003, 142 min.

Biogramy autorów

Joanna Aleksandrowicz – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, kinem azjatyckim, estetyką oraz komparatystyką kulturową. Opublikowała książki *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (Rabid, Kraków 2008) i *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012), a także artykuły i recenzje z zakresu filmoznawstwa.

Ewa Ciszewska – adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. W 2010 r. obroniła doktorat poświęcony historii filmu czeskiego. Publikowała w polskich („Kino”, „Kwartalnik Filmowy”) i zagranicznych („Kino-Ikon”, „Kinečko”, „Film.sk”) czasopismach filmowych oraz w tomach zbiorowych. Współredaktorka książki *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością* (Rabid 2007). Jej zainteresowania naukowe ogniskują się wokół kinematografii środkowoeuropejskich oraz związków kina z miastem na przykładzie Łodzi. Członkini Stowarzyszenia Inicjatyw Miejskich Topografie.

Dobromiła Gołębiak – w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego ukończyła filmoznawstwo, absolwentka filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Podyplomowych Studiów dla Producentów Filmowych i Telewizyjnych na Uczelni Łazarskiego. Obecnie pracuje nad doktoratem poświęconym filmowej twórczości Piera Paola Pasoliniego na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się kinem włoskim, radzieckim oraz współczesnym kinem polskim. Publikowała m.in. na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Fragile”, „Mêlée”.

Mariusz Guzek – zatrudniony w Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy na stanowisku adiunkta w Instytucie Nauk Politycznych. Autor książek: *Na drodze do uniwersytetu, Filmowa Bydgoszcz 1896–1939*, współredaktor tomu *Film polski wobec II wojny światowej* oraz artykułów zamieszczanych m.in. w ramach projektów *Polszczyzna Bydgoszczan* i *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie światowym*. Do jego zainteresowań należą przede wszystkim: historia kina niemeo i film środkowoeuropejski. Obecnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną na temat polskiej kultury filmowej w czasie Wielkiej Wojny 1914–1918.

Magdalena Kamińska – doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o poznaniu i komunikacji społecznej. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza

w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe obejmują gatunki filmowe, morfologię fabuł filmowych, społeczne i kulturowe wymiary Internetu oraz prehistorię mediów audiowizualnych. Jest autorką kilkudziesięciu artykułów naukowych i dwóch monografii: *Rzeczywistość wirtualna jako „ponowne zaczarowanie świata”*. Pytanie o status poznawczy koncepcji (Wyd. Naukowe Bogucki, Poznań 2007) oraz *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu* (Wyd. Arsenau, Poznań 2011). Aktualnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną *Kulturowa historia maszyn optycznych w Europie. Od innowacji technologicznej do zmiany kulturowej*.

Rafał Koschany – adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, autor książki *Przypadek. Kategoria artystyczna i egzystencjalna w literaturze i filmie* (2006) oraz artykułów publikowanych w pracach zbiorowych i czasopismach naukowych. Jego zainteresowania badawcze obejmują teorie interpretacji humanistycznej oraz pogranicza literaturoznawstwa i filmoznawstwa.

Monika Marlicka-Robert – absolwentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim oraz Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi (Wyższe Studium Organizacji Produkcji Filmowej i Telewizyjnej). Publikowała m.in. w magazynie „Sekcja” oraz „Biuletynie Fotograficznym ŚwiatObrazu”.

Ewelina Nurczyńska-Fidelska – filmoznawca, do 2008 r. kierownik Katedry Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka monografii: *Andrzej Munk* (1982), *Czas i przesłona. O Filipie Bajonie i jego twórczości* (2003), *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy* (1998; 2010 – II wyd. poszerzone), współautorka książki *Kino bez tajemnic* (nagroda PISF – 2010). Redaktor lub współredaktor kilkunastu książek zbiorowych, m.in. *Szkola polska – powroty* (1998), *Filmowy świat Andrzeja Wajdy* (2003), *Kino polskie w trzynastu sekwencjach* (2005), *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka* (2008). Autorka kilkudziesięciu artykułów poświęconych głównie kinu polskiemu oraz problemom edukacji filmowej (tu także książki: *Edukacja filmowa na tle kultury literackiej*, 1989 i *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, 1993). W 2011 r. laureatka nagrody PISF w kategorii „krytyka filmowa”.

Maciej Robert – absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim oraz Wydziału Produkcji Filmowej i Telewizyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Doktorant w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, przygotował rozprawę poświęconą adaptacjom prozy Bohumila Hrabala. Teksty filmoznawcze publikował w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, a także w książkach *Na rubieżach ponowoczesności. Szkice o filmie współczesnym; Lustra i krzywe zwierciadła. Społeczne konteksty kina i telewizji; Autorzy kina europejskiego IV*. Poeta, autor trzech wydanych tomików poetyckich, ostatni pt. *Collegium Anatomicum* (2011).

Grażyna Stachówna – profesor w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk filmu, prowadzi badania związane z historią filmu powszechnego oraz polskiego, autorka m.in. dwu książek o twórczości Romana Polańskiego

i dwu o melodramatach filmowych, a także ponad dwustu artykułów. Z pasją interesuje się kulturą popularną, jest wielbicielek kina indyjskiego – redakcja naukowa książki *Nie tylko Bollywood* („Ha!art” 2009) i numeru monograficznego „Studiów Filmoznawczych” (*Bollywood – prawdy i mity*, 2011/12), a ostatnio serialu *Lost: Zagubieni* oraz trylogii o Batmanie Christophera Nolana.

Michał Tabaczyński – tłumacz, krytyk literacki i eseista. Przez cztery lata studiował na Akademii Medycznej (wydziały farmaceutyczny i lekarski), ale ostatecznie ukończył dziennikarstwo, polonistykę i slawistykę. Jego szkice, przekłady i recenzje pojawiały się w wielu czasopismach, m.in. „Borussii”, „Twórczości”, „Ha!arcie”, „Portrecie”, „Dzienniku”, nowojorskim „Nowym Dzienniku” i amerykańskim „Callaloo”. Opublikował m.in. autorską antologię współczesnej poezji amerykańskiej *Parada równości* (Kraków 2005) i tom szkiców krytycznoliterackich *Koniec zabawy w pokolenie* (Bydgoszcz 2010). Był współautorem słownika młodej kultury *Tekstyli bis* (Kraków 2006), readera *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik* (Kraków 2010) oraz książki-raportu *Kultura niezależna w Polsce: 1989–2009* (2010).

Joanna Wojnicka – historyk filmu, pracownik Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się związkami kina ze sztuką i historią, dziejami kina europejskiego, zwłaszcza kinematografią rosyjską i sowiecką. Autorka książek *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego* (Kraków 2001), *Słownika wiedzy o filmie* (razem z Olgą Katafiasz; Warszawa–Bielsko-Biała 2008), *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968* (Kraków 2012) oraz kilkunastu artykułów drukowanych w periodykach naukowych i popularnonaukowych. Współautorka *Historii kina* (t. 1: *Kino nieme*, Kraków 2009; t. 2: *Kino klasyczne*, Kraków 2011) oraz *Encyklopedii kina*.

Urszula Wolak – kulturoznawca, doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się kulturą audiowizualną, w tym zagadnieniem ikonografii w Stanach Zjednoczonych. Jej artykuły ukazały się w czasopismach naukowych i popularnonaukowych, m.in. w „Episteme”, „Opcjach” i „Fragile” oraz miesięcznikach „Kino” i „Film”.

Eva Zamojska – doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Pedagogicznych Problemów Młodzieży na Wydziale Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu; zajmuje się kulturowymi uwarunkowaniami edukacji i socjalizacji, problematyką równości w edukacji oraz badaniem dyskursów edukacyjnych w aspekcie porównawczym Polski i innych krajów. Opublikowała m.in.: *Nierówności edukacyjne w Czechach* (w piśmie „Studia Edukacyjne” 2008, nr 7), *Konstruowanie kobiecości i męskości w podręcznikach szkolnych* (w: *Kobiety w polskiej transformacji 1989–2009. Podsumowania, interpretacje, prognozy*, red. M. Frąckowiak-Sochańska, S. Królikowska, Toruń 2010), *Dzieci – dorośli. Obraz relacji w podręcznikach szkolnych* (w: *Studia z pedagogiki i nauk pogranicza*, red. A. Cybał-Michalska, W. Segiet, D. Kopeć, Poznań 2011) oraz książki: *Kulturowa tożsamość młodzieży. Studium empiryczne. Z badań nad młodzieżą szkół średnich* (1998) i *Równość w kontekstach edukacyjnych. Wybrane aspekty równości w czeskich i polskich podręcznikach szkolnych* (2010). Autorka i współautorka tłumaczeń na język polski utworów z czeskiej i słowackiej literatury pięknej, naukowej oraz eseistyki.

Jan Zamojski – doktor, adiunkt w Katedrze Nauk Społecznych Uniwersytetu Medycznego im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu. Historyk filozofii medycyny, opublikował książki *System filozofii medycyny Henryka Nusbauma* (2006) i *Polska szkoła filozofii medycyny. Przedstawiciele i wybrane teksty źródłowe* (2010) (współred. z M. Musielakiem i współautor). Koordynator projektu *Philosophy of Medicine in the Czech Republic, Slovakia and Poland*, współfinansowanego przez Fundusz Wyszehradzki. Zajmuje się także związkami filozofii i sztuk, m.in.: *O dwuznaczności drogi ku podmiotowości: kilka uwag o filmie „Co wiesz o Elly?”* (w: *Podmiot. Sztuka – terapia – edukacja. W poszukiwaniu sensu terapii zagubionego podmiotu poprzez sztukę*, red. M. Cyłkowska-Nowak, J. Imielska, E. Kasperek-Golimowska, Poznań 2011). Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, pomysłodawca adaptacji i scenarzysta filmów z cyklu *14 bajek z królestwa Lailonii* Leszka Kołakowskiego (prod. TV Studio Filmów Animowanych w Poznaniu, 1997–2000 i 2011), na podstawie twórczości literackiej tego filozofa; por. także: J. Zamojski, *Między filozofią a filmem. O „bajkach z Lailonii...”* Leszka Kołakowskiego (w: *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Kraków 2011).

Z przyjemnością wracasz do książek Bohumila Hrabala? Poruszają cię powieści Milana Kundery? Lubisz się pośmiać przy opowiadaniach Petra Šabacha? Sprawdź, jak twórczość twoich ulubionych pisarzy prezentuje się na dużym ekranie.

W książce zostały zamieszczone analizy filmowych adaptacji najsłynniejszych czeskich utworów literackich. Wśród reżyserów znajdziemy takie nazwiska, jak Jiří Menzel, Jan Hřebejk czy Jan Švankmajer. Autorzy poszczególnych tekstów odkrywają, w jaki sposób książki zostają „przepisane” na język filmu oraz oceniają trafność zastosowanych zabiegów.

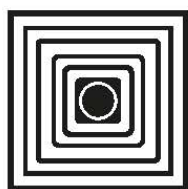


NOVINKA 



CZESKIE CENTRUM

ČESKÉ CENTRUM



pwsftvit



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ISBN 978-83-7525-950-6



9 788375 259506

ISBN 978-83-8787-067-6



9 788387 870676