

EVA ZAMOJSKA, JAN ZAMOJSKI

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, *Pohybuji se v jiném čase*, „Hospodařské noviny” (tłum. własne), http://volby.ihned.cz/c4-10000070-21830560-v00000_d-jan-hrebejk-pohybuji-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 włożył 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. Sądzimy, 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 puszczała w radio; 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 Fábbera – 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 „środkowoeuropejczy”. 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 zamałować, 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, caťujcie mnie w dupę!* Z całego „socjalizmu z ludzką twarzą” przetrwała jedynie wódka *myslívěcká* z czerstwym obliczem myśliwego na etykietce, nazywana

wówczas powszechnie w Czechosłowacji „alkoholem z ludzką twarzą”. Pojawienie poszerzającej się „szarej strefy” moralności¹⁶, przedstawionej w *Pupendo* od poziomu krętactw 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).