

Między Pragą a Hollywood – kino Jana Svěráka

KATARZYNA WAJDA

*Przyznam, że swoje miejsce widzę gdzieś pomiędzy wielkimi obrazami zachodnich wytwórni a małym filmem czeskim. (...) Według mnie sztuka powinna pomagać nam żyć. Pomagać w poszukiwaniu własnego miejsca w świecie, w rozwiązywaniu problemów, a gdy nie da się ich rozwiązać – ma pomagać je znosić i żyć z nimi. Sztuka może też przynosić radość*¹. Wyznanie Jana Svěráka koresponduje ze słowami Bohumila Hrabala o kojącym wpływie literatury, a przede wszystkim – jest trafną (auto)charakterystyką jego kina. To balansowanie reżysera pomiędzy Pragą a Hollywood polega na tym, że korzystając ze znanych schematów i konwencji gatunkowych, opowiada czeskie historie – tragikomiczne, mocno osadzone w tamtejszej kulturze i wykorzystujące czeską odrębność, polegającą na tym, że – jak tłumaczył Hrabal: *U nas, w Europie Środkowej, zawsze to, co gdzie indziej było czymś najzwyczajszym w świecie, uchodziło za wielkie wydarzenie. Dwie drobnostki – kiedy w Paryżu kobieta pierwszy raz jechała automobilem, to po prostu kobieta jechała automobilem; kiedy jednak w Pradze pierwsza kobieta jechała automobilem, to przyszło czterdzieści tysięcy ludzi. Bo to było olbrzymie wydarzenie*². Nazwisko autora *Postrzyżyn* pojawia się nieprzypadkowo: był przecież literackim patronem „czeskiej szkoły” lat 60.; jego debiutancki tom opowiadań posłużył jako podstawa nowelowych *Pereł na dnie* (1964), filmu zrealizowanego przez młodych reżyserów (jak Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jaromír Jireš, Jan Němec, Evald Schorm) we współpracy z Hrabalem jako scenarzystą i uznawanego za manifest nowej formacji. Wszystkie nowele łączy chęć odnalezienia tytułowych pereł na dnie, pokazania tych momentów w życiu bardzo zwyczajnych bohaterów, które decydują o jego – a tym samym także ich – wyjątkowości. Wyrozumiałości wobec ludzkiej słabości do mistyfikacji towarzyszy przekonanie, że każdy jest kimś, stąd młodego hydraulika, marzącego po obejrzeniu filmu z Gérardem Philipem, by przez jeden dzień być Fanfanem Tulipanem, narzeczona zapyta ze zdziwieniem: *Jesteś fachowcem – po co miałbyś skakać z szablą po dachach?*

Ową umiejętność odnajdywania „pereł na dnie” posiadli również młodszy koleś Formana i Menzla z FAMU, nowe pokolenie czeskich filmowców, dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków, takich jak Jan Svěrák, Jan Hřebejk, Petr Zelenka, Alice Nellis, Vladimír Michálek, David Ondříček czy Saša Gedeon, za sprawą których od połowy lat 90. o kinie znad Wławy znowu zrobiło się głośno. Dlaczego Czech potrafi, a Polak nie? Takie pytania towarzyszyły polskim premierom i pokazom festiwalowym (zwłaszcza w Łagowie) *Koli* (1996) Svěráka, *Pod jednym dachem* (1999) i *Musimy sobie pomagać* (2000) Hřebejka, *Samotnych* (2000) Ondříčka, *Guzikowców* (1997) Zelenki czy *Indiańskiego lata* (1995) i *Powrotu idioty* (1999) Gedeona. Młodzi filmowcy – sprawni warsztatowo, obeznani z kla-

syką i światowymi trendami – znaleźli inspirację u rodzimych mistrzów, świadomości tego, że choć okoliczności były inne niż w latach 60., to jednak ludzie i ich problemy pozostały takie same, podobnie jak czeskie poczucie humoru. A Historia to tylko tło prawdziwego życia. Czesi, pamiętając o tym, że – jak podkreślał Hrabal – życie bywa nadrealne w stopniu, o jakim nie śniło się surrealισtom, umieli szukać inspiracji w codzienności. Dlatego, jak się wydaje, do robienia filmów i prowadzenia dialogu z publicznością nie był im potrzebny wróg, którego brak tak bardzo odczuło polskie kino po 1989 roku. Z drugiej strony sukcesy takich obrazów, jak *Musimy sobie pomagać* czy *Želary* (2003) Ondřeja Trojana, pokazują, że można robić filmy o przeszłości, swojej historii, atrakcyjne nie tylko dla rodzimego, ale i zachodniego widza. Mówiąc o filmowych sukcesach południowych sąsiadów nie mam na myśli wyłącznie tych mierzonych chociażby liczbą oscarowych nominacji, choć tu statystyki są dla nas bezlitosne: ostatni film polski nominowany do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego to... *Człowiek z żelaza* (1981), tymczasem po 1989 roku statuetkę zdobył *Kola*, a szansę na nią miały tegoż reżysera *Szkola podstawowa* (1991) oraz dwa wymienione wyżej tytuły. Można oczywiście podważać wartość samej nagrody (bo wśród laureatów znajdziemy zarówno arcydzieła, jak i filmy przeciętne, acz trafiające w gust amerykańskich akademików), ale też krytykować nasze wewnętrzne wybory, w wyniku których do konkursu zgłaszane są filmy nieudane, np. *Qvo vadis* (2000) czy zbyt hermetyczne, niezrozumiałe dla zagranicznego widza, jak *Pan Tadeusz* (1999). Przede wszystkim jednak czeski widz ogląda czeskie kino – dla porównania: w pierwszej dziesiątce najchętniej oglądanych filmów w latach 1991-2001 jest aż siedem tamtejszych produkcji, z czego trzy zajmują właśnie czołowe miejsca (*Batalion czołgów*, *Czarni baronowie*, *Kola*). Z kolei pięć czeskich filmów jest w pierwszej dziesiątce tych, które najwięcej w tej dekadzie zarobiły – pierwsze miejsce zajmuje *Ciemnoniebieski świat* Svěráka, trzecie *Pod jednym dachem* Hřebejka, a rozdziela je *Titanic*. Co o tym zdecydowało?

Wzniesmy toast za ludzką niepowtarzalność – zachęcają bohaterowie jednej z nowel *Guzikowców* Petra Zelenki. Sądzę, że czeskie kino, zarówno z lat 60., jak i 90., jest takim toastem – twórcy lubią swoich bohaterów (co nie jest częste u ich polskich kolegów), choć przecież pokazują ich bez retuszu, z wadami i słabościami. To dzięki naszym ułomnościom jesteśmy niepowtarzalni; wszyscy jesteśmy guzikowcami, mamy swoje, niekiedy wstydlive, sekrety, ale jednocześnie jesteśmy podobni, bo – jak bohaterowie *Samotnych* – *szukamy kogoś, kto nie będzie szukał nikogo innego*. I chcielibyśmy umieć cieszyć się życiem, aż do końca, jak grany przez Vlasimila Brodskiego (jego ostatnia rola) bohater *Babiego lata* (2001) Michla – staruszek, który ciągle ma jakieś marzenia do zrealizowania. Bo młode czeskie kino ciągle potwierdza stanowiącą swoiste motto *Perel na dne* dewizę Hrabala, przejętą od jego stryja Pepina: *Ten świat jest piękny do obłędu. Nie, żeby taki był, ale ja go takim widzę*.

Dzieciństwo niemal sielskie

Jan Svěrák, urodzony w 1965 roku absolwent wydziału dokumentalnego FAMU, to najbardziej znany przedstawiciel tego nowego pokolenia, będący – jak się wydawało 10 lat temu – najbliższym powtórzenia drogi Miloša Formana i prze-

prowadzki z Pragi do Hollywood. Sukces odniosły już jego etiudy studenckie – nagrodzona Srebrnym Smokiem na krakowskim festiwalu *Odyseja kosmiczna II* (1987) oraz *Ropożerne* (1988) – laureatka Złotego Smoka i studenckiego Oscara. Współautorem scenariusza tej drugiej był ojciec reżysera, Zdeněk Svěrák, człowiek-institucja czeskiej kultury. Z wykształcenia nauczyciel czeskiego, nazywany przez uczniów „Przyjacielem”, porzucił szkołę (tej zdrady podopieczni mu nie wybaczyli), by zająć się pisaniem. Radiowiec, publicysta, jeden z założycieli – obok m.in. Ladislava Smoljaka, z którym przez lata stanowili artystyczny tandem – działającego do dziś Teatru Járy Cimrmana (w 1983 roku Smoljak wyreżyserował komedię *Jára Cimrman spí*, gdzie rolę tytułową zagrał Svěrák), a przede wszystkim scenarzysta (m.in. *Na skraju lasu*, 1976 oraz *Wsi moja sielska anielska*, 1985) i aktor – wystąpił w obu tych filmach, także w innych wyreżyserowanych przez Menzla, jak *Skowronki na uwięzi* (1969) czy *Święto przebiśniegu* (1983). Największym jego sukcesem okazała się jednak współpraca z synem: napisał scenariusze większości dotychczasowych filmów Jana i zagrał w nich – poza *Ciemnoniebieskim światem*.

Wbrew pozorom ich współpraca artystyczna nie była zaplanowana: *Szkołę podstawową* miał reżyserować Vit Olmer, ale zrezygnował, dlatego scenariusz Zdenka Svěráka trafił w ręce syna. Fabularny debiut Jana to powrót do czasów dzieciństwa ojca: akcja filmu rozgrywa się na przedmieściach Pragi, kilka miesięcy po wojnie, w okresie tzw. wówczas socjalizmu demokratycznego lat 1945-1948. Mimo śladów wojny było to dzieciństwo szczęśliwe i barwne, z nutką nostalgii, nie tylko dlatego, że był to czas względnej wolności, swoistego *interregnum* między dwoma totalitaryzmami, ale przede wszystkim z powodu podwójnej perspektywy: oglądamy świat oczami głównego bohatera, dziesięcioletniego Edy, ale też i mitologizującego przeszłość dorosłego. W scenariuszu sporo jest bowiem wątków autobiograficznych (np. tragiczna śmierć pięcioletniego brata, po którym Zdeněk jako „zamiennik” odziedziczył imię), gdyż, jak podkreśla reżyser, jego ojciec *nie potrafi wymyślać historii. Bierze je z życia i jak upiór wysysa z nich rzeczywistość. Stąd to poczucie autentyczności*³. Choć *Szkoła podstawowa* to pierwszy film fabularny Jana Svěráka, jest bardzo reprezentatywna dla późniejszej twórczości: z jednej strony pojawiają się w niej odwołania do znanych schematów – ekranowych wizji „cudownych lat” czy filmów o szkole, a z drugiej strony jest mocno osadzona w czeskiej tradycji, także filmowej. Stąd też o przeszłości niewiele się mówi, choć widoczne są różne ślady wojny, jak czołg, panzerfaust, szkolne przedstawienie *Nastał pokój* na pierwszą rocznicę wyzwolenia czy fakt, iż sąsiadka grubo smaruje chleb, żeby sobie odbić lata biedy. Niewiele mówi się też o budowaniu „nowego” – widać jakieś słuszne hasła wypisane na płotach, ale właściwie jedyną osobą zainteresowaną polityką jest ojciec Edy (w tej roli sam Zdeněk Svěrák), choć jego wizja przyszłości, z dzisiejszej perspektywy, nie tylko wydaje się nieco naiwna, ale ma również gorzki posmak: *Wyobrażam sobie Czechostowacę jako most, most między Wschodem a Zachodem. Rosja może się od nas uczyć demokracji (nigdy tak naprawdę jej nie poznała), a Zachód na naszym przykładzie może się przekonać, że wolność i socjalizm mogą mieszkać pod jednym dachem. Możemy udowodnić światu, do czego zdolny jest nieduży, ale pracowity naród, jeżeli tego chce i nikt mu nie przeszkadza. Stalin wyraźnie powiedział: co sobie upieczecie, to wasze. Rosjanie nie będą nam przeszkadzać, Niemcy są zrujnowani. (...) Sądzę, że nasze dzieci czeka wspaniała przyszłość, poznawanie*

świata. Znaczące, że kiedy to mówi podczas obiadu, na który został zaproszony nauczyciel Igor Hnizdo, nikt go nie słucha – czuły na kobiece wdzięki gość wymienia znaczące spojrzenia z atrakcyjną gospodynią. Od polityki i historii ważniejsze jest bowiem zwyczajne życie – na przedmieściu tematem rozmów nie są wybory, ale śmierć łodziarza, niecodzienna, bo biedak po pijanemu uderzył w topolę z gniazdem os. Młody reżyser swoją inspirację kinem „czeskiej szkoły” podkreśla obsadzeniem Jiříego Menzla i Karela Kachýňy w epizodycznych rolach ginekologa i szkolnego inspektora, zaś Rudolf Hrušínský jako dyrektor szkoły przypomina granego przez siebie lekarza z filmu *Wsi moja sielska, anielska*. Podobnie jak u Menzla mamy tu swoisty portret czeskiej prowincji, tragicomiczne obrazki z życia dosyć osobliwych bohaterów, jak pan Plich (w tej roli znakomity komik Boleslav Polívka), który po kłótniach z żoną wychodzi z domu ubrany na czarno i trzymając się za serce mówi o rychłym zejściu z tego świata, a nieczuła połowica podrzuca mu sznur, aby mógł je przyspieszyć. Sąsiedzi od lat znają ten rytuał i niezbyt przejmują się *przygotowaniami do trumny*.

Największym oryginałem spośród filmowych postaci, mającym także swój pierwowzór w prawdziwym życiu, jest właśnie Igor Hnizdo, nauczyciel mający zaprowadzić porządek w klasie Edy i Tendy po tym, jak ich wychowawczyni, zupełnie niepanująca nad chłopcami, trafiła do szpitala psychiatrycznego. *Wierzę, że doświadczenie wyniesione z ruchu oporu pozwoli utrzymać panu klasę w ryzach* – mówi dyrektor, zaś sam nauczyciel, w mundurze, oficerkach i z kaburą przy pasie, oznajmia uczniom, że na pierwszą linię frontu zgłaszał się dobrowolnie, a skoro nie bał się faszystów, to i z nimi da sobie radę. Ma mu w tym pomóc różga, bo choć kary cielesne w szkołach są zabronione, to ta klasa – najgorsza w szkole – stanowi wyjątek od reguły. Karaniu towarzyszy cały rytuał: po chłości uczniowie dziękują nauczycielowi i podają mu rękę na znak, że ich przyjaźń nie doznała uszczerbku. Tym jednak, co na chłopcach robi największe wrażenie, jest wojenna biografia Hnizdy, rzeczywiście imponująca – był spadochroniarzem, więźniem kacetu, z którego uciekł, by dowodzić oddziałem partyzanckim, a potem dostać się do Afryki. Niektórzy uczniowie zaczynają wątpić w prawdziwość tych historii, a jedynym, który wierzy w nie bezgranicznie, jest Eda, który twierdzi: *Nauczyciel nie kłamie – przecież nie mógłby być nauczycielem*. W porównaniu z takim herosem własny ojciec wypada raczej blado, bo to, że – jak nieprzekonująco tłumaczy mama – *tatusz słuchał zagranicznych rozgłośni, słuchał nawet na falach krótkich, a za to przecież groziła śmierć* – nie oznacza dla syna, że działał w ruchu oporu. *Ale strzelałeś?* – z nadzieją pyta chłopiec. – *Czasem sobie strzeliłem* – odpowiada mężczyzna, nie precyzując, o jakie strzelanie chodzi. Trochę czasu musi upłynąć, by Eda zrozumiał, że wyznanie ojca, iż się bał podczas wojny, jest w rzeczywistości aktem odwagi, której brakuje nauczycielowi. A Hnizdo to oczywiście mitoman i wcale nie zgłosił się dobrowolnie na pierwszą linię szkolnego frontu, ale został tam zesłany za karę ze szkoły muzycznej, gdzie nawiązywał zbyt bliskie kontakty z uczennicami. Jego skądinąd bardzo czeskie (by wspomnieć choćby Szwejka) mistyfikacje mają jednak swój cel: *Chcę, żeby mieli jakiś wzór* – odpowiada ojcu Edy, zdziwionemu nieprawdopodobnymi historiami, jakie syn przynosi ze szkoły. I mężczyzna to rozumie. Dla chłopców będących w wieku, kiedy na urodziny chciałoby się dostać nie pulpit na nuty, ale wiatrówkę, Igor rzeczywiście staje się autorytetem. Pozycja niezłomnego

bohatera pozwala mu zareagować, gdy uczniowie dokuczają swojemu koledze Romowi, mówiąc o kolaboracji jego narodu z Niemcami. Nauczyciel ucina właśnie zmyśloną zapewne historią o dzielnym słowackim Cyganie, puentując: *Byli dobrymi żołnierzami, szkoda, że tylu ich zginęło w obozach koncentracyjnych*. Jego mitomanię w jakimś stopniu równoważy patriotyzm, miłość do własnej kultury i świadomość historii – stąd jego bardzo emocjonalne i wywołujące poruszenie wśród uczniów wykłady o Husie i Dvořaku. Wszystko to sprawia, że kiedy nauczyciel zostaje zwolniony – oficjalnie za stosowanie kar cielesnych, w rzeczywistości w wyniku donosu byłej kochanki, sugerującego, iż uwiódł i wykorzystał nastoletnie bliźniaczki – uczniowie domagają się jego powrotu, robiąc wszystko, by nowa wychowawczyni trafiła tam, gdzie poprzednia i zaprzeczając, jakoby Hnizdo kiedykolwiek potraktował ich różgą. Ta zresztą zostaje złamana, gdy – dzięki opinii ginekologa – czeski John Keating wraca: *Dla nas stan zagrożenia się skończył, udowodniliście, że dyktator nie jest już potrzebny*.

Filmowe dzieciństwo jest niemal sielskie, bo dziecięca wyobraźnia pozwala uruchomić czołg, a inwencja nie zna granic, choć akurat w pod tym względem trudno liczyć na pochwały dorosłych, niepotrafiących docenić faktu, iż zamiast zwykłego roweru mogą jeździć półwyścigówką – brak błotników to mała cena za szybkość jazdy. To czas nowych doświadczeń, odkrywania zarówno smaku amerykańskiej gumy do żucia, jak i tajemnic własnego, a przede wszystkim kobiecego ciała, choć w bardzo niewinny sposób – przez oglądanie atlasu anatomicznego i podglądanie przebierających się bliźniaczek (skądinąd ta scena, swoisty teatr cieni, jest jedną z najpiękniejszych w filmie); czas uczenia się na własnych błędach, bo dyrektorskie komunikaty o zakazie lizania poręczy zimą tylko wzmagają pokusę. To również czas niewinności i naiwności, kiedy jeszcze wierzy się dorosłym – nauczyciel musiał być partyzantem, bo – jak tłumaczy sobie Eda – inaczej nie mógłby *wszystkiego tak łatwo wymyślić*. Doskonale pokazuje to scena, gdy Hnizdo posyła chłopców z *niezwykle ważną wiadomością* dla znajomej nauczycielki z innej dzielnicy. Edzie i Tendzie nie udaje się tam dostać, więc odczytują ją przez telefon i to, co dla nich brzmi jak szyfr czy tajne hasło, jest w istocie zakamuflowaną propozycją erotyczną (*Igor trzmiel powtarza swój apel: pozostawanie w stanie panięńskim grozi brakiem rozkwitu – dziś wieczorem kolejna szansa. Igor Bezbolesny*), więc nie rozumieją, dlaczego adresatka rzuciła słuchawkę. Mali – i wciąż bardzo niewinni bohaterowie – odbierają jednak pierwsze gorzkie lekcje stanowiące przedsmak dorosłego życia, będąc m.in. świadkami oszustw, jakich podczas gry w karty dopuszcza się ojciec Tendy. I na własnej skórze przekonują się o rozbieżności między teorią a praktyką, kiedy Eda, zafascynowany postawą mistrza Husa gotowego umrzeć za prawdę i swoje przekonania, namawia Tendę do oddania fakirowi skradzionych magicznych kólek. Mężczyzna, zamiast docenić odwagę dzieci, szczuje ich psem, który na szczęście groźnym dogiem jest w takim samym stopniu, jak jego pan hinduskim fakirem. Po tym doświadczeniu pragmatyczny Tenda nie ma wątpliwości, że mówienie prawdy to głupota, ale Eda upiera się, iż muszą cierpieć – jak Hus. O ile ucieczka przed psem to w sumie zabawny epizod, o tyle wypadek Tendy, który przez swoją pirotechniczną pasję traci trzy palce, co uniemożliwia mu grę na akordeonie, to już dramat. Sygnalizuje on, że idylla nie trwa wiecznie, podobnie jak chwiejna demokracja: w finale niemiecki czołg zostaje odholowany, ale przecież za jakiś

czas pojawia się inne, choć z perspektywy lata 1946 roku ojcu Edy wydaje się, że *dyktatura nie ma u nas racji bytu, byłoby to wbrew naturze naszego narodu*. Na szczęście w roku 1991 ona też już będzie historią, stąd właśnie ta pokazana w ciepłych, jasnych barwach nostalgiczna wizja szkolnych lat, utraconego, choć bardzo ludzkiego raju.

Straszne skutki działania telewizora

Akumulator 1 (1994) potwierdza niepisaną regułę, że po błyskotliwym debiucie – a takim niewątpliwie była *Szkoła podstawowa* – trudno zrealizować nie tylko film lepszy, ale przynajmniej dorównujący poziomem poprzedniemu. Drugiej fabule Svěráka, jak trafnie zauważył Jan Lewandowski, *zabrakło nie tylko siły dramatycznej, ale jeszcze bardziej poczucia stylu*⁴. *Akumulator 1*, mimo osadzenia we współczesnych realiach czeskich, to rodzaj komedii science fiction, choć bardziej stosowne byłoby określenie „zabawa w kino i kinem”, gra jego konwencjami, sygnalizowana już na początku głosem z offu: *Chcecie wiedzieć, co mnie spotkało? Ja też nie wiem wszystkiego. W każdym z nas i wokół nas istnieje tysiące tajemnic. Miejcie się na baczności*. Tym, co spotkało głównego bohatera, nieśmiałego geodetę o imieniu Olda, jest dziwna choroba, niezrozumiała dla lekarzy osłabienie organizmu. Medycyna tradycyjna pozostaje bezradna, ale pojawia się przedstawiciel tej naturalnej, Fišarek (w tej roli Zdeněk Svěrák), który odkrywa, iż przyczyna tkwi w... telewizji – kilka dni wcześniej Olda wziął udział w telewizyjnej sondzie i odtąd każdy telewizor wysysa z niego energię, przekazując ją *alter ego* bohatera – fantomowi żyjącemu w alternatywnym, telewizyjnym świecie. By uniknąć śmierci, mężczyzna unika włączonych odbiorników. Dla bezpieczeństwa zaopatruje się we wszystkie możliwe rodzaje pilotów, a z czasem wpada na pomysł, jak ostatecznie pokonać szklanego wroga.

Nie istniejesz, jeśli nie ma cię w telewizji – credo bohaterki *Za wszelką cenę* (1995) Gusa van Santa w przypadku Oldy powinno ulec modyfikacji: *jesteś w telewizji, więc nie istniejesz albo powoli przestajesz istnieć*. *Akumulator 1* to łagodna satyra na telewizję jako medium będące „zjadaczem” nie tylko czasu; medium wszechobecne, od którego nie sposób się uwolnić, co doskonale ilustruje przykład nauczyciela, podobnie jak Olda pokazanego w telewizji i próbującego ratować się ucieczką na koniec świata, gdzieś daleko w góry. Baca, gospodarz, podkreśla, że życie toczy się tu zgodnie z rytmem natury – w domu nie ma toalety, ale za to jest telewizja satelitarna. Obsadzenie w roli głównej Petra Formana przywołuje na myśl *Straszne skutki awarii telewizora* (1969), gdzie wraz z bratem bliźniakiem byli przedstawicielami najmłodszego pokolenia rodziny Homolków. W filmie Papouška bez telewizji nie dało się żyć, zwłaszcza z rodziną; u Svěráka nie daje się żyć z telewizją, która tworząc własną rzeczywistość, alternatywny świat – zastępuje życie. Telewizja nie objaśnia, nie pomaga w zrozumieniu świata, tylko produkuje papkę, gdzie wszystko – krasnoludki, Królowna Śnieżka, „Titanic” i Indianie – jest wymieszane i zmanipulowane. Stąd też konstatacja Fišarka, który chcąc zbadać przyczyny choroby Oldy, wraz z kolegami spędza całą noc przed telewizorem: *Nie zobaczyliśmy nic ciekawego*. W tym kontekście do końcowych słów głównego bohatera – *Głowa do góry, trzeba żyć* – należałoby dodać *żyć naprawdę*, a nie oglądać cudze życie (życia?) w telewizji.

Svěrákowi podobne moralizowanie jest chyba jednak obce – w filmie więcej jest surowej krytyki niż kpiny i to nie tylko z uzależnienia od telewizji. Jej przedmiotem są też wszystkie te zjawiska czy trendy, które zwykło się kojarzyć z new age – moda na wschodnią egzotykę, talizmany czy wróżbiarstwo. Z lekkim przy-mrużeniem oka została również potraktowana medycyna niekonwencjonalna (zabawne sceny, gdy Olda uzupełnia straty energii, czerpiąc ją z drzew czy obrazów), a sam Fišarek, mający alergię na siano, zauważa ów paradoks: *Smutna sprawa – leczę metodami naturalnymi, a natura mnie zabija*. Reżyser zamiast formułować poważne przesłania, woli się bawić konwencjami filmowymi i prowadzić z widzami intertekstualne gry. I tak chociażby spotkanie Oldy i jego fantoma na moście przypomina pojedynek rewolwerowców w westernie; nieraz też widzieliśmy wstęp do sceny miłosnej, gdzie kochankowie nawzajem zdzierają z siebie ubrania. Z kolei ruch, jaki bohater wykonuje, wkładając baterie do pilota, to nic innego jak ładowanie broni, podobnie jak samo wyłączenie – strzelanie. Jest też patetyczna muzyka towarzysząca uzdrawiającemu działaniu rąk Fišarka, wyścig z czasem, czyli nocna jazda samochodem w deszczową noc, ratunek w ostatniej chwili, przeznaczenie i miłość od pierwszego wejrzenia (to ona, rzecz jasna, jest najlepszym akumulatorem i źródłem energii), elementy horroru, thrillera, musicalu czy baśni. Niektóre żarty świadczą o dużym wyczuciu absurdu i komizmu słownego twórców, np. kiedy *alter ego* Oldy pytany o coś przez anglojęzycznego Indianina prosi, by wojownik – jeśli chce coś powiedzieć – odwrócił się, bo jest nieczytelny, tzn. nie widać czeskich napisów.

Ta intertekstualna warstwa jest głębsza – powierzenie roli Petrowi Formanowi nie tylko przywołuje na myśl filmowych Homolków, ale i słynnego ojca aktora. To niejedyna zresztą aluzja tego typu, bo w epizodzie pojawia się Věra Křesadlová, druga żona Miloša i matka bliźniaków. Są też nawiązania – czasem niemal cytaty – do konkretnych czeskich filmów, np. opadająca roleta przypomina o scenie miłosnej z *Miłości blondynki* (1965), a widok dziewczyny pokazującej siniaki na pupie jako pamiątkę po brutalnym kochanku nieodparcie kojarzy się z *Pociągami pod specjalnym nadzorem* (1966) i „aktem sabotażu”, dokonany przez dyspozytora za pomocą urzędowych pieczętek i datownika na powabnym ciecie Zdenički. Tym samym młody reżyser po raz kolejny pokłonił się swoim mistrzom, a choć sam film nie należy do najbardziej udanych, to tropienie takich śladów z punktu widzenia widza ma swój urok.

Bardzo swobodni jeźdźcy

W przeciwieństwie do filmu *Akumulator 1*, wymagającego pewnych przygotowań, specjalnej scenografii etc. *Jazda* (1994) – co podkreślał reżyser – jest happeningiem, obrazem zrobionym lekką ręką za małe pieniądze z grupą przyjaciół. I – po raz pierwszy – nie według scenariusza ojca, ale napisanego wraz z Martinem Dostalem, dlatego bohaterowie należą do tego samego pokolenia, co scenarzyści. Jak mówił Jan Svěrák: *W „Jeździe” pokazałem, jak szybko przyzwyczailiśmy się do wolności. To, co wydarzyło się przed pięcioma laty, jest dziś dla nas bardzo odległe, ale jednocześnie wciąż nie umiemy się znaleźć w nowej przestrzeni*⁵. I wykorzystuje w tym celu formułę kina drogi.

O bohaterach – Radku i Francie – początkowo wiemy niewiele: potrzebują auta, bo chcą ruszyć w wakacyjną podróż, tyle że nie mają zbyt wiele pieniędzy.

Udaje im się jednak kupić – w przypominającym złomowisko komisie – samochód (który przerabiają sami na kabriolet) z francuskimi tablicami, które według właściciela są lepsze od niemieckich, bo policjanci rozumieją *Guten Tag*, ale jak się do nich zagada *bonjour*, to puszcza bez sprawdzania, bo nie rozumieją. Mężczyźni, po tym jak z francuskim pozdrowieniem minęli pierwszy patrol, uznali, że mimo wszystko bezpieczniej podróżować bocznymi drogami.

I w ten sposób na dobre rozpoczyna się gra – toczona zarówno między bohaterami, jak i ta, którą reżyser prowadzi z widzem. Jak podkreśla Katarzyna Taras: *Svěrák bawi się stereotypami, gra przyzwyczajeniami widza, wodzi go za nos i cudownie lekko (bo „Jazda” to film o lekkości bytu, ale do zniesienia) zbija z tropu. Wybudza odbiorcę ze znajomości konwencji, do jakich przyzwyczało go solidne kino gatunków*⁶. Stąd też np. aluzje do *Bonnie i Clyde*, ale żartobliwe, bo bohaterowie nie rabują banku, tylko kradną pieniądze z prowincjonalnego sklepu. Ta gra z widzem polega też na *rozwiązywaniu scen w sposób, którego nikt się nie spodziewa*⁷. I tak, kiedy bohaterowie podróżują jeszcze we dwójkę, Radek napomyka, że mogliby zabrać jakąś ładną „lale” (najlepiej Rumunkę, bo nie mogłaby się poskarżyć) i zabawić się z nią w lesie, na co Franta odpowiada, iż potem musieliby ją pochować – łopatę mają... Żart? A może raczej fantazje kogoś, kto obejrzał za dużo filmów, zwłaszcza że za chwilę zatrzymują się, by podwieźć starszą kobietę, wieśniaczkę z grabiami, mimo jej oporów, bo ma do przejścia zaledwie dziesięć metrów. Na pożegnanie życzy im, aby spotkali ładne dziewczyny i mieli udane wakacje. Radek uznaje, że mimo wszystko zrobili dobry uczynek, za który należy im się nagroda i to, co ich tego dnia spotka, będzie czymś wyjątkowym. A raczej kimś, bo oto na skraju lasu stoi piękna, rudowłosa dziewczyna, Anna, którą zabierają ze sobą.

Wkrótce pojawia się też czarne auto, a w nim chłopak Anny, przed którym dziewczyna się ukrywa – nie chce go już, nie lubi, ponieważ – jak sama mówi – *robi ze mną, co chce*. Mężczyźni wchodzą w rolę obrońców: *No to się z nim rozmówimy*, a ona pyta, czy mają broń. I podkreśla, jak agresywny i brutalny bywa Honzik, skłonny pobić kogoś tylko za to, że się z nią bawił. Kiedy więc Anna zaczyna płakać, obaj są przekonani, że to ze strachu przed nim, zwłaszcza że wcześniej doszło do swoistego pościgu Honzika za nimi, z rockową piosenką o kotku i myszce w tle i eksponowaniem jego breloczka w kształcie pistoletu, co sugerowałoby, że kierowca czarnego samochodu jest gangsterem. Okazuje się jednak, że dziewczyna płakała, bo pobrudziła sobie sukienkę lodami, które wyłudził dla niej Franta.

Wbrew pozorom Anna nie jest ofiarą ani niewinną dziewczyną, co doskonale pokazują jej relacje z Radkiem, któremu narzuca własne reguły gry erotycznej: najpierw odmawia, bo nie ma ochoty, potem kusi go propozycją seksu w starym klasztorze, ale jemu brakuje odwagi; wreszcie wzbudza w nim zazdrość sugestią, że zrobiła to z Frantą. W odpowiedzi mężczyzna przywiązuje ją do łóżka (podobnie ona postąpiła kiedyś z Honzikiem, zostawiając go nagiego i związanego, z groźnym psem, po to, by zobaczyć, jak się boi) i wymusza wyznanie prawdy. Ostatecznie nie dochodzi między nimi do fizycznego zbliżenia, może też dlatego, że mimo swojej pozy uwodziciela czy wręcz erotomana Radek zakochuje się w Annie naprawdę. Tyle że ona nazajutrz, podczas postoju w miasteczku, przesiada się do auta Honzika, by ruszyć w ostatnią jak się okazuje drogę.



Jazda, reż. Jan Svěrák (1994)

„*Jazda*” jest skromnym filmem bez pościgów szybkich aut i szerokich autostrad, za to pełnym rozważań o przyjaźni, miłości i współczesnej cywilizacji, która zgubiła gdzieś w pędzie prawdziwe odczucie wartości i wielkości rzeczy⁸ – pisze Monika Kocbuch, podkreślając wyjątkowość tego czeskiego *road movie*. Na początku filmu Radek zauważa, że kiedyś używało się normalnych porównań, np. do pudełka zapalek, a teraz wszystko porównuje się do karty kredytowej. Stąd podróż bocznymi drogami przez czeską prowincję to próba powrotu do tej perspektywy, zgodnie ze słowami towarzyszącej bohaterom na piosenki: *Wypróbujemy, co smakuje najlepiej (...), życiowe dokonania przedyskutujemy*. Cała trójka to bardzo swobodni jeźdźcy, którym się nie spieszy, stąd wiele scen, gdzie pozornie nic ważnego się nie dzieje: mijają ludzi pracujących w polu, dzieci leżące na moście i nasłuchujące jak jego konstrukcja się rusza albo sami wygłupiają się na festynie strażackim czy leżą na belach z sianem, obserwując obłoki na niebie. Strata czasu? Niekoniecznie, bo być może to są przejawy owej hrabalowskiej „metafizyki codzienności”, ulotne i pozornie błahe, ale tak naprawdę nadające życiu kolor i smak, decydujące o jego niepowtarzalności. To Anna prowokuje obu chłopaków do przedyskutowania owych życiowych dokonań, pytając z pewnym lekceważeniem i kpiną, czy wystarcza im to, co mają (Franta – żonę i dziecko, Radek – dziewczynę). *Co byście zrobili, gdybyście wiedzieli, że został wam rok życia? Wolelibyście użyć życia czy zostawić coś po sobie?* Annie – współczesnemu wcieleniu *femme fatale* i prowokatorce, która w tym docieraniu do granic wolności posuwa się najdalej – zostanie dużo mniej niż rok. Wkrótce po tym, jak ich opuściła i wróciła do narzeczonego, widzą ją znowu, a raczej martwe ciała jej i Honzy. Nie wiadomo dokładnie, co było przyczyną wypadku – pewnie nadmierna szybkość. Nieprzypadkowo obaj byli tego świadkami – wcześniej na skrzyżowaniu wybrali właśnie tę drogę i może tak chciało przeznaczenie, o którym myślał Radek. W ten sposób, zgodnie z wymogami gatunku, podróż ma też wymiar egzystencjalny, ze względu na obecność śmierci. Nie bez powodu ostatnim

ujęciom filmu – widokowi Radka zakładającego na głowę noszoną przez Annę koszulkę i Franty, który ani słowem nie komentuje tego, co widzieli – towarzyszy ta sama piosenka, którą słyszeliśmy na początku.

Rosyjski brzdąc w Pradze

Film ten wywołuje uśmiech i, być może, czasem łzę – pierwsze zdanie *Brzdąca* (1921) Chaplina mogłoby z powodzeniem posłużyć za motto *Koli*, bo również tu mamy do czynienia z sytuacją, gdy na drodze życia dojrzałego mężczyzny los stawia małego chłopca. Ów los nie jest jednak do końca ślepy, gdyż – w przeciwieństwie do Chaplinowskiego trampa – grany przez Zdenka Svěráka główny bohater, František Louka, dla małego Koli jest ojczymem, czyli prawnym opiekunem. Pięćdziesięcioletni wiolonczelista zgodził się bowiem dla pieniędzy (dzięki którym nie tylko zreperuje dach, ale i spełni marzenie o trabancie) poślubić matkę dziecka, tłumaczkę Nadieżdę, ułatwiając jej tym samym, jako obywatelce Czechosłowacji, wyjazd na Zachód, do Niemiec, gdzie mieszka jej ukochany. Rosjanka zostawiła synka w Pradze, u ciotki, ale kiedy ta z zawałem serca zostaje odwieziona do szpitala, pięcioletni malec trafia do „męża mamy”. Nietrudno się domyślić, że zatwardziałego kawalera – aczkolwiek niestroniącego od uroków życia i damskiego towarzystwa – ta sytuacja początkowo zaskoczy. Z czasem jednak zaakceptuje swoją rolę ojca-dziadka, a kiedy o dziecko upomni się opieka społeczna, wzorem Charliego ucieknie z malcem i ukryje się u przyjaciela. A w finale odda Kolę mamie, by go mogła zabrać do lepszego świata.

Łzy są więc nieuniknione, jednak – jak podkreślał reżyser: *Ten film miał budzić emocje, ale bez popadania w sentymentalizm. Wiedziałem, że mogę sobie pozwolić na wzruszającą scenę, bo w następnej będzie tyle czarnego humoru, że zanim widzowie zdążą rozplakać się na dobre, już będą ryczeć ze śmiechu. Przecież na tym polega czeska szkoła. Czeski film to koktajl ze śmiechu i płaczu, balansowanie między weselem a pogrzebem*⁹. Urok i wartość *Koli* tkwi nie tyle w wykorzystaniu znanego schematu o niezwyklej przyjaźni mężczyzny i dziecka, ile właśnie w owej czeskiej treści wypełniającej rozpoznawalną formę.

Mówią różnymi językami, a mały gość pochodzi z kraju okupanta, którego flagę wieszamy z musu – kiedyś wieszaliśmy z wdzięczności, ale to było, zanim przekonaliśmy się, jakie z was łajdaki. Kola w niczym nie przypomina jednego z tych tysięcy uzbrojonych po zęby sowieckich okupantów, o których mówi się w Radiu Svoboda – jest zwykłym dzieckiem uwielbiającym kreskówki, zabawy teatrykiem lalek i tęskniącym za mamą. Kilka lat dzielących realizację filmu od listopada 1989 roku pozwoliło twórcom spojrzeć z dystansem na czas przełomu i zasygnalizować potrzebę zmiany perspektywy, obalenia stereotypów dotyczących niedawnych okupantów. W tym filmie radzieccy żołnierze szykujący się powoli do wyjazdu nie są szczególnie demoniczni; niektórzy Czesi robią z nimi nawet interesy, ku oburzeniu matki Františka (*Z okupantami się bratają, patrioci. Kiedy do nas wkraczali, to krzyczeli, że kromki chleba i kropki wody nie podadzą, a teraz sam widzisz. Wierzyć mi się nie chce, że z nas, Czechów, taki naród*). Wiolonczelista, znając jej poglądy, przedstawia Kolę jako małego Jugosłowianina i tłumaczy matce (której patriotyzm nie pozwala nawet wpuścić żołnierzy do łazienki, by mogli umyć ręce), że *nie wszyscy Ruscy są jednakowi*. Kiedy prawda

wychodzi na jaw, bo malec zaczął rozmawiać z rodakami, kobieta wyrzuca synowi: *Oklamałeś mnie – to Rusek*, a on przyznaje: *Tak mam, to Rosjanin*. I ta mała różnica w nazwie jest znacząca, bo za chwilę imperium sowieckie się rozpadnie i dlatego trzeba Ruskich zastąpić Rosjanami, zamiast znienawidzonego okupanta zobaczyć pojedynczych ludzi, zwłaszcza że mimo dramatycznych konfliktów w przeszłości porozumienie, choćby na płaszczyźnie czysto ludzkiej, jest możliwe. Nie bez powodu František próbuje uspokoić płaczącego Kolę: *Nie udawaj, że nie rozumiesz, musisz coś rozumieć – przecież jesteście Słowianami. Obaj. (...) Ja nie rozumiem po rosyjsku, ty po czesku, ale czaj musisz rozumieć. U nas jest czaj, u was jest czaj – jak mogłoby być inaczej?*

Kola jest zatem lirycznym i dowcipnym pożegnaniem ustroju, ale też – co podkreślał sam reżyser – *filmem prowokacyjnym. Przedstawia historię inaczej niż pokazaliby to na Zachodzie, ale też inaczej, niż pokazuje się ją u nas – a pokazuje się, jakie to były trudne czasy i jak działali dysydenci. Tego u mnie nie ma*¹⁰. Są za to przesłuchujący Františka ubecy – porucznik Pokorný i kapitan Novotný, pokazani bez nadmiernej demonizacji, podobnie jak instytucja, którą reprezentują. Bezpieka jawi się tu nie jako orwellowska wszytkowiedząca służba, ale typowy demoludowy urząd z bałaganem w papierach (wiononczelista, skądinąd słusznie podejrzewany o fikcyjne małżeństwo, straszony jest wyrzuceniem z filharmonii, w której przecież od dawna nie pracuje). Tych samych ubeków František i Kola spotkają na placu Wacława podczas słynnej demonstracji. Funkcjonariusze ci, tak jak inni prażanie, z uśmiechem na ustach będą dzwonić kluczykami, a potem z pewnością odnajdą się w nowej rzeczywistości. Z dzisiejszej perspektywy podobne kariery byłych funkcjonariuszy czy partyjnych oficjeli nikogo nie dziwią, jednak dziesięć lat temu twórcom zarzucano, że to mało prawdopodobne – wtedy reżyser przywoływał przykład sekretarza partii na FAMU, który po przełomie został naczelnym czeskiej edycji „Playboya”.

W *Koli* przeszłość podlega także swoistej deheroizacji za sprawą Františka i jego dysydenckiej legendy. W słynnym esej *Siła bezsilnych* Václav Havel pisał, że wyjściową i najważniejszą sferą ich [tj. dysydentów – przyp. K. W.] poczyną, predestynującą wszystko inne jest pragnienie tworzenia i wspierania niezależnego życia społeczeństwa jako „artykułowanego” wyrazu życia w prawdzie, a więc zwartego i celowego – „artykułowanego” – służenia prawdzie i organizowania tej służby. To zresztą naturalne: jeżeli życie w prawdzie jest elementarną podstawą wyjściową wszelkich dążeń człowieka do przedstawienia się wyobcowującemu naciskowi systemu, jeżeli jest jedyną sensowną podstawą wyjściową wszelkiego niezależnego działania politycznego i jeśli – wreszcie – jest także najistotniejszym egzystencjalnym źródłem postawy „dysydenckiej”, to trudno sobie wyobrazić, by także zobiektywizowana działalność „dysydentów” mogła bazować na czymś innym niż na służeniu prawdzie i prawdziwemu życiu¹¹. Wiononczelista do takiego obrazu dysydenta raczej nie pasuje. Jak sam wyzna przyjaciółce Klarze – jest prześladowany nie z powodu działalności politycznej, ale za głupotę. Choć jego brat wyemigrował, władza zapewniła, że ma do Františka zaufanie, a on, dowcipniś, postanowił to sprawdzić, wpisując – po kolejnym zagranicznym tournée – do ankiety, że *stykał się z emigrantami i rozmawiał z nimi o dupie Maryni*. Władza żartu nie zrozumiała i stracił pracę w filharmonii, o czym do tej pory nie wie dumna z syna-wirtuoza matka, dlatego

podczas każdej wizyty musi jej opowiadać zmyślone historie o koncertach i podróżach. Ukarany w ten sposób „dysydent” nie schodzi do podziemia, nie zajmuje się polityką, ale też – bo pewnie byłaby taka możliwość – nie składa samokrytyki, nie stara się przypodobać władzy, np. za cenę zostania tajnym współpracownikiem bezpieki. Jako posiadacz wilczego biletu próbuje zarobić na życie graniem na pogrzebach i złoceniem napisów na grobach, czyli, jak zauważa Jan Olszewski, *szuka pomocy w kościele katolickim, bo to jedyna instytucja, której socjalistyczne państwo nie jest w stanie skontrolować*¹². Tyle że nie jest to żadne przymierze ideowe, ale pragmatyzm – bohater raczej nie jest człowiekiem wierzącym i *jako paradoks historii odczuwa fakt, iż swoje utrzymanie zawdzięcza instytucji niekoniecznie mu bliskiej. Stąd może te prowokacje podczas nabożeństw (np. podnoszenie smyczkiem spódnicy śpiewaczki – przyp. K. W.), próby ratowania twarzy: dajecie mi jeść, ale to nie znaczy, żeście mnie kupili*¹³. František to człowiek starający się trzymać z daleka od wszelkiej ideologii czy polityki, pomiędzy Radiem Svoboda, podkreślającym, że *socjalizm pozostaje systemem niewydolnym ekonomicznie i niezgodnym z naturą człowieka*, a państwową rozgłośnią i komunikatami, w których słyszymy o jednoznacznej reakcji pracowników fabryki na odezwę garstki „elementów” antysocjalistycznych i które kończą się zawołaną groźbą (*Kto sieje wiatr, zbiera burzę. Nie pozwolimy zniszczyć republiki*). Jest człowiekiem przyzwoitym, ale i pragmatycznym, dlatego na prośbę dozorczyń (*Niepotrzebnie zwraca pan na siebie uwagę*) udekoruje okno także radziecką flagą, choć będzie próbował ukryć ów akt konformizmu przed prześliczną wiolonczelistką Blanką. Z kolei poczucie humoru pozwala mu dostrzec dobre strony wizyty w gmachu bezpieki – jak bowiem przekonuje Kolę: *Jeszcze dwa, trzy przesłuchania i nauczysz się po czesku*.

*Powiedziałbym nawet, że w pewnych momentach, na przykład w XIX wieku (...), kiedy Węgrzy uzyskali równouprawnienie polityczne w ramach dualistycznej monarchii, my musieliśmy zastąpić naszą politykę kulturą. I właściwie od tego zaczyna się przebudzenie mas ludowych, to wtedy rozwija się ruch budźcili, to wtedy pojawia się wielka epoka, kiedy pojawia się Neruda, Halek, Svetla, kiedy tworzy Smetana – i ta muzyka, ta kultura wciąż jest częścią naszej polityki. I tak być powinno, ponieważ to jest nasza siła napędowa. Nie każdy jest predestynowany do tego, by być zawodowym politykiem, ale żeby każdy miał pełną świadomość wszelkich niuansów, niezbędna jest kultura*¹⁴. Pod słowami Bohumila Hrabala z pewnością podpisałby się František, który nie bez powodu jest artystą: sztuka pozwala mu być wewnętrznie wolnym. Jego mieszkanie na strychu, pełne książek, nut, fotografii, to po trosze wieża z kości słoniowej, swoisty azyl pozwalający zapomnieć o niezbyt przyjaznej rzeczywistości. I zachować poczucie własnej wartości. Poza tym to właśnie sztuka, a nie ideologia łączy ludzi – znacząca jest scena na cmentarzu, gdy grabarz prosi Františka, żeby po raz kolejny opowiedział o koncercie w USA, „w jakimś holu”. Grali wtedy *Moją ojczyznę* Smetany, a gdy skończyli, najpierw zapanowała cisza, potem rozległy się olbrzymie brawa, a olbrzymi Murzyn płakał, *bo dla muzyki nie liczą się rasy, ani narodowości; ona jest dla wszystkich*. O tym, że *muzyka to najgroźniejsza broń, dzięki niej Czesi zdobyli świat*, mówi też tata Edy, wręczając synowi pulpit na nuty.

W finale bohater, przyjęty z powrotem do filharmonii, bierze udział w wielkim koncercie, na którym grane są oczywiście utwory Dvořaka i Smetany – wieczna sztuka znowu zwyciężyła ideologię.

Przez film przewija się psalm 23 *Pan jest moim pasterzem*, często grany przez zespół Františka podczas pogrzebów.

Nie bez powodu w *Koli* pojawia się wątek świecidełka, które bohater znajduje na dachu domu matki. Dla jubilera to bezwartościowe szkiełko, ale Klara, której wiolonczelista podarował wisiorek, traktuje go jak bezcenny klejnot. Wszystko bowiem zależy od punktu widzenia i umiejętności spojrzenia na świat z odpowiedniej perspektywy. W *Koli*, podobnie jak w innych filmach Svěráka, często pojawiają się zwierzęta – najwięcej jest ich w domu grabarza, bo z *takim zawodem koniecznie trzeba mieć koło siebie jakieś żywe stworzenie*. Sam reżyser mówi, że: *Jako ludzie jesteśmy bardzo zarozumiali, wydaje nam się, że nasze problemy są najważniejsze, że cały świat istnieje dla nas. Bardzo przeżywamy, gdy nam się coś nie udaje, ale to jest tylko nasz punkt widzenia. Z perspektywy lecącego nad nami ptaka wygląda to przecież inaczej*¹⁵.

Po „aksamitnej rewolucji” nastąpiło ochłodzenie stosunków międzyludzkich. Społeczeństwo znajdujące się pod presją konsoliduje się, ludzie sobie pomagają. Tak było w czasach komunizmu, kiedy spotykaliśmy się ze sobą i dużo rozmawialiśmy. Teraz to się skończyło, teraz każdy zajął się własną karierą, a nocami prowadzi się księgowość i nie ma czasu na spotkania. W czasach, kiedy miarą wszystkiego są pieniądze, ludzie boją się o wartości. A „Kola” mówi o tym, że prawdziwych wartości nie można kupić i że istnieją związki, których nikt z nas nie może pozbawić wartości¹⁶. Rzeczywiście, pewna prowokacyjność filmu Svěráka polega też na pokazaniu, że „aksamitna rewolucja” – w sferze politycznej niesłychanie pozytywna – miała swoją cenę: dla Františka oznacza rozstanie z Kolą i zamknięcie pewnego mimo wszystko pięknego rozdziału w życiu. Podobnie było z młodym reżyserem po zdobyciu Oscara – spytany kilka lat później, jak się czuje twórca chcący po oscarowym filmie zrealizować kolejny, wyznał: *Nieprzyjemnie. Widzowie i dziennikarze oczekują, że kolejny film będzie co najmniej równie dobry jak wcześniejszy. Ale zawsze powiedzą: dobry, ale „Kola” był lepszy. To wiąże ręce. Czasami myślę, że nakręcę film pod cudzym nazwiskiem*¹⁷.

W stronę Hollywood

Ponieważ czasami również wstydę się za to, że jestem Czechem, szukam argumentów dla siebie i dla innych, które mają nas przekonać, że nie powinniśmy się wstydzić. Jesteśmy małym narodem, który był długo uciskany i który nie umiał wykrzesać z siebie wiele bohaterstwa. Czynów, z których moglibyśmy być dumni, jest w naszej historii mało, tego już nie zmienimy¹⁸. Takim świadectwem czeskiego bohaterstwa, bohaterstwa niedocenionego, bo nieobecnego w zbiorowej wyobraźni, miał być kolejny film Svěráków – *Ciemnoniebieski świat* (2001), którego realizacja zajęła pięć lat. Po sukcesie *Koli* reżyser dostał kilka ofert z Hollywood, m.in. scenariusze *Czekolady*, *Wbrew regułom* i *Kronik portowych*, ale je odrzucił. Mówił wtedy: *Bałem się nakręcić zły film amerykański. Lepiej zrobić dobry czeski*¹⁹. W efekcie powstał film na pograniczu: superprodukcja o czeskich pilotach, niestety zdecydowanie bliższa Hollywood niż Pradze.

Twórcy nie kryli patriotycznych pobudek, deklarując, że chcą pokazać odwagę i braterstwo niemal dwóch i pół tysiąca pilotów z Czechosłowacji biorących udział w bitwie o Anglię. Film podejmujący taki temat był niejako skazany na

komercyjny sukces, bo przez lata pokutował wojenny stereotyp Czecha-oportunisty, by nie rzec – kolaboranta, bez walki podporządkowującego się hitlerowskiemu okupantowi, powielany chociażby w dowcipach (*Honza, Niemcy przyszl!* *Mogą zostać, byle tylko nie przeszkadzali w żniwach*). W *Ciemnoniebieskim świecie* podobne zarzuty padają z ust niemieckiego oficera przejmującego w marcu 1939 roku lotnisko pod Ołomuńcem: *Widzieliśmy waszą słynną linię obrony – oddana bez jednego strzału. Jako żołnierz nie mogę tego pojąć. (...) Rozumiem, jak się czujecie, poruczniku. Niemiecki oficer w takiej sytuacji strzeliłby sobie w skroń, ale wy jesteście nieco inni, prawda?* Dalsze losy głównego bohatera, porucznika Franty Slámy i jego młodego przyjaciela, Karela, pokazują, na czym owa inność polega: nie na straceńczym rzucaniu się przeciwko przeważającym siłom okupanta i niepotrzebnym rozlewie krwi, ale na przedostaniu się do Anglii i bardziej zorganizowanej walce u boku sojusznika. *Ciemnoniebieski świat* podkreśla nie tylko wojenny heroizm bohaterów, ale też ich powojenny dramat, przez wprowadzenie dwóch płaszczyzn czasowych: Franta wspomina czasy wojny i bitwy o Anglię z perspektywy roku 1950 i stalinowskiego więzienia (skądinąd mieszczącego się w jakimś kościele czy klasztorze), do którego trafił po powrocie do kraju. Ów tragiczny paradoks – podobnie zresztą potratowano u nas akowców – podkreśla obecność współwzięnia, niemieckiego lekarza, dziwiącego się:

– *Dlaczego was tu wszystkich zamknęli, Sláma? Że ja tu jestem – rozumiem, przegraliśmy wojnę, trzeba odpokutować. Ale wy? Tego nie mogę zrozumieć, co im zrobiliście?*

– *Nic.*

– *O co był proces?*

– *Nie było żadnego procesu.*

– *W Anglii pewnie nie myślałeś, że ci w domu zagrają taką smutną piosenkę.*

Ów paradoks doskonale pokazują sceny dwóch pogrzebów: symbolicznego, jaki Anglicy urządzili zaginionemu pilotowi czeskiemu – z wszelkimi honorami i ceremoniałem, oraz więziennego – jeden z przyjaciół Franty zostaje po prostu wyniesiony na taczkach, czyli w terminologii strażników objęta go amnestia. Bohaterowie wojenni – w oczach stalinowskiej władzy – są zdrajcami i przestępcami, zbrodniarzami w takim samym stopniu, jak żołnierze SS. Klaustrofobiczne wnętrza, zimne, wręcz trupie kolory, ciemne, pozbawione światła kadry – wszystko to podkreśla ich dramat. Właśnie te krótkie sceny więzienne, powojenna perspektywa są największym atutem filmu. Może oprócz batalistyki, ponieważ sceny podniebnych walk, skądinąd kosztowne (samo bombardowanie pociągu kosztowało tyle, ile cały *Kola*), nie ustępują kinu hollywoodzkiemu. Gorzej, że i sama fabuła przypomina typowy produkt fabryki snów: *Nie myślałem, że jego ojca stać na tak fatalny scenariusz*²⁰ – przyznał historyk czeskiego kina, prof. Antonin J. Liehm, skądinąd przeświadczony o wielkim talencie Svěráka. Trudno się z tym nie zgodzić, bo oglądając film, ma się wrażenie *déjà vu*, że wszystko to już było, np. dwaj przyjaciele zakochani w tej samej kobiecie. Ona wybiera jednego z nich, przyjaźń się rozpada, ale w chwili próby zdradzony przez ukochaną i przyjaciela Karel nie zawaha się pomóc Francie, przyplacając to życiem. Wymogom melodramatu staje się zadość, gdy z frontu wraca przykutą do wózka zaginiony mąż Susan. Kobieta, zmuszona do wyboru między namiętnością a obowiązkiem, wybiera to drugie. Z kolei po powrocie Franty do Ołomuńca okazuje

się, że ukochana Haniczka wyszła za mąż za cierpliwego wieloletniego adoratora, z którym ma córeczkę, bo dała się w końcu przekonać, że porucznik nie żyje. Film był koprodukcją; wystąpiło w nim kilku angielskich aktorów (m.in. Tara Fitzgerald i Charles Dance), ale na szczęście twórcy zachowali odrębność języków. Stąd i zabawne epizody wynikające z nieporozumień językowych czy gry stereotypami, dotyczącymi np. angielskiej powściągliwości (*Ten ich spokój wykończy Hitlera*). Tych „czeskich” elementów jest jednak zdecydowanie za mało; Hollywood, niestety, bierze górę.

Ciemnoniebieski świat dla wielu był dowodem na to, że Czesi mogą robić widowiskowe, hollywoodzkie kino. Ale czy powinni? Z pewnością nie jest to droga odpowiednia dla Jana Svěráka, który po tym filmie miał znowu dłuższą przerwę. W 2004 roku zrealizował *Tatusia*, dokument poświęcony ojcu, pokazujący, jak interesującą i barwną postacią jest Zdeněk Svěrák. Sporo mówi się w nim o ich artystycznej współpracy i planach kolejnego filmu zatytułowanego *Butelki zwrotne*, ale na końcu okazuje się, że Jan nie będzie realizował scenariusza ojca. Zdeněk, choć nie kryje rozczarowania, stwierdza w finale, że widocznie wszystko, co dobre, musi się skończyć. A widzom robi się smutno. Okazało się jednak, że *Butelki zwrotne* ostatecznie powstały, z zachowaniem tradycyjnego podziału ról: Jan jest reżyserem, a Zdeněk scenarzystą i odtwórcą głównej postaci. Od premiery w marcu 2007 roku film bije w Czechach rekordy popularności – oby był to nie tylko powrót na szczyt box office’ów, ale i do Pragi. Na dłużej.

KATARZYNA WAJDA

¹ *Nas, cichych i wrażliwych jest więcej. Z Janem Svěrákiem rozmawia Barbara Sierszula*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 33, s. A10.

² *Drybling Hidegkuti* czyli rozmowy z Hrabalem. Rozmawia László Sziget, tłum. A. Kaczorowski, Izabelin 2002, s. 15. Podobnie czeską odrębność widzi też sam reżyser: *Czechy są małym krajem, taką wsią, w której z jednego końca widać drugi. Nas omijają światowe sprawy, nie lądują u nas kosmici, nie szaleją masowi mordercy, u nas wielkim, komentowanym powszechnie wydarzeniem jest, jak piorun strzeli w drzewo (Wolę dzień od nocy. Z Janem Svěrákiem rozmawia Bogusław Zmudziński*, „Kino” 1997, nr 7-8, s. 20.)

³ *Szybko przyzwyczailiśmy się do wolności. Mówi Jan Svěrák*, „Film” 1997, nr 6, s. 20.

⁴ J. Lewandowski, Svěrák po Formanie, „Film” 1997, nr 3, s. 116.

⁵ *Szybko przyzwyczailiśmy się do wolności...* dz. cyt.

⁶ K. Taras, *Jazda*, „Kino” 2006, nr 3, s. 62.

⁷ Tamże.

⁸ M. Kocbuch, *Perspektywa pudetka od zapałek. Kilka uwag o nowym kinie czeskim*, „Dekada Literacka” 2002, nr 9-10, s. 108.

⁹ *Koktajl śmiechu i płaczu. Z Janem Svěrákiem rozmawia Aleksander Kaczorowski*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 101, s. 12.

¹⁰ *Szybko przyzwyczailiśmy się do wolności...* dz. cyt.

¹¹ V. Havel, *Siła bezsilnych*, tłum. P. Godlewski, w: Hrabal, Kundera, Havel... *Antologia czeskiego esaju*, opr. Jacek Baluch, Kraków 2001, s. 116.

¹² J. Olszewski, *Nie brak mi niczego*, „Film” 1997, nr 6, s. 72.

¹³ Tamże.

¹⁴ *Drybling Hidegkuti*, dz. cyt., s. 14.

¹⁵ *Wolę dzień od nocy...* dz. cyt.

¹⁶ *Szybko przyzwyczailiśmy się do wolności...* dz. cyt.

¹⁷ *W życiu każdy kręci swoje. Wywiad z Janem Svěrákiem*, „Forum” 2005, nr 24, s. 47 (przedruk z „Domino”).

¹⁸ *Nas, cichych i wrażliwych...* dz. cyt.

¹⁹ *W życiu każdy kręci swoje...* dz. cyt., s. 46.

²⁰ *Czeski filmowy cud. Rozmowa z prof. Antonínem Liehmem*, „Kino” 2004, nr 12, s. 17.