

Niechciana obecność autora – filmowy przypadek Václava Havla

ABSTRACT. Guzek Mariusz, *Niechciana obecność autora – filmowy przypadek Václava Havla* [The Unwanted Presence of the Author – Václav Havel in Film]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 115–128. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.5.

Václav Havel had his views on film, participated in the life of the new wave artist community, had walk-on parts, wrote screenplays, and at the end of his life, made one picture based on his own stage drama *Leaving*. For Havel, film was a part of a larger cultural challenge, appointed by the Central European character of the second half of the 20th century. In his plays and essays, he discussed the topics of enslavement, lies and resistance to these, constructing a kind of antinomical model of self-power. Repeatedly, the starting point of his work was the Czech reflections included in the theoretical texts of Jan Ivo Osolsobě or the aesthetic manifestos of Karel Teige. As a film director, he created a show of allusions, absurdity and exaggerations, by entering the entire catalogue of experiences, thoughts and techniques of being a “citizen of culture” into diagenetic meaning.

KEYWORDS: author, Czech film, Václav Havel, theater semiotics

Z Václavem Havlem i jego relacjami z filmem jest trochę tak, jak z deklaracją Milana Kundera otwierającą zbiór esejów *Sztuka powieści*. Autor *Niežnośnej lekkości bytu*, pisząc m.in. o „wzgardzonym dziedzictwie Cervantesa”, oświadczył: „obcy jest mi świat teorii. Poniższe refleksje są refleksjami praktyka”¹. Kiedy Havel dokonywał intelektualnego, politycznego, obywatelskiego żywota, swoje żale, rozczarowania, obawy zawarł w scenicznym komediodramacie *Odcházení* (Odejścia) – którego zarówno teatralne, jak i filmowe wersje stanowią komentarz do zmagania autora z tekstem, sceną, planem filmowym i widownią. Pierwsze wydanie książkowe zostało opatrzone odautorskim wprowadzeniem, które można potraktować jako samousprawiedliwienie, ale też jako propozycję eksploatacji tekstu na polu pozostającym poza jego naturalną dyspozycją:

Dramaty sceniczne są oczywiście przeznaczone do grania, nigdy do czytania. Tekst sztuki jest właściwie półproduktem, nieprzekładalnym i niezrozumiałym poza sceną. Dlatego ludzie, a przede wszystkim dramaturgowie, niechętnie czytają dramaty².

¹ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 5.

² V. Havel, *Odcházení, hra o pěti dějstvích*, Praha 2007, s. 5. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia z języka czeskiego są mojego autorstwa – MG.

Odcházení po scenicznych perypetiach trafiły do kin i pomimo szczególnego statusu – dzieła wyprodukowanego i wyreżyserowanego przez byłego prezydenta Czech, założyciela Karty 77 i czołowego niezależnego intelektualistę Europy Środkowej – nie doczekało się spodziewanej przez Havla recepcji. Zawarte w filmowej wersji *Odejść* znaczenia ukazują szczególnie rodzaj wrażliwości twórczej, której jeden z zasadniczych wariantów tworzyła obecność autora w świecie przedstawionym, zainscenizowanym na planie. Obecność, podkreślam, niekoniecznie fizyczna. Zanim Havel zadebiutował pod koniec życia (rok przed śmiercią) jako reżyser, przez dziesięciolecia budował formację, którą można nazwać „syndromem niechcianej obecności” – tak na scenie, jak i w filmie.

Po nowofalowym okresie nazywanym „złata šedesátá” (złote lata sześćdziesiąte) lub „československý filmový zázrak” (czechosłowacki cud filmowy), kiedy Havel pojawił się wśród najwybitniejszych uczestników pokolenia jako zdolny dramaturg i towarzysz programowych rozmów, musiał – w obliczu inwazji wojsk Układu Warszawskiego na zrewoltowaną Czechosłowację – oficjalnie zamilknąć. Jako dysydent i kartysta był jednak aktywnym autorem sztuk teatralnych, dramatów, listów i petycji, w których pojawiały się także postulaty dotyczące kina. Po roku 1990 jego myślenie o filmie stało się częścią dorobku czechosłowackiej refleksji kulturowej i regularnie trafiało, głównie za sprawą ówczesnie wydawanego jako miesięcznik czasopisma „Film a doba”, do publicznej przestrzeni³. Warto je prześledzić, by odczytać kody zawarte w reżyserskim wyzwaniu wiary, będącym pierwszym i ostatnim, a więc szczególnym dokonaniem filmowym Václava Havla.

Václav Havel był genetycznie obciążony sztuką, a filmem w szczególności. Jego stryja Miloša uważano za wiodącego producenta w Republice Czechosłowackiej, założyciela Fabryk Filmowych AB na Barrandovie (Filmové tovární AB na Barrandově), którego pozycji nie zachwiały nawet zawirowania geopolityczne – liczyli się z nim także nowi dyktatorzy wytwórni – niemieccy treuhänderzy AB w czasie Protektoratu Czech i Moraw⁴. Ojciec, Václav Maria, co prawda jako architekt bardziej przyczynił się do rozbudowy na wzgórzu barrandovskim willowej dzielnicy mieszkalnej, ale rodzina Havlów i czechosłowacki przemysł filmowy to były niemal synonimy⁵.

³ A. Prokopová, *Eva Zaoralová. Život s filmem*, Praha 2012, s. 146.

⁴ K. Wanatowiczová, *Miloš Havel český filmový magnat*, Praha 2013, passim.

⁵ V. Havel, *Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hviždálou)*, Praha 1989, s. 6. Ten wywiad rzeka ukazał się w języku polskim jako *Zaoczne przesłuchanie* nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej, w tłumaczeniu Jacka Illga w tym samym roku, a niedawno przypomniała jego tekst w tym samym przekładzie „Krytyka Polityczna”. W Czechosłowacji i Czechach wydawany był kilkanaście razy; trzy lata temu, już po śmierci Havla, edukacyjne praskie wydawnictwo Leda przygotowało ostatnią (jak na razie) edycję w języku czeskim.

Václav Havel potrafił odnajdywać się w niemal każdej przestrzeni realizacyjnej. Zagrał w połowie lat sześćdziesiątych w filmie Pavla Juračka *Každý mladý muž* (Każdy młody mężczyzna, 1966), po kilkudziesięciu latach, już jako prezydent Republiki Czeskiej, w grotesce Tomáša Řehořka *Czech Made Man* (2011), w takim samym charakterze pojawił się w serialu *Zdivočelá země* (Dzika ziemia, 1997) Hynka Bočana oraz w kameralnym *Kamenným moste* (Kamienny most, 2005) Tomáša Vorela. Na ostatni z tych filmów warto zwrócić uwagę, bowiem nie tylko jest świadectwem wyrafinowanej estetyki Vorela prezentowanej tak w kinematograficznej, jak i teatralnej przestrzeni – przede wszystkim w jednej z najciekawszych praskich scen „Divadle Sklep” (Piwnica), ale zdradza też inne strategie. Ironiczny charakter dyskursu miał być podkreślony przez kreacje aktorskie/nieaktorskie – co nie zawsze, na poziomie przygotowania inscenizacji przynosiło oczekiwany efekt, np. Věra Chytilova odmówiła przyjęcia roli, tłumacząc to niewielkimi kompetencjami aktorskimi. Natomiast, jak przynajmniej twierdził sam Vorel:

Václav Havel nie miał z tym żadnego problemu, a nawet cieszył się, że może zagrać rolę prezydenta w scenie, kiedy spotyka Tomáša Hanáka na środku mostu i rozmawia z nim o sensie twórczości i życia. Przyszedł na kręcenie tej sekwencji ze swoimi ochroniarzami i strasznie się zdenerwował, kiedy okazało się, że zdjęcia trzeba powtarzać. Uświadomiłem mu, że czasami robimy to dziesięciokrotnie, tak długo aż materiał będzie wiarygodny i naturalny. Havlovi strasznie chciało się palić i poczęstował Hanáka papierosem z wyciągniętej z kieszeni paczki. Później zaproponował coś mocniejszego do picia i rzeczywiście jeden z jego ochroniarzy okazał się chodzącym barem – rozłożył przed nami płaszcz i popijaliśmy ze szklanek dość mocny alkohol, a moi operatorzy to wszystko kręcili. Na drugi dzień zadzwonił rzecznik prasowy Havla i oświadczył, że protokół zakazuje prezydentowi palenia i picia na świeżym powietrzu i dlatego wszystko co nakręciliśmy ma być przesłane do zatwierdzenia, inaczej nie możemy tego wykorzystać. Tak więc była to kolejna ingerencja cenzury w moje filmy⁶.

Przytoczona sytuacja jest oczywiście anegdotą, która pokazuje jak kształtował się mit Havla jako *českeho kluka* – swojaka, którego ani polityka, ani sława nie zdeprawowały, który nie skrywał upodobań i pozostawał przez okres swojej prezydentury tym samym *naším Vaškem*/ naszym Waszkiem⁷.

⁶ T. Vorel, *Režža Vorel s úvodem Davida Vávry*, Praha 2017, s. 159–160.

⁷ Krystyna Krauze nakręciła w 2012 roku polsko-czeski film dokumentalny *Nasze Waszki. O sile bezsilnych/ Náš Vašek. O moci bezmocnych* złożony z archiwaliów, ale i nagranych na potrzeby tej produkcji wypowiedzi liderów naszej opinii publicznej. Warto w tym kontekście zacytować głos Andrzeja J. Jagodzińskiego, byłego dyrektora Instytutu Polskiego w Pradze, pisarza i tłumacza esejów Václava Havla. Jagodziński powiedział: „nawet jak był prezydentem, to pozostał takim luzakiem, człowiekiem, któremu woda sodowa nie uderzyła do głowy”. Film dostępny jest na stronie: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10484226213-nas-vasek-o-moci-bezmocnych/21256326383/>> [dostęp: 20.02.2020].

Jest też ciekawym punktem interpretacyjnym, który lokuje twórcę *Largo desolato* w okowach filmowych projektów – jako autora i współautora porządku diegetycznego (scenarzystę i reżysera) lub znak będący częścią świata przedstawionego – jako figurę sytuacyjną, ale i żywego człowieka mającego swoje imię, nazwisko i kulturowy status. Dla Václava Havla film był ważną częścią doświadczenia – przede wszystkim doceniał rolę dokumentów, w których pokazywano jego opozycyjne perypetie, a także, jak zrobił to Vojtěch Jasný w epickiej relacji *Proč Havel/Why Havel* (Dlaczego Havel, 1990) czy Pavel Koutecký i Miroslav Janek w *Obywatelu Havlu* (Občan Havel, 2007), wpisywano go w tragiczną (czasami tragikomiczną) perspektywę środkowo-europejskiego losu, który w XX wieku nie był dla mieszkańców tej części świata zbyt łaskawy. Dokumenty poświęcone Havlovi tworzą dość duży korpus tekstów, jednak z uwagi na ich publicystyczny, czasami melodramatyczny lub patetyczny charakter, pominię je przy niniejszych rozważaniach.

Późniejszy autor *Pokuszenia* starał się (nieskutecznie) w 1957 roku o przyjęcie do szkoły filmowej, słynnej FAMU, będącej jednym z trzech wydziałów praskiej Akademii Sztuk Muzycznych (Akademie múzických umění). Zadaniem egzaminacyjnym było przedstawienie filmowych analiz wybranych problemów teoretycznych. Havel zajął się Marcelem Carné, dwoma filmami: węgierską *Akcją profesora Hanibala* (Hannibál tanár úr, 1956) Zoltana Fabriego i czechosłowacką *Wilczą jamą* (Vlčí jáma, 1957) Jiříego Weissa oraz tematyką szekspirowską we współczesnym kinie europejskim. Wszystkie teksty tyczyły autorstwa, ale ostatni z nich wprost odnosił się do obecności twórcy w świecie przedstawionym dzieła. Relacje z adaptowanym tekstem omówił on na podstawie *Hamleta* Laurence’a Oliviera (1948) i *Romea i Julii* Renato Castellaniego (1954). Szczególnie Olivierowska zasada kina autorskiego poruszyła młodego aplikanta do zawodu scenarzysty. Świat *Hamleta* jest projekcją wyobraźni – baśnią, mitem, a jego aurę podkreśla wszechobecna mgła, tajemniczy półmrok, wyrafinowane efekty świetlne. Kiedy Oliver skupia się na sylwetce bohatera, tak naprawdę mówi o sobie, jako twórcy: „podkreśla jego tajemnicę, jego intelektualizm, przerost umysłu nad otaczającą go realnością, przekształcającą się w tragiczną samowolę w relacjach z otaczającym światem”⁸.

Havel do szkoły filmowej się nie dostał, co wcale nie oznacza, że jego rozważania o istocie współczesnego kina zostały przez praskie intelektualne środowisko nowofalowych rebeliantów odrzucone. Szczególnie istotne z tego okresu są dwa teksty opublikowane na łamach czasopism „Divadlo” (Teatr) i „Tvář” (Twarz). Pierwszy z nich nosi tytuł *Anatomie gagu* (*Anato-*

⁸ V. Havel, *K problému Shakespeare a film*, [w:] *Václav Havel a film. Scénaře, analýzy a úvahy z let 1957–1989*, uspořadal J. Bernard, Praha 2018, s. 121–124.

nia gagu), drugi *Poznámky o polovzdělanosti (Rozważania o polinteligen-
cji)*⁹. *Anatomia gagu* odwołuje się do myśli wielu teoretyków kina, również
czeskiego, m.in. Václava Černego i Karel Teigeo. Ten ostatni w artykule
O dada, surrealismu a českém umění opublikowanym w 1927 roku na ła-
mach awangardowego kwartalnika „ReD” zaproponował przeciwstawną
dadaistom figurę hiperdada (surdada), której m.in. wszystkie przejawy
aktywności twórczej, politycznej, społecznej, sakralnej itd. są z natury ko-
miczne i absurdalne. To zostało skontrapunktowane z oficjalną podniosło-
ścią, powagą i majestatycznością, tworząc asymetryczne napięcie, dzięki
któremu prawda wypowiedzana przez mówcę w błazeńskich szatach staje
się aksjologiczną podbudową dyskursu¹⁰. Taka konstatacja prowadzi wprost
do teatru absurdu i jego celuloidowych wersji, w tym również obecności
autora w świecie przedstawionym. Havel o tym nie wspomina, ale jest to
oczywiste nawiązanie do tradycji praskiego teatru awangardowego, który
najpełniej zaistniał w projekcie „Osvobozeného divadla” (Teatru Wyzwolo-
nego) Jiříego Voskovca i Jana Wericha (V+W) w okresie I Republiki¹¹. Ivo
Osolsobě, przedstawiciel czeskiej semiotyki teatru, który właśnie w latach
sześćdziesiątych wprowadził do słownika terminów narzędziowych pojęcie
ostensji, przejęte od Bertranda Russella i Ludwiga Wittgensteina, i przy-
stosował do problematyzacji rozważań dotyczących komunikacji teatralnej,
pisał o rozmaitych jej komponentach – choreografii, dekoracji i konfiguracji

⁹ Oba teksty zostały ostatnio przypomniane ze wstępem krytycznym przez Jana Bernarda w tomie poświęconym relacjom Václava Havla z filmem, zob. *Anatomie gagu*, [w:] *Václav Havel a film...*, s. 261–270, *Poznámky o polovzdělanosti*, [w:] *Václav Havel a film...*, s. 271–281. Polski czytelnik mógł zapoznać się z ich polskim przekładem w tłumaczeniu Leszka Engelkinga i Jana Stachowskiego. Ponadto dokładne omówienie *Anatomii gagu* powiązane z premierą właściwego debiutu dramaturgicznego *Zahradní slavnost* (Garden party) znajdziemy w jedynej napisanej po polsku biografii Havla, zob. A. Kaczorowski, *Havel. Zemsta bezsilnych*, Wołowiec 2014, s. 112–115. W 2008 roku Josef Ahrhám ml. nakręcił na FAMU etiudę dyplomową zatytułowaną *Anatomie gagu*, luźno zainspirowaną tezami artykułu Václava Havla. Ten studencki filmik składał się z dwóch części, z których pierwsza dzięki komediowej dezynwolturze Josefa Ahrháma, Jana Budařa i Jiříego Macháčka stanowiła ilustrację gagowych technik, druga zaś była filmową ankietą, a na pytanie, czym jest gag, odpowiadali m.in. Zdeněk Švėrák, Ladislav Smoljak, Bolek Polívka i sam Václav Havel. Jego wypowiedź jest jednocześnie nostalgiczna i praktyczna: „W młodości byłem na tyle arogancki, że natychmiast znajdowałem na to pytanie tysiące odpowiedzi, dzisiaj już nie miałbym odwagi być tak jednoznacznym. Ale zawsze mogę przywołać mój artykuł napisany przed ponad czterdziestu laty. Nadal mogę się pod tym co napisałem podpisać, co wcale nie znaczy, że miałem rację”.

¹⁰ V. Papoušek, *Autoidentyfikacja i odczytanie dada przez Teigeo*, [w:] *Procesy auto-identyfikacji na obszarze kultur śródkowoeuropejskich po roku 1918*, red. J. Goszczyńska, Warszawa 2008, s. 296–297.

¹¹ B.T. Jankowska, *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha. Co jste ještě nečetli*, přeložil V. Čapek, Praha 2012, s. 85.

postaci na planie¹². W tym ostatnim aspekcie obecność autora (rozumianego jako twórca tekstu, a więc języka używanego w przedstawieniu) dodaje do systemu znaków jeszcze jeden dodatkowy walor, który może być odczytany przez pozatekstualne znaczenia, takie jak poglądy, dorobek, relacje z kulturą. Osol sobě zresztą, choć bez entuzjazmu, potwierdził, że twórczość Havla może być rozpatrywana w kontekście *ostensji*¹³. *Rozważania o pół-inteligencji* są z kolei diagnozą kulturowego uczestnictwa w zniewoleniu – nie tylko politycznym, ale również towarzyskim, generalnie rzecz ujmując, bycie półinteligentem jest pozostawaniem w okowach presji „kulturalności” – za wszelką cenę podkreślając „czołobitny podziw dla wartości kulturalnych – podziw ostatecznie nader niekulturalny, ponieważ bezmyślny”¹⁴. Wysoka ocena filmów nowofalowych współbrzmiała z przekonaniem o ich tekstualnej banalności – były nieschematyczne programowo, ale ich podłoże (czytaj problem będący agendą akcji) jest na „poziomie cikliwych panińskich romansideł”. Dlaczego tak się stało – Havel używa formuły „postawa półinteligenta” (która dotknęła także przedstawicieli młodego pokolenia absolwentów FAMU) nie po to, by wartościować dzieła przed- i ponowofalowe, ale dlatego, by przeciwstawić artystycznej, stylizacyjnej presji brak autorskiego faksymile wynikającego z przeżyć i doświadczeń.

Większość scenariuszy i scenariuszowych eksplikacji (*náměty*) Havla powstała w latach 1958–1969, w okresie poprzedzającym inwazję wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Wczesne teksty *Ta vojna* (To wojsko, 1958), *Rekonstrukce* (Rekonstrukcja) i *Návštěva* (Wizyta, 1964), pisane m.in. z nowofalowymi przyjaciółmi Milošem Formanem, Jaroslavem Pa-pouškem i Ivanem Passerem, zawierają pomysły oparte na wariacjach narracyjnych, wykazujących bardziej wspólnotę pokoleniową, niż ukazujących przemyślaną strategię autorską, w której pojawia się model wpisywania w diegezę postaci twórcy. Późniejsze, pochodzące z drugiej połowy lat sześćdziesiątych scenopisy, jak zarys komedii *Motýl na anténě* (Motyl na antenie) czy napisany wspólnie z Jánem Němcem *Heart beat*¹⁵, podkreślają wyraźną stylizację gatunkową i charakterystyczną nie tylko dla nadweltańskiej kultury skłonność do swobodnego transferu z medium teatralnego do filmowego. Właśnie to ostatnie jest podstawą *mise en scène* powstałego

¹² D. Żygadło-Czopnik, *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osol sobě jako teoretyk teatru i musicalu*, Wrocław 2009, s. 97.

¹³ I. Osol sobě, *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno 2002, s. 50.

¹⁴ V. Havel, *Rozważania o półinteligencji*, tłum. J. Stachowski, [w:] V. Hável, *Obywatel kultury*, wybór i oprac. A.S. Jagodziński, Warszawa 2016, s. 69.

¹⁵ Projekty te nie pozostały jedynie na papierze. Musiały jednak poczekać do zmiany politycznej. *Motýl na anténě* został 1990 roku zrealizowany przez Ladislava Smoljaka na zamówienie Czeskiej Telewizji (ČT1), natomiast *Heart beat* przeniósł na ekran, jako pierwszy czeski pełnometrażowy film w technice 3D, współautor scenariusza Jan Němec.

już w nowych warunkach ustrojowych pierwszego kinowego obrazu według dramatu Havla. Scenariusz *Opery żebraczej* (*Žebracká opera*, 1990) będący swobodną wariacją na temat osiemnastowiecznej *The Beggar's Opera* Johna Gaya i Johanna Christopha Pepuscha, a mniej *Opery za trzy grosze* Bertolda Brechta, napisany został wspólnie z reżyserem filmu Jiřím Menzlem. Była to ekranowa wersja sztuki Havla z 1975 roku¹⁶, tylko raz wystawionej przez podziemną scenę „Divadlo na tahu” (Teatr w ruchu) w reż. Andreja Kroba w gospodzie „U Čelichovských” w praskiej peryferyjnej dzielnicy Horní Počenicie¹⁷. Wystawienie *Opery żebraczej* w warunkach normalizacyjnej opresji było ważnym wydarzeniem w życiu dysydenckiej inteligencji i oczywiście samego autora.

Przedstawienie było doskonale, śmiech i radość na sali nie mały końca, na moment poczułem atmosferę „Divadla na Zábradli” (Teatr na Balustradzie) z lat sześćdziesiątych, ale ze względu na wszystkie okoliczności było to oczywiście jeszcze bardziej ekscytujące [...]. Dla mnie było to ważne dlatego, że po raz pierwszy od siedmiu lat (i ostatni w ciągu następnych lat jedenastu) widziałem moją sztukę na scenie i na własne oczy mogłem zobaczyć, że jeśli chce, wciąż jeszcze potrafię napisać coś co da się zagrać¹⁸.

Oficjalna premiera mogła się odbyć dopiero w 1990 roku, tym razem na deskach „Činoherního klubu” (Klubu Dramatycznego), w inscenizacji Menzla, który kilka miesięcy później zdecydował się też na przeniesienie *Opery żebraczej* przed kamery. Z niewielkimi modyfikacjami (Jiřiego Kodeta zastąpił słowacki aktor Marian Labuda, a Rudolf Hrušínský jako szef policji Lockit wcielił się w rolę, którą na deskach teatru kreował Petr Nárožný), z wyraźnym zaznaczeniem scenicznego pochodzenia (napisy początkowe i końcowe ukazują się na tle odsłanianej i zasłanianej kurtyny), z niewielkim wykorzystaniem plenerów (exterierów) na staromiejskiej ulicy Husovej, z incydentalnym udziałem w epizodycznej roli jednego z więźniów, międzynarodowego aktora Jeremiego Ironsa, film miał swoją premierę 1 października 1991 roku.

Jednym z najbardziej płodnych twórców, którzy na siebie potrafią spojrzeć z ironicznego dystansu, jest Václav Havel. I nie mam na myśli jego dokonań politycznych, jako prezydenta, tylko jako dramaturga. Przy uważnej lekturze jego scenicznych utworów, wydają się one parodystycznymi wersjami jego ważnych tekstów ese-

¹⁶ W Polsce wydana została w serii *Literatura czeska* przygotowanej w ramach „Biblioteki Gazety Wyborczej”. Do edycji dołączono płytę z filmem Jiřiego Menzla, zob. V. Havel, *Opera żebracza na motywach sztuki Johna Gaya*, tłum. A.S. Jagodziński, Warszawa 2011.

¹⁷ Andrej Krob po 30 latach powrócił do *Opery żebraczej* na scenie HaDivadla, ale przedstawienie to, mimo zastosowania podobnych narzędzi inscenizacyjnych (oszczędna scenografia, tradycyjne kostiumy, brak ostentacyjności aktorskiej), nie przypadło do gustu krytyce, zob. D. Drozd, *O polityce bezpečně*, „Host” 2009, nr 3, s. 88.

¹⁸ V. Havel, *Zaoczne przesłuchanie. Rozmowy z Karelem Hviřďalą*, przeł. J. Illg, Warszawa 1989, s. 74–75.

istycznych. Wyrafinowany język Havlovych sztuk powoduje i to, że bardzo trudno przenosić je poza scenę. Pokazał to, niestety, mający wczoraj swoją premierę film *Opera żebracza*. Jeśli chcecie wyluskać groteskowe konteksty dramatu, to raczej idźcie do „Činoherního klubu”, Jiří Menzel jako inscenizator teatralny ma sto razy więcej do powiedzenia niż reżyser filmowy¹⁹.

W tej krótkiej wzmiance recenzyjnej zamieszczonej na łamach popularnego tygodnika literackiego zawarty został pewien dylemat, który pokazuje transfery między tekstami Havla przynależącymi do świata widowisk a szeroko rozumianą Havlovą eseistyką polityczną, która determinowała postrzeganie go jako autora w dysydenckich latach. By to zrozumieć, trzeba cofnąć się do połowy poprzedniej dekady.

W roku 1984 powstał na Hradečku – wiejskiej samotni położonej nieopodal Trutnova tekst *Šest poznámek o kultuře (Sześć uwag o kulturze)*²⁰. Punktem wyjścia do rozważań były relacje między kulturą oficjalną (pierwszą kulturą) a obiegiem niezależnym (drugą kulturą). Posługując się metaforami, ułatwiającymi poruszanie się po meandrach normalizacyjnej polityki, Havel zaprotestował przeciwko określeniu terytorium czechosłowackiej kultury po 1968 roku mianem „Biafry ducha”²¹. Władza co prawda, szczególnie po podpisaniu przez środowiska dysydenckie Karty 77, nasiliła represje wobec niezależnych twórców i „zachowywała się jak grabarz”, ale po stronie społecznej były przecież „setki samizdatowych książek, dziesiątki wystukiwanych na maszynie czasopism, prywatnych czy półoficjalnych wystaw, seminariów, koncertów itd.”. To co najistotniejsze zawarte zostało w napięciu między „cmentarnymi intencjami władzy a niemożliwym do zaspokojenia głodem kultury”. Dostrzegając ten dysonans, Havel jednak nie bawił się w tworzenie modelu na przyszłość, twierdząc nawet, że być może „Dietl nadal będzie tworzyć swe telewizyjne seriale, a Vaculík pisać swe felietony”²². Natomiast był autorem interesującej dla społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej koncepcji „kultury równoległej”, która stała się:

¹⁹ J. Foll, ... *a ještě něco*, „Tvar. Literární týdeník” 1991, nr 41, s. 3.

²⁰ V. Havel, *Šest poznámek o kultuře*, [w:] tegoż, *Do různých stran. Eseje a články z let 1983–1989*, Praha 1990, s. 264–271. W języku polskim *Sześć uwag o kulturze* wydane zostały poza debitem w zbiorze V. Havel, *Thriller i inne eseje*, przeł. P. Heartman [Piotr Godlewski], Warszawa 1988, oraz antologii V. Havel, *Obywatel kultury...*, s. 112–126. W tekście posługuje się tym właśnie przekładem.

²¹ Ta metafora odwołuje się do epizodu z dziejów postkolonialnej Afryki, kiedy to w wyniku zamachu stanu na terenie Nigerii proklamowano niepodległe państwo Biafra, które istniało w latach 1967–1970. Na skutek akcji armii nigeryjskiej i blokady ekonomicznej, która spowodowała śmierć blisko miliona mieszkańców, terytorium to zostało spustoszone. Biafra, szczególnie w retoryce państw tzw. „demokracji ludowej”, była metaforą cmentarza.

²² Jaroslav Dietl był scenarzystą najbardziej popularnych normalizacyjnych, apologetycznych wobec komunistycznej władzy, seriali, takich jak: *Žena za pultem (Kobieta za ladą)*,

Niczym więcej i niczym mniej niż kulturą, która z tych czy innych powodów nie chce, nie może albo nie śmie oddziaływać na społeczeństwo za pośrednictwem tych środków, które podlegają władzy państwowej, a którymi w państwie totalitarnym są wszystkie wydawnictwa, drukarnie, sale wystawowe, koncertowe i teatralne, placówki naukowe itd. Kultura ta korzysta jedynie z tego, co pozostaje: z maszyn do pisania, prywatnych pracowni, mieszkań, stodoł itp.²³

Autor zatem musi być częścią projektu „kultury równoległej”. Podczas podziemnych koncertów, jak regularnie organizowanych na Hradečku występów grupy Plastic People of the Universe czy pozostających poza reglamentacją przedstawień teatralnych, było to oczywiste – autor pojawia się jako stały komponent gry – pisze o sobie, mówi o sobie, sam też pokazuje się publiczności. Havel mnoży przypadki odzierania z gorsetu oficjalności potrzeb kulturalnych części społeczeństwa i wpisywania „literatury równoległej” do praktyk codziennego użytkowania kultury w zatomizowanej i ideologicznie spętanej Czechosłowacji. Jako przykład projektu, dzięki któremu „kultura równoległa” działała i przynosiła niemal rynkowe efekty, podawał podziemne wydawnictwo „Petlice” (Skobel) kierowane przez Ludvíka Vaculíka. Dla podkreślenia tego aspektu Havel posłużył się konotacją produkcyjną – nazwał „Petlice” „samoobsługowym warsztatem autorów”. W tym kontekście znakomitym przykładem wprowadzenia autora do tekstu może być wydana w „Petlicach” powieść Ludvíka Vaculíka *Siekiera* (Sekyra) z 1966 roku, której bohater, niegdysiejszy dziennikarz, dokonuje bilansu swojego życia, czy napisany również przez Vaculíka już w okresie samizdatowym dziennik *Český snář* (Sennik czeski).

Wyrażone w teatralnej i filmowej wersji *Opery żebraczej* poglądy Havla na polityczne i filozoficzne konteksty diegetycznego porządku, kształtowały się bardzo długo i pozostawały początkowo pod wpływem czechosłowackiej nowej fali, później w latach siedemdziesiątych uczestnictwa w kontestacji niszczenia resztek społeczeństwa obywatelskiego. Wtedy to sformułował zasadę „życia w kłamstwie” i „życia w prawdzie” – dla tej pierwszej posługując się metaforą „zelinára” – kierownika sklepu warzywniczego, który wśród oferowanego przez siebie towaru umieszcza przywiezione z centrali hasło „proletariusze wszystkich krajów, łączcie się”, tworząc semiotyczne usprawiedliwienie braku poczucia własnej godności²⁴. „Życie w prawdzie”

Nemocnice na kraji města (Szpital na peryferiach) czy Inženýrská odysea (Inżynierska odyseja). Natomiast dziennikarz i pisarz Ludvík Vaculík to jeden z liderów Praskiej Wiosny, autor słynnego manifestu *Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům, a všem (Dwa tysiące słów)*, a w okresie normalizacji podziemny wydawca i autor powieści *Siekiera (Sekyra)* i *Šwinki morskie (Morčata)*.

²³ V. Havel, *Obywatel kultury...*, s. 117.

²⁴ Określenie to wykorzystwała amerykańska badaczka Paulina Bren, która swej książce o kulturze normalizacyjnej dała tytuł *Greengrocer and his TV: The Culture of Communism after the 1968 Prag Spring*. Praca ta ukazała się również w języku czeskim, zob. P. Bren,

stawiało przed autorem – pisarzem, dramaturgiem, reżyserem – konieczność wpisywania swojej obecności w każdy niemal tekst – po prostu by dawać świadectwo.

Václav Havel był reżyserem jednego filmu – nie tylko podpisanego przez obywatela Havla, a nie prezydenta Havla, ale i przeniesionego, podobnie jak Menzlova *Opera żebracza*, z jego scenariuszem z desek teatru, tym razem praskiej Archy, gdzie inscenizację przygotował David Radok (syn Alfréda Radoka, który na emigracji w Wiedniu wyreżyserował dwie jednoaktówki Havla *Audiencję* i *Wernisaż*), do tej pory raczej specjalizujący się w wystawnych przedstawieniach operowych. Tekst dramatu opublikowany kilkanaście miesięcy przed teatralną prapremierą wzbudził zainteresowanie. Sam Havel opowiadał o nim na spotkaniu w praskiej kawiarni Adria jako o projekcie długo dojrzewającym – od lat osiemdziesiątych, kiedy powstało dwie trzecie brudnopisu przyszłej sztuki, aż po jej sfinalizowanie podczas pobytu w USA. Jak sam bowiem oświadczył: „w Czechach był zbyt pochłonięty innymi sprawami, a należy do tego typu autorów, którzy potrzebują koncentracji i odosobnienia, by coś większego napisać”²⁵. Filmowe *Odejścia* nie przekonały recenzentów, nie zdobyły widowni, raczej można było mówić o kulturalnym rozczarowaniu. Jednak Tereza Spáčilova zaznaczyła, że tych, którzy znali Havlove dramaty, jego filmowy debiut nie powinien zaskoczyć, choć rzeczywiście dzieło jest przeciętne²⁶. Świat przedstawiony skonstruowany został w nadmiarze symbolizowanej przestrzeni gęstej od artefaktów, przesadnie estetycznej, skoncentrowanej na wypowiedziach będących zarówno deklaracjami, jak i deklamacjami²⁷. Główny bohater to *alter ego* autora – co potwierdza silną presję autobiograficzną w twórczości Havla, ale to nie jedyna jego obecność w dziele²⁸. Były kanclerz Vilém Rieger w towarzystwie rodziny, byłych współpracowników, przedstawiciele

Zelínář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968, přeložila P. Šustrová, Praha 2013.

²⁵ V. Havel, *Tisková konference k vydání hry Odcházení*, [w:] tegoż, *O divadle*, uspořádala A. Freimanová, Praha 2012, s. 593.

²⁶ M. Formáčková, *Václav Havel. Život jako absurdní drama*, Praha 2012, s. 100.

²⁷ J. Bernard, *Odcházení (Při bližším čtení z jistého úhlu pohledu)*, „Kino-Ikon” 2011, nr 1, s. 183.

²⁸ Autobiografizm Havla pojawia się jako swoista gra stylistyczna dostosowana do artykulananej przez niego koncepcji kultury równoległej. W naszkicowanym (podobno) podczas dwóch dni dramacie scenicznym *Audienca* (Audience) pojawia się po raz pierwszy postać dysydenckiego pisarza Ferdynanda Wańka pracującego jako robotnik w browarze. Choć bohater tej – i pozostałych pisanych przez Jiříego Dienstbiera, Pavla Landovského i Pavla Kohouta – sztuk jest, jak to określił Havel: „pomysłem dramaturgicznym”, to jednak należy go też potraktować jako literacki obraz autora. Zresztą strategię wpisywania siebie w utwór (ale i odzegnania się od tego – czyli stosowania techniki niechcianej obecności) wyjaśnia esej *O vaňkovských aktovkách*, zob. V. Havel, *Do různých stran...*, s. 343–344. Tekst ten uka-

„bulwarowych” mediów oraz służby, „pozostaje w stanie spoczynku”. Rozlicza się przed światem, przed wyborcami, przed czytelnikami i co najważniejsze przed samym sobą. Materia przedstawienia była na tyle pełna interpretacyjnych pułapek, że część czeskich krytyków uznała za stosowne odnieść się do dramaturgicznej gry zaproponowanej przez Havla:

O co w filmie chodzi? Dr Vilém Rieger (Josef Abrhám) przez wiele lat był kanclerzem, który niedawno pożegnał funkcję, ale wewnętrznie trudno mu się z tym pogodzić, chociaż stara się tego nie pokazywać, zawalił się cały jego świat. Musi wyprowadzić się z państwowej willi, która przez lata była jego domem, oraz przestać konsumować to, co państwowe, a ograniczyć się do tego, co prywatne. Najbardziej bolesne jest jednak dostrzeżenie prawdziwego oblicza najbliższego toczenia, które jest inne niż przypuszczał: wazeliniarski sekretarz grany przez Oldřicha Kaisera okazuje się koniunkturalnym karierowiczem, zaś odrażający biurokrata (Jiří Labus) lojalnym współpracownikiem, starsza córka (Tatiana Vilhelmová) nie ma zamiaru się opiekować starzejącym się politykiem, a lekceważona młodsza latorośl (Ivana Uhlířová) pokazuje się jak prawdziwa rodzinna perła, szukająca jakiegoś realnego wyjścia. Na domiar wszystkiego obecnie sprawujący władzę proponują Riegerowi transakcję: będzie mógł zatrzymać willę w zamian za poparcie swojego cynicznego przeciwnika Vlasty Kleina (Jaroslav Dušek). Pojawia się też szantaż – wrogowie byłego kanclerza zdobyli jakieś kompromitujące listy, które chcą udostępnić bulwarowej prasie. W końcu załamany Rieger kapituluje: godzi się przyjąć hańbiące stanowisko doradcy swego niegdysiejszego nielojalnego sekretarza i na dodatek racjonalnie tę decyzję umotywować²⁹.

W perspektywie literackiej *Odejścia* poruszają te same odwieczne tematy co utwory Szekspira (jeden z pierwszych tekstów teoretycznofilmowych był jemu poświęcony) i Antoni Czechow – zresztą fragmenty *Króla Leara* i *Wiśniowego sadu* (przed będącą częścią filmowej ekspozycji willą Čerých w České Skalici ustawiona została atrapa takiego owocowego ogrodu) wplecione zostały umiejętnie w dialogi protagonistów. Jednak posługując się konstruktem „niechcianej obecności autora”, można zauważyć konsekwentne budowanie podpórek semiotycznych, które, tu znów trzeba odwołać się do recenzyjnej konkluzji Terezy Spačilovej, nie powinny być dla nikogo zaskoczeniem. W teatralnej wersji Radoka Havel wypowiada się wprost – na scenie divadla Arche, czyni to jako bezpostaciowy głos zza kulis – raczej konferansjer niż komentator i pozostaje ironicznym obserwatorem zachowań na rampie i widowni. W filmowej scenerii wyłania się z odmetów ogrodowej sadzawki – stary, zmęczony, a przede wszystkim błazeński, a jedyne, co ma do powiedzenia, to: „dziękuję wam, że wyłączyliśmy telefony komórkowe,

zał się w języku polskim w tłumaczeniu Andrzeja S. Jagodzińskiego pod tytułem *Waniek to nie Havel*, zob. V. Havel, *Obywatel kultury...*, s. 24–37.

²⁹ D. Čermáková, *Josef Abrhám*, Praha 2015, s. 159–160.

prawda i miłość muszą zwyciężyć nad nienawiścią. Teraz już telefony włączyć”. Biograf Havla i jego długoletni asystent Michael Žantovský wyjaśnił jego twórczą dezygnację krótko:

„Reżyser tak naprawdę niewiele robi. Większość czasu czeka” – komentował Havel swój udział w realizacji filmu. Jednocześnie wciągnęło go to filmowanie i to z taką totalną koncentracją, z pieczołowitym przygotowaniem, z jakim mu wyznaczała jego wcześniejsza twórczość i jego prezydentura. Przez jakiś czas trudno było z nim rozmawiać na inny temat – pisał jego biograf, jednocześnie pracujący z nim jako asystent³⁰.

Krytyka odczytywała poszczególne napięcia narracyjne poprzez ich publicystyczny aspekt. Nie bez powodu – i tu można przywołać zacytowaną wyżej opinię z recenzji Jana Folla, że teksty literackie Havla są parodystycznymi wersjami jego eseistyki politycznej. Wyraźne aluzje do meandrów europejskiej dyplomacji, sprawy sukcesji prezydenckiej (postać Vlastíka Kleina w nieskrywany sposób oddaje wątpliwy urok Václava Klause) czy odniesienia do życia osobistego (w jednej z pierwszych scen kanclerz Rieger przedstawia dziennikarzowi Jackowi swą „długoletnią przyjaciółkę” Irenę, w którą wcieliła się Dagmar Veškrnová-Havlova, a jedną z pomniejszych ról wykreował brat reżysera Ivan Havel, wybitny profesor kognitywistyki na praskim Uniwersytecie Karola), czy powiązane z tym relacje z mediami³¹ sprawiły, że odbierano je jako naturalny klucz do wyjaśnienia gry tekstualnej z publicznością³². Havlovi z pewnością chodziło nie tylko o spełnienie reżyserskiego snu – w świetle jego poglądów na autorstwo można też odnaleźć inne konotacje, wynikające z wyznawanego aksjologicznego katalogu pragnień i powinności, a dotyczące odpowiedzialności (przed wyborcami i czytelnikami), idei służby publicznej czy wreszcie uczestnictwa w kulturze. Może zatem wypowiedziane z sadzawki ostatnie słowa byłego prezydenta Republiki Czeskiej o zwycięstwie prawdy i miłości nad nienawiścią, są świadectwem uporczywej wiary w to, że żył tak jak powinien, a nawet, że żył tak jak pisał.

Václav Havel podczas swojej prezydentury, a więc przed wyreżyserowaniem *Odejść*, udzielił wywiadu filmoznawczemu kwartalnikowi „Illuminace”.

³⁰ M. Žantovský, *Havel*, Praha 2014, s. 530.

³¹ Václav Havel zalegalizował swój trwający od kilku lat romans z aktorką Dagmarą Veškrnovą niespełna rok po śmierci swojej żony Olgi, czym wzbudził oburzenie opinii publicznej, zob. A. Kaczorowski, dz. cyt., s. 402.

³² W czeskich opracowaniach filmoznawczych pojawił się pogląd o zawartej przez Havla w *Odejściach* krytyce polistopadowej rzeczywistości. W tej koncepcji dramat i jej ekranizacja raczej będą bardziej świadectwem rozczarowania autora niż potwierdzeniem słuszności wybranej przez niego drogi, zob. J. Lukeš, *Diagnózy času, Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013, s. 255.

Podzielili się filmową biografią, odnosząc się do własnych prób scenariuszowych, współpracy z Milošem Formanem przy produkcji *Skandalisty Larrego Flinta* (w Czechach pokazywano go jako *Lid versus Larry Flint*) i wreszcie poglądami na kino i autorstwo filmowe. Jedna z odpowiedzi może posłużyć jako pointa:

W filmie są możliwe wszystkie bajeczne rzeczy, których nie znajdziemy w teatrze, a ja zająłem się teatrem tak trochę z konieczności, bo nie mogłem pracować w filmie. Te tajemnicze możliwości, które w filmie są na wyciągnięcie ręki, wciągały mnie jednak z całą mocą³³.

BIBLIOGRAFIA

- Bernard J., *Odcházení (Při bližším čtení z jistého úhlu pohledu)*, „Kino-Ikon” 2011, nr 1.
- Bren P., *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, przełożyła P. Šustrová, Praha 2013.
- Čermáková D., *Josef Abrahám*, Praha 2015.
- Drozd D., *O polityce bezpečně*, „Host” 2009, nr 3.
- Foll J., ... *a ještě něco*, „Tvar. Literární týdeník” 1991, nr 41.
- Formáčková M., *Václav Havel. Život jako absurdní drama*, Praha 2012.
- Havel V., *Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hvižďalou)*, Praha 1989.
- Havel V., *Do různých stran. Eseje a články z let 1983–1989*, Praha 1990.
- Havel V., *O divadle*, uspořádala A. Freimanová, Praha 2012.
- Hável V., *Obyvatel kultury*, wybór i oprac. A.S. Jagodziński, Warszawa 2016.
- Havel V., *Odcházení, hra o pěti dějstvích*, Praha 2007.
- Havel V., *Opera žebračza na motywach sztuki Johna Gaya*, tłum. A.S. Jagodziński, Warszawa 2011.
- Havel V., *Thriller i i inne eseje*, przeł. P. Heartman [Piotr Godlewski], Warszawa 1988.
- Havel V., *Zaoczne przesłuchanie. Rozmowy z Karelem Hvižďalą*, przeł. J. Illg, Warszawa 1989.
- Jankowska B.T., *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha. Co jste ještě nečetli*, přeložil V. Čapek, Praha 2012.
- Kaczorowski A., *Havel. Zemsta bezsilnych*, Wołowiec 2014.
- Kundera M., *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
- Lukeš J., *Diagnózy času, Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013.
- Osolobé I., *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno 2002.
- Papoušek V., *Autoidentifikace i odczytanie dada przez Teigego*, [w:] *Procesy autoidentyfikacji na obszarze kultur środkowoeuropejskich po roku 1918*, red. J. Goszczyńska, Warszawa 2008.
- Prokopová A., *Eva Zaoralová. Život s filmem*, Praha 2012.

³³ *Rozhovor Václava Havla pro časopis Iluminace o českém filmu let šedesátých i devadesátých. Text rozhovoru uveřejněný v č. 1 (21) 1996, [w:] Václav Havel a film..., s. 406.*

- Václav Havel a film. Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989*, uspořádal J. Bernard, Praha 2018.
- Vorel T., *Režža Vorel s úvodem Davida Vávry*, Praha 2017.
- Wanatowiczová K., *Miloš Havel český filmový magnat*, Praha 2013.
- Žantovský M., *Havel*, Praha 2014.
- Żygadło-Czopnik D., *W kręgu czechkiej semiotyki teatru. Iwo Osolsobę jako teoretyk teatru i musicalu*, Wrocław 2009.