TOMÁŠ HUČKO

**Images**
vol. XII / no. 21
Poznań 2013
ISSN 1731-450x

# *Pasjonujące praskie leporello.* Praga, niespokojne serce Europy *(1984) Věry Chytilovej*

„Widzowi, przyzwyczajonemu do zgrabnie utkanych programów telewizyjnych, może z powodu ciągłego ataku audiowizualnego mżyć się przed oczami", pisał w związku z kolejną emisją telewizyjną filmu *Praga, niespokojne serce Europy* krytyk Jan Jaroš[1]. W encyklopedii czeskich dokumentalistów napisano przy haśle reżyserki o tym filmie: „to opus magnum autorki i jedno ze szczytowych pragensianów filmowych"[2]. Co w tym dokumencie jest na tyle wyjątkowego, że w swoim czasie ekscytowało krytykę i zachwyca również współczesnych publicystów? Co spowodowało, że po dokończeniu filmu musiały upłynąć pełne trzy lata, aby mogli go obejrzeć widzowie w Czechosłowacji? Dlaczego dokument nie zestarzał się nawet 30 lat po nakręceniu i wskazuje trafnie na ciągle aktualne tematy i problemy dnia dzisiejszego, mimo że ulicami metropolii spieszą nowe generacje jej obywateli, a arteriami pędzą już zupełnie inne marki samochodów?

## Różne filmowe *pragensiana...*

Praga jest fotogeniczna. Nic dziwnego, że od dawna przyciągała uwagę filmowców[3]. Pomiędzy tysiącami filmów o Pradze, nakręconych w ciągu ponad stulecia, przeważają oczywiście prace o charakterze informacyjnym, rzeczowym i konwencjonalnym pod względem formy. Do tytułów, które w swej treści kumulują przede wszystkim architektoniczne i urbanistyczne uroki miasta, przylgnęło całkiem trafne (choć nieco pejoratywne) miano „pocztówki filmowej". Ale w tej powodzi konwencjonalnych obrazów z pewnością można znaleźć co najmniej kilkanaście znakomitych tytułów, które prezentują unikatowe autorskie podejście i stanowią prawdziwie twórczą wypowiedź.

Wszak bez wątpienia unikatowe są już rolki filmu, nakręcone przez pierwszego w historii filmowca Czech, architekta Jan Kříženeckégo. Pasjonat fotografii, pracował jako kontroler urzędu budowlanego i na zlecenie miejskiego archiwum dokumentował fotograficznie wygląd starej Pragi. Zanikała ona pod koniec XIX wieku, podczas

[1] J. Jaroš, *Praha jako neklidné srdce Evropy*, „Týdeník rozhlas" 2012, nr 42, cyt. za: <http://www.radioservis-as.cz/archiv12/42_12/42_divej.htm> [dostęp: 5 czerwca 2013].

[2] M. Štoll a kolektiv, *Český film – režiséři-dokumentaristé*, Libri 2009, s. 214.

[3] Temat Pragi w filmie dokumentalnym omawia szczegółowo opracowana publikacja *Praha dokumentární*, autorstwa Martina Matěja i Martina Štolla (Malá Skála 2006).

wyburzania fortyfikacji miejskich, które utrudniały budowę nowych domów. Gdy Kříženecký zapoznał się z nowym medium – filmem braci Lumiére[4] – pierwsze filmowe kroki pioniera były w dużej mierze motywowane ambicjami właśnie dokumentacyjnymi[5].

Intuicja podpowiedziała mu trafnie, że wygląd zanikającej Pragi uchwyci idealnie nie tylko obraz statyczny, ale również ten ożywiony. Widzowie mogli obejrzeć pierwsze praskie „dokumenty" już 19 czerwca 1898 roku na Wystawie Architektury i Inżynierii w praskiej Stromowce. W drewnianym pawilonie na 180 miejsc, nazwanym dumnie „Kinematograf czeski", wyświetlono ujęcia z życia Pragi i z samej wystawy: *Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech*, *Polední výstřel děla na baště sv. Tomáše* i *Svatojanská pouť v československé vesnici* (wszystkie z roku 1898). Związane tematycznie z Pragą były dalsze liczne tytuły z filmografii Kříženeckégo: *Návštěva Františka Josefa I. v Praze* (1901), *Slavnostní otevření Čechova mostu* (1908) czy *Jízda tramvají ze Staroměstského náměstí po novém mostě* (1908).

Oczywiście, w dokumentalnej działalności architekta trudno doszukać się poważnych artystycznych (estetycznych) ambicji, ale autorska motywacja Kříženeckégo i jej etos były we współczesnym kontekście bardziej niż godne uwagi. Było to wszak w czasie, gdy kinematograf był przede wszystkim wędrowną rozrywką.

W pierwszym trzydziestoleciu XX wieku, kiedy ton sztuce nadaje modernizm, filmowa awangarda znajduje wdzięczne źródło tematów i w pulsującym, ruchliwym życiu międzywojennej Pragi. Inspirując się niewątpliwie *Berlinem. Symfonią wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna czy montażowymi sekwencjami miejskimi *Człowieka z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa, Otakar Vávra, młody ambitny reżyser, w roku 1934 realizuje dokument krótkometrażowy *Žijeme v Praze*. Kolaż obrazowo-dźwiękowy znakomicie oddaje atmosferę stolicy tych lat. Wybitną interpretacją autorską tematu życia w wielkim mieście (właściwie ucieczki z jego centrum) jest eksperyment Alexandra Hackenschmieda *Bezúčelná procházka*, zrealizowany już w roku 1930. W porywającym wyobrażeniu kontemplatywnej przechadzki głównego bohatera kamera odprowadza nas aż na peryferie ruchliwej metropolii.

Warto wspomnieć o kilku jeszcze portretach międzywojennej Pragi, wymykających się konwencjonalnym metodom interpretacyjnym: z całą pewnością jest wśród nich poemat *Kamenná krása*, w którym tekst komentarza, napisany przez poetę Jaroslava Seiferta, przybliża rangę historycznych i współczesnych budowli. Film zrealizował autorski team Jan Libora i Jiří Lehovec.

[4] Podczas przedstawienia, które w praskiej gospodzie „U saského dvora" w grudniu 1896 roku zorganizowali francuscy przedstawiciele firmy Lumiére.

[5] Kříženecký poświęcał się również działalności „komercyjnej", realizując pierwsze czeskie skecze filmowe. Ale i z nich, do pewnego stopnia, dowiadujemy się, jak wyglądało życie codzienne... Na rogach ulic proponowano gorące parówki, a ich sprzedawca mógł wejść w zabawny konflikt z rozlepiaczem plakatów (*Pražský párkař a lepič plakátů*).

Z ogromną kreatywną odwagą portretowania miasta, której energia porównywalna jest z siłą międzywojennych awangardowych wstrząsów, spotykamy się w czeskiej kinematografii dopiero w czasach, kiedy modernizm filmowy znalazł się już w podręcznikach. Pół wieku po jego apogeum Věra Chytilová, reżyserka z pokolenia nowej fali, nakręciła jedyny w swym rodzaju, awangardowy – w najlepszym sensie tego słowa – refleksyjny filmowy wizerunek Pragi. Przezwyciężyła w niej stare i wszystkie powstałe w międzyczasie konwencje i klisze. Paradoksem jest, że film powstał w dobie, gdy kulminowała „normalizacja". Czasy wybitnie nie sprzyjały śmiałym, twórczym eksperymentom, uważanym *a priori* za niebezpieczne lub przynajmniej podejrzane. Ale był to również okres, kiedy bez względu na polityczne priorytety wydawało się, że nie są już możliwe jakieś innowacje, znalezienie oryginalnych filmowych środków wyrazu, ponieważ wszystkie już wypróbowano i wykorzystano, a awangardy już dawno wyszumiały. W znormalizowanej Czechosłowacji Chytilová nakręciła wyjątkową spowiedź o Stolicy, filmowy esej *Praga, niespokojne serce Europy*.

Średniometrażowy dokument powstał w koprodukcji z Włochami w studio Krátky Film Praha w roku 1984. Dla telewizji RAI realizowano wtedy cykl godzinnych dokumentów, ukazujących znaczące metropolie z punktu widzenia wybitnych reżyserów[6]. Dokument Chytilovej wyemitowano w telewizji czechosłowackiej dopiero w roku 1987, zapewne z ostrożności przed oddziaływaniem tak niestandardowego dzieła.

**Praga – symfonia, elegia czy rapsodia wielkiego miasta...?**

Gdy Walter Ruttmann pod koniec lat 20. nakręcił swój słynny dokument o Berlinie, uważał go za filmową symfonię. Od tego czasu filmoznawcy i krytycy deklarowali w analizach, że analogia pomiędzy filmem i muzyką może powstać przede wszystkim na wspólnej bazie czasu i rytmu, ale może i na bazie podobnych figur formalnych czy analogicznych zasad montażowych. Symfonia filmowa może być przy tym wynikiem wielu spontanicznych reakcji, będących rezonansem bodźców płynących z rzeczywistości, ale może być również efektem wykoncypowanego, racjonalnego działania. Tak czy inaczej, główną inspiracją stały się dla Ruttmanna bodźce wizualne i rytmiczne, którymi Berlin kipiał wtedy nad podziw. Sensem jego filmu było dążenie do wykreowania takiej formy filmowej, która stałaby się analogią symfonii muzycznej.

Ruttmann doczekał się, poza uznaniem dla swego nowatorstwa, relatywnie sporej fali odzewów krytycznych. Najgłośniejszym z nich była reakcja Johna Griersona. Podstawowym zarzutem stał się

[6] W projekcie włoskiego producenta Giorgia Pergali uczestniczyły takie osobowości, jak: T. Angelopoulos (Ateny), M. Jancsó (Budapeszt), C. Lizzani (Wenecja), I. Averbach (Leningrad), M. de Oliveira (Lizbona), L. Berlanga (Madryt), E. Olmi (Mediolan), F. Seitz (Monachium), K. Zanussi (Watykan) i V. Mimica (Zagrzeb).

fakt, że niemiecki reżyser, uprzywilejowując oddziaływanie elementów formalnych, osłabił znaczenie wszystkich pozostałych składników rzeczywistości. Zlekceważył przede wszystkim społeczną stronę życia metropolii, nie wspominając już o ewentualnych aspektach psychologicznych.

W subiektywnym portretowaniu Pragi w roku 1984 znajdziemy wyraz wielkich ambicji autorskich różnego rodzaju, z całą pewnością jednak nie chodziło w tym filmie o szczegółowy i trafny zapis czy sondę na temat relacji społecznych. Celem filmu nie było również wierne nakreślenie realiów tamtego okresu. Nie znajdziemy w nim dokładnej dokumentacji życia codziennego stolicy Czechosłowacji w połowie lat 80., choć w pojedynczych sekwencjach pojawiają się obrazy ruchu samochodowego na trasach wyjazdowych, tłumy pieszych na placu Wacława, fragmenty koncertu rockowego czy ówczesne dominanty architektoniczne, a wreszcie – kolekcja aktualnej mody, prezentowana przez młode modelki w przestrzeni miejskiej. Dokumentaryzm obrazów osłabiony został przede wszystkim przez wysoki stopień stylizacji – deformację optyczną obrazu, ruch kamery, szybki montaż.

Chociaż *Praga, niespokojne serce Europy* w pewnym sensie nawiązuje do nurtu symfonii filmowych[7] (wysoki stopień opracowania strony montażowej i muzyczno-dźwiękowej), z całą pewnością znacząco się z niego wybija, jest czymś więcej niż jego częścią. Dokument ten nie jest bowiem filmową kompozycją symfoniczną; takiej formuły tutaj nie użyto. Ekspresywna forma filmu Chytilovej jest raczej efektem czy konsekwencją kreacji, zamysłu autorskiego – z pewnością nie nadrzędnym i wyłącznym sensem dzieła. Istotą tego dokumentu jest coś innego; tkwi ona w jego zawartości merytorycznej.

## Filozoficzny esej filmowy

Treść filmu, ale tylko w pierwszym planie, tworzą opowiedziane mniej więcej chronologicznie dzieje Pragi od czasów najdawniejszych (paleolit) aż po współczesność. Oczywiście, w kolejnych ujęciach oglądamy pomniki architektoniczne doby romańskiej, gotyku, perły renesansu, fascynujący barok, majestatyczny klasycyzm, ornamenty secesyjne, przykłady kubizmu... Film nie jest jednak encyklopedią pamiątek architektonicznych. „Nic bardziej daremnego niż sny o dawnej sławie", usłyszymy zresztą w komentarzu.

Portret jednego z najpiękniejszych miast Europy dzieli przepaść od form przypominających „pocztówki filmowe". Chytilová, jakby na przekór, zaraz we wstępie ukazuje jedyne, dokładnie „pocztówkowe" ujęcie z obowiązkowymi Hradczanami, majestatycznie wznoszącymi się nad Wełtawą (właściwie są to dwa widoki: dzienny i nocny). Ale właśnie wtedy w komentarzu zabrzmi „ostrzeżenie":

[7] Paul Rotha wyodrębnia nurt dokumentów powstałych według wzoru filmu Ruttmanna. Nazywa go nurtem kontynentalnym.

„Praga nie jest widokówką ani dekoracją teatralną, ale monumentalną sumą doświadczeń powstałych w ciągu stuleci w krainie dotkniętej przez los".

Ten właśnie cytat ujmuje dokładnie istotę omawianego dokumentu. Jest to prawdziwie zaangażowane podsumowanie dziejów Pragi, próba znalezienia ich sensu oraz rozważanie roli człowieka w tychże dziejach. Tematy i pytania pojawiają się w wyjątkowym skrzyżowaniu historyczno-geograficznym – tysiącletniej Pradze, „mieście o stu wieżach", na tle jej historycznego rozwoju, w następstwie kolejnych epok: „Jest czas smutku i czas radości... Czas rodzenia i czas umierania. Czas poszukiwania i trwonienia, czas milczenia i czas mówienia... Jest czas rozrzucania kamieni i gromadzenia. Jest czas płaczu i czas śmiechu..." – parafrazuje wyroki biblijne komentator głosem aktora Miroslava Macháčka. Słychać go również w tle następujących po sobie obrazów stuleci. Pasjonujące filmowe leporello ewokuje zasadnicze pytania, wyłaniające się z toku dziejów. Za czym tęsknili, do czego dążyli ludzie kolejnych epok? Jakie zwycięstwa osiągnęli, co stało się przyczyną albo motywem porażek? Jakie przesłanie zostawili następnym generacjom, co zostało zapomniane, a co przepadło w zawierusze historii? Widz nie otrzymuje gotowych odpowiedzi, „jedynie" mnóstwo silnych bodźców, które atakują umysł i serce. „I przemija wiek i nastaje nowy. Jednak ziemia trwa na wieki", powtarza się w filmie lejtmotyw.

„Najważniejsza jest świadomość kontekstu", konstatuje pełnym pasji głosem komentator. Ostentacyjne uwydatnienie znaczenia formuły słownej podkreśla rolę poznawania treści i sensu dziejów w ich szerokich kontekstach, ale jednocześnie wydaje się pewnym przejawem naszej frustracji z niespełnienia, rozczarowania z powtarzanych błędów, pomyłek i tragedii.

Kolaż tekstowy, przewijający się przez cały film, nie jest w żadnym wypadku klasycznym filmowym komentarzem. To emocjonalna, silnie zaangażowana oracja. Poza oryginalnymi myślami autora są to cytaty z dzieł literackich różnych epok, słowa myślicieli i władców, wybrzmiewają również strofy z Biblii.

Oryginalny, nerwowy sposób fotografowania i montażu oznak działalności budowniczej, ale także wielu innych przejawów geniuszu twórczego przodków (obrazy, fragmenty sztuk teatralnych i filmów historycznych, kadry z archiwalnych kronik i ujęcia współczesnego życia Pragi), to wszystko razem w synergii z tekstami i oryginalną dramaturgią muzyczną (ekspresyjny galop rytmicznych figur jazz-rockowych – imponujące kompozycje muzyczne Michaela Kocába[8] roz-

[8] Michael Kocáb, czeski kompozytor i performer. W roku 1977 założył zespół rockowy Pražský výběr. W listopadzie 1989 roku był współzałożycielem Forum Obywatelskiego i stał się jednym z jego czołowych przedstawicieli. W latach 1990–1991 był posłem do Zgromadzenia Federalnego Czechosłowacji. Jako przewodniczący parlamentarnej komisji do nadzorowania ewakuacji wojsk radzieckich z Czechosłowacji znacznie przyczynił się do ich wycofania.

brzmiewają na przemian z szeroką plejadą dzieł dawnej i ówczesnej muzyki popularnej) stworzyło wyjątkowy esej filmowy. Fascynujący wizualnie film bez reszty angażuje widza emocjonalnie, a wraz z niekwestionowanym *genius loci* Pragi – prowokuje rozważania natury filozoficznej. W ten sposób odbiera film większość krytyków.

„Na bazie dokumentu o Pradze powstała wyrazista, intelektualnie i emocjonalnie wielowarstwowa wypowiedź na temat historii i roli w niej człowieka, sąd o czeskich dziejach, architekturze, współodpowiedzialności jednostki za wartości kulturowe epoki, w jakiej żyje, a także o głupocie ówczesnego reżimu" – pisze w cytowanej już encyklopedii Zdena Škapová[**9**].

A Stanislava Přádná dodaje: „dzieło Chytilovej [jest] nie tylko zupełnie wyjątkowym wydarzeniem, ale także ważną filozoficzną dysputą prowadzoną w języku filmowym na temat człowieka i historii"[**10**].

Jan Jaroš, w związku z bogatymi środkami ekspresji, napisał:

> Chytilová przywiązuje wielką wagę do wizualnych przywołań, włącza nawet fragmenty *Trylogii husyckiej* Vávry[**11**], widzimy przyspieszone groteskowo ujęcia masowych popisów podczas spartakiady, a także fragmenty przedstawień teatralnych, gdy mignie epizod z *Błazna i królowej*[**12**] czy *Amadeusza*. Konfrontuje ze współczesnością materiały archiwalne, które uchwyciły ruch uliczny, znaczące osobowości i dzieła (*Sprzedana narzeczona*[**13**]). Kamera przechodzi od portretów zmysłowych dziewcząt do motywów architektonicznych, jakby sankcjonowała i to piękno[**14**].

Godna uwagi jest sceptyczna interpretacja Jiřiego Cieslara, według którego specyficzny, nerwowy charakter filmu wyraża nawet wątpliwość autorki w sens historii i istnienia. Nie trzeba się z taką interpretacją zgadzać, ale obserwacja krytyka jest interesująca:

> Miasto jest dla niej [...] jakąś zagęszczoną „sceną" sensu ludzkiego życia, a konkretnie – miejscem jego kryzysu, jeśli nie straty. Tutaj wszystko jest bardziej oczywiste niż gdzie indziej – nasza głębia, a jeszcze bardziej nasz pęd, mówiąc za Komenskim, „pospieszne robacze" szaleństwo[**15**]. „Wstrząśnięta" tożsamość miasta koresponduje zatem z labilną tożsamością jego mieszkańców, z kryzysem sensu – sensu historii i jednostki; z kryzysem, który nieuchronnie dosięga nawet podstawowych „form", w jakich żyjemy, rozciąga się na czas i przestrzeń. A one kurczą się i zamy-

[**9**] M. Štoll a kolektiv, op. cit., s. 214.
[**10**] *Věra Chytilová mezi námi. Sborník textů k životnímu jubileu*, „Camera obscura" 2006, cyt. za: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html> [dostęp: 5 czerwca 2013].
[**11**] *Jan Hus*, *Jan Žižka* i *Proti všem* (1955–1957) to trzy superprodukcje Otakara Vávry, które interpretują czasy ruchów husyckich z pozycji ideologicznych. Cytaty krótkich fragmentów w filmie Chytilovej pozbawiają je – dzięki kontekstowi – ideologicznej misji.
[**12**] Spektakl aktora Bolka Polívki *Šašek a královna*, który jest stylizowaną przypowieścią o władzy, przeniosła później (1987) na ekran pod tym samym tytułem Věra Chytilová.
[**13**] Opera Bedřicha Smetany.
[**14**] J. Jaroš, op. cit.
[**15**] Jiří Cieslar odnosi się tutaj do krytycznego nastawienia do życia w pośpiechu, które w jednej ze swoich rozpraw potępia wybitny pisarz, nauczyciel, teolog i filozof Jan Amos Komenský (1592–1670).

> kają w poetyckiej metaforze Chytilovej: również utraciły swój naturalny porządek. Tu znajdziemy punkt wyjścia filmu, jego niepokój, który tylko na pozór uprawomocnia sprawy, w rzeczywistości jest niepokojem obserwatora, a wraz z nim – każdego z nas[**16**].

Dokument przynosi wreszcie i *resumé*, zaangażowane stanowisko autorskie, z jakiego przyglądaliśmy się wszystkim praskim epokom, a które oprócz wszystkich dziejowych i współczesnych katastrof i przy całym sceptycyzmie może być jednak wyrazem niewygasającej nadziei. Przejawi się ona w filmie w postaci słów komentarza:

> Dlaczego nie mielibyśmy dążyć do tego, co najlepsze? Do tego, co najwyższe z ludzkich możliwości etycznych? Chcemy przecież istnieć po coś, dla jakiegoś powodu. Czy zawsze musi następować katastrofa?

**Unikatowa forma filmowa**

Zatrzymajmy się jeszcze przy charakterystyce środków filmowych, którymi posługuje się reżyserka. Tematyczną i treściową głębię filmu osiągnęła ona poprzez niezwykłe nawarstwienie obrazu i dźwięku, które jest wynikiem wyjątkowego wyczucia reżyserki kwestii kompozycji, oddziaływania ruchu obrazów, efektów montażowych. Temu wszystkiemu towarzyszy fenomenalna ścieżka dźwiękowa, „uświęcona" wysokim poziomem umiejętności intelektualnych i emocjonalnych, a także wyjątkową muzykalnością.

Jan Jaroš pisze na temat formy filmu:

> Operator Jan Malíř wybrał ogląd rozedrgany: kamera w jakimś gorączkowym pośpiechu i ruchu przyspieszonym i poszarpanym wędruje z miejsca na miejsce, na chwilę zamarła, wykonała obrót wokół własnej osi, przy użyciu optyki, która zmienia perspektywę zbieżną. Rozpoznajemy błyskawiczne transfokacje, zmiany ostrości w ramach jednego ujęcia. Ważne są różne formy skokowe przyspieszonego panoramowania tłumu i budynków, ruchu poklatkowego (Praga oświetlona słońcem, bieg chmur), przybliżanie dziwacznych szczegółów konstrukcji (murów, bruku ulicznego)[**17**].

Z punktu widzenia współczesnej percepcji dzieła, niewątpliwie godna jest uwagi jego strona wizualna. Reżyserka osiągnęła imponujące i dziś efekty, mając do dyspozycji środki, które określały możliwości celuloidu „tradycyjnej" technologii lat 80. Z dostępnych wówczas tricków filmowych wykorzystuje właściwie tylko te najprostsze – ruch przyspieszony i zwolniony, zapis poklatkowy, oczywiście ściemnienia. W szczególności korzysta z deformacji linii z ekstremalnie szerokokątną optyką lub odwrotnie: kondensacji przestrzennej z obiektywami o długiej ogniskowej – teleobiektywami. W materii filmu trudno jest identyfikować jakieś dodatkowe tricki, osiągnięte w laboratorium. Siła obrazu tkwi przede wszystkim w twórczym wykorzystaniu właściwości optycznych soczewek, specyficznych ruchach kamery i oczywiście „magicznych zaklęciach" sztuki montażowej. Żadnych sztuczek

[**16**] J. Cieslar, *Praha – neklidné srdce Evropy,* „Záběr" 1987, nr 23, s. 6.

[**17**] J. Jaroš, op. cit.

postprodukcyjnych i modyfikacji możliwych dzięki współczesnej technologii CGI ery cyfrowej w tym filmie oczywiście nie znajdziemy.

**Dokument a polityka, ambiwalentne obrazy filmu**

Věra Chytilová była jedną z czołowych osobowości twórczych czechosłowackiego „cudu filmowego" lat 60., znanego jako „nowa fala"[18]. Udało jej się kontynuować realizację filmów w latach, które nastąpiły po sowieckiej okupacji kraju, w trudnych warunkach normalizacji, pomimo przeszkód ze strony reżimu i zarządu kinematografii. Po wymuszonej przerwie przeforsowała wreszcie w roku 1976 swój projekt fabularny *Gra o jabłko*, w którym udało jej się obronić swój wysoki poziom estetyczny i etyczny. W zasadzie udaje jej się to we wszystkich innych filmach, które realizowała w trudnych warunkach podczas dwóch dekad normalizacji[19].

Godzinny dokument *Praga, niespokojne serce Europy* powstał w praskim studio Kratký Film. W warunkach socjalistycznej gospodarki opartej na planowaniu studio to było zorientowane, wyjątkowo, także na działalność komercyjną, przy czym część projektów realizowano w międzynarodowych koprodukcjach. Z punktu widzenia nadzoru ideologicznego warunki pracy mogły być nieco swobodniejsze niż na Barrandowie. Dokument powstał już w dobie apogeum normalizacji, tuż przed epoką Gorbaczowowską, ale jednak w czasie, gdy energia reżimu była już na wyczerpaniu. Dokument Chytilovej nie tylko nie jest konwencjonalną pocztówką filmową, przybliżającą widzowi obowiązkowe uroki historycznej Pragi, wymyka się też koniunkturalnym obrazom harmonijnego życia w stolicy socjalistycznego kraju, tak rozpowszechnionym wówczas w dokumentalistyce filmowej i telewizyjnej.

Co prawda, pewne sekwencje filmu, rejestrujące obrazy współczesności, mogą wyglądać nieco dwuznacznie. Kiedy ostatnia sekwencja dokumentu prezentuje nowoczesną architekturę w Pradze – efektowne konstrukcje nowoczesnych biurowców ze szkła, stali i betonu czy nową dobudówkę Teatru Narodowego lub monumentalne betonowe podwyższone skrzyżowania, jak również inne ikony architektury socjalizmu – nie da się całkowicie zaprzeczyć, że nie działa to także jako prezentacja architektonicznej pewności siebie reżimu. Jednak oskarżanie reżyserki o propagowanie ustroju totalitarnego byłoby naprawdę absurdalne. Jeżeli w eseju o Pradze zabrakłoby zdjęć budynków z ery socjalizmu (która trwała już wtedy ponad trzy dekady), film z pewnością nie byłby kompletny, rezultat byłby rzeczywiście zniekształcony, niepełny. Ignorowanie nowego wyglądu Pragi było nie tylko niemożliwe, ale i bezsensowne.

Wydaje się, że architektoniczne ikony socjalizmu prezentowane są w filmie z zaszyfrowanym komentarzem autorskim. Obrazom

[18] Jej filmy z lat 60.: *Strop* (1962), *Pytel blech* (1962), *O něčem jiném* (1963), *Sedmikrásky* (1966), *Automat Svět* z nowelowego filmu *Perličky na dne* (1965), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969).

[19] Słynne są anegdoty o jej histerycznych zapasach z przedstawicielami Wydziału Kultury KC KSČ i szefostwem państwowej kinematografii, w czasie których świadomie podkreślała swe osobiste możliwości.

towarzyszy wszak muzyka Kocába, o której wszystko da się powiedzieć, ale nie to, że jest panegiryczna. Raczej smutna, jakbyśmy słuchali szlochu. Z jej pomocą obrazy współczesności otrzymują znaczący kontekst. Podczas kolaudacji filmu towarzysze zapewne nie wzięli tego pod uwagę: albo jej po prostu nie słyszeli, albo nie chcieli słyszeć, być może nie dopuszczali nawet innej niż tendencyjna interpretacji świata.

Co jednak począć z sekwencją imponującej spartakiady? Setki ciał w kolektywnym, zmechanizowanym ruchu, przetaczających się najpierw w jedną, później w drugą stronę. Wysportowane ciała następnie opadają *unisono* na błotnistą ziemię, by natychmiast wszyscy ćwiczący – żołnierze zasadniczej służby wojskowej – poderwali się, wyrzucili ręce do nieba i błyskawicznie położyli je wzdłuż ciała. Z setek gardeł wyrywa się wreszcie okrzyk: „Kochamy życie!" Czy te obrazy fascynują w podobny sposób jak – na chwałę innego reżimu – imponujące ujęcia z filmu Leni Riefenstahl? Czy i ta sekwencja ma inny sens i cel?

To nie ślepa promocja socjalizmu, ale zdehumanizowane występy ubezwłasnowolnionych jednostek, nędzna demonstracja możliwości systemu, na co znów wyraźnie wskazuje niebywale pulsująca muzyka Michaela Kocába. Właśnie muzyka przesuwa sens efektownych scen ze stadionu Na Strahovie aż na granice gorzkiej farsy. Sekwencja obroniła się w czasie kolaudacji prawdopodobnie dzięki możliwości niejednoznacznego odczytania jej sensu.

Dokument *Praga, niespokojne serce Europy* z całą pewnością nie ma charakteru proreżimowego. W wielu aspektach pozostaje nawet w konflikcie z oficjalnymi ideami na temat interpretacji historii i ukazywania teraźniejszości. Na przykład w powracającej tezie: „Najważniejsza jest świadomość kontekstu", którą autorka przypomina w związku z różnymi światopoglądami i ideologiami, z wyznaniami tej doby, bez oglądania się na marksistowskie rozumienie historii i społeczeństwa, ukazując przekrój historyczny od czasów najdawniejszych do chwili obecnej.

W sekwencji powstania republiki w roku 1918 widzimy również ujęcia rozentuzjazmowanych tłumów, świętujących na praskich ulicach upadek monarchii. Materiały archiwalne ukazują zarazem atmosferę i dynamikę lat 20. i 30. Ale w całym godzinnym filmie nie pojawi się kluczowa postać I Republiki – Tomáš Garrigue Masaryk[**20**]. Choć dokument przypomina wiele osobowości kolejnych epok (księżna Libusza, św. Wacław, Karol IV, Jan Hus, Jan Žižka, Mozart, przemkną podobizny Františka Palackiego i Boženy Němcovej, przypomni się Bedřich Smetana, Jiří Suchý i Jiří Šlitr, ale i „robotniczy prezydent" Klement Gottwald oraz – w negatywnym kontekście

[**20**] Po upadku komunizmu, w roku 1990, Věra Chytilová spłaciła swój niedobrowolny dług wobec Masaryka godzinnym dokumentem *TGM-wyzwoliciel*.

– Adolf Hitler i Reinhard Heydrich), to założyciel i pierwszy prezydent państwa nie mignie nawet w pojedynczej klatce filmu, choć urzędował na Zamku Praskim i był filmowany niezliczoną ilość razy. Jego osoba stanowiła po prostu tabu w całym okresie powojennym.

Potrzebę świadomości kontekstów historycznych czy muzykę Kocába można było w czasie kolaudacji rozumieć w różny sposób (ich sens nie jest jednoznaczny czy w końcu ambiwalentny), ale przedstawiciele reżimu po prostu nie mogli zaakceptować portretu pierwszego prezydenta Czechosłowacji, obecnego w setkach materiałów archiwalnych[**21**]. Ponieważ Masaryk – demokrata „do szpiku kości" – podważał samą legitymizację władzy totalitarnej swymi działaniami politycznymi, postawą filozoficzną; właściwie całym swym życiem wyraźnie kwestionował stworzoną przez reżim koncepcję historii kraju.

Wreszcie, zwięźle o historycznych proporcjach świadczy wypowiedź samej autorki, gdy w wywiadzie z reżyserem Robertem Bucharem w dokumencie *Aksamitny kac* przybliża realia bojów o prawo do niezależności autorskiej i moralnej w filmie:

> Kiedy coś się działo, szłam zawsze przed Komitet Centralny KSČ. Czekałam tam, aż będzie przechodził Miller[**22**]. Tak więc szedł Lenárt, Kapek – wszyscy przechodzili obok mnie – to było tak przy drzwiach. Wreszcie szedł Miller. Zastąpiłam mu drogę i powiedziałam: „Towarzyszu Miller, wszyscy już w pracy, a wy idziecie tak późno! [...]
> On na to: „Co się stało?"
> Mówię mu: „Wyobraźcie sobie, że te kurwy znów zakazały tę PRAGĘ!"
> On: „To ja. Ja zakazałem".
> „Nie sądziłam, że wyście, kurwa. A czemuście zakazali? Przecież ja tam tę Pragę gloryfikowałam. Czemuście to zakazali?"
> „Ty dobrze wiesz, dobrze wiesz, coś ty tam zrobiła!"
> „Co zrobiłam? Przecież gloryfikowałam Pragę!"
> „Ty dobrze wiesz!"
> To było dlatego, że na końcu pokazałam te czasy jako manipulację za pośrednictwem wielkich spartakiad. Tak to wyglądało. Film za filmem: Walka, walka, walka. Była to ciekawa batalia...[**23**]

[**21**] Wiele z nich po upadku komunizmu prezentowano w cyklu relacji Telewizji Czeskiej pt. *Poszukiwanie straconego czasu*.

[**22**] Towarzysz Miller był kierownikiem do spraw kultury w KC KSČ, w jego referacie znajdowała się kinematografia.

[**23**] Cyt. za: R. Buchar, *Sametová kocovina*, *2001 Odysea české Nové vlny*, Brno 2001, s. 61.