

Odlot za Atlantyk

Amerykański debiut Miloša Formana

MAREK HENDRYKOWSKI

Niedocenione dzieło

Odlot (1971) Miloša Formana należy do zazwyczaj pomijanych i przemilczanych, krzywdząco niedocenionych zjawisk historii kina amerykańskiego. Kasowa porażka filmu sprawiła, że na długie lata stał się przykładem rzekomego niedopasowania wybitnego filmowca z Europy do Nowego Świata – Ameryki i Hollywood. Tamten kontekst szczęśliwie się oddalił. Dobrze jest pamiętać, że dla historyka sztuki filmowej nie są wyrocznią ani tabele box office’u, ani popremierowe recenzje danego filmu. Jako probierz jego oceny nade wszystko liczy się czynnik innowacyjności, który niekiedy może dać o sobie znać dopiero po latach.

Właśnie z tego punktu widzenia *Odlot* staje się dokonaniem pod wieloma względami znaczącym i doniosłym w perspektywie rozwoju współczesnej sztuki filmowej. Nie ma w nim śladu autorskiej koncesji na rzecz komercyjnych standardów i wymogów typowych dla Hollywood. Powstał na przełomie lat 60. i 70. na Wschodnim Wybrzeżu – w aurze nowojorskiej alternatywy uprawiania ambitnego filmu artystycznego i doskonale widać na jego przykładzie różnicę jakościową i istnienie opozycji między kinem hollywoodzkim a kinem amerykańskim (to znaczy niehollywoodzkim) tamtego okresu.

Pierwszym, który z właściwą sobie przenikliwością sądu opisał problemy twórcze i trudności, jakie napotkał na nowym dla siebie gruncie Miloš Forman, był jego przyjaciel Josef Škvorecký w monograficznej książce poświęconej dziejom czechosłowackiej nowej fali i gronu artystów działających w jej kręgu¹. Rzecz znamienna, autor książki – przedstawiając nieznanne kulisy tych perturbacji – łączy w swych rozważaniach w jedną całość problemy, jakie napotkało nieco wcześniej *Pali się, moja panno* (słynny konflikt reżysera z producentem Carlo Pontim) oraz trudności, na jakie natrafił ten sam autor z realizacją *Odlotu*.

Ironiczny komentarz Škvorecký’ego, w którym pod adresem rzucających artystycie kłody pod nogi wszechmocnych producentów, mieniących się rzecznikami humanitaryzmu, nieprzypadkowo pada między innymi kąśliwe określenie „słynni humaniści”. Autor celowo nie przeciwstawia sytuacji filmowca-autora w Europie jego pozycji w Ameryce. Wręcz przeciwnie, linia podziału w jego ujęciu przebiega po obu stronach Atlantyku tak samo. Im bardziej śmiałe i oryginalne pod względem artystycznym dzieło, tym większy i bardziej nieuchronny może się okazać konflikt jego twórcy z producentem.

Zasada opowiadania

Konfuzje związane z *Odlotem* nie dotyczyły ani sposobu potraktowania podjętego w filmie tematu ucieczek z domu, którego źródłem i przyczyną jest permanentna wojna pokoleń, ani drażliwych kwestii cenzuralnych. W końcu kino amerykańskie końca lat 60. pozwalało sobie na o wiele śmielsze i bardziej prowokacyjne wysoki niż krótki instruktaż towarzyski palenia marihuany, brawurowo zaprezentowany przed kamerą w kapitalnym wydaniu Vincenta Schiavellego, czy komiczny odkrywaniac-rozbieraniac z udziałem czworga statecznych rodziców, członków SPFC (Society for the Parents of Fugitive Children).

Istotną dezorientację i trudność, która zaważyła na przyjęciu filmu, stanowiło co innego, a mianowicie jego nowatorska koncepcja narracyjna. W gruncie rzeczy chodzi tu nie o jakąś szczególną stylistykę (np. sposób posługiwania się światłem, prowadzenia kamery, kolorystykę czy manierę gry aktorskiej), lecz o z a s a d ę o p o w i a d a n i a. Forman opowiada po swojemu (czytaj: odmiennie niż inni). Dzieło czeskiego imigranta – pierwsze, które dane mu było nakręcić za Oceanem – podążało pod prąd głównego nurtu, próbując stworzyć poetykę zdolną twórczo (i zarazem przekonująco w oczach widza) połączyć elementy fikcji fabularnej z elementami typowymi dla paradokumentu.

Określenie „fikcja fabularna” nabiera w tym przypadku szczególnego znaczenia. *Odlot* nie jest bynajmniej dobrze skrojoną fabularną opowieścią na zadany temat. Konstrukcja filmu utrzymuje co prawda przez cały czas przyczynowo-skutkową logikę rozwoju akcji, ale nie sposób nie zauważyć, iż warstwa fabularna jako taka nie znajduje się w centrum zainteresowania reżysera. Rzecz w tym, że przez cały czas, od pierwszej do ostatniej sceny, jego uwagę zaprzęta poruszany problem społeczny. To on nadaje głębszy sens i spójność kompozycyjną nie tylko poszczególnym epizodom, ale także znakomicie obmyślanym łączeniom partii dokumentalnych z fikcyjnymi zdarzeniami.

Z dzisiejszej perspektywy dzieło Formana zdumiewa mistrzostwem warsztatowym oraz konsekwencją autora w przeniesieniu do nowych warunków bagażu twórczego, z którym opuścił Czechy i Europę. Uczynił też bardzo wiele, by nawiązać bliski kontakt i odnaleźć porozumienie z widzem. Z każdą kolejną sceną *Odlotu* przekonujemy się, że nie on i nie jego twórca okazuje się „niedopasowany”. Nasuwa się przypuszczenie, że to raczej amerykańska publiczność nie była w tamtym czasie dostatecznie przygotowana, by poznać się na tym znakomitym filmie i właściwie go ocenić. Podobnie zresztą jak tamtejsi recenzenci z ich stereotypowymi wyobrażeniami tego, co atrakcyjne i refleksem kasowości oceanianego obrazu w funkcji towaru na filmowym rynku jako rzekomo jedyne, miarodajnego kryterium.

Emigrant artystyczny z Europy Miloš Forman nakręcił dzieło unikatowej wartości, choć niewielu się wówczas na tym poznało. Postanowił nie iść na łatwiznę, unikać reżyserskiej chałtury, nie przyjmować hollywoodzkich „prac zleconych”, opowiedzieć rzecz po swojemu i poszukać czegoś własnego w dialogu ze współczesną Ameryką. Było to zatem, powtórzmy raz jeszcze, nie płynięcie z głównym nurtem codziennej produkcji *made in Hollywood*, lecz odważne pójście pod prąd. Słoną ceną, jaką reżyser za to zapłacił – bardzo wysoką jak się okazało – było kilkuletnie bezrobocie. Pierwsza autorska próba nakręcona za Atlantykiem nie spot-

kała się z oczekiwanym zainteresowaniem. Jak widać, nikt nie jest prorokiem nie tylko we własnym, ale i w cudzym kraju.

Autor *Czarnego Piotrusia*, przy całej swej energii, twórczej mobilności i zamiłowaniu do ryzyka artystycznego, z pewnością nie należał do rzędu kamikadze. Nie miał też w sobie nic z dogmatycznego awangardzisty w rodzaju Godarda. Decydując się na podjęcie pracy w Stanach Zjednoczonych (wówczas jeszcze nie emigrację), dobrze wiedział, czego chce, a czego nie chce. Można by też sądzić, że zdawał sobie sprawę, że robienie filmów w Ameryce to rzecz trudna. Niekoniecznie. W swoich wspomnieniach napisze po latach: *Teraz już wiem, że kiedy w 1967 r. przyjechałem do Nowego Jorku z ambicją robienia w Ameryce filmów, nie zdawałem sobie sprawy z tego, jak trudno jest pracować w innym języku, nawiązywać do innej tradycji filmowej i próbować przedstawić ten chaotyczny świat, którego nie znałem nawet powierzchownie, a co dopiero dogłębnie*².

Warto po latach przypomnieć, iż *Odlot* jako projekt ani nie był „artykułem pierwszej potrzeby”, ani też pierwszym pomysłem Formana na amerykański film. Pierwotnie zamierzał on przenieść na ekran *Amerykę* Franza Kafki, jednak rychło porzucił tę myśl. Latem 1967 r. obejrzał prapremierowe przedstawienie musicalu *Hair* i od tego momentu myśl o jego ekranizacji pod skrzydłami wytwórni Paramount nie dawała mu spokoju. Do pracy nad scenariuszem przystąpił w Nowym Jorku wspólnie z wybitnym francuskim scenarzystą Jeanem-Claude'em Carrière'em, z którym zaprzyjaźnił się rok wcześniej. Kiedy w 1968 r. sprawy się skomplikowały, projekt ekranizacji *Hair* trzeba było na dłuższy czas odłożyć.

Zmienił się też potencjalny producent amerykańskiego debiutu Formana. Zielone światło na realizację niewielkiej niskobudżetowej fabuły zapalił reżyserowi nie Paramount, lecz Universal. Projekt *Odlotu* autor przedstawił osobiście podczas wizyty w Los Angeles i wkrótce wytwórnia zaakceptowała go. W jego przepchnięciu znaczącą rolę odegrał ogromny sukces kasowy *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*, 1969, reż. Denis Hopper). W ślad za nim niektórzy hollywoodzcy bossowie błyskawicznie przeorientowali się na kręcenie tańszych filmów, z nadzieją że porażka pociąga za sobą mniejsze straty, a ewentualny sukces w kinach może przynieść krociowe zyski.

Solidne podstawy

Nowatorstwo pierwszego amerykańskiego dzieła Formana okazało się o tyle możliwe, o ile miało solidne podstawy warsztatowe. Zgodnie ze swymi zasadami czeski filmowiec poświęcił półtora roku na wejście w temat i jego gruntowne zdokumentowanie, intensywnie ucząc się Ameryki i Nowego Jorku, ze szczególnym podkreśleniem lokalnej specyfiki Greenwich Village, East Village i Forest Hills w Queens. Było to zadanie wprawdzie czasochłonne, ale bardzo inspirujące i w sumie raczej niezbyt trudne. Według wyrażanego często przekornego przeświadczenia samego reżysera, że Amerykaninem w Ameryce można czuć się już po tygodniu.

Rezultatem wielomiesięcznej pracy nad projektem stał się *Odlot* – efekt nader udanego w swym kształcie kompromisu artystycznego i jednocześnie dojrzały owoc pełnego sprzeczności dialogu wewnętrznego twórcy dążącego do wyrażenia siebie i własnego sądu o świecie w nowych okolicznościach. *Mój instykt reżyser-*

ski – stwierdzi sam Forman z perspektywy czasowego dystansu – *był nazbyt czeski, z filmem amerykańskim nie miałem żadnych doświadczeń. „Odlot” był moim ostatnim filmem czeskim – chociaż kręciłem go w Nowym Jorku i to po angielsku*³.

Spróbujmy ukazać w tym miejscu szerszą perspektywę, umożliwiającą bardziej rozległe spojrzenie na kwestię adaptacji filmowców europejskich w kinie amerykańskim. Lubitsch, Murnau, Sjöström (Seastrom), von Sternberg, Stiller, Lang, Bolesławski, Renoir, Siodmak, Zinnemann, Passer, Polański, Zanussi, Wenders i inni – wszyscy oni jako uznani filmowcy ze Starego Kontynentu mieli ten sam problem. Mowa tu o nieodzownej w przypadku reżysera filmowego, który musi się odnaleźć w Nowym Świecie, adaptacji własnych upodobań, dążeń, umiejętności, stylu i osobistej drogi twórczej do tamtejszego krajobrazu duchowego.

Trzeba po latach przyznać, że projekt Formana miał sporo szczęścia, trafiając nie na kogoś z wielkich hollywoodzkich bossów, lecz na myślących i działających po nowemu producentów nowej generacji, choć z początku zanosilo się na nierozwiązywalny impas i ślepą uliczkę. Oprócz nieznamościami tamtejszych realiów rutyna i szampa były tym, czego jako filmowiec należący do kategorii „wierzących w rzeczywistość” najbardziej się obawiał. Nic dziwnego, że otoczył się nowojorskimi przyjaciółmi i niezwykle starannie zbierał materiał obserwacyjny do swego filmu.

O wszystkim zdecydował osobisty upór Formana w połączeniu z łutem szczęścia. Wyprodukowanie *Odlotu* pochłonęło ponad dwa lata. Mimo że była to skromna niskobudżetowa produkcja, negocjacje reżysera najpierw z Paramountem, który ostatecznie się wycofał, a potem z wytwórnią Universal przeciągały się w nieskończoność. Na domiar złego planowany budżet filmu został mocno uszczuplony i okrojony, co zmusiło realizatorów do niebywałego pośpiechu. Zdjęcia ruszyły w Nowym Jorku dopiero w 1970 r. Ze wspomnień samego reżysera wynika, że on i jego ekipa pracowali pod ogromną presją rozmaitych niesprzyjających okoliczności, nie mając zapewnionych odpowiednich warunków do pracy. Mimo wszystko warsztatowe umiejętności i doświadczenie realizacyjne zdobyte w Europie pozwoliły ukończyć całość o kilka dni zdjęciowych wcześniej, niż zakładał harmonogram. W Ameryce taki wyczyn produkcyjny zawsze budzi uznanie i zwraca uwagę producentów.

Po ukończeniu fazy zdjęciowej autor spędził przy stole montażowym długie tygodnie. Zadaniem szczególnie trudnym kompozycyjnie było połączenie scen paradokumentalnych – nakręconych przez Mirosława Ondříčka, jak niegdyś w *Konkursie*, podczas amatorskiego konkursu piosenkarskiego w East Village – z tkanką fabularną opowieści. Splecenie jednego z drugim wypadło w filmie nad wyraz pomysłowo i kunsztownie. Przykładem inwencji autorskiej może być montaż anonimowych polaroidowych zdjęć twarzy młodych amerykańskich dziewczyn, który informuje nas, że przypadków podobnych do bohaterki opowieści, Jeannie Tyne, mogą być tysiące: każdy z nich w swoim rodzaju lecz jednocześnie wszystkie podobne jak dwie krople wody.

Samo połączenie fabuły z dokumentem nie było już wówczas w kinie światowym niczym nadzwyczajnym. Zarówno w czeskich filmach Formana, jak i w jego amerykańskim debiucie obecność pierwiastków paradokumentalnych na ekranie można potraktować jako coś oczywistego. Jednak nie o samą obecność dokumentu chodzi, lecz o specyficzny udział partii dokumentalnych w kreowaniu znaczeń. Każde kolejne ich pojawienie się wywołuje – umiejętnie zaaranżowaną i zorgani-



zowaną przez autora – interferencję obu żywiołów: fikcjonalnego i dokumentalnego. Dokument wnika tu głęboko w tkankę fabularną, a fikcja przenika się z kinem obserwacyjnym typowym dla dokumentu. Mamy więc nie rygorystycznie traktowaną dychotomię dwu odrębnych rodzajów filmowych na zasadzie „albo-albo”, lecz ich wielopoziomowe współistnienie i przenikanie się na zasadzie „i-i”.

Ważne przy tym, że dokumentalizm sprzymierzony z fikcją stanowi dla Formana nie powierzchwnie i naskórek ukazywanych spraw, lecz metodę twórczą, która pozwala pełniej i wiarygodniej przedstawić filmowany świat, rzutując na strukturę głęboką dzieła. Aby się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się uważnie roli improwizacji (reżyserskiej, operatorskiej, aktorskiej itp.) jako czynnikowi określającemu wiarygodność ekranowych sytuacji. Dokumentalizm staje się w *Odlocie* funkcją świadomie aranżowanej przez twórcę improwizacji na planie (wielorako angażującej czynnik przypadku) przy jednoczesnym współdziałaniu precyzyjnie opracowanego scenariusza.

Oryginalna forma

W dość sztywnych podziałach genologicznych między filmem faktów i filmem fikcji, jakie charakteryzowały kino amerykańskie tamtego okresu, cel artystyczny i zarazem poznawczy, do którego zmierzał konsekwentnie Forman wspólnie ze swoim operatorem, łącząc oba rodzaje filmowe w jakość wyższego rzędu, stanowił istotne novum, ale także barierę odbiorczą. Rzeczywistość amerykańska sportretowana w *Odlocie* ma charakter polifoniczny. Aby wielogłos ten mógł zabrzmieć na ekranie, trzeba było zrezygnować z obiegowych wyobrażeń „kina akcji”, „klisz fabularnych”, „reguł gatunku”, „wyrazistego bohatera” czy w ogóle tak zwanej filmowości i postawić na coś wartościowszego, co jednak niekoniecznie spotka się ze zrozumieniem producentów i powszechnym uznaniem widowni.

Produkcja *Odlotu* została ostatecznie podpisana przez tercet Miloš Forman – Michael Hausman – Alfred W. Crown, przy współudziale Claude’a Berriego. Dystrybucji filmu podjął się, jak się wydaje bez większego przekonania i wiary w sukces, Universal. Wprowadzony na ekrany tytuł przeszedł w Stanach niemal niezauważony. Całkiem inaczej niż w Europie, gdzie otrzymał Nagrodę Specjalną Jury MFF w Cannes oraz Grand Prix festiwalu filmowego w Belgradzie (wraz z nagrodą aktorską dla Bucka Henry’ego).

Nie chodzi o to, że na temat *Odlotu* nie pisano albo że nikt z krytyków wówczas się na nim nie poznał, lecz o to, co i jak o nim pisano. Amerykański debiut Formana dostał się w tryby obiegowych matryc myślowych i publicystycznych schematów stosowanych przez recenzentów niezdolnych dostrzec i właściwie ocenić jego niezwykle oryginalnej jak na tamte czasy formy. Nic dziwnego, że w samych Stanach Zjednoczonych film został uznany za tytuł drugorzędny i nieistotny dla całościowego obrazu obfitującej w różne inne ważne dzieła kinematografii amerykańskiej przełomu lat 60. i 70.

Pauline Kael w eseju na łamach „New Yorkera” z grudnia 1971 r. poświęconym nowemu aktorstwu i nowym filmom przydziela *Odlotowi* ledwie marginalną wzmiankę, krytykując rysunek postaci jego bohaterów (*suburban Americans looked Czech*), a następnie zwierza się czytelnikom z uczucia niejakiej senności, jakie ogarnia ją podczas oglądania czeskich filmów z powodu ich ospałego rytmu⁴. Z gruntu niesprawiedliwe, lekceważące i mylne osądzenie rangi artystycznej filmu Formana w Stanach Zjednoczonych przez krytyków przełożyło się na wiele skutków pośrednich. O *Odlocie* nie ma na przykład wzmianki w miarodajnym skądinąd wielotomowym *Magill’s Survey of Cinema*⁵.

Całkiem inaczej wyglądało to na kontynencie europejskim i w Wielkiej Brytanii. Nigel Andrews na łamach „Monthly Film Bulletin”⁶ pisze o filmie jako *komedii na temat różnicy pokoleń z punktu widzenia młodej generacji*, w dalszym ciągu celnie zauważając, iż autor filmu wyznaczył rodzicom główne role, a w przeciwieństwie do rozmów rodziców, usiłujących zrozumieć i wczuć się osobiście, młodzi wyrażają siebie milczeniem lub w piosence. Warto przypomnieć, iż jedną z piosenek (*Żegnaj skarbie, wkurzasz mnie*) śpiewa młoda Tina Turner.

Również recenzja Davida Wilsona, która ukazała się na łamach „Sight and Sound” po wprowadzeniu *Odlotu* na ekrany brytyjskie jesienią 1971 r., co rusz wydobywa różnice, jakie dzielą widownię amerykańską i jej punkt widzenia na to, czym jest (bądź powinno być) kino, od kinomanów brytyjskich. Ciekawie wypada to zwłaszcza w odniesieniu do autorskiej koncepcji świata przedstawionego. Wilson jest zdania, że wprawdzie akcja filmu dzieje się w Nowym Jorku, ale poruszona w nim problematyka mogłaby się odnosić na przykład do mieszkańców Londynu czy Pragi. Odmienność określonych lokalnych realiów nie ma w tym przypadku większego znaczenia. Tak czy inaczej, brytyjski recenzent ocenia amerykański debiut Formana jako sukces, podkreślając, że „*Odlot*” jest w pełnym tego słowa znaczeniu *filmem Formana*⁷. Bardzo podobnie ocenił autorską wierność sobie samemu inny znany krytyk Gordon Gow, pisząc na łamach miesięcznika „Films and Filming”: *To kolejne filmowe studium tego, co Forman szczególnie ceni, ukazując w swoich filmach konflikt międzypokoleniowy*⁸. Wszystko wskazuje na to, iż jedno i drugie przywołane tu zdanie zawiera nie krytykę i zarzut dotyczący powtarzania się, lecz w pełni zasłużony komplement.

Kwalifikacja gatunkowa *Odlotu* stanowi intrygującą kwestię. Podobnie jak *Czarny Piotruś* i *Pali się, moja panno*, jest on współczesnym komediodramatem obyczajowym. Ale nie tylko. Zawiera również, podobnie jak tamte filmy, coś na kształt sondy społecznej głęboko zapuszczonej w tkanę zbiorowej świadomości. Ton serio, którego należałoby oczekiwać w związku z poruszaną problematyką, zostaje uzupełniony i zrównoważony przez komponent buffo. Szczególny komizm filmów Formana ma bardzo indywidualny, unikatowy charakter. Ma on wymiar konsekwentnie realistyczny – wynikając z pełnego wyrozumiałości, a jednocześnie krytycznego spojrzenia na podpatrywaną rzeczywistość. Przenikliwego spojrzenia mędrca, które łączy niezrównany zmysł obserwacji i uważny ogląd wybranego mikroświata z przymrużeniem oka.

To nie jest kino hollywoodzkie, lecz film nakręcony w formule nowojorskiej. W grę wchodzi tu alternatywny wobec wielkich studiów model produkcyjny, a wraz z nim świadome odrzucenie powabów systemu gwiazd, ponowne postawienie serii ważnych pytań o tożsamość amerykańską oraz odrzucenie irrealizmu kursujących w obiegu mitów i wykreowanych w Hollywood baśniowych matryc ekranowej wyobraźni. Jednym słowem, świadoma kontestacja hollywoodzkiego modelu kina i jego dziedzictwa kulturowego.

Dlatego Forman nie pozwala dominować fabule i ogranicza jej udział do niezbędnego minimum. Najważniejsze okazują się dla niego postaci. Dostrzegając rozmaite słabostki, wady i śmieszności natury ludzkiej, autor nigdy nie ośmiesza swoich bohaterów. Nie są dla niego sylwetkami ilustrującymi z góry powziętą przez autora tezę, lecz uważnie studiowanym medium spraw o wiele ogólniejszych, daleko wykraczających poza ramy fabularnej opowiadki.

Formanowska katharsis

Niezwykłą wartością *Odlotu* jest nieustanna obecność w nim charakterystycznej nie tylko dla samego Formana, ale poniekąd także dla filmów szkoły czeskiej ironii poznawczej. Tak pokazany świat przedstawiony staje się na ekranie zaproszeniem i pretekstem dla dyskursu społecznego o ważnych sprawach. Filmowym modelem rzeczywistości pokazanej bez uprzedzeń: obrazem świata otwartym i dla autora, i dla widza. Nie narzucać własnego zdania, nie oceniać, nie stawiać z góry powziętej tezy, lecz cierpliwie obserwować, starając się nie przeoczyć i nie zgubić niczego istotnego. Oto klucz do estetyki zarówno tego filmu, jak i całej twórczości czeskiego mistrza.

Odlot potwierdza o wiele wcześniejszy akces Miloša Formana do typu filmowców od czasów Bazina umownie zwanego „wierzącymi w rzeczywistość”. Z jednym istotnym zastrzeżeniem: że w jego przypadku chodzi o wiarę szczególną – wolną od naiwnego przekonania, że wystarczy włączyć kamerę, a rzeczywistość sama się zarejestruje. Jest w pełni świadom tego, że sztuka filmowa nie powstaje sama, bez twórczego udziału artysty. Aby to, co pojawi się na ekranie, okazało się wiarygodne dla widza, potrzeba o wiele więcej: autorskiego wyczucia i świadomości formy, jaką konsekwentnie prezentuje w swoim filmie.

Historyczna korekta znaczenia debiutu Formana dla dziejów amerykańskiej sztuki filmowej, którą tu przeprowadzamy, pozwala inaczej spojrzeć na morfologię przebiegu oddziaływania jednej twórczości na drugą. Relacja owszem, ale jaka? Zazwyczaj traktuje się ją jako natychmiastowe wywarcie zauważalnego wpływu.

Z różnych względów to, co jest możliwe w poezji, muzyce czy malarstwie, w kinie dokonuje się znacznie wolniej. Dlatego właśnie *Odlot*, który z racji braku sukcesu kasowego zdawał się skazany na przemięcie bez echa, stał się z upływem czasu dziełem ważnym i doniosłym w perspektywie „długiego trwania”.

Forman okazuje się po latach filmowcem, który pierwszy na gruncie kina amerykańskiego pokusił się o nasycony bogactwem obserwacji socjokulturowy fresk. Dzisiaj widać wyraźnie, że grupa wybitnych reżyserów amerykańskich, którzy nakręcili pamiętne filmy w latach 70. i 80., wiele zawdzięcza inspiracji płynącej ze strony tego dzieła. Dotyczy to przede wszystkim George’a Lucasa (*American Grafitti*) oraz Roberta Altmana (*Nashville*, *Buffalo Bill i Indianie*), ale nie tylko ich dwóch, również Petera Bogdanovicha, Jerry’ego Schatzberga, Paula Mazurskiego, Johna Cassavetes, Jima Jarmuscha i innych.

Pierwszym zadaniem artysty filmowego „wierzącego w rzeczywistość” jest pokazać i wyrazić prawdę. Improwizacja z udziałem niezawodowych aktorów niesie z sobą szansę na przebłysk prawdziwego życia. Choć brzmi to bardzo prosto, nie ma w tym założeniu nic banalnego. Forman zainicjował *Odlotem* pewien nurt poszukiwań, który miał się stać wskazówką i dążeniem dla wielu innych filmowców za oceanem. Nie chodzi o takie czy inne podobieństwa, nawiązania czy zapożyczenia stylistyczne, lecz o nowatorski model niebanalnego kina fikcji i wpisany w niego makroobraz rzeczywistości.

W dialogu z publicznością autor *Odlotu* – podobnie jak miało to miejsce w jego filmach czeskich – zdecydował się zastosować autorską strategię socjoterapeuty. Chodzi o charakterystyczny dla tego twórcy model widzenia ludzkich spraw w ich rzeczywistym, ale nigdy okrutnym wymiarze. Filmy Formana pomagają ludziom żyć, wnosząc jednocześnie: mądry krytycyzm, autorską wyrozumiałość i niezbędny dystans. Poetyka jego dzieła jest poetyką performatywną w sensie oddziaływania na jednostkową i zbiorową świadomość. Zamierzone katharsis dokonuje się podczas seansu jako efekt finalny pozwalający na nowo i inaczej spojrzeć na świat.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Pierwsze wydanie monografii książkowej Josefa Škvoreckiego poświęconej czeskiemu kinu nowofalowemu lat 60. trafiło na rynek kanadyjsko-amerykański niemal jednocześnie z filmem Formana. J. Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women. A Personal History of the Czech Cinema*, tłum. M. Schonberg, University of Toronto Press, Toronto 1971. W partii poświęconej Formanowi i *Odlotowi* książka odegrała rolę aktualnego komentarza.

² M. Forman, J. Novák, *Moje dwa światy. Wspomnienia*, tłum. J. Illg. Videograf, Katowice 1993, s. 151.

³ Tamże.

⁴ P. Kael, *Notes on New Actors, New Movies*, w: tejsze, *Deeper Into Movies*, Little, Brown and

Company in association with An Atlantic Monthly Press, Boston-Toronto 1972, s. 351.

⁵ *Magill's Survey of Cinema*, English Language Films, red. F. N. Magill, Salem Press. Englewood Cliffs, N.J. 1971.

⁶ N. Andrews, *Taking Off*, „Monthly Film Bulletin”, t. 38, nr 452, September 1971, s. 204-205.

⁷ D. Wilson, *Taking Off*: „Sight and Sound”, t. 40 nr. 4, Autumn 1971.

⁸ G. Gow, *Taking Off*, „Films and Filming”, November 1971. Kilka miesięcy wcześniej Gow opublikował również obszerny wywiad z reżyserem: *Czech in New York*, „Films and Filming”, September 1971.