

Socrealizm *à rebours*

Skowronki na uwięzi Jiříego Menzla

MACIEJ ROBERT

Przypadkowy widz, który trafiłby na projekcję filmu Jiříego Menzla *Skowronki na uwięzi*, już po pierwszych minutach mógłby odnieść wrażenie, że ogląda typowy film socrealistyczny. Początkowe kadry z nadmiernie długą panoramą terenu huty w podpraskim Kladnie, ukazujące ogrom industrializacji (w domyśle – przedstawiające uprzemysłowienie kraju jako kierunek pozytywnych zmian) oraz towarzyszący komentarz (*Po rewolucji lutowej klasa robotnicza definitywnie przejęła władzę, stając się kierowniczą władzą w kraju. Resztki klas pokonanych włączono w proces produkcyjny, by pracą odrobili niegdysiejszą przynależność do burżuazji*) każą się domyślać przebiegu fabuły. Oto wrogowie ludu zostaną najpierw ukarani, zgodnie z propagowaną już przez Marksa i Engelsa myślą: *Proletariat każdego kraju musi się oczywiście rozprawić najpierw ze swoją własną burżuazją*¹, by później mogli dostąpić zaszczytu społecznej reedukacji i resocjalizacji przebiegających według ustalonego schematu *poprzez pracę na rzecz socjalistycznej ojczyzny do uzyskania świadomości ideologicznej*.

Nazwanie bohaterów filmu robotnikami rekrutującymi się z *resztek klas pokonanych* w oczywisty sposób wpływa na oczekiwania widza. Takie odczytanie byłoby zresztą uprawomocnione w ramach naznaczonego schematycznością i prostotą przekazu filmu socrealistycznego: *Jedną z podstawowych zasad rządzących filmem zrealizowanym według socrealistycznej formuły – zauważa Grażyna Stachówna – było to, że już pierwsza prezentacja bohatera dostarczała widzowi niezbędnych informacji umożliwiających powzięcie zdecydowanej opinii o postaci i dokonanie jej jednoznacznej oceny. (...) Pierwsze bowiem pojawienie się postaci na ekranie natychmiast musiało wpisać ją w określony kontekst, określić jej charakter, naświetlić psychikę, a nawet zapowiedzieć dalsze losy. Wystarczała tylko znajomość podstawowej formuły fabularnej socrealistycznego filmu i umiejętność „czytania” informacji zawartych w obrazie, by bezbłędnie odbierać, zresztą bardzo nieskomplikowane, sensory*².

Jednak już następne kadry w genialny sposób burzą iluzję sugerowanej uprzednio wizji, a powierzchowny ogląd ustępuje miejsca odkrywającym prawdę szczegółom. Kamera, która dotychczas panoramowała hutę z bezpiecznej odległości, monumentalizując całość, nagle zbliża się do przyfabrycznych hałd i ta „przyziemna” perspektywa obnaża sztuczność początkowych obrazów. Góry złomu, kłębowisko porzewiałych rur, gruz i wszechobecne śmieci – z całą pewnością nie jest to dobra wizytówka miejsca, w którym ma się wykuwać świetlaną przyszłość narodu. Wizerunek ten pogłębia krótkie spojrzenie na resocjalizowanych bojowników o lepsze jutro – jeden siedzi na górze żelastwa i kiwając beztrąsko

nogami patrzy na chyboczący się na wietrze transparent: *Dlaczego nie możemy być dumni, pracując dla samych siebie?* – drugi śpi pod stertą ogromnych kół zębatach, trzeci niespiesznie je kanapkę (będąc przy tym strzyżony przez innego członka „brygady”), czwarty leży na ziemi i leniwie ziewa, kolejny podgląda pracujące nieopodal więźniarki. Trudno o większą dysproporcję między obowiązującą propagandą a przedstawioną rzeczywistością. Zamiast uśmiechniętych robotników w nienagannie czystych uniformach, którzy z mozołem wyrabiają 300% normy, mamy grupkę niechlujnych bumelantów w pozach przypominających Breughlowską *Krajinę lenistwa*. Oto sztampowość słowa – nadużywanego w filmie socrealistycznym ze względu na jego zawartość ideologiczną – zostaje bezlitośnie zastąpiona przez obnażający złudność świata przedstawionego obraz, zaś zachowujący pozory idealności widok ogólny został wyparty kompromitującym detalem.

W tej krótkiej scenie (a raczej – prologu) Menzel zarysowuje główną ideę swojego filmu – *Skowronki na uwięzi* są dziełem rozrachunkowym, antysocrealistycznym, oskarżycielskim. To antyprodukcyjniak, którego siła polega na przyjęciu konwencji typowego filmu z epoki. Groza i absurd czasów realnego socjalizmu zostały w tym filmie wyolbrzymione za pomocą – o ironio! – środków stosowanych do gloryfikacji systemu. Menzlowi nie było do tego potrzebne nadto przewidywalne odwrócenie schematu, zgodnie z którym czarne elementy z filmów socrealistycznych stają się białymi. *Skowronki na uwięzi* nie są szarżującą krytyką, nie są również krzywym zwierciadłem minionych czasów – ich siła tkwi w pokazaniu prawdy, jak gdyby Menzel chciał zadośćuczynić swoim bohaterom, którzy pod koniec filmu wykrzykują: *Oni ukradli nam prawdę*. Na początku lat 50. ubiegłego wieku pokazanie prawdy o rzeczywistości nie było możliwe – poetyka dzieła socrealistycznego przyjmowała bowiem odgórną zasadę fałszowania rzeczywistości (*Realizm socjalistyczny odrzuca zasadę obiektywizmu na rzecz świadomej tendencyjności, wychodząc z założenia, że obiektywizm jest złudzeniem i że w istocie rzeczy nie ma sztuki bezideowej i apolitycznej*³), dlatego też prawdziwy obraz tamtych czasów mógł być filmowo opisany dopiero po ponad dekadzie. W 1962 roku odbył się XII Zjazd KPCz, na którym poddano ponownym badaniom powojenne procesy polityczne, zrehabilitowano niesłusznie skazanych, zelżał również ucisk cenzury, co znacząco wpłynęło na nagły rozwój „czechosłowackiej nowej fali”, której Jiří Menzel był najważniejszym reprezentantem. Jednak nawet w okresie względnej odwilży odwaga młodych filmowców skupiała się przede wszystkim na przełamywaniu tabu obyczajowego; próby rozliczenia się z niedawną przeszłością podejmowano niezwykle rzadko. Menzel, jako twórca uznany (Oscar za pełnometrażowy debiut *Pociągi pod specjalnym nadzorem*), mógł sobie pozwolić na więcej i z tego skorzystał, zabierając się za ekranizację opowiadań Bohumila Hrabala z rozliczeniowego tomu *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać*. Film, który został ukończony w 1969 roku, z miejsca trafił na półkę – po Praskiej Wiośnie 1968 roku władza w Czechosłowacji ponownie zaostrzyła rygory, powróciła cenzura, która uznała film Menzla za utwór szkalujący imię socjalistycznej ojczyzny. Powód takiej decyzji był wręcz paradoksalny w świetle powyższych konstatacji. *Oficjalnie ani wtedy ani później nie powiedziano mi nic* – wspomina Jiří Menzel. – *Ale pewien funkcjonariusz w trakcie prywatnej rozmowy powiedział mi, że „Skowronki” nie ukazują prawdy*⁴. Premiera filmu odbyła się dopiero w 1990 roku.

Skowronki na uwięzi (tytuł filmu, poza metaforycznym określeniem sytuacji inteligenckich bohaterów w socrealistycznych realiach, ma również inną wykładnię – nawiązuje mianowicie do tytułu zatrzymanej przez cenzurę wczesnej książki Hrabala z roku 1959 i stanowi początek całego łańcucha rozrachunkowych skojarzeń) są luźną adaptacją opowiadań z tomu *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać*, który ukazał się w roku 1965 i zawierał siedem opowiadań traktujących, jak pisze ich autor, o próbie uchwycenia sytuacji, którą się nazywa „kul-tem jednostki”. *Myliłby się wszakże każdy, kto szukałby w tej książce tylko potępienia i negacji. Żyłem wówczas wśród ludzi, którzy wiedzieli, że każda epoka ma już w swym brzuchu dziecko, w które trzeba nie tylko wierzyć, ale z którym można już współżyć. Byli ludzie, którzy nie porzucili podstawowego porządku ludzkiego życia i którzy byli bohaterami już przez to, że nie poddali się semantycznemu chaosowi, ale nazywali rzeczy i sprawy właściwymi imionami*⁵. Jest więc to proza rozrachunkowa, ale nieograniczająca się do schematycznych oskarżeń – rozrachunkowość tych utworów jest prześląknięta duchem typowego dla Hrabala cierpkiego humoru, językowej dosadności mieszającej się z poezją, a nawet surrealizmu. Jacek Baluch, zwracając uwagę na nieustanne mieszanie stylów oraz łączenie śmiechu z powagą, nazywa taki rodzaj twórczości *rozrachunkiem dadaistycznym*⁶. W tym pisarskim szaleństwie była ukryta pewna metoda – tylko bowiem w ten sposób dało się przemycić w tekście aluzje pod adresem okrucieństw systemu. Hrabal wiedział o tym doskonale, wszak pierwsza próba zmierzania się z tym tematem spaliła na panewce – opowiadanie *Jarmilka* z 1952 roku było tak odważne, że mogło się ukazać dopiero w latach 90.! Jeżeli uznać opowiadania z lat 60. za bezkompromisowe („*Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać*”, *książka, której boję się do dzisiaj*⁷ – pisał Hrabal), to *Jarmilka* musi się jawić jako prawdziwy zamach na rzeczywistość lat realnego socjalizmu: *Zaczęłam nowe życie na Libni, skąd jeździłem do Kladna do huty Poldi... A tam żyłem tak, że odechciało mi się liryki, zetknąłem się z nagą rzeczywistością, zacząłem pisać tak, jakbym był reporterem, jakbym pisał dla gazet, dla masowego czytelnika. I napisałem „Jarmilkę”, mój drugi rękopis, a kiedy go czytałem, moi pierwsi czytelnicy, a właściwie słuchacze, byli tekstem nie tyle wzruszeni, ale wstrząśnięci... tym totalnym realizmem. Ale ten tekst był tak drastyczny, że nie zdobyłem się na odwagę, by zaproponować go wydawnictwu jako swój prawdziwy rękopis*⁸. W tekście tym Hrabal opisał własne doświadczenia z okresu pracy w hucie Poldi w Kladnie – opowiadanie, opatrzone podtytułem „dokument”, w sposób jaskrawy odcinało się od dotychczasowej poetycko-surrealistycznej twórczości Hrabala, stawiając na bolesny realizm. Historia więźniarek pracujących w Kladnie jest tu przeplatana opowieściami z niemieckich obozów koncentracyjnych – paralela między dwoma ustrojami totalitarnymi jest aż nadto czytelna.

Menzel, adaptując opowiadania Hrabala, nie mógł sobie pozwolić na taką dosłowność i wygładzone już – w porównaniu do *Jarmilki* – teksty musiał poddać kolejnej obróbce, aby usunąć nazbyt drastyczne momenty (reżyser nie zdecydował się chociażby na sfilmowanie sceny gwałtu robotników na pijanej kobiecie). Nie był to jedyny problem Menzla podczas prac adaptacyjnych. Główną trudność podczas pisania scenariusza (pracował nad nim razem z Hrabalem) stanowiło znalezienie filmowego ekwiwalentu dla wielowątkowej narracji. Z siedmiu opowiadań tylko trzy (*Dziwni ludzie*, *Anioł* i *Odlew i odlewy*) stanowią całość połą-

czoną miejscem akcji i bohaterami (grupa robotników, pracujące w ich pobliżu więźniarki, pilnujący ich strażnik oraz pojawiający się incydentalnie coraz to wyżsi rangą przedstawiciele związków zawodowych i partii), jednak trudno mówić w ich wypadku o wyrazistej fabule – jedynym wydarzeniem rozwijającym historię jest strajk brygady przeciwko podniesieniu ustalonych norm. Jednak nie akcja jest tutaj najważniejsza – teksty te to raczej impresje na temat codziennego życia „przymusowych” robotników pracujących na złomowisku w hucie Poldi w Kladnie. Punkt ciężkości opowiadań Hrabala jest przesunięty z narracji na zderzenie poetyckiego opisu z brutalną rzeczywistością, a całość jest oparta na luźnych dialogach będących połączeniem inteligenckiego żargonu z knajacką mową i sztucznością partyjnej nowomowy.

Menzel wzmocnił atrakcyjność wspomnianych trzech opowiadań, wprowadzając wyrazisty wątek miłości młodego robotnika do jednej z więźniarek. Postać głównego bohatera, Pavla Hvězdáře, Menzel zaczerpnął z zaniechanej powieści Hrabala. *Był to rękopis powieści, którą napisał pan Hrabal* – wspomina reżyser. – *Istniała tylko jedna jego wersja, ale brakowało jej osiemdziesięciu początkowych stron, bo pani Hrabalowa, myśląc, że to makulatura, zużyła je na podpałkę. Hrabal zdecydował, że już nigdy do tego nie wróci. Chodziło o opowieść o Pavle Hvězdáře, kucharzu-adwentyście, który nie godził się na pracę w soboty*⁹. Tak skomponowaną całość Menzel i Hrabal poszerzyli o kilka dodatkowych motywów. Fabuła filmu opiera się w głównej mierze na przedstawieniu pracy (a raczej uchylania się od pracy) brygady „przymusowych ochotników” stacjonujących na złomowisku w hucie Poldi w Kladnie oraz pracujących obok nich więźniarek. Wydarzeniem, które buduje linię narracyjną, jest brak zgody na nowe, nieuzgodnione z brygadą, normy pracy. Kolejne inspekcje coraz to wyższych rangą członków partii przebiegają równocześnie z aresztowaniem poszczególnych członków zespołu pracowniczego. Na tym tle jest ukazana historia miłości między najmłodszym brygadzystą, kucharzem Pavlem Hvězdářem a jedną z więźniarek. Ich ślub jest jednym z wątków rozgrywających się poza terenem huty; pozostałe to: wesele strażnika więźniarek i jego problemy z nowo poślubioną żoną, tajemnicza działalność sprawującego nadzór nad brygadą męża zaufania oraz obrazki z prywatnego życia kilku członków załogi.

Taka konstrukcja fabuły pozwoliła na rozbitcie ciągłości narracji, zerwanie z jednością miejsca i czasu akcji i pogłębienie portretu psychologicznego bohaterów. Nie jest to, jak się zdaje, działanie przypadkowe – autorzy filmu pragnęli bowiem skompromitować wszelkie wytyczne socrealizmu. Wspomniane zabiegi mogą doskonale świadczyć o obranej metodzie twórczej. Pogłębienie rysunku psychologicznego bohaterów (oczywiście dla każdego twórcy) stoi w jawnej sprzeczności z założeniami sztuki socrealistycznej, która – stawiając na prostotę i masowe oddziaływanie – uciekała od „zbędnego” psychologizowania, w nadzwyczaj schematyczny sposób, kreując postaci powierzchowne i papierowe. Z kolei fabularna niejednorodność, rozbitcie akcji na kilka wątków i jej umyślne spowalnianie nie licuje w żaden sposób z ideałami portretowanej epoki: *Dzieła realizmu socjalistycznego odznaczać się powinny swoistą spotęgowaną akcyjnością (...). Stąd akcja, fabuła możliwie jak najbardziej żywa, zagarniająca swym zasięgiem najszerze zakresy rzeczywistości, jest nie tylko pożądana, ale po prostu jest koniecznością, którą narzuca życie*¹⁰. Problem tkwi w tym, że jak najbardziej

żywą egzystencję, w której wszyscy członkowie społeczeństwa z uśmiechem pracują dla dobra ojczyzny, narzucała jedynie partyjna propaganda. Rzeczywistość tamtych lat wyglądała zgoła odmiennie, tak jak pokazał ją Menzel – była groteskowa, niespójna i stanowiła zaprzeczenie odgórnie przyjętych norm.

Filmowe wykorzystanie wizerunku epoki stalinizmu i próba odkłamania tejsze za pomocą dekonstrukcji stosowanych przez ówczesną sztukę metod twórczych wydają się tyleż zasadne, ile dość łatwe do przeprowadzenia. Sztuka realnego socjalizmu pozostaje bowiem najbardziej skonwencjonalizowana i poddana rygorystycznemu formalizmowi ze wszystkich nurtów artystycznych ostatniego stulecia. Jakkolwiek wiele kierunków w sztuce tego okresu zasadało się na artystycznych manifestach i klarownie określonych formułach twórczych, to realizm socjalistyczny w największym stopniu stawiał na działanie według określonego wzoru, jego właściwością była więc poetyka normatywna. Kanon sztuki socrealistycznej ukonstytuowano w 1934 roku podczas I Ogólnorosyjskiego Zjazdu Pisarzy Radzieckich. Andriej Aleksandrowicz Żdanow, szef propagandy KPZR, wygłosił wówczas przemówienie, które określało stalinowskie rozumienie sztuki zgodnie z metodami realizmu socjalistycznego. Główne założenia nowej sztuki wiązały ją z wytycznymi partii komunistycznej i zakładały, że musi ona pełnić funkcję ideologiczną. *Realizm socjalistyczny ze szczególnym naciskiem akcentuje ideowość (...), zakłada sztukę wybitnie zaangażowaną, związaną z dążeniem i z życiem szerokich mas ludowych (...), pragnie świadomie dawać świadectwo prawdzie nowego, budującego się świata i służyć ideologii walczącego proletariatu* – pisze Artur Hutnikiewicz¹¹ i wylicza podstawowe zadania literatury nowego typu: dydaktyzm, tendencyjność, partyjność, optymizm, charakterystyczny socjologizm (unikanie psychologizowania oraz przedkładanie interesu wspólnoty nad interes jednostki) i akcyjność. Choć cele te system komunistyczny stawiał przed literaturą, odnosiły się one również do wszelkich innych dziedzin sztuki, co było najlepszą ilustracją propagowanego schematyzmu i tendencyjności, które realizowały się m.in. przez ujednoczenie obrazu kultury. Każda sztuka, za pomocą wykorzystywanych przez nią środków, miała dążyć do tego samego celu, którym nieodmiennie było chwalenie ustroju komunistycznego. Wspomniana jednolitość była zauważalna zwłaszcza w obrębie danej dziedziny – wszystkie filmy socrealistyczne były do siebie niepokojąco podobne. Ta identyczność jest zauważalna nawet w szerszym kontekście. Miron Czernienko, porównując dzieła filmowe państw socjalistycznych, notował: *W tym tkwił sens wszystkich filmów, które w owym czasie wtargnęły na nasze ekrany – czeskich i bułgarskich, rumuńskich i wschodnioniemieckich, północnokoreańskich i albańskich – miały one dowieść, że socjalizm jest jeden, wszędzie taki sam, że wystarczy, by się narodził, a natychmiast, raz na zawsze, wypełni wszystkie zakamarki życia społecznego, politycznego, ideologicznego, gospodarczego, moralnego, stanie się czymś naturalnym, jak to się mówi – teraz i na zawsze, i na wieki wieków*¹².

Filmy czechosłowackie nie różniły się pod tym względem od wyrobów przemysłu filmowego innych krajów socjalistycznych. Można nawet powiedzieć, że znajdowały się na uprzywilejowanej pozycji, albowiem po II wojnie światowej Czechosłowacja miała najlepsze warunki do produkcji filmów. Doskonale wyposażone studio w Barrandovie nie tylko pozostało nietknięte w czasie wojennej zawieruchy, ale jeszcze zostało zmodernizowane przez Niemców, zaś nacjonali-

zacja kinematografii odbyła się w Czechosłowacji najszybciej spośród wszystkich państw satelickich Związku Radzieckiego, już w sierpniu 1945 roku. Kinematografia stała się więc pierwszym elementem nowej, socjalistycznej struktury państwowej gospodarki. Po lutym 1948 roku, kiedy do życia został powołany nowy, komunistyczny rząd, sprawy potoczyły się jeszcze szybciej. W kwietniu 1948 roku powstało przedsiębiorstwo Czechosłowacki Film Państwowy, w ramach którego o stronie ideowej filmów miał decydować Komitet Centralny, a w jego imieniu Rada Filmowa z członkiem KC Jiřim Hendrychem jako przewodniczącym. We wrześniu tego samego roku (a więc rok wcześniej niż w Polsce) odbyła się konferencja poświęcona tematyce produkowanych filmów, na której – co znamienne – partię i rząd reprezentował ówczesny minister spraw wewnętrznych František Krajčir. W kwietniu 1950 roku Komitet Centralny Komunistycznej Partii Czechosłowacji ogłosił rezolucję precyzującą twórcze cele czechosłowackiej sztuki filmowej. Po rytualnym przypomnieniu myśli Lenina, który stwierdził, że film jest z punktu widzenia ustroju komunistycznego najważniejszą ze sztuk, luminarze czechosłowackiej kinematografii pod czujnym okiem rządu ogłosili, co następuje: *Film czechosłowacki musi wielkie myśli wyrażać w sposób ideologicznie jasny i artystycznie przekonujący, musi być prawdziwy i zajmujący, głęboko ludzki i zrozumiały, musi interesować najszersze rzesze naszego ludu, porywać serca i myśli widzów, napępniać je optymizmem i wiarą w zwycięstwo obozu pokoju i demokracji, musi zdobyć wszystkich uczciwych obywateli republiki dla realizacji wielkich ideałów socjalizmu (...) Zasadniczą metodą twórczą filmu czechosłowackiego jest metoda realizmu socjalistycznego*¹³. Jednoznacznie określono także pożądaną tematykę – *przyjaźń ze Związkiem Radzieckim, spółdzielnie produkcyjne na wsi, brygady szturmowe w fabrykach, objawy walki klasowej, uwielbienie Stalina i wzrost aktywności partii*¹⁴. Podczas zjazdu potępiono dodatkowo, ustami Oldřicha Machačka, dyrektora generalnego Czechosłowackiego Filmu Państwowego, twórczość powstałą przed 1948 rokiem: *Na skutek zdradzieckiej polityki niektórych burżuazyjnych działaczy, popleczników kapitału, nosiciele reakcji i wrogów postępu, rozwój upaństwowionej kinematografii nie był uwieńczony takim powodzeniem, jakiego można było oczekiwać*¹⁵. Wszystkie wytyczne dotyczące charakteru czechosłowackiego filmu socjalistycznego powtarzały tezy Żdanowa: wielkie idee komunizmu należy wyrażać w sposób przejrzysty i trafiający do mas, trzeba wystrzegać się formalizmu oraz psychologizowania, artysta musi deklaratorywnie określić swój stosunek do bohaterów, dzieląc ich na pozytywne i negatywne, dzieło sztuki powinno być przepełnione optymizmem i wiarą w ideały socjalizmu, pełnić funkcje ideologiczne i wychowawcze.

Kilkadziesiąt filmów powstałych w latach 1948-1955 z grubsza spełniało powyższe założenia, co uwidacznia się choćby w ich tytułach: *Dziewczyna i traktor (Cesta ke štěstí, reż. Jiři Sequens, 1951)*, *Zahartowani (Zoceleni, reż. Martin Frič, 1950)*, *Przyjdą nowi bojownicy (Vstanou noví bojovníci, reż. Jiři Weiss, 1950)*, *Brygada szlifierza Karhana (Karhanova parta, reż. Zdenek Hofbauer, Václav Wasserman, 1951)*, *Bój skończy się jutro (Boj sa skončí zajtra, reż. Miroslav Cikán, 1951)*, *Anna proletariuszka (Anna proletářka, reż. Karel Steklý, 1953)*, *Awantura na wsi (Vzbuřeni na vsi, reż. Josef Mach, 1949)*, *Zapora (Priehrada, reż. Pal Bielik, 1950)*, *Wesoła trójka (Štika v rybníce, reż. Vladimír Čech, 1951)* – rzecz jasna murarska – oraz w opiniach krytyków, a wśród nich polskiej ideo-

łożki tamtego czasu: *Rodzi się w tych filmach postać pozytywnego bohatera naszych czasów i ich sztuki, bohatera ludowego, socjalistycznego, i choć nie obeszło się bez pomyłek, choć nie wszystkie filmy, których realizacje rozpoczęto po lutym 1948, zasłużyły w pełni na zaszczytne miano dzieł sztuki realizmu socjalistycznego, wiele jednak jest tu pozycji nieprzeciętnych, stanowiących trwałą i cenny dorobek czechosłowackiej kinematografii*¹⁶. To właśnie te nieprzeciętne pozycje posłużyły Jiřiemu Menzlowi za punkt odwołania podczas prac nad *Skowronkami na uwięzi*. Stosowane przez filmowców tamtej epoki środki artystyczne adaptator Hrabala przyjął z dobrodziejstwem inwentarza – socrealistyczny z ducha temat ukazał za pomocą socrealistycznej formuły (mniej lub bardziej ja modyfikując), by – po raz pierwszy w dziejach czechosłowackiej kinematografii – pokazać na ekranie oczyszczony z ideologicznego fałszu obraz epoki realnego socjalizmu.

Czas i miejsce akcji *Skowronków na uwięzi* są określone jasno i przejrzysto już na samym początku filmu. Początkowa panorama nie pozostawia niedomówień na temat miejsca, w którym toczy się akcja filmu – to typowa fabryka socjalizmu; w miarę rozwoju akcji miejsce to zostanie doprecyzowane (huta Poldi w Kladnie pod Pragę). Z komentarza zawartego w początkowych napisach dowiadujemy się z kolei, że akcja rozgrywa się *po rewolucji lutowej*, a więc po roku 1948. Transparenty, którymi jest obwieszona miejsce pracy bohaterów, nawołujące do walki o plan pięcioletni (ruszył wraz z pierwszym dniem roboczym 1949 roku) precyzują ten okres, jednak najdokładniej określa go wzmianka o wojnie w Korei (wybuchła w roku 1950), a zwłaszcza o południowokoreańskiej twierdzy Pusan, której oblężenie trwało od 4 sierpnia do 15 września 1950 roku. Precyzja ta ma na celu podkreślenie faktu, że akcja filmu rozgrywa się w najgorętszym okresie stalinizmu, kiedy Czechosłowacja – podobnie jak inne kraje socjalistyczne – stawia na rozwój przemysłu ciężkiego oraz angażuje się, na żądanie ZSRR, w ogólnoświatowe konflikty polityczne, a jednocześnie znajduje się w samym środku gorączki realizowania partyjnych zaleceń.

Równie precyzyjnie są opisani bohaterowie, którzy w socrealistycznym dziele sztuki pełnią rolę nadrzędną: *O ile w dowolnie wybranym utworze filmowym bohater należy do zasadniczych elementów jego budowy, wpływających różnorodnie na charakter i wymowę całości, o tyle w filmie socrealistycznym prawidłowość ta daje o sobie znać w sposób szczególnie wyraźny, rzecz można ze zdwojoną intensywnością. Bohater z całą pewnością należy do najważniejszych elementów filmu socrealistycznego, zarówno w warstwie stylistyczno-kompozycyjnej, jak i ideologicznej*¹⁷. Postawa bohatera powinna być wzorem do naśladowania, musi więc wzbudzać sympatię i zarażać swoim optymizmem, poświęceniem dla słusznej sprawy i wiarą w socjalistyczne ideały. Ponieważ bohater filmu socrealistycznego jest najważniejszym nośnikiem treści ideologicznych dzieła, jego rola powinna być szczególnie eksponowana. Bohaterowie *Skowronków na uwięzi* są zatem przedstawieni w duchu epoki, z której pochodzą – ich prezentacja jest szczegółowa i nacechowana emocjonalnie. Dokonuje jej już na początku filmu człowiek „stojący po właściwej stronie barykady” – mąż zaufania, który sprawuje bezpośrednią kontrolę nad grupą resocjalizowanych pracowników. Podczas inspekcji z dumą oprowadza członka partii po złomowisku (*Chciał pan zobaczyć, gdzie zaczyna się produkcja stali. Jesteśmy na złomowisku. To wszystko przetopimy na stal szlachetną. Z tej stali zbudujemy ciągniki, którymi zaoramy nasze pola. Wy-*

produkujemy więcej pralek, by wyprac nasze ubrania robocze), po czym zaczyna prezentację podległej mu brygady, tytułując jej członków *ochotnikami*. W skład ekipy wchodzi, jak mówi mąż zaufania, *sama burżuazja*: profesor filozofii, prokurator, stolarz, fryzjer, saksofonista, mleczarz i kucharz. Oczywiście przed każdym z nich należy dodać słowo „były”; absurdy ideologii komunistycznej doprowadziły bowiem do tego, że każda z tych postaci, jako stanowiąca potencjalne zagrożenie dla systemu, została pozbawiona możliwości wykonywania swojego zawodu i zmuszona do pracy fizycznej na przyhutniczym złomowisku. Powody takich decyzji były różne – filozof nie chciał się pozbyć „burżuazyjnych” książek ze swej biblioteki, prokurator zawinił samym swoim wyuczonym zawodem – po 1948 roku zlikwidowano w Czechosłowacji niezawisłość sądów i sędziów, wprowadzając tzw. sędziów z ludu, stolarz *burżuazyjne zapędy realizował tak, że zatrudnił czterech robotników*, fryzjer został pracownikiem złomowiska, *bo z pięciu fryzjerów zlikwidowaliśmy trzech* (w myśl ideologii realnego socjalizmu przesadne dbanie o fryzurę jest przejawem burżuazyjnym i zajmuje robotnikowi zbyt wiele czasu wolnego, który mógłby poświęcić dla słusznej sprawy), saksofonista grał na zakazanym, imperialistycznym instrumencie, kucharz natomiast, jako adwentysta, nie godził się na pracę w soboty. Wszyscy są więc wrogami ustroju i muszą zostać poddani resocjalizacji: *Ich również przerobimy na nowych ludzi*.

Obecność tych osób na złomowisku jest efektem przyjętego przez rząd Czechosłowacji w 1948 roku tzw. ostrego kursu, czyli koncepcji postępowania, które miało wyeliminować wrogów ustroju – siły występujące przeciw komunistom lub stanowiące potencjalny materiał opozycyjny. *Po lutym 1948 (...) aresztowano i skazywano działaczy pokonanych partii politycznych, liczne grupy inteligentów represjonowano w sposób mniej drastyczny, ale też bolesny – zmuszając do podjęcia zatrudnienia jako robotnicy fizyczni, wysiedlając z miast (...). Przystąpiono do organizowania obozów pracy, rozpoczęto walkę z kulakami, rzemieślnikami i handlowcami, zwalniano pracowników o orientacji antykomunistycznej, zwłaszcza spośród inteligencji*¹⁸. O ile jednak można zrozumieć prewencyjne działania wobec posądzanych o knowania antykomunistyczne inteligentów, o tyle dziwią podobne sankcje wobec robotników. *Robotnik w Czechosłowacji stanowił symbol ideologiczny warstwy rządzącej. Rzeczywistość była jednak odmienna, ponieważ do zawodów robotniczych ludzie trafiali też „za karę” – byli to mali i średni przedsiębiorcy*¹⁹. Jest to jeden z licznych paradoksów ideologii stalinowskiej – robotnikami nazywano jedynie ludzi pracujących dla dobra ustroju. Stolarz pracujący w sektorze państwowym jest robotnikiem hołubionym przez władzę, stolarz prowadzący własną działalność – jest wrogiem, którego skazuje się na przymusową pracę, uprzednio pozbawiwszy go mienia (*casus* filmowego stolarza i fryzjera). Młody kucharz ilustruje natomiast kolejny absurd ustroju totalitarnego – dopatrywanie się wrogiej postawy nawet wśród ludzi, którzy starali się żyć zgodnie z narzuconymi normami. Takie postępowanie pozwalało za pomocą terroru panować nad krnąbrnymi jednostkami, a dodatkowo pod przymusem obsadzić wakuujące miejsca pracy w sektorze przemysłu ciężkiego. *Wielu ludzi nie zamierzało stawiać oporu władzy, bowiem albo bali się, albo uważali to za bezsensowne, albo popierali „budowę komunizmu”. A jednak wiele takich osób zostało uznanych za „wrogów”, a ich zachowania zinterpretowane jako przejawy oporu*.

W przekonaniu komunistów, opór przeciw budowanemu przez nich systemowi stawiali przede wszystkim przedstawiciele „reakcyjnych klas społecznych”. Postępowali tak wskutek swojej „reakcyjnej” natury, zatem nie próbowano nawet zastanawiać się nad ich rzeczywistym działaniem – „wrogami” byli niejako z definicji²⁰. Winą kucharza Pavla Hvězdářa okazuje się jedynie jego wiara; politycznie (przynajmniej na początku filmu) jest on kompletnie nieuświadomiony.

Absolutnym przeciwieństwem Hvězdářa jest mleczarz, jedyna osoba spośród całej brygady, która zgłosiła się do pracy w Kladnie na ochotnika. *Nasza дума* – mówi o nim mąż zaufania – *zamknął swój zakład i dobrowolnie zaczął budować socjalizm*. Można uznać mleczarza za ideowego komunistę, jednak zupełnie innego od politycznych dorobkiewiczów, którzy pojawili się w życiu społecznym po 1948 roku. Mleczarz różni się od kasty rządzących tak samo, jak większość przedwojennych czechosłowackich komunistów od przedstawicielei partii za czasów stalinizmu. Należy bowiem pamiętać, że Komunistyczna Partia Czechosłowacji powstała w 1921 roku i była całkiem niezależna od sowieckiej Rosji. Wśród czechosłowackich komunistów znajdowali się najwybitniejsi intelektualści i artyści, sam komunizm miał ogromne poparcie społeczne i kojarzył się z demokratycznymi ideami, a nie terrorem. Oblicze partii komunistycznej zmieniło się w 1948 roku, gdy Czechosłowacja stała się jednym z wasali sowieckich, a ówczesny premier Klemens Gottwald zaszokował przedwojennych komunistów swoim słynnym wystąpieniem: *Jesteśmy partią czeskiego proletariatu, a naszą faktyczną centralą jest Moskwa. Pojedziemy do Moskwy, aby uczyć się, wiecie czego? Pojedziemy uczyć się od rosyjskich bolszewików, jak ukrećić wam łeb. I wiecie, że rosyjscy bolszewicy są w tym mistrzami... Nie będziecie się więcej śmiać!*²¹

Mleczarz, tytułowany w filmie *starym towarzyszem*, będący zwolennikiem przedwojennego, nieskażonego terrorem komunizmu, dopiero zaczyna się zrażać do nowych metod. Przypadek mleczarza przypomina flirt z komunizmem wielu znanych osób, choćby samego Hrabala, który wstąpił do partii w 1945 roku, zapatrzony w swoich literackich idoli i wierzący w komunistyczne ideały, a wystąpił z niej już rok później. Tym dziwniejszy wydaje się fakt, że w roku 1949 zgłasza się jako ochotnik na turnus pracy w Kladnie. Biograf Hrabala, Tomáš Mazal, tak interpretuje ten krok: *Można przypuszczać, że nowy reżim zmusił Hrabala do wstąpienia w szeregi „dwuletniej brygady” do kladneńskiej huty. W rzeczywistości było jednak inaczej. Kiedy w sierpniu 1949 roku w ramach akcji „70 tysięcy rąk do pracy” do praskich Domów Towarowych, gdzie przez krótki czas pracował Hrabal, przyszedł odgórny nakaz oddelegowania członka załogi do kladneńskiej brygady, pracowników obleciał strach. Wybór padł na młodego chłopaka, który niedawno się ożenił. Wówczas Hrabal (niejako wbrew sobie) zgłosił się „na ochotnika” zamiast niego. Właściwie dlaczego miałby tego nie zrobić? Miał 35 lat, był kawalerem i chociaż ukończył studia prawnicze, to uparcie poszukiwał możliwości wyswobodzenia się z dotychczasowej egzystencji i zanurzenia się w strumieniu prawdziwego życia*²². Jakkolwiek wersja ta kusi swoim romantyzmem, rzeczywistość była zgoła odmienna – Hrabal zgłosił się do pracy w obawie przed aresztowaniem, po tym jak Służba Bezpieczeństwa zatrzymała pod zarzutem trockizmu jego przyjaciół, z którymi pisarz ongiś wstępował do partii²³. Niezależnie od tego, czy „ochotnicze” zgłoszenie się mleczarza do pracy wynikało z podobnych pobudek, nie ulega wątpliwości, że właśnie za pomocą jego

postaci Menzel dokonuje najbardziej wymownego zerwania z mitem pozytywnego bohatera epoki socrealizmu. Wszak to właśnie mleczarz rozpoczyna – w dobrej wierze, broniąc kodeksu pracy i honoru pracowników – strajk, który bezlitośnie obnaży ponurą grozę systemu.

Do galerii bohaterów, którzy stanowią jawne zaprzeczenie socrealistycznego modelu przedstawiania postaci filmowej, należy także zaliczyć kobiety. W filmie Menzla jest to grupa więźniarek, które pracują przy sortowaniu złomu niedaleko stanowiska ochotników. W większości są one skierowanymi do przymusowej pracy uciekinierkami (kopečkářkami – od czeskiego słowa *kopeč*, czyli góra), które podjęły próbę nielegalnego przedostania się na Zachód przez zieloną granicę. W oficjalnej propagandzie Czechosłowacji problem taki nie istniał; w istocie próby takie podejmowano bardzo często: *W latach 1948-1953 ucieczki na Zachód stanowiły w Czechosłowacji najbardziej masową formę oporu, według ustaleń StB zbiegło ok. 44 tysięcy osób. Można przypuszczać, że w rzeczywistości było ich więcej*²⁴. Więźniarki, przeważnie młode kobiety, pracują pod okiem strażnika; ich głównym zadaniem jest sortowanie odpadów żelaznych. Bohaterki *Skowronków na uwięzi* na pierwszy rzut oka wpisują się w schemat typowych postaci kobiecych z filmu socrealistycznego – istot zmaskulinizowanych, wepchniętych w męskie role zawodowe *kobiet w chustkach*²⁵ (przeciwieństwo *kobiet w kapeluszach*) i waciakach, członkiń kolektywu realizujących się w pracy dla idei i partii. Podstawowa różnica między bohaterkami filmu Menzla a kobietami z filmów socrealistycznych jest taka, że praca „kopečkářek” nie jest dobrowolnym wspieraniem socjalizmu, lecz odgórnie narzuconą karą. Jednak dużo bardziej istotne – z punktu widzenia rozbieżności rozrachunkowych *Skowronków na uwięzi* i filmów socrealistycznych – jest eksponowanie seksualnego aspektu życia bohaterek. *W świecie socrealistycznych filmów* – zauważa Grażyna Stachówna – *bardzo trudno być kobietą. Żyje się jakby na pograniczu dwu światów: męskiego – przez wykonywany zawód, strój noszony w pracy i tęsknotę za szacunkiem należnym robotnikowi dobrze wykonującemu swe zadania, i kobiecego – przez swą płęć, marzenia o miłości i beznadziejne zanurzenie w stereotypie „głupiej baby”. Narzucona odgórnie emancypacja kobiet nie tylko nie była łatwym do przeprowadzenia procesem, ale też, jak się zdaje, nie uszczęśliwiała samych kobiet*²⁶. Na fakt pozornej emancypacji kobiet w filmie socrealistycznym zwracała także uwagę Magdalena Piechota²⁷, pisząc, że patronem kobiecego uświadczenia ideologicznego był zawsze mężczyzna. Ten ukryty mizoginizm – stojący w sprzeczności z deklarowaną emancypacją kobiet – dotyczył jednak wyłącznie sfery zawodowej. Życie osobiste (w wymiarze fizycznym) w filmie socrealistycznym niemal nie istniało. Sporadycznie pojawiały się wątki miłosne, zawsze jednak były one podporządkowane pracy – jeżeli miłość, to na budowie (najlepiej, jeśli owocowała podnoszącym normy współzawodnictwem), jeżeli macierzyństwo, to w partyjnym duchu wychowywania przyszłych budowniczych socjalistycznej ojczyzny. Cieleśność natomiast była sprawą tabu. Film socrealistyczny był aseksualny, propagował „ciało bezcielesne”, ukryte pod kombinezonem, ewentualnie fragmentarycznie obnażone w celu ukazania pracy mięśni. Ideologia triumfowała nad biologią, czyniąc z ciała alegorię maszyny, a przecież – jak pisze Anna Szczepańska – *niemożliwa jest miłość w czasach ideologii. Główną przyczyną tej niemożliwości jest zasadnicza sprzeczność między wizją świata pozabawionego tajemnicy i całkowicie podległego ludzkiemu rozumowi a miłością* –

odczuwaną jako wszechogarniająca i pozaracjonalna²⁸. Miłość w świecie poddanym dyktatowi ideologii jest sankcjonowana urzędowo, podlega nieustannej kontroli, staje się przedmiotem *biowładzy*, o której Michel Foucault pisał²⁹, że dla systemu totalitarnego jest koniecznym warunkiem istnienia jako czynnik zapewniający wzrost sprawności i posłuszeństwa oraz pełniący skuteczną kontrolę nad biopolityką populacji oraz sferą ekonomiczną, a także zapewniający anatomopolityczną władzę nad ciałem.

Miłość erotyczna jako taka w świecie socrealistycznym nie istniała, a kobiece postaci zostały zbudowane na psychoanalitycznej zasadzie wyparcia pożądania³⁰. Inaczej jest w *Skowronkach na uwięzi*, gdzie niemal wszystkie postaci kobiece zostały scharakteryzowane przez swoją seksualność. Właściwie jedyną kobietą, która przedkłada ideologię ponad aspekt cielesny jest nauczycielka wizytująca hutę wraz ze szkolną organizacją pionierską. Nauczycielka w swojej ideologicznej perorze nie omieszcza szkalować seksualności jako narzędzia imperialnego wszetecznictwa: *Spójrzcie na te wstrętne imperialistyczne twarze! Faszystowska bestia nie śpi, znów wpychają ryje do naszego kwitnącego ogrodu, a kiedy nie mogą zbrojnie, to prowadzą działalność dywersyjną poprzez kreatury, które chciały przez zieloną granicę uciec do swoich chlebobawców. Trzymajcie się od nich z daleka, a nie jak jeden przymusowy ochotnik, który się onegdaj podkopał i załpował jedną więźniarkę. Fuj, sprowadzać na świat jeszcze jedną zatrutą kapitalizmem duszę... Jesteśmy zbyt miłosierni.*

Zohydowanie seksu było stałą praktyką ideologiczną. W sztuce socrealistycznej postaci negatywne przedstawiano zazwyczaj jako zwierzęce i nadmiernie chutliwe³¹. W filmie Menzla seks jest przejawem wolności i jako taki jest występkiem. Kiedy robotnicy podglądający rozbierające się więźniarki komentują przypadek, o którym mówiła nauczycielka, jeden z nich stwierdza z rozmarzeniem, że warto ponieść karę za chwilę tak rozumianej „wolności”, były prokurator nie omieszcza wygłosić jednej ze swych nieustannych tyrad przeciwko systemowi: *Ty byś dostał pół roku za swoją chuć, która byłaby okolicznością łagodzącą, ale mnie wlepiłoby 10 lat, ponieważ moja chuć byłaby udawana, a wpakowałem się tam po to, bym skazane namawiał do sabotażu.* Wszystkie te „bezceństwa” film podaje tylko w warstwie słownej (ta wstrzemięźliwość, zaskakująca jak na czasy, kiedy kino czechosłowackie z ochotą łamało obyczajowe tabu, jest znaczącym „nawiązaniem” do filmów socrealistycznych), pożądanie jest u Menzla ukazane w łagodny i naturalny sposób jako potrzeba cielesnego kontaktu między kobietą a mężczyzną. Nagość jest tu eksponowana tylko w jednej scenie (mąż zaufania dający *lekcje higieny* młodej Cygance) i służy totalnej kompromitacji strony rządzącej.

Główny wątek miłosny jest przeprowadzony niemal według socrealistycznych schematów: *Młodzi bohaterowie (...) poznają się zwykle w pracy, zakochują z wzajemnością, biorą ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego i dostają przydziałowe mieszkanie*³², choć oczywiście i ten motyw musiał zostać poddany odpowiednim przetworzeniom ukazującym system władzy w krzywym zwierciadle. Bohaterowie rzeczywiście poznają się w pracy (a raczej w pracy-areszcie), można nawet powiedzieć, że zostają „zeswatani” przez system (odgrywają idealną parę budującą socjalizm w inscenizowanej !/ kronice), ale ich dalsze losy są zaprzeczeniem modelu socjalistycznych nowożeńców. Ślub odbywa się w Urzędzie Stanu Cywilnego (*Nasze państwo zabezpiecza rodzinę materialnie i duchowo, by mogła ona*

w pokoju i szczęściu uczestniczyć w budowaniu socjalizmu), lecz pannę młodą, jako więźniarkę, reprezentuje... ciotka pana młodego. Świeżo poślubiona małżonka dowiaduje się o swoim ślubie *post factum* w kancelarii huty, gdzie obrączkę zakłada jej w asyście kierownictwa zakładu pilnujący jej strażnik. Nowożeńcy mieszkają osobno – ona w areszcie, on w przyzakładowym baraku – „przydziałowe mieszkanie” ma zastąpić im choć na chwilę kobiecy barak zaadaptowany na dom schadzek; motyw ten, często obecny w literaturze obozowej, jest oczywistą próbą przyrównania rzeczywistości socjalistycznej do zbrodniczych systemów totalitarnych. Jednak nie dane będzie im zaznać nawet krótkiego szczęścia – pan młody zostaje aresztowany i na dwa lata trafia do pracy przymusowej w kopalni. Trudno o bardziej wymowną kpinę z opiekuńczego państwa.

Warto również – przy okazji analizy postaci kobiecych – zwrócić uwagę na jeszcze jedną grę z socrealistycznym kanonem filmowym. Tym razem chodzi nie tyle o same filmowe bohaterki, ile o ich aktorskie odpowiedniki. Jak zauważa Grażyna Stachówna, w filmach socrealistycznych *znowu święciła triumfy Eisensteinowska zasada typażu aktorskiego, na mocy której we wczesnych latach pięćdziesiątych charakteryzowano bohaterów i dobierano obsadę*³³. Do tej zasady Menzel odniósł się w sposób wyjątkowo zgryźliwy – kompletując obsadę, reżyser pozwolił sobie na pewne przytyki pod adresem systemu, angażując w dwóch przypadkach aktorki, które w latach 50. były szykanowane przez państwo. Věra Ferbasová, odtwarzająca rolę starszej „kopečkářki”, była oddelegowana do obozu pracy za rzekomą współpracę z Niemcami podczas wojny, zaś Jiřina Štěpničková, filmowa matka Pavla Hvezdářa, w 1951 roku została złapana podczas próby ucieczki na Zachód. Aktorka trafiła do więzienia, choć jej ówczesni współpracownicy z praskiego Teatru Winogradzkiego podpisali petycję skazującą ją na śmierć. Role ich bohaterek, będące w pewnym sensie spóźnionym, rehabilitacyjnym powrotem do niechlubnych czasów, nabierają zatem dodatkowych znaczeń, o czym między innymi może świadczyć fragment dialogu między młodym kucharzem a jego matką, która dowiedziawszy się, że jej synowa znajduje się w więzieniu, odpowiada uspokojona: *To dobrze*.

Postawiona na głowie rzeczywistość lat 50. znajduje w *Skowronkach na uwięzi* najpełniejszy wyraz w kreacji bohaterów. Najważniejsze funkcje socrealistycznych bohaterów filmowych – *szansa odczytania dzięki analizie bohatera filmowego praktycznych konsekwencji założeń ideologiczno-artystycznych realizmu socjalistycznego oraz możliwość rekonstrukcji poprzez postać filmowego bohatera preferowanego wzoru osobowego nowego człowieka i modelu świata przedstawionego (oraz jego relacji ze światem rzeczywistym) czasów stalinowskich*³⁴ – zostały w filmie Menzla wyśmiane i całkowicie skompromitowane, co jest widoczne już na poziomie najbardziej podstawowym. Kazimierz Sobotka, określając dane demograficzne socrealistycznych bohaterów filmowych (płeć, wiek, zawód, stanowisko, miejsce pracy), doszedł do następującego wniosku: *Główni bohaterowie filmów o pracy z lat pięćdziesiątych, to ludzie młodzi, hutnicy, rurarze, metalowcy; równie często mężczyźni jak i kobiety; pracujący fizycznie w przemyśle kluczowym, w dużym ośrodku przemysłowym*³⁵. Na pierwszy rzut oka bohaterowie *Skowronków na uwięzi* idealnie wpisują się w taki schemat, w rzeczywistości jednak stanowią jego całkowite zaprzeczenie. Zawód, stanowisko i miejsce pracy – choć jednakże z prezentowanym schematem – zostały boha-

terom narzucone przemocą; nie tylko nie identyfikują się więc oni z rzeczywistością, w której przyszło im trwać, ale próbują się z niej wyrwać. Natomiast kategorie wieku i płci zostały świadomie przedstawione w odmienny sposób. Bohaterowie filmu *Menzla* (wykluczając dodany wątek związku Hvezdařa z młodą „kopečkářką”) są w średnim wieku, co jest w tym przypadku faktem znaczącym – stoją oni w opozycji do socrealistycznego kultu młodości, są reprezentantami starych czasów, „wstecznikami” żyjącymi mrzonkami z przeszłości. Kobiety nie są typowymi herod-babami, lecz kobietami skrywającymi pod roboczymi kombinezonami piękne ciała, emancypującymi się nie dla pracy socjalistycznej, a dla możliwości uwolnienia swojej seksualności (która nie dość, że w kinie socrealistycznym była absolutnie zakazana, to jeszcze w *Skowronkach na uwięzi* jest synonimem ucieczki ku wolności).

Ciekawie wypada również zestawienie cech osobowościowych bohaterów filmu *Menzla* z „dekalogiem bohatera socrealizmu” ułożonym przez Piotra Zwierchowskiego na podstawie przykładów wzorów osobowych prezentowanych w ówczesnej literaturze, tekstów krytyczno- i teoretycznofilmowych i analizy filmów z epoki ³⁶. Dekalog ten prezentuje się następująco:

1. bohater socjalistyczny walczy o zwycięstwo socjalizmu, postępując przy tym zgodnie z jego zasadami i będąc świadomy swojego uczestnictwa w nieuchronnym procesie historycznym;
2. nigdy nie cofa danego słowa i nie zawodzi pokładanych w nim nadziei, nawet jeżeli okoliczności mu nie sprzyjają, nigdy się nie poddaje, jest odpowiedzialny za swoje czyny;
3. sprawia przyjemne wrażenie, jest zadbany, wrażliwy na piękno, czasem unosi się gniewem, ale tylko w słusznej sprawie;
4. kocha dzieci, jest pełen szacunku dla ludzi starszych, kobiety traktuje jako pełnoprawne towarzyszki pracy i walki o socjalizm, jednocześnie głęboko nienawidzi swoich wrogów klasowych;
5. jest nastawiony optymistycznie, wierzy we własne siły i słuszność sprawy, zachowuje czujność;
6. dokszałca się, stara podnosić swoje kwalifikacje zawodowe, jest otwarty na wszystkie pozytywne nowinki, chętnie bierze udział w procesach racjonalizacyjnych;
7. zawsze włącza się w prace kolektywu, podejmując socjalistyczne współzawodnictwo, jest człowiekiem aktywnym, nieznoszącym bezczynności i pozostawiania na uboczu wydarzeń, pracuje szybko i dobrze;
8. szanuje konstytucję, prawa bratnich narodów, prawa rewolucji i ruchu robotniczego, bezgranicznie ufa Partii i organom państwowym;
9. jest patriotą;
10. jednocześnie jest internacjonalistą, uczestnikiem międzynarodowej rewolucji.

Na tym tle bohaterowie *Skowronków na uwięzi* prezentują się jak heretycy. Na dobrą sprawę na podstawie ich zachowań można by skomponować antydekalog filmowego bohatera. Należy jednak pamiętać o tym, że *Menzlowscy* brygadziści negują zasady socrealistycznego postępowania, ponieważ – z punktu widzenia lat 50. – są antybohaterami, wrogami klasowymi. Ich działania, relatywnie pozytywne, jak choćby buntowanie się przeciw totalitarnym metodom organizacji pracy, kompromitują ich jako bohaterów socrealistycznych. Próba ocalenia ludzkiego

honoru, będąca oczywistą zaletą w czasach demokracji, w okresie stalinizmu była poczytywana za przejaw opacznie rozumianego indywidualizmu. Co ciekawe, bohaterowie filmu realizują większość przykazań dekalogu (patriotyzm, aktywność, otwartość, optymizm, wrażliwość, odpowiedzialność) w życiu prywatnym – o ile takie mogło w pełni zaistnieć w kontrolującym wszystko systemie totalitarnym – zaś ich antybohaterskość w ramach socrealistycznego kanonu jest li tylko formą bezsiłowego oporu społecznego. Bohaterowie *Skowronków na uwieżi* dekonstruuja mit idealnego robotnika zarówno na poziomie indywidualnym, jak i zbiorowym; są jawnym przeciwieństwem socrealistycznych brygad (z najbardziej znaną *Brygadą szlifierza Karhana* na czele). Jednakże ich „wywrotowa” działalność nie była w tamtych czasach odstępstwem od normy: *Wśród pracowników upowszechniło się przekonanie, że nie warto troszczyć się o wyniki swojej działalności i wprawdzie należy stawiać się w pracy, by nie dochodziło do konfliktu z organami władzy, ale rzeczywista aktywność na stanowisku roboczym odgrywa małą rolę (...). Wzrost liczby tzw. przyuczonych, członków brygad pracy lub nawet pracujących przymusowo osób z obozów, specjalnych jednostek wojskowych lub więzień doprowadził do zwiększenia liczby wypadków i chorób. Warunki panujące w ośrodkach przemysłowych – złe zakwaterowanie, brak mieszkań, konflikty społeczne – powodowały olbrzymią fluktuację i absencję*³⁷. Paradoxs stalinizmu, który udało się uchwycić Menzłowi w *Skowronkach na uwieżi*, polega na tym, że jako system ośmiesza on sam siebie – bohaterowie filmu w istocie nie starają się go skompromitować; ich działanie sprowadza się do obserwacji i komentowania rzeczywistości, reszta, czyli moralna degradacja systemu, dokonuje się niejako sama przez się. Menzel, za pomocą swoich bohaterów, wspomaga jedynie próbę odfalszowania obrazu tamtych czasów.

Odfalszowanie to najpełniej wyraża się – poza sposobem konstrukcji bohaterów – w kreacji świata przedstawionego. Film socrealistyczny, prezentujący kompletną i niezwykle spójną wizję rzeczywistości, jawi się jako dzieło o strukturze przemyślanej w najdrobniejszych szczegółach. Jednolitość tego modelu idzie w parze z jego funkcyjnością – fabuła takiego filmu miała być maksymalnie uproszczona, by w ten sposób mogła dotrzeć do szerokich mas widzów i być należycie zrozumiana. Efektem takich założeń była właśnie swoista koncepcja świata przedstawionego, bazująca na czarno-białym układzie wszystkich jego części składowych. Dualizm ten funkcjonował na prostej zasadzie podziału, wyodrębniającego jedynie dwie grupy skonfrontowanych ze sobą elementów: dobro-zło, optymizm-pesymizm, bohater pozytywny-wróg, zbiorowość-jednostka, swój-obcy, nowe-stare, postępowość-wsteczność, komunizm-imperializm itd. Nietrudno zauważyć podobieństwa tak zbudowanego świata do świata mitycznego, co opisywał choćby Piotr Zwierzchowski: *konstruowanie świata przedstawionego w filmie socrealistycznym nie jest niczym innym jak modelowym wręcz przykładem tworzenia mitu*³⁸. Mityczny charakter świata przedstawionego filmów socrealistycznych wynikał z mitologizacji ówczesnej rzeczywistości; mitologizacji sztucznie wykreowanej. *Mit był zawsze dotąd traktowany jako wynik nieświadomej działalności i jako twór swobodnej wyobraźni* – pisał Ernst Cassirer. *Obecnie jednak spotykamy się z mitami przygotowywanymi w sposób świadomy. Nowe mity polityczne nie powstają spontanicznie, nie są dziłkim owocem wybujałej fantazji. Są one sztucznymi tworemiz zrobionymi przez zręcznych i biegłych twórców. W XX wieku, wieku techniki, rozwija się nowa technika mitu*³⁹.



Mityczny charakter rzeczywistości czasów stalinowskich, choć kreowany przez specjalistów od ideologii i propagandy, nie różni się w zasadniczych zrębach od mitów archaicznych – w obu przypadkach do najważniejszych cech świata przedstawionego należą: podział na sferę *sacrum* i *profanum*, wspólnotowość połączona z wyraźną hierarchizacją społeczeństwa, a także specyficzne traktowanie czasu i przestrzeni. Warto zauważyć, że widz filmowy z roku 1950, sam uwikłany w zideologizowaną – a tym samym zmitologizowaną – rzeczywistość, nie był w stanie odczytać przedstawionego w socrealistycznych filmach świata z pozycji nie mitycznej. Dopiero wyjście poza taki schemat świata pozwalało ujrzeć jego niedoskonałości i bezlitośnie je wydobyć. *Skowronki na uwięzi*, nawiązując do mitycznej stylistyki świata przedstawionego ówczesnych filmów, jednocześnie dokonują w jego ramach daleko idących przesunięć (przeobrażając lub odwracając zasadnicze schematy trzech wyżej wymienionych cech mitycznych), które określają antysocrealistyczny charakter filmu.

Mityczny podział na *sacrum* i *profanum* w stalinowskiej ideologii został zastąpiony zagadnieniem walki klas, które z kolei odcisnęło swoje piętno na ogólnym dychoomicznym podziale rzeczywistości (a co za tym idzie – również świata przedstawionego filmów socrealistycznych). Wyodrębnienie odmiennie nacechowanych elementów doprowadziło do zarysowania prostego konfliktu będącego osią fabuły – *jest to starcie pomiędzy siłami dobra a siłami zła, przy czym kryterium etyczne podziału na strony sporu pokrywa się z drugim, istotniejszym: oczywiście politycznym. Po stronie sił dobra autor dodaje zwykle takie pojęcia, jak postęp, „nowe”, socjalizm, jasna przyszłość kraju; po stronie zła – wstecznictwo, „stare”, zachodni imperializm, widmo zagłady*⁴⁰. Konflikt ten jest jednak pozorny, gdyż rozkład sił jest w nim zawsze nierównomierny, a więc wynik starcia można (a raczej – trzeba) z góry przewidzieć. W ramach tego konfliktu Tadeusz Lubelski wyróżnia cztery podstawowe socrealistyczne „typy” ludzkie: mistrz, adept, satelita i wróg. Głównym bohaterem filmów socrealistycznych jest z zasady adept, *od początku skłonny do znalezienia się po stronie dobra, jednak na skutek pewnych okoliczności (zwykle jest po prostu niedoświadczony), nie od razu zdolny do udowodnienia tej dyspozycji i czyniący to dopiero w toku akcji; jego przemiana – słynny „proces ideowego dojrzewania” – stanowi z reguły centralny motyw filmu*⁴¹. Biorąc pod uwagę, że *Skowronki na uwięzi* prezentują odwrócony obraz socrealistycznego świata filmowego, można założyć, że główny bohater, Pavel Hvezdář, dojrzewa do przemiany, choć będzie to oczywiście przemiana *à rebours*. Młody kucharz, początkowo kompletnie niewrażliwy na sprawy ideologiczno-polityczne, zajęty przede wszystkim flirtowaniem z „kopečkářką” Jitką, z biegiem czasu zaczyna rozumieć groźbę sytuacji (zniknięcie „mistrza”, czyli mleczarza pełniącego rolę brygadzysty) i przeżywa wewnętrzną przemianę. „Proces ideowego dojrzewania” w pełni uwidoczni się w scenie wizyty wysokiego dostojnika partyjnego, któremu Pavel zadaje odważne pytanie o los mleczarza. Młody bohater poświęca tym samym miłość dla wyższej sprawy – aresztowany przez Służbę Bezpieczeństwa zamiast do baraku zaaranżowanego naprędce przez współpracowników na miejsce „nocy poślubnej”, trafia do więzienia, a stamtąd do karnej jednostki. Dwa lata przymusowej pracy w kopalni są dla niego ceną za moralne zwycięstwo nad systemem.

Podział na *sacrum* i *profanum* generował fabularny konflikt, ale również uwiadaczał się w takich elementach świata przedstawionego, jakie pozwalały jedno-

znacznie zaliczyć bohatera do właściwej grupy. Najbardziej powierzchownym desygnatem, a zarazem odczytywanym na pierwszym poziomie percepcji, jest strój bohatera. Bohater pozytywny (oczywiście w rozumieniu socrealistycznej ideologii) powinien zaznaczyć swoją przynależność do sił dobra odpowiednim wyglądem. Ideologiczna czystość jest symbolizowana w filmie socrealistycznym przez nienaganny strój. W *Skowronkach na uwięzi* tak właśnie noszą się przedstawiciele władzy: strażnik w zapiętym po szyję mundurze, nauczycielka z obowiązkową czerwoną chustą czy mąż zaufania przechadzający się po złomowisku w garniturze i z teczką pod pachą (symbol urzędowej władzy). Postać męża zaufania, zwłaszcza w zestawieniu z podległą mu brygadą, obrazuje kilkustopniowe odwrócenia, na których jest oparty film Menzla. Jego ubiór znamionuje wysoką pozycję w społeczeństwie, jednak sam, jak z dumą podkreśla, jest robotnikiem. Natomiast prawdziwi reprezentanci inteligencji zostali zepchnięci na margines, wtłoczeni w brudne kombinezony i zaprzęgnięci do ciężkiej pracy. Podczas gdy filozofowie i prokuratorzy przerzucają złom, nadzoruje ich były robotnik aspirujący do roli człowieka z klasy wyższej. Ta zamiana ról, charakterystyczna dla tamtych czasów, prowadziła do sytuacji zagrożenia: *Dotychczasowi pracownicy zostali w większości pozbawieni swoich funkcji, przeniesieni do produkcji lub represjonowani w inny sposób. Ich miejsca zajęli tzw. dyrektorzy robotniczy. Choć często byli oni doświadczeni i zdolni, to nie sprawdzali się w pełnieniu funkcji kierowniczych. Tragikomicznym zjawiskiem byli absolwenci tzw. kursów robotniczych. Uzyskali wykształcenie wyższe w trakcie jednego roku, mieli formalny status absolwentów normalnych szkół wyższych. Brak faktycznego wykształcenia i szerszych horyzontów zastępowali często deklaracjami ideologicznymi, które wśród nowych kolegów wywoływały ukradkowe uśmiechy (...). Niewykształceni dorobkiewiczze polityczni zajmowali stanowiska nadzorcze w zakładach pracy, ale nie byli przygotowani do pełnienia obowiązków; wydawali niekiedy absurdalne zadania, nie uzgadniając tego z pracownikami, co doprowadzało do katastrof*⁴². Taka właśnie sytuacja jest zarzewiem konfliktu w *Skowronkach na uwięzi*, który – jak można się domyślać – zostanie rozstrzygnięty jednostronnie – niewykształceni robotnicy w przebraniu inteligentów wygraą z inteligentami w przebraniu wrogów klasowych. Cała ta skomplikowana sytuacja domaga się odgórnego usprawiedliwienia – takie, w świecie stalinizmu, zapewnia propaganda. Czarno-biały schemat rzeczywistości był podsycany (a jednocześnie tłumaczony) przez narzędzia propagandowej ideologii. Dlatego w filmach opisujących tamte czasy pojawia się tak wiele haseł, plakatów, transparentów i pieśni masowych podpowiadających niezdecydowanym jednostkom właściwe zachowanie.

Aparat ideologiczny sprawował władzę nad każdym przejawem życia – planował rozrywkę, wzywał do pracy i ganił wrogów klasowych. Wszystko jednak w ramach podstawowej idei – zwycięstwa socjalizmu. Temu celowi podporządkowano również niewinną, zdawałoby się, rozrywkę, jaką jest sport – władze krajów socjalistycznych *przywiązywały wielką wagę do rozwijania sportu. Miało to dwa główne cele. Z jednej strony, skoro nie starczało dla potrzebujących „chleba”, należało dać społeczeństwu przynajmniej „igrzyska”. Z drugiej strony rozwijanie masowego sportu mogło podnieść wartość bojową armii, ułatwiało szkolenie rekrutów. Kwestią drugoplanową, ale nie pozbawioną zupełnie znaczenia, były zyski propagandowe wynikające z sukcesów „socjalistycznego” sportu*

na międzynarodowych imprezach. Ponieważ brakowało rzeczywistych osiągnięć, eksponowano zwycięstwa w tej dziedzinie⁴³.

Takim sukcesem były m.in. sportowe rekordy Emila Zatopka, czechosłowackiego biegacza, wielokrotnego rekordzisty świata, zwanego „czeską lokomotywą”. Zmagania Zatopka śledzą również bohaterowie filmu *Menzla* – okazuje się, że nawet tak pozornie daleki od ideologii aspekt życia pozostaje poza wpływem systemu. Kiedy więźniarki pytają prokuratora o wynik biegu o mistrzostwo świata, ten odpowiada: *To był wspaniały bieg*, po czym dodaje: *Kłęska narodowa*. Ta pozornie nielogiczna wypowiedź może mieć sens tylko w ustroju poddanym ideologicznemu terrorowi – *wspaniały bieg*, jako sukces przypisywany władzy, staje się *klęską narodową*. To jednak nie koniec stalinowskich absurdów – *mogą ogłosić darmowe zmiany na cześć zwycięstwa Zatopka*. Jak widać, w kraju totalitarnym nawet rozrywka została wręcznięta do walki między ideologiczno-mitycznymi siłami dobra i zła. Sport nie był zresztą jedynym aspektem życia rozrywkowego zawłaszczonym przez władzę. Podobnie miała się sprawa z muzyką – do socjalistycznego sacrum należy muzyka propagująca walkę o pokój i cały repertuar ówczesnych haseł.

Mogłoby się wydawać, że odgórne zasady podziału na elementy nacechowane dodatnio i ujemnie trudno będzie wyodrębnić w sztuce tak niefiguratywnej, jak muzyka. Nic bardziej błędnego – realizm socjalistyczny poradził sobie i z tym problemem – za niedopuszczalny uznano jazz i wszelkie przejawy zachodniego formalizmu. Popierano natomiast twórczość wzorującą się na muzyce ludowej i pieśni masowe, najlepiej o bojowym charakterze. Również ten aspekt został w *Skowronkach na uwięzi* odpowiednio zaznaczony i napiętnowany – jednym z brygadzystów skazanych na przymusową pracę jest saksofonista (gra na tym instrumencie była jedynym obciążającym go dowodem), zaś z pracowniczego radiowęzła bezustannie rozlegają się pieśni patriotyczne. Ich emitowanie, mające „umilić” pracę, jest jednocześnie nagrodą i karą – jeden z robotników zostaje nagrodzony za wyśrubowanie nowych norm piosenką o... ustanawianiu nowych rekordów. Spotkało się to z kolejną kąśliwą uwagą filmowych bohaterów: *Nic tylko same rekordy. Czternaście spustów w ciągu doby, ale wiem z walcowni, że tych wszystkich rekordzistów należy postawić przed sądem, ponieważ te rekordowe wytypy przeważnie się wyrzuca na złom, bo wiadomo – co nagle to po diable*. Takie niewygodne prawdy były skrętnie wymazywane z oficjalnej propagandy – gdy brygadę pracowników ze *Skowronków na uwięzi* odwiedza ekipa kroniki filmowej, wszystko – od scenografii po gesty i wypowiedzi bohaterów – zostaje drobiazgowo zaplanowane. Kiedy tylko mleczarz, w dobrej wierze wykorzystujący obecność kamery, zaczyna mówić o rozpoczętym przez brygadę strajku, reżyser szybko chowa sprzęt, dystansując się od zaistniałej sytuacji słowami: *Ręce precz od strajku*. W idealnym czarno-białym świecie realnego socjalizmu strajki nie istniały.

Najważniejszym narzędziem ideologicznym, które służyło zapanowaniu nad społeczeństwem, a także pozwalało błyskawicznie określić, po której stronie barykady stoi dana postać, był język. Bohaterowie pozytywni (w socjalistycznej mitologii) posługiwali się przejętym od władzy językiem propagandy – w *Skowronkach na uwięzi* każda wypowiedź przedstawiciela warstwy rządzącej przypomina, jak mówi mleczarz, *wstępniak „Rudego Prava”*. W systemie komunistycznym nowomowa była wszechpanująca: *Nowomowa osiągnęła w okresie stalinowskim stan maksymalnego stężenia, stała się językiem obowiązującym, przyznano jej wymiar*

w pewnym sensie uniwersalny, miała zatem obejmować jako swojego rodzaju nadjęzyk wszystkie dziedziny wystowienia⁴⁴. Co istotne, stopień propagandowego bełkotu wzrastał wraz z pozycją partyjną jego użytkownika – w *Skowronkach na uwięzi* każdy kolejny mediator przybywający z misją zdławienia strajku operuje coraz bardziej wyszukanyymi w swej sztuczności frazami. Maryla Hopfinger celnie określa taki rodzaj kształtowania wypowiedzi *poetyką paramilitarną*⁴⁵. Ten „werbocentryzm”, wynikający po części z koncepcji „żelaznego scenariusza” Wsiewołoda Pudowkina, jest znakiem rozpoznawczym filmów socrealistycznych – nad słowem bowiem łatwiej zapanować niż nad obrazem, słowo jest sposobem ukrycia prawdy o rzeczywistości, działa jak zaklęcie.

W *Skowronkach na uwięzi* kompromitujących przykładów „ukrycia się za językiem” jest sporo – najbardziej wymownym jest chyba scena, w której mąż zaufania, kąpiący roznegliżowaną cygańską dziewczynkę, tłumaczy jej swoje trące pedofilią zachowanie w następujący sposób: *Widzisz, Zelenko, nasz rząd o nas pamiętał w ustawie o higienie. A ja, zamiast iść na karty, co robię w czasie wolnym? Dbam o nowego człowieka!* Język jest bardzo mocnym narzędziem, wykorzystywanym z taką samą siłą przez obie strony konfliktu. Bohaterowie filmu odczarowują zakłamaną rzeczywistość niemal wyłącznie za pomocą języka – to właściwie ich jedyna broń w walce z systemem. Czasami przybiera to formy ironicznego komentarza do dialektycznej rzeczywistości (prokurator objaśniający zawiłości socjalistycznego prawa: *Istnieje teoria podwójnego policzka. Jeżeli mnie spoliczkuje robotnik, to zamkną mnie, ponieważ go sprowokowałem, a kiedy ja spoliczkuje robotnika, to znów zamkną mnie, bo jest to ciężkie uszkodzenie ciała, chociaż jest tylko lekkie*), czasami jest intelektualną odtrutką na ubóstwo oficjalnego języka (długie i wysublimowane dywagacje filozofa na temat Kanta, zakończone trafnym podsumowaniem ówczesnej rzeczywistości (*Taka jest pochwała człowieka. Widzi same idee, a potyka się o byle gówno. Zwycięstwo złożone z samych wpadek*), nieraz zaś staje się krzykiem rozpacz, przeciwstawiającym naturalność i dosadność zarówno języka, jak i prawdy wszechobecnemu fałszowi (wykrzywane przez majstra: *Ukradli nam prawdę, kurwy!*).

Kolejną cechą wspólną świata przedstawionego w dziełach socrealistycznych (i utworach do niego nawiązujących) i świata mitycznego jest hierarchizacja w obrębie wspólnoty (pozytywnego bohatera zbiorowego). Kolektyw (od organizacji najniższego szczebla i zarazem skupiających niewielką liczbę osób, np. brygady, przez większe zgrupowania aż do wszechobecnej i wszechmocnej partii) jest nieodłącznym punktem filmu socrealistycznego, stanowiąc podstawowy podmiot walki o wspólną sprawę. Liczba mnoga jest w języku bohaterów tych filmów sposobem zaklęcia rzeczywistości, pełniącym rolę magicznych słów koniecznych do społecznej integracji. Doskonale to widać w *Skowronkach na uwięzi*, gdzie każdy przedstawiciel wspólnoty nadużywa słów „my” i „nasze” (*Z tej stali zbudujemy ciągniki, którymi zaoramy nasze pola. Wyprodukujemy więcej pralek, by wyprać nasze ubrania robocze. Ręce precz od nas*).

Prorządowa zbiorowość w filmie Menzla jest zbudowana wręcz modelowo i pozwala na uwypuklenie każdego jej szczebla. Podstawą tej piramidy są robotnicy, nad nimi znajdują się osoby odpowiedzialne za nadzór (strażnik więźniarek i mąż zaufania). Kolejne szczeble zajmują członkowie związków pracowniczych, władze fabryki, przedstawiciele rad okręgowych, wreszcie partyjni dygnitarze

oraz Komitet Centralny. Najwyższą władzą dysponuje prezydent. Ponad nim znajduje się już tylko sam wódz narodów (obecny w filmie symbolicznie – jako groźna twarz spoglądająca z umieszczonych niemal wszędzie portretów i plakatów). Ten układ zasilają młode kadry, kształtowane w duchu socjalizmu od najmłodszych lat – oddziały Organizacji Pionierskiej istniały przy każdej szkole podstawowej, podobny zasięg miał Czechosłowacki Związek Młodzieży, z którego rekrutowali się najbardziej żarliwi działacze partyjni. Nad sprawnym działaniem tak skomplikowanego systemu czuwają odpowiednie służby – od ochotników zrzeszonych w Milicji Ludowej (odpowiednik polskiego ORMO) po właściwą milicję aż do Służby Bezpieczeństwa. Przedstawiciele każdego szczebla państwowej struktury zostali w filmie ukazani w sposób świadomie burzący socrealistyczne kanony propagandowe. Bohaterowie pierwszoplanowi, a więc robotnicza brygada, powstała przymusowo, na dodatek z jednostek wrogich społeczeństwu. Owe zindywidualizowane typy, czyli osoby, dla których w filmach socrealistycznych są zarezerwowane role czarnych charakterów, u Menzla stanowią wzorzec zbiorowości zintegrowanej wspólnym celem. Bohaterowie negatywni są więc przedstawieni w dobrym świetle, natomiast bohaterowie pozytywni zostają skompromitowani zarówno jako zbiorowość (brak wspólnej idei, niemożność ustalenia wspólnego stanowiska, działania sprzeczne z interesem ogółu), jak i jako poszczególne jednostki. Strażnik zamiast pilnować więźniarek porzuca miejsce pracy, by pilnować swojej żony, choć – jak zauważa prokurator – *samowolne opuszczenie miejsca pracy karane degradacją i wstrzymaniem awansu na pięć lat*. Mąż zaufania nie tylko nie potrafi porozumieć się z załogą ani z przełożonymi, ale na dodatek wykorzystuje swoje stanowisko do niemoralnych czynów. Dotrzymuje mu w tym kroku milicjant, który zamiast w oczywisty sposób bronić poszkodowanej Cyganki, przyłącza się do zakazanych praktyk (*Przyjacielu, od teraz chodzimy razem i razem będziemy nauczać ewangelie o higienie*). Najwięcej kontrowersji wśród ówczesnych decydentów wzbudziła jednak scena wizyty w hucie przedstawiciela najwyższej władzy, którego zadaniem była interwencja w kwestii strajku. W postaci zdziwaczałego staruszka kompletnie oderwanego od rzeczywistości dopatrywano się złośliwej satyry pod adresem ówczesnego premiera Antonína Zápotockiego, który – podobnie jak prezydent Gottwald – wraz z upływem lat stawał się coraz bardziej izolowanym samotnikiem, żył na Hradzie i tylko z rzadka porozumiewał się z otoczeniem⁴⁶. Scena ta wzbudziła zrozumiałe oburzenie władz – została usunięta z kopii filmu, zanim jeszcze *Skowronki na uwięzi* trafiły na dwadzieścia lat na półkę.

Bardzo ważnym elementem świata przedstawionego w filmach socrealistycznych jest – podobnie jak w świecie mitycznym – sposób kreowania czasu i przestrzeni. Czas w filmach stworzonych według zasad realizmu socjalistycznego dzielił się wyłącznie na przeszłość i przyszłość. O ile jednak bohater mityczny pragnął powrócić do raju utraconego, wejść *in illo tempore*⁴⁷ – w eliadowski *święty czas początków*, o tyle bohater socrealistyczny od przeszłości chciał uciec, by zbudować komunistyczny raj w przyszłości. Hipotetyczny raj jest przywoływany przede wszystkim w hasłach, założeniach, planach (słynne plany pięcioletnie) oraz opanowanym przez nowomowę języku. Komentarz lektora z kroniki filmowej kręconej na złomowisku w Kladnie jest tyleż górnolotny, ile symptomatyczny dla usankcjonowanych przez państwo wypowiedzi: *To wszystko robimy*

dla waszej przyszłości. Dla jutra naszych nowych, młodych ludzi, którzy się kochają i zakładają rodziny, by mieć ładne dzieci, które nigdy nie poznają wojny ani nędzy, lecz trwały pokój. Używanie czasu przyszłego jest takim samym zaklaniem rzeczywistości jak używanie pierwszej osoby liczby mnogiej – pozwala stworzyć iluzję wspólnego celu, do którego należy dążyć. W socrealistycznej teorii te przyszłościowe inklinacje zostały wywiedzione z romantyzmu, do którego pewnych aspektów starano się nawiązywać: *Teoria realizmu socjalistycznego wychodzi z założenia, że istotą wszelkich procesów jest ich wewnętrzna przemienność i niezmierzona dynamiczność – im głębiej twórca-realista wnika w dane zjawisko, tym wyraźniej odsłaniają mu się perspektywy jego dalszej, koniecznej ewolucji. A ponieważ romantyzm jest przeczuciem nowego, przeto pisarz realista im głębiej wnika w rzeczywistość, tym więcej zbliża się do romantyzmu (...). Romantyzm prowadzi zatem nieuchronnie do realizmu zwłaszcza w tym wypadku, gdy istotnie usiłuje przewidzieć to, co nastąpić powinno*⁴⁸.

Jeżeli przyszłość należy w takim układzie do sfery sacrum, przeszłość zaliczana jest w dziełach socrealistycznych do sfery profanum – odnosi się bowiem do czasów przedkomunistycznych, burżuazyjnych, a co za tym idzie nacechowanych jednoznacznie negatywnie. Właśnie w sposobie ukazywania stosunku do przeszłości film Menzla wchodzi w kolejną polemikę z dziełami epoki socrealizmu. Przymusowi pracownicy, przeciwni ideom nowego świata, z zamiłowaniem wspominają „stare czasy”, powracając tym samym do typowo magicznego sposobu myślenia o świecie (nostalgiczne traktowanie przeszłości jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech filmów Jiříego Menzla, między innymi innych adaptacji Hrabalowskich – *Postrzyżyn* i *Obsługiwałem angielskiego króla* – czy ekranizacji prozy Vladislava Vančury – *Kapryśne lato* i *nomen omen! Koniec starych czasów*). Pojedynek „nowych czasów” fetowanych przez męża zaufania (*I was nowe czasy przetopią. Żebyś się doczekał czym prędzej, jak burzuje będą w Paryżu zamiatać ulice, a lud pracujący będzie ich kopał w dupę!*) ze „starymi czasami” jest jedną z głównych płaszczyzn konfliktu. Pochylenie się nad przeszłością, nad której końcem ubolewa filozof (*zwykle jeździłem taryfą a teraz tramwajem, pijałem dubonet, teraz popijam piwo popowickie, kiedyś chadzałem do Klubu, a teraz do taniej jadłodajni*), jest znaczące na kilku poziomach. Po pierwsze – wspomnianie „starych czasów” jest narzędziem w walce z reprezentantami „obozu przyszłości”. Po drugie – jest źródłem przyjemności (*Często przecież – twierdzi Maurice Halbwachs – przywołujemy przeszłość nie po to, by odnaleźć tam wydarzenia, które warto by lepiej poznać, a tylko w nadziei smakowania zupełnie bezinteresownej przyjemności powtórnego przeżycia w myśli minionego okresu naszej egzystencji*⁴⁹). Po trzecie wreszcie – jest formą „wewnętrznej emigracji”, ucieczki od znienawidzonej rzeczywistości, wybięciem się na niezależność: *Pamięć kontemplacyjna czy pamięć-marzenie pomaga nam na chwilę wymknąć się społeczeństwu. Jest to jedna z rzadkich chwil, w których udaje nam się całkowicie wyizolować, ponieważ nasze wspomnienia, a zwłaszcza te najdawniejsze, należą w pełni do nas*⁵⁰.

Na podobnej zasadzie została skonstruowana filmowa przestrzeń, która nawiązuje do ustalonego podziału. Miejscem świętym jest w filmach socrealistycznych fabryka, budowa, miejsce pracy, obręb działania kolektywu. Na zewnątrz tego obszaru znajduje się świat, który wymyka się narzuconym normom, przestaje być poddawany kontroli, staje się obcy. W *Skowronkach na uwięzi*, jak nietrudno się

domyślić, również ten układ zostaje zaburzony – teren fabryki z miejsca swojskiego, uświęconego pracą dla dobra ojczyzny zmienia się w sposób oczywisty w miejsce nieprzyjazne. Świadczy o tym nie tylko jego obskurny wygląd i panujące tam warunki, ale przede wszystkim jego penitencjarny charakter. Huta i złomowisko są miejscem pracy przymusowej, nadzorowanej przez strażników, i jako takie nie mogą być nacechowane pozytywnie. Pracownicze baraki okolone drutem kolczastym, drobiazgowo kontrole przy wejściu czy improwizowany „dom schadzek” muszą także budzić skojarzenia jednoznacznie negatywne. W filmie Menzla granica między swojskim światem sacrum, a obcym światem profanum znajduje się w tym samym miejscu, co podobne granice z filmów socrealistycznych, jednak same światy zamieniły się miejscami – nieprzyjazny znajduje się wewnątrz murów okalających fabrykę, swobodny zaś na zewnątrz. W *Skowronkach na uwieżi* symbolem ściśle związanym ze swobodą „zewnątrznego świata” są Cyganie – ich swobodny sposób bycia staje się nie tylko metaforą społecznego oporu przeciwko władzy, ale też doskonale opisuje charakter miejsca wyrwanego spod urzędowej kontroli. Jak zauważył Vaclav Havel, *skoro system totalitarny dławi intencje życia kompleksowo i opiera się na kompleksowej manipulacji wszystkimi przejawami życia, to zarazem pośrednio zagrożony jest politycznie przez każdy przejaw życia swobodnego*⁵¹, a takie właśnie prowadzili Cyganie z praskiej dzielnicy Libeň, którą Hrabal opisał w opowiadaniach będących kanwą scenariusza *Skowronków na uwieżi: W latach pięćdziesiątych przeprowadziłem się do dzielnicy Libeň, a ze mną również setki Cyganów; na wozach i plecionych wózkach, całe rodziny z Rumunii i Słowacji, i ci nomadowie przywieźli z sobą nieznaną mowę, różnobarwność odzieży i umiłowanie muzyki... i tak ci goście kolorami i gestykulacją wnieśli do tego mego libeńskiego przedmieścia to samo, co Murzyni do miast amerykańskich...*⁵²

Warto zauważyć, że w filmie Menzla oba przypadki kompromitacji ludzi związanych z aparatem władzy, do których dochodzi poza terenem huty, mają związek właśnie z Cyganami, jakby ich swoboda dezintegrowała sztywne schematy zachowania prosocjalistycznego. O ile jednak działalność męża zaufania budzi w widzach niemalże obrzydzenie, o tyle ślub Anioła, strażnika więźniarek, z Cyganką wzbudza dość pozytywne konotacje i wprowadza do filmu elementy burleski. Anioł jest postacią wymykającą się jasnym określeniom – jest pracownikiem sektora bezpieczeństwa, jednak jego niektóre zachowania (kradzież wizerunku Matki Boskiej, przemykanie oczu na kontakty więźniarek z brygadzystami) uwydatniają jego ludzkie oblicze i nie pozwalają scharakteryzować go jednoznacznie jako zwolennika systemu. Jego małżeństwo z Cyganką (naganne z punktu widzenia władzy) zawieszają go między sferą sacrum a profanum, między wojskowym drylem a swobodą, między miejscem pracy, a obszarem życia prywatnego. *Pielęgnująca tradycyjne obyczaje społeczność [cygańska] nie mieściła się w scentralizowanym systemie, który usiłował rozciągnąć nadzór ideologiczny nad wszystkimi obywatelami – pisze Jerzy Tomaszewski. – Próbowano więc metodami administracyjnymi spowodować, by zaniechali wędrownego trybu życia i podejmowali pracę w pożądanym przez władzę zawodach i zakładach. Przymusowe osiedlanie (m.in. na terenach, z których usunięto Niemców) nie przyniosło jednak oczekiwanych wyników. Romowie, którym narzucano obcy im tryb życia, usiłowali pomimo wszystko zachować istotne elementy narodowego obyczaju. Nieraz do-*

prowadzało to do dewastacji budynków lub mieszkań, w których nakazano im mieszkać; dla innych mieszkańców byli uciążliwymi sąsiadami⁵³. Do takich właśnie zachowań ucieka się młoda żona Anioła, a on, wchodząc w nową rolę społeczną i anektując nową, prywatną przestrzeń domu, powoli przesuwając ustaloną granicę między sacrum a profanum. Yi-Fu Tuan konstatował: *W porównaniu z przestrzenią, miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości. Istotom ludzkim potrzebne jest zarówno miejsce, jak i przestrzeń. Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością. W otwartej przestrzeni można intensywnie odczuć walory miejsca, a w samotności zacisznego miejsca, ogrom rozciągającej się poza nim przestrzeni staje się dojmujący*⁵⁴. Także w *Skowronkach na uwięzi* miejsce (dom) zaczyna w życiu Anioła wypierać przestrzeń (huta), prywatność – pracę służbową, swoboda – rygor, a strażnik zaczyna dostrzegać „dojmujący” charakter huty, która stanowiła dla niego dotąd sferę sacrum. Odejście Anioła od socrealistycznych ideałów zaczyna się więc od zasadniczych zmian w obrębie odgórnio ukształtowanej przestrzeni. Odwołując się do Bachelarda, który pisał, że *dom uświadamia istnienie świata zewnętrznego, który tym bardziej różni się od wnętrza, im dany pokój jest przytulniejszy*⁵⁵, można powiedzieć, że normalność i przytulność domu uświadomiła Aniołowi nienormalność i totalitarny charakter świata zewnętrznego (socjalizmu).

Jak widać, świadoma gra ze schematem filmu socrealistycznego, polegająca na odwróceniu podstawowych reguł konstrukcji bohaterów i świata przedstawionego lub ich odpowiedniej trawestacji, jest kluczem do interpretacji *Skowronków na uwięzi* Jiříego Menzla. Jednak nie można rozpatrywać tego filmu wyłącznie w kategoriach parodystycznych, jako wyśmiania zniechęconej epoki. *Chciałem tamte lata przypomnieć, ale nie parodiować* – mówi sam reżyser⁵⁶. „Przypomnieć”, a więc pokazać tamtą rzeczywistość tak, jak w istocie wyglądała, bez upiększeń, które były koniecznym wymogiem sztuki tamtego okresu. Pojęcie prawdy wydaje się konstytutywne dla idei całego filmu. Czeski reżyser mógłby się podpisać pod wypowiedzią Andrzeja Munka wspominającego kulisy powstania *Człowieka na torze*: *Raziło nas fałszywe, lakierownicze pokazywanie człowieka pracy w filmie fabularnym, omijanie momentu niebezpieczeństwa i przelamywania się ludzkich postaw. To było kłamstwo, te filmy o ludziach w czystych ubraniach i o nienagannie czystych rękach, budujących socjalizm w takt ochoczej pieśni masowej, bez wahań i trudnych decyzji*⁵⁷. *To było kłamstwo* – powtarza Menzel, każąc mówić swoim bohaterom: *Kiedyś wyjdzie na jaw, gdzie leży prawda*. Wydawać by się mogło, że prawda wyjdzie na jaw w roku 1968, w momencie przyjęcia gotowego filmu do dystrybucji. Wówczas jednak na drodze do prawdy znów stanął system, tym razem w postaci wojsk Układu Warszawskiego oraz – w konsekwencji – cenzorskich decyzji, które skazały film na dwudziestoletnie zapomnienie. Sam reżyser po latach odnosił się do tych wydarzeń z zadziwiającym spokojem: *Nie przyjmowałem tego tak emocjonalnie. Po pierwsze, nie był to jedyny taki film, na półkę poszło wtedy bodaj osiem tytułów. A po drugie, był to element normalizacji – znacznie łagodniejszy od innych. Ludzi wyrzucano z pracy, wstrzymywano druk książek, wycofywano tytuły z bibliotek. Ja chociaż mogłem opowiadać te filmy, scena po scenie, tym, którzy nie mogli ich zobaczyć. W latach 70. spotkałem na Barrandovie kierowcę, którzy woził partyjnych bonzów na projekcje „Skowronków...”. Dowiedziałem się od niego, że spo-*

*śródm wszystkich zatrzymanych filmów mój wkurzał ich najbardziej. Bo moi bohaterowie potrafili śmiać się ze swojego losu. Tego losu, jaki im zgotowali partyjni aparatczycy. A oni bardzo nie lubili, gdy śmiano się właśnie z nich*⁵⁸.

Film miał oficjalną premierę dopiero 4 stycznia 1990 roku, kiedy to został wyświetlony w praskim kinie „Blanik”. W tym samym roku na festiwalu filmowym w Berlinie otrzymał nagrodę główną – Złotego Niedźwiedzia (*ex aequo* z filmem Costy Gavrasa *Music Box*). Można jednak odnieść wrażenie, że laur ten był jedynie pewną formą rehabilitacji filmu. Świadczyć o tym mogą opinie zachodnich dziennikarzy, u których brak zrozumienia przedstawionej rzeczywistości prowadził do kuriozalnych odczytań: *Wygląda to trochę jak letni obóz o zaostrzonym rygorze z karami dla największych złoźników – w istocie jest to całkiem niezły pomysł dla osób, które spędzają zbyt wiele czasu za biurkiem, czytając książki i wdychając kurz*⁵⁹. Krytycy z byłego obozu socjalistycznego dystansowali się od werdyktu jury (*Jeżeli filmy Menzla, Kuratowej czy Rogoźkina przyjęte zostały przychylnie, to tylko dlatego, że nie zostały w pełni zrozumiane*⁶⁰), jednak najwięcej głosów niezadowolenia dobiegało – co symptomatyczne – z Czech. Film Menzla był oskarżany o wygładzenie literackiego pierwowzoru, a także o upiększenie rzeczywistości lat 50.⁶¹; w niektórych głosach dawało się odczuć wręcz nutę znudzenia taką tematyką: *Przez pół godziny się zdrzemnąłem, zjadłem jabłko, a tam w kółko wałkowali to stare żelazo. W końcu poszedłem do domu*⁶². Być może taki odbiór był spowodowany zmianami polityczno-społecznymi. Po uzyskaniu niepodległości Czesi byli bardziej zainteresowani tematyką współczesną niż roztrząsaniem wydarzeń sprzed czterdziestu lat. *Skowronki na uwiezi*, jeden z najważniejszych czeskich filmów rozrachunkowych, wciąż więc pozostają niedocenione, może dlatego, iż jego prawdziwym adresatem było inne pokolenie widzów.

MACIEJ ROBERT

¹ K. Marks, F. Engels, *Manifest partii komunistycznej*, Warszawa 1969, s. 24.

² G. Stachówna, *Równanie szeregów. Bohaterowie filmów socrealistycznych (1949-1955)*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 17.

³ A. Hutnikiewicz, *Od Czystej Formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX wieku*, Warszawa 1974, s. 258.

⁴ Cyt. za: M. Pechánková, *Skřivanči na svobodě*, „Květy” 1992, nr 5, s. 39 (tłum. autora).

⁵ Cyt. za: W. Nawrocki, *Współczesność i historia. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej*, Katowice 1982, s. 373-374.

⁶ J. Baluch, *Postowie*, w: B. Hrabal, *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać*, tłum. J. Anderman, T. Lis, Kraków 1981, s. 144.

⁷ B. Hrabal, *Piękna rupieciami*, tłum. A. Kaczorowski i J. Stachowski, Wołowiec 2006, s. 41.

⁸ Tamże, s. 107.

⁹ Cyt. za: M. Pechánková, dz. cyt., s. 38.

¹⁰ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 257.

¹¹ Tamże, s. 250.

¹² M. Czernienko, *Polska – nie zagranica*, tłum. M. Chyb, „Kino” 1993, nr 2-3, s. 16.

¹³ Cyt. za: J. Toeplitz, *Dwa filmy czechosłowackie*, „Kwartalnik Filmowy” 1951, nr 2, s. 42.

¹⁴ Cyt. za: J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, tom VI, Warszawa 1990, s. 353.

¹⁵ Tamże, s. 353.

¹⁶ I. Merz, *O filmie czechosłowackim*, Warszawa 1954, s. 26.

¹⁷ P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 8.

¹⁸ Z. Jirasek, A. Malkiewicz, *Polska i Czechosłowacja w dobie stalinizmu (1948-1956). Studium porównawcze*, Warszawa 2005, s. 127, 140.

- ¹⁹ Tamże, s. 162.
- ²⁰ Ł. Kamiński, A. Małkiewicz, K. Juchniewicz, *Opór społeczny w Europie Środkowej w latach 1948-1953 na przykładzie Polski, NRD i Czechosłowacji*, Wrocław 2004, s. 93.
- ²¹ K. Gottwald, *W walce o socjalistyczną Czechosłowację*, s. 263.
- ²² T. Mazal, *Spsiovatel Bohumil Hrabal*, Praha 2006, s. 122 (tłum. aut.).
- ²³ Pisze o tym, analizując dokumenty znalezione po śmierci Hrabala, Aleksander Kaczorowski – A. Kaczorowski, *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu*, Wołowiec 2004.
- ²⁴ Z. Jirasek, A. Malkiewicz, dz. cyt., s. 263.
- ²⁵ Określenie użyte po raz pierwszy przez Rafała Marszałka w tekście *Kapelusz i chustka*, w: *Film i kontekst*, red. D. Palczewska, Z. Benedyktynowicz, Wrocław 1988.
- ²⁶ G. Stachówna, dz. cyt., s. 23.
- ²⁷ M. Piechota, *Kobieta w polskim filmie socrealistycznym*, w: *Socrealizm. Fabuły-komunikaty-ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006.
- ²⁸ A. Szczepańska, *Miłość erotyczna w polskiej prozie produkcyjnej*, w: *Socrealizm. Fabuły-konteksty-ikony*, dz. cyt., s. 73.
- ²⁹ Zob. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 122-128.
- ³⁰ Analizę tego zjawiska przeprowadził Wiesław Godzic – W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991.
- ³¹ Szeroko opisuje ten problem Ewa Toniak – E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.
- ³² A. Szczepańska, dz. cyt., s. 69-70.
- ³³ G. Stachówna, dz. cyt., s. 17.
- ³⁴ Zob. P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 9.
- ³⁵ K. Sobotka, *Robotnik na ekranie, czyli o tzw. „filmie produkcyjnym”*, w: *Szkice o filmie polskim*, red. B. Stolarska, Łódź 1995, s. 40.
- ³⁶ Zob. P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 83-84.
- ³⁷ Z. Jirasek, A. Malkiewicz, dz. cyt., s. 196.
- ³⁸ P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 59.
- ³⁹ E. Cassirer, *Funkcja mitu w życiu społecznym*, tłum. H. Buczyńska, w: *Filozofia i socjologia XX wieku*, cz. I, Warszawa 1965, s. 84.
- ⁴⁰ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992, s. 98.
- ⁴¹ Tamże, s. 99.
- ⁴² Z. Jirasek, A. Malkiewicz, dz. cyt., s. 64, 197.
- ⁴³ Tamże, s. 167
- ⁴⁴ *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 152.
- ⁴⁵ Zob. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- ⁴⁶ Z. Jirasek, A. Malkiewicz, dz. cyt., s. 68.
- ⁴⁷ Zob. M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. I. Kania, Kraków 1994.
- ⁴⁸ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 244-245.
- ⁴⁹ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969, s. 39.
- ⁵⁰ Tamże, s. 165.
- ⁵¹ V. Havel, *Sita bezsilnych*, w: *Thriller i inne eseje*, tłum. P. Heartman (P. Godlewski), Warszawa 1988, s. 60.
- ⁵² Cyt. za: M. Zgustová, *Bohumil Hrabal*, tłum. Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław 2000, s. 82.
- ⁵³ J. Tomaszewski, *Czechosłowacja*, Warszawa, s. 182.
- ⁵⁴ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 75.
- ⁵⁵ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarikiewicz, Warszawa 1975, s. 319.
- ⁵⁶ Cyt. za: M. Pechánková, *Skřivanči na svobodě*, dz. cyt., s. 39.
- ⁵⁷ Cyt. za: K. Sobotka, *Robotnik na ekranie, czyli o tzw. „filmie produkcyjnym”*, dz. cyt., s. 55.
- ⁵⁸ *Oscar to przypadek*. Z Jirzim Menzlem rozmawia Konrad J. Zarębski, „Kino” 2004, nr 12, s. 22.
- ⁵⁹ D. Fainaru, *Step in the Right Direction*, „The Jerusalem Post” 20.04.1990, s. 16.
- ⁶⁰ J. Szymańska, *Po drugiej stronie muru*, „Ekran” 1990, nr 12, s. 6.
- ⁶¹ Zob. A. Stankovič, *Co dělat když Kolja vítězí*, Praha 2008, s. 56-62.
- ⁶² Mířek Sádovský o premierze filmu, cyt. za: A. Stankovič, dz. cyt., s. 56.