

Ewa Ciszewska

O braku utopii : przestrzeń i bohaterowie w filmie "Opowieści o zwyczajnym szaleństwie" Petra Zelenki

Panoptikum nr 9 (16), 206-219

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Ciszewska

O braku utopii. Przestrzeń i bohaterowie w filmie *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Petra Zelenki

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005) są filmem, który cieszył się popularnością w Czechach, a także ugruntował silną pozycję reżysera w Polsce¹. W *Opowieściach...* można zaobserwować interesującą koincydencję osobistych zainteresowań twórcy (którego już w najwcześniejszych dziełach intrygowały zagadnienia przenikania się fikcji i rzeczywistości oraz sposoby autokreacji, za pomocą których bohaterowie odzyskują równowagę emocjonalną) z uniwersalnym dla czeskiej kultury typem bohatera. Efektem jest przetworzenie wzorca „małego czeskiego człowieka” w taki sposób, że zachowując zasadnicze dla siebie cechy, staje się jednocześnie bohaterem, którego rozterki, dylematy, lęki, fobie możemy uznać za bolączki reprezentatywne dla mieszkańców zglobalizowanego świata. *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* są filmem reprezentatywnym dla tego nurtu w obrębie czeskiego kina ostatnich lat, który, z jednej strony, akcentuje silne związki z zagraniczną i czeską tradycją artystyczną, a z drugiej jest świadectwem – uświadamianego lub nie – podejmowania i roztrząsania przez twórców dylematów charakterystycznych dla całej powojennej kinematografii czechosłowackiej, które to pytania i kontrowersje najczęściej wyrażane są w sposobie kreacji męskiego bohatera – Czechaczka. Co szczególnie interesujące, obecny w *Opowieściach...* dyskurs na temat Czechów i czeskości jest rozwijany także poprzez specyficzną kreację przestrzeni filmowej i nakładanie na nią (lub wynikanie z niej) konkretnych sensów.

Nazwisko Petra Zelenki jest stosunkowo dobrze znane polskiemu widzowi – twórca rozpoznawalny jest w naszym kraju jako reżyser i scenarzysta filmowy oraz artysta (autor scenariuszy i reżyser) teatralny. Przed pełnometrażowym debiutem kinowym Zelenka zrealizował dwa średnietrażowe filmy: *Visací zámek 1982–2007* (1993) i *Mňága – Happy end* (1996). Są do dzieła rodzajowo plasujące się na styku filmu fabularnego i dokumentalnego – pierwszy z nich, łącząc autentyczne wydarzenia i fikcję, opowiada o losach realnie istniejącego punkowego zespołu Visiací zámek. Z kolei *Mňága – Happy end* to historia wykreowanej na potrzeby filmu grupy muzycznej; co interesujące, po ukończeniu realizacji filmu muzycy kontynuowali współpracę, nagrywając płyty i koncertując w Czechach i na Słowacji. Przywołane dwa tytuły, wraz z pełnometrażowym *Rokiem diabła* (*Rok ďábla*, 2002)², tworzą w obrębie filmografii Zelenki serię filmów

o muzyce i muzykach³. Za drugi nurt twórczości czeskiego artysty można uznać filmy o wszelkiego rodzaju „niezwykłościach”⁴. Serię rozpoczynają *Guzikowcy* (*Knoflíkáři*, 1997) – fabuła składająca się z kilku nawiązujących do siebie mikroopowieści. Jest wśród nich historia mężczyzny czerpiącego erotyczną satysfakcję z odrywania, za pomocą sztucznej szczęki umieszczonej między pośladkami, guzików przyszytych do obicia kanapy (jest to tytułowy *guzikowiec*), a także portret amerykańskiego pilota, który nie może pogodzić się z faktem, że brał udział w zrzucaeniu bomby na Hiroszimę. Żadna ze sportretowanych historii nie stanowi fabularnego centrum: od zaangażowania, wnikliwości i erudycji widza (w *Guzikowcach* znajdziemy nawiązania do filmów Jiříego Menzla, Jima Jarmuscha, Quentina Tarantino) zależy przyczynowo-skutkowa rekonstrukcja filmowych wydarzeń. Pierwszoplanowym bohaterem średniometrażowego *Powers* (*Powers*, 2000), zrealizowanego jako jedna z części cyklu *Erotic Tales* (jego inicjatorką była niemiecka producentka Regina Ziegler), jest sztukmistrz, który odkrywa w sobie nadprzyrodzone zdolności. Magik, jako drugoplanowa postać, pojawił się w *Samotnych* (*Samotáři*, 2000) Davida Ondříčka (*nota bene* syna słynnego operatora, Miroslava Ondříčka), do którego to filmu scenariusz napisał Zelenka. Nadprzyrodzone moce, objawiające się na przykład w umiejętności wypuszczania gołębi z łona kobiety, okazują się potężną przeszkodą w komunikacji międzyludzkiej – bohater nie jest w stanie dojść do porozumienia z asystentką, która nie może uwierzyć, że „sztuczka” z gołębiem nie została zaaranżowana. Jednocześnie dzięki nadludzkiej mocy magika rozwiązane zostają problemy jego siostry z mężczyznami i kobieta wstępuje w związek małżeński. Trzecim „niezwykłym” filmem są *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*, któremu więcej miejsca poświęcę w dalszej części artykułu. Ostatnim jak dotąd kinowym filmem Zelenki są *Bracia Karamazow* (*Karamazovi*, 2009). Fabuła ta wyrasta z teatralnych zainteresowań i doświadczeń reżysera: Zelenka jest bowiem obecny w Czechach, a w ostatnich latach także i w Polsce, jako dramaturg i reżyser teatralny. Od lat związany jest z Teatrem Dejvickým w Pradze, dla którego pisze sztuki teatralne i reżyseruje przedstawienia. Teatralne wcielenia artysty stały się znane polskiej publiczności za sprawą kilkukrotnych wizyt praskiego teatru w Polsce ze sztukami *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* i *Teremin*, a także dzięki adaptacji scenariuszy Zelenki przez rodzime zespoły teatralne (jego sztuki były wystawiane między innymi w Zielonej Górze, Gdańsku, Poznaniu, Warszawie, Lublinie, Jeleniej Górze i Olsztynie). W 2008 roku Zelenka wyreżyserował w krakowskim Teatrze Starym napisaną przez siebie sztukę *Oczyszczenie*. Dopełniając ten związły przegląd twórczości Zelenki, warto dodać, że na podstawie scenariuszy jego autorstwa pierwsze filmy krótkometrażowe na FAMU realizował inny niezwykle dziś popularny reżyser czeski, Jan Hřebejk⁵.

Scenariusz filmu *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* oparty jest na tekście sztuki teatralnej Zelenki, wystawianej pod tym samym tytułem⁶. Bohaterem jest Petr Hanek, pracownik praskiego lotniska. Pragnie on odbudować związek z Janą. Aby osiągnąć swój cel, bohater podejmuje liczne działania, wliczając w to gotowanie w mleku włosów ukochanej, co ma rzekomo zapewnić uczucie wybranki. Po wielu perypetiach Jana zgadza się dać Petrowi drugą szansę. Bohater postanawia zrobić dziewczynie niespodziankę i wysłać się w paczce na praski adres Jany. Niestety, przez przypadek skrzynia z umieszczonym wewnątrz Petrem zostaje zapakowana do luku bagażowego startującego właśnie samolotu.

„[...] przekonany jestem, że niepokój naszych czasów znacznie bardziej niż z czasem związany jest zasadniczo z przestrzenią”⁷ – pisał Michel Foucault. Przestrzeń, w której funkcjonujemy, odzwierciedla szereg problemów nękających nasze społeczeństwo. W swoich rozważaniach francuski filozof poświęca uwagę szczególnej kategorii miejsc, czyli heterotopii. Według słów Foucaulta heterotopiami są „[...] miejsca, które wyznaczane są wraz z tworzeniem społeczeństwa, które są czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”⁸. Jako przykłady opisywanych przez siebie przestrzeni Foucault podaje więzienia, sanatoria, biblioteki, muzea, cmentarze.



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

Problemem zmieniającego się statusu przestrzeni zajmował się także Marc Augé; wprowadził on termin „nie-miejsce” na określenie specyficznej dla krajobrazu ponowoczesności przestrzeni niczyjej, samej w sobie nie stanowiącej celu wędrówki. To „[...] przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani historycznej”⁹. Jest to miejsce „niczyje” nie ze względu na status własnościowy, ale z powodu braku emocjonalnego stosunku ludzi do danego obszaru. Nie-miejscami w ujęciu Augé są trasy powietrzne, kolejowe, autostradowe; samoloty, pociągi, lotniska, dworce, stacje kolejowe, wielkie sieci handlowe.

Nie-miejscem, a zarazem heterotopią, jest miejsce pracy Petra, czyli lotnisko¹¹. Zarówno Foucault, jak i Augé, podkreślali elastyczność używanych przez siebie terminów: otaczająca nas przestrzeń wciąż ewoluuje, tworząc nowe heterotopie i nie-miejsca, oraz pozbawiając dawne przestrzenie przyznanego im wcześniej statusu. Charakter miejsca pracy Petra jest płynny, zmienia się w miarę upływu czasu i w zależności od sposobów interakcji z bohaterami – stąd nie jest on ani „czystą” heterotopią, ani „czystym” nie-miejscem; tym niemniej oba terminy w odniesieniu do filmu *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* udowadniają swoją operatywność. Przyjmując założenie, że przestrzeń swoją strukturą czy znaczeniem może oddawać część aktualnych dla współczesności zjawisk i problemów, przyjrzenie się poszczególnym elementom świadczącym o specjalnym statusie pojawiających się w filmie miejsc, pozwoli także wypuklić problemy nękające bohatera, zarysować przeżywane przez niego konflikty¹².

„Nie-miejsce jest przeciwieństwem utopii: istnieje i nie osłania żadnego organicznego społeczeństwa”¹³ – pisał francuski filozof. Tę inspirującą uwagę możemy odnieść do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* właśnie dzięki temu, że kluczowe dla rozwoju fabuły miejsce pojawiające się w filmie – lotnisko – jest przestrzenią spełniającą wszystkie wyznaczniki nie-miejsca. Jeżeli zgodzimy się z sugestią, że jedynymi formami utopii prezentowanymi przez współczesne kino głównego nurtu są utopia rodziny lub/i utopia bezpieczeństwa¹⁴, należy zauważyć, że film *Zelenki* nie oferuje żadnej z tych kojących wizji. W *Opowieściach...* nie ma żadnej z wymienionych wyżej utopii, pojawia się natomiast afirmacja indywidualizmu. Jednocześnie film portretuje koszty gloryfikacji podmiotu – jest nimi niemożność nawiązania trwałych i silnych więzi międzyludzkich.

Pierwszą sekwencję *Opowieści...* stanowią archiwalne, czarno-białe materiały ilustrujące wizytę Fidela Castro w Pradze. Obserwujemy, jak kubański przywódca opusz-

cza pokład samolotu, wita się na lotnisku z Gustavem Husákiem i innymi politykami, a następnie jedzie przez Pragę, pozdrawiając czechosłowacki lud pracujący¹⁵. Komentarz towarzyszący ujęciom wypowiedziany jest przez ojca głównego bohatera, lektora ówczesnej Kroniki Filmowej. Akcja kolejnej sekwencji, do której zgrabne przejście tworzy hiszpańskojęzyczna rewolucyjna piosenka, rozgrywa się już we współczesności. Widzimy płytę startową praskiego lotniska, po której jeżdżą wózki transportujące bagaże. Na tle ujęcia z otwierającym się lukiem bagażowym samolotu i widocznymi wewnątrz pakunkami pojawiają się litery tytułu filmu – *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*.

Otwierając *Opowieści...* dokumentalne ujęcia z wizyty Castro w Pradze początkowo mogą się zdawać tylko i wyłącznie ciekawostką. Tym niemniej tworzą one, wraz z ujęciami otwierającego się luku bagażowego, integralną całość znaczeniową, której wymowa stanie się jasna dopiero w zakończeniu filmu. Aby rozszyfrować „zagadkę Castro”, niezbędne jest prześledzenie, w jaki sposób „wątek latynoamerykański” zostaje rozwinięty w fabule filmu.

Bohater, nieporadny, zagubiony dziwak, nosi koszulkę z wizerunkiem Che Guevary. Podobizna południowoamerykańskiego rewolucjonisty – najczęściej w postaci przetworzonego zdjęcia wykonanego przez Alberto Kordę – obecna na kubkach, bluzach, breloczkach, plecakach w ostatnich dziesięcioleciach stała się ponadnarodowym symbolem buntu. Zmitologizowana postać Che Guevary pojawia się w narracjach filmowych i literackich, przy czym, jak zauważa Konrad Klejsa, „[...] akcentują one lub wyciszają poszczególne znaczenia, które zgodnie z historycznymi faktami wiążą się z tą postacią¹⁶”. W przypadku *Opowieści...* umieszczony na znoszonej koszulce wizerunek Che Guevary niewątpliwie funkcjonuje jako świadectwo komercyjnego potencjału ikon kontrkultury. Rola, jaką ma spełnić charyzmatyczny przywódca, jest jednak jeszcze istotniejsza: fakt noszenia przez permissywnego Czecha podkoszulka z wizerunkiem Che ma służyć przede wszystkim ironicznemu spuentowaniu postawy życiowej bohatera, któremu jak najdalej jest do aktywnego wzorca prezentowanego przez południowoamerykańskiego rewolucjonistę. Niestandardowe zachowania Petra – jak podróż z lotniska Ružyně do dzielnicy Žižkov osiągającym zawrotną prędkość dwunastu kilometrów na godzinę wózkiem – są karykaturalnymi upostaciowieniami buntu. Można uznać, że motywacją zachowań bohatera jest strach przed byciem takim samym jak inni, lęk przed utratą własnej podmiotowości. Czeski Che nie walczy przeciw imperialistycznemu kapitalizmowi, nie formułuje postulatów światowej rewolucji – on jedynie szuka usprawiedliwienia dla swoich dziwactw – dziwactw, które, z jednej strony, alienują go i skazują na samotność, z drugiej zaś, są świadectwem unikatowości i oryginalności jednostkowej ludzkiej egzystencji.

Zakończenie filmu, w którym w przypadkowy sposób zamiast na adres swojej dziewczyny Petr zostaje wysłany na Kubę (na paczkach, które umieszczane są w luku bagażowym, widnieje napis: „Ayuda humanidad pera Cuba”, czyli pomoc humanitarna dla Kuby)¹⁷ – będącej symbolem rewolucji, a także krajem często gloryfikowanym jako „autonomiczna wyspa”, wyłączona z systemu globalizacji – pozwala nam ponownie uruchościć kontekst interpretacyjny związany z postaciami Fidela Castro i Che Guevary. Do kraju, dla którego El Comandante nadal jest symbolem rewolucyjnego przywódcy, walczącego z imperializmem na rzecz państw słabiej rozwiniętych, zostaje eksportowany bohater, będący radykalnym zaprzeczeniem wzorca aktywnego buntownika. Poprzez wysłanie bohatera właśnie na Kubę następuje symboliczne



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

włączenie tej wyspy w światowy obieg dóbr i symboli kulturowych. Można także rzec, że fakt transportu na wyspę typowego Czecha (biernego, zachowawczego, niezdolnego do radykalnych gestów) jest znakiem akcentującym równouprawienie kraju nad Wełtawą w zakresie kulturowej kolonizacji. Totalna bezwolność cechująca bohatera staje się nowym „szablonem” osobowościowym, alternatywnym zarówno wobec nieco „znoszonego” rewolucyjnego wzorca Che, jaki i wzorca osobowego komunistycznego przywódcy – Fidela Castro. Możemy sobie wyobrazić scenę, w której Petr na lotnisku w Hawanie witany jest przez Kubańczyków równie gorąco jak niegdyś Castro przez mieszkańców Pragi.

Interpretacja międzykontynentalnej podróży Czechaczka jako elementu czeskiej kulturowej kolonizacji musi uwzględnić także fakt, że jest mało prawdopodobne, aby podróżujący w luku bagażowym Petr dotarł cały i zdrowy na kubańskie lotnisko. Bohater prawdopodobnie zamarzyłby podczas lotu, albo, jak sugeruje analogia z opowieścią przełożonego Petra, który w 1983 roku chciał się wysłać w paczce do Niemiec Zachodnich, doznałby wstrząsu mózgu. Tym samym fakt podróży Petra na Kubę jest zarówno świadectwem jego niepowodzenia w życiu osobistym (miał właśnie rozpocząć nowy etap relacji z ukochaną dziewczyną), jak i znakiem klęski czeskiego projektu kulturowej kolonizacji.

Opisany wyżej „latynoamerykański” wątek filmu, dla którego punkt centralny stanowi lotnisko, uwypukla ten element wskazujący na heterotopiczny charakter interesującej mnie przestrzeni, którym jest specyficzne otwarcie się lotniska na różne warstwy czasu. W heterotopii następuje zerwanie z tradycyjnym dla danej jednostki czasem – na przykład w bibliotekach czy muzeach możemy zaobserwować jego akumulację¹⁸. Lotnisko sportretowane w *Opowieściach...* jest przestrzenią, w której następuje nakładanie się na siebie różnych warstw czasowych: przywołana zostaje wizyta Castro, nieudana próba podróży do Niemiec w luku bagażowym podjęta przez przełożonego Petra, wreszcie współczesne perypetie bohatera.

Filmowe lotnisko (w tym przypadku ograniczone do magazynów i płyty startowej), jak każda heterotopia, zestawia w jednym realnym miejscu liczne przestrzenie, które są ze sobą niekompatybilne – jest ich odzwierciedleniem, a zarazem zaprzeczeniem. Lotnisko jest miejscem pracy, a także miejscem miłości (wątek przełożonego zakochanego w manekinie) i perypetii związanych z życiem prywatnym bohaterów (tutaj przychodzi Jana, aby porozmawiać z Petrem). Za sprawą matki Petra, hangary na moment zmieniają się także w ambulatorium – kobieta zmusza bowiem syna, aby pobrał jej krew, którą pragnie wysłać ofiarom tragedii w Bośni. Wielość reprezentowanych miejsc jest odzwierciedlona poprzez obecność postaci, pochodzących z różnych grup społecznych i wchodzących w różnego rodzaju interakcje z bohaterami (matka Petra, Jana, małżonka przełożonego). Zasada



Opowiesci o zwyczajnym szalenstwie (2005)

łączenia nieprzystających przestrzeni w całej jaskrawości przejawia się w wątku miłości przełożonego Petra do manekina: oto następuje zespolenie świata ludzi i świata rzeczy nieożywionych. Także zachowanie głównego bohatera świadczy o specyficznej relacji rodzącej się pomiędzy nim a maszyną: podczas rozmowy z Janą, wcale nie schodzi z wózka, ale traktuje wózek służący do przewożenia ciężkich pakunków jako przedłużenie własnego ciała. Manewrując, przybliża się lub oddala od dziewczyny, w zależności od charakteru prowadzonej konwersacji.

Lotnisko nie tylko łączy nieprzystające do siebie przestrzenie znane z codziennej egzystencji oraz to, co ludzkie, z tym, co mechaniczne. Jest jednocześnie bramą pomiędzy ziemią a niebem, pomiędzy trywialnością a wzniosłością, pomiędzy życiem a śmiercią. Co interesujące, niebo jest symbolem zagrożenia: podczas podróży w luku bagażowym o mały włos nie ginie przełożony Petra, taki los prawdopodobnie spotka samego bohatera. Inna funkcja nieba zostaje zaznaczona w sekwencji w samolocie, z którego dokonywane są skoki na spadochronie. Nie bierze w niej udziału Petr, ale jego ojciec wraz ze swoją młodszą znajomą, rzeźbiarką. To właśnie ona, nachylając się w stronę bohatera, aby go pocałować, wypowiada kwestię, że „to, co się stanie w samolocie, nie liczy się do prawdziwego życia. Dlatego tyle ludzi lata samolotami” – paradoksalnie w odniesieniu do bohaterów diagnoza ta nie okazuje się prawdziwa: rzeźbiarkę i ojca Petra połączy romans.

Przywołany wątek miłości przełożonego Petra do manekina ilustruje także heterotopyczną zasadę odbijania, a zarazem zaprzeczania miejsc związanych ze sferą prywatną. Bohater tworzy w swoim biurze namiastkę domu – jego centralną częścią jest kobieta, upostaciowiona przez manekin znaleziony w nieoznakowanej przesyłce. Biuro-dom z cichą, spokojną, ubierającą się w odważną bieliznę i kuse spódniczki „żoną”, jest alternatywną wersją realnego domu bohatera. Rzeczywista partnerka nie jest ani tak piękna, ani tak młoda jak kobieta-manekin; nieruchomość lalki zostaje przeciwstawiona nadpobudliwości żony, która w napadach złości rzuca w męża różnymi przedmiotami (przełożony Petra przygotował nawet długą listę zawierającą wykaz rzeczy, którymi rzucała w niego żona; znajduje się na niej między innymi stół ping-pongowy)¹⁹. Dodatkowo lalka, w przeciwieństwie do realnej partnerki, chętnie nosi ubrania kupione jej przez przełożonego Petra.

Foucault, pisząc o heterotopkach, zauważył, że są one miejscem skupiającym bądź jednostki pozostające w relacji do społeczeństwa w stanie kryzysu (młodociani, kobiety ciężarne i menstruujące), bądź gromadzącym jednostki dewiacyjne wobec wymaganej normy²⁰. Jak sądzę, filmowe lotnisko Petra Zelenki byłoby tym drugim rodzajem miejsca, czyli heterotopką dewiacji. Gromadzi bowiem ludzi cechujących się brakiem ambicji zawodowych, którzy nad prestiżowe i lepiej płatne zajęcia przedłożyli wymagającą mniejszego zaangażowania intelektualnego bądź emocjonalnego pracę fizyczną. Petr był niegdyś kontrolerem lotów; dziewczynie zdziwionej jego degradacją tłumaczy, że w nowym miejscu pracy czuje się bardzo dobrze²¹. Pozornie nie wydaje się, aby bohater szczególnie cierpiał z powodu deklasacji. Nie utyskuje na charakter pracy, wydaje się wręcz zafascynowany otaczającymi go maszynami i urządzeniami. Jednocześnie często wodni tęsknym wzrokiem za startującymi samolotami, długo wpatruje się w niebo. Możemy domniemywać, że jego wielkim marzeniem było latanie (w domu nad łóżkiem bohatera wisi śmigło – zresztą w niepokojący sposób przypominające rekwizyt z filmu *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego) – tymczasem, zamiast za sterem samolotu, skończył jako operator wózków widłowych.



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie, podobnie jak czechosłowackie filmy z lat sześćdziesiątych, podejmują wątek konfliktu międzypokoleniowego. Problem zetknięcia się różnych generacji, niezrozumienia między pokoleniem ojców doświadczonych okresem wojny i stalinizmu a pokoleniem dzieci dorastającym w czasie względnej stabilizacji politycznej i ekonomicznej, rozwijał *Czarny Piotruś* (*Černý Petr*, 1965) Miloša Formana. Przywołanie tego tytułu w kontekście analizy *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* wydaje mi się zasadne z dwóch powodów: podobnie jak u Formana, tak i u Zelenki bohater nosi to samo imię – Petr; poza tym, także w *Opowieściach* konstrukcja bohatera budowana jest poprzez uwypuklenie jego odmienności względem pokolenia rodziców.

Dystans pomiędzy bohaterem Zelenki a jego rodzicami zostaje zaznaczony już poprzez fakt, że matka, ojciec i syn już nie mieszkają razem. Rodzinę po raz pierwszy obserwujemy w sytuacji, gdy Petr, zaalarmowany telefonem matki z informacją, że ojciec umiera, przyjeżdża do mieszkania rodziców, by stwierdzić, że ojciec siedzi w fotelu i puszcza bańki z piwa. Zdaniem matki, jest to jeden ze znaków starczej demencji, a co za tym, rychłej śmierci bohatera. Bohater wypomina matce, że wezwała go z tak błahego powodu – ta komentuje, że gdyby nie jej alarmujący telefon, Petr długo by zwlekał z odwiedzinami. Petr nie przepada ani za swoją powoli dziwaczejącą matką, opętaną ideą udzielania pomocy ofiarom wojen i klęsk żywiołowych (to z myślą o nich oddaje krew, a także przygotowuje paczki z przetworami i jednorazowymi sztućcami, które następnie przekazuje synowi do wysłania), ani za zamkniętym w sobie ojcem. Możemy przypuszczać, że niechęć do mrukliwego ojca wyrasta z faktu rozczarowania zajmowa-

ną przez niego postawą życiową. Pomimo deklarowanej niechęci do komunistycznych polityków (Petr przywołuje wydarzenia z dzieciństwa, kiedy to ojciec namawiał go do wyimaginowanego strzelania do przejeżdżających w pobliżu ich domu gości – „jak zabijemy ich wszystkich – mawiał – wszystko będzie dobrze”), ojciec przez cały okres socjalizmu pracował jako lektor kronik filmowych. W rozmowie z rzeźbiarką ojciec Petra stwierdza, że zawsze mu ciążyło, że jego głos kojarzono z ówczesną propagandą. Jego obecne milczenie można więc interpretować jako wyraz niechęci do własnego głosu, którego brzmienie nieodłącznie związane było z minioną epoką.

Sformułowana w *Opowieściach o zwyczajnym szaleństwie* diagnoza na temat kondycji relacji rodzinnych, a także szerzej – międzyludzkich – nie jest optymistyczna: zanikają więzy emocjonalne, rodzice nie potrafią zrozumieć problemów nękających dzieci, z kolei świat rodziców wydaje się potomkom hermetyczny i nieatrakcyjny. Pogodną nutę wprowadza scena pojednania pomiędzy członkami rodziny, którzy po nagłym załamaniu nerwowym matki Petra spotykają się w ogrodzie szpitala psychiatrycznego²². Ojciec Petra, David Hanek, wygłasza wówczas kwestię, którą możemy potraktować jako deklaratywne przesłanie filmu: „Jedną sprawą jest to, jak żyjemy – przeważnie nic nie da się z tym zrobić; nie powinniśmy jednak tracić ze sobą kontaktu”.

Słowa wypowiedane przez Davida Haneka odnoszą się także do tytułu filmu – *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*. Sposób, w jaki żyją bohaterowie, określają właśnie owe „zwyczajne szaleństwa”: matka wysyła paczki do Bośni, ojciec recytuje fragmenty kronik filmowych na wernisażach, Petr za pieniądze ogląda swoich sąsiadów uprawiających seks. Świadectwem namysłu nad statusem i źródłem dziwnych zachowań bohaterów jest dialog pomiędzy Petrem a Janą:

Petr: *Czasem czuję, że wokół mnie dzieje się coś dziwnego.*

Jana: *Ja też.*

Petr: *Gdybyśmy byli razem, może by przestało się wokół nas to dziać.*

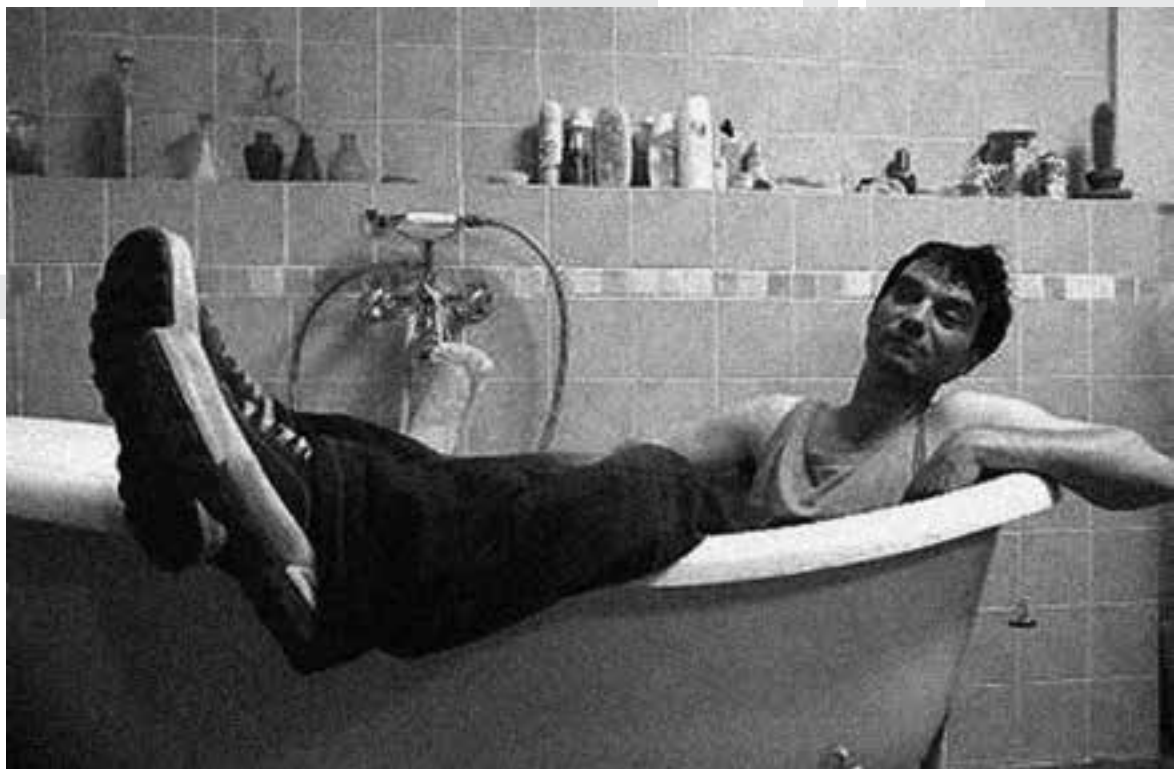
Jana: *To się nie dzieje wokół. To jest w nas. Z tobą miałam wrażenie, że świat pełen jest świrów i psychopatów.*

Petr: *Po prostu trafiam na dziwaków.*

Jana: *Nie trafiasz. Ty przyciągasz takich ludzi, bo sam jesteś taki.*

Jaką funkcję spełniają szaleństwa w życiu bohaterów? Początkowo Jana czyni Petrowi zarzut z jego niepospolitej umiejętności znajdowania się w epicentrum dziwnych wydarzeń. W ogólnym rozrachunku decyduje się jednak ponownie związać się z bohaterem. Jak tłumaczy swemu obecnemu partnerowi, wcześniejsze życie z Petrem było barwne, ciekawe, zaskakujące – właśnie dzięki temu, że cechowała je odrobina wnoszonego przez niego szaleństwa. Niestandardowe zachowania bohatera zyskują legitymizację i aprobatę ze strony Jany. Okazuje się zresztą, że i bohaterka ma za sobą epizod zaburzający jej wizerunek jako osoby rozważnej, spokojnej, racjonalnej – po prostu całkowicie normalnej. Jana po rozstaniu z Petrem, dzwoniąc do znajdującej się w pobliżu budki telefonicznej, aranżowała spotkania z nieznanymi jej wcześniej mężczyznami. Jej „szaleństwo” było sposobem na ucieczkę przed samotnością, próbą nawiązania nowych, niestety siłą rzeczy nietrwałych, kontaktów.

W świecie *Opowieści...* nie ma ludzi „normalnych” – każdy z bohaterów obarczony jest brzemieniem dziwności, niepowtarzalności. Jak słusznie zauważa Peter Michalovič, w obrębie świata filmowego szaleństwa są rzeczą na tyle spowszedniałą, że właściwie nie są odbierane jako odstępstwa od normy. Bratysławski badacz, budując interesujące zestawienie bohaterów *Zelenki* z postaciami z filmów Juraja Jakubiska z lat sześćdziesiątych, dowodzi, że o ile w filmach słowackiego reżysera maska błazna w istocie pozwalała zachować autentyczność, była obroną przeciwko totalitaryzmowi i wyrażała sprzeciw wobec establishmentu, o tyle w *Opowieściach...* szaleństwa funkcjonują jedynie jako zabawna i inspirująca „inność”: „Te szaleństwa nie mogą stać się maskami, za którymi mogłaby się skrywać autentyczna egzystencja. Są to jedynie zwyczajne szaleństwa, które nie powodują publicznego zgorznięcia, ale wywołują serdeczny uśmiech i jeżeli w niczym innym, tak przynajmniej w tym należy widzieć pozytywną stronę ich coraz częstszego pojawiania się w naszym społeczeństwie”²³. W przeciwieństwie do filmów Jakubiska, bycie szalonym w świecie *Zelenki* jest czymś powszednim, dałoby się rzec – normalnym. Bohaterowie, skupiając się na pielęgnowaniu własnych dziwactw, z premedytacją dokonują wykluczenia się z życia społecznego. W istocie ich prywatne szaleństwa są dla nich najwyższą racją, w imię której nie wahają się poświęcić swoich związków. Tak dzieje się w przypadku sąsiadów Petra, Alicji i Jerzego: Jerzy w pewnym momencie buntuje się przeciwko „składaniu na ołtarzu związku własnej nagości” (kobieta osiąga satysfakcję seksualną jedynie wtedy, gdy ktoś z zewnątrz obserwuje ich zbliżenie), natomiast Alicja nie godzi się na niestandardową linię obrony, którą przyjął jej partner, walczący w sądzie o tantiemy (mężczyzna, zamiast próbować przekonać zgromadzonych do swojego stanowiska za pomocą rzeczowych argumentów, oblał wszystkich wodą z syfonu).



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

Rozstanie się Alicji i Jerzego powodowane jest nie tylko brakiem porozumienia pomiędzy partnerami odnośnie „zakresu” ich szaleństw, ale także sporem odnośnie ról spełnianych w związku. Jerzy z nostalgią wspomina czasy, kiedy kobiety nie wstydziły się swoich mężczyzn. „Byliśmy przegrani – mówi – ale stały przy nas zawsze, jak latarnie morskie. To było piękne w tym komunizmie. Teraz już tego nie ma”. Zagadnienie tęsknoty za dawnymi czasami zostaje także wprowadzone w wątku recytacji tekstów ze starych kronik przez Davida Haneka. Sylwia, jego nowa partnerka, komentując wygłaszane przez bohatera frazy, stwierdza: „W tych tekstach jest poezja, brzmią jak wiersze”. Sylwia słusznie domniemywa, że zebrani na wernisazu goście z przyjemnością i zainteresowaniem posłuchają recytacji Davida.

Jak pokazują przykłady Jerzego i Sylwii, nostalgia za czasami komunizmu ma charakter wybiórczy – Jan tęskni za uprzywilejowaną pozycją mężczyzny, który dla kobiety powinien stanowić centrum zainteresowania i którego decyzje powinna ona akceptować bez względu na to, jak absurdalne mogłyby się wydawać. Z kolei Sylwia, a także jej rówieśnicy zgromadzeni na wernisazu, traktują propagandowe komentarze do kronik filmowych jako poezję. Sam reżyser w następujący sposób komentował obecne w jego filmie przywoływanie komunistycznej przeszłości: „Trochę tęsknię za prostotą życia w komunizmie. Nie trzeba było wtedy dokonywać żadnych wyborów. Dlatego w *Opowieściach*... komunistyczna przeszłość jest potraktowana z pobłażaniem, a nawet z nostalgią. Ten rodzaj nostalgii można uznać za moje stanowisko polityczne²⁴”.

Specyficzne walory miejsca pracy samego Petra pozwalają uwypuklić jego cechy osobowościowe, a także stan kondycji psychicznej bohatera. Zelenka stwierdził, że lotnisko jest miejscem specjalnym: „To brama do innego świata. Kiedy patrzysz na startujące samoloty, nie możesz nie myśleć o wszechświecie²⁵”. Bohater *Opowieści*... znajduje się na swoistym życiowym zakręcie: zdegradowany, samotny, podejmujący groteskowe próby powrotu do utraconego *status quo*, jakim był związek z Janą. Lotnisko, jako swoiste „pomiędzy”, łączące różne przestrzenie, obrazowo oddaje stan zawieszenia Petra. Jednocześnie lotnisko, ujmowane jako nie-miejsce, samo w sobie przyczynia się do ustanowienia Petra jako jednostki samotnej. Marc Augé pisał, że „nadnowoczesność” narzuca świadomości indywidualnej „[...] doświadczenia i dowody zupełnie nowej samotności bezpośrednio powiązane z ukazaniem się i proliferacją nie-miejsc²⁶”. Do przestrzeni lotniska odwołuje nas architektura sekwencji ukazującej ogromne osamotnienie Petra (mężczyzna nie może porozumieć się z rodzicami i traci nadzieję na odzyskanie dziewczyny): bohater siedzi w domu przy oknie, a przed sobą ma rozstawione w dwóch rzędach palące się świeczki – widok ten przypomina oświetlone pasy lotniskowe. W warstwie dźwiękowej słyszymy muzykę z nakładającymi się na nią odgłosami startującej maszyny, a ruch kamery imituje podrywający się do lotu samolot²⁷. Stan psychiczny bohatera zostaje oddany poprzez odwołanie się do doznań związanych z przebywaniem w konkretnym miejscu – na lotnisku. Jednocześnie sekwencja ta ustanawia interesujące przeniesienie – oto dom Petra (pamiętajmy o wiszącym w sypialni śmigle) zyskuje cechy lotniska, staje się kolejnym nie-miejscem rodzącym ludzi samotnych.

Marc Augé, rozważając specyfikę nie-miejsc, zwrócił uwagę na to, że „[...] w anonimowości nie-miejsc doświadcza się samotnie wspólnoty ludzkiego doświadczenia²⁸”. Innymi słowy, indywidualne doświadczenie związane z przebywaniem w nie-miejscu daje przedsmak tego, czego doświadczają inni – tym samym ustanowiona zostaje wspólnota samotnych. Właśnie taką wspólnotą samotnych zdaje się być filmowe nie-miejsce, czyli

lotnisko. Przeniesienie znacznej części akcji poza wnętrza prywatne uwypukla tę cechę współczesnego Czechaczka, jaką jest jego niezakorzenie – zarówno emocjonalne, jak i związane z przebywaniem w konkretnym, „oswojonym” miejscu.

Tytułowe szaleństwo, w przypadku Petra związane z karnawalizacją życia codziennego, możemy potraktować jako strategię wymuszającą koncentrowanie się bohatera raczej na własnym życiu wewnętrznym, niż na elementach życia społecznego. Szaleństwo Petra jest, w moim mniemaniu, alibi dla eskapistycznego podejścia do własnej egzystencji. Bohater umieszczony w przestrzeni wyposażonej w atrybuty „nadnowoczesności” zachowuje wiele cech, które łączą go z wzorem osobowym charakterystycznym dla czeskiej kultury, czyli Czechaczkiem. Jednocześnie „czesczakowskie” pragnienie Petra do pozostania „na zewnątrz” wydarzeń, do niepodjęcia zbyt trudnych wyzwań, jest głównym źródłem cierpienia bohatera i przyczyną jego samotności.

Na marginesie warto zauważyć, że taki typ bohatera – indywidualisty, często dziwaka, ale jednocześnie człowieka samotnego – pojawia się we współczesnym kinie czeskim niepokojąco często. Za przykład niech posłuży film Jana Svěráka *Jazda (Jizda, 1994)*, którego bohaterowie, dwaj trzydziestolatekowie z Pragi, szukają schronienia przed agresywnością nowych czasów na czeskiej prowincji. Ten pierwszy porewolucyjny *road-movie* jest, moim zdaniem, emblematyczny dla całego cyklu filmów, których bohaterowie, bezradni wobec stawianych przed nimi wyzwań, jedyne wyjście widzą w ucieczce. Owa ucieczka może mieć formę fizycznej zmiany miejsca (najczęściej jest to rezygnacja z życia w mieście na rzecz życia na wsi), ale także zanurzenia się w prywatnym świecie, którego kościec wyznaczają osobiste dziwactwa. Stąd tak wiele jest w kinie czeskim „zwyčajnych szaleńców”, zazwyczaj płci męskiej, którzy przed napastliwym i niezrozumiałym światem zewnętrznym szukają schronienia w przestrzeniach stworzonych przez własną fantazję. Bohaterowie filmów należących do tego nurtu są wyznawcami dewizy „to chce klód” („spokój przede wszystkim”), stąd aktywność polityczna czy zaangażowanie w społeczne inicjatywy jest im całkowicie obce, a do jakichkolwiek poświęceń są skłonni jedynie w imię zachowania *status quo*. Zasygnalizowaną zasadę ucieczki postulują potraktować jako nową – ale całkowicie „z ducha” wcześniejszych przymiotów jego charakteru – cechę współczesnego Czechaczka.

Współczesny Czechaczek to oportunista o eskapistycznych tendencjach. Ale to także bohater, który już „na starcie” zwraca na siebie uwagę swoją innością i oryginalnym zachowaniem. Często bowiem filmowi bohaterowie to ludzie niedorozwinięci lub nieprzystosowani społecznie. Co symptomatyczne, w czeskich filmach zajmujących się analizą relacji międzyludzkich, często właśnie ludzie niedorozwinięci umysłowo, aspołeczni, obarczeni rysą, która w oczach społeczeństwa czyni ich „innymi”, stają się apoteozą człowieczeństwa²⁹. Bohaterowie, którzy dzięki swojej sile przebicia, przedsiębiorczości, umiejętności odnalezienia się w realiach rynkowych pozornie nie mają problemów z integrowaniem się z innymi członkami społeczeństwa, często są wcieleniem najgorszych ludzkich instynktów: ich zachowanie pozbawione jest moralnych zahamowań, cechuje ich brak współczucia dla cierpienia innych. Ludzie ubodzy, pozbawieni dostępu do najnowocześniejszych technologii, żyjący na marginesie społeczeństwa (często na wsi lub na peryferiach miasta), w zestawieniu z agresywnymi beneficjentami gospodarki rynkowej, okazują się nosicielami pozytywnych wartości. Dzieje się tak w *Fany (Fany, 1995)* Karela Kachyni, gdzie bohaterką jest lekko upośledzona kobieta w średnim wieku, czy też w *Seksie w Brnie (Nuda v Brně, 2003)* Vladimíra Morávka, gdzie jedynie dwójka upośledzonych bohaterów jest w stanie zaznać szczęścia w miłości. Za charakterystyczny dla tego nurtu film należałoby uznać *Pourót idioty (Návrat idioty, 1999)* Sašy

Gedeona. Jego bohaterem jest wrażliwy i aż do szpiku kości poczciwy František, który po wieloletnim pobycie w szpitalu przyjeżdża na święta Bożego Narodzenia do ciotki. Podobnie jak ksiądz Myszkín w powieści Dostojewskiego, tak i František pełni funkcję kompozycyjnego centrum opowieści, jest także zwierciadłem, w którym dotrzegamy prawdziwy kształt międzyludzkich relacji. Jako jedyny postępuje bezinteresownie, nie kłamie, stara się łagodzić zatargi. Z konfliktu pomiędzy amoralną społecznością małego miasta a niewinnym „świeckim świętym” jako zwycięzca wychodzi ten drugi: udało mu się nakłonić jedną osobę do rezygnacji z dotychczasowego, złego sposobu życia.

Funkcją tej przydługiej dygresji było zasygnalizowanie, że paradoksalnie wbrew samotności, o której wspominałam wcześniej, bohater Zelenki nie jest całkiem sam; towarzyszą mu inni bohaterowie współczesnego kina – podobnie zdziwaczali, nieprzystosowani, oryginalni.

Powracając do samego tekstu filmowego: można domniemywać, że przypadkowe wysłanie Petra w paczce na Kubę w istocie było spełnieniem skrytych marzeń bohatera, który wolał postawę biernego obserwatora, niż aktywnego obywatela³⁰. Nie bez znaczenia jest, moim zdaniem, przywoływane przez reżysera porównanie Petra do Oblomowa, bohatera powieści Gonczarowa³¹. Rzeczywiście, owa niemoc, która nie pozwalała Iji wstać z łóżka i iść do kobiety, którą kocha, bliska jest opisowi stanu Petra – podobnie owładniętego kompletnym brakiem siły woli. Uwagę, że *Oblomow* jest „[...] nie tylko komedią alienacji, ale także historią pewnej miłości”³², możemy także odnieść do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*. Zasadniczą różnicą pomiędzy tymi dwoma utworami byłby natomiast fakt, że o ile bohater Gonczarowa może śnić o idyllicznej Oblomowce, prowincjonalnym Edenie z pierwotnym układem stosunków międzyludzkich, o tyle Petr nie ma żadnych marzeń, nie potrafi wyobrazić sobie przestrzeni, która mogłaby stać się jego prywatnym rajem.

Co interesujące, twórcy zastanawiali się nawet nad włączeniem ujęcia, w którym Petr od środka uderza w ścianę skrzyni. Zrezygnowali jednak z tego pomysłu, co w następujący sposób tłumaczył Zelenka: „Decyduje się opuścić swój kraj, swoją rodzinę, swoich rodziców, bo jest wygodnym człowiekiem. Uznaje, że życie będzie łatwiejsze, jeśli zostanie w tej skrzyni i nie będzie niczego zmieniać”³³. Choć początkowo takie zachowanie Petra wydało się Zelence bardzo oryginalne i odważne, z czasem zmienił on ocenę sportretowanych wydarzeń i na zadane przez dziennikarza pytanie: „Co będzie, jeżeli wszyscy zapakujemy się do pudeł i wyślemy w świat?”, odpowiedział: „Wiem, że nie jest to podejście rewolucyjne, ale wtedy, kiedy kręciłem ten film, miałem takie wrażenie”³⁴. W innym miejscu reżyser przyznał: „We mnie chwilami wciąż pokutuje ten czeski, zbyt prosty sposób patrzenia na świat. I choć miewam wielkie sny, kiedy się już do czegoś zabieram, wychodzi jak zwykle”³⁵.

Ironiczny epilog obecnych w filmie rozważań o źródłach samotności i roli przypadku w życiu jednostki dopisało samo życie: aż do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* wszystkie filmy czeskiego reżysera podpisywane były jako „film Petra Zelenki i jego przyjaciół” – twórca pragnął podkreślić kolektywny tryb pracy, a także zaakcentować fakt, że realizacja wspólnego projektu zbliża ludzi, czyniąc z zespołu namiastkę rodziny. Tymczasem po skończeniu *Opowieści* ekipę realizującą film skonfliktowały sprawy finansowe – a napis „film Petra Zelenki i jego przyjaciół” umieszczony został w czołówce filmu przypadkowo³⁶.

Przypisy

- ¹ Według danych czeskiego Związku Dystrybutorów Filmowych (Unie filmových distributorů) w roku premiery film w Czechach zobaczyło 225 tysięcy widzów, co daje siódmy wynik w rocznym zestawieniu oglądalności wszystkich dystrybuowanych wówczas filmów. Za: <www.ufd.cz> (23.03.2010). Jako jeden z dowodów popularności filmu w Polsce warto przytoczyć fakt, że *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* utrzymały się rekordowo długo – przeszło rok – w repertuarze łódzkiego kina Charlie.
- ² Na temat tego filmu zobacz: A. Pitrus, *Petr Zelenka. „Szedł wczoraj tędy gość”*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Pitrus, A. Helman, Kraków 2007, tekst także w: A. Pitrus, *Rok diabła. Spotkać anioła*, [w:] *Podstawy wiedzy o filmie*, red. A. Helman, A. Pitrus, Gdańsk 2008.
- ³ O tych trzech filmach szerzej w: P. Michalovič, *Nič nie je pravda a všetko sa skutočne stalo*, „Kino-Ikon” 2005, nr 1, s. 73–88.
- ⁴ Rozróżnienie to podaje za słowackim estetykiem i historykiem filmu Petrem Michalovičem. O „niezwykłych” filmach Zelenki pisze on w tekście: P. Michalovič, *Neverím ani v Boha, ani w demokraciu, ani w peniaze, ale v ľudskú individualitu*, „Kino-Ikon” 2005, nr 2, s. 37–48.
- ⁵ *Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se to prožít (Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale boicie się tego spróbować*, 1988) oraz *Nedělejte nic pokud k tomu nemáte vážný důvod (Nie róbcie nic, dopóki nie macie ku temu ważnego powodu*, 1991).
- ⁶ Sztuka *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (2001) wystawiona w Dejvickim Divadle w Pradze była debiutem Zelenki jako reżysera teatralnego. Spektakl został nagrodzony w kategorii „Najlepszy czeski dramat 2001” prestiżową nagrodą Alfréda Rádoka. Scenariusz sztuki można znaleźć w: *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie. Antologia najnowszej dramaturgii czeskiej*, oprac. J. Synowicz, tłum. K. Krauze, Wrocław 2006, s. 365–461.
- ⁷ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 119.
- ⁸ Ibidem, s. 120.
- ⁹ Jak zauważa Tom Conley, autor wstępu do książki Marca Augé *In the Metro*, nie-miejsce Augé przypomina opisywane przez Deleuze’a *lie guleconque* (T. Conley, *Introduction: Marc Augé, „A Little History”*, [w:] M. Augé, *In the Metro*, tłum. T. Conley, Minneapolis 2002, s. XVIII). Deleuze, przyglądając się powojennemu kinu włoskiemu, stawia tezę o braku w takich filmach, jak *Paisà* czy *Rzym, miasto otwarte* Roberta Rosselliniego, miejsc rozpoznawalnych; rzeczywistość jest w nich – twierdzi filozof – rozproszona i nieciągła. Zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 223.
- ¹⁰ M. Augé, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 128.
- ¹¹ Na heterotopiczny charakter lotniska w filmie *Terminal (The Terminal)*, 2002) Stevena Spielberga i metra w filmie *Kontrolerzy (Kontroll*, 2003) Nimródá Antala zwracają uwagę Magdalena Kempna i Magdalena Szepocka w tekście: M. Kempna, M. Szepocka, *Labirynt czy heterotopia? Przestrzeń odbiciem problemów współczesności na przykładzie filmów „Terminal” Stevena Spielberga oraz „Kontrolerzy” Nimródá Antala*, [w:] *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością*, red. E. Ciszewska, M. Saryusz-Wolska, Kraków 2007.
- ¹² Badaczka Jana Dudková zastanawia się nad możliwościami zastosowania pojęcia nie-miejsce Augé do analizy najnowszych filmów słowackich. Zdaniem Dudkovej, taka perspektywa pozwoliłaby wykroczyć poza lokalne odczytania filmów i umożliwiłaby umieszczenie twórczości Słowaków w międzynarodowym kontekście. Zob. J. Dudková, *Reprezentácie národa v slovenskom filme po roku 1989*, „Slovenské divadlo” 2007, nr 4, s. 565.
- ¹³ M. Augé, *Nie-Miejsca...*, op. cit., s. 137.
- ¹⁴ J. Marmurek, *Filmowa produkcja pary*, „Krytyka Polityczna” 2000, nr 16–17/2010, <<http://www.krytykapolityczna.pl/Nr-16-17-jesli-nie-monogamia-to-co/Filmowa-produkcja-pary/menu-id-27.html>>, data dostępu: 29.12.2010.
- ¹⁵ Są to archiwalne ujęcia filmu *Sedm dní z Fidelem Castro (Siedem dni z Fidelem Castro)*, zrealizowanego przez Telewizję Czechosłowacką w 1973 roku.
- ¹⁶ K. Klejsa, *Niezwykłe przygody Mr. Guevary w krainie Hollywood – rzecz o komercjalizacji kultury protestu*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 163.
- ¹⁷ W 2005 roku nad Kubą przeszedł huragan Dennis, zabijając co najmniej 32 osoby i powodując ogromne zniszczenia w infrastrukturze mieszkaniowej i komunikacyjnej.
- ¹⁸ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 123.
- ¹⁹ Elementem strategii promocyjnej filmu był ogłoszony na czeskiej stronie internetowej poświęconej *Opowieściom o zwyczajnym szaleństwie* plebiscyt na najbardziej oryginalny przedmiot, którym rzucali w siebie kiedykolwiek widzowie.

- ²⁰ Ibidem, s. 121.
- ²¹ Co interesujące, to samo zajęcie wykonuje zdeklasowany władca królestwa bajek z serialu *Arabela* (1979/1980, reż. Václav Vorlíček) – król, zagrożony w świecie ludzi widmem głodu, znajduje pracę jako operator wózków służących transportowaniu ciężkich materiałów. Hiacynt, w przeciwieństwie do Petra, nie czuje się komfortowo w nowej sytuacji – uważa, że praca fizyczna uwłacza jego godności.
- ²² Sytuacja matki Petra jest zbliżona do perypetii bohatera filmu Marii Procházkovej *Rekin v hlavě* (Žralok v hlavě, 2005): mężczyzna, bezskutecznie próbując nawiązać kontakt z przypadkowymi przechodniami, popada w szaleństwo.
- ²³ P. Michalovič, *Neverím...*, op. cit., s. 47.
- ²⁴ Rozmowa z Petrem Zelenką w: A. Kaczorowski, *Europa z płaskostopiem. Rozmowy*, Wołowiec 2006, s. 50.
- ²⁵ *Czechom, za przeproszeniem, zwisa*. Z Petrem Zelenką rozmawia Roman Pawłowski, „Duży Format” – dodatek do „Gazety Wyborczej” 19.09.2005, s. 7.
- ²⁶ M. Augé, *Nie-Miejsca...*, op. cit., s. 135.
- ²⁷ Autorem zdjęć do filmu był Miro Gábor, wieloletni współpracownik Zelenki, operator filmów *Mřága – Happy end, Rok diabła, Powers, Guzikowcy*.
- ²⁸ Ibidem, s. 140.
- ²⁹ Ibidem, s. 392.
- ³⁰ W wersji teatralnej *Opowieści...* bohater wysła się do Czechenii.
- ³¹ *Czechom, za przeproszeniem, zwisa*, op. cit., s. 8.
- ³² L. Suchanek, *Wstęp*, [w:] I. Gonczarow, *Oblomow*, tłum. N. Drucka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. LXVIII.
- ³³ *Czechom, za przeproszeniem, zwisa*, op. cit., s. 8.
- ³⁴ Ibidem, s. 8.
- ³⁵ *Czeski bunt*. Z Petrem Zelenką rozmawia Krzysztof Kwiatkowski, „Wysokie Obcasy” – dodatek do „Gazety Wyborczej” 7.02.2009, s. 49.
- ³⁶ *Lęk przed nudą. Czeskie rozmowy z Petrem Zelenką*. Z Petrem Zelenką rozmawia Maciej Gil i Lokatorzy, red. P. Ścibisz, tłum. I. Kędziński, www.kinoskop.pl (22.09.2008).

Summary

An article explores possibility of applying Michel Foucault's *heterotopies* and Marc Augé's *non-places* discourses to the movie *Tales of Ordinary Madness* (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005) by probably most acclaimed contemporary Czech director Petr Zelenka. This text bears the assumption that space (in this particular case *mise-en-scène*) can visualise some contemporary social and psychological issues: it can reflect or underline conflicts and problems that characters are dealing with. As author suggests, in this particular movie, the way the film space is designed and its dramatical role has a great influence on how Peter, movie's main character, is being perceived. What's probably the most interesting, film hero settled in space that can be described as *supermodernity*, seems to have a lot in common with traditional „little Czech man“ personality model.