

Mariusz Guzek

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## Jak i po co przewozić po okupowanej Pradze pijanego Niemca? Przypadek filmu *Nikt nic nie wie* Josefa Macha

Po stolicy Czech celuloidowi bohaterowie poruszają się różnymi środkami komunikacji. Najchętniej metrem (Zuzana Kanócz w *Mężczyźni idealnym* Filipa Renča, 2005), tramwajem (Tatiana Vilhelmová w *Butelkach zwrotnych* Jana Svěráka, 2007), licznymi stateczkami kursującymi między mariną przy Čertovce a załosem przy wzgórzu wyszehradzkim (Patrik Děrgel i Lukáš Reichl w *Don't Stop* Richarda Řeřichy, 2012), a czasami rowerem, jak czynili to bohaterowie filmów *Posel* – reż. Vladimír Michálek (2012) i *Ženy v pokušení* – reż. Jiří Vejdělek (2010). Samochodów zarejestrowanych w Pradze jest ponad milion i większość z nich użytkują prywatni właściciele, tacy jak rodzina Lavičkův z obrazu Jirí'ego Menzla *Na skraju lasu* (1976) czy wielopokoleniowa rodzina Homolkův, której starsi przedstawiciele w drugiej części sagi Jaroslava Papouška *Hogo Fogo Homolka* (1970) po kupieniu nowej szkodki wiedzieli z całą pewnością, że „rodina je základ státu”. Do Pragi kursują autobusy, którymi przemieszczał się, m.in. Otík Rákosník (grał go węgierski aktor János Bán), młody chłopak z podpraskiego JZD (Jednotné zemědělské družstvo) Křešovice, czyli bohater kolejnego filmu Jirí'ego Menzla *Wsi moja sielska, anielska* (1985). Filmowe przykłady można mnożyć.

Były jednak czasy, między marcem 1939 a majem 1945 roku, kiedy praska komunikacja służyła innym celom niż pokonywanie odległości z Žižkova na Staré Město czy z Malej Strany na Smíchov. Lata Protektoratu Czech i Moraw obecne były w powojennych filmach Jirí'ego Sequensa *Atentát* (1964), kiedy przejeżdżający tramwaj, jako naturalny element pejzażu miejskiego, towarzyszył zamachowi na wszechwładnego protektora Reinharda Heydricha czy *Lidice* Petra Nikolaeva (2011), w którym widzieliśmy miesz-

kańców tej umęczonej wsi wiezionych na Pankrác w więziennych ciężarówkach. Jednak pierwszy raz miejska przestrzeń Pragi Protektoratu znalazła się na ekranie już 1947 roku, kiedy reżyser Josef Mach chciał udowodnić rodzimej publiczności, że wojna nad Wełtawą była nie tylko tragiczna, ale także śmieszna. Bohaterami uczynił parę sympatycznych tramwajarzy i postawił im zadanie zawarte w tytule tego artykułu – przewieźć po Pradze pijanego Niemca.

**Nikt nic nie wie**, czyli czeski film. Określenie to w słownikach polskiego folkloru językowego zrobiło niespodziewaną karierę. Niespodziewaną i całkiem nieodpowiadającą intencjom tych, którzy wprowadzili je do kultury filmowej, czyli reżysera – Josefa Macha i współscenarzysty – Jaromíra Pleskota. Gdyby termin „czeski film” funkcjonował jedynie jako frazeologizm nazywający sytuację, w której dzieje się coś dziwnego, ale nie wiadomo, o co chodzi, co i dlaczego się wydarzyło, byłoby w porządku, ale z czasem „czeski film” zaczął oznaczać rzecz źle wyreżyserowaną, tandetną, z której nic mądrego nie wynika. Zresztą Czesi, nie akceptując tego, mają swoje określenie na absurdalne zjawiska – *španělská vesnice* (hiszpańska wioska) – równie niezrozumiałe, nie tylko dla Polaka.

Te uwagi są o tyle istotne, że film zrealizowany w 1947 roku pod tym właśnie tytułem *Nikdo nic neví* nie jest zwyczajną komedią, a jego kontrowersyjny charakter jest pochodną wielu pozaekranowych okoliczności. Dostrzegli to krytycy oraz dziennikarze branżowych tygodników i stołecznych dzienników, którzy towarzyszyli ekipie realizacyjnej podczas kręcenia praskich plenerów (*Stavebni celki* 1947, 15, *Mluvime z autorem* 1947, 10-11, *Jas* 1947, 5)<sup>1</sup>, choć nie powitali filmu entuzjastycznie. Zdarzały się nieliczne opinie akceptujące ekranową koncepcję (*Dobra česka* 1947, 1024), ale było ich zdecydowanie mniej, niż głosów krytycznych, formułowanych z ideologicznej perspektywy (*Svoboda* 1947, 5, *Nikdo nic neví* 1947, 9). Podobnie było poza granicami Czechosłowacji. W Polsce film Macha prezentowany był w sezonie 1948/1949 wśród siedmiu innych produkcji czechosłowackich<sup>2</sup> i zbywano go lakonicz-

---

<sup>1</sup> Ogółem do dnia premiery filmu, czyli do 28 listopada 1947 roku, na łamach rozmaitych periodyków głównie: „Informační zprávy”, „Pravda”, „Kino”, „Osvobozený našinec”, „Rovnost”, „Československá demokracie”, „Mladá fronta”, „Národní osvobození”, „Obrana lidu”, „Lidová demokracie”, „Práce”, „Právo lidu”, „Svobodné noviny”, „Zemědělské” nowiny ukazało się 25 rozmaitej wielkości informacji, inseratów, migawek z planu filmowego i wywiadów z twórcami, m.in. z Josefem Machem, Stanislavem Naumannem, Jaroslavem Marvanem i Františkem Filipovským.

<sup>2</sup> Pozostałe filmy to: *Jan Roháč z Dube* (*Jan Roháč z Dubě*) reż. Vladimír Borský, *Krakatit* reż. Otakar Vávra, *Ostatní Mohikanin* (*Poslední mohýkan*) reż. Vladimír Slavinský, *Przczu-*



nymi inseratami dotyczącymi treści, obsady i odniesień gatunkowych. Trzeba jednak odnotować, że w roku polskiej premiery na łamach tygodnika „Film” Andrzej Szczypiorski, podpisujący się pseudonimem August Rewere, w krótkim omówieniu dość trafnie odczytał ukrytą konwencję filmu i wynikające z jej zastosowania konsekwencje:

*Nikt nic nie wie* jest zdrową, pełną temperamentu komedią polityczną. [...] Reżyser Józef Mach nie pragnie bynajmniej wyrazić swoją komedią, iż hitleryzm był błazeństwem, pragnie natomiast wyrazić, iż był to reżim błaznów i szaleńców (Rewere 1948, 7).

Śledząc publikacje poświęcone interesującemu nas filmowi, można odnieść wrażenie, iż nie było to bynajmniej dzieło jednego tylko sezonu repertuarowego. W samej Czechosłowacji przypomniano sobie o nim kilkakrotnie, nawet w znamiennym roku 1968, przy okazji odkurzania zapomnianych twórców niegdysiejszego kina (Kubik 1968). Na marginesie pomniejszych publikacji branżowych, *Nikdo nic neví* też manifestowała swą obecność i znaczenie. Jiří Levý w leksykonie poświęconym reżyserom czechosłowackim lat siedemdziesiątych XX wieku, w biogramie Josefa Macha zaznaczył:

rok później (tzn. po nakręceniu wspólnie z Vaclavem Kubáskem, osadzonego w podobnym gatunkowym klimacie filmu o tematyce okupacyjnej [*Velký případ* – przyp. MG]) wyreżyserował swój pierwszy samodzielny film, satyryczną komedię okupacyjną *Nikt nic nie wie*. Film ten zapowiadał jeden z głównych gatunkowych elementów twórczości filmowej Macha – veselohru (Levý 1983, 49).

Z jednej strony, termin ten jest synonimem komedii, z drugiej, w tradycji czeskich teatralnych inscenizacji był czymś więcej, a mianowicie błazenadą czerpiącą pełnym garściami zarówno z teatru ulicznego, jak i z anarchistycznego kabaretu.

Rok 1947 był dla rozwoju kinematografii środkowoeuropejskich szczególnie ważny – kończył się etap dość chaotycznego organizowania modelu produkcji filmowej, publiczność oczekiwała nie tylko rodzimych kronik aktualności, ale także fabuł, zarówno tych, które w swoich kodach powinny prezentować perspektywę publicystyczną, bieżącą, nieodwołującą się *explicite* do wojennej ikonografii, jak i tych, które odniosą się do nieodległej okupacyjnej

---

*cie* (Předtucha) reż. Otakar Vávra, *Sěpy* (Dravci) reż. Jiří Weiss, *Syrena* (Siréna) reż. Karel Steklý, *Tchórz* (Mrtvý mezi živými) reż. Boživoj Zeman (Kucharski 2008, 140).

przeszłości. W realizacji pierwszego wariantu było miejsce na komedię, choć nie na błazenadę, i nie bezpośrednio po zakończeniu wojny – przykłady *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego (1949), rumuńskiej *Rozśpiewanej doliny* (*Rasuna valea* 1949) Paula Calinescu czy najwcześniejszego z nich bułgarskiego obrazu *Nadchodzą nowe dni* (*Ще дойдат нови дни* 1945) w reż. Antona Marinowicza poświęconego kontaktom wsi z klasą robotniczą są tego potwierdzeniem. Tematyka okupacyjna natomiast osadzona była w paradygmacie filmu wojennego, obozowego, a jeśli już mowa o gatunkach popularnych, najwyższej w melodramacie, ale to w delikatnie naszkicowanych konturach obrosłych ideologiczną kodą, np. w zrealizowanym przez Iwana Pyriewa *O 6 wieczorem po wojnie* (*В шесть часов вечера после войны* 1944), który co prawda zrealizowany został w warunkach wojennych, ale w Europie Środkowo-Wschodniej pokazywano go niemal do końca lat pięćdziesiątych. Swoistymi wyjątkami były dwa filmy – polski *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego i omawiany *Nikt nic nie wie* Josefa Macha – oba z roku 1947 i oba posiadające niezwykły walor, którego analiza do tej pory nie była zbyt uwzględniana przez historyków filmu. Powstały one w naturalnej scenerii niezrewitalizowanych jeszcze miast (choć należy pamiętać, że Praga w porównaniu z Warszawą była metropolią niemal nietkniętą<sup>3</sup>), występowali w nich aktorzy funkcjonujący w okupacyjnych warunkach, a inscenizacyjny charakter budowania dyskursu jednego i drugiego przedsięwzięcia pozwala na postawienie tezy, że diegeza zawiera prawdziwe pokłady okupacyjnego humoru, nienarosłe jeszcze kulturową warstwą wynikłą z dyktatu dominującej ideologii, upływu czasu i zmiany modelu historiograficznego. A zatem mogą być dla historyka (nie tylko kina) tym, czym wyspy Triobrandu dla antropologa.

Zestawienie tych dwóch obrazów ujawni przede wszystkim widoczną gołym okiem różnicę gatunkową – *Zakazanych piosenek* szczególnie w drugiej, prezentowanej do dziś, wersji, nie sposób nazwać komedią, ale są też widoczne podobieństwa, choćby w reżyserskim prowadzeniu niektórych postaci. Jan Kurnakowicz gra w *Zakazanych piosenkach* skrzypka Cieślaka, sąsiada Haliny i Romana Tokarskich, wokół których koncentruje się akcja filmu. Postawę swą określa jako „ostrożną”, choć w rzeczywistości jest ona niemal lojalistyczna wobec Niemców. Ostatecznie jednak, salutując sędziwej sąsiadce,

<sup>3</sup> Do najważniejszych zniszczeń należą: zbombardowana przez Amerykanów fabryka ČKD na Wysočanach, poważnie uszkodzony podczas innego nalotu klasztor na Slovanach oraz kilka budynków wypalonych podczas powstania majowego 1945, w tym wypalony ratusz Starego Miasta (Janaček 1968, 360).



z opaską biało-czerwoną na ramieniu wyrusza na powstańcze barykady. Kontrastuje to z postawami innych sąśladów, których dezynwoltura, brawura i otwarta chęć kontestacji są pokazane jako społecznie powszechne. Odpowiednikiem Cieślaka jest w filmie Josefa Macha kontrabasista Jan Koula (pełna brawury kreacja Stanislava Neumanna), równie ostrożny, choć nielojalistyczny.

Josef Mach w momencie realizacji swojego pierwszego samodzielnego filmu nie był branżowym debiutantem. Miał 38 lat, za sobą długą współpracę z Vaclavem Kubáskiem, napisał, by przywołać informacje z leksykonu Levý'ego, w warunkach funkcjonowania kinematografii Protektoratu Czech i Moraw siedem scenariuszy mocno nacechowanych kabaretowym sytuacyjnym humorem, z których w opracowaniach dotyczących historii czechosłowackiego kina jeden jest szczególnie doceniany. Było to wspólne literackie przedsięwzięcie Macha i Karela Steklý'ego wyreżyserowane przez Václava Binovca *Městečko na dlani* (*Miasteczko na dłoni* 1942), oparte na prozie Jana Drdy. Warto o nim wspomnieć z kilku względów. Reżyser filmu Václav Binovec był:

typowym przykładem człowieka, który niepowodzenia twórcze rekompensował sobie aktywną postawą w latach wojny i to taką postawą, która zagrażała życiu jego kolegów (Kaspar 2007, 219).

Jego powiązania z Vlájką, czeskim obozem narodowo-socjalistycznym, instrumentalnie traktowanym przez Niemców dla wywierania wpływu na władze Protektoratu, zaowocowały powierzeniem mu realizacji wzmiankowanego filmu (Nakonečný 2001, 126). Tragicznie zakończyło się to dla Karela Hašlera, niezwykle popularnego reżysera, aktora, autora piosenek i scenariuszy. Za śpiewanie antyniemieckich tekstów podczas produkcji *Mestečka na dlani* został aresztowany przez gestapo i zesłany do obozu w Mauthausen, gdzie zmarł w grudniu 1941 roku (Motl 2006, 103). Choć brak bezpośrednich dowodów na udział Binovca w kaźni Hašlera, po wojnie został on uznany za moralnego sprawcę jego śmierci i surowo osądzony (Krejčova, Krejča 1996, 132). Kontakt z Hašlerem prezentującym typ humoru ludowego, bezkompromisowego i jednocześnie inteligentnego, bez wątpienia wywarł wpływ na Josefa Macha. Na planie *Mestečka...* ponadto Mach spotkał parę aktorów, których *vis comica* przyczyniła się w 1947 roku do ostatecznego kształtu *Nikdo nic neví*: Františka Filipovskiego i Jaroslava Marvana<sup>4</sup>. Jeżeli mowa o innych inspiracjach z okresu przed realizacją filmu, to nie sposób nie zauważyć, że Mach

<sup>4</sup> O realizacji tego filmu sporo informacji przynoszą biografie Jaroslava Marvana i Františka Filipovský'ego, patrz: Hořec, Marvan 2013, 120-124; Divišová 2010, 82-84.

pozostawał pod wpływem klasyków czeskiej komedii Martina Friča i Vladimíra Slavinský'ego, aktywnych tak w kinie Protektoratu, jak i w pierwszych powojennych latach, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu. O ile jednak ci ostatni nie zrezygnowali z produkowania filmów osadzonych w farsowej poetyce<sup>5</sup>, to jednak tematyka ich dzieł, sentymentalnych komedijek, nieco na wiedeńską modłę, ale z wyraźnym podkreśleniem lokalnego kolorytu (Toeplitz 1990, 345), nie tykała wojennego dziedzictwa. Warto wspomnieć, że w latach 40. XX wieku kinematografia czechosłowacka siedem razy sięgnęła po ten motyw, a w dwóch przypadkach skorzystała, i to dzięki Machowi, z gatunkowego płaszcza komedii. Te dwie komedie to, oczywiście, *Nikt nic nie wie* i rok wcześniejszy *Velki případ* (*Wielkie wydarzenie*), który został przyjęty przez prasę bardzo życzliwie, bowiem jednoznacznie bowiem ośmieszał czeską kolaborację z Niemcami (Koura 2005, 220). *Nikt nic nie wie* był niemal powszechnie niezrozumiany<sup>6</sup>.

Może dlatego film był swoistym unikatem – dawał humorystyczną wizję wojny, podczas gdy w strategiach innych kinematografii, także zachodnich, była ona przedmiotem nieustannej celebry. Fabuła, podobnie jak w komediach z braćmi Marx, podporządkowana została rytmowi niemal burleskowych gagów. W skrócie wygląda tak: prascy tramwajarze, Martin i Petr (Jaroslav Marvan i František Filipovský) wplątują się w niesamowity ciąg wydarzeń – wywożą z mieszkania ich młodej sąsiadki Very (Jana Dítětová), związanej z jednym z poszukiwanych bohaterów ruchu oporu, ciało SA-mana Fritza (Eduard Linkers), dodajmy „nie do końca nieżywego”. Przekonani, że załatwią sprawę dyskretnie, pakują się w coraz bardziej zabawne tarapaty – ich akcja nieustannie jest odkrywana. Ponieważ są to lata, w których najrozsądniej było udawać, że nikt o niczym nie wie – poczciwi Petr i Martin w końcu zatem osiągają swój cel.

Wspomniany Andrzej Szczypiorski napisał: „wydaje się, iż reżyser Józef Mach wzorował się na jednej z wielu antyfaszystowskich szopek politycznych”. To chyba trafna uwaga – szopki organizowane są wokół wizualnych

<sup>5</sup> Obok Otakara Vávry, Slavinský i Frič stanowili wielką trójkę czechosłowackiego życia filmowego w latach 1945-1948. Slavinský nakręcił przed śmiercią w 1949 roku pięć filmów, w tym popularnego również w Polsce *Ostatniego Mohikanina* (*Poslední mohykán* 1947), zaś Frič w tym okresie nakręcił siedem obrazów (w polskich kinach pokazano trzy: *Pocątunek na stadionie* (*Polibek ze stadionu* 1947), *Powrót do domu* (*Návrat domů* 1948) i *550 CCM* (*Pětistovka* 1949)).

<sup>6</sup> Znamienne jest to, że przez niemal półwiecze film Józefa Macha pozostawał jedyną czeską komedią o tematyce okupacyjnej (Bilík 2000, 114).



karykatur antagonistów w nich występujących. Jak zatem w filmie naszkicowane zostały postaci głównych bohaterów? Należy zacząć od SA-mana, Fritza Heineckego, w znakomitej interpretacji Eduarda Linkersa, aktora pochodzenia austriacko-rumuńskiego, który w latach 1946-1951 (do czasu, gdy wyemigrował na Zachód i osiedlił się w Monachium) pojawiał się w co drugim czechosłowackim filmie. Dodatkowego znaczenia można doszukać się w żydowskich korzeniach Linkersa (Fikejz 2010, 77), co wprowadza jeszcze jeden kod, wcześniej zastosowany przez Charlesa Chaplina w *Dyktatorze* (*The Great Dictator* 1941)<sup>7</sup>. W charakterystyce tej postaci tkwi jednak pewien odmienny, od znanego nam, kierunek satyry. SA-man Heineke jest czeskim Niemcem, kolegą z wojska poszukiwanego konspiratora, jest groźną, choć groteskową, postacią, właśnie dlatego, że mimo zaadaptowania do nowych okupacyjnych warunków, pozostał prażaninem (zastanawiające jest jednak, że miejscem jego zamieszkania był hotel). Po latach odległym echem takiego ataku humorystycznego będzie postać Horsta Prohaski kreowana przez Jaroslava Duška w komediodramacie Jana Hřebejka *Musimy sobie pomagać* (*Musime si pomáhat* 2000) (Guzek 2013, 289). Mach i Pleskot w kilku miejscach zastosowali bowiem kontrpunkt – figury przedstawicieli niemieckiego aparatu okupacyjnego, będących przecież w czeskich realiach przybyszami, intruzami, stuprocentowymi wrogami, są nacechowane ironicznie z minimalną dozą groteski. Ponadto, Heineke to karykatura nie tylko funkcjonariusza zbrodniczego reżimu, ale i jego przywódcy – *führera*. Jedną z najzabawniejszych scen jest ta w teatrze, kiedy pijany SA-man, ubrany w brunatny uniform, przeczesany na lewą stronę, z obowiązkowym krótkim wąsikiem pod nosem, patrzy w lustro i widzi... Adolfa Hitlera, któremu, bełkocząc, melduje:

jeden człowiek, jeden naród, jedna rzesza, jeden tron, sześć halabard, pięćdziesiąt pistoletów, dwa tysiące karabinów maszynowych, trzydzieści tysięcy armat i dwadzieścia samolotów... zaginęło... ale z pewnością się odnajdą<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> David Robinson przywołuje w biografii Chaplina interesujący szczegół, który ostatecznie nie wszedł do realizacji *Dyktatora*. Otóż w pierwotnej wersji scenariusza pojawia się postać żony Hynkela i taki fragment dialogów: „Fanny: Życie jest takie krótkie i te chwile są takie rzadkie... Pamiętaj Hinkle, zrobiłam wszystko dla ciebie. Nawet miałam operację... dałam sobie zoperować nos. Jak nie będziesz bardziej dbał o mnie, powiem całemu światu, że jestem Żydówką, Hynjle: Ciiiiii! Fanny: i wcale nie jestem pewna, czy ty też nie jesteś Żydem. Mamy dziś na kolację gefülte Fisch” (Robinson 1995, 414).

<sup>8</sup> Cytaty ze ścieżki dźwiękowej filmu podaje w wersji prezentowanej w TVP w tłumaczeniu i opracowaniu Marii Kobzdej.

Zauważył to Petr Koura, który, rekonstruuąc obraz Adolfa Hitlera w czeskim filmie fabularnym, podzielił go na następujące warianty: Hitler realistyczny, Hitler przedwojenny i metaforyczny, Hitler pseudorealistyczny, Hitler psychologiczny, Hitler komediowy, Hitler parodiowany i metaforyzowany oraz Hitler w „nich”, a kreację Linkersa zaliczył do ostatniej kategorii (Koura 2009, 83-97). Jak rozumiał tę figurę? Otóż:

są to postawy przedstawicieli nazistowskich władz albo zbrojnych oddziałów, którzy celowo, fizycznie upodobnili się do wodza. Myślę tu – pisze Koura – o postawach kanalii mówiących po niemiecku, lub łamaną czeszczyzną, których niesympatyczne twarze zdobi „hitlerowski” wąsik. Klasycznym okazem jest postawa SA-mana Fritza, którą w komedii *Nikt nic nie wie* stworzył Eduard Linkers. Jego podobieństwo do wodza jest tak doskonałe, że kiedy się budzi z alkoholowego upojenia, bierze swoje lustrzane odbicie za Adolfa Hitlera i okazuje mu należną cześć (Koura 2009, 96).

Co ciekawe, nie była to jedyna kreacja tego typu – rok wcześniej Linkers w podobny sposób zagrał hitlerowca Ullmanna w filmie Františka Čapa *Muži bez křidel* (*Ludzie bez skrzydeł*), później zaś – sudeckiego Niemca, Otto Czapanana, w dramacie Jiří'ego Weissa *Uloupená hranice* (*Zagrabiona granica*). Postać przez niego wykreowana jest żywcem wyciągnięta z podwórkowej antyokupacyjnej ballady – to brutal i okrutnik, ale głupi i niezaradny, i łatwo jest go okpić. Przez groteskę przebija jednak prawdziwa groza, za zapijaczonym, belkotliwym i jodłującym błaznem stoi potężna machina policyjnego terroru, dziesiątki tajniaków spacerujących po ulicach, zawsze czynnych, zawsze czujnych i zawsze niebezpiecznych.

Jego antagoniści nie są konspiratorami. Nie znaczy to, iż film nie zauważa ruchu oporu. Jednak ten pokazany jest w poetyce, którą nazwać można spadochronową. Praga jest miejscem dywersji, ale na dywersantów po wykonaniu zadania zawsze czeka samolot ze znakami RAF, którym bezpiecznie można odlecieć do bazy pod Londynem. Dla zrozumienia tego tropu ważny jest czas poza diegezą filmu – te dwadzieścia parę miesięcy po zakończeniu wojny. Głową państwa jest wszak Eduard Beneš, szef niegdysiejszego rządu emigracyjnego. Współrządzący komuniści zostali wybrani w wolnych wyborach, a nie zainstalowani przez kolejnego okupanta. Żywy był jeszcze mit męczeńskiej śmierci Jana Kubiša i Josefa Gabčika, cichociemnych zrzuconych z Londynu, którzy dokonali w maju 1942 roku udanego zamachu na tymczasowego protektora Czech i Moraw, Reinhardta Heydricha. Kilka miesięcy później – film miał premierę 28 listopada 1947 roku – po wydarzeniach lutowych, ten element był krytykowany przez recenzentów „Rudego Prava”. A zatem anta-



goniści, czyli czescy prażanie, nie są konspiratorami. Wykonują normalne czynności zawodowe, są portierami, hotelowymi detektywami, sprzedawcami, inspektorami sanitarnymi, ba, nawet policjantami i żaden z nich o niczym nie wie. Do czasu jednak. Scena w teatrze wodewilowym jest dla tradycji okupacyjnej Pragi kluczowa. Powstanie zbrojne – wybuchło w rzeczywistości wtedy, gdy wojna przez Niemców była przegrana – 5 maja 1945 roku, a Praga wydawała się od wojsk hitlerowskich wolna. Po stronie powstańców opowiedziała się pierwsza dywizja Własowskiej ROA (*Русская Освободительная Армия*) pod dowództwem pułkownika Iwana Bunjaczenki. Już te przywołane historyczne fakty brzmią jak farsa, kabaretowy scenariusz, tortowa bitwa z niemej burleski. Z kpinią z powstania, bardzo widoczną w filmie Macha, czyli swoistą odpowiedzią ulicznej satyry na działania *odboje* – ruchu oporu, mamy do czynienia bez zastosowania jakiegokolwiek kody. Pracownicy teatru, widząc jak tramwajarze usiłują obezwładnić SA-mana, stosują zadziwiająco logiczny rachunek – skoro biją SA-mana, to znaczy, że wolno bić SA-mana, a skoro wolno bić SA-mana, to znaczy że okupacja się kończy i wybuchło powstanie. Trochę przypomina to krążący po Wielkopolsce żart: „dlaczego powstanie wielkopolskie w 1918 roku wybuchło 27 grudnia a nie 26 grudnia? Bo 26 grudnia Niemcy wykupili wszystkie peronówki”. Wracając do wspomnianej sekwencji, mamy w niej do czynienia ze swego rodzaju społeczną homeostazą. Równie szybko jak rozprzestrzenił się entuzjazm z okazji wybuchu powstania, nastąpiło uspokojenie po wyjaśnieniu, że tramwajarze biją SA-mana prywatnie. Petr Koura uważa zresztą, że scena przedwczesnego powstania, „względnie dowcipnie parodiująca oczekiwanie czeskiej społeczności na chwilę kiedy «to pęknie», była odbierana jako pomysł żenujący, w wyjątkowo złym guście” i ciekawie wyjaśnia tegoż mechanizm: „wydaje się, że twórcy filmu skutecznie ustawili społeczne zwierciadło – sparodiowali nie tylko «niby ruch oporu», ale i czarny rynek Protektoratu, donosicielstwo i inne niezbyt przyjemne, za to bardzo powszechne aspekty życia pod nazistowskim panowaniem” (Koura 2005, 220). Moim zdaniem, jest to bardziej wieloznaczny zabieg – przestrzenią, która zamyka akcję jest teatr wodewilowy, to tworzy zakodowaną informację, że to, co widz ogląda, jest jedynie żartem, inscenizacją, a ekspozycja i intryga tworzące ekranową narrację mają dekoracyjny charakter, życie zaś (w tym przypadku okupacyjne) – posłużyć się Kunderowskim konstruktem – jest gdzie indziej – w Lidicach, Terezynie, Prešovie. Obecność teatru (a właściwie teatryku) w świecie przedstawionym wojennej farsy nasuwa jeszcze jedno skojarzenie – z amerykańskim filmem Ernsta Lubitscha *Być albo nie być* (*To Be Or Not to Be* 1942). Przebieranki warszawskich akto-



rów, udających w tej hollywoodzkiej produkcji, niemieckich dygnitarzy, co prawda nie znalazły zrozumienia u ówczesnych odbiorców amerykańskiego filmu (Doherty 1999, 129), ale mogą dziś być odczytane na poziomie metafory, w której scena teatralna i teatralne aktorstwo skupiają jak w soczewce absurdu realnego świata (Marszałek 1976, 94).

Satyryczny charakter, zaczerpnięty z arsenału okupacyjnego humoru, mają też inne zbiorowe sceny, jak choćby sekwencja nalotu (a właściwie przelotu alianckich myśliwców) na Pragę. Podczas gdy Niemcy i czeski (a więc lojalistyczny) personel w panice udają się do schronów, tłumy mieszkańców stolicy obsiadają dachy, by pozdrawiać przelatujące awionetki. Przedmiotem kpiny są jednak nie tylko okupanci – o ośmieszeniu reprezentowanych przez Fritza Heinekego Niemców czeskich już wspomniałem. Verze, jedynej pełnokrwistej postaci kobiecej na planie akcji, równie łatwo przychodzi oszukiwać swoich rodaków, kiedy tylko staną na jej drodze. Mamy tu zatem do czynienia z charakterystycznym dla Czechów śmiechem z siebie samych. Z kogo każe nam się śmiać Mach, kto nic nie wie i dlatego wiedzieć nie chce? Mamy policjanta – Czecha, na którego wiecznie wpadają Petr i Martin i który ostatecznie chowa się przed nimi w budce wartowniczej. Dalej – właściciela sklepu warzywnego, który bardziej troszczy się o zwrot wózka niż o własne bezpieczeństwo, kontrabasistę z wodewilu, który w futerał na instrument trzyma kartofle i, z powodu braku tegoż instrumentu, oświadcza publicznie, że składa wypowiedzenie z pracy i przystępuje do partyzantów. Warto zwrócić uwagę na swoiste odwrócenie symboliki, futerał w filmach wojennych służy z reguły do ukrywania broni, jednak w Pradze jest surogatem przenośnej spiżarni.

Skąd wzięło się w repertuarze sezonu 1947/1948 takie dzieło jak *Nikt nie wie?* Dlaczego właśnie nad Wełtawą niemal dziesięć lat przed innymi<sup>9</sup> ukazano okupację śmiesznie, choć właściwsza byłaby tragiczna jej reprezentacja? Przecież Praga, poza Wiedniem, była stolicą europejską najdłużej administrowaną z Berlina. Była miejscem krwawego zamachu na Reinhardta Heydricha, w wyniku którego zmieciono z powierzchni ziemi wieś Lidice. Prascy Żydzi z Josefova byli tak samo mordowani w Oświęcimiu i Terezynie, Bełżcu i Sobiborze, jak ich warszawscy czy amsterdamscy kuzyni. Odpowiedzi moim

<sup>9</sup> Gdyby pominąć amerykańskie *Być albo nie być* Ernsta Lubitscha z 1942 roku, to zachodnie kinematografie zaczęły osadzać tematykę wojenną w konwencji komediowej od drugiej połowy lat 50. XX wieku, a jednym z pierwszych filmów realizujących ten wariant był francuski *Czarny rynek w Paryżu* (*La traversée de Paris*) z 1956 roku w reż. Claude Autant-Lary z Louisem de Funèsem i Bourvilem w rolach głównych.



zdaniem należy szukać w dwóch przestrzeniach: tradycji czeskiej farsy o anarchicznej proveniencji i nieco odmiennym modelu politycznym, który oddziaływał na czechosłowacki obieg kinematograficzny inaczej niż w pozostałych krajach tej części Europy i który przy wszystkich zastrzeżeniach, jakie film wzbudzał, nie mógł zatrzymać jego produkcji.

Kinematografia czeska, w przeciwieństwie do polskiej, mogła funkcjonować w warunkach Protektoratu, czyli w latach 1939-1945 (oczywiście pod kontrolą niemiecką), jako kinematografia narodowa<sup>10</sup>. Infrastruktury produkcyjnej nie trzeba było odbudowywać, reżyserzy nie przerwali swej działalności, która podczas okupacji nie klóciła się z postawą patriotyczną, a straty okazały się niewielkie<sup>11</sup>. Nacjonalizacja przemysłu filmowego, wprowadzona dekretem prezydenta Eduarda Beneša z 11 sierpnia 1945 roku, przewidywała raczej wsparcie finansowe i organizacyjne niż ideologiczną kontrolę nad realizowanymi projektami. To tworzyło unikatowy status nadweltańskiego ruchu filmowego.

Pewnie rację miał Hrabalowski radca Zedniček z *Pociągów pod specjalnym nadzorem*, kiedy oświadczył, że Czesi to śmiejące się bestie. Tylko że potrafią oni śmiać się w sposób przedziwny. Świat przedstawiony w *Nikt nic nie wie* zmusza do śmiechu spontanicznego, nie ma nim zadumy, ukrytego pragnienia kontestacji czy nawet poczucia absurdalności odchodzącego świata – to przestrzeń slapsticku, gatunku wywodzącego się z innej filmowej tradycji, ale znakomicie (i chyba po raz pierwszy w powojennej kinematografii) zaadaptowanego do europejskiej celuloidowej tonacji. Charakteryzują go: anarchiczne poczucie humoru burzące uświęcone reguły i hierarchie (Hendrykowski 2001, 149), nadreprezentacja fizycznej przemocy, gdzie bohaterowie są bici, upadają z wysokości nawet kilku pięter, a jednocześnie nie doznają widocznych urazów oraz dynamiczna zmiana ekspozycji. Wszystkie te elementy pojawiają się w diegezie *Nikt nic nie wie*. Dobrą tego typu ilustracją jest ostatnia sekwencja filmu, kiedy to ścigający uciekinierów Heineke, siedząc okrakiem na kadłubie awionetki, nagle spada z wysokości kilkuset metrów. Widzowie nie wierzą, że mogło mu coś się stać – pewnie poza ekranem wstanie i zacznie wygrażać uciekającym bohaterom.

<sup>10</sup> Szerzej na ten temat Guzek 2015, 145-163.

<sup>11</sup> Jedną z najbardziej dotkliwych konsekwencji, poza rozstrzelaniem Vladislava Vančury i śmiercią osadzonego w obozie Mauthausen Karela Hašlera, było powojenne aresztowanie i oskarżenie o kolaborację Vlasty Buriana, najbardziej popularnego aktora komediowego, co spowodowało jego pięcioletnie (do 1950 roku) odsunięcie od jakiegokolwiek działalności artystycznej (Čáslavský 2000, 136).

Zastanawiają też zestawienia obrazu Pragi z *Nikt nic nie wie* i *Przygód dobrego wojaka Szwajka*. Praga Josefa Macha i Praga Jaroslava Haška, choć jedna i druga absolutnie różnią się od siebie, jednocześnie mają wspólny fundament i tworzą przestrzeń tak samo zagospodarowywaną – obiektami i artefaktami. Poznajemy ją w omawianym dziele podczas anabasis tramwajarzy Martina i Petra. Wiozą oni zamkniętego Heinekego w koszu na bieliznę, w wózku z kapustą, w wózku dziecięcym i dorożką (środek lokomocji zmienia się jak w kalejdoskopie) przez wełtawską Kampę, uliczki Starego Miasta, a nawet niezwykle charakterystyczne przesmyki na Malej Stranie. Praga Macha jest sceną wodewilowego teatryku, Praga Haška (przenoszona na ekran kilkakrotnie) to szereg ilustracji z folderu – przewodnika dla turystów, którzy chcą zobaczyć nadwełtawski panoptikon i skosztować słynnego piwa U Fleků lub U Kalicha. Sposób organizowania celuloidowej topografii wydaje się podobny. Zresztą uważny widz zauważy, że plenery filmu Macha i zrealizowanej pięć lat później kolejnej, ale najslawniejszej, ekranizacji *Przygód dobrego wojaka Szwajka* w reż. Karel Steklý'ego są takie same: most Karola, schody na Kampę, Čertovka, Stare Miasto, ulica Maislova, U Starého Hřbitova, U Rajské zahrady (*Český hraný film 2001*, 171).

Jeszcze bardziej „śmiejące się bestialstwo” widać w nawiązaniach do twórczości Martina Friča, starszego tylko o siedem lat od Macha, ale bogatszego o doświadczenie przynajmniej jednego filmowego pokolenia. Frič wywarł piętno na czeskiej kinematografii zarówno w okresie przedwojennym, jak i kręcąc po 1945 roku. Jego *Cesarski piekarz* (*Císařův pekař – Pekařův císař* 1951) był, nie tylko filmowym towarem eksportowym naszych południowych sąsiadów i niepobitym przez dziesięciolecia sukcesem frekwencyjnym, ale także stworzył kanon stylu fantastyczno-historycznego opowiadania (Guzek 2013, 11-28) Mnie jednak interesuje Frič z okresu wcześniejszego, jako jeden z pierwszych adaptatorów prozy Jaroslava Haška w 1931 roku, twórca barwnej humoreski *Hrdina jedné noci* (*Bohater jednej nocy* 1935) czy zrealizowanej w warunkach Protektoratu śpiewogry *Muzikantská Liduška* (*Rozśpiewana Liduszka* 1940). Miał on wyjątkową filmową intuicję, a to, co dostrzegał w ekranowej przestrzeni koncentrowało się na dwóch jej komponentach – dobrym pomysłem i *vis comica* odtwórców, tak głównych, jak i epizodycznych ról. Stąd doceniał błazenadę Vlasty Buriana – „króla komików”, realistyczne kreacje Hugo Haasa czy dyskretną, acz tajemniczą komediową dezynwolturę Jiříego Voskovca i Jana Wericha (Liehm 2001, 12). Swobodnie poruszał się po krainie filmu, wykorzystując rozmaite konwencje gatunkowe, ale w „rozda-



waniu ekranowego śmiechu”<sup>12</sup> był nad Wełtawą bezkonkurencyjny. Jak sam wspominał:

siedzieliśmy raz z Werichem i opowiadałem mu o Lidicach (pomyśle zrealizowania filmu o zagładzie położonej nieopodal Kladna wsi środkowoczeskiej, dokonanej w ramach represji po zamachu na Protektora Czech i Moraw Reinhardta Heydricha – przyp. MG). On mi mówi – ty nie zrobisz złej komedii, i dlatego nie masz prawa robić nic innego, ponieważ ludzie potrzebują komedii (Liehm 2003, 18).

Rzeczywiście, oglądając jego *veselohry* z okresu I Republiki widać charakterystyczne elementy stylu, które przeniknęły do *Nikt nic nie wie* – komedię pomyłek, kpinę z władzy, narrację osadzoną między groteską a błazenadą, wyraziste postaci, które pokazywane są zarówno w planach sytuacyjnych, jak i bliskich. Film Macha zatem wpisuje wojenną tematykę w porządek dyskursu komediowego obowiązujący w innych, wcześniejszych realiach politycznych.

W tekście omówiłem zmienne, które pozwoliły na pojawienie się tak bezprecedensowego dzieła, jak film Macha. Wyobrażenie wojny przez pryzmat slapsticku nadal jest zjawiskiem rzadkim. Częstszym wariantem jest tragikomedie, której jednym z najwartościowszych przykładów jest, wspomniany w tekście, czeski film z 2000 roku w reż. Jana Hřebejka *Musimy sobie pomagać*. Pokrewieństwa obu strategii jednak nie sposób nie zauważyć. Choć Hřebejkowi też przyszło odpierać ataki malkontentów, to jednak nikt nie kwestionował jego prawa do takiego stylu opowiadania, a film został nominowany do nagrody Oscara za najlepszy obraz nieanglojęzyczny w 2001 roku. Josef Mach i *Nikt nic nie wie* nie mieli tyle szczęścia.

## Literatura

- Bilík P., 2000, *Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970)*, [w:] *Panorama českého filmu*, Ed. Luboš Ptáček, Olomouc.
- Čáslavský K., 2000, *Filmový Vlasta Burian*, Praha.
- Český hraný film III 1945-1960, 2001, Praha.
- Divišová J., 2010, *František Filipovský. Velký herec malých rolí*, Praha.
- Dobrá česká groteska*, 1947, Kino [Praha], č. 52.

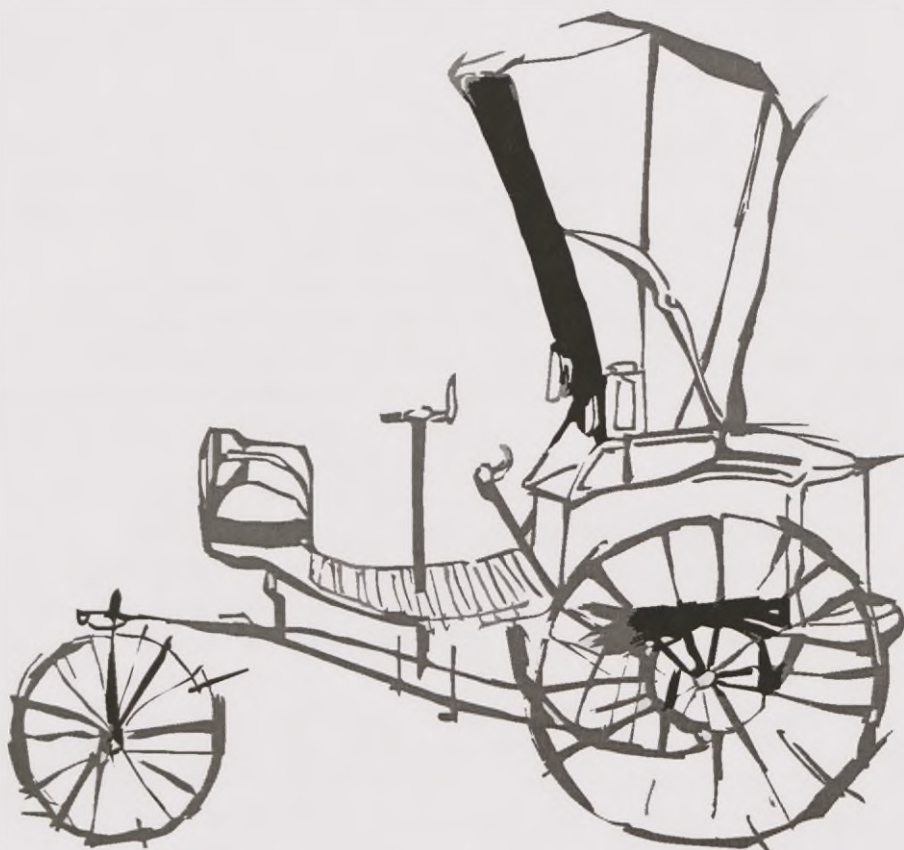
<sup>12</sup> Film dokumentalny o Martinie Friču zatytułowany *Muž, který rozdával smích* zrealizował w 1970 roku Vladimír Sis, taki sam tytuł dał, najlepszej chyba biografii twórcy, wydanej w 2008 r. Miloš Fiala, patrz: Fiala, 2008.

- Doherty T., 1999, *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*, New York.
- Fiala M., 2008, *Muž, který rozdával smích*, Mnichovice.
- Fikejz M., 2010, *Český film. Herci a herečky/II. díl: L-Ř*, Praha.
- Guzek M., 2010, *Czesi (Żydzi i Niemcy) jako jedna rodzina*, „Musimy sobie pomagać” Jana Hřebejka, [w:] *Gefilte film III. Wątki żydowskie w kinie*, redakcja Joanna Preizner, Kraków–Budapeszt.
- Guzek M., 2013, *Golem z Pragi jako obrońca pokoju, Cesarski piekarz Martina Friča*, [w:] *Gefilte film IV*, pod red. Joanny Preizner, Kraków–Budapeszt.
- Guzek M., 2015, *Otakar Vávra i kino Protektoratu Czech i Moraw*, „Przegląd Zachodniopomorski” nr 3.
- Hendrykowski M., 2001, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław.
- Hořec P./ Marvan J., 2013, *Jaroslav Marvan nejen o sebě*, Praha.
- Janaček J., 1968, *Malé dějiny Prahy*, Praha.
- Jas. Záber z natáčení nové veselohry, 1947, *Pravda*, č. 52.
- Kašpar L., 2007, *Český hrany film a filmaři za Protektorátu. Propaganda. Kolaborace. Rezistence*, Praha.
- Koura P., 2009, *Obraz Adolfa Hitlera v českém hraném filmu*, [w:] *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Petr Kopal (Ed.), Praha.
- Koura P., 2005, *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989*, [w:] *Film a dějiny*, Praha.
- Krejčova H., Krejča ml. O., 1996, *Případ Binovec*, *Iluminace*, č. 4.
- Kubík Č., 1968, *Nikdo nic neví*, *Filmovy přehled*, č. 24.
- Kucharski K., 2008, *Kino polskie 1945-1959*, Toruń.
- Levý J., 1983, *Českoslovenští filmoví režiséři sedemdesátých let*, Praha.
- Liehm A.J., 2003, *Filmy pod specjálnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłumaczenie Andrzej Jagodziński, Patrycja Krauze, Tomasz Grabiński, „Film na świecie” nr 404, Warszawa.
- Liehm, A.J., 2001, *Ostře, sledované filmy*, Praha.
- Marszałek R., 1976, *Polska wojna w obcym filmie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Mluvíme z autorem okupační grotesky „Nikdo nic neví”*, 1947, *Informační zpravy*, č. 4.
- Motl S., 2006, *Mraky nad Barrandovem*, Praha.
- Nakonečný M., 2001, *Vlajka. K historii a ideologii českého nacionalismu*, Praha.
- „Nikdo nic neví” *nikdo nechválí* 1947, *Osvobozený našinec*, č. 284-285.
- Rewere A., 1948, *Nikt nic nie wie*, „Film” nr 22.
- Robinson D., 1995, *Chaplin. Jego życie i sztuka*, przeł. Wanda Wertenstein, Warszawa.
- Stavební celky pro film „Nikdo nic neví”*, 1947, *Informační zpravy*, č. 3.
- Svoboda J.V., 1947, *Jak se veselohra dělat nemá*, *My*, č. 49.
- Toeplitz J., 1990, *Historia sztuki filmowej VI 1946-1953*, Warszawa.



**How and why carry around Prague drunken German?  
The case of the film *Nobody knows anything* Josef Mach  
Summary**

Josef Mach's film *Nobody knows anything* produced in 1947, is the first post-war comedy occupation in Europe. In addition other strategies he has realized, also contained a picture of Prague in conditions not much different from the realities of the Protectorate of Bohemia and Moravia. Capital streets, which move the main characters are the one hand, cataloged as a tourist guide (not omitted any important places), on the other hand are an extremely important element of the narrative. Whole was realized in style slapstick.



Benk 1888 -