

Mariusz Guzek

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

# JAK KINO CZECHOSŁOWACKIE DETONOWAŁO BOMBĘ ATOMOWĄ, CZYLI O CZYM OPOWIADA FILM JINDŘICHA POLÁKA *JUTRO WSTANĘ RANO I OPARZĘ SIĘ HERBATĄ* (1977)

Jindřich Polák próbował dość skutecznie oswajać rodzimą publiczność z popularnymi gatunkami filmowymi – zjawiskiem dość charakterystycznym dla kina normalizacji w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Nie był zresztą w tym odosobniony. Oldřich Lipský, Václav Vorlíček czy Juraj Herz swobodnie poruszali się między komedią (z jej szczególnym wariantem, jaki tworzyły *bláznivé komedie* – błazenady z rudymentami slapstickowej dynamiki i farsy) a ekranową fantastyką i grozą<sup>1</sup>. Polák, który do kina trafił bez doświadczenia drugiej wojny światowej – nie zdobywał, jak Josef Mach czy Otakar Vávra, wczesnych stopni filmowego wtajemniczenia w celuloidowym przemyśle Protektoratu Czech i Moraw – z bombą atomową jako tematem spotkał się już podczas asystowania przy pracy starszych kolegów. Jako pierwszy asystent Vávry kierował zdjęciami plenerowymi podczas produkcji adaptacji dystopii Karela Čapka – *Krakatit*. Efekty jego zaangażowania i opinia Vávry były znakomite. W opublikowanych z okazji stulecia urodzin wspomnieniach ten ostatni napisał:

Przy kręceniu *Krakatita* i *Przecucia* (*Předtucha*) przyjąłem jako swego asystenta Jindřicha Poláka. Był idealny, pełen inicjatywy, miał pomysły na własne filmy głównie detektywistyczne. Od początku było widać, że będzie z niego dobry reżyser<sup>2</sup>.

Popularność ekranizacji Čapka, którą zrealizowano w 1948, u progu zmiany politycznej, była odwrotnie proporcjonalna do jej akceptacji przez władze komunistyczne. Przypomnę, że dyrektor generalny Czechosłowackiego Filmu Państwowego (Československý státní film), Oldřich Machaček, na naradzie z okazji pięciolecia istnienia przedsiębiorstwa oskarżył twórców, w tym imiennie także Poláka,

<sup>1</sup> Zob. Ewa Ciszewska, *Filmy nie do końca „normalne”. Z historii czechosłowackiej „normalizacji”*, „Kino” 2010, nr 10, s. 65. Patrycjusz Pająk, omawiając porządek zwariowanych komedii czechosłowackich, napisał: „cechuje je uwolnienie fantazji, brak respektu dla życiowego prawdopodobieństwa i realiów społecznych, piętzenie komicznych sytuacji, nagłe zwroty akcji”, zob. Patrycjusz Pająk, *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, w: *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Kraków: Wydawnictwo Libron 2010, s. 145.

<sup>2</sup> Otakar Vávra, *Paměti aneb moje filmom 100 letí*, Praha: Nakladatelství BVD 2011, s. 129. Jeżeli nie zostało zaznaczone inaczej, w tym i pozostałych przypisach tłumaczenia z języka czeskiego są mojego autorstwa.

o kosmopolityzm i mieszczański pacyfizm<sup>3</sup>, a rodzima krytyka określiła film jako „obłudny i niedorzeczny”<sup>4</sup>. Po prostu bomba atomowa nie mogła być uniwersalnym artefaktem, a jedynie złowieszczym faksymile imperialistycznego Zachodu. Ponadto nazwisko Karela Čapka (zmarł w 1938 roku), któremu ukonstytuowane po rewolucji komunistycznej w lutym 1948 roku władze nie mogły wybaczyć wcześniejszego o ćwierćwiecze tekstu *Dlaczego nie jestem komunistą*<sup>5</sup>, brzmiało w tym czasie jak ideologiczna prowokacja. Taka opinia opóźniła i to prawie o całą dekadę samodzielny debiut Poláka. Dopiero w 1955 roku mógł nakręcić animowany krótkometrażowy film *Dzielny cynowy żołnierz* (*Statečný cínový voják*), a rok później utrzymaną w konwencji westernowej balladę dla młodzieży *Śmierć w siodle* (*Smrt w sedle*), do dziś cieszącą się popularnością wśród widzów<sup>6</sup>.

W okresie królowania nowej fali czechosłowackiej, a także w pierwszych latach normalizacji, Jindřich Polák realizował całkiem udane filmy kryminalne oraz cieszące się uznaniem międzynarodowej telewizyjnej publiczności fantastyczne obrazy o przygodach pana Tau<sup>7</sup>. W roku 1977 natomiast, wykorzystując pomysł Josefa Nesvadby i scenariusz Miloša Macourka, nakręcił komedię fantastyczno-naukową *Jutro rano wstanę i oparzę się herbatą* (*Zítřa vstanu a opařím se čajem*) – tak samo zabawną, jak wyłamującą się z obowiązującego wówczas kinematograficznego dyskursu, która nawet po trzydziestu latach wprawia w konsternację historyków nadwęltawskiej kinematografii. A jeżeli coś wprawia w konsternację, to lepiej to przemilczeć – jak uczynił to Václav Březina w swoim *Lexikoně českého filmu*, pisząc jedynie:

Jest to komedia SF o bombie wodorowej dla Hitlera i o podróżach w czasie, od teraźniejszości do przeszłości i odwrotnie. Typowy Nesvadbovy pomysł z Macourowską przyprawą, który nakręcił swym zwyczajnym sposobem reżyser J.P.<sup>8</sup>

Mimo tak zdawkowej wzmianki – co dziwi na tle bardzo sumiennie opracowanego przewodnika po czeskim i czechosłowackim filmie – Březina zwrócił uwagę na charakterystyczny rodzaj wrażliwości, jaki reprezentowali wspomniani przez

<sup>3</sup> Zob. Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej VI 1946–1953*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1990, s. 353.

<sup>4</sup> Jan Jaroš, *Otakar Vávra se zasloužil o film*, w: *Otakar Vávra 100 let*, Praha – Statenice: Novela Bohemica i Millennium Publishing 2011, s. 177.

<sup>5</sup> Artykuł ten został opublikowany w 1924 roku w numerze 3 praskiego kwartalnika polityczno-kulturalnego „Přítomnost” i wielokrotnie przywoływano go, omawiając twórczość pisarza, zob.: *Slovník Karla Čapka*, red. František Čermák, Praha: Nakladatelství Lidové Noviny. Ústav českého národního korpusu 2009, s. 360.

<sup>6</sup> W roku 2011 zaprezentowano go w sekcji „Środkowoeuropejskie westerny. Středoevropské westerny” w ramach 13 edycji przeglądu „Kino na granicy. Kino na hranici”, zob. *Katalog 13 przeglądu filmowego Kino na granicy 28/4–3/5 2011*, Cieszyn – Český Tešín 2011, s. 77.

<sup>7</sup> Między 1960 a 1977 rokiem zrealizował on następujące filmy pełnometrażowe: *Páté oddělení* (1960), *Klaun Ferdinand a raketa* (1962), *Ikarie XB 1* (1963), *Strašná žena* (1965), *Hra bez pravidel* (1966), *Nebežští jezdci* (1968), *Noc klavíristy* (1976). Ośmioletnią przerwę między ostatnimi filmami wypełniły trzy serie fantastycznego obrazu dla dzieci: *Pan Tau* (1972), *Pan Tau se vrací* (1975), *Pan Tau (třetí řada)* (1977), zob.: Jiří Levý, *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*, Praha: Československý filmový ústav 1983, s. 62; Jiří Moc, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Praha: Edice České Televize 2009, s. 162–165.

<sup>8</sup> Václav Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Praha: Nakladatelství Cinema 1996, s. 485.

niego Josef Nesvadba i Miloš Macourek. Pierwszy z nich to, obok Ondreja Neffa, jeden z najważniejszych przedstawicieli czeskiej fantastyki, specjalizujący się w opowiadaniach science fiction o wyraźnie Čapkowskiej proveniencji, drugi zaś, niedysiejszy redaktor studia filmowego na Barrandovie, był jako scenarzysta współtwórcą największych sukcesów nadwęławskich „zwariowanych komedii”. Otóż zarówno Nesvadba, jak i Macourek współpracowali przy jeszcze jednym filmie, który kilka lat wcześniej wykorzystał podobny motyw – podróż w czasie. Był to obraz w reżyserii Oldřicha Lipský’ego *Panowie, zabiłem Einsteina (Zabíle jsem Einsteina, pánové, 1969)*, który opowiadał o zastosowaniu wehikułu czasu dla odwrócenia skutków wybuchu atomowego. Z jednej strony obraz Lipský’ego wykorzystywał cenzuralne odprężenie, z drugiej zaś, wprowadzony na ekrany po inwazji wojsk Układu Warszawskiego, musiał uciekać w daleko idącą metaforę. Była to jednak metafora pozornie uniwersalna, bo przecież nie można zapominać, że światem przedstawionym (diegetycznym) tak u Lipský’ego, jak i później u Poláka, jest Praga – stolica Czechosłowacji, a nie zlokalizowana w fantastycznej, nieistniejącej przestrzeni kraina, jak choćby księstwo Grand Fenwick, wymyślone na potrzeby atomowego filmu Jacka Arnolda *Mysz, która ryknęła (The Mouse That Roared, 1959)*. Tak więc bomba jądrowa w czechosłowackim kinie tykała, czekając na detonację. Zresztą takich niespecjalnie nawet ukrytych nawiązań między tymi filmami jest sporo. Na przykład Jiří Sovák, który w *Jutro wstanę...* grał hitlerowca Klause Abada, inicjującego podróż w przeszłość, by wręczyć Adolfowi Hitlerowi bombę atomową, która uratuje III Rzeszę, w filmie Lipský’ego, podróżując fiakrem po Pradze roku 1911 jako futurystyczny egzekutor, rozważa, czy zamiast Einsteina nie zabić Hitlera właśnie, w tym czasie będącego jeszcze skromnym malarzem pokojowym.

Najprostszy sposób odczytania filmu Jindřicha Poláka zaproponowali jurorzy międzynarodowego festiwalu filmów fantastycznych w katalońskim Sitges, którzy dostrzegli w nim li tylko zabawną postwellsowską fabułę<sup>9</sup>. Przypomnijmy ją: bohaterem komedii zrealizowanej według pomysłu Josefa Nesvadby jest inżynier pracujący dla firmy Universum, oferującej bogatym turystom komercyjne podróże w przeszłość. Spokojny i nieśmiały Jan Bureš ma brata bliźniaka (w obydwu rolach wystąpił Petr Kostka). Karel w niczym go nie przypomina – jest samolubnym, nastawionym jedynie na przyjemne, beztroskie życie człowiekiem bez skrupułów<sup>10</sup>. Pewnego dnia Jan musi podać się za swego brata i wyruszyć w podróż maszyną czasu. W ten sposób znajdzie się w świecie nieuczciwych interesów Karela. Jednym z nich ma być pomoc przy próbie dostarczenia Hitlerowi bomby atomowej przez trzech byłych nazistów. Zadaniem Jana jest powstrzymanie spiskujących pogrobowców III Rzeszy.

Na poziomie diegezy jednak, z ujęcia na ujęcie, można mnożyć pytania. Po pierwsze – dlaczego ukryto przed nieuważnym widzom czas akcji. Obliczając jedynie na podstawie kilku umieszczonych w tle sygnałów – jak nic nieznaną dialogi w początkowych partiach filmu, kiedy Klaus Abard oświadcza, że w 1944 roku, do którego wybierają się spiskowcy, jako dowódca plutonu egzekucyjnego w kwaterze Hitlera miał 34, a teraz ma 86 lat – możemy domyślić się,

<sup>9</sup> Zob. Šárka Bartošková, Luboš Bartošek, *Filmové profily. Československí scenáristi, režiséři, kameramani, hudební skladatelé architekti hraných filmů*, Praha: Československý filmový ústav 1986, s. 348.

<sup>10</sup> Zob. Robert Rohál, *Krasavci filmového nebe*, Praha: Nakladatelství Petrklíč 2009, s. 66.

że punktem wyjścia jest rok 1996. W rzeczywistości, pomijając tekturowe rakiety kosmiczne i kostiumy jakby żywcem wyjęte z klasycznego filmu science fiction Irvinga Pichela *Kierunek księżyc* (*Destination Moon*, 1950) – co można potraktować jako dyskretne mrugnięcie okiem, kamuflujące współczesny kontekst świata przedstawionego – mamy do czynienia z Pragą drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Na ekranie dominują: samochody marki Škoda rocznik 1970, starsze o dziesięć lat, a masowo sprowadzane z zachodnich Niemiec mercedesy ze stale otwierającymi się bagażnikami, łódki na Węławie nieopodal Kampy z roznegliżowanymi praskimi pięknościami, tramwaje (charakterystyczna jest słaba reprezentacja praskiego metra, którego pierwszy odcinek Sokolovská–Kaspeřov oddano do użytku dopiero w 1974 roku, a więc krótko przed rozpoczęciem realizacji filmu<sup>11</sup>, choć nie sposób nie zauważyć, że scenerię terminala służącego do podróży skutecznie udawała otwarta 9 maja 1974 roku podziemna stacja I.P. Pavlova<sup>12</sup>), Most Karola, Malá Strana, Stare Miasto, plac Curie, hotel Intercontinental i tworząca jego naturalne otoczenie ul. Paříská oraz kultowy dom towarowy Kotva, położony przy placu Republiki<sup>13</sup>. Jest to ornamentacja bynajmniej nienależąca do porządku science fiction. Poza chronotopografią, akcji towarzyszy retoryka, do której przyzwyczajone było społeczeństwo czechosłowackie lat siedemdziesiątych, np. kiedy Jan Bureš przygotowuje śniadanie, z radia dobywa się komunikat: „Kraje socjalistyczne odniosły kolejny sukces na światowej konferencji”, milicjanci i tajniacy używają normalizacyjnych formularzy podczas przesłuchań i wypełniania dokumentów, sprzęt radiolokacyjny zaś, jakim się posługują, jest wadliwy w sposób znany z lat realnego socjalizmu<sup>14</sup>.

Interesujące jest zatem ukazanie komponentów spolaryzowanego świata diegetycznego i pozadiegetycznego, jaki tworzą pojałtański porządek geopolityczny z jednej strony i fantastyczno-naukowy sztafaż z drugiej. Dwa elementy organizowania fabuły wydają się szczególnie istotne: pierwszy ma wymiar zdecydowanie imaginacyjny i są to podróże w czasie<sup>15</sup>. Drugi natomiast, istotniejszy dla ideologicznego wymiaru filmu, jest konsekwencją zarówno postwojennej traumy, jak i silną agendą organizowania światowego ładu między mocarstwami w II połowie XX wieku – oczywiście mowa o dysponowaniu bronią nuklearną. W filmie raz nazywana jest ona bombą atomową (*atomová bomba*) raz wodorową (*vodíková bomba*) – co podkreśla jej niezwykle status i ewolucję w społecznej świadomości: od amerykańskiego „Little Boy”, który 5 sierpnia 1945 roku został zrzucony na Hiroszimę, do radzieckiej „Car Bomby” zdekonowanej 30 października 1961 roku

<sup>11</sup> Zob. František Čapka, *Dějiny země Koruny České v datech*, Praha: Nakladatelství Libri 1998, s. 532.

<sup>12</sup> Zob. [www.filmovamista.cz/filmy/nalezena-mista/zitra-vstanu-a-oparim-se-cajem\\_621/detail/7214/](http://www.filmovamista.cz/filmy/nalezena-mista/zitra-vstanu-a-oparim-se-cajem_621/detail/7214/) [dostęp 12.06.2011].

<sup>13</sup> Zob. *Český hraný film III. 1945–1960. Czech Feature Film III 1945–1960*, Praha: Národní Filmový Archiv 2001, s. 385.

<sup>14</sup> Zob. Ivan Adamovič, *Stříbrné komety filmového plátna. Hledání budoucnosti v československém vědecko-fantastickém filmu*, w: *Planeta Eden. Svět zítřka v socialistickém Československu*, red. Tomáš Pospiszył, Ivan Adamovič, Praha: Arbor vitae 2010, s. 192.

<sup>15</sup> Krzysztof Loska wymienia następujące warianty tego motywu: bohaterowie usiłują wpłynąć na bieg wydarzeń i odwrócić historię, pragną poznać odległą przyszłość lub przeszłość, pracują w instytucjach zajmujących się nadzorem nad czasem, przenoszą się w czasie w wyniku przypadkowego zbiegu okoliczności bądź awarii, zob. Krzysztof Loska, *Encyklopedia filmu science fiction*, Kraków: Rabid 2004, s. 58.

w Archipelagu Nowej Ziemi – z większą o 4000 razy siłą rażenia. Zwróćmy uwagę na to, kto w filmie dysponuje technologicznymi cudami. Jedyne na świecie lotnisko dla pojazdów obsługujących temporalne wycieczki mieści się w Pradze. Oto dialog między nazistami podczas planowania wyprawy do 1944 roku – entuzjastyczna wypowiedź futurystycznego hitlerowca Fritza Kleina (w tej roli Zdeněk Hoder): „U nas w Londynie prasa wciąż o tym pisze, wycieczki w przeszłość, powtórka z historii, to się nazywa osiągnięcie” – spotyka się z reakcją inż. Bauera (Vlastimil Brodský): „Raczej obciach pierwszej klasy. Bo Amerykanie na to nie wpadli. Jedyne lotnisko tych rakiet znajduje się w Pradze”. A więc mamy tutaj, rzucony od niechcienia, pean na cześć socjalistycznej inżynierii znacznie doskonalszej od imperialistycznych technologii. Jednak widz dobrze wiedział, że ta przewaga należy jedynie do świata fantazji, gdyż manipulowanie czasem jest tylko wymysłem beletrystycznym, niepodlegającym doświadczeniu rzeczywistości. Jeżeli zaś chodzi o dysponowanie bronią nuklearną – to faszysti muszą zrabować ją z Waszyngtonu, co prawda z muzeum wojskowego, ale pod tą identyfikacją może kryć się istotny trop – wszak muzea to przestrzenie memorialne – banki pamięci – magazyny zarówno przedmiotów użytkowych, jak i artefaktów. Jedno nie ulega wątpliwości: są to miejsce rzeczywiste. Może zatem mamy tu do czynienia, nawet na poziomie nie do końca świadomie manifestowanym przez scenarzystę Miloša Macourka, z zaznaczeniem opozycji – fikcjonalność–asertoryczność, co może oznaczać następującą strategię gry z odbiorcami – podróż w czasie to nieprawda, fantastyka, wymysł narracyjny, użycie bomby atomowej to prawda, realne zagrożenie w świecie konfrontacji zantagonizowanych ideologicznie bloków.

Zastanawiająca jest także koncepcja głównego bohatera (właściwie głównych bohaterów) Jana/Karela Bureša. Zły bliźniak to doppelgänger, który w późnonowoczesnych wierzeniach przekształcił się w sobowtóra. W *Słowniku mitów i tradycji kultury* czytamy, że doppelgänger to:

[...] w folklorze niemieckim widmo, zjawa osoby żyjącej (w odróżnieniu od ducha osoby nieżyjącej). Wiara w istnienie dokładnych, choć zazwyczaj niewidzialnych bliźniaczych kopii każdego człowieka, ptaka czy zwierzęcia jest pradawna i szeroko rozpowszechniona. Spotkanie własnego sobowtóra miało być zapowiedzią rychłej śmierci<sup>16</sup>.

Inne, sięgające średniowiecza przekazy dotyczące tego zjawiska, mniej akcentują demonologiczny aspekt, a podkreślają dwoistość natury ludzkiej, reprezentującej tak samo dobro, jak i zło<sup>17</sup>. Sprowadzając to do omawianego filmu – bohaterowie Jan i Karel Burešowie są Czechami – jeden z nich dla pieniędzy współpracuje z nazistami, a nawet czyni gorzej – nie chodzi tu bowiem o szpiegowski biznes, tylko o odwrócenie losów świata – powrót do ludobójczej praktyki III Rzeszy, której ofiarą była także (przy całej odmienności) Czechosłowacja, przekształcona w Protektorat Czech i Moraw i słowacką „republikę proboszczów” (*farská republika*). Wystarczy wspomnieć Lidice nieopodal Kladna, zmiecione po zamachu na Reinharda Heydricha z powierzchni ziemi w czerwcu 1942 roku, czy podobóz oświęcimski w Terezynie – ostatni etap egzystencji czeskich i słowackich Żydów.

<sup>16</sup> Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1985, s. 1082.

<sup>17</sup> Zob. Claude Lecouteaux, *Witches, Werewolves and Fairies. Shapeshifters and Astral Doubles in the Middle Ages*, przeł. Clare Frock, Vermont: Inner Traditions Rochester 2003, s. 6.

Kino normalizacji, szczególnie fabularne, unikało odniesień do lutowego zamachu z 1948 roku, Praskiej Wiosny i innych wydarzeń z czasów, gdy czeskie społeczeństwo było podzielone – co zatem miała oznaczać figura Czecha, który dla pieniędzy zdradza wszystkich i czyni to tak uroczym, z obojętnością i brawurą, z jaką się uwodzi kolejną partnerkę lub zamawia następną kolejkę karłowarskiej Bechevki z dużym kuflem Radegasta? Drugi z braci – porządny, niepijący, niepalący, dyskretny przy okazywaniu zainteresowania kobietami, choć podkochujący się niemal we wszystkich uwiedzionych przez brata – nie tylko ujawnia nazistowski spis, lecz także z dezynwolturą bohaterów komiksowych opowieści czyni zadość sprawiedliwości, również dziejowej. Może mamy tu do czynienia z doppelgängerem, ale na poziomie makroantropologicznym – złą i dobrą stroną tego samego narodu. Oczywiście wygrywa dobra natura, a zła znika na zawsze – w filmie Poláka dosłownie – pod wpływem środków chemicznych.

Hitlerowcy, w których wcielili się związani z czeską komedią niemal organicznie<sup>18</sup>: Jiří Sovák, Vladimír Menšík czy Vlastimil Brodský, to postaci z teatru kukiełek. Ich ekranowy status ma wymiar jedynie błazeński. Może poza jednym sygnałem. Kiedy naziści opuszczają kopułę wehikułu czasu, jeden z nich, inż. Bauer, mówi: „już się cieszę na spotkanie z von Braunem, ale będzie zdziwiony”. Jaki ukryty cel przyświecał Macourkowi i Polákowi, wpisującym to zdanie do listy dialogowej filmu – poza oczywiście udowodnieniem, że panują nad materią znajomości przedmiotu? Kim był ów, z sentymentem wspomniany, von Braun? Najogólniej rzecz ujmując: Wernher von Braun, a właściwie Wernher Magnus Maximilian Freiherr von Braun, urodzony 23 marca 1912 roku w wielkopolskim Wyrzysku, był jednym z pionierów podboju kosmosu. Zaczynał jako niemiecki uczony, który podczas II wojny światowej współtworzył pociski balistyczne V-2. Bynajmniej nie był apolitycznym naukowcem, którego talent wykorzystała nazistowska machina wojenna – w 1937 roku wstąpił do NSDAP, trzy lata później do SS, by w 1942 służyć w jej szeregach jako sturmbannführer (stopień oficerski odpowiadający majorowi). Po wojnie zaś był uczestnikiem amerykańskiego programu kosmicznego i znacznie przyczynił się do globalnej dominacji USA w tej materii. A więc znowu mamy kod – czytelny dla każdego interesującego się techniką wojenną i historią powszechną ostatniego półwiecza – von Braun ze swoimi dwoma obliczami to kolejny doppelgänger – były nazista w służbie amerykańskiej, początkowo demon brunatnego, hitlerowskiego, pangermańskiego zniszczenia, potem czołowy konsultant NASA i prawodawca podboju kosmosu reprezentujący demokratyczną Amerykę, a co za tym idzie demokratyczną część świata. W momencie, kiedy po raz pierwszy Vlastimil Brodský (filmowy inżynier Bauer) wygłaszał wspomnianą kwestię, von Braun umierał – kilkanaście miesięcy wcześniej zdiagnozowano u niego nowotwór, który doprowadził do śmierci 15 czerwca 1977 roku.

Wreszcie co można powiedzieć o tym, który ma zostać beneficjentem podróży w czasie – jaki wariant przedstawienia Adolfa Hitlera przyjęli twórcy czeskiej futureski? Petr Koura, pisząc o obrazach przywódcy III Rzeszy w czeskosłowackim filmie fabularnym, wyróżnił kilka modeli spotykanych na ekranie: Hitler realistyczny (dokumentalny), Hitler przedwojenny i metaforyczny, Hitler pseudo-realistyczny, Hitler psychologiczny, Hitler parodiowany, Hitler „w innych” i Hitler

---

<sup>18</sup> Zob. Jolanta Matějková, *Dobry rodák Vladimír Menšík*, Praha: Nakladatelství XYZ 2006, s. 147.

komediowy – do którego to zaliczył kreację Františka Vicensy z omawianego filmu<sup>19</sup>. Napisał on:

[...] część filmu rozgrywa się w hitlerowskiej kwaterze głównej, gdzie dochodzi do spotkania przedstawicieli świata „historycznego” i „przyszłego”. Hitlera gra nietypowy czeski aktor – František Vicensa (1933–1984), który przedtem wcielił się, na przykład, w postać delegata nielegalnego Komitetu Centralnego KPČ Jana Zika w filmie *Klucz* w reż. Vladimíra Čecha. Jakkolwiek film jest przeładowany sytuacjami humorystycznymi, sam Hitler gdy mówi po czesku, nie wydaje się zbyt komediowy. Jawi nam się jako krwiożercze monstrum, które zmienia się upojone własną siłą i napadami hysterii. Uśmiech wywołują raczej turyści z następnego tysiąclecia, przede wszystkim para starszków z USA, którzy są odwzorowaniem stereotypowych wyobrażeń o głupich Amerykanach. Hitler jest dla nich jedynie turystyczną atrakcją, którą mają zamiar, po powrocie do domu, pochwalić się przyjaciółom. Z kolei starzy naziści kilka razy spowodują komiczne sytuacje, ponieważ mylą daty i podczas rozmowy z „wodzem” sytuację z roku 1944 przedstawiają mu... trzy lata wcześniej. I wtedy zamiast dylematu, czy stosować gatunki popularne, takie jak komedia, do tematyki związanej z nazizmem, oczywista staje się konstatacja, że jego zbrodnie nijak nie mogą być zlekceważone. Młodzi i starzy naziści są tak samo spragnieni panowania nad światem i są w tym tak samo okrutni<sup>20</sup>.

Pozostaje bomba – skradziona przez nazistów z waszyngtońskiego Muzeum Wojskowości. W *Jutro rano wstanę i oparzę się herbatą* jest to urządzenie wielkości granatu ręcznego – w strukturze organizującej narrację filmu raczej McGuffin niż agenda akcji. Widzimy ten przedmiot tylko raz, gdy naziści po powtórnej podróży do roku 1941 otwierają walizkę, by go obejrzeć, i sprawdzają czy nie popełnili pomyłki jak poprzednio, gdy fűhrerowi zamiast śmiertelnej broni wręczyli walizkę z... bielizną podróżującą wraz z nimi Amerykanki. Bomba ma zmienić klęskę III Rzeszy w jej druzgocące zwycięstwo, ale wszyscy bohaterowie zachowują się tak, jakby wiedzieli, że jest jedynie atrapą śmiertelnego ładunku. Ciekawy jest też, gdyby potraktować go jako kolejny kod, sposób, w jaki dwukrotnie bomba zostaje rozbrojona, czy raczej, by być ścisłym, zneutralizowana – po prostu niemiecki żandarm wrzuca ją do jeziora, pod którego powierzchnią będzie spoczywała. Można wytłumaczyć to następująco – biegu historii nie można zmienić, ale pozostałości niegdysiejszych wydarzeń drzemą gdzieś ukryte, by w najmniej właściwym momencie ponownie wpłynąć na losy świata.

Ciekawą informację znalazłem na stronie internetowej poświęconej problematyce kina środkowej i wschodniej Europy<sup>21</sup>. Otóż, poza jednym seansem w ramach London Film Festival w 1978 roku, dzieło Jindřicha Poláka nie było pokazywane brytyjskiej publiczności. Nieoczekiwana projekcja 16 stycznia 1982 w BBC 2 okazała się wielkim sukcesem. Audytorium telewizyjne tego filmu było kilkakrotnie większe od widowni pokazywanego w tym czasie na innym kanale klasyka gatunku *Koziorożec I* (*Capricorn One*, reż. Peter Hyams 1978) czy popularnego programu sportowego *Match of the Day*. Dostrzegając podobieństwa do takich kinowych przebojów jak trylogia *Powrót do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985, *Back to the Future II*, 1989, *Back to the Future III*, 1990, reż. Robert Zemeckis), autor

<sup>19</sup> Zob. Petr Koura, *Obraz Adolfa Hitlera w českém hraném filmu*, w: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzi – filmové obrazy zla*, red. Petr Kopál, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 83–97.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 94–95.

<sup>21</sup> [www.filmjournal.net/kinoblog/2007/10/28/tomorrow-ill-wake-up-and-scald-myself-with-tea/](http://www.filmjournal.net/kinoblog/2007/10/28/tomorrow-ill-wake-up-and-scald-myself-with-tea/) [dostęp 12.01.2011].

recenzji podkreślił przede wszystkim pionierski charakter czechosłowackiej komedii, doskonałą rolę Petra Kostki, a także, szczególnie ważne z punktu widzenia historycznej wrażliwości, sekwencje w kwaterze głównej Hitlera, zrealizowane z wykorzystaniem materiałów dokumentalnych. Ta ostatnia konstatacja przywodzi na myśl popularne ostatnio narracje nazywane historią kontrfaktyczną, których głównym założeniem jest:

[...] myślenie o tym, co się nie wydarzyło, ale było alternatywą wobec tego co się stało [...]. Historykom w zrozumieniu zjawisk w przeszłości przeszkadza/pomaga wiedza o tym, co było później, a nie opisywane przez nich zjawisko<sup>22</sup>.

Bez wątpienia, na marginesie głównej strategii prezentacyjnej, omawiany film rodzi również podobną refleksję, choć oczywiście nie respektuje metodologii *hallohistories*, nie takie było bowiem jego zadanie. Jest fantazją polityczną, a nie próbą rozważania „co by było gdyby”. Jednocześnie różni się w znaczący sposób od nurtu kina wykorzystującego motyw atomowy bezpośrednio, ukazującego energię jądrową jako narzędzie destrukcji, niezależnie od gatunkowego porządku rządzącego fabułą<sup>23</sup>.

W kinie czechosłowackim i czeskim bomba atomowa przetrwała normalizację. Jeszcze w 1980 Otakar Vávra sięgnął ponownie po powieść Karel Čapka *Krakatit*, realizując *Ciemne słońce* (*Temné slunce*), które zdaniem krytyków było „parodią samą w sobie”, gdyż aktualizując wcześniejsze dzieło, reżyser niebezpiecznie wpisał je w poetykę antywojennej kontestacji hippisowskiej, łącząc z retoryką tzw. ruchu obrońców pokoju<sup>24</sup>. W roku 1998 jeden z przedstawicieli nurtu europejskiego w kinie czeskim Petr Zelenka pokazał *Guzikowców* (*Knoflíkáři*), w którym pierwszy z epizodów został zatytułowany *Szczęście Kokury*<sup>25</sup>. Motyw bombardowania Japonii reżyser potraktował jako pretekst do rozważań na temat środkowoeuropejskich dylematów – jak napisał Andrzej Pitrus:

[...] rola Czechów w najnowszej historii Europy jest – w ujęciu Zelenki – podobna do roli Kokury. Mieszkańcy japońskiego miasta uniknęli tragicznego losu Hiroszimy, a jednocześnie utracili swoje miejsce w historii<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Marek Woźniak, *Historie kontrfaktyczne – czyli przeszłość z przyszłością*, w: *Świat z historią*, red. Piotr Witek, Marek Woźniak, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2010, s. 129.

<sup>23</sup> Motywy związane z zagrożeniem nuklearnym w kinie światowym prześledził na przestrzeni całej historii kinematografii Jerome F. Shapiro w opracowaniu *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, New York–London: Routledge 2002. Jednak traktuje on motyw bomby atomowej głównie jako pochodną traumy amerykańsko-japońskiej, stąd w jego gigantycznej analizie ponad tysiąc filmów zabrakło dzieł z Europy Środkowej i Wschodniej.

<sup>24</sup> Jan Jaroš, *Otakar Vávra*, s. 196.

<sup>25</sup> Kokura była pierwotnie celem zrzucenia „Fat Boya”, drugiej z amerykańskich bomb atomowych, w sierpniu 1945 roku. Z uwagi na niesprzyjające warunki pogodowe pilot bombowca B-21 otrzymał rozkaz zaatakowania Nagasaki.

<sup>26</sup> Andrzej Pitrus, *Petr Zelenka. „Szedł wczoraj tędy gość”*, w: *Mistrzowie kina europejskiego III*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków: Rabid 2007, s. 375.

---

HOW THE CZECHOSLOVAK CINEMA DETONATED THE ATOMIC BOMB,  
THAT IS WHAT JINDŘICH POLÁK'S FILM *TOMORROW I'LL WAKE UP*  
*AND SCALD MYSELF WITH TEA* (1977) IS ABOUT

*Summary*

Jindřich Polák's film *Tomorrow I'll Wake Up and Scald Myself with Tea* (*Zítřka vstanu a opařím se Cajeme*) of 1977 is neither the first nor the last attempt to "detonate" an atomic bomb by the Czech filmmakers. However, this science fiction comedy uses the Wells's concept of time travel to entertain a viewer with what the contemporary discourse calls the counterfactual history or simply considerations on "what if...". The film was made in the peak period of normalization, thus all the historiosophical, ideological or political allusions are deeply hidden. Despite the futuristic context, diegesis is recognizable and contemporary at the same time, and thus full of ambiguous motivations of characters. The atomic bomb, therefore, is not merely a decorative artifact around which the main characters move.

Trans. Izabela Ślusarek