

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.5>

Data przesłania artykułu: 30.04.2021

Data akceptacji artykułu: 21.12.2021

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

O zapomnianej czeskiej prowincji. Próba krytycznej refleksji nad filmem *Mistři* Marka Najbrta

About a forgotten Czech province:
An attempt at a critical reflection
on the film *Mistři* by Marek Najbrt

Abstract

In this article, we introduce readers to the works of the Czech director Marek Najbrt, unknown in Poland, using the example of the film *Mistři* (2004, *Champions*). The artist in his work tells about unemployment, contemporary national myths, illusions, love, and hockey. It is a movie addressing issues of Czech national identity, mentality, and the situation in which the Czechs found themselves after 1989. After fifteen years of experience with political independence, market economy, openness to the world, providing new challenges, and enabling comparisons and recapitulation, the artist takes up a story, created from fragments of the history of the “abandoned” inhabitants of certain devastated border areas. In the reflection on the Czech director’s work, we will pay attention to the message about the features of “forbidden narratives” and previously unnoticed narratives. The discourse on the Czechs and Czechness presented in *Champions* is also developed through the specific creation of film space and applying specific meanings to it (or resulting from it). The authors of the script offered the viewers a bitter tragicomedy about emotional emptiness and human littleness.

Keywords: Marek Najbrt, *Mistři*, Czech film, history, forbidden narratives

O zapomnutém českém kraji. Pokus o kritickou reflexi filmu *Mistři* Marka Najbrta

Shrnutí

Ve studii přibližují čtenářům v Polsku neznámou tvorbu českého režiséra Marka Najbrta na příkladu jeho filmu *Mistři* (2004, *Mistrzowie*). Tvůrce ve svém díle vypráví o nezaměstnanosti, současných národních mýtech, iluzích, lásce a hokeji. Vzniká obraz, který se zabývá otázkou české národní identity, mentality a situace, v níž se ocitli Češi po roce 1989. Autor se po patnácti letech zkušeností s politickou nezávislostí, tržní ekonomikou, otevřeností vůči světu přinášejícímu nové výzvy a umožňujícímu srovnávání a rekapitulování, pouští do vyprávění tvořeného z úryvků příběhů „opuštěných“ obyvatel jistých zdevastovaných příhraničních oblastí. V reflexi nad dílem českého režiséra svou pozornost zaměříme na sdělení o rysech „zakázaných narácí“ a také na dříve nepovšimnuté narace. V *Mistrech* přítomný diskurz o Čechách a českosti je rozvíjen také prostřednictvím specifického utváření filmového prostoru a vnášení či pronikání konkrétních smyslů do něj. Autoři scénáře divákům nabídli hořkou tragikomedii o emocionální prázdnotě a lidské malosti.

Klíčová slova: Marek Najbrt, *Mistři*, český film, historie, zakázané narace

Wychować się w momencie historycznego
przełomu to żadna przyjemność [...].
(Karpowicz, 2008, s. 112)

W artykule przybliżymy czytelnikom nieznana w Polsce twórczość czeskiego reżysera Marka Najbrta na przykładzie kameralnego filmu *Mistři* (*Mistrzowie*, 2004). Twórca po 15 latach doświadczeń z niezależnością polityczną, rynkowym ustrojem gospodarczym, otwarciem na świat dostarczającym nowych wyzwań i umożliwiającym dokonanie porównań oraz rekapitulacji podejmuje opowieść, na którą składają się fragmenty historii „porzuconych” mieszkańców zdevastowanych terenów przygranicznych. W filmie przedstawiono trudności Czechów z dostosowaniem się do nowej rzeczywistości polityczno-gospodarczej, ale też światopoglądowo-obyczajowej nastącej po 1989 roku. Reżyser stara się ukazać nowe okoliczności przez pryzmat spojrzenia wrzuconych w nie ludzi. Transformacja ustrojowa dopadła bohaterów filmu w wieku dojrzałym, przyjęli ją biernie, godząc się ze statusem podmiotu procesu dziejowego. Co szczególnie interesujące, obecny w *Mistrzach* dyskurs na temat Czechów i czeskości jest rozwijany także poprzez specyficzną kreację przestrzeni filmowej i nakładanie na nią (lub wynikanie z niej) konkretnych sensów.

Michel Foucault w tekście swojego słynnego wykładu *Inne przestrzenie* za wielką obsesję XIX wieku uznał historię opierającą się na mitotwórczym poten-

cjale drugiej zasady termodynamiki. Współczesność diagnozuje za to jako „epokę przestrzeni”. Francuski filozof twierdzi: „Żyjemy w epoce, w której przestrzeń przybiera dla nas postać relacji pomiędzy pozycjami (*d’emplacements*)” (Foucault, 2005, s. 118)¹. Konsekwencją takich prób jest relatywizacja miejsca, uznanie jego płynności i — paradoksalnie — ruchliwości. Przedstawiony paradygmat powoduje radykalną modyfikację myślenia o prowincjonalności, rozumianej jako zespół czynników, które na stałe oddzielają „tutaj” od „tam”. Zdaniem Zygmunta Baumana prowincjonalność została podszyta relatywną dychotomią „blisko–daleko” (2002, s. 147–148).

Marek Najbrt — czeski reżyser filmowy

Postać Marka Najbrta (ur. 1969) nie jest dobrze znana polskim widzom². Film *Mistrzowie* emitowany był tymczasem na VI Przeglądzie Filmowym Kino na Granicy w dniach 20–25 kwietnia 2004 roku, odbywającym się na terenie polskiego i czeskiego Cieszyna. Film cieszył się popularnością w Czechach i ugruntował silną pozycję reżysera w kraju naszych południowych sąsiadów. Dzieło Najbrta zdobyło w 2004 roku nagrodę Czeskiego Lwa na festiwalu filmowym w Karlowych Warach za montaż (Pavel Hrdlička), dla aktora drugoplanowego (Jan Burdař) i aktorki drugoplanowej (Klára Melišková). Film jest groteskowym obrazem współczesności, czeskich mitów i rytuałów.

Marek Najbrt jest absolwentem Wydziału Nauk Społecznych na Uniwersytecie Karola w Pradze oraz Katedry Dokumentalistyki Praskiej FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění), którą ukończył w 2000 roku. Mieszka i pracuje w czeskiej stolicy. W latach 1991–1998 zrealizował jako scenarzysta i reżyser szereg amatorskich i profesjonalnych projektów audiowizualnych. Do najważniejszych należą multimedialne przedstawienia *Balkóny* (1994) oraz *Sedm splněných snů* (1996–1997), zainscenizowane w praskim teatrze Archa. W czasach studenckich kręcił filmy dokumentalne (*Výnález Krásky*, 1994) oraz fabularyzowane filmowe kolaże (*Akce člověk*, 1996). W 1997 roku zagrał w filmie *Knoflíkáři* w reżyserii Petra Zelenki. Następnie wyreżyserował krótkometrażowy film *Zprávy z domova* (1999), którego akcja rozgrywa się podczas jednego wieczoru w studiu telewizyjnym (ukazany w nim początkujący prezenter telewizyjny Martin Sojka przygotowuje się do poprowadzenia swoich pierwszych wiadomości telewizyjnych, a na jego debiut z niecierpliwością oczekuje rodzina bohatera; w audycję i życie Sojki nieoczekiwanie wkracza siła wyższa, która znacząco

¹ Wywód Foucaulta prowadzi w stronę charakterystyki różnorodnych przestrzeni, które nazywa heterotopiami. Zalicza do nich między innymi szpitale, sanatoria, domy starców, kina, teatry czy cmentarze.

² Informacje dotyczące życia i twórczości reżysera znajdują się na stronie czesko-słowackiej bazy filmowej: <https://www.csfd.cz/tvurce/13299-marek-najbrt/> (dostęp: 15.04.2021).

wpływie na losy bohatera). W latach 1999–2000 reżyser nakręcił czteroczęściowy cykl filmów krótkometrażowych dla telewizji, zatytułowany *Kinetická encyklopedie všehomíra* (1999 i 2000), oraz dokument *Praha mizerná — Bílá hora a Ruzyně* (2000), które zostały zrealizowane przez firmę producencką Negativ i Česká Televize. Najbrt jest również twórcą filmu dokumentalnego o produkcji *Roku d'ábla* w reżyserii Petra Zelenki.

Obecnie zajmuje się przede wszystkim reżyserowaniem filmów. Jego kolejne dzieło — *Protektor* (2009), do którego scenariusz napisał we współpracy z Benjaminem Tučkem i Robertem Geislerem — zdobyło liczne nagrody i wyróżnienia, wśród nich nagrodę Kristián (Stowarzyszenia Czeskich Krytyków Filmowych) za najlepszy film, siedem Czeskich Lwów za najlepszy film, reżyserię, scenariusz, montaż, muzykę i plakat filmowy oraz dla najlepszej aktorki. Film został również nagrodzony na festiwalach w Denver, Syrakuzach, Krakowie i Peczu. *Protektora* prezentowano na ponad 50 innych festiwalach, między innymi na Londyńskim Festiwalu Filmowym czy międzynarodowym festiwalu filmowym w Palm Springs. Twórcy filmu znaleźli też dystrybutora na terenie Stanów Zjednoczonych i w innych krajach.

W filmie poznajemy losy radiowego reportera Emila Vrbaty oraz jego młodej żony aktorki Hany, które przypadają na okres II wojny światowej. Atrakcyjna Hana w 1938 roku świętuje swój pierwszy wielki sukces zawodowy. Niestety niemiecka okupacja oraz początek wojny dramatycznie zmieniają dotychczasowe życie dwójki bohaterów. Hana musi zmierzyć się z ciężarem swojego pochodzenia żydowskiego, z powodu którego znajdzie się na samym dole drabiny społecznej. Traci również wszelkie nadzieje na karierę aktorską. Z kolei Emil otrzymuje awans w stacji radiowej i staje się najważniejszym głosem propagandy III Rzeszy. Dzięki swojej pozycji zawodowej stara się chronić żonę i jednocześnie kontrolować jej życie. Odmawia rozvodu i w imię bezpieczeństwa Hany kontynuuje ich „rasowe, mieszane małżeństwo”. Z czasem w związek bohaterów wkrada się obojętność. Dotychczasowa pewność siebie Emila znika, a jego miłość do Hany zmienia się w pewien rodzaj „protektoratu”.

Marek Najbrt wygrał 3. edycję festiwalu Off Plus Camera w 2010 roku, zdobywając Krakowską Nagrodę Filmową „Wytuczanie Drogi”. Dzięki współpracy organizatorów festiwalu z Państwowym Instytutem Sztuki Filmowej otrzymał też grant, który zobowiązywał go do realizacji kolejnego filmu w Polsce. Projekt finansowo wsparł również polski milioner Leszek Czarnecki (właściciel między innymi Noble Banku). Nagrody otrzymane na Off Plus Camera oraz własne fundusze pozwoliły czeskiej ekipie szybko rozpocząć zdjęcia do *Polskiego filmu* (2010–2011), którego akcja częściowo rozgrywa się w Krakowie³. W produkcję Najbrta

³ Jednym z priorytetów festiwalu Off Plus Camera jest wypromowanie i udzielenie wsparcia filmowcom, którzy dopiero zaczynają swoją karierę. Taki jest również cel Konkursu Głównego „Wytuczanie Drogi”. Zob. *Czeski reżyser Marek Najbrt laureatem Krakowskiej Nagrody Filmowej*,

zaangażowała się Krakowska Komisja Filmowa, która udzieliła mu ogromnego wsparcia w trakcie zdjęć.

Polski film to komedia opowiadająca o czwórce znanych czeskich aktorów, którzy spotykają się po latach i postanawiają wspólnie nakręcić film. Realizacja projektu stanie się dla każdego z nich powodem do przeżycia własnego życiowego *katharsis*. Obraz porusza temat przyjaźni i absurdu w życiu aktora, balansującego na linie pomiędzy rzeczywistością a ułudą.

Na ekranie pojawili się kultowi czescy aktorzy nowej fali: Pavel Liška, Tomáš Matonoha, Josef Polásek, Marek Daniel i Jan Budař. W obsadzie znaleźli się również polscy aktorzy: Katarzyna Zawadzka (nagrodzona za debiut na FPFF w Gdyni za film *W imieniu diabła*), Krzysztof Czeczot oraz znany krakowski aktor komediowy Marcin Kobierski. Co ciekawe, Najbrt jednocześnie pracował nad *Polskim filmem* i był współscenarzystą oraz jednym z reżyserów popularnego czterdziestopięcioczęściowego serialu HBO *Terapie* (2011).

Zdaniem krytyków omawiane dzieło wyróżnia się psychologiczną głębią, wyrafinowaną konstrukcją postaci i niezwyklej oprawą. Niemal wszystkie wydarzenia rozgrywają się w gabinecie psychologa Marka Pošty (Karel Roden), którego w poszczególne dni tygodnia odwiedza kilku różnych pacjentów.

Najbrt nakręcił jeszcze film fabularny *Prezident Blaník* (2018), bajkę *Čertí brko* (2018), kilka seriali, w tym polityczno-satyryczny serial *Kancelář Blaník* (2014) dla telewizji internetowej Stream.cz, dwunastoodcinkowy serial historyczny *Já, Mattoni* (2016) oraz *Svět pod hlavou* (2017) nakręcone dla czeskiej telewizji.

W filmie *Prezident Blaník* reżyser porusza temat politycznej manipulacji opinią publiczną. Główny bohater Antonín Blaník jest jednym z najważniejszych lobbystów w kraju — pracuje dla prezydenta, różnych partii politycznych, a przede wszystkim dla własnego interesu i zysku. Pewnego dnia podejmuje decyzję o kandydowaniu na prezydenta Republiki Czeskiej. Kampania, w której obiecuje ludziom wszystko, czego nikt nie może im dać, kończy się sukcesem. Historia filmu rozgrywa się na tle autentycznych wydarzeń drugich bezpośrednich wyborów prezydenta Republiki Czeskiej. Najbrt przedstawia w nim wielu „prawdziwych aktorów” czeskiego życia politycznego i społecznego.

Ostatni projekt reżysera to serial internetowy *Republika Blaník* (2020), który jest satyrą polityczną nawiązującą do serialu *Kancelář Blaník* i filmu *Prezident Blaník*. Serial (podobnie jak *Kancelář Blaník* i *Prezident Blaník*) oparty jest głównie na dialogach, w szczególności prowadzonych przez Tondę Blaníka, który nieustannie w swoich rozmowach telefonicznych przemycza liczne aluzje na temat

<https://polskiemuzy.pl/czeski-rezyser-marek-najbrt-laureatem-krakowskiej-nagrody-filmowej/> (dostęp: 13.04.2021).

aktualnej czeskiej rzeczywistości społecznej i politycznej. Serial został utrzymany w gatunku mockumentu, w którym fikcja udaje film dokumentalny⁴.

Marek Najbrt wraz z producentem Milanem Kachynką w 2020 roku założył firmę producencką 38film. Reżyser za swoje dotychczasowe dokonania filmowe parokrotnie otrzymał Czeskiego Lwa za reżyserię i współautorstwo scenariusza.

Koniec starych czasów

Najbrt scenariusz do filmu *Mistrzowie* napisał we współpracy z Benjaminem Tučkiem oraz Robertem Geislerem. W role główne wcielili się: Jan Budař, Klára Melíšková, Jiří Ornest, Josef Polásek, Leoš Noha, Tomáš Matonoň, Will Spoor, Jan Řehák oraz Cyril Drozda. Dzięki temu, że w tej produkcji nie pojawiła się żadna wielka czeska gwiazda filmowa, twórcom udało się wykreować wrażenie zwyczajności i codzienności. Dzieło Najbrta to obraz poruszający kwestie czeskiej tożsamości narodowej, mentalności i sytuacji, w jakiej znaleźli się Czesi po 1989 roku. W filmie dominuje dyskurs na temat ówczesnego bezrobocia, współczesnych mitów narodowych, powszechnych społecznych złudzeń i miłości Czechów do hokeja. W wizji Najbrta, Tučki i Geislera uwagę zwraca przekaz o cechach „zakazanych narracji”, a także narracji wcześniej niedostrzeganych (Carrol, 1991).

Akcja filmu rozgrywa się w niewielkiej wiosce pozbawionej nazwy, która istnieje już tylko siłą rozpędu. Przestrzennie donioślejsze wydaje się bowiem istnienie heterotopicznego terytorium. Jak pisał Foucault: „przekonany jestem, że niepokój naszych czasów znacznie bardziej niż z czasem związany jest zasadniczo z przestrzenią” (2005, s. 119). Miejsce, w którym żyją bohaterowie filmu, odzwierciedla liczne problemy nękające czeskie społeczeństwo. Większość scen plenerowych została sfilmowana w Slavicach w regionie Tachov, na terenie wojskowym Doupov i we wsi Krašov⁵. Warto wspomnieć, że po 1945 roku Doupov praktycznie opustoszał w wyniku wysiedlenia ludności niemieckiej na mocy dekretów Edwarda Benesza. Jeszcze 22 maja 1947 roku w miasteczku przebywało 525 osób. W lutym 1953 roku została podjęta decyzja o utworzeniu w Górach Doupowskich poligonu wojskowego Hradiště. Dwa lata później miejscowość zlikwidowano, a mieszkańców przesiedlono do innych miast i wsi kraju karlowarskiego. Opuszczone budynki były stopniowo rozbierane do połowy lat siedemdziesiątych. Czasy potransformacyjne pozbawiły zatem dawną przestrzeń przyznanego jej wcześniej statusu. Miejsce definiujemy przy tym jako „miejsce sensu wpisanego i symbolizowanego, miejsce antropologiczne” (Augé, 2008, s. 130). Przyjmując

⁴ W tym gatunku utrzymany został film Petra Zelenki *Rok d'ábla* (2002).

⁵ Doupovskie plenery wykorzystano wcześniej w filmach *Pięciu grzeszników* (*Pět hříšníků*, 1964) w reżyserii Jaroslava Balíka i postapokaliptycznym *Koniec sierpnia w hotelu Ozon* (*Konec srpna v hotelu Ozon*, 1967) w reżyserii Jana Schmidta. Zob. *Zaniklé obce a objekty*, <http://www.zanikleobce.cz/index.php?obec=14> (dostęp: 29.03.2021).

założenie, że przestrzeń swoją strukturą czy znaczeniem może oddawać część aktualnych dla współczesności zjawisk i problemów, przyjrzenie się elementom świadczącym o specjalnym statusie pojawiającego się w filmie miejsca pozwoli także uwypuklić problemy nękające bohaterów, zarysować przeżywane przez nich konflikty.

Filmowa wioska pełni funkcję *nie-miejsca pamięci*, które było świadkiem tragicznych wydarzeń historycznych (II wojna światowa, prześladowanie Czechów, wypędzenie Niemców sudeckich, komunizm), jednak brakuje w nim obecnie jakiegokolwiek formy upamiętnienia (Sendyka, 2013). Lokalna czeska społeczność nie dokonuje tu żadnych praktyk pamięciowych. Jedynie Niemiec Ziege, który po II wojnie światowej pozostał w swoim rodzinnym domu, nie potrafi zapomnieć o przeszłości — regularnie odwiedza stary, zaniedbany i zapomniany przez mieszkańców cmentarz oraz kościół. Bohater samotnie doświadcza tam wspólnoty ludzkiego przeznaczenia. Pozostali mieszkańcy wioski wegetują w przestrzeni „o podejrzaną egzystencję”. Część z nich żyje iluzjami, wspomnieniami, a jeszcze inni zapijają się na śmierć. Nie ma tutaj szans na sukces zawodowy czy w ogóle jakąkolwiek pracę. Poza biedą jednoczy ich tylko kibicowanie hokejowej drużynie czeskiej reprezentacji narodowej.

W filmie nie mamy klasycznego głównego bohatera — typowego protagonisty ani też antagonisty. Najbrtowi bardziej zależało bowiem na ukazaniu losu czeskiego poprzez społeczność aniżeli na opowieści o jednym człowieku podejmującym „spektakularną” próbę przetrwania w warunkach zmieniającej się rzeczywistości. Bohater zbiorowy (tytułowi mistrzowie) to mieszkańcy wymierającej wioski, którzy znajdują się w podobnej sytuacji jak czeska reprezentacja hokeja, która w telewizyjnej transmisji walczy na drugiej półkuli o mistrzowski tytuł. W *Mistrzach* Najbrta poznajemy grupę przegranych ludzi mieszkających „gdzieś na końcu świata” (pogranicze czeskie końca XX wieku) i ich próby ratowania utraconej nadziei na godne życie. W miejscu i czasie, w którym przyszło żyć filmowym bohaterom „końca pewnego świata”, nie pozostaje im nic innego jak tylko pić, uprawiać seks i oglądać mecze hokeja.

W filmie spotykamy się z uniwersalnym dla czeskiej kultury typem bohatera. Efektem pracy Najbrta, Tučki i Geislera jest przetworzenie wzorca „małego czeskiego człowieka” (kreacja męskiego bohatera — Czechaczka) w taki sposób, że zachowując zasadnicze dla siebie cechy, staje się on jednocześnie bohaterem, którego rozterki, dylematy, lęki czy fobie możemy uznać za bolączki reprezentatywne dla mieszkańców potransformacyjnej Europy Środkowo-Wschodniej (białe plamy historii, kompleks II wojny światowej, ksenofobia, kwestia Romów i Niemców sudeckich). W tym obrazie twórcy próbują opowiedzieć o ciemnej stronie czeskiej transformacji w sposób ironiczno-oniryczny z kontrapunktem, jakim było spektakularne zwycięstwo Czech w mistrzostwach świata w hokeju.

Małą przygraniczną wioskę zamieszkuje zaledwie garstka osobliwych mieszkańców. Wśród nich mamy barmana Karela, który wierzy, że posiada gospodę

i kochającą żonę Zdenę, tymczasem ma tylko długi; Karel żyje iluzją. W jednej ze scen kłótni z małżonką dumnie wykrzykuje „jsem restaurátorem”. W jego lokalu codziennie spotykają się opuszczony przez żonę inwalida Jarda, kierowca autobusu Milan oraz Josef, którego pozostali uważają za Roma. Gospoda znajduje się w dawnej sali gimnastycznej zdewastowanego budynku Czeskiego Sokola (Česká obec sokolská)⁶. Miejsce to jest bardzo symboliczne dla czeskiej kultury i historii. Głównym celem Sokola było bowiem podnoszenie sprawności fizycznej i duchowej młodzieży oraz rozbudzanie w niej ducha narodowego (Novotný, 1990). Wygląd zniszczonej elewacji jest wynikiem przemian epoki, współgra z procesem działań odnoszących się do tych obszarów przestrzeni wyobrażonej, która dotyczy spraw tożsamości narodowej, rozwoju intelektualnego, rewolucji mentalnej i dążeń niepodległościowych, a także, może nawet przede wszystkim, poczucia tryumfu lub klęski. Tym samym filmowcy uczynili z tego miejsca przestrzeń nacechowaną ideowo (i ideologicznie). Gospoda pełni istotne funkcje w tej lokalnej społeczności. Jak pisze Stanislav Brouček:

Česká lokální společnost se proměňovala v čase. Řada jejích aspektů zanikla, některé se transformovaly, jiné zůstaly netknuty inovací. Co však představuje hospoda v lokálním prostředí a co odráží? Je místem k vytváření neformálních (event. formálních) společností (skupin) s různou škálou účelů. Do sdružovacích důvodů se promítají sousedské vazby, rozličné druhy příslušnosti ke stejné profesní nebo i politické orientaci, anebo četné formy zájmových aktivit. Všemi skupinami a společnostmi protéká skvělý pramen osvěžující, povzbuzující a odnášející vše nepotřebné. (Brouček, 1997, s. 235)

Budynek Sokola ma strukturę szkatułkową — zawiera w sobie mieszkanie Karela i Zdeny, pokój Milana, łazienkę, pralnię i gospodę, która ma charakter przestrzeni tranzytywnej. Usytuowanie gospody w dawnej sali gimnastycznej czeskiego towarzystwa sportowego wprowadza dodatkowy aspekt kulturowy — posługiwania się obiektami instytucji narodowych jako narzędziem działań politycznych i uczynienia z budynku symbolu upadku duchowych wartości oraz dawnej dominacji opresorów (nazizm, komunizm). Budynek Sokola i obszar z nim związany okazują się palimpsestem, w którym treść miejsca staje się narzędziem w służbie różnych ideologii, jest wyzyskiwana i transformowana w zależności od celów, jakim ma służyć. Zmianie uległy obecne w nim pokłady semantyczne. Miejsce to na przestrzeni lat staje się bowiem obiektem i jednocześnie źródłem działań opresorów, zmierzających do dokonania przewrotu w krajobrazie mentalnym zbiorowości. Cała matryca semantyczna obecna w filmie obudowana jest wokół Czeskiego Sokola, w którego obrazie uosabia się na przemian bądź to hegemonia opresorów, bądź to wyraz pamięci i tradycji. Traktowanie tej przestrzeni w obrazie

⁶ Czeski Sokół — towarzystwo sportowe powstałe w XIX wieku w Czechach. Organizacja została rozwiązana po agresji niemieckiej w 1938 roku, a jej członkowie byli prześladowani przez nazistów — Niemcy kierowali członków organizacji do niemieckich obozów koncentracyjnych. Sokół został reaktywowany po II wojnie światowej, w roku 1948. Towarzystwo zostało jednak rozwiązane przez komunistów po Praskiej Wiośnie w roku 1968. Ponownie reaktywowano je w 1990 roku.

Najbrta jako symbolu klęski (poprzez wtłoczenie jej w nowe ramy semantyczne) odbywa się przez wykorzystanie treści skumulowanych w jej obszarze. Procesem transformującym jest tu deformacja znaczeń, której celem było pokonanie siły duchowej narodu. Jednocześnie rekonfiguracja miejsca, związana z działaniem historii, aktywizuje pewne reakcje lokalnej społeczności.

W filmie gospoda Karela jest z jednej strony lokalem zwyczajnym, miejscem regularnych wizyt mieszkańców, z drugiej — przestrzenią „upadłych” mitów, w której nie spotykają się „lokalne autorytety”, brakuje w niej ducha dawnych czasów. Stali bywalcy tworzą małą zamkniętą społeczność, do której nie należy stary Ziege.

Żona właściciela lokalu, Zdena, również żyje złudzeniami. Wierzy, że Milan jest w niej zakochany. Ten zaś już widzi siebie jeżdżącego na linii dalekobieżnej nad morze. Autobus Milana jest przy tym jedynym połączeniem ze światem w tej opuszczonej okolicy. Zdena czuje się bardzo samotna pomiędzy ośmioma mężczyznami. Tylko ona nie kibicuje czeskim hokeistom, nic jej nie łączy z lokalną społecznością. Pewnej nocy wraz z nastoletnim synem Jardy jako jedyna opuści przygraniczną wioskę.

Pocziwy Josef myśli z kolei, że ma przyjaciół i nie jest Romem, dodatkowo razem z Karlem ufają miejscowemu alkoholikowi Bohoušowi i jego wizjom rozgrywek hokejowych po wypiciu rozcieńczalnika, w których ten widzi wyniki sportowych potyczek. Bohaterowie naiwnie wierzą, że to może uratować ich sytuację finansową. Tymczasem zawiedziony życiem Jarda nie wierzy już w nic i nienawidzi Romów (ksenofobia, rasizm). Neurotyczny prażanin Pavel usiłuje wypędzić pierwotnego niemieckiego właściciela ze „swojego” domku letniskowego (problem sudecki).

Bohaterowie piją piwo, egzystują na kredyt, pozbawieni jakichkolwiek ambicji, znajdują się na swoistym życiowym zakręcie — zdegradowani, samotni, podejmujący groteskowe próby powrotu do utraconego *status quo*. W gospodzie nie podaje się jedzenia, ponieważ nikogo nie stać na posiłek. I jakkolwiek pojawiają się w lokalu codziennie, otoczeni przez podobnych do siebie innych, przestrzeń ta nie tworzy ani tożsamości, ani relacji, lecz jedynie podobieństwo i samotność. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które Marc Augé (2012) nazywa etnologią samotności. Historia wpływa bowiem na zmiany tego miejsca, a wraz z nimi wywierany jest wpływ na społeczeństwo, który odbywa się poprzez deformację przestrzeni i wymowę zawartą w filmowej odsłonie obiektu.

Losy bohaterów toczą się na tle mistrzostw w hokeju na lodzie. Widzowie mogą na podstawie reakcji i sposobu przeżywania przez nich gry sportowej wnioskować o ich rzeczywistych uczuciach i wartościach. Dla wielu Czechów hokej na lodzie jest przestrzenią świętą, w której realizują własne pragnienie doskonałości, zwycięstwa, podziwu i władzy. W takich fanów zamienia się też grupa mieszkańców bliżej nieokreślonej zdewastowanej wioski na terenach przygranicznych. Spotykają się podczas mundialu przed gasnącym, starym ekranem telewizyjnym

w miejscowej gospodzie, której zadłużony właściciel nie ma już odwagi żądać od nich pieniędzy⁷. Lokal staje się jednocześnie przestrzenią pomiędzy trywialnością a wzniosłością. Hokeiści są przez ukazane w filmie postaci postrzegani jako bohaterowie narodowi. Mieszkańcy zgromadzeni przed telewizorem czują, że dzieje się teraz coś fundamentalnego i zarazem historycznego, w czym nawet oni mogą brać udział. Tymczasem w rzeczywistości nic takiego się nie wydarzyło. Bohaterowie obrazu wierzą, że jeśli się zjednoczą i wesprą coś, w tym przypadku reprezentację czeską, poradzą sobie lepiej z innymi problemami. W gospodzie pijany Jarda wykrzykuje: „hokejisté pro nás dělají víc, než všichni politici dohromady”. Pomóc ma im w tym braterstwo w iluzji.

Tym samym nasuwa się pytanie, z jakiej perspektywy został przedstawiony obraz czeskiej rzeczywistości. Występujący w nim jako znaturalizowany system reprezentacji stanowi kreację świata przedstawionego z punktu widzenia dyskursu okresu przejściowego, rzeczywistości odchodzącej w przeszłość, narracji końca i narracji zmiany. Bohaterowie filmu żyją w trudnych czasach. Hanna Gosk tak o nich pisze:

wydają się płynne, trudno uchwytnie, nie mają bowiem jeszcze ustabilizowanej nazwy, a jednak sygnalizują swoją obecność wystarczająco dobitnie, by na ich podstawie mówić o końcu niesuwerennej wersji rzeczywistości i jej zmianie w inną — nową. Dodatkową trudność stanowi fakt, iż cała sytuacja jest w jakimś sensie naturalna dla przeżywającej ją społeczności (innej po prostu nie ma) i bywa przeżywana jako sytuacja pierwsza. A że brak dystansu do zdarzeń *in statu nascendi*, stąd trudność z wypracowaniem pozycji uczestniczącego obserwatora, która pozwoliłaby na dyskursyficację takiej sytuacji, spojrzenie na nią jak na coś nieoczywistego, co posiada własne mechanizmy warte dostrzeżenia i nazwania. (Gosk, 2015, s. 17)

W tym okresie, to znaczy w momencie przejściowym, można wychwycić warianty dyskursu polegającego na utwierdzaniu wybranych mitów (Romowie, Niemcy sudeccy, hokej) i dysponowaniu poprzez nie zbiorową wyobraźnię oraz emocjami. Zmiana polegająca w filmie na zakończeniu jednego stadium w życiu tej społeczności (koniec systemu komunistycznego) i rozpoczęciu nowego u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku (początek systemu kapitalistycznego) łączy się z jednej strony z aktem projekcji, asymilacji, lecz z drugiej — również alienacji poprzez reifikację. W czeskich realiach wychodzenia ze stanu uzależnienia od ZSRR, trwającego od zakończenia II wojny światowej do 1989 roku, ów akt odnosi się do prób ujmowania tego, co nowe, w stare dyskursy, ukształtowane jeszcze w okresie istnienia Czechosłowacji (Walas, 1993, s. 40)⁸.

⁷ Mistrzostwa świata w hokeju na lodzie odbywają się co roku, zwykle w okolicach maja, choć w filmie mistrzostwa rozgrywają się zimą. W *Mistrzach* wykorzystano materiał z mistrzostw świata w hokeju na lodzie, które odbyły się w Hanowerze w 2001 roku. Co istotne, w latach 1996–2001 Czesi zdobyli sześć kolejnych medali mistrzostw świata, w tym złote w 1999, 2000 i 2001 roku, oraz złoto olimpijskie na igrzyskach w 1998 roku w Nagano. W 2002 roku uważani za faworytów do złota Czesi odpadli z turnieju w jego ćwierćfinale, uległszy drużynie rosyjskiej.

⁸ Warto nadmienić, że — jak wspomina Teresa Walas w pracy *Czy możliwa jest inna historia literatury* (1993) — każdy dyskurs jest w tym samym stopniu odsłanianiem co zatajaniem, produkco-

W obrazie lokalnej społeczności Najbrt przywrócił jej dawny, ontologiczny status i połączył z grupami marginalizowanymi i wykluczonymi (Bauman, 2002, s. 118). W świecie *Mistrzów* rozpatrywanym na poziomie „ponowoczesnej rzeczywistości” tylko kierowca autobusu Milan (człowiek globalny) ma pieniądze i marzenia o dalekich nadmorskich podróżach. Jego mobilność czyni go w oczach Zdeny atrakcyjnym w odróżnieniu od pozostałych „ludzi lokalnych”, którzy wydają się „ubezwłasnowolnieni”. Kobieta pragnie wyzwolenia, ucieczki z tego ograniczonego kulturowo i przestrzennie obszaru pozostającego na marginesach „nowego świata”, „innej kultury”. Tym samym metafora mobilności nie jest metaforą konstytuującą bycie pozostałych bohaterów w świecie. Jak pisze Ewa Kosowska:

Fenomen przyimka „w” polega na tym, że niemal niedostrzegalnie konstytuuje on nasze myślenie. Sprawia, iż model fragmentarycznie partycypowanej przez nas rzeczywistości przypomina matryoszkę — każdy jej element jest umieszczony w czymś, w jakiejś przestrzeni, która, choć obca i czasem przypadkowa, umiejscawia go i stabilizuje na poziomie kontekstu. (Kosowska, 2007, s. 73)

Najbrt rozpatruje prowincjonalność jako kategorię epistemologiczną i zarazem kontekstualną. Postrzega ją jako „złożoną fenomenologiczną jakość” (Appadurai, 2005, s. 266) wyrażającą się w określonych rodzajach sprawczego działania (kradzież energii przez Josefa i Karela), towarzyskości (codzienne spotkania bohaterów w gospodzie) i powtarzalności (wizyty starego Niemca na cmentarzu). Mamy tu do czynienia z aspektem „socjalizacji przestrzeni i czasu” (Appadurai, 2005, s. 266). Życie grupy bohaterów wiąże się bowiem z ciągłą reprodukcją i utrwalaniem „tutaj”. Ich losy zakorzenione są w konkretnym kontekście i wpisane w określoną strukturę społeczną według pewnych wzorców, które możemy połączyć z geograficznym aspektem procesu kreowania ludzkiego świata. Reżyser wiąże te procesy z niezwykle istotnym momentem kolonizacji (pogranicze) (Kershaw, 2016)⁹. Powstanie tej społeczności było bowiem związane z zawłaszczeniem. Dla Najbrta jest to moment zarówno historyczny, jak i chronotypiczny (przejawia się w codziennych i odświętnych praktykach kulturowych). Pierwszy z tych dwóch aspektów manifestuje się w słowach Karela, który przypomina Pawłowi, że wioska przed wojną była niemiecka. Prażanin nie chce o tym pamiętać. Stanowi to podstawę dychotomicznego podziału rzeczywistości na „swoi-obcy”, „my-oni” (Suchocka, Królikowska, 2014, s. 78). *Mistrzowie* zawierają trzy typy narracji: narrację końca, zmiany i narrację początku.

waniem sekretu (Michel de Certeau). Badaczka przywołuje pracę *L'écriture de l'histoire de Certeau* z 1975 roku.

⁹ Edward Benesz w przemówieniu radiowym z 12 maja 1945 roku mówił o potrzebie „ostatecznego zlikwidowania problemu niemieckiego”. Niemal natychmiast po nim wysiedlono z Brna ponad 20 tysięcy mężczyzn, kobiet i dzieci. Część z nich nie przetrwała forsownego marszu ku granicy austriackiej. Do jesieni 1947 roku z Czechosłowacji wypędzono 3 miliony Niemców, przy czym około 19–30 tysięcy Niemców sudeckich zostało zabitych.

Z prawnego punktu widzenia sąsiedzi starego Niemca mieli rację. Dekret Edwarda Benesza z 19 maja 1945 roku przejmował bowiem w zarząd państwowy majątek osób „nielojalnych wobec państwa” narodowości niemieckiej i węgierskiej, bez możliwości odszkodowania. Krzywdy i zbrodnie historyczne rodzą nienawiść do danej grupy społecznej i tworzą silne stereotypy, związane między innymi z wybranym narodem bądź środowiskiem. Relacje czesko-niemieckie w filmie oparte zostały na wzajemnej niechęci, braku zrozumienia i akceptacji Innego. Lokalna społeczność jest nieufna wobec niemieckiego mieszkańca, który nie mówi po czesku. Nie liczy się dla nich Ziege jako jednostka — to, jakim jest obecnie człowiekiem — ale jego niemieckie korzenie. Swoją niechęć manifestują poprzez nękanie, obraźliwe określenia (Niemczura), okrzyki (*Heil Hitler!*), malowanie swastyki na drzwiach czy zniszczenie jego rodzinnego grobu. Głęboko w świadomości lokalnej zakorzeniona została krzywda, której Czesi doznali podczas II wojny światowej¹⁰. Mamy tu do czynienia z obrazem braku harmonii współżycia, za którym stoją roszczenia. Pavel obawia się o swoją chatę, która wcześniej należała do rodziny starego Niemca. Zdaniem Marii Ossowskiej istnieją „rysy moralne społeczeństwa, które trudno zrozumieć bez odwołania się do ich przeszłości” (2005, s. 88). Zachowanie bohaterów filmu świadczy o tym, że w okresie potransformacyjnym nadal mamy do czynienia z polaryzacją w zakresie moralności. Refleksja nad dyskursem zmiany w filmie Najbrta osadzona zostaje w negatywnej ontologii. Ludzie ubodzy, pozbawieni dostępu do najnowocześniejszych technologii, żyjący na marginesie społeczeństwa (na peryferiach kraju), okazują się nosicielami pejoratywnych wartości.

Akcja rozgrywa się pod koniec zimy, w okresie pochmurnym, bezbarwnym, który harmonizuje z ogólną koncepcją plastyczną dzieła. Buduje ona wrażenie przestrzeni wykluczonej, wyobcowanej i klaustrofobicznie zamkniętej, w której główną czynnością zdaje się oczekiwanie na zmianę. Atmosfera zrujnowanej wioski i natura mają wpływ również na mieszkańców. Przyroda staje się tymczasem lustrzanym odbiciem ich duszy. Kolorowe akcenty do filmu wprowadza jedynie hokej — szara przestrzeń zostaje rozświetlona kolorami czeskiej flagi. Dla fauny i flory jest to jeszcze czas martwy, ale na jego horyzoncie już powoli ujawnia się wiosenna nadzieja bohaterów w zwycięstwo czeskiej reprezentacji na mistrzostwach świata. Pavel wykrzykuje podczas transmisji sportowych, że „fandit si

¹⁰ Integralność terytorialna Czechosłowacji została naruszona na skutek zawarcia układu monachijskiego. Przy nieobecności przedstawicieli Czechosłowacji na konferencji Wielka Brytania i Francja, preferując politykę ustępstw wobec III Rzeszy, pozwoliły Hitlerowi 29 września 1938 roku na zajęcie Kraju Sudetów. Już 15 marca 1939 roku III Rzesza przekształciła Bohemię i Morawy w Protektorat Czech i Moraw, na terenie Słowacji niepodległość proklamowała prohitlerowska Pierwsza Republika Słowacka, a na Zakarpaciu powstała efemeryczna Karpato-Ukraina. Należy w tym miejscu wspomnieć o stratach, jakie poniosło czeskie społeczeństwo podczas II wojny światowej. W latach 1938–1945 na terenach byłej Czechosłowacji według różnych źródeł zginęło od 325 do 365 tysięcy mieszkańców Protektoratu Czech i Moraw, Kraju Sudetów, Słowacji i Rusi Podkarpackiej.

musíme sami, nikdo jinej to za nás neudělá!”). W zacytowanym fragmencie zwraca uwagę ton wzniosły i zarazem negatywna nuta. To przykład opowieści o relacjach czeskiej wspólnoty z Innymi, ukazującej przy tym autoprezentacyjne techniki tejże wspólnoty, w których do głosu dochodzi rozumienie ojczyzny niekompatybilne z tradycyjnym wzorcem wypracowanym w XIX wieku.

Dla wykreowanego przez reżysera podmiotu zbiorowego Inny/Obcy to zarówno ten silniejszy (nowy system, opresor), jak i ten słabszy (Rom, stary Niemiec, gorszy), usytuowany nisko w hierarchii społecznej. Z byłym opresorem (autochtonem) bohaterowie rozprawiają się w narracjach kompensacyjnych, w których prezentują go jako (dyskursywnie) pokonanego, obecnie opresjonowanego. Filmowa zbiorowość dysponuje doświadczeniem byłego wojennego podporządkowania, lecz nie problematyzuje swojej obecnej pozycji. Niemiec sudecki Ziege, jedyny pierwotny mieszkaniec wioski, o mocnym poczuciu „zakorzenienia” (Appadurai, 2005, s. 269)¹¹, świadek dawno minionych czasów, tęsknie wygląda śmierci — wyzwolicielki od samotności pośród obcych ludzi. „Milczenie” w filmie na temat II wojny światowej, krzywd czeskich czy wypędzenia Niemców sudeckich, pozornie sugerujące ich nieistotność, wiele mówi o moralnej kondycji społeczeństwa dawniej podporządkowanego, przechowującego ślady nawyków widzenia oraz interpretowania świata w sposób ukształtowany przez warunki długotrwałego zniewolenia czasów Czechosłowacji. Skomplikowane motywy czeskiego stosunku do zachodniego sąsiada, pamięć doznanych historycznych upokorzeń, doświadczenia wojenne, powojenne czeskie „rozrachunki” w filmie nie są przedmiotem dyskusji, choć zostały zaświadczone egzystencjalnym konkretem (miejsce pamięci — kościół, cmentarz) (Nora, 2001). Zachowanie mieszkańców wobec starego Niemca podważa ich pozytywną tożsamość¹².

Opowieść Najbrta o „końcu pewnego świata” pozostawia niektóre wątki w sferze nieomówień. Znalazły się wśród nich — ważne w kontekście budowania powojennej, a następnie potransformacyjnej autoświadomości Czechów — niewypowiedziane wówczas narracje na tematy czesko-niemieckie oraz czesko-romskie. W filmach kręconych tuż po II wojnie światowej w Czechosłowacji (aż do 1989 roku) ten istotny element składowy potencjalnej narracji początku, jakim były stosunki czesko-niemieckie w trakcie i pod koniec wojennych wydarzeń, pozostawał na ogół w sferze milczenia. Niestety w dziele Marka Najbrta pojawił się również w pewien ułomny sposób.

Wątek niemieckiego Innego, drugi obok wątku romskiego Onego/Obcego, trudny do podjęcia w okresie Czechosłowacji, stanowi u omawianego reżysera dopełnienie panoramy czeskich lat potransformacyjnych. Wspomniane wątki zo-

¹¹ Appadurai nazywa ten proces „wytwarzaniem struktury uczuć”.

¹² Sytuacja we wsi jest przykładem zagrożenia pozytywnej tożsamości człowieka: „zagrożeniem pozytywnej tożsamości społecznej jest każda sytuacja, w której dowiadujemy się o wadach, cechach negatywnych i poślednim charakterze grupy, do której należymy, przez co nasz poziom kolektywnej samooceny spada” (Bilewicz, 2008, s. 27).

stały stłumione w czechosłowackich produkcjach filmowych, co przyczyniło się do tego, iż właściwie nigdy nie udało się w kulturze i świadomości czeskiej pracować ich do końca.

Odrębnym zagadnieniem jest wprowadzenie w *Mistrzach* refleksji na temat stosunków Czechów do Romów jako Inných¹³. W filmie Josef sam siebie odbiera jako Innego, gorszego Roma. Zewnętrzne cechy, które miały go definiować, jak kędzierzawe, ciemne włosy, oliwkowa karnacja czy niepewne pochodzenie (nieznany ojciec), występują tu, w prowadzonej z lekko ironicznym dystansem narracji, jako szczególnego rodzaju skaza i piętno. W obrazie Najbrta pojawiają się sceny, w których bohater uzmysławia sobie, że wygląda inaczej niż jego czescy sąsiedzi, jest Inny. Do końca filmu Josefowi towarzyszy poczucie uświadomionej Inności/Obcości. Nie pozwala mu o tym zapomnieć Jarša swoimi obraźliwymi komentarzami pod adresem Romów. Nie chodzi tu tylko o nacechowane w określony sposób postrzeganie Romów, których czescy sąsiedzi rozpoznają od pierwszego spojrzenia właśnie po wyglądzie. Jarša odczuwa jako ośmieszające upodobanie Josefa do czeskiego hokeja, które ostro kontrastuje z jego obcością, niemożliwą w oczach Czecha do zatarcia, a akceptowaną przez czeskie otoczenie tylko w określonych warunkach, na mocy niepisanej umowy, że żadna ze stron zbyt ostentacyjnie nie zechce przekroczyć wyznaczonych granic. Ten układ oznacza, że Jarša i pozostali bohaterowie nie będą nawiązywać w rozmowach do pochodzenia Josefa, a ten zrezygnuje z nadmiernego manifestowania związków z czeskością, które byłyby odbierane jako fałszywe. Wobec niego padają jednak obraźliwe słowa: „ty jsi blběj jak Cikán”, co świadczy o zawartości oceniającej i emocjonalnej wypowiedzi. Bohater został podporządkowany i zdominowany przez grupę. Chwiejna równowaga zbudowana na niepewnym fundamencie przemilczeń i niedomówień, traktująca różnicę jako nieusuwalną skazę, którą należy zmyć, a nie na przykład element potencjalnego kulturowego wzbogacenia obu stron, stanowi rdzeń jed-

¹³ Znaczna większość z około 20 tysięcy czeskich Romów żyjących w Czechach przed II wojną światową podzieliła los czeskich Żydów — trafili do komór gazowych niemieckich obozów koncentracyjnych. W Zagładzie Romów brał udział rząd pronazistowskiego Protektoratu Czech i Moraw, a w samym Protektoracie działały zarządzane przez Czechów obozy koncentracyjne dla Romów, między innymi w Letach w południowych Czechach koło miasta Pisek (założony w 1940 roku). Na terenie obejmującym także obszar byłego obozu w latach siedemdziesiątych wybudowano przemysłową fermę trzody chlewnej. W latach dziewięćdziesiątych na miejscu przyobozowego cmentarza postawiono pomnik i podjęto społeczną kampanię na rzecz rozbiórki chlewni. Po wojnie słowaccy Romowie zaczęli osiedlać się w Czechach, przeważnie na wyludnionych terenach przygranicznych, skąd zostały wygnane 3 miliony Niemców sudeckich. Znane są też przypadki prowadzonych przez władze komunistyczne deportacji Romów ze wschodniej Słowacji na teren czeskich Sudetów. Po rozpadzie Czechosłowacji w Czechach pozostała społeczność romska mocno związana z Romami słowackimi. Cichy napływ słowackich Romów trwał, gdyż obywatele słowaccy w Czechach i czescy na Słowacji mieli w porównaniu z innymi cudzoziemcami większe możliwości znalezienia pracy czy studiowania. Na romską migrację do Czech miała także wpływ pogłębiająca się z czasem różnica między systemami socjalnymi w bogatszych Czechach i biedniejszej Słowacji (Nečas, 1999).

nej z pominiętych narracji okresu Czechosłowacji. Problem mniejszości romskiej w Czechach jest zaskakująco kłopotliwy ze względu na jej rolę we współczesnym czeskim społeczeństwie. Nie ułatwia to równouprawnienia romskiej (mniejszościowej) i czeskiej (większościowej) pamięci zbiorowej.

W zakończeniu filmu wszyscy bohaterowie (z wyjątkiem Zdeny i młodego Jarďy) po pijanej i chaotycznej nocy, w trakcie której uczcili wygraną czeskiej drużyny hokejowej, budzą się rano w zniszczonym kościele. Następnie udają się w stronę gospody, a po drodze dumnie wykrzykują: „Zdeno, jsme mistři!”. Karel i starszy Jarďa nie wiedzą, że najbliżsi ich opuścili. W budynku pozostał tylko Zeige, który po wypiciu z lokalnymi mieszkańcami starego schnappsa zasnął na blacie baru. Wcześniej butelkę tego trunku wyjął ze skrzyni, w której znajdował się także granat z czasów II wojny światowej. Starzec po przebudzeniu dostrzega pocisk, który leży tuż obok niego na ladzie. W kolejnym ujęciu słyhać jedynie odgłos wybuchu. Ten znaczący moment w *Mistrzach* należy traktować jako symbol końca pewnego świata, kres wędrówki starego Niemca, karę, równanie statusu, a zarazem przebudzenie i początek czegoś nowego.

Podsumowanie

W filmie *Mistrzowie Najbrt* w modelowy sposób ukazał sytuację zmiany historycznej/kulturowej/egzystencjalnej i zademonstrował, co się dzieje, gdy nowe próbuje się zmieścić w strukturach pojęciowych starego świata, niegdyś oswojonego, lecz już niewystarczającego sposobu pojmowania rzeczywistości. Reżyser dokonuje oceny okresu potransformacyjnego jako epoki bezpowrotnie minionej, z której doświadczeń nie da się skorzystać w nowych czasach. Motywy narodowe, etniczne, społeczne i seksualne wypełniają kluczową noc obrazu burzliwymi wydarzeniami i porywającymi wątkami. Scenarzyści twórczo wykorzystali sytuację zmiany, jej tworzywem czyniąc struktury poznawcze, które zostały ukonstytuowane w minionych warunkach. W efekcie uzyskuje się chaos, absurd i pomieszanie. Tyle że w ujęciu czeskiego reżysera owo pomieszanie, owa dziwność (zjawy hokeistów) nie prowadzą do odrzucenia, nie wywołują negatywnej kwalifikacji, a są raczej zachętą do eksploracji nowego obszaru poznania/doznań (nocna ucieczka Zdeny skradzionym autobusem). Zaproponowane przez twórców filmu narracje końca, zmiany, początku stanowią emanację dyskursu przejściowego, a więc nie utwierdzają już/jeszcze wybranych mitów, by dysponować poprzez nie zbiorową wyobraźnię oraz emocjami odbiorców, ale budują dyskurs (Gosk, 2010), który nie polega na wyłączeniu i polaryzacji, lecz zaangażowaniu i reartykulacji, „odpominający” przeszłość, sygnalizujący przemilczenia i stłumienia. Zmiana ustrojowa 1989 roku — likwidująca w Czechosłowacji zależność od Związku Radzieckiego, umożliwiająca pełne otwarcie na świat, przyspieszenie cywilizacyjno-kulturowe, powodująca istotne osłabienie roli czynników ideologiczno-historycznych

w kształtowaniu ludzkiego losu — doprowadziła do unieważnienia większości, istotnych do tej pory, przyczyn negatywnego zabarwienia tożsamości Czechów, ale też osłabiła i zrelatywizowała ich poczucie tożsamości w ogóle. W *Mistrzach* śledzimy historię ludzi, z których każdy ma własne pragnienia i marzenia. Kochając się i zdradzając, uwielbiając wspólne przeżycia, w imię czego skłonni są uwierzyć w nonsens i absurdy. Autorzy scenariusza zaproponowali w tym obrazie widzom gorzką tragikomedię o emocjonalnej pustce i ludzkiej małości.

Bibliografia

- Appadurai, A. (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek. Kraków: Universitas.
- Augé, M. (2008). Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty, przeł. A. Dziadek. *Teksty Drugie*, 4, s. 127–140.
- Augé, M. (2012). *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bauman, Z. (2002). *Globalizacja: i co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot. Warszawa: PIW.
- Bilewicz, M. (2008). *Być gorszymi. O reakcjach na zagrożenie statusu grupy własnej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Brouček, S. (1997). Místo hospody v české lokální společnosti. W: V. Novotný (red.), *Hospody a pivo v české společnosti* (s. 233–238). Praha: Academia.
- Carrol, D. (1991). Reguły gry, przeł. G. Dziamski. W: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturowej* (s. 53–63). Warszawa: IFIS PAN.
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie, przeł. A. Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6, s. 117–125.
- Gosk, H. (2010). *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku. Kraków: Universitas.
- Gosk, H. (2015). *Wychodzenie z „cienia imperium”*. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków: Universitas.
- Karpowicz, I. (2008). *Gesty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kershaw, I. (2016). *Do piekła i z powrotem. Europa 1914–1949*, przeł. A. Romanek. Kraków: Znak.
- Kosowska, E. (2007). Przestrzenie tożsamości. W: W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości* (s. 67–78). Kraków: Universitas.
- Nečas, C. (1999). *Holocaust českých Romů*. Praha: Prostor.
- Nora, P. (2001). Czas pamięci, przeł. W. Dłuski. *Res Publica Nowa*, 7, s. 37–43.
- Novotný, J. (1990). *Sokol v životě národa*. Praha: Melantrich.
- Ossowska, M. (2005). *Socjologia moralności. Zarys zagadnień*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sendyka, R. (2013). Pryzma — zrozumieć nie-miejsca pamięci (*non-lieux de memoire*). *Teksty Drugie*, 1–2, s. 323–344.
- Suchocka, A., Królikowska, I. (2014). Kreowanie tożsamości kulturowej jako wyzwanie XXI wieku. *Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych. Kwartalnik*, 4, s. 73–88.
- Walas, T. (1993). *Czy możliwa jest inna historia literatury?*. Kraków: Universitas.

Filmografia

- Najbrt, M. (2004). *Mistři*. Czechy: Negativ s.r.o.–Česká Televize–Barrandov Studio a.s.

Źródła internetowe

Czeski reżyser Marek Najbrt laureatem Krakowskiej Nagrody Filmowej. Pobrane z: <https://polskie.muzy.pl/czeski-rezyser-marek-najbrt-laureatem-krakowskiej-nagrody-filmowej/> (dostęp: 13.04.2021).

Czesko-słowacka baza filmowa. Pobrane z: <https://www.csfd.cz/tvurce/13299-marek-najbrt/> (dostęp: 15.04.2021).

Zaniklé obce a objekty. Pobrane z: <http://www.zanikleobce.cz/index.php?obec=14> (dostęp: 29.03.2021).