



Anna Car

Heterotopie i tabu... Mroczniejszy wymiar spotkań Czechów i Polaków



„Za każdym idzie jego cień i im mniej jest on włączony do świadomego życia człowieka, tym bardziej jest czarny i gęsty”¹ pisał Carl Gustav Jung w nawiązaniu do własnej teorii archetypów. Cień w ujęciu Junga reprezentuje aspekt nas samych, wyparty ze świadomości z uwagi na treści, jakie zawiera; na wiedzę o nas, trudną do zaakceptowania i w efekcie niepożądaną. Taki aspekt czy wymiar nie musi się odnosić wyłącznie do relacji wewnątrzpsychicznych, lecz może również regulować stosunki między jednostkami i zbiorowościami. Wydaje się, że mroczne *common places* są ich nieodłączną częścią. W historii państw i narodów, w tym również Czech i Polski, powstają one w toku dziejów, a przy tym z uwagi na ich charakter, niechętnie wydobywane są na światło dzienne. Wyjątkiem jest twórczość artystyczna, zawsze otwarta na to inne, dziwne, trudne czy bolesne. Warto się zatem przyjrzeć ujmowanemu przestrzennie i kulturowo mroczniejszemu wymiarowi kontaktów Czechów i Polaków w oparciu o literaturę i film.

W klasycznej już, debiutanckiej powieści Daniela Hodrovej *Podobojí (Pod dwiema postaciami)*, wydanej po raz pierwszy w roku 1991, występują na równych prawach bohaterowie żywi i umarli. W drugiej grupie znajduje się między innymi rodzina Davidovičův, Czechów żydowskiego pochodzenia, tworzona przez dziadków oraz wnuczkę Alice. Chronologia zdarzeń, wprowadzających w ontologię powieściowych postaci, niejako zawieszonych między życiem i śmiercią, nie jest linearna, dlatego

¹ C. G. Jung, *Psychologia a religia*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1995, s. 99.

nie od razu dowiadujemy się, że przebywająca w komorze babcia, wiodąca wraz z dziadkiem jakoby normalny żywot, jest martwa, dawno temu bowiem „wyleciała przez komin gdzieś w Polsce”². Tak oto z jednej strony sygnalizowany jest fikcyjny status bohaterów, wywołanych z niebytu za pomocą powieściowego słowa, z drugiej zaś ich przedziwna egzystencja przywołuje czasy wojny i zagłady. Hodrová, kierując dym z palonych w Polsce ciał w stronę czeskiej Pragi, aby tchnąć w ten „eter” powieściowe życie, tworzy magiczne połączenie, korytarz między tragiczną przeszłością a teraźniejszością, jak również między naszymi doświadczonymi przez wojnę krajami. Realizm magiczny Hodrovej inni czescy pisarze zastępowali bardziej „przyziemną” treścią oraz formą, podążając drogą wytyczaną przez transporty do obozów koncentracyjnych.

Tematyka wojny i obozów łączy się z zagadnieniem przestrzeni, wedle Michela Foucaulta, jednej z wielkich obsesji XX wieku³. Chodzi przy tym o przestrzenie szczególne, odsyłające do wyróżnionych przez Foucaulta heterotopii. Ujmowane są one jako kontr-miejsca (*contre-emplacements*) i przybierają zróżnicowane formy, bez jednej wspólnej, bazowej i uniwersalnej; są one „rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”⁴. Filozof wyróżnia przede wszystkim heterotopie kryzysu, współcześnie przekształcające się w heterotopie dewiacji w postaci szpitali psychiatrycznych, więzień czy jeszcze do niedawna sanatoriów dla gruźlików. XX-wieczną formą heterotopii dewiacji, o czym pisze szwajcarski badacz Jens Herlth, są obozy koncentracyjne:

² D. Hodrová, *Pod dwiema postaciami*, tłum. L. Engelking, Łódź 2001, s. 33.

³ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117.

⁴ Tamże, s. 120.

Miejszem realizacji nowoczesnych marzeń o radykalnym uniezwykieniu, odnowieniu i intensyfikacji życia była heterotopia narracyjna: sanatorium, gdzie życie toczy się nad granicą śmierci i gdzie wszystko odczuwa się inaczej niż w zwykłym świecie. [...] Pamiętajmy także, że barbarzyństwo nadchodzącej epoki miało ukazać swoją najgroźniejszą twarz właśnie w kolejnej heterotopii, jaką był obóz koncentracyjny. Powinowactwo między opieką nad życiem, jego „odnowieniem” w postaci biopolityki rasistowskiej i barbarzyństwem jest dość oczywiste⁵.

W związku z tą kategorią przestrzeni uwagę zwraca twórczość czeskiego pisarza żydowskiego pochodzenia Arnošta Lustiga, w wieku nastoletnim więźnia obozów w Terezynie, Auschwitz i Buchenwaldzie. Akcję wielu powieści umieszczał on właśnie w obozach koncentracyjnych, w tym przede wszystkim w Terezynie i Auschwitz-Birkenau, czyniąc bohaterami ich więźniów. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza utwory z postaciami kobiecymi w roli głównej: *Dita Saxová* (1962), *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964; Modlitwa za Katarzynę Horowitz), *Nemilovaná* (*Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1978; *Niekochana. /Z dziennika siedemnastoletniej Perły Sch./*, wyd. pol. 2004), trzy powieści składające się na tzw. trylogię żydowską: *Colette – Dívka z Antverp* (1992; Colette – Dziewczyna z Antwerpii), *Tanga – Dívka z Hamburku*, (1992; Tanga – Dziewczyna z Hamburga) i *Lea – Dívka z Leeuwardenu* (2000; Lea – Dziewczyna z Leeuwarden) oraz *Krásné zelené oči* (2000; Piękne zielone oczy), powieść wydana po raz pierwszy w języku angielskim w roku 2000 w Wielkiej Brytanii, a następnie w wersji rozszerzonej w języku czeskim (w roku 2003 książka była nominowana do nagrody Pulitzera).

Niektóre z wymienionych wyżej utworów (*Niekochana*, *Colette – Dziewczyna z Antwerpii*, *Tanga z Hamburga* i *Piękne*

⁵ J. Herlth, *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos” 2013, nr 2, s. 37, www.ejournals.eu/sj/index.php/Wieloglos/article/download/3762/3722 [dostęp: 12.11.2016].

zielone oczy) wyróżniają się tym, że ich bohaterki są zarazem więźniarkami obozów i prostytutkami. Sięgając po ten mocno stabuizowany temat Lustig nie tylko ujawnia przemilczaną prawdę o innej niż obozowa martylogii więźniarek, ale także ukazuje kolejny, tym razem uwarunkowany płciowo wymiar działania nazistowskiej biowładzy w obrębie ciała i cielesności. W powieści *Krásné zelené oči* pojawiają się w związku z tym dwa rodzaje heterotopii: poza obozem koncentracyjnym, akcja rozgrywa się w burdelu, zatem miejscu określonym przez Foucaulta jako heterotopia w postaci skrajnej⁶. Główna bohaterka, piętnastoletnia Hanka Kaudersová zwana Kostką (Kůstka), jako więźniarka najpierw przebywa w Auschwitz-Birkenau, gdzie zostaje zatrudniona do prac pomocniczych w obozowej przychodni, jest też poddawana eksperymentom medycznym, między innymi w wyniku naświetlania zostaje wysterylizowana. Po osiemdziesięciu dniach przenosi się z obozu do burdelu dla żołnierzy niemieckich (o nazwie Feldbordell Nr. 232 Ost.), mieszczącym się w polskim gospodarstwie, gdzieś nad rzeką San, a kierowanym przez Polkę Leopoldę Kulikową – prawdopodobnie również więźniarkę, choć status tej postaci nie jest pod tym względem dookreślony. Kostka w roli prostytutki spędza w burdelu 21 dni (przy ewakuacji udaje się jej uciec). Okres ten ukazany jest za pomocą oszczędnej w zakresie wyjaśnień czy opisów sytuacji i miejsc narracji auktorialnej oraz niekiedy rozbudowanych dialogów. W ten sposób w powieści przekazywane są informacje o warunkach życia i pracy grupy więźniarek-prostytutek. Szczególną uwagę zwraca forma dyskursu narracyjnego, po jaką Lustig sięga przy opisie wykonywanej przez dziewczęta pracy: opowieść jest przerywana wyliczeniami nazwisk z podaną na początku liczbą, co każe się domyślać, że chodzi o przyjętych przez główną bohaterkę w ciągu dnia czy doby żołnierzy:

⁶ M. Foucault, dz. cyt., s. 125.

Patnáct: Hermann Hammer, Fritz Blücher, Reinhold Wuppertal, Siegfried Fuchs, Bert Lippert, Hugo Redinger, Liebel Ulrich, Alvis Graff, Siegmund Schwerste! Herbert Gmund, Hans Frische, Arnold Frey, Philipp Petsch, Mathias Krebs, Ernst Lindow.

Dvanáct: Heinrich Faust, Felix Schellenberg, Fritz Zossen, Siegfried Skarabis, Adolf Seidel, Günther Eichmann, Hans Scerba, Rudolf Weinmann, Hugon Gerhard Rossel, Ernst Heidenkampff, Manfred Wostrell, Eberhardt Bergel⁷.

Te wyliczenia dobrze ilustrują ponadto właściwą heterotopiom temporalność, ustanawianą w oparciu o czas będący efektem radykalnego, a w tym przypadku również brutalnego wyłączenia, czy też, jak to określa Herlth, ekskluzji⁸ z czasu i rytmu ogólnospołecznego, a przybierający postać wręcz morderczego powtórzenia.

Oczywiście burdel w powieści Lustiga jest przedłużeniem obozu: obowiązuje tu surowy regulamin z systemem kar, panuje zimno i głód, nawet kabiny, w których niewolniczo pracują dziewczęta, zdają się nawiązywać do wnęk z pryzkami w barakach obozowych. Miejsce to jednak daje większe niż obóz szanse na przeżycie: w przeciwieństwie do obozu nastawionego wyłącznie na unicestwienie życia, w wojennym burdelu wartością są żywe więźniarki. Nieco inny jest również charakter heterotopicznego zamknięcia. Dziewczęta mają wprawdzie ograniczoną swobodę ruchów, większość zdarzeń rozgrywa się we wnętrzu, a przestrzeń na zewnątrz nie jest bezpieczna – jest ona nie tylko strzeżona przez żołnierzy, ale też przez dewiacje ich zachowań, na przykład wtedy, gdy organizowane są walki psów obronnych. Poza budynkiem burdelu istnieje jednak namiastka świata wolnego, otwartego, przynajmniej w jego aspekcie przyrodniczo-krajobrazowym, oferowanym przez widok z okna. Ta cecha powieściowej przestrzeni,

⁷ A. Lustig, *Krásné zelené oči*, Praha 2000, s. 5.

⁸ J. Herlth, dz. cyt., s. 31.

ujawniona w jednej ze scen, w której Kostka przyjmuje niemieckiego oficera, okazuje się jednak nerelevantna dla więźniarki. Kiedy mężczyzna, kontemplujący przez okno nocny krajobraz, narzeka na polskie mrozy, dziewczyna odpowiada mu w myśli, że dla niej „mrozy nie są czymś najgorszym w Polsce”⁹. Różnice w odbiorze przestrzeni pokazują, że dla więźniarki kraj, w którym się znajduje, sprowadza się wyłącznie do zatrważających heterotopii: Kostka za oknem burdelu jest w stanie ujrzyć jedynie obóz koncentracyjny. W innej sławnej powieści Arnošta Lustiga *Modlitwa za Katarzynę Horowitz*, w której przedstawiona jest historia więźniarki obozu w Auschwitz-Birkenau stawiającej czynny opór przed wejściem do komory gazowej, Polska pojawia się natomiast w perspektywie jak gdyby „przekraczającej” obóz zagłady. Przebywającej na rampie grupie Żydów, wśród których znajduje się główna bohaterka, udaje się mianowicie „przeniknąć” zmysłami to, co składa się na *stricte* obozową rzeczywistość i kraj, do którego ona przynależy, ujrzyć wyłącznie jako teren, ziemię, nie tyle tożsamą z potwornością obozu, co przez nią zagarniętą, opanowaną, zainfekowaną: „[...] wdychali bagienne powietrze z tych wrześniowych polskich równin, bez reszty przesyconych lepkością spalonych ludzkich kości i mięsa, i ludzkiego tłuszczu, co pozbawiało prastare moczary intensywności ich woni”¹⁰. W ten sposób Polska pozostaje w relacji do obozu w stanie jednoczesnego połączenia i oddzielenia; jest z nim tożsama jako lokalizacja geograficzna, jednak zarazem jako miejsce lokalizacji obozu i jego ofiara (na co wskazują wymowne opisy krajobrazu i przyrody), jest czymś odrębnym.

Miejscem spotkania Czech i Polski postrzeganych przez pryzmat historii z okresu drugiej wojny światowej jest również adaptacja powieści *Pan Theodor Mundstock* Ladislava Fuksa, jednego z najwybitniejszych pisarzy czeskich podejmujących w swojej twórczości problematykę Holokaustu. Film *Kartka z podróży* na

⁹ A. Lustig, dz. cyt., s. 19.

¹⁰ A. Lustig, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, Praha 1990, s. 13 (tłumaczenie – A.C.)

motywach tej powieści wyreżyserował w 1983 roku Waldemar Dziki, on też napisał scenariusz. Akcja filmu toczy się, podobnie jak w utworze Fuksa, w pierwszych latach wojny światowej, przy czym Dziki przeniósł ją z czeskiej Pragi do Warszawy, a dokładniej, jak możemy wywnioskować z faktów historycznych, do warszawskiego getta. Zabieg ten, jak również pojawienie się bohaterów o innych niż w powieści imionach i nazwiskach zdają się ukazywać uniwersalny charakter doświadczenia opisanego przez Fuksa, przestrzeń getta natomiast w nawiązaniu do klasyfikacji Foucaulta można potraktować jako kolejny po obozie koncentracyjnym uhistoryczniony przykład heterotopii dewiacji.

W wydanej w 1963 roku powieści Fuksa historia ukazana jest przez pryzmat fragmentu wojennej biografii praskiego Żyda, który w oczekiwaniu na transport do obozu rozpoczyna spektakularne przygotowania do czekającej go dramatycznej wyprawy. Ich sedno tkwi w metodycznym opracowaniu i przećwiczeniu każdego jej etapu, począwszy od otrzymania wezwania po trudy podróży wagonem bydłowym i selekcję na obozowej rampie. Przygotowania te, przybierające również formę wyczerpujących ćwiczeń fizycznych służących uzyskaniu odpowiedniej siły i tężyzny, w powieści są dość dokładnie opisane i zajmują znaczną część fabuły. To jednak, co najistotniejsze, rozgrywa się w psychice bohatera: w sposób dogłębny opisane są jego uczucia i przeżycia, sposoby myślenia o świecie i radzenia sobie z rzeczywistością, motywacje i refleksje o wymowie egzystencjalnej, zaś podjęte przez niego działania oraz towarzyszące temu stany psychiczne i procesy psychologiczne odznaczają się dużą intensywnością. Na przemian narastający i zmniejszający się lęk, stany przypominające dysocjację osobowości (bohaterowi przez dłuższy czas towarzyszy „widmowa” postać Mona jako na poły wyobrażeniowego, na poły halucynacyjnego towarzysza niedoli), zaburzenia afektywne w rejestrze od depresyjnego przygnębienia po maniackalne ożywienie, szereg mechanizmów obronnych znajdujących wyraz w wymyślaniu i opracowywaniu

nowych sposobów na przetrwanie – wszystko to w paradoksalnym sensie czyni bohatera pełnym życia, a przedstawianą historię obdarza nieco neurotycznym, ale zarazem sporym, dynamizującym napięciem. Opowiedziana przez Fuksa historia jest kameralna w tym sensie, że rozgrywa się w samotności, w mieszkaniu bohatera, który poza tym spotyka się na ulicy, w kamienicy czy w miejscach, w których bywa z określonego powodu, z innymi Żydami oczekującymi na wezwanie do transportu.

Film Waldemara Dzikiego jest również opowieścią kameralną, przy czym ów efekt reżyser uzyskał za pomocą nieco innych niż w powieści rozwiązań przestrzenno-fabularnych. Przede wszystkim umieścił on akcję, poza kilkoma krótkimi scenami rozgrywającymi się na wyludnionych ulicach, w dość przestronnych pomieszczeniach mieszkalnych znajdujących się, jak można przypuszczać, w jednym domu, najprawdopodobniej kamienicy, a nawet sprawiających wrażenie połączonych. Tym samym przekształceniu uległ historyczny obraz getta warszawskiego z czasów wojny jako miejsca przeludnionego i ciasnego, zaś położenie akcentu na przestrzenie mieszkalne zdaje się korelować z najważniejszym miejscem zdarzeń w utworze Fuksa, czyli mieszkaniem głównego bohatera. Podobnie jak w powieści w filmie powstaje wrażenie, że mamy do czynienia z przestrzenią wykluczoną, wyobcowaną i klaustrofobicznie zamkniętą, w której główną czynnością zdaje się oczekiwanie. Tę sytuację i towarzyszący jej nastrój podkreślają zdjęcia, scenografia, kostiumy i muzyka. Stonowane światło, ciemne ubiory i ściszone, łagodnie brzmiące głosy aktorów, takich jak grający główną rolę Władysław Kowalski czy Maja Komorowska, niediegetyczna muzyka, wyraźna i o dramatycznym brzmieniu, ale zarazem jakby oddzielona od treści, słabo wchodząca w relację ze zdarzeniami, a wreszcie spokojne przejścia kamery – wszystkie te chwytły i zabiegi potęgują klimat stłumionego spokoju, w którym wyczuwa się rosnący niepokój i lęk przed jutrem. Jednocześnie użyte środki wyrazu nadają wersji Waldemara Dzikiego lirycznej miękkości,

której nie odnajdziemy w psychologicznie mrocznym klimacie powieści Fuksa. Dziki przesunął ponadto akcent z jednostki na zbiorowość, jaką tworzy grupa Żydów czekających na deportację, w związku z czym w fabule filmu przeważają kontakty i relacje interpersonalne; spotkania i rozmowy, transakcje i pertraktacje, a także codzienne czynności z rozrywką ułatwiającą oczekiwanie włącznie. Aktywnym członkiem społeczności pozostaje także główny bohater, występujący tutaj jako Jakub Rosenberg. Jego – oszczędnie ukazany na ekranie – „sposób na przeżycie” oraz pełna rozwagi i optymizmu postawa stanowią kontrapunkt dla innych bardziej pasywnych, oscylujących między nadzieją a rezygnacją postaci.

Z filmu wynika, że Waldemarowi Dzikiemu bardziej zależało na ukazaniu losu żydowskiego poprzez społeczność, niż opowieść o jednym człowieku podejmującym spektakularną próbę przetrwania w warunkach nadciągającej zagłady – co w dużej mierze stanowi o wyjątkowości powieści Fuksa. Dziki zmienia ponadto jej zaskakujące zakończenie: w filmie główny bohater wraz z synem byłych sąsiadów bez przeszkód docierają na miejsce zbiórki i zostają włączeni do transportu. W scenie końcowej ciemna plandeka nakładana przez żołnierzy na tył ciężarówki stopniowo wypełnia ekran czernią, zdającą się symbolizować dobrze znany pod względem przestrzennym i ontycznym kres podróży: obóz koncentracyjny oraz wysoce prawdopodobną śmierć w komorze gazowej.

Ekranizacji kolejnej powieści Ladislava Fuksa *Příběh kriminálního rady* z roku 1971 (*Śledztwo prowadzi radca Heumann*, wyd. pol. 1976), zatytułowanej *Wśród nocnej ciszy* dokonał w roku 1978 – wraz z przygotowaniem scenariusza – Tadeusz Chmielewski. Powieść tę Fuks napisał w okresie, który w Czechach długo był traktowany jako mniej wartościowy w jego twórczości, o czym zdecydował nie tyle spadek talentu, co sięgnięcie po mniej wzniosłą problematykę oraz gatunki

przywodzące na myśl literaturę popularną, takie jak makabreska, antyutopia czy kryminał. Lata siedemdziesiąte to ponadto okres współpracy Fuksa – czy raczej pozorowania współpracy – z władzami komunistycznymi, co również miało wpływ na ocenę dorobku pisarza, zwłaszcza w badaniach prowadzonych tuż po roku 1989, kiedy gwałtownie odreagowywano traumę komunizmu. A jednak Fuks napisał wtedy kilka interesujących utworów, do których zalicza się właśnie powieść *Śledztwo prowadzi radca Heumann*.

Centralną grupę bohaterów tworzą główny komisarz policji Heumann, jego nastoletni syn Viki oraz nieco starszy przyjaciel Barry Piret. Postać komisarza i prowadzone przez niego śledztwo w sprawie seryjnych zabójstw dzieci tworzą plan kryminalny, który wydaje się wiodący – być może dlatego Ewelina Nurczyńska-Fidelska, która niedawno dokonała analizy adaptacji utworu Fuksa pod kątem wierności wobec zawartego w nim uniwersalnego przesłania, określa go w pewnym momencie jako „*stricte* kryminalną historią z pogłębionymi obserwacjami i diagnozami psychologicznymi”¹¹. Niemniej istotny jest jednak plan opowieści rodzinnej z kluczowym dla niego konfliktem między ojcem a synem. Zdarzenia z tego planu wieńczy drastyczna zbrodnia kazirodca.

W utworze Fuksa ważną rolę odgrywa misternie skonstruowana przestrzeń o wymowie symbolicznej. Zarówno miasto, w którym rozgrywa się akcja, jak i kraj pozbawione są nazw i bliższego dookreślenia geograficznego. Przestrzennie donioślejsze bowiem wydaje się istnienie heterotopiczno-terytorium rozciągającego się między dwoma miastami europejskimi, Brukselą i Krakowem, powstałego w oparciu o postać seryjnego mordercy dzieci, pochodzącego z Krakowa, a więzionego w Brukseli Anatola Brikciusa. To jego czyny nadają terytorium charakter heterotopii,

¹¹ E. Nurczyńska-Fidelska, *Opowieści o sile zła, czyli powieść Ladislava Fuksa i film Tadeusza Chmielewskiego*, [w:] *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 2013, s. 104.

w której czas odmierzany jest za pośrednictwem powtarzających się zbrodni, a której aksjologię określają zło i przemoc oraz przeciwstawione im działania podejmowane przez organy śledcze. Posepną i mroczną symbolikę dopełnia mroźna zima, we władaniu której pozostaje powieściowa przedziwna kraina.

Samo miasto jako arena zdarzeń pełni w powieści rolę soczewki skupiającej to, co się dzieje na „terytorium zła” i penetrującego je Prawa. Właściwą paralełą tego porządku jest jednak dom, w którym mają miejsce zbrodnie innego formatu, popełniane na „niewinnych dzieciach” w majestacie prawa rodzicielskiego reprezentowanego przez komisarza Heumanna jako ojca Vikiego. Prawo to wyraża się w bezwzględnie sprawowanej władzy z jej zakazami i ograniczeniami, umacnianej przez kulturę skostniałą w społecznych rytuałach i konwencjach, usztywnionej przez rolę, funkcje i statusy.

Temu heterotopicznemu uniwersum, groźnemu i emocjonalnie „mroźnemu”, w powieści zostaje przeciwstawiona inna, wręcz idylliczna przestrzeń. Z pozoru jest ona wyłącznie przestrzenią przyjaźni i radosnej przygody: Viki Heumann i Barry Piret marzą o wspólnych wakacjach w słonecznej Turcji. W wyobrazeniowej konstrukcji tego kraju zakodowane są jednak treści pozostające w sferze tabu, dotyczące niejawnego charakteru relacji między chłopcami. Zdaje się ona bowiem skrywać silne uczucie, którego erotyczno-zmysłowy aspekt nie zostaje wyrażony bezpośrednio, przejawiając się za pośrednictwem wzajemnej adoracji, kontemplacji wyglądu zewnętrznego oraz czerpaniu ekscytującej przyjemności z przebywania we własnym towarzystwie. Barry i Viki uwielbiają się, a ich więzi towarzyszy silna, niepoddawana kontroli tęsknota: „Viki, nie mogłem tam wytrzymać. Przyjechałem już dzisiaj”¹² – wyznaje Barry po przedwczesnym powrocie z ferii. Towarzyszą temu uczucia ulgi, ukojenia i euforii. Celem planowanej

¹² L. Fuks, *Śledztwo prowadzi radca Heumann*, tłum. E. Witwicka, Warszawa 1976, s. 158.

przez chłopców podróży są dwa miasta: Smyrna i Stambuł. Te nazwy, wielokrotnie w utworze powtarzane, brzmią niczym refren i owa, można rzec, poetycka rytmika, nadaje wyprawie wydzźwięk romantyczny. Pojawiając się zawsze razem, choć w różnym porządku, nazwy zdają się również nawiązywać do istnienia pary: Viki i Barry – Barry i Viki. Turcja to kraina wolności, w tym również wolności homoseksualnej, zastępująca niegdysiejszą Grecję, w której, podobnie jak w całej kulturze Południa, męska przyjaźń uwzględnia elementy fizycznej bliskości i czułości, a granica między formą towarzyską a intymnością ulega zatarciu. Za pośrednictwem tej przestrzeni w powieści Fuksa odnawiany jest, co potwierdzają badania Martina C. Putny i Aleša Kovalčíka¹³, eskapistyczny mit homoseksualny: planowanie przez chłopców wakacyjnej wyprawy można w zasadzie traktować jako przygotowania do wspólnego życia, To właśnie tego pragnienia dotyczy jeden z najsurowszych zakazów obowiązujących „między Brukselą a Krakowem”.

Filmowa adaptacja powieści Fuksa o tytule *Wśród nocnej ciszy* z roku 1978 w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego, stanowiąca, jak wynika z informacji zamieszczonych w niektórych materiałach filmoznawczych, hybrydę kryminału i dramatu psychologicznego, a przez Ewelinę Nurczyńską-Fidelską określona jako kryminalny thriller¹⁴, w dużo większym stopniu niż proza koncentruje się na przebiegu śledztwa i pracy policji dochodzeniowej. Akcja została przeniesiona do Polski, do jednego z miast gdzieś na Pomorzu, i czasowo ukonkretniona, rozgrywa się w latach 20. XX wieku¹⁵ w okresie bożonarodzeniowym – co łączy się z obecnością akcentów religijnych, nieobecnych w powieści i zdecydowanie typowo polskich. Heterotopie terytorium między Brukselą a Krakowem

¹³ Problematykę homoseksualną w powieści Fuksa omawiam szczegółowo w artykule *Przekraczanie tabu a poszerzanie granic interpretacji – teoria queer w czytaniu klasyki i kanonu (na przykładzie prozy Ladislava Fuksa)*, [w:] *Tabu w oku szeroko otwartym*, red. Z. Dimoski, E. Długosz, Poznań 2012, s. 243-251.

¹⁴ E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 108, 110.

¹⁵ Informację tę podaje za E. Nurczyńską-Fidelską, tamże, s. 109.

zostaje w filmie zastąpione przez inny wariant Foucaultowskich *contre-emplacements*: przez tereny o „podejrzanym egzystencji”¹⁶, patologiczną, zdegenerowaną przestrzeń polskiego przedwojennego miasta z ciemnymi uliczkami i zaułkami, melinami, podejrzanymi knajpami, ruderami, kryjówkami i kryminogennym środowiskiem. W miejsce zbrodniczej widmoologii manifestującej się w osobie nieuchwytnego przestępcy Brikcusa, stanowiącego bardziej cień groźnego bytu niż jego materię, pojawia się postać pospolitego kryminalisty, stręczyciela i pasera Stopka. Jest to zatem przestrzeń podła i wulgarna, ale zarazem swojska i oswojona; zamiast niedookreślonej i tajemniczo rozprzestrzeniającej się reprezentacji zła w prozie Fuksa w filmie spotykamy się z pospolitym wynaturzeniem mającym swoje źródło w marginesie społecznym.

Swojskość i konwencjonalność, choć w wersji bardziej wykwintnej, to również jakości regulujące przedstawieniami środowisk rodzinnych, które w powieści ukazane są w sposób bardziej ekscentryczny, a także jako emocjonalnie ozięble, zwłaszcza w przypadku rodziny komisarza Heumanna (w filmie jest on Teofilem Hermanem). Podczas gdy u Chmielewskiego o emocjonalnej sile napięć w relacji syna z ojcem dowiadujemy się z wypowiedzi pierwszego, z jego skarg i żalów powierzanych przyjacielowi, w powieści intensywność konfliktu i jego złowieszczy charakter ukazywane są w samym rysunku postaci ojca. W centrum uwagi Fuksa często znajduje się jednostka uwikłana w reżim, którego reprezentantami (i ofiarami) są podsystemy społeczne, rodzina, w tym przede wszystkim ojciec jako nosiciel symboliczności rozumianej jako kulturowy obszar norm, reguł, autorytetów i prawa. Powieść *Śledztwo prowadzi radca Heumann* nie wyłamuje się z tego porządku, przeciwnie, jest to wstrząsające studium ojcowskiej władzy graniczącej z chłodnym szaleństwem. W filmie natomiast ojciec jest raczej kulturową – dobrze znaną,

¹⁶ A. Krynicka, *Heterotopia Drohobycz*, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article418>; [dostęp: 20.10.2016].

wręcz oswojoną manifestacją męskości, rozdartej między siłą a słabością, surowością a zaskakującymi chwilami wyrozumiałości czy nawet czułości; mężczyzną słabo rozpoznającym własne uczucia i nieporadnie sobie z nimi radzącym. U Chmielewskiego jest to po prostu modernistyczny ojciec, polski czy europejski, zarazem bliski i odległy, kochany i nienawidzony przez dorastającego syna – prawdopodobnie dlatego w filmowej wersji po zamordowaniu syna ojciec również skazuje się na śmierć.

Nie stoi on też, jak w powieści, na drodze homoerotycznemu pragnieniu, gdyż takowego w filmie raczej nie ma, a każdym razie brakuje w nim omówionych wyżej sposobów jego kodowania składających się, jak można określić za Germanem Ritzem, na poetykę homoseksualnej sublimacji¹⁷. Jest za to bliska przyjaźń dwóch nastolatków, występujących jako Wiktor i Bernard, planujących rejs łodzią po Bałtyku. Ewelina Nurczyńska-Fidelska podkreśla specyficzną atmosferę i klimat filmu Chmielewskiego, znacząco wspomaganą pracą kamerzysty Jerzego Stawickiego, z dominującą „zimową mrocznością”, która starła, wedle określenia filmoznawczyń, wszelkie ślady „sielskich obrazów przyrody”¹⁸ obecnych w powieści Fuksa. Odwołanie do sielskości nie jest chyba zbyt fortunne, chodzić może bowiem wyłącznie o idylliczną przestrzeń Południa reprezentowanego przez krajobrazy Turcji, która to przestrzeń w filmie się nie pojawia. Wraz z nią znika również zakazane pragnienie, przybierając postać konwencjonalnego marzenia nastolatków o samodzielnej, pełnej survivalowych wyzwań morskiej przygodzie.

Waldemar Dziki i Tadeusz Chmielewski bez wątplenia stworzyli dzieła interesujące pod względem tematycznym i gatunkowym, reprezentujące wysoki poziom artystyczny. Twórcy skorzystali przy tym z praw przysługujących adaptacji,

¹⁷ Por. np. G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 28-49 i inne prace autora.

¹⁸ E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 109.

decydując się na rozwiązania skalarne, w tym przede wszystkim na przetransponowanie fabuły i akcji do Polski, zatem w bliski, lecz jednak inny rejon geograficzny i kulturowy¹⁹. Dokonali oni również znaczących transformacji w ujęciach środowisk i przestrzeni, w skali konfliktów, natury problemów i zakończeń, rezygnując ze zbyt drastycznych, ewentualnie zbyt kontrowersyjnych treści zawartych w powieściach. Filmowe wersje, mimo iż mówią one o sprawach trudnych, wręcz tragicznych, są łagodniejsze w wymowie niż literackie pierwowzory z Czech.

BIBLIOGRAFIA

- Foucault M., *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117-125
- Fuks L., *Śledztwo prowadzi radca Heumann*, tłum. E. Witwicka, Warszawa 1976.
- Helman A., *Odwieczny temat: adaptacje*, http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/16_helman_adaptacje.pdf [dostęp: 15.11.2016]
- Herlth J., *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos” 2013, nr 2, s. 25-37, www.ejournals.eu/sj/index.php/Wieloglos/article/download/3762/3722 [dostęp: 12.11.2016]
- Hodrová D., *Pod dwiema postaciami*, tłum. L. Engelking, Łódź 2001
- Jung C. G., *Psychologia a religia*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1995
- Krynicka A., *Heterotopia Drohobycz*, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article418>; [dostęp: 20.10.2016]
- Lustig A., *Krásné zelené oči*, Praha 2000

¹⁹ A. Helman, *Odwieczny temat: adaptacje*, http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/16_helman_adaptacje.pdf, [dostęp: 15.11.2016], s. 4.