

## Paradygmat czeskiego bohatera narodowego – wokół filmu Roberta Sedláčka *Jan Palach*

Robert KULMIŃSKI

### Streszczenie

W swoim artykule chciałbym się zastanowić na paradygmatem czeskiego bohaterstwa na podstawie filmu Roberta Sedláčka *Jan Palach* (2018), będącego opartą na faktach opowieścią o dwudziestoletnim studencie Uniwersytetu Karola w Pradze, który 16 stycznia 1969 roku dokonał samospalenia na placu Waclawa w centrum Pragi, w proteście przeciwko agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację i narastającej apatii czechosłowackiego społeczeństwa. Zastanowię się nad tym, w jaki sposób konstruowany jest jego obraz w dziele filmowym niemal pięćdziesiąt lat po jego śmierci. Swoje rozważania umieszczę w kontekście refleksji nad czeskim bohaterem narodowym w literaturze humanistycznej w odniesieniu do działalności oficjalnych instytucji państwowych oraz do struktur mitologicznych, poprzez które uchwycę najistotniejsze elementy kompozycji filmu Roberta Sedláčka. W konsekwencji moim zasadniczym pytaniem badawczym pozostanie nie tylko kwestia samej konstrukcji bohatera, ale również jej relacja do innych wyobrażeń bohaterów narodowych we współczesnej kulturze czeskiej.

**Słowa kluczowe:** *Jan Palach, paradygmat heroiczny, czeski bohater narodowy, Robert Sedláček*

**Robert KULMIŃSKI** bohemista, kulturoznawca, zatrudniony w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Jego główne zainteresowania naukowe obejmują historię i kulturę krajów postkomunistycznych, antropologię kulturową, historię Czech, metodologię badań jakościowych oraz czeską kulturę popularną. Jest między innymi autorem książek *Śmierć w Czechach: wizja śmierci w prozie czeskiej lat 1945–1989* (2009) oraz *Tu pali się ktoś. Ryszard Siwiec, Jan Palach, Zdeněk Adamec* (2016).

**E-MAIL:** [r.kulminski@uw.edu.pl](mailto:r.kulminski@uw.edu.pl)

## Wprowadzenie

Wydawałoby się, że czeski paradygmat kulturowy, jeśli możemy mówić o takim fenomenie w odniesieniu do holistycznego ujęcia kultury w każdym momencie jej trwania, ujmuje kult bohaterstwa, bohatera narodowego, ofiar i poświęcenia się dla dobra narodu nawet nie tyle w sposób odmienny od polskiego, ale wręcz całkiem wobec niego przeciwny. Zamiast (przecież nieprawdziwej) szarży kawalerii polskiej na czołgi, stereotypowe wyobrażenie Czecha (które zawdzięczamy najbardziej popularnemu ilustratorowi *Przygód dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, Josefovi Ladzie; w samej powieści opis głównego bohatera jest bowiem szczątkowy) każe nam wizualizować sobie małego, grubawego żołnierza w zbyt dużym szynelu, wyruszającego na wojnę pożyczonym wózkiem inwalidzkim, postać, o której sam autor powieści napisał: „On nie podpalił świątyni bogini w Efezie, jak to uczynił ten cymbał Herostrates, aby się dostać do gazet i czytanek szkolnych. To wiele” (Hašek 1976, 5). Literackich bohaterów pokroju dobrego wojaka Szwejka w czeskiej literaturze można by wymienić zdecydowanie więcej. Choćby, precyzyjnie z perspektywy struktury bohaterskiej analizowany przez Annę Gawarecką, Dany Smiřický z powieści Josefa Škvořeckiego *Tchůrže* (Gawarecka 2018, 327 i następane). *Nota bene* literatura (na co wyraźnie wskazuje Gawarecka w przywołanym artykule) była bez wątpienia jednym z fundamentów zarówno stereotypu, jak i autostereotypu czeskiego heroizmu. Niemniej, na marginesie, trzeba dodać, że oczywiście nie jedynym. Źródeł wzrastania i wzmacniania się tego stereotypu należy poszukiwać także w historii. W szczególności w następującym po klęsce białogórskiej (1620) zaniku szlachty i wprowadzanej siłą rekatolizacji, a wskutek tego w powstaniu habsbursko-kosmopolitycznej arystokracji, która nie miała poczucia wspólnoty z czeskim narodem (Szczepańska 2015, 375) w konsekwencji zaś w odmiennym sposobie dążenia do odrodzenia narodowego: „Dla Polaków upadek państwa i zabory były na tyle silnym szokiem, że mógł on co jakiś czas wywoływać próby odrodzenia państwowości polskiej poprzez powstania narodowowyzwoleńcze, podczas gdy na czeskim gruncie odrodzenie narodowe polegało na ewolucyjnych i pozytywistycznych zmianach i rekonstrukcji w pierwszej kolejności języka a następnie świadomości” (Szczepańska 2015, 376).

Chciałbym podjąć refleksję dotyczącą paradygmatu czeskiego bohaterstwa na przykładzie filmu Roberta Sedláčka *Jan Palach* (2018). Zastanowię się nad tym, w jaki sposób konstruowany jest obraz tytułowego bohatera



niemal pięćdziesiąt lat po jego śmierci. W tym celu posłużę się klasycznymi analizami mitów i opowieści mitologicznych, wykorzystując je jako narzędzie analityczne dla dzieła audiowizualnego. Poszukiwanie struktur mitologicznych we współczesnych dziełach kultury nie stanowi ani nowego, ani innowacyjnego pomysłu. Więcej nawet, posiada długą i ugruntowaną tradycję, której chyba najbardziej znanym wyrazem pozostaje twarz Grety Garbo (Barthes 1970, 64 i następne). Wykorzystanie tej metody w analizie konstrukcji czeskiego bohatera narodowego w dziele filmowym pozwoli mi tę tradycję produktywnie wykorzystać i jednocześnie dotrzeć dogłębszych warstw sposobów konstruowania postaci herosa w czeskiej kulturze.

Swoje rozważania umieszczę w kontekście tradycji przedstawiania czeskiego bohatera i bohaterstwa w literaturze humanistycznej oraz na tle działalności oficjalnych instytucji państwowych. W konsekwencji, moim zasadniczym pytaniem badawczym pozostanie nie tylko kwestia samej konstrukcji bohatera, ale również owa konstrukcja w odniesieniu do innych wyobrażeń bohaterów narodowych we współczesnej kulturze czeskiej.

Refleksja nad czeskim paradygmatem bohaterskim, ukazana przez pryzmat filmu *Jan Palach*, nie może pozostać bez krótkiego przybliżenia historycznego kontekstu, zarówno w odniesieniu do głównej postaci, jak również powstania samego filmu. Historyczność bohatera pozostaje kluczowa dla zrozumienia konstrukcji opowieści. Odniesienie do rzeczywistych wydarzeń konstytuuje znaczenia zawarte w analizowanym filmie. Jak pisze Wiktor Werner: „Historyczność [...] jest cechą nie jedynie historiografii, lecz wielu obecnych w kulturze opowieści o świecie będących rezerwuarem zarówno znaczeń, umożliwiających ludzkie myślenie, jak i wartości niezbędnych dla przebiegu interakcji społecznych” (Werner 2009, 17). Wydarzenia związane z samospaleniem i śmiercią Jana Palacha weszły do podręczników szkolnych i są omawiane na lekcjach historii<sup>1</sup>. Narracja historyczna jest zatem jedną z tych silnie utrwalonych w kulturze, choćby dzięki powszechnej edukacji.

Film *Sedláčka* to oparta na prawdziwej historii opowieść o dwudziesto-jednoletnim studencie Uniwersytetu Karola w Pradze, który w czwartkowe popołudnie 16 stycznia 1969 roku, około godziny 14.30, dokonał samospale-

<sup>1</sup> Por. chociażby: Jožák, Jiří. 1995. *Československo a svět. Učebnice pro základní školy*. Praha: SPL – Práce, s. 91; Kocian, Jiří. 1997. *Lidé v dějinách. Období 1945–1989. Dějepis pro 2. stupeň základní školy a pro odpovídající ročníky víceletých gymnázií*, Praha: Fortuna, s. 54; Kuklík, Jan and Kocian Jiří. 1999. *Dějepis 9*, Praha: SPN, s. 129; Kuklík, Jan and Kocian Jiří. 2002. *Dějepis pro gymnázia a střední školy. Nejnovější dějiny 4*. Praha: SPN, s. 180; Čapka, František. 2004. *Dějepis. Od roku 1918 do současnosti*, Praha: Scientia, s. 144.



nia w centrum Pragi: na placu Waclawa, przed rampą Muzeum Narodowego. Był to polityczny protest przeciwko agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, która niemal pięć miesięcy wcześniej (w nocy z 20 na 21 sierpnia 1969 roku) brutalnie zakończyła reformy Praskiej Wiosny oraz, przede wszystkim, przeciwko narastającej apatii czechosłowackiego społeczeństwa wobec rozpoczynającej się normalizacji.

Władze komunistyczne ówczesnej Czechosłowacji, prawdopodobnie bojąc się eskalacji protestów, które rozpoczęły się już w kilka godzin po dokonaniu przez Jana Palacha samospalenia, pozwoliły na okazałe uroczystości pogrzebowe (Palach zmarł 19 stycznia 1969 roku), w których udział wzięło dziesiątki tysięcy osób<sup>2</sup>. W oficjalnej prasie wyrażano głębokie współczucie i zrozumienie dla czynu praskiego studenta, jednocześnie jednak potępiano formę, w jakiej go wyraził i motywację protestu<sup>3</sup>. Sytuacja uległa diametralnej zmianie tuż po pogrzebie (29 stycznia 1969 roku). Pamięć o jego czynie była wymazywana ze świadomości społecznej. Ostatnim aktem tego politycznego przedstawienia stał się dokument uchwalony na plenarnym posiedzeniu Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji 11 grudnia 1970 roku – *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, w którym Jan Palach został przedstawiony jako niewinna ofiara szaleństwa przemian, które doprowadziły do Praskiej Wiosny:

Po listopadowym plenum Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji w 1968 roku prawica włączyła do nowej tury kampanii naciskowych, wymierzonych przeciwko procesom normalizacyjnym, przede wszystkim młodzież i studentów, organizując strajki studenckie, demonstracje, przygotowując różne memoranda i inne akcje, w których swój wyraz znalazły kategoryczne żądania prawicowych, oportunistycznych i antyradzieckich sił. Z doprowadzonej do skrajności psychozy wśród studentów wyniknęła również osobista tragedia Jana Palacha, za którego śmierć przedstawiciele prawicy ponoszą pełną polityczną i moralną odpowiedzialność. To wydarzenie stało się bodźcem do wywołania nowych antypaństwowych i antyradzieckich wystąpień, które miały symbolizować przed światem opór wobec zaprowadzania spokoju i porządku na naszej ziemi” – pisano w tym dokumencie (*Poučení...*, 1971, s. 78).

<sup>2</sup> W samym złożeniu do grobu na Cmentarzu Olszańskim w Pradze udział wzięła tylko najbliższa rodzina zmarłego.

<sup>3</sup> Więcej na ten temat piszę w książce: Kulmiński, Robert. 2016. *Tu pali się ktoś. Ryszard Siwiec, Jan Palach, Zdeněk Adamec*. Kraków: Libron.



W spokoju nie pozostawiono nawet miejsc pamięci po samospalonym. Wskutek działań czechosłowackich służb bezpieczeństwa (*Státní bezpečnost*) zlikwidowano grób Jana Palacha na praskim Cmentarzu Olszańskim. We wrześniu 1973 roku, po wielu naciskach, uzyskano zgodę matki i brata na ekshumację i spopielenie jego zwłok. Dopiero w marcu 1974 roku matka Jana mogła złożyć urnę z prochami na cmentarzu w rodzinnej miejscowości Všetaty. W międzyczasie Jan Palach zniknął z oficjalnej historii<sup>4</sup>.

Pamięć o Janie Palachu wróciła do przestrzeni publicznej dopiero w 1989 roku, w dwudziestą rocznicę jego samospalenia się i śmierci. Organizacje opozycyjne (*České děti*, Charta 77, Mírový klub Johna Lennona, Nezávislé mírové sdružení a Společenství přátel USA) zorganizowały uroczystości ku czci jego czynu. Przerodziły się one w wielodniowe, antyreżimowe manifestacje (15–21 stycznia 1989 roku), znane do dziś jako Tydzień Palacha (*Palachův týden*), podczas których zatrzymano ponad 1400 osób. Choć komunizm w Czechosłowacji upadł dopiero późną jesienią 1989 roku, to styczniowe wydarzenia uważane są za zapowiedź Aksamitnej Rewolucji, a tym samym Jan Palach i jego dramatyczny protest włączone zostają w kosmogoniczną mitologię powstania nowego, demokratycznego porządku.

Wśród następnych rocznic samospalenia się i śmierci Jana Palacha wyróżnia się czterdziesta, w 2009 roku (nie przebiła jej swoim rozmachem nawet ta okrągła, obchodzona dziesięć lat później). Była swoistym wybuchem epidemii pamięci o czynie młodego studenta Uniwersytetu Karola. Przykładowo, od 28 stycznia do 12 lutego 2009 roku trwała, przygotowana przez Jakuba Jareša<sup>5</sup>, wystawa, zatytułowana *Jan Palach – student VŠE*, w dniach 15–16 stycznia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola zorganizowano seminarium poświęcone Palachowi, 15 stycznia otwarto wystawę przygotowaną we współpracy z Muzeum Narodowym w ramach cyklu ekspozycji poświęconych najważniejszym wydarzeniom XX stulecia i – co najistotniejsze – odbyła się również prezentacja książki *Jan Palach '69*. Publikacja ta, jak wskazują autorzy (Petr Blažek, Patrik Eichler, Jakub Jareš), stawiała sobie dwa zasadnicze cele. Po pierwsze, dać pierwszy, w całości opracowany na podstawie wszystkich dostępnych materiałów, obraz czynu Jana Palacha, a po drugie, część z tych dokumentów udostępnić czytelnikowi w postaci fotokopii (Benešová 2009, 15).

<sup>4</sup> Trzeba jednak pamiętać, co w kontekście tych rozważań jest istotne, że w początkowej fazie i w obiegu nieoficjalnym bohaterskie opowieści o proteście politycznym Jana Palacha funkcjonowały.

<sup>5</sup> Historyk Instytutu Badania Reżimów Totalitarnych (*Ústav pro studium totalitních režimů*).

Bez wątpienia pokłosem tych wydarzeń był entuzjastycznie przyjęty w Czechach<sup>6</sup> (14 nominacji do nagrody Złotego Lwa<sup>7</sup>, zwycięstwo w 11 kategoriach oraz nagroda publiczności) film w reżyserii Agnieszki Holland *Gorejący krzew* (*Hořící keř*) z 2013 roku, opowiadający o zmaganiach adwokata Dagmary Burešovej, występującej w imieniu rodziny zmarłego Jana Palacha, w procesie przeciwko komunistycznemu posłowi, który znieważył jego ofiarę. Autorem scenariusza był 28-letni wówczas Štěpán Hulík, absolwent wydziału scenopisarstwa praskiej szkoły filmowej (FAMU). Co ciekawe, czeska telewizja publiczna odrzuciła scenariusz, dopiero prywatna firma produkcyjna Nutprodukce, we współpracy ze środkowoeuropejskim oddziałem HBO, zdecydowała się projekt zrealizować.

Pięć lat po filmie Holland powstał obraz Roberta Sedláčka *Jan Palach*, opowiadający już bezpośrednio historię tytułowego bohatera. Wyprodukowany został przez czeską telewizję publiczną na podstawie scenariusza Evy Kantůrkovej, czeskiej pisarki, scenarzystki, dysydentki i rzeczniczki Karty 77.

## Kontrapunkt

Z punktu widzenia paradygmatu bohaterstwa prezentowanego w filmie Sedláčka, niezbędne wydaje mi się odniesienie do *Gorejącego krzewu* Agnieszki Holland. Po pierwsze, jako wstępu do omówienia zasadniczego dla tego tekstu materiału. Po drugie zaś, ze względu na fakt, że każdy produkt kultury istnieje w nawiązaniu do poprzedzających go wytworów. Szczególnie, gdy zbliżone są tematycznie i powstały w stosunkowo niedługim czasie po sobie.

Dla recepcji filmu znacząca okazała się narodowość reżyserki, wykształconej w Czechosłowacji, i dzięki temu – według komentatorów – znającej i rozumiejącej kontekst społeczno-polityczny, nie tylko współczesny, ale również czasów, o których opowiada. W latach sześćdziesiątych Holland studiowała w praskiej szkole filmowej – choć samych wydarzeń związanych

<sup>6</sup> Trzeba jednak przyznać, że prasa filmowa nie do końca podzielała wyrażony wieloma wyróżnieniami entuzjazm krytyków i widzów. Przykładowo Jaroslav Pinkas w artykule zatytułowanym „*Hořící mramor. Pomník Palachovi a normalizace*” („*Gorejący marmur. Pomník Palacha i normalizacji*”) sceptycznie odnosił się do nadmiernej mitologizacji głównego bohatera, przeciążenia filmu patetyczną symboliką a ponadto krytykował kiczowatość filmu Holland (Pinkas 2013).

<sup>7</sup> Nagroda przyznawana przez członków Czeskiej Akademii Filmowej i Telewizyjnej (CFTA).



z Palachem na własne oczy nie widziała, wróciła bowiem wtedy do Polski. Polskie korzenie Agnieszki Holland w tej produkcji odegrały znaczącą rolę. Zwracali na nie uwagę niejednokrotnie nie tylko krytycy filmowi, ale także sama reżyserka. W portalu internetowym Aktualně.cz krytyk filmowy Jan Gregor napisał w artykule wymownie zatytułowanym *Gorejący krzew przynosi patos bez sentymentu*: „Gdyby Czesi nie mieli Agnieszki Holland, musieliby ją wymyślić. Właściwie jest to całkiem znaczące, że pierwsza kompleksowa wypowiedź filmowa dotycząca naszej przeszłości komunistycznej została nakręcona przez Polkę [...]” (Gregor 2013).

Propagowanie autostereotypu o braku w czeskiej kulturze ujęć patetycznych koresponduje tu ze stereotypowym spojrzeniem na kulturę polską, której przypisuje się nadmierną egzaltację wobec bohaterów narodowych. Taki stereotyp z kolei potwierdza jednocześnie dla polskiego odbiorcy Agnieszka Holland. W wywiadzie z Tadeuszem Sobolewskim reżyserka stwierdziła: „W *Gorejącym krzewie* ciekawe było dla mnie właśnie to zmieszanie dwóch spojrzeń: czeskiego i polskiego. Tak właśnie patrzę na świat, z podwójnej perspektywy. Przy czym to czeskie podejście łączy mi się z żydowskim” (Sobolewski 2013). Wraz z rozumieniem czeskiej kultury, wynikającym z faktu studiowania przez Agnieszkę Holland w Pradze, przypisywano reżyserce stereotypowy dla myślenia Czechów o Polakach patos, romantyczne bohaterstwo, górnołotność, czy wręcz patetyzm. Sama reżyserka również potwierdzała takie ujęcie:

Czeskie kino, które w Polsce ma dobrą renomę, rozczarowuje Czechów. Wydaje się jakby niepełne, pozbawione jakiejś istotnej warstwy. Młode pokolenie nie docenia kina Svěráka, Hřebejka, Zelenki. Czują w nim jakąś słabość. To, co nam się wydaje takie cenne: brak patosu, wręcz strach przed poważnym podejściem do życia, szczególnie życia idei, chowanie się za dowcipem, ironią, kpina, nie pozwala wyrazić jakiegoś bardzo istotnego doświadczenia (Sobolewski 2013).

Nie dość, że w sposobie przedstawiania Jana Palacha widziano polski, narodowy patos, to w końcu i jego samego zaczęto widzieć jako bohatera o polskich cechach, o czym również wspominała Agnieszka Holland w innym ze swoich wywiadów:

To zabawne, że projekty, o które najczęściej ludzi się mnie pyta *Gorejący krzew* i *W ciemności* mają bohaterów narodowo pozmienianych. Polak Socha jest modelowym przykładem czeskiego bohatera – trochę mieszczuch,



trochę spryciarz, dba o swoją wygodę, ale inni nie są mu całkiem obojętni. Natomiast gest Jana Palacha, który został ukazany w *Gorejącym krzewie*, swoją koniecznością bardzo polski (Kolářová 2012).

Działo się tak, nawet na przekór słowom twórcy scenariusza, Štěpána Hulíka. Kiedy dziennikarz Martin Svoboda wspomniał o tym, że Agnieszka Holland opisała swój film jako "ćwiczenie z patosu", Hulík odpowiedział:

[...] jeśli chodzi o patos w [*Gorejącym* – R. K.] *krzewie*, od samego początku był częścią fabuły [...]. Jest to okazja do natychmiastowego włączenia emocji – a dla mnie uczucia są głównym celem sztuki. Dopiero gdy emocjonalnie zaangażuje widza, mogę zacząć mu coś mówić (Svoboda 2016).

Jego wypowiedź jednak zajmowała w tej dyskusji marginalną pozycję. Prawdopodobnie ze względu na fakt, że – posługując się sformułowaniem Petera L. Bergera i Thomasa Luckmanna – jego twierdzenia wychodziły poza utrwalone w kulturze uniwersum symboliczne: „Podczas gdy uprawomocnienie potwierdza realność skonstruowanego społecznie uniwersum, nihilacja zaprzecza realności wszelkich zjawisk albo interpretacji zjawisk, o ile nie pasują do danego uniwersum” (Berger i Luckmann 2010, 168). Zostały zepchnięte na margines, ponieważ nie pasowały do dominującej narracji.

W debacie o filmie Holland wyraźnie ujawnia się przekonanie, że czeskiej kulturze brakuje pompatycznego spojrzenia na bohaterów, emocjonalnego zaangażowania w ich poświęcenie się (czasem nawet z narażeniem życia w świadomym, dramatycznym i spektakularnym geście) dla narodu, społeczeństwa, idei. Taką optykę przypisuje się z niezachwianym przekonaniem Polakom, zarówno w autostereotypowych, jak i stereotypowych wypowiedziach. Co więcej, stwierdzenia te są w tym przypadku opiniami specjalistów (reżyserki oraz krytyków filmowych) w rozumieniu Bergera i Luckmanna: „[...] definiuje się ich jako osoby dysponujące wiedzą w określonych specjalnościach” (Berger and Luckmann 2010, 114), o których powszechnie wiadomo, że są ekspertami. W konsekwencji ich zdanie, przynajmniej potencjalnie, posiada dla tej narracji formujący charakter. Ponadto, co warto przy tej okazji zauważyć, z każdym nowym produktem kultury, wydarzeniem, ten stereotyp i autostereotyp wydaje się pogłębiać i utwierdzać, często wbrew rzeczywistości.





## Tradycja

Kliska braku herosa poświęcającego swoje życie, w czeskiej myśli humanistycznej obrosła w długą tradycję i solidnie się ugruntowała. Sprowadzę ją tu (ze względu na rozległość tej dyskusji, sięgającej głęboko w XIX wiek i fakt, że nie tego dotyczy istota mojej refleksji) jedynie do dwóch znaczących przykładów, które, jak mi się wydaje, dość dobrze charakteryzują tę debatę.

Josef Jedlička, czeski pisarz i eseista, po 1968 roku zmuszony do emigracji, w zbiorze esejów, którego tytuł możnaby przełożyć jako *Czeskie typy lub popyt na naszego bohatera (České typy aneb poptávka po našem hrdinovi)* pisał: „Czeski bohater ludowy nie jest stworzony – jak pozostali bohaterowie porządnej opowieści – dzięki społecznym traumom, ale dzięki prawidłom gatunku [literackiego]” (Jedlička 1992, 13). Jedlička jako typowego czeskiego bohatera przedstawia „głupiego Jasia”, a zatem utarty stereotyp antybohatera. Wielkoduszny, łatwowski i niezbyt mądry Jaś to bohater baśni i bajek znany z europejskiego, między innymi rosyjskiego folkloru (Wania Durak). Dzięki swojemu wielkiemu sercu (wcześniej przez mądrzejszych braci pozbawiony majątku) zdobywa przyjaciół wśród zwierząt, które pomagają mu pozyskać magiczny artefakt (wodę życia) lub pokonać przeciwnika (czarownicę). W ten sposób zdobywa królową i staje się królem. Żadna z czeskich realnych, historycznych postaci – twierdzi Jedlička – nie przekroczyła samej siebie i nie stała się ucieleśnieniem idealnego prototypu bohatera. Czeski bohater to, według Jedličky, postać bajkowa, żyjąca wyłącznie w mitycznym czasie i przestrzeni.

Ladislav Holý, antropolog kultury, książkę poświęconą czeskiej tożsamości narodowej w okresie postkomunistycznej transformacji zatytułował *Mały czeski człowiek i wspinały czeski naród (Malý český člověk a skvělý český národ)*. Pisał w niej między innymi: „Mały czeski człowiek jako typowy reprezentant czeskiego narodu jest personifikacją przeciętności i zdrowego chłopskiego rozumu” (Holý 2001, 70). W swoich rozważaniach odwoływał się, między innymi, do twierdzeń historyka Petra Pitharta, który utrzymywał, że w czeskich wyobrażeniach o przeszłości nie pojawiają się bohaterowie walczący o swoje ideały z bronią w ręku, przywoływał słowa brytyjskiego bohemy, Roberta Pynsenta, o Czechach, celebrytów raczej swoje cierpienia niż zwycięstwa, czy semiotyka Vladimíra Macury, wskazującego jako bohaterów narodu czeskiego wyłącznie jego męczenników (Holý 2001, 117/118).



Czeska (a wcześniej czechosłowacka) literatura i film, a także refleksja humanistyczna przedstawia zatem postać herosa jako jednostkę przeciętną, której bohaterstwo jest przypadkowe, ośmieszone lub – co najwyżej – sprostawa się do codziennego trudu. W konsekwencji analogiczny obraz odnajdujemy w funkcjonujących poza tymi sferami autostereotypach i stereotypach. Nie oznacza to przecież jednak, że w historii naszych południowych sąsiadów brakowało osób odznaczających się męstwem i ofiarnością wobec innych lub ojczyzny, dokonujących czynów niezwykłych, wykraczających poza standardowe zachowania ludzkie.

Wystarczy przyjrzeć się bliżej choćby działalności Instytutu Badania Reżimów Totalitarnych (*Ústav pro studium totalitních režimů*, dalej IBRT), czeskiemu odpowiednikowi polskiego Instytutu Pamięci Narodowej (dalej IPN), promującej postaci, które w najnowszej czeskiej historii dokonały czynów wykraczających daleko poza powszedniość, takich, które bez wątplenia można nazwać heroicznymi. Należą do nich choćby członkowie antykomunistycznego ruchu oporu, opisani w książce *Třetí odboj. Kapitoly z dějin protikomunistické rezistence v Československu v padesátých letech 20. století*, propagowanej na stronach IBRT słowami: „Tradycja oporu przeciwko komunizmowi zasługuje na bycie przypomiana; bez niej współczesne społeczeństwo czeskie nie może się obejść” (<https://www.ustrcr.cz/publikace/vaclav-veber-jan-bures-a-kol-treti-odboj-kapitoly-z-dejin-protikomunisticke-rezistence-v-ceskoslovensku-v-padesatych-letech-20-stoleti/>). Kolejnym przykładem może być chociażby pułkownik Pravomil Raichl przedstawiany w publikacji Jaroslava Čvančary *Pravomil Raichl. Život na hranici smrti*, powstałej, jak zaznacza notatka o publikacji, z prostej potrzeby zachowania pamięci o niezwyklej postaci, która nigdy nie pogodziła się z rolą biernej ofiary, człowieka, który kochał swoją Ojczyznę i dla jej idei był gotów walczyć na śmierć i życie (por. <https://www.ustrcr.cz/publikace/jaroslav-cvancar-a-pravomil-raichl-zivot-na-hranici-smrti/>). Najbardziej znaną postacią w ostatnich latach wydaje się jednak Josef Toufar, czeski ksiądz rzymskokatolicki, który zmarł w wyniku bestialskich, czterotygodniowych przesłuchań, prowadzonych przez czechosłowacką służbę bezpieczeństwa<sup>8</sup>. To wła-

<sup>8</sup> 11 grudnia 1949 roku, podczas odprawiania mszy w małej wiosce Číhošť przez Josefa Toufara, na ołtarzu zaczął w niewytłumaczalny sposób poruszać się półmetrowy drewniany krzyż. Tzw. cud číhoštski potwierdziło dziewiętnastu świadków. Komunistyczna Partia Czechosłowacji zamierzała wydarzenie to wykorzystać w celu dyskredytacji Kościoła rzymskokatolickiego w Czechosłowacji. 28 stycznia 1950 roku Toufar został porwany i torturami próbowano go zmusić do przyznania się, że cud zaaranżował sam. Publicznie oskarżono go

śnie akcję jemu poświęconą zorganizował IBRT 25 lutego 2015 roku (*Josef Toufar ve veřejném prostoru*) i to właśnie upamiętnieniu jego postaci służy aplikacja *Historie 1950: Příběhy jednoto zázraku*, przeznaczona dla uczniów szkół podstawowych i średnich, zapoznająca ich z historią księdza Josefa Toufara, przygotowana przez pracowników IBRT jako rodzaj dydaktycznego śledztwa. Oczywiście to tylko nieliczne przykłady<sup>9</sup>.

## Zdekonstruowana struktura

Do postaci heroizowanych przez IBRT należy także Jan Palach. Jego historia bez wątpienia ma potencjał bycia bohaterską. Gdybyśmy porównali jego losy do klasycznej struktury bohatera, którą na przykładzie świętego Patryka analizował Stefan Czarnowski, to otrzymalibyśmy niemal wzorcową postać, mogącą stać się narodowym herosem. „Bohaterowie są [...] wcieleniem nadziei czy ideału zbiorowości” – pisze autor *Kultu bohaterów i jego społecznego podłoża* (Czarnowski 1956, 16). Dalej dodaje:

Bohater jest przede wszystkim przedstawicielem, świadkiem, i co za tym idzie, bojownikiem pewnego zespołu ludzi lub stanu rzeczy, którego wartości wciela w myśl definicji. [...]. Bohater wciela wartość i jednocześnie daje dowód jej istnienia (Czarnowski 1956, 17).

W pozostawionych po sobie listach pożegnalnych Palach napisał między innymi<sup>10</sup>: „W związku z tym, że nasze narody [czeski i słowacki – R. K.] znalazły się na skraju beznadziei, zdecydowaliśmy się wyrazić swój protest i obudzić lud tej ziemi w taki właśnie sposób” (Za: Błażek, Eichler i Jareš

---

o oszustwo. Po czterech tygodniach brutalnych przesłuchań zmarł 25 lutego 1959 roku po operacji w jednym z praskich szpitali.

<sup>9</sup> Na marginesie trzeba zaznaczyć, co w kontekście kształtowania się i funkcjonowania paradygmatu bohaterstwa wydaje się niezmiernie istotne, że IBRT nie tylko publikuje prace historyków, ale również prowadzi akcje społeczne, wystawy, seminaria dla nauczycieli. Bez wątpienia takie działania poszerzają krąg odbiorców, a tym samym rozpoznawalność tych postaci w czeskim społeczeństwie.

<sup>10</sup> Palach napisał cztery listy pożegnalne. Trzy z nich wysłał pocztą – do Związku Pisarzy Czechosłowackich (*Svaz Československých spisovatelů*), Lubomíra Holečka (jednego z przywódców ruchu studenckiego) oraz Ladislava Žižki, kolegi z Wyższej Szkoły Ekonomii (*Vysoká škola ekonomická*), uczelni, na której studiował przed podjęciem nauki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola. W dwóch ostatnich zawarł prośbę o rozpowszechnienie swoich żądań. Czwarty list zabrał ze sobą na miejsce czynu.



2009, 363). Żądał zniesienia cenzury i zakazu kolportowania „Zpráv”<sup>11</sup>, ostrzegał również, że jeśli w ciągu pięciu dni (do 21 stycznia 1969 roku) jego postulaty nie zostaną spełnione, zapłoną kolejne ludzkie pochodnie. Po 1989 roku Palach stał się symbolem walki z komunistyczną dyktaturą, jednym z elementów mitologii powstania systemu demokratycznego, tym bardziej, że za początek demokratycznych zmian w Czechosłowacji, jak już tu zauważyłem, powszechnie uważa się, trwający od 15 stycznia 1989 roku, Tydzień Palacha. W konsekwencji stoi on u powstania nowego porządku i wpisuje się w mit kosmogoniczny, wzór stworzenia demokratycznego systemu. Nie tylko wyraża i dowodzi istnienia wszystkich tych idei, które przyświecają demokracji, ale również staje się symbolem ich ciągłości.

Jeśli według Czarnowskiego bohater „zostaje mianowany przez miarodajne czynniki publiczne” (Czarnowski 1956, 18), to bez wątpienia kult Palacha po Aksamitnej Rewolucji jest tego niezbywalnym dowodem. Włączanie się instytucji publicznych w każdą kolejną rocznicę jego samospalenia wyraźnie na to wskazuje. Jednak koronnym argumentem przemawiającym za potencjałem heroicznym młodego praskiego studenta pozostaje jego śmierć. Ta, jak twierdzi Czarnowski – nadaje bohaterowi mocy (Czarnowski 1956, 20). W tym wypadku niewątpliwie to właśnie ze względu na męczeńską śmierć, pełną bólu i cierpienia, śmierć w płomieniach, śmierć, która jest ofiarą, rodzi się heroiczny potencjał. Zatem w czeskim paradygmacie bohaterstwa nie chodzi o to, czy istnieli/istnieją herosi. Nie chodzi o brak tego typu postaw posiadających mitotwórczy charakter. W moim przekonaniu jest to raczej kwestia narracji, sposobu opowiadania o bohaterach, nie zaś ich rzeczywistego braku, co wyraźnie ujawnia się w filmie *Jan Palach* Roberta Sedláčka.

Premiera obrazu odbyła się 21 sierpnia 2018 roku – w pięćdziesiątą rocznicę wkroczenia wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, a więc wydarzenia, które stało się genezą samospalenia Jana Palacha.

Twórcy filmu przyjęli w narracji o losach swojego bohatera strukturę chronologiczną, co podkreślają daty wyświetlane na początku każdego epizodu. Opowieść zaczyna się sceną z głębokiego dzieciństwa tytułowego bohatera. Potem następuje długa elipsa czasowa i Palacha widzimy już jako studenta. W konsekwencji pierwsza scena oderwana jest czasowo od pozostałej, zasadniczej części filmu, dzięki czemu konstytuuje się jako motto całości,

<sup>11</sup> Biuletyn wojsk Układu Warszawskiego, wychodzący w Czechosłowacji od końca sierpnia 1969 roku.



wyznaczające znaczenia kolejnych wydarzeń opowiadanych w filmie i eksplikujące całościowy sens utworu. Jest grudzień roku 1952, czteroletni Jan wychodzi sam z psem w zimowy śnieżny dzień. Bawią się na śniegu. Zapada zmrok, chłopiec zaczyna płakać, jest zmarznięty, nie wie jak wrócić do domu. W nocy rozpoczynają się poszukiwania. O tym, że go znaleziono dowiadujemy się już z następnej sceny, która rozgrywa się w Kazachstanie w lipcu 1967 roku, gdzie Palach wyjechał pracować na dobrowolne roboty (tzw. brygadę) lub też, jako widzowie, wiemy to z rzeczywistości pozafil-mowej (z dużą pewnością można stwierdzić, że wiedzieli to wszyscy czescy widzowie, ponieważ fakty te znajdują się w ich szkolnych podręcznikach). Wszechotaczająca głównego bohatera śnieżna biel symbolizować może jego niewinność, czystość, pośród której sam błądzi, nie mogąc odnaleźć właściwej drogi. Marznie i jedynym dla niego ratunkiem jest ciepło, ogień, który go rozgrzeje, który wskaże mu kierunek. Los Palacha już od młodości ukazany jest jako naznaczony przez znaki i symbole ściśle związane z żywiołami przyrody, z ponadludzkimi mocami natury.

Motyw ognia przewija się w późniejszych scenach filmu w różnorodnych formach i prowadzi wprost do finałowego, dramatycznego zakończenia, kulminując w scenie samospalenia. Jego struktura jest na tyle istotna, że pozwolił sobie na krótkie streszczenie, przypisując poszczególnym jego odsłonom wartości symboliczne.

Druga scena filmu rozgrywa się w kontraście do pierwszej – kazachskie słońce rozgrzewa młodych pracujących robotników, a Jan Palach, w zamian za wstawienie się za swoim radzieckim kolegą, Wołodią, dostaje od niego przy ognisku zapalniczkę<sup>12</sup> zrobioną z łuski po naboju przez dziadka Wołodii, żołnierza Armii Czerwonej, która wyzwalała spod hitlerowskiej okupacji ziemie Czechosłowacji, przynosząc wolność i koniec wojny. Wołodia daje zapalniczkę Palachowi, choć ten, o czym wszyscy wiedzą, nie pali papierosów. Już sam ten gest wraz z genezą zapalniczki dostarcza widzom różnorodnych skojarzeń i przynosi wiele sensów. Skoro została zrobiona z łuski, po wystrzelonym pocisku, oznacza to jej ścisły (choć potencjalny) związek ze śmiercią. Jednocześnie jednak w tym wypadku Armia Czerwona przyniosła Czechosłowacji wyzwolenie dzięki takim właśnie pociskom. Zapalniczka przekazana wnuczкови staje się natomiast symbolem łączności pomiędzy pokoleniami, a dla Wołodii zarazem medium chwalebnej pamięci o dziadku.

<sup>12</sup> Wołodia przyłączył się do protestu Czechosłowaków przeciw jakości jedzenia w obozie. Miał zostać z niego relegowany, jak również z Komsomółu, tak jednak się nie stało dzięki wstawiennictwu Palacha.



Następnie staje się synonimem wdzięczności za poczucie solidarności, sprawiedliwości i odpowiedzialności za innych. Ponadto dla widza jest również czytelnym znakiem odwołującym się do tej samej Armii Czerwonej<sup>13</sup>, która wkroczy za kilka lat od rozgrywania się tej sceny, do Czechosłowacji, żeby zdławić Praską Wiosnę i zakończyć przywracanie wolności oraz rodzący się „socjalizm z ludzką twarzą”. Zatem powraca jej pierwotne znaczenie związane ze śmiercią, tym razem jednak nie w połączeniu z wolnością tylko przeciwnie – ze zniewoleniem.

Zapalniczka następnie zostaje przez Palacha darowana profesorowi historii<sup>14</sup>, ponownie jako wyraz wdzięczności, tym razem za pomoc przy przenosinach z Wyższej Szkoły Ekonomii na Uniwersytet Karola, ale również podziwu dla wykładowcy, który staje się ideologicznym mentorem Palacha. Jan już wcześniej starał się o przyjęcie na tę uczelnię, jednakże oficjalnie, z powodu zbyt dużej liczby kandydatów, przyjęty nie został<sup>15</sup>. Po skończeniu strajku studenckiego, podczas którego protestujący żądali, między innymi, respektowania praw człowieka, przestrzegania wolności zgromadzeń, słowa, badań naukowych i sztuki, wrócił do swojego profesora, aby – rozczarowany jego postępowaniem, zgodą na normalizacyjne zmiany i biernością – zabrać подарowaną wcześniej zapalniczkę. Jednak na pytanie profesora: „Czy aż tak cię rozczarowałem?” Palach przeprasza i oddaje mu ją. Przedmiot ten nie pojawia się już do końca filmu. Samopodpalenia dokonuje zapalnikami, zatem w strukturze opowiadania nie kłamruje się jej niszczycielską siłą (śmiercionośny nabój, z którego łuski została zrobiona i zabójczy płomień zapalniczki).

W przypadku tego motywu mamy zatem do czynienia z nieuporządkowaną mnogością skojarzeń i znaczeń. Nie jest to jednak niekonsekwencja, raczej pewien sposób opowiadania, prowadzenia narracji. Podobnie bowiem skonstruowana została postać głównego bohatera.

Jan Palach z filmu *Sedláčka* to naznaczony przez moce przyrody (ognia i śniegu) bohater, który nie pije, nie pali, jest odważny (wstawia się za Wołodyą), przyjacielski, wrażliwy na krzywdę innych (opiekuje się chromą

<sup>13</sup> *De facto* były to oczywiście wojska Układu Warszawskiego, niemniej w filmie widzimy jedynie Armię Czerwoną.

<sup>14</sup> Choć nazwisko profesora w filmie nie pada, postać filmowa ma swoje odniesienie w rzeczywistości, jest nim Vladimír Kašík, prowadzący w owym czasie seminarium, na które Palach uczęszczał.

<sup>15</sup> W filmie *Sedláčka*, w rozmowie z profesorem, jako powód nieprzyjęcia podane zostaje pochodzenie. Ojciec Jana Palacha był właścicielem cukierni w jego rodzinnej miejscowości Všetaty.

koleżanką, Heleną), zawsze chętny do pomocy, kochający swoją matkę. Z drugiej strony jednak jego wrażliwość na krzywdę innych podważona została na przykład w scenie, w której nie dość, że wraz z przyjaciółmi biernie przygląda się pacyfikacji jednego z protestów studenckich, to zaśłania się chorą koleżanką gdy podchodzą do nich milicjanci. Kiedy do Czechosłowacji wkraczą wojska Układu Warszawskiego, ucieka z domu (matka zamknęła go w pokoju), przyjeżdża do Pragi i tam pasywnie przygląda się protestom z aparatem w ręku, a jedyny jego sprzeciw to spalenie ulotek propagandowych (znów symbolika ognia). Wrażliwość Palacha znika też, gdy topi w pobliskiej rzece szczenięta swojej suki. Jego odwaga gaśnie, gdy chce przejść przez most zajęty przez Armię Czerwoną. Żołnierz radziecki przystawia mu pistolet do głowy a wystraszony Palach ucieka popędzony kopniakiem. Biernie przygląda się też egzekucji radzieckiego żołnierza na stacji w rodzinnym mieście. Nie komentuje tego wydarzenia, z nikim nie dzieli się swoimi odczuciami, a kwestia ta nie pojawia się w filmie już wcale.

Mamy w filmie *Sedláčka* do czynienia z autonomizacją poszczególnych epizodów fabularnych, z których każdy staje się oddzielnym wycinkiem narracyjnym. To widz ma za zadanie posklejać je w jednorodną całość pomimo rozluźnienia łączących poszczególne elementy więzi przyczynowo-skutkowych, pomimo, że same w sobie w taką całość się nie składają. Na marginesie trzeba zauważyć, że widz posiadający wiedzę pozafilmową, przygotowany na oglądanie filmu *Sedláčka*, znający skądinąd historię Palacha (a taką wiedzę Czesi wynoszą ze szkoły, o czym świadczą już przywoływane podreżniki do historii), a zatem znający koniec opowieści, będzie bez wątpienia łatwiej akceptował tego typu zabieg narracyjny. Wiedząc, jak zakończy się historia, może z góry traktować poszczególne epizody jako fragmenty połączone i kulminujące dramatycznym aktem samospalenia.

Taka konstrukcja głównego bohatera uzupełniona została przez brak psychologizacji postaci Jana Palacha, czysto behawiorystyczny sposób prowadzenia filmowej narracji. Nie poznajemy jego wewnętrznych rozterek, nie znamy jego przemyśleń i odczuć. Możemy się jedynie ich domyślać poprzez wypowiedzi, zachowania i działania. Niemniej i te sygnały są szcążkowe, ogólne, często ze sobą sprzeczne. Nawet gdy mówi o aktualnych prasowych artykułach (motyw dość często pojawiający się w filmie), nie widać w nim politycznego zacięcia, jakiegoś emocjonalnego zaangażowania, choć do rzeczywistości politycznej po sierpniu 1968 roku w swoich wypowiedziach podchodzi krytycznie.



Poza tym, że przypisywane mu w filmie przymioty nie składają się w jedną całość, to, co istotniejsze w kontekście heroizacji głównego bohatera, są to cechy na wskroś ludzkie (wrażliwość i jej brak, odwaga i strach, empatia i egoizm), a przynajmniej w taki sposób w filmie ukazywane, o czym świadczą przywołane już wyżej sceny. Niemniej Czarnowski twierdzi, że „[...] bohater może być wyłącznie człowiekiem. Ludzie bowiem jedynie na człowieka mogą się powoływać jako na świadka ich własnej wartości”, ale jednocześnie zaraz dodaje „[...] bohater jest wywyższeniem człowieka wobec bogów i duchów” (Czarnowski 1956, 29).

Palach w filmie *Sedláčka* nigdy nie traci przymiotów jednostkowych, ale też nigdy nie przekracza swojej jednostkowości, nie staje się w pełni reprezentantem „człowieka w ogóle”, mitologicznym wzorcem lub choćby postacią symboliczną czy syntetyczną konstrukcją, skupiającą w sobie heroiczne przymioty. I nie jest to w tym przypadku niejednoznaczność postaci, jego wahania czy proces rodzenia, kiełkowania w nim jakiejś idei. Palach nie jest ludzki i boski jednocześnie, nie jest opisywanym przez Czarnowskiego uczłowieczonym bogiem (Czarnowski 1956, 31) czy też przywoływanym wyżej wywyższeniem człowieka wobec bogów i duchów (Czarnowski 1956, 29). Jest przedstawiony w filmie *Sedláčka* jako ludzki z ludzkimi problemami – na benzynę, którą się poleje i podpali, musi czekać, ponieważ pracownik stacji benzynowej właśnie wyszedł do banku. Nawet w scenie samospalenia pozostaje na wskroś ludzki. Kamera podąża za głównym bohaterem, ukazując go *en face*, w bliskim planie. Jako widzowie pozostajemy z nim w dystansie indywidualnym (osobniczym) (Hall 1978, 162). Jesteśmy od niego „na wyciągnięcie ręki”. W konsekwencji widzimy każde jego zawahanie, każdy niepewny oddech, strach, zalane benzyną buty. Na domiar wszystkiego zamoczone zapalki nie od razu się zapalają. Ten zabieg nie jest obliczony na efekt rosnącego napięcia, ponieważ widzowie wiedzą, że Jan Palach dokonał samospalenia.

Jego popalona, ukazana znów z bliskiego planu twarz nie jest już twarzą człowieka jest zdeformowana przez ogień. Jego głos już nie jest głosem człowieka, to chaotyczne jęki cierpienia. Zbliżenie na popaloną twarz Jana Palacha kończy film. Scena ta trwa niemal półtorej minuty.

Jak już wcześniej wspomniałem za Czarnowskim w odniesieniu do potencjału bohaterskiej rzeczywistej postaci Jana Palacha, śmierć nadaje bohaterowi mocy (Czarnowski 1956, 20). W wypadku filmu *Sedláčka* śmierć przedstawiona została jako ludzka niemal do granic możliwości. Heroizacja natomiast dokonuje się poza tekstem filmowym. Wynika z wiedzy pozafilmowej





odbiorcy, nie zaś z konstrukcji bohatera filmowego. W konsekwencji, boskość filmowego Palacha jest na wskroś boskością a wymiar ludzki na wskroś ludzkim wymiarem.

## Dyskusja

Kosmogoniczny mit powstania nowego, demokratycznego ładu społecznego w Czechosłowacji (a po 1993 roku w Czechach) i jednego z jego herosów, Jana Palacha, stojącego u zarania tego mitu (zrodzonego z euforii Praskiej Wiosny i rozczarowania skutkami inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację) promowany przez IBRT ulega w przypadku narracji snutej przez film Sedláčka dezintegracji. Jakby twórcy filmu próbowali dokonać jego dekonstrukcji, rozbić opowieść na poszczególne części i poukładać z nich nową całość. Struktura opowieści mitologicznej wydaje się tu kluczowa dla zrozumienia czeskiego paradygmatu bohaterstwa:

Pierwsze wnioski, które Claude Lévi-Strauss wysnuwa z analizy struktury mitów brzmią następująco:

1. Jeśli mity mają znaczenie, to nie bierze się ono z odosobnionych składników, które są ich częściami, lecz ze sposobu w jaki się one łączą. – 2. Mit należy do porządku mowy i stanowi jego część nieodłączną; niemniej jednak mowa używana w micie ukazuje szczególne własności. – 3. Własności tych można szukać tylko powyżej normalnego poziomu wyrazu; inaczej mówiąc ich struktura jest bardziej złożona niż ta, którą spotykamy w wyrażeniach językowych dowolnego rodzaju (Lévi-Strauss 2000, 189).

Gdybyśmy maksymalnie uprościli strukturę omawianej narracji filmowej, składałaby się z czterech poniższych elementów: 1. Bohater gubi się za młodu w śniegu; 2. Bohater wstawia się za przyjacięlem; 3. Bohater biernie przygląda się wydarzeniom, ukazując różne swoje oblicza; 4. Bohater dokonuje czynu bohaterskiego (oddaje życie za ideały społeczności). Jedyne oczywisty stosunek zachodzi pomiędzy punktem 2 i 4. Pierwszy z nich odgrywa rolę uwertury (narażenie się w imię przyjaźni) do drugiego (oddanie życia za ideały społeczności). Niemniej czyny te, choć teoretycznie mogą wynikać z tej samej cechy charakteru głównego bohatera – empatii wobec innych – to wydają się pochodzić z innych poziomów. Pierwszy jest indywidualnym gestem, drugi to spektakl publiczny. W konsekwencji braku łączności pomiędzy poszczególnymi elementami struktury tej opowieści nie możemy tu



się doszukać owego wyższego poziomu językowego, o którym pisze Lévi-Strauss, czegoś ponad zwykle wyrażenie językowe.

„[...] wewnętrzna wartość przypisywana mitowi bierze się z tego, że te zdarzenia mające się rozwijać w jakimś momencie czasu, tworzą zarazem trwałą strukturę, która odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości” – twierdzi Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 2000, 188). Tym samym przypisuje mitowi podwójną ahistoryczną i historyczną strukturę. W przypadku narracji filmowej Sedláčka opowieść nie odrywa się od historii, jest trwale z nią związana (choćby poprzez umieszczanie dat na początku poszczególnych epizodów), w konsekwencji rozchwiania symboliki nie potrafi się też wyzwolić z normalnego poziomu wyrazu. Wskutek tego obserwujemy (jako widzowie) nadmierne człowieczeństwo głównego bohatera, nie współgrające, ale wręcz zaprzeczające jego boskości (boskości, która rodzi się z kontekstu, z wiedzy pozaekranowej odbiorców). Skuteczność symboliczna takiej opowieści, polegająca – jak ujmuje to Lévi-Strauss – na przejściu „od rzeczywistości najbardziej pospolitej do mitu, od świata fizycznego do świata fizjologicznego, od świata zewnętrznego do świata wewnętrznego” (Lévi-Strauss 2000, 173), pozostaje znikoma, nie doprowadza do intensywnego przeżywania mitu. Wskutek braku odpowiedniej struktury nie spełnia się tu funkcja symboliczna, a – jak w innym miejscu ujmuje to autor *Antropologii strukturalnej*: „Słownik jest mniej ważny niż struktura” (Lévi-Strauss 2000, 183). Struktura opowieści decyduje o tym, czy ma ona mitologiczny charakter, a co za tym idzie wspiera, konstrukcję bohatera mitologicznego.

Konstatacja o braku bohaterów w czeskiej kulturze jest nieznaną historią naszych południowych sąsiadów. Mamy tu bardziej do czynienia z brakiem heroicznych opowieści mitycznych, niż z nieobecnością w historii postaci, które mają potencjał bycia bohaterami narodowymi. W przypadku Palacha nie chodzi jedynie o filmy Sedláčka i Holland czy o narrację historyczną IBRT. Zapiski Jiříego Lederera, autora pierwszej monografii o Janie Palachu, zbierane już od 1969 roku, stały się podstawą do wydania trzech książek. Pierwsza z nich została opublikowana w Zurychu w 1982 roku (*Jan Palach. Ein Biografischer Bericht*), drugą, na podstawie notatek Lederera, opracowała Lenka Procházková dla samizdatowego wydawnictwa praskiego Petlice w 1988 roku (*Jan Palach*), trzecia natomiast (*Jan Palach. Zpráva o životě, činu a smrti českého studenta*), oparta wyłącznie na notatkach Jiříego Lederera, ukazała się po aksamitnej rewolucji, w 1990 roku, nakładem oficyny Novinář w Pradze. Lenka Procházková jest również autorką utworu



*Slunce v úplňku*, beletrystycznej opowieści osnutej na znanym jej od 1988 roku i opracowanym przy wymienionej wcześniej książce materiale zebranym przez Lederera. Jednak żadna z wersji opowieści o Palachu, mimo, że powieść Procházkowej jest niemal hymnem pochwalnym, żywotem świętego, nie odrywa się od historii, nie staje się ahistoryczna, jej struktury nie przechodzą w struktury mitologiczne.

Powracamy tym samym do przywoływanych już tu słów Josefa Jedličky, kłamując jednocześnie rozważania na temat paradygmatu czeskiego bohatera narodowego. Zauważył on, że czeski bohater nie jest stworzony dzięki traumom, tylko dzięki prawidłom gatunku literackiego. Nieco przesunąłbym jego spostrzeżenia, ponieważ bez wątpienia znajdziemy postaci wyrastające ze społecznej traumy, a Palach jest tego znakomitym przykładem, ale opowieść o nich nie przekracza struktury gatunku literackiego, literackiej metafory czy symboliki, nie wyrasta ponad normalny poziom wyrazu. W przypadku filmu *Sedláčka*, opowieść nie przekracza granicy narracji historycznej, a w wymiarze symbolicznym postać Jana Palacha nie wykracza poza człowieczeństwo, nie staje się heroiczna. Jego heroizacja dokonuje się poza strukturą opowieści filmowej.



## Literatura

- Barthes, Roland. 1970. *Mit i znak*. Warszawa: PIW.
- Berger, Peter. L., & Luckmann, Thomas. 2010. *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*. Warszawa: PWN.
- Blažek, Petr, & Eichler, Patrik, & Jareš, Jakub, red. 2009. *Jan Palach '69*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro studium totalitních režimů ČR, Togga.
- Čapka, František. 2004. *Dějepis. Od roku 1918 do současnosti*, Praha: Scientia.
- Czarnowski, Stefan. 1956. *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk – Bohater narodowy Irlandii*, Warszawa: PWN.
- Gawarecka, Anna. 2018. „Czy Czesi są narodem tchórzów? Josefa Škvoreckiego dyskusja z tradycją heroiczną”. *Bohemistyka*. 4: 327–349.
- Gregor, Jan. 2013. „Hořící keř přináší patos bez sentimentu”. *Aktuálně.cz*, Styczeń 24. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-horici-ke-r-prinasi-patos-bez-sentimentu/r-i:article:769355/>
- Hall, Edward T. 1978. *Ukryty wymiar*. Warszawa: PIW
- Hašek, Jaroslav. 1976. *Przygody dobrego Wojaka Szwejka podczas wojny światowej*. Warszawa: PIW.
- Holland, Agnieszka. 2013. „Holland opowiada o Palachu”. Wywiad przeprowadzony przez Tadeusza Sobolewskiego. *Wyborcza.pl*, Luty 27. [https://wyborcza.pl/1,75410,13467152,Holland\\_opowiada\\_o\\_Palachu.html](https://wyborcza.pl/1,75410,13467152,Holland_opowiada_o_Palachu.html).
- Holý Ladislav. 2001, *Malý český člověk a velký český národ*, Praha: Slon.
- Hulík, Štěpán. 2016. „Palach seupálil, já o něm jen napsal, byl jsem trochu parazit. S Pustinou to je jiné, říká Hulík”. Wywiad przeprowadzony przez Martina Svobodu. *Aktuálně.cz*, Lipiec 6, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/palach-se-upalil-ja-o-nem-jen-napsal-byl-jsem-trochu-parazit/r~154cocc8433f11e6bc7c00259000feao4/>.
- Jaroslav Čvančara: Pravomil Raichl. Život na hranici smrti. <https://www.ustrcr.cz/publikace/jaroslav-cvancara-pravomil-raichl-zivot-na-hranici-smrti/>
- Jedlička, Josef. 1992. *České typy aneb poptávka po našem hrdinovi*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- Jožák, Jiří. 1995. *Československo a svět. Učebnice pro základní školy*. Praha: SPL – Práce.
- Kocian, Jiří. 1997. *Lidé v dějinách. Období 1945–1989. Dějepis pro 2. stupeň základní školy a pro odpovídající ročníky víceletých gymnázií*, Praha: Fortuna.



- Kolářová, Klára. 2012. „Palach je spíš polský hrdina, říká režisérka Agnieszka Hollandová”. *Právo*, Listopad 21, 2012. <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/palach-je-spis-polsky-hrdina-rika-reziserka-agnieszka-hollandova-173188>.
- Kuklík, Jan and Kocian Jiří. 1999. *Dějepis 9*, Praha: SPN.
- Kuklík, Jan and Kocian Jiří. 2002. *Dějepis pro gymnázia a střední školy. Nejnovější dějiny 4*. Praha: SPN.
- Lévi-Strauss, Claude. 2000. *Antropologia strukturalna*, Warszawa: KR.
- Pinkas Jaroslav. 2013. Hořící mramor. Pomník Palachovi a normalizace. *Cinepur*. Czerwiec 21. <http://cinepur.cz/article.php?article=2558>.
- Procházková Lenka. 2008. *Slunce v úplňku*. Praha: Prostor.
- Randák, Jan, & Koura, Petr, red. 2013. *Hrdinství a zbabělost v české politické kultuře 19. a 20. století*, Praha: Dokořán.
- Szczepańska Elżbieta. 2015. „Wybrane stereotypy Czecha i Polaka z perspektywy historycznej”. *Bohemistyka*. 4:366–377.
- Ústřední výbor Komunistické strany Československa. 1971. *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. Praha: Ústřední výbor Komunistické strany Československa.
- Werner Wiktor. 2009. *Historyczność kultury. W poszukiwaniu myślowego fundamentu współczesnej historiografii*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.



## Abstract, keywords, about the author

### Abstract

#### Czech national hero paradigm – around Robert Sedláček's film *Jan Palach*

In my article, I would like to reflect on the paradigm of Czech heroism based on the film by Robert Sedláček (2018) *Jan Palach*, which is a fact-based tale of a twenty-year-old student at the Charles University in Prague, who on January 16, 1969 self-immolated in Wenceslas Square in the centre of Prague in protest against aggression of the Warsaw Pact forces on Czechoslovakia and the growing apathy of Czechoslovak society. I will think about how his image is constructed in a film more than fifty years after his death. I will place my considerations in the context of the tradition of presenting the Czech hero in humanistic literature and the activities of official state institutions, as well as in relation to mythological structures, through which I will capture the most important elements of the composition of Robert Sedláček's film. As a consequence, my fundamental research question will remain not only the question of the very construction of the hero, but also this construction in relation to other ideas of national heroes in contemporary Czech culture.

**Keywords:** *Jan Palach, heroic paradigm, Czech national hero, Robert Sedláček*

**Robert KULMIŃSKI** is an Associate Professor in the Institute of Western and Southern Slavic Studies University of Warsaw. His main academical interests circle around history and culture of post communist countries, cultural Anthropology, Czech & Slovak Studies, Czech history, research methodology and Czech pop-culture. He is an author of books: *Śmierć w Czechach: wizja śmierci w prozie czeskiej lat 1945–1989* (2009) and *Tu pali się ktoś. Ryszard Siwiec, Jan Palach, Zdeněk Adamec* (2016).

E-MAIL: [r.kulminski@uw.edu.pl](mailto:r.kulminski@uw.edu.pl)

