

JOANNA ALEKSANDROWICZ

## W labiryntach gatunkowych klisz. Od *Powieści dla kobiet* Michala Viewegha do *Mężczyzny idealnego* Filipa Renča

Twórczość Michala Viewegha, biorąc pod uwagę liczbę filmowych adaptacji, których do tej pory powstało aż pięć, jest dla filmowców szczególnie inspirująca. Sukces ekranizacji wpłynął także na losy literackich pierwowzorów – na przykład w polskim przekładzie ukazały się głównie powieści przeniesione na ekran kinowy, a wznowienia książek pojawiały się na fali popularności filmów, niekiedy nawet pod zmienionym tytułem, dostosowanym do tego, jaki wybrali kinowi dystrybutorzy<sup>1</sup>. Z analityczną sytuacją spotykamy się również w przypadku *Powieści dla kobiet*,

---

<sup>1</sup> W sumie na dorobek pisarza składa się czternaście powieści, tom opowiadań, dwa zbiory parodii literackich (autorów czeskich i zagranicznych), felietony i dzienniki. W Polsce ukazało się opowiadanie *Rozwiązłość* w tomie *O kobietach... Czeskie opowieści*, tłum. Katarzyna Dudzic, Tomasz Grabiński, Jan Stachowski, Wyd. Good Books, Wrocław 2009 oraz dziewięć powieści: *Cudowne lata pod pszem*, tłum. Roma Bielińska, Świat Literacki, Izabelin 2004 (w 1997 r. Peter Nikolaev nakręcił film pod tym samym tytułem); *Wychowanie dziewcząt w Czechach*, tłum. Roma Bielińska, Świat Literacki, Izabelin 2005 (w 1996 r. powstał film Petra Kolihy, dystrybuowany w Polsce pod tytułem *Wychowanie panien w Czechach*); *Uczestnicy wycieczki*, tłum. Jacek Illg, Agave, Český Těšín 2001 (po sukcesie filmu Jiříego Vejděleka z 2006 r. ukazało się drugie wydanie powieści pod tytułem *Wycieczkowicze*, tłum. Jacek Illg, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008); *Zapisywacze ojcowskiej miłości*, tłum. Joanna Derdowska, Zysk i S-ka, Poznań 2007; *Aniołowie dnia powszedniego*, tłum. Jacek Illg, Prószyński Media, Warszawa 2009; *Powieść dla kobiet*, tłum. Julia Boratyńska, Zysk i S-ka, Poznań 2005 (rok później, wraz z polską premierą filmu, nakładem tego samego wydawnictwa ukazało się drugie wydanie książki, zatytułowane *Mężczyzna idealny*); *Zbijany*, tłum. Jan Stachowski, Świat Literacki, Izabelin 2008; *Powieść dla mężczyzn*, tłum. Jacek Illg, Elipsa, Warszawa 2010; *Sprawa niewiernej Klary*, tłum. Martyna Lemańczyk, Zysk i S-ka, Poznań 2007. Poza tym na podstawie książki Viewegha *Povídky o manželství a o sexu (Opowieści o małżeństwie i seksie)* Jan Hřebejk nakręcił film, rozpowszechniany w Polsce pod tytułem *Do Czech razы sztuka* (2008).

której późniejsze wznowienie zatytułowane zostało *Mężczyzna idealny* – za polskim brzmieniem tytułu filmowego<sup>2</sup>.

Autorzy próbujący scharakteryzować dorobek Viewegha obierają zwykle za punkt wyjścia niezwykle popularność jego powieści w Czechach, określaną wręcz mianem fenomenu wydawniczego: „pisze szybko, sprzedaje jeszcze szybciej” – podsumowuje Łukasz Maciejewski<sup>3</sup>. Każda kolejna książka pisarza zapowiadana jest jako bestseller i takim najczęściej się staje<sup>4</sup>. Także sam twórca zdaje się bardzo dbać o sukces komercyjny własnych utworów, m.in. poprzez podtrzymywanie zainteresowania mediów swoim życiem prywatnym, co poniekąd współgra z autobiograficznym charakterem niektórych powieści<sup>5</sup>. Szczególnym przypadkiem są wydane w 2005 i 2010 r. kolejne części dzienników Viwegha, o których pisarz mówi: „jestem tak uzależniony od rozmów na własny temat, że dziennik jest czymś w rodzaju programu metadonowego”<sup>6</sup>. Komercyjny sukces dzienników i równoczesną walkę autora z tabloidami ciekawie komentuje w swoim felietonie Mariusz Szczygieł: „kultura czeska okazała się wielką kulturą, jedną z nielicznych, w której pisarz może stać się celebrytą, a tabloidy potraktują go jak równego gwiazdom seriali. Bo ludzie naprawdę muszą czytać książki, żeby tabloidom chciało się fotografować nowo narodzone dziecko pisarza”<sup>7</sup>. Jednocześnie, jak zauważa w swojej syntezie Zofia Tarajło-Lipowska, „waga [...] myślowa [...] twórczości [Viewegha – przyp. J. A.] wyraźnie zależy od interpretacji i interpretującego”<sup>8</sup>. Uznanie i rozgłos przyniosła pisarzowi druga powieść, *Cudowne lata pod psem*. Późniejsze książki – a wśród nich również *Powieść dla kobiet* – budzą liczne kontrowersje. Wielu krytyków uznaje, że autor

zbyt dosłownie spełnia zapowiedź balansowania w swej twórczości na granicy kiczu, przez co wchodzi w sferę popliteratury. Wątpliwości budzi dobór tematów prozy

<sup>2</sup> Czeski tytuł filmu, *Román pro ženy*, oznacza właśnie „powieść dla kobiet”. W moim artykule konsekwentnie pozostaję przy polskich tytułach: *Powieść dla kobiet* w przypadku książki, a w przypadku filmu – *Mężczyzna idealny*.

<sup>3</sup> Łukasz Maciejewski, *Mężczyzna idealny. Matka i córka w poszukiwaniu miłości*, „Film” 2006, nr 10, s. 82.

<sup>4</sup> Szacuje się, że w samych tylko Czechach sprzedało się dotąd niemal milion egzemplarzy książek Viewegha. Ukazały też one w przekładzie na 21 języków. Zob. szerzej: [www.db-agency.cz/index.php?s=author&pid=16&name=michal-viewegh](http://www.db-agency.cz/index.php?s=author&pid=16&name=michal-viewegh) (dostęp: 27.04.2012).

<sup>5</sup> Por. Zofia Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2010, s. 457.

<sup>6</sup> Cyt. za Mariusz Szczygieł, *O hemoroidach w kulturze literackiej*, „Gazeta Wyborcza”, 14–15.01.2012.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Zofia Tarajło-Lipowska, *dz. cyt.*, s. 456.

„jak z kolorowych tygodników”, a także poruszanie się w sferach spraw obyczajowych widzianych, wydawałoby się, mało wnikliwie, w felietonowym skrócie<sup>9</sup>.

Jednocześnie istnieje przekonanie, że w utworach Viewegha obecne są dwie warstwy myślowe, co wymagającemu czytelnikowi umożliwi grę w odczytywanie intertekstualnych odniesień i przewrotnie potraktowanych konwencji gatunkowych, którymi tak lubi bawić się autor<sup>10</sup>.

Halina Janaszek-Ivaničková nazywa Viewegha czeskim reprezentantem „literatury gier pustych”<sup>11</sup>, zwracając uwagę zwłaszcza na dwa tomy jego pastiszy literackich, zaznaczając jednocześnie, że poprzez pryzmat gry, w której nie chodzi o nic więcej prócz samej tylko intelektualnej zabawy, możemy też spojrzeć na powieści pisarza. Takie ujęcie wpisuje artystę w kontekst postmodernistyczny, w którym sytuują jego twórczość również inni badacze. Zofia Tarajło-Lipowska pisze o swoistym zawieszeniu książek Viewegha „pomiędzy postmodernizmem a popliteraturą”<sup>12</sup>, zwracając uwagę, że „dążenie do uszlachetnienia gatunków popularnych istniało w literaturze czeskiej od dawna [...], w epoce postmodernistycznej [natomiast – przyp. J. A.] znalazło przyzwolenie teoretyczne”<sup>13</sup>. Autorka podkreśla w swojej pracy współczesne zacieranie się granic pomiędzy literaturą „wysoką” a popularną i niemożność kwalifikowania pisarzy popularnych do „niższej kategorii”<sup>14</sup>.

Na tym tle doskonale sytuuje się Vieweghowska *Powieść dla kobiet* – pełna przewrotnych gier narracyjnych, zabaw z zasygnalizowaną już w tytule literacką konwencją oraz licznych odniesień zarówno do klasyki literatury, jak i do popkultury. Gdy jeden z bohaterów, Oliver, zapytany zostaje przez dawną kochankę o to, jak wyglądało jego życie po ich rozstaniu, zastanawia się najpierw, w jakim gatunku literackim ma udzielić odpowiedzi, rozważając przeróżne możliwości – od dramatu społecznego, poprzez groteskę, aż po horror<sup>15</sup>. Odślanianie przed czytelnikiem językowych chwytów i nieustanne dystansowanie się do wybranej konwencji nabiera szczególnego wymiaru w przerywających tok opowieści listach miłosnych, które Oliver zamieszcza zamiast plakatów reklamowych w wagonach praskiego metra.

<sup>9</sup> Tamże, s. 457.

<sup>10</sup> Por. tamże.

<sup>11</sup> Halina Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 176.

<sup>12</sup> Zofia Tarajło-Lipowska, *dz. cyt.*, s. 456.

<sup>13</sup> Tamże, s. 455.

<sup>14</sup> Por. tamże, s. 456.

<sup>15</sup> Por. Michał Viewegh, *Powieść dla kobiet*, tłum. Julia Boratyńska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 92.

Pierwszy z listów zaczyna się następująco: *Pozostały mi po Tobie tylko wspomnienia. Słowa te brzmią niczym tekst jakiegoś głupiego amerykańskiego szlagieru, z których czasami się razem naśmiewaliśmy – a nagle pod tym frazesem kryje się dla mnie głęboka prawda*<sup>16</sup>. W zakończeniu bohater pisze tradycyjnie *Całuję Cię gorąco*<sup>17</sup>, lecz tuż obok zamieszcza w nawiasie sprostowanie: „*gorąco*” to być może strasznie książkowe słowo, ale nie potrafię znaleźć odpowiedniejszego<sup>18</sup>. Gatunkowy dystans do własnych wypowiedzi cechuje tutaj jednak nie tylko cynicznego Olivera, będącego zresztą specem od hasel reklamowych, zawodowo parającym się słownymi gramami z odbiorcą. Odnajdujemy je także w głównym toku narracji, prowadzonym w pierwszej osobie przez Laurę – adresatkę listów z metra, którą łączy z Oliverem pełna zawirowań, rozstań i powrotów historia miłosna. W prologu dziewczyna przedstawia ją następująco: *Oto mój romans. Prawda, że to dobrze brzmi? Romansidło jak się patrzy – powiedziałyby Oliver*<sup>19</sup>. Pierwszy rozdział zaczyna się natomiast od takiego oto fragmentu:

*Na początku każdej wypowiedzi ustnej powinien być dowcip – tak przynajmniej twierdzi podręcznik „Jak udoskonalić wypowiedź ustną i pisemną”. Na marginesie: dość często kupuję różne podręczniki psychologiczne w rodzaju „Jak przestać się martwić i zacząć żyć!” lub „Jak zbudować harmonijny związek partnerski”, gdyż od niepamiętnych czasów nęka mnie być może naiwne, lecz równie niepokojące przekonanie, że kryją się w nich jakieś kluczowe informacje, bez których nie można szczęśliwie żyć*<sup>20</sup>.

Wplatanie w narrację tego typu nawiązań – odzwierciedlających świat, w jakim żyje bohaterka, ale też będących dla czytelnika po prostu okazją do dobrej zabawy – towarzyszy opowieści aż do samego końca.

Gdy Laura wypytuje Olivera, dlaczego rozwiódł się z żoną, ten odpowiada, że była ona bardzo dziecinna i zawsze kiedy się kąpał, przychodziła do łazienki i zatapiała mu wszystkie parowce. Wówczas wkracza do akcji Jana – matka Laury, a jednocześnie młodzieńcza miłość Olivera, którego, tak jak za dawnych czasów, nie przestaje nazywać Pażoutem – i informuje rozbawioną córkę, że ów komentarz pochodzi z filmu Woody’ego Allena. Co więcej, stwierdza, iż *większość tak zwanych myśli Pażouta to przejęte cytaty*<sup>21</sup>. Fragment ten potraktować by można jako jeden z licznych przejawów Vieweghowskiej autoironii, gdyż sporo zabawnych skojarzeń z *Powieści dla*

<sup>16</sup> Tamże, s. 5, 223.

<sup>17</sup> Tamże, s. 6.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, s. 7.

<sup>20</sup> Tamże, s. 9.

<sup>21</sup> Tamże, s. 92.

kobiet to również różnego rodzaju zapożyczenia. Swoiste przemieszczenie kulturowych ikon, nawiązań, stylistyk i konwencji nie tylko oddaje charakter przeobrażającego się czeskiego społeczeństwa (o czym będzie jeszcze szerzej mowa), ale też doskonale wpisuje się we wspomnianą już estetykę postmodernistyczną. W przyrządzonej przez Viewegha mieszance za tytuł jednego z rozdziałów służy refren popowej piosenki, Orfeusz pojawia się obok Człowieka w masce i Batmana, filmy Formana sąsiadują z serialem telewizyjnym *Barwy miłości*, a poezja Apollinaire'a robi na bohaterce takie samo wrażenie jak złota karta VISA. Hans (kolejny niedoszły narzeczony Jany) *wygląda trochę jak młody Clint Eastwood*<sup>22</sup>, a sama Jana po śmierci męża przypomina córce *piękne, szczupłe wdowy z amerykańskich westernów*<sup>23</sup>. Oliver – nie chcąc iść na spektakl o władcy, któremu Czarny Król zabiera ukochaną – stwierdza: *czułbym się jak matka Hamleta na przedstawieniu wędrownego teatru*<sup>24</sup>. Szekspir z kolei spotyka się kilka stron dalej z licznymi odniesieniami do świata reklamy. I nie chodzi tu bynajmniej tylko o same wyznania miłosne – umieszczone gdzieś pomiędzy sloganami reklamującymi wino (*W każdej butelce darmowa prawda*) czy tkaniny (*Wełna CHLUP z Miecholup*) – zgodne z regułami gry, które bohater w taki oto sposób tłumaczy ukochanej: *Mogę pisać do Ciebie tylko raz w miesiącu, a do tego na każdy list mam jedynie około sześćdziesięciu linijek, więc przeżywam prawdziwe katusze, będąc zmuszonym oszczędzać na każdym słowie*<sup>25</sup>. W reklamowy kontekst wpisany jest także poprzedni związek Laury. Porzucony przez dziewczynę Rickie podczas rozstania najbardziej ubolewa nad tym, że przez lata oszczędzała na ich wspólne mieszkanie w kasie mieszkaniowej z liskiem – nawiązując po popularnego spotu firmy, w którym występuje to właśnie zwierzątko<sup>26</sup>. Towarzyszącą liskowi piosenkę Oliver wyśpiewywać będzie później podczas każdej rozmowy na temat Rickiego, a kiedy ten próbuje odegrać się na bohaterce, wysyłając jej wulgarny SMS, Oliver komentuje to hasłem: *Nokia. Connecting people*<sup>27</sup>. Reklamowa retoryka dotyczy również – zarówno w powieści, jak i w jej filmowej adaptacji – specyficznego podejścia Czechów do religijności<sup>28</sup>. Obudzony przez kościelne

<sup>22</sup> Tamże, s. 148.

<sup>23</sup> Tamże, s. 67.

<sup>24</sup> Tamże, s. 183.

<sup>25</sup> Tamże, s. 6.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 95.

<sup>27</sup> Tamże, s. 99.

<sup>28</sup> Na temat stosunku Czechów do religii zob.: Mariusz Szczygieł, *Jak się państwu żyje bez Boga?*, [w:] tenże, *Zrób sobie raj*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2010, s. 105–139; tenże, *Krótką historią niechęci*, [w:] tamże, s. 141–152; tenże, *Dobrej zabawy z papieżem!*, [w:] tamże, s. 153–176; tenże, *Tu nikt nie lubi cierpieć*, [w:] tamże, s. 255–276. Szerzej na temat desakralizacji przestrzeni miejskiej w Pradze zob.: Joanna Derdowska, *Praskie przemiany*, Nomos, Kraków 2006.

dzwony Oliver stwierdza: *Rozumiem, że chcą się jakoś zareklamować, ale dlaczego nie wybiorą bardziej humanitarnej formy promocji – ulotki w skrzynce, billboardy, spoty w telewizji, balon na hel w kształcie oka opatrności*<sup>29</sup>. Wprowadzając ów drwiący komentarz, Viewegh także i jego nie zapomina ująć w ironiczny cudzysłów – rozdział opisujący poranne spotkanie wyrwanych z łóżka bohaterów nosi bowiem tytuł *Spacer gniewnych ateistów*<sup>30</sup>.

Świat reklamy związany jest też z samym powstaniem *Powieści dla kobiet*. Autor w specjalnym liście do czytelników, zamieszczonym na okładce książki, opowiada o tym następująco:

dyrektor agencji reklamowej *Rencar* zwrócił się do mnie z zapytaniem, czy nie chciałbym wziąć udziału w znanym projekcie *Poezja w metrze*, poszerzając go o prozę. Chętnie się zgodziłem, ponieważ od początku podobał mi się pomysł publikowania literatury pięknej w miejscach, w których zwykle widzimy reklamy dywanów czy oleju roślinnego. Natychmiast wymyśliłem fikcyjne losy mężczyzny w średnim wieku, pracownika agencji reklamowej, który w nietypowej formie „listów otwartych” walczy o utraconą miłość [...]. Pełen ciekawości i nierzadko wzruszenia odbiór ze strony pasażerów, w szczególności kobiet, oraz rozgłos medialny [...] przekroczyły nasze najśmielsze oczekiwania. Gdy po sześciu miesiącach zgodnie z planem zakończyliśmy publikację listów, mogliśmy z satysfakcją stwierdzić, że była to jedna z naprawdę udanych prezentacji tak zwanej sztuki w akcji. [...] Przez kolejne tygodnie i miesiące nieraz przyłapywałem się na tym, że myślę o bohaterach listu – i to nie tylko w metrze. Czy ona do niego wróci? – pytałem w duchu sam siebie, być może podobnie jak te z was, które owe listy czytały. Na koniec uwierzyłem w istnienie obu postaci [...]. Uświadomiłem sobie [...], że historia, którą zacząłem listami, wymaga zakończenia<sup>31</sup>.

Na uwagę zasługuje nie tylko fakt, że kampania reklamowa stała się punktem wyjścia i inspiracją dla napisania powieści, ale też sama forma komunikowania się z czytelniczkami, zapowiadająca całą serię pojawiających się w książce zwrotów, takich jak: *drogie siostry czy moje panie*. Tego typu bezpośrednie odwołania do kobiecego audytorium wprowadza, z jednej strony, atmosferę szczególnej swojskości w stylu „między nami kobietami”, z drugiej jednak nieustannie zdradza sztuczność narracyjnej konwencji. Najdobitniej widoczne jest to w finale, który rozpoczyna się od słów: *tak, wiem, drogie panie... ja też uwielbiam szczęśliwe zakończenia*<sup>32</sup>. Następujący po tym wstępnie *happy end*, w którym pogodzona rodzina gromadzi

<sup>29</sup> Cyt. za polską wersją językową filmu. Wszystkie cytaty z *Mężczyzny idealnego* przytaczam w polskim tłumaczeniu Magdaleny Domaradzkiej. Por. Michał Viewegh, *dz. cyt.*, s. 55.

<sup>30</sup> Tamże, s. 52.

<sup>31</sup> Tekst zamieszczony został na tylnej okładce cytowanego w niniejszym szkicu polskiego wydania *Powieści dla kobiet*.

<sup>32</sup> Michał Viewegh, *dz. cyt.*, s. 225.

się przy wigilijnym stole, a Oliver czule gładzi zaokrąglony brzuch Laury, wydaje się tu rozwiązaniem całkowicie nieprawdopodobnym, wprowadzonym do opowieści na zasadzie *deus ex machina*. Nawet na chwilę nie próbujemy w nie uwierzyć – po prostu bawimy się wyśmiewanym przez autora schematem fabularnym.

*Mężczyzna idealny* – adaptacja nakręcona w 2005 r. przez Filipa Renča – w odtworzeniu perypetii postaci wiernie podąża za literackim pierwowzorem, czemu niewątpliwie sprzyja scenariusz, napisany przez autora powieści. Równocześnie można zauważyć liczne przesunięcia i zmiany akcentów, służące przede wszystkim wykreowaniu przyjaznego dla odbiorcy świata atrakcji i dobrobytu. Nadmorską scenerię wczasów zastępują w filmie Tatry Słowackie, stwarzające lepsze pole do popisu dla operatorów – ujęcia ośnieżonych górskich szczytów z lotu ptaka są na pewno bardziej efektowne, niż zatłoczona w sezonie plaża. Znany czytelnikom przystojny właściciel jachtu dla potrzeb widzów zmienia się w równie urodziwego i bogatego spadochroniarza, który ma tę przewagę nad amatorem żeglugi, że zabiera Laurę na podniebną przejażdżkę, podczas gdy bohater książki mógł zaoferować bohaterce jedynie lekcję nurkowania, którą cyniczny opis Viewegha odziera z wszelkiego romantyzmu. Zmienia się też w *Mężczyźnie idealnym* wizerunek głównej bohaterki. O ile książkowa Laura nosi okulary, bo *po pierwsze dziś już naprawdę można [...] dobrać twarzowe oprawki, a po drugie dla zasady [odmawia] wkładania sobie palców do oczu*<sup>33</sup>, o tyle w filmie postać pozbawiona jest już jakiegokolwiek wady wzroku. W powieści bohaterka stwierdza, że niekiedy wydaje się sobie ładna, ale są również dni, kiedy czuje się *nieatrakcyjna, gruba i brzydka*<sup>34</sup>, a tymczasem w adaptacji widzimy zawsze śliczną, zgrabną, perfekcyjnie umalowaną i zupełnie pozbawioną kompleksów dziewczynę. Inaczej kończy się także wizyta u snobistycznego Huberta, mającego w zwyczaju nieustanne okazywanie swoim gościom własnej wyższości intelektualnej. W książce upokorzona Laura z płaczem wybiega na ulicę, by potem zwierzać się ze swoich nieszczęść wymiotującemu Oliverowi. W filmie na złośliwy komentarz, że mogłaby sobie wziąć relaksującą kąpiel w celu uporania się ze stresem, bohaterka publicznie się rozbiera, aby następnie przekornie wkroczyć do wanny. Na szczególną uwagę zasługuje kontrast pomiędzy filmowym i powieściowym opisem wizyty w salonie fryzjerskim. W adaptacji tworzy ona ramę dla całej opowieści, która snuta jest przez Laurę podczas kolejnych zabiegów pielęgnacyjnych. Dziewczyna

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 13.

<sup>34</sup> Tamże, s. 21.

wyduje się tu zupełnie niezainteresowana dokonywanymi na jej włosach eksperymentami i przekonana o własnej atrakcyjności opowiada o swoich perypetiach uczuciowych. W *Powieści dla kobiet* narratorka opisuje wizyty u fryzjera w całkowicie odmienny sposób: *Z jednej strony cały czas muszę wytrzymywać dokładne oglądanie swojej twarzy (bez okularów i z mokrymi, zlepionymi włosami wydają się sobie raczej brzydka), a z drugiej strony ciągle muszę wymyślać jakieś tematy do rozmowy*<sup>35</sup>.



Fot. 14. *Mężczyzna idealny* (2005, reż. Filip Renč)  
Idealna Laura

Postać stworzona przez Viewegha w powieści jest znacznie mniej nowoczesna i przebojowa, ze swoistym sentymentem spogląda na czeską specyfikę, a modne nowinki przyjmuje z pewną nieufnością. Przykładem może być szkoła językowa, w której studenci czołgają się po podłodze i udają różne zwierzaki. Książkowa Laura ucieka z niej czym prędzej, natomiast bohaterka filmu czuje się tam jak ryba w wodzie. Znamienny jest też sposób, w jaki narratorka powieści pisze o osobowości Rickiego – *jego prosty czeski świat od razu mi pasował jak dobrze rozchodzone kapcie*<sup>36</sup> – i jak odnosi się do jego ksywki:

*Moim zdaniem Richard, w przeciwieństwie do Rickie'go, jest całkiem dobrym, jakby pocziwym imieniem, ale Rickie nalegał, żebym łaskawie używała jego przezwiska. [...] Z początku miałam trochę problemów z wymawianiem tego słowa publicznie, ale się przyzwyczaiłam. [...] Wymawiałam to jednak [...] powściągliwie, jakby świadomie, jeśli rozumiecie, co mam na myśli, aby pokazać wszystkim, którzy mnie słyszeli i którzy być może tak jak ja wiedzieli, że to przezwisko jest, delikatnie mówiąc, kontrowersyjne, że mam do tego należyty, ironiczny dystans*<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Tamże, s. 49.

<sup>36</sup> Tamże, s. 44.

<sup>37</sup> Tamże, s. 15.



Adaptacja Renča, podobnie jak jej literacki pierwowzór, pełna jest rozmaitych intertekstualnych gier. W sekwencji wczasów na Wyspach Kanaryjskich pojawia się bar Casablanca z figurą Bogarta przy wejściu, Oliver czyta przed zaśnięciem powieść Viewegha *Vybíjená*<sup>38</sup>, a złośliwy Hubert naigrywa się z imienia Laury, stwierdzając, że wygląda na to, iż zaprosił do siebie *parę z romansidła*. W przeciwieństwie do wcześniejszej adaptacji prozy Viewegha, filmu Petera Kolihy *Wychowanie panien w Czechach* (1996), brak tu jednak gatunkowej refleksji i zabawy samym tworzywem opowieści. W końcówce *Mężczyzny idealnego* Oliver prezentuje projekt reklamy ze sloganem *Dzięki tamponom Triamax nic Cię nie zatrzyma*, ale nie tworzy on wcale ironicznego dystansu do biegnącej przez miasto Laury, która po lekturze listów z metra postanowiła wrócić do ukochanego. Efektem ostatniej sekwencji jest raczej wizja wyidealizowanego świata rodem z reklamowych spotów – bohaterowie padają sobie w objęcia na oczach bijących brawo współpracowników Olivera, by następnie zasiąść wspólnie z Janą i sąsiadem Žemlą do wigilijnej kolacji. Pod świąteczną choinką w centrum Pragi spotykają się natomiast – również bez żadnego ironicznego cudzy-słowo – redakcyjny grafik i fryzjerka Laury.

Niektóre fragmenty filmu przekształcają się wręcz w barwny wideoklip zmontowanych ze sobą atrakcji – roześmiana para bohaterów pojawia się na zjeździe w parku rozrywki, gra w golfa, kupuje markową bieliznę w galerii handlowej, pije drinki w modnych barach lub karmi słonie i huśta się na ich trąbach w pozbawionym krat, wyidealizowanym zoo. A wszystko w rytm wpadających w ucho popowych kawałków, które śpiewa po francusku czeska piosenkarka Iva Frühlingová. Teledyskowa narracja służy tutaj nie tylko kompilowaniu atrakcyjnych rozrywek, do których sprowadzone zostają szczęśliwe chwile w życiu głównej bohaterki. Również złe wiadomości pojawiają się w niemal SMS-owym skrócie. O tym, że babcia Laury miała wypadek, sąsiadka zachorowała na raka, a szefową bije mąż dowiadujemy się w tej samej stylistyce dynamicznie zmontowanych, krótkich ujęć, którym towarzyszy podkład muzyczny, wzbogacony niekiedy jedynie o skrótowy komentarz narratorki. Na podobnej zasadzie widok kochanków śpiących na przeciwnych brzegach łóżka czy jadących na wyciągu narciarskim w możliwie dużej odległości od siebie informuje nas o tym, że ich związek zaczyna się rozpadać. Tym sposobem opowiadana historia zmienia się w mozaikę drobnych fragmentów, która nie mówi zbyt wiele o motywacjach, uczuciach ani pragnieniach bohaterów i nawet nie próbuje oddać ich psychicznej złożoności. Wiarygodne psychologicznie postacie nie są też mocną stroną książki

<sup>38</sup> W Polsce książka ukazała się pod tytułem *Zbijany* – por. przyp. 1.

Viewegha, wolącego bawić się rolami i maskami protagonistów. Wydaje się, że zarówno w przypadku *Powieści dla kobiet*, jak i jej filmowej adaptacji taka postawa nie wynika z niedopatrzienia, lecz ze świadomego wyboru. O ile jednak autor literackiego pierwowzoru jest konsekwentny w poetyce drwiącego dystansu wobec świata przedstawionego, o tyle Filip Renč balansuje w swoim filmie gdzieś pomiędzy chęcią oddania charakteru powieści a próbą złagodzenia jej parodystycznej wymowy i tworzy znacznie upiększoną wersję Vieweghowskiej fabuły. Choć wspomniany wideoklipowy montaż kreuje w *Mężczyźni idealnym* swoisty dystans wobec perypetii bohaterów, mimo wszystko zbudowane w ten sposób sekwencje przypominają raczej popkulturowy dyskurs rodem z MTV niż wyrazistą parodię.

To, co pisarz chce osiągnąć poprzez odniesienia metaliterackie, nieustannie przypominające o ironicznym kontestowaniu gatunku, w filmie przeniesione jest niemal całkowicie na – zakorzeniony, rzecz jasna, w powieści – komicznie przerysowany wizerunek postaci, na które reżyser spogląda z kpiącym przymrużeniem oka. Nie zmienia to jednak faktu, że film w wielu miejscach znacznie łagodzi drwiący ton Vieweghowskiego opisu.

Dobrym przykładem ironicznego traktowania filmowych bohaterów oraz jednoczesnego ubarwiania i łagodzenia wizji pisarza jest sekwencja rozgrywająca się na lotnisku. Niemalże każdy gest uśmiechniętej od ucha do ucha Jany wydaje się tu przerysowany i pretensjonalny, podobnie jak słowa *morning*, *sweetheart*, skierowane do czeskiego pracownika linii lotniczych. O ile jednak sama scena odprawy utrzymana jest w tonie bliskim książce Viewegha, o tyle późniejsza podróż ruchomymi schodami, na których Janie kłaniają się coraz to bardziej ekscentryczni cudzoziemcy poprzebierani w turbany, meksykańskie kapelusze czy rastafariańskie czapki, jest już raczej komediową, fantazyjną inscenizacją niż satyrą. Innego przykładu dostarcza książkowy portret Ingrid, przyjaciółki Laury:

*Gdyby była o dwadzieścia trzy centymetry wyższa i nie miała tej przerwy między zębami, mało który mężczyzna odważyłby się do niej podejść; tak natomiast zaliczają ją wszyscy bez wyjątku. Ingrid stanowi dla nich niespodziewanie łatwą możliwość przespania się z Julią Roberts; gdy włoży buty na dwudziestopięciocentymetrowym obcasie (innych zresztą nie nosi) i zamknie usta, iluzja jest prawie doskonała<sup>39</sup>.*

W filmie natomiast narratorka stwierdza po prostu, że jej przyjaciółka uważa się za podobną do Umy Thurman, a w głębi kadru widzimy Ingrid, pozującą z białym parasolem obok tekturowego wizerunku aktorki, reklamującego film *Kill Bill* Quentina Tarantino. Zmiana ta z jednej strony

<sup>39</sup> Michał Viewegh, *dz. cyt.*, s. 7.

wpisuje się w szereg „aktualizacji”, które unowocześniają poszczególne elementy opowieści i próbują wpisać je w krąg najnowszych trendów kultury popularnej. Z drugiej jednak strony wesoły wygłup Ingrid z parasolem nie ma nic wspólnego z kpiarskim tonem, jakim przesycza Viewegh jej powieściowy wizerunek.

Podobnie rzecz ma się w przypadku mieszkającego po sąsiedzku pana Žemli. W filmie jest on smutnym mężem ciężko chorej kobiety, wodzącym smętnym wzrokiem za energiczną Janą. Gdy bojowe okrzyki żony starają się przywołać go do porządku, z rezygnacją wraca do mieszkania z balkonowych wypraw na papierosa. W powieści Laura nazywa go okrutnie *nadwornym błaznem*<sup>40</sup>, jego małżeńskie kłótnie dostarczają jej samej oraz Janie przedniej rozrywki.

Filmowa adaptacja *Powieści dla kobiet* pozwala także na przyjrzenie się gatunkowym schematom komedii romantycznej w jej specyficznej czeskiej odświeżeniu, gdzie słodycz zaprawiona jest nutką goryczy, a romantyzm zmacony przekornym realizmem. Tomasz Jopkiewicz trafnie zauważa, że niewątpliwym walorem *Mężczyzny idealnego* jest doskonale uwypuklona tragikomiczna tonacja, tak charakterystyczna dla czeskiego kina. Wyraża się ona w „przecuciu marności i śmieszności wszystkich życiowych poczynań”<sup>41</sup>. O tak rozumianym czeskim tragikomizmie interesująco pisał Mariusz Szczygieł, podkreślając zwłaszcza głęboko obecną w kulturze Czechów tendencję do „zaśmiewania lęków”<sup>42</sup> i „zagłuszania śmierci śmiechem”<sup>43</sup>, w myśl, że śmiech daje nam władzę nad tym, z czego się śmiejemy<sup>44</sup>. W książce *Gottland* Szczygieł wspomina o praskim Teatrze „Komedia” z kawiarnią „Tragedia” mieszczącą się w środku i jest to obrazek, który mógłby posłużyć za podsumowanie wszystkich analizowanych później przez autora czeskich teorii na temat humoru<sup>45</sup>. W filmie Renča w śmierć męża Jany wmieszane zostają *kielbasa na gazecie, kaszanka, kanapki z majonezem i śledzie*, a romansujący wiele lat później z bohaterką dietyk ukrywa przed żoną cotygodniowe zdrady pod przykrywką wyjść na squash – na każde spotkanie z kochanką zabiera sportowy dres i by nie wzbudzić podejrzeń, przed powrotem do domu spryskuje go wodą z solą.

Ale nie tylko tuszowany dowcipem tragizm sytuacji stawia pod znakiem zapytania przynależność gatunkową filmu. Jak zauważa Grażyna

<sup>40</sup> Tamże, s. 65.

<sup>41</sup> Tomasz Jopkiewicz, *Mężczyzna idealny*, „Kino” 2006, nr 11, s. 68.

<sup>42</sup> Mariusz Szczygieł, *Jak się państwu żyje...*, s. 118.

<sup>43</sup> Tamże, s. 207.

<sup>44</sup> Por. tamże.

<sup>45</sup> Zob. Mariusz Szczygieł, *Gottland*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2006, s. 299.

Stachówna, jedną z podstawowych cech komedii romantycznych jest jednakowa doza wzruszenia i humoru<sup>46</sup>. Tymczasem w *Mężczyźnie idealnym* Renča, podobnie jak w książce Viewegha, próżno szukać wzruszenia. Czy może nas poruszyć Laura oplakująca rozstanie z ukochanym, jeśli – zgodnie ze wskazówkami pewnego poradnika – podczas porannego joggingu wyobraża sobie głowę byłego chłopaka wdeptywaną w ziemię przy każdym kroku? Jak mamy się przejąć śmiercią ojca bohaterki, jeśli ona sama mówi, wspominając jego agonię: *gdyby jadł warzywa, ryby i produkty zbożowe, nie dostałby raka jelita grubego [...], no i w dodatku oszczędziłby mamie tego okropnego doświadczenia z wytatuowanymi grabarzami?* Również scena demaskacji Pażouta-Olivera, gdy Jana po powrocie z zagranicznej podróży odkrywa go nagiego we własnym mieszkaniu, nie ma w sobie nic ze łzawego melodramatu.

Jeśli przyjrzymy się pozostałym cechom komedii romantycznej, wyszczególnionym w artykule Grażyny Stachówny, okaże się, że o ile w *Powieści dla kobiet* znajdują one jedynie jawne przeciwieństwa, lub, co najwyżej, pojawiają się na zasadzie gatunkowego pastiszu, o tyle w *Mężczyźnie idealnym* możemy odnaleźć większość z nich. Choć pieniądze przeważnie dają tu szczęście, miłość wcale nie jest silniejsza od śmierci i trudno powiedzieć, by wieczny chłopiec przeobraził się w odpowiedzialnego mężczyźnię<sup>47</sup>, a o „poskromieniu Erosa”<sup>48</sup> nie może być mowy, gdyż bohaterom bynajmniej nie „wystarczają [...] namiętne spojrzenia, czułe westchnienia, serdeczne niepokoje i długie pocałunki”<sup>49</sup>, z pewnością film cechują: zręcznie napisany scenariusz, efektowna intryga miłosna, dowcipne dialogi, elegancja stylu, dyskretna ironia, inteligentny humor, para urodziwych i sympatycznych bohaterów (choć o urodzie Olivera można by dyskutować), kilku wybornych aktorów charakterystycznych w epizodach, nastrojowa muzyka, śliczne wnętrza (choć blok, w którym mieszka Laura, niekoniecznie nimi dysponuje), romantyczne plenery i aura powszechnej życzliwości<sup>50</sup>. Przy analizie powieści wątpliwe staje się też powtórzenie schematów fabularnych typowych dla komedii romantycznych. Choć, tak jak w klasycznym wzorcu, teoretycznie mamy tutaj przypadkowe spotkanie dwojga ludzi, przeszkody w postaci źle wybranego partnera, skomplikowaną intrygę nieustannie zbliżającą bohaterów ku sobie oraz

<sup>46</sup> Zob. Grażyna Stachówna, *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Rabid, Kraków 2001, s. 151.

<sup>47</sup> Por. tamże, s. 159.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Por. tamże, s. 153.

zwycięstwo prawdziwej miłości zwieńczone *happy endem*<sup>51</sup>, ostatecznie każdy z tych elementów wzięty jest w cudzysłów i potraktowany z obojętną dozą ironii. W filmowej adaptacji natomiast ironia ta rozmywa się, a pod płaszczykiem lekkiej i przyjemnej zabawy ukryte są – tak typowe dla komedii romantycznych i tak obce pisarstwu Viewegha – „przekazy o wadze uczucia w życiu człowieka, wierności i odpowiedzialności, o [...] zaletach rodziny i [...] powołaniu do rodzicielstwa”<sup>52</sup>. Krzysztof Loska zauważa, że powtarzalność jako wyróżnik tekstów gatunkowych „nie oznacza [...] niezmienności zespołu wzorców, norm i konwencji, gdyż gatunek jest przede wszystkim procesem historycznym, w którym istotną rolę odgrywają różnice, zmiany, wariacje, odstępstwa od reguł”<sup>53</sup>. Mając to na uwadze, możemy więc określić *Mężczyznę idealnego* mianem komedii romantycznej, nawet jeśli jej romantyzm zabarwiony jest realizmem i wcale nie wywołuje łzawych wzruszeń, a komizm służy niejednokrotnie „zaśmianiu lęku”.

Niewątpliwym atutem książki, który bynajmniej nie zagubił się w adaptacji, jest odzwierciedlenie społecznych przemian zachodzących w czeskiej rzeczywistości; napięcie pomiędzy socjalistycznym wspomnieniem a nowoczesną kulturą Zachodu. W *Powieści dla kobiet* nie jest to wprawdzie główny wątek – w przeciwieństwie do *Cudownych lat pod psem*, książce będącej autobiograficznym spojrzeniem na dzieciństwo w czasach socjalizmu, gdzie punkt widzenia chłopca zderza się z perspektywą dorosłego, patrzącego na wydarzenia już poprzez pryzmat doświadczenia z innej epoki – problematyka ta wciąż powraca jednak gdzieś między wierszami, w detalach pozornie mało istotnych, ale doskonale budujących wyrazistą atmosferę opisywanej rzeczywistości. Dobrym przykładem jest tu wypowiedź Laury o nauczycielce angielskiego z liceum: *właściwie nie była nawet anglistką, tylko przekwalifikowaną rusycystką, a ja od dziecka nie ufam przeróbkom. Przekwalifikowana rusycystka była dla mnie jak przerobiona sukienka po cioci. Taki językowy „second hand”*<sup>54</sup>. Z kolei w jednym z fragmentów poświęconych pracy w redakcji kobiecego magazynu bohaterka pyta koleżanki, *czy towarzyszył ci astrolog dał już nowe horoskopy?*<sup>55</sup>, po czym w nawiasie wyjaśnia czytelnikowi: *towarzyszył ci aluzja do pozytywnego oświadczenia lustracyjnego astrologa*<sup>56</sup>, a redaktorka odpowiada: *ten idiota znowu to przysłał za późno. [...]*

<sup>51</sup> Por. tamże, s. 156.

<sup>52</sup> Tamże, s. 159.

<sup>53</sup> Krzysztof Loska, *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, [w:] *Wokół kina...*, s. 8.

<sup>54</sup> Michal Viewegh, dz. cyt., s. 34.

<sup>55</sup> Tamże, s. 98.

<sup>56</sup> Tamże.

*Musiałymy z Vlastą napisać to same...*<sup>57</sup>. Liczne detale, sytuujące bohaterów pomiędzy komunistyczną przeszłością a kolorowym, modnym światem Zachodu odnaleźć można także w filmowej adaptacji książki Viewegha. Jak zauważa jeden z recenzentów, „udało się Renčowi zarejestrować stan przejścia, w którym od kilku dekad zawieszono są wschodnioeuropejskie społeczeństwa”<sup>58</sup>. Mieszkanie w brzydkim bloku na praskich Bohnicach kontrastuje tu z wnętrzami modnych klubów, drogich restauracji i markowych sklepów, wypełniających galerie handlowe. Szara codzienność zderza się z luksusem wakacyjnych kurortów i kolorowym światem pisma dla kobiet. W czołówce filmu, na rozwieszonym w wagonie metra plakacie, reklamującym czeską wersję coca-coli, wypina dumnie pierś półnagi robotnik z czerwonym sztandarem w dłoni.

Charakter przeobrażającego się czeskiego społeczeństwa, zarówno u Renča, jak i u Viewegha, doskonale odzwierciedla postać Jany – tłumaczki, która

*czasem mawia, że tłumaczy czeskie bzdury na angielski, niemiecki i hiszpański. Twierdzi tak przede wszystkim wówczas, gdy jest wściekła na różnych niby to top managerów, którzy przez całe życie nie zdołali nauczyć się żadnego języka obcego, a mimo to cmokają ze zniecierpliwieniem, gdy zdaje im się, że [...] za wolno tłumaczy takie słowa jak „górnica rozrządowa”<sup>59</sup>.*

Jana nie znosi Czechów, reklamówek i pociągów (widzimy jak w wagonie z obrzydzeniem walczy o miejsce dla swojego białego laptopa z innym podróżnym, który usiłuje na tym samym stoliku umieścić ociekające tłuszczem kanapki). Uwielbia natomiast cudzoziemców, lotniska i eleganckie markowe walizki. Kiedy tylko pojawia się w sali odlotów, zaczyna mówić po angielsku, posługując się przy tym czeskim paszportem, co wpędza w konfuzję pracowników lotniska, którzy nie bardzo wiedzą, w jakim języku się do niej zwracać. W duchu powieści pokazane zostaje w filmie także życie uczuciowe Jany, a zwłaszcza to, jak zawiodła się na czeskich mężczyznach – po zerwaniu z prostackim Pažoutem, gdy ten przyszedł do teatru w tenisówkach i narciarskim swetrze oraz wyraził nadzieję, że *Damy i huzary* to jakaś komedia, mama Laury jeszcze tego samego wieczoru poznaje eleganckiego mężczyznę w dobrze skrojonym garniturze, który mówi przytłumionym głosem, a kieliszek białego wina trzyma za nóżkę. *Gdy odkryła jego oszustwo z fałszywym wcieleniem*<sup>60</sup> (w przebitce montażowej widzimy tego samego mężczyznę w kolejowym wago-

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> Łukasz Maciejewski, *dz. cyt.*, s. 82.

<sup>59</sup> Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 8.

<sup>60</sup> Cyt. za polską wersją językową filmu.

nie przeżuwającego kielbasę z otwartymi ustami) *było już za późno*<sup>61</sup> (kolejna przebitka – obraz Jany w zaawansowanej ciąży). W ten sposób Laura uzasadnia stosunek matki do czeskiej historii, który w powieści opisany został następująco:

*dwudziesty ósmy października [rocznica utworzenia Czechosłowacji w 1918 r. – przyp. J. A.] jest dla mamy niemal tym samym, co konferencja jałtańska: w zamian za niepodległość państwa Masaryk wydał Czeszki na pastwę najróżniejszym Kondelikom, Švejkom, Jakešom, Milošom Zemanom i Pažoutom*<sup>62</sup>.

Taka filozofia życiowa Jany prowadzi nie tylko do tego, że całkowicie ignoruje ona czeskie święta narodowe, ale też zamiast obchodzić tradycyjną w Europie wigilię, co roku przyrządza indyka na Święto Dziękczynienia. Co więcej, potrawa ta wjeżdża na stół przy dźwiękach amerykańskiego hymnu i łopocie gwieździstych chorągiewek.

Zarówno Viewegh, jak i Renč doskonale pokazują nie tylko skrajności, lecz także dwuznaczność zmieniającej się rzeczywistości. Przykładem może być wątek odrzuconego przez Janę Pažouta, który dwadzieścia parę lat później zdobywa serce jej córki. Bohater będący ucieleśnieniem niechlujstwa, grubiaństwa, złego smaku i braku dobrych manier – cech uważanych przez Janę za typowe dla wychowanego w systemie komunistycznym czeskiego mężczyzny – przeobraża się po latach z Pažouta w Olivera. Pracuje jako „kreatywny” dla najbardziej prestiżowych agencji reklamowych. Przerzedzone dawniej włosy ma teraz modnie ogolone na łyso, a ze swej niedbałości o ubiór i społeczne konwencje czyni intrygującą, intelektualną pozę, która każe mu patrzeć na świat z mieszaniną ironicznego dystansu i bezpardonowej szczerości. Pomimo tej metamorfozy, z czasem Laura odkrywa w Oliverze wiele wad z jego poprzedniego „wcielenia”, nie mniej irytujących niż dawniej, choć w innym, bardziej nowoczesnym wydaniu. Chociaż bohater nie przypomina już dusigrosza, który nigdy nie zaprosił Jany nawet na skromną lampkę wina, traktuje jej córkę w gruncie rzeczy całkiem podobnie, tyle że w aurze nowobogackiego luksusu. Na imprezie w ekskluzywnym klubie, dokąd zabiera ze sobą Laure, zdradza ją z napotkaną tam przypadkiem gwiazdką lokalnego show-biznesu, a żeby zrekompensować dziewczynie niewierność, wykupuje wczasy na Wyspach Kanaryjskich i uważa sprawę za zamkniętą. Dwuznaczny wydźwięk wątku romansowego, tak u Viewegha, jak i u Renča, wydobyty zostaje poprzez samą stylistykę opowieści. Dramatyzm sytuacji nie tylko

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 10.

przełamany jest tragicomiczną tonacją, ale też sprowadzany bywa do sloganowych uproszczeń rodem z kolorowych pism, co wymusza na odbiorcy ironiczny dystans do uczuciowych perypetii postaci. Najdobitniejszym tego przykładem jest odkrycie przeszłości Olivera, przeistaczające się w tytuł na okładce magazynu: *Najpierw z matką, a po latach z córką*.

Również sprowadzanie życiowych dramatów do chwytliwych haseł i satyra na stylistykę prasy kobiecej ma tutaj dość dwuznaczny charakter. Książkowa Laura pracuje w redakcji pisma *Pogodzona ze sobą* (które Oliver nazywa *Bravem dla czterdziestolatek*)<sup>63</sup> i niejednokrotnie szydzi z naiwności czytelniczek, by zaledwie chwilę później ulec tym samym schematom myślenia, okazać identyczną łatwowierność<sup>64</sup>. W filmie czasopismo nosi nazwę *Kobieta spełniona*, jednakże ani czytelniczki, ani redaktorki nie wydają się pogodzone i spełnione w swoim życiu. Główna bohaterka nie tylko odpowiada na listy nadsyłane do redakcji, ale też je zgrabnie przeredagowuje, a czasem wręcz wysnuwa z nich nowe historie, które jej zdaniem bardziej nadają się do publikacji. W ten sposób dostosowuje rzeczywistość do oczekiwań czytelniczek, chcących raczej oderwać się od nieciekawej codzienności, niż pograć w związanych z nią problemach. W redakcji pracują też: sfrustrowana rozwódka, dwie nieszczęśliwe mężatki, samotny grafik i szefowa, która okazuje się ofiarą przemocy domowej. Kwintesencją świata kolorowych pism staje się scena, w której posiniaczona *kobieta spełniona numer jeden*, czyli redaktor naczelna, w następujący sposób przeprowadza wywiad z jedną z gwiazd czeskiego show-biznesu: – *Czy ma pani depresję? Nie? O, to trochę szkoda... To znaczy dla naszego czasopisma, to miałam na myśli*<sup>65</sup>.

Ostentacyjne powracanie do konwencji rodem z kobiecej prasy i literatury popularnej z jednoczesnym ich bezlitosnym ośmieszaniem – podobnie jak i wiele innych Vieweghowskich wątków – przywodzi na myśl realia komunistycznych Czech, gdzie na wielką skalę tępiono ten rodzaj rozrywki. Jak pisze Mariusz Szczygieł, „w 1950 roku ogłasza się [...], że wydanie najmniejszej kieszonkowej powieści dla kucharek jest czynem przeciwko państwu”<sup>66</sup>. Specjalne komisje przeszukują księgarnie i wydawnictwa, urządza się publiczne zbiórki szmiry, na których dzieci z zapalem drą książki, by te już nigdy nie wróciły do obiegu, a na drzwiach jednej z bibliotek pojawia się tablica: „czytelnicy, na pewno akceptujecie fakt, że nie

<sup>63</sup> Tamże, s. 8.

<sup>64</sup> Dobrymi przykładami są fragmenty poświęcone wierze w horoskopy czy łzom wylanym przez Laurę nad listem od jednej z czytelniczek – zob. Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 98, 139.

<sup>65</sup> Cyt. za polską wersją językową filmu. Por. Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 67.

<sup>66</sup> Mariusz Szczygieł, *Gottland*, s. 170.



wypożyczymy już braku (szmira, kryminały, powieści przygodowe)<sup>67</sup>. Równocześnie tego typu książki zastąpiła tandeta socjalistyczna, pisana przez nowych autorów i niejednokrotnie będąca jedynie ideologiczną przeróbką popularnych wcześniej konwencji<sup>68</sup>.

Powroty do minionej epoki i zarazem usilne próby, by raz na zawsze zostawić za sobą jej relikty, widoczne są także w powieściowych scenach dostosowywania mieszkania w bloku do europejskich standardów, czemu niestrudzenie oddają się Jana i jej córka. Uderzają też w *Powieści dla kobiet* fragmenty z niemieckiego poradnika, który czyta Laura z zamiarem uporządkowania swojego niestabilnego życia uczuciowego. Kiedy bohaterka próbuje przełożyć rady autorki na czeską rzeczywistość, okazuje się to niemożliwe. Zachodnia pani psycholog nie wzięła bowiem pod uwagę, że jedna z jej czytelniczek mieszka w ciasnym pokoju w bloku i nie ma samochodu, by wyjechać nim za miasto.

Te aspekty zanikają w filmie Renča, który chętniej wydobywa z powieści błyszczące gadzety nowej epoki niż zużyte relikty poprzedniej. Nie przeszkadza mu to jednak w świetnym sportretowaniu swoistej manii przedmiotów dotyczącej Vieweghowskich bohaterów. Laura, ku rozpaczy Olivera, całuje z czułością pluszowego kangurka, który podobno przynosi jej szczęście, bez zastanowienia odrzuca niemodnie ubierającego się grafika, a niewłaściwy ubiór jest też jej naczelnym zarzutem wobec Olivera, gdy ich związek przechodzi kryzys. Kiedy bohaterka oświadcza przyjaciółce, że znalazła nową miłość, Ingrid całkiem słusznie podsumowuje: *kochasz jego markowe ciuchy i brykę*. Modnie wyglądający spadochroniarz właściwie nie istnieje jako bohater o określonym charakterze czy osobowości – jego wizerunek wykreowany jest wyłącznie za pomocą drogich gadżetów, ekskluzywnych sportów, firmowych strojów i połyskujących kusząco kart kredytowych. Ale nie tylko eleganccy i bogaci bohaterowie uwikłani tu zostają w magiczny krąg przedmiotów. Prostuduszny Rickie, który kładąc nogi na stole straszy Janę dziurawymi skarpetkami i jest dość daleki od pozwania na kogokolwiek, zajmuje się sprzedażą telefonów komórkowych i ma zwyczaj oceniania ludzi po tym, jaki posiadają model – ku radości widzów czyni to także wtedy, gdy na ekranie telewizora pojawia się Osama Bin Laden z słuchawką nie najnowszego już telefonu w dłoni. Przedmioty okazują się nieodłącznym elementem wątków romansowych. Można wręcz odnieść wrażenie, że nie sposób się zakochać bez SMS-owych flirtów czy zakupienia ukochanemu pomarańczowego fotela ze sklepu „The Art of Living”. Szczególnym przykładem ironicznego wpisania życia uczuciowego

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Zob. tamże, s. 171.

postaci w marketing lepiej lub gorzej sprzedających się produktów jest następujący list Olivera (odnoszący się, rzecz jasna, do wspomnianych już wyznań z wagonów metra):

*Nie pozostaje mi nic innego, jak kontynuować tę nieco kosztowną kampanię reklamową, choć w żaden sposób nie mogę sprawdzić jej skuteczności. Wprowadzie wszyscy o niej mówią, więc wydawałoby się, że jest to kampania udana, ale Ty, czyli decydująca grupa docelowa, milczysz. „Wyśle” Ci jeszcze kilka listów, a potem zobaczymy: albo moja natrętna reklama w końcu zadziała, ujmie Cię za serce, a ja będę mógł Ci sprzedać mój produkt (= moją miłość), albo się to nie uda i firma (= ja) splajtuję. Takie jest życie w wolnej gospodarce kapitalistycznej<sup>69</sup>.*

Pierwsze ujęcie filmu ukazuje podejrzanie lśniące, ruchome schody w praskim metrze. Przesuwające się stopnie w ładnie zakomponowanym ujęciu przypominają taśmową produkcję towarów. Na tych właśnie schodach pojawia się Laura, krzyżuje przekornie nogi we wdzięcznym „x” i już po chwili znika w czeluści korytarza. Właściwie można by bez przeszkód potraktować ową czołówkę jako zapowiedź tego wszystkiego, co czeka widza aż do napisów końcowych, a więc historii wpisującej się w schematy gatunku, jednocześnie próbującej potraktować go z przekornym wdziękiem. Bohaterka jadąca w przeciwną stronę niż inni pasażerowie nie bez powodu mija po drodze reklamy popularnych opowieści o miłości – filmu *Dziennik Bridget Jones* i nowej książki Roberta Fulghuma *Třetí přání* (*Third wish*), która ukazała się w Czechach w 2004 r. w przekładzie Jiříego Hrubego i stała się tam prawdziwym bestsellerem. Nietrudno doszukiwać się podobieństw<sup>70</sup> zwłaszcza z *Dziennikiem Bridget Jones*, chociaż szukająca miłości czeska odpowiedniczka Bridget bynajmniej nie cierpi na nadwagę ani na brak zainteresowania ze strony płci przeciwnej. Wbrew poetyce literackiego pierwowzoru autoironia filmu Renča błędnie wśród barwnych gatunkowych klisz, a *happy end* nie jest już wcale wzięty w Vieweghowski drwiący cudzysłów. Za odzwierciedlenie owego przełożenia akcentów można uznać polski tytuł filmu – *Mężczyzna idealny*. Metaironia naigrywającego się z siebie powieścidła dla kobiet nie przekształca się bowiem w kpiarski ton filmowego romansidła, sztydzącego z własnych gatunkowych uwarunkowań, lecz zanika w zabawnej komedii romantycznej, która – choć niepozbawiona czeskich smaczków, intertekstualnych odniesień i drwiącego dystansu względem bohaterów – jest w gruncie rzeczy sympatyczną, kolorową produkcją spod znaku niby to wyśmiewanej przez reżysera popkultury.

<sup>69</sup> Michal Viewegh, *dz. cyt.*, s. 104.

<sup>70</sup> Por. Łukasz Figielski, *Bridget Jones z czeskiej Pragi*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat – Kultura”, 27.10.2006, s. 81.