

Film czechosłowacki odnaleziony



KAROL SZYMAŃSKI

Publikacja polskiego tłumaczenia *Czechosłowackiej Nowej Fali* Petera Hamesa może się wydawać eksploracją tematu bardzo specjalistycznego i do specjalistów skierowanego, wręcz archeologicznego. Zwłaszcza dziś, kiedy – jak sugeruje autor – słabnie świadomość międzynarodowości kina: historia filmu staje się coraz bardziej historią filmu anglojęzycznego, z naciskiem na kulturę popularną, i do przeszłości należą czasy, gdy znajomość Renoira, Rosselliniego i Mizoguchiego była równie dobra, jak Wellesa i Hitchcocka.

W rzeczywistości refleksja nad czechosłowacką Nową Falą (dalej: CNF) dotyczy jednego z najważniejszych ruchów w kinie światowym, stawianego obok niemieckiego ekspresjonizmu, sowieckiego realizmu ekspresyjnego i włoskiego neorealizmu. Traktuje o filmach i reżyserach niezwykle popularnych w latach 60. XX wieku – w czasach, kiedy czechosłowacka twórczość zdobywała rokrocznie nagrody na najważniejszych festiwalach filmowych; kiedy *Miłość blondynki* święciła miesiącami triumfy w paryskich i nowojorskich kinach; kiedy *Sklep przy głównej ulicy* i *Pociągi pod specjalnym nadzorem* przyniosły Czechosłowacji dwa Oscary w ciągu trzech lat; kiedy Forman, Menzel i Chytilová byli stawiani obok Bergmana, Antonioniego i Godarda.

Peter Hames, związany z brytyjskim Staffordshire University, specjalizuje się w historii kina Europy Środkowo-Wschodniej, a filmem czechosłowackim pasjonuje się już od lat 70. Przeczytał chyba wszystko, co na ten temat napisano; obejrzał wszystko, co się dało obejrzeć¹. Dokonał imponującej pracy dokumentacyjnej i interpretacyjnej, która zaowocowała dwoma wydaniem *Czechosłowackiej Nowej Fali* (pierwsze, z roku 1985, zostało gruntownie zmienione i uzupełnione po 20 latach) oraz opublikowaną w 2009 r. monografią *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Można by powiedzieć, że Hames jednoosobowo przywrócił historii kina zjawisko i dzieła, które po 1968 r. miały być zamknięte w sejfie na wieczność, wymazane z dziejów kultury i zapomniane.

Zaletą *Czechosłowackiej Nowej Fali* jest klarowny i żywy język: autor stawia sobie za cel pisanie prosto, by dotrzeć do szerokiego kręgu czytelników, dla których żargon teorii semiotycznych i psychoanalitycznych w pracach filmoznawczych jest przeszkodą, i zarazić ich entuzjazmem dla kina czeskiego i słowackiego². Hames posiadał trudną sztukę streszczania filmów – jego opisy są równie ciekawe dla tych, którzy ich nie widzieli, jak i tych, którzy je znają. Okazuje się, że ta umiejętność warsztatowa ma implikacje badawcze – umożliwia au-

torowi snucie interesujących interpretacji, choćby *Stokrotek* i *O czymś innym* Věry Chytilovej, nie przez opisywanie wrażeń, jak to zwykle robi krytyka, lecz przez werbalną rekonstrukcję tego, co klatka po klatce widać na ekranie.

Struktura książki opiera się na analizie twórczości poszczególnych reżyserów. Początkowe i końcowe rozdziały omawiają dzieje czechosłowackiej kinematografii przed II wojną światową i po 1968 r. oraz polityczny, społeczny, gospodarczy i kulturalny kontekst jej funkcjonowania. Natomiast ścisła historia CNF zawiera się w czterech rozdziałach. W pierwszym z nich (*Pierwsza Fala*), oprócz twórczości Jana Kadára i Elmara Klosa, Ladislava Helgego, Vojtěcha Jasnego, Štefana Uhera, Františka Vlácilá oraz Karela Kachyňa, zostały opisane dzieje czechosłowackiego kina w latach 40. i 50. W następnym (*Wpływ realistów*) znalazło się omówienie twórczości Jaromila Jireša, Evalda Schorma i Hynka Bočana, w kolejnym (*Szkola Formana*) – Miloša Formana, Jaroslava Papouška i Ivana Passera. Natomiast w najobszerniejszym rozdziale (*Literatura, fantazja i eksperyment*) znajdujemy analizę dzieł Pavla Juráčka, Jiříego Menzla, Jana Němca i Věry Chytilovej, a także twórców Słowackiej Fali oraz dodatkowo m.in. Jana Švankmajera, Juraja Herza, Zbyňka Brynychy. Taka struktura książki, przyporządkowująca reżyserów do ogólniejszych tendencji, na pewno sprzyja przejrzystości studium, nie da się jednak ukryć, że jest dość sztuczna i ograniczająca. Bogactwo tematyczne i stylistyczne filmów rozsadza ramy wyróżnionych nurtów. Co jednak istotniejsze, przyjęty przez Hamesa układ (zamiast na przykład wykładu w porządku chronologicznym) utrudnia śledzenie ewolucji ruchu nowofalowego. Czytelnikowi jest dana historia dokonania poszczególnych twórców i jej kontekst, natomiast na własną rękę musi on sobie zrekonstruować skalę zjawiska, jego rozwój i przemiany w czasie.

Zazwyczaj początki CNF datuje się od, wyprodukowanych w 1963 r., fabularnych debiutów długometrażowych Jireša (*Pierwszy krzyk*), Chytilovej (*O czymś innym*) i Formana (*Czarny Piotruś*) i – w konsekwencji – jej pojęcie dość często odnosi się jedynie do twórców młodych, objawiających się od początku lat 60. Hames rozumie jednak CNF szeroko – jako grupę nowatorskich filmów, stworzonych przez reżyserów wszystkich generacji, choć nie zaprzecza, że to najmłodszy stanowili siłą napędową ruchu. Logicznie uznaje, że skoro takie filmy, jak *Gdy przychodzi kot*, *Małgorzata, córka Łazarza* i *Sklep przy głównej ulicy* są konwencjonalnie zaliczane do Nowej Fali, to i ich twórców, starszych od Formana, Chytilovej i Jireša – Jasnego i Vlácilá, a nawet jeszcze starszych – Kadára i Klosa, należy włączyć do grona reżyserów CNF, przyjmując za rozstrzygającą krytyczną zawartość i innowacyjny charakter ich dzieł z końca lat 50. i z lat 60. Hames zwraca przy tym uwagę na przykład na fakt, iż to właśnie *Gdy przychodzi kot* pierwszy otworzył puszkę Pandory z tematami będącymi dotąd tabu w czeskim kinie, ale też złamał dotychczasowe ograniczenia formalne, krępujące fantazję wizualną i innowacyjność stylistyczną.

Oryginalnym wkładem Hamesa, istotnym dla zrozumienia źródeł rozwoju CNF, jest dowartościowanie tzw. Pierwszej Fali³. Autor poświęca dużo przenikliwej uwagi filmom nakręconym w latach 40. i 50., które – przez tematyczne i formalne zerwanie z konwencjami socrealistycznymi – utorowały drogę rozwojowi kina w następnej dekadzie. Przypomina, że w realiach powojennej kinematografii – splecionej socrealistyczną doktryną i biurokratyczną opresją – niemożliwa była ani realizacja twórczych indywidualności, ani tym bardziej uformowanie jakiejś grupy

artystycznej czy pokoleniowej. Czymś, co działało przeciw ortodoksji, mógł być jedynie (jak stwierdził Josef Škvorecký) „artystyczny zdrowy rozsądek” ujawniający się – nie bez kłopotów – w twórczości takich reżyserów, jak Otakar Vávra, Václav Krška czy Jiří Krejčík. Pierwsze symptomy odwilży w kinematografii, zauważalne w latach 1957-1958, zostały zdławione podczas niesławnego zjazdu filmowców w Bańskiej Bystrzycy w 1959 r., przy czym Hames odnotowuje, że początkowo impulsy krytyczne wychodziły z szeregów twórców partyjnych – za pierwszy film Pierwszej Fali jest uważany *Osamotniony* Helgego z r. 1957. Co istotne, Hames nie traktuje „pierwszofalowego” dorobku jedynie w kategoriach przypisu w prehistorii Nowej Fali. Ma on samoistną wartość, a wiele filmów – jak na przykład *Białą gołębicę* Vlácilu lub *Tęsknotę* Jasnego – można postrzegać jako dzieła nowofalowe *avant la lettre*.

Kolejnym atutem monografii Hamesa jest ściśle związanie genezy i specyfiki CNF nie tylko z tym, co się działo po II wojnie, ale przede wszystkim z rodzimą tradycją artystyczną i filmową okresu międzywojennego. Nie bez powodu autor omawia działalność awangardowej grupy Dziewięciśił, opisuje filmy Gustava Machatego, Josefa Rovenskogo i Martina Friča, sukcesy Jiříego Voskovca i Jana Wericha oraz zbiorowy sukces kinematografii czechosłowackiej na festiwalu w Wenecji w 1934 r. Przeciwstawia się bowiem tendencji do postrzegania kultur małych narodów jako odbicia kultury dużych i – w konsekwencji – rozpatrywania (jeśli w ogóle) czeskich międzywojennych dokonań filmowych jako wtórnych wobec francuskich czy niemieckich. Sugeruje, że być może potrzebują one, jak Franz Kafka, swojego Maksa Broda, który wykreowałby ich znaczenie ponadlokalne.

Wbrew niektórym werdyktom filmoznawczym Hames uważa, że CNF spełnia najistotniejsze przesłanki pozwalające uznać ją za ruch filmowy, i to taki, który należy sytuować obok najważniejszych w historii kina: była ściśle związana ze zmianami społeczno-politycznymi w CSRS w latach 60., stanowiła emanację potrzeb społeczeństwa przechodzącego radykalną transformację oraz przyniosła drastyczny przełom estetyczny w stosunku do poprzedników. Zdaniem autora CNF zerwała z socrealizmem bardziej kategorycznie niż szkoła polska w końcu lat 50. lub kino węgierskie na początku lat 70.; była też – ze względu na swoje znaczenie polityczne i osiągnięcia estetyczne – czymś bardziej istotnym i trwałym niż jej nowofalowe odpowiedniki we Francji, Wielkiej Brytanii czy Niemczech.

Konstytuując w ten sposób podłoże i znaczenie CNF, Hames kładzie nacisk na wewnętrzne, narodowe tradycje i źródła, uważając, że to one, a nie zewnętrzne impulsy, zapewniły jej różnorodność i nieefemeryczność. Zdecydowanie rozprawia się z postrzeganiem CNF jako ruchu powstałego pod wpływem prądów na Zachodzie, a więc będącego tylko odbiciem nowych fal francuskiej i angielskiej, jedynie przetwarzającego zdobycze *cinéma-vérité*, amerykańskiego kina bezpośredniego czy neorealizmu, nawiązującego do *nouveau roman* i teatru absurdu itd. Oczywiście widzi związki i oddziaływania, ale traktuje je jako naturalny przejaw znajomości tendencji światowej sztuki, a nie dowód ulegania wpływom. Chętnie, przy okazji, odnotowuje, że twórcy, których posądza się o wtórność, nie mogli w momencie realizacji swoich filmów znać rzekomo naśladowanych dzieł. Zwraca też uwagę, że to, co zachodnia krytyka pomniejszała jako „już widziane” lub co uznawała wręcz za epigońskie, w rzeczywistości było awangardowe. Książka Hamesa w ogóle pełna jest porównań filmów czechosłowackich z dorobkiem światowej ki-

nematografii – odnotowuje analogie już dawno zauważone i wręcz oklepane, ale przynosi też skojarzenia oryginalne i zaskakujące: dla wstępnej sekwencji *Pociągów pod specjalnym nadzorem*, w której Miloš Hrma jest ubierany w mundur kolejarzski, Hames znajduje podobieństwo w scenach koronacji w *Iwanie Groźnym* Eisensteina i *Ryszardzie III* Oliviera; w *Diamentach nocy* widzi paralele z halucynacjami Buñuela; *O uroczystości i gościach* kojarzy mu się z elegancją *Zeszłego roku w Marienbadzie* Resnais'ego. Dzieła Menzla sytuuje w kontekście dokonań Truffauta, Renoira i Franju, za najbliższego Formanowi uznaje Olmiego, zaś twórczość Chytilovej stawia obok prac Rivette'a.

Te różne rozsiane po książce porównania i zależności prowadzą Hamesa do dwóch ciekawych konstatacji, trafnie definiujących pewne specyficzne wyróżniki CNF. Po pierwsze, pokazują one, że w filmach czeskich jest coś więcej niż w stanowiących punkt odniesienia dziełach Bressona, Godarda czy Resnais'ego – jest w nich życie i lekkość, nie są śmiertelnie serio (by nie powiedzieć: śmiertelnie nudne i nabzdyczone), dzięki czemu dają widzowi więcej przyjemności i stwarzają większe pole do interpretacji. Ponadto Hames wydobycia różnicę między tym, jak inaczej definiowano awangardowość i polityczność filmów oraz jak inne było znaczenie wyzwania estetycznego na Zachodzie i w Czechosłowacji. Bierze na przykład takie *Stokrotki* i dowodzi, że nie tylko rejestrują i kwestionują życie w komunistycznej CSRS, ale równocześnie stanowią obiekt estetyczny, podczas gdy propagandowe filmy Godarda czy polityczne dzieła brazylijskiego *cinema novo*, choć miały podobne cele, to cierpiały na brak dowcipu Chytilovej i usuwały z pola widzenia – jako burżuazyjne – wszystko, co mogło być uznane za piękne. Hames zauważa też przewrotnie, że to antysystemowe dzieła czeskich i słowackich twórców przyniosły bardziej przekonującą i głębszą charakterystykę relacji między jednostką a społeczeństwem niż zachodnie filmy polityczne, podejmujące te kwestie wprost.

Zjawisko CNF możemy analizować – jak Hames celnie spostrzega – tylko z pozycji własnego kontekstu kulturowego, niemożliwe jest jego dogłębne zrozumienie z punktu widzenia czeskiego i słowackiego. Hames podejmuje jednak wysiłki, by zniwelować tę różnicę – czasami bardzo udanie, czasami wzbudzając pewne obiekcje. Przypomina na przykład znaczenie niektórych postaci, niedocenionych albo zapomnianych, mających istotny wpływ na historię CNF, zarówno intelektualny, ideowy, jak i praktyczny, choćby scenopisarski. Przywraca właściwe miejsce osobom, które na Zachodzie nie zdobyły takiej reputacji, jak Menzel, Forman czy Chytilová i których filmy, nawet jeśli docierały za granicę, to pozostawały nie do końca rozpoznane; podkreśla więc znaczenie środowiskowego autorytetu Evalda Schorma oraz wielokierunkowej działalności Pavla Juráčka i Ester Krumbachovej, zaliczając ich do kluczowych postaci CNF; dowartościowuje Němca, który za granicą był ignorowany, a którego filmy wywoływały w CSRS silne emocje. Z drugiej jednak strony zauważmy, że o ile Hames potrafi zrozumieć niuanse dwuznaczonej pozycji Kachyňi, o tyle umyka mu, na przykład, ambiwalencja roli i dokonań tandemu Kadár – Klos. Co do pierwszego cytuje zarzuty, że jego filmy były oficjalnie aprobowane i popierane, że pracował bez przeszkód zarówno w końcu lat 50., jak i po roku 1968, i że nigdy do końca nie zidentyfikował się z awangardowymi zdobyczami CNF, choć równocześnie z analizy filmów Kachyňi jasno przecieży Hamesowi wynika, że były one skrajnie krytyczne, że jako pierwsze mierzyły się

z zakazanymi tematami, że zatrzymywała je cenzura i że otwierały nowe perspektywy filmowe. Natomiast w przypadku Kadára i Klosa okazuje się, że Hames nie jest już w stanie na tyle głęboko wejść w ówczesny kontekst czeskosłowacki, by wydobyć niejednoznaczność wysokiej pozycji i silnego oddziaływania *Oskarżonego* w dziejach CNF: na ile było to rezultatem nowatorskich walorów filmowych i rzeczywistej siły krytycznej, a na ile efektem doraźnych potrzeb polityki kulturalnej dopuszczającej konstruktywną krytykę w granicach określanych przez władzę i przeciwstawiającej doświadczonych twórców młodym, nonkonformistycznym debiutantom?

Hames ujmuje rewolucyjność CNF jako jeden z przejawów – najbardziej widoczny na arenie międzynarodowej – fermentu intelektualnego w Czechosłowacji lat 60. Jego celem jest pokazanie, że eksplozja kreatywności w sztuce filmowej była jednym z wymiarów szerszego zjawiska wzrostu aktywności ideowej i ruchu intelektualnego we wszystkich dziedzinach życia: w ekonomii, polityce, sztuce, filozofii. Zwraca przy tym uwagę na pewien paradoks: międzynarodowy sukces CNF nie wynikał z jakichś „wywrotowych” czy „rewolucyjnych” właściwości, które mogłyby się przysłużyć zachodniej propagandzie antykomunistycznej; najistotniejszymi cechami CNF były bowiem – parafrazując Karela Kosika z *Dialektyki konkretnego* – nie polityczne aluzje, krytyka i ataki, ale skupienie na podstawowych aspektach ludzkiej egzystencji, takich jak groteska, absurd, śmierć, śmiech, świadomość i odpowiedzialność moralna. Dzieła czeskosłowackich reżyserów skorygowały na korzyść negatywny obraz CSRS ukształtowany w czasach zimnej wojny. Mimo to po 1968 r. CNF została zdławiona i niemal wymazana z historii. Nowofalowe filmy antycypowały bowiem wolność ekspresji i swobodę wypowiedzi, które przeniesione w czasie Praskiej Wiosny na inne płaszczyzny społecznego funkcjonowania, a także do prasy, radia i telewizji, spowodowały interwencję Układu Warszawskiego.

Hames wieloaspektowo analizuje, jak w warunkach komunistycznego państwa sztuka niebędąca z założenia polityczną staje się polityczna. Autor nawołuje co prawda, by odrzucić jednostronne odczytania CNF, jednak swoimi badaniami udowadnia coś, co było do przewidzenia: że w komunizmie wszystko jest polityczne. Omawiając na przykład najbardziej według niego kontrowersyjny film Nowej Fali – *O uroczystości i gościach*, nie pomija politycznego poziomu interpretacji, którego wyczuleni na alegorie Czesi nie mogli przeoczyć (zawartych w filmie kodów, ale też aluzji wprost, takich jak np. fizyczne podobieństwo Gospodarza do Lenina), skupia się jednak na wymiarze, który miał się okazać profetyczny: na zagadnieniu, w jaki sposób zwykli ludzie przystosowują się do życia w reżymie opartym na przemocy. Analizując *Stokrotki*, interpretuje finał jako zobrazowanie poglądu, że konformizm oparty na apatii i braku zaangażowania jest bardziej destrukcyjny niż głupie ekscesy bohaterów. Tłumacząc z kolei znaczenie Schorma w czeskiej kinematografii, zauważa, że jego *Odwaga na co dzień* i *Powrót syna marnotrawnego*, choć – paradoksalnie – używały klasycznych środków i prostego języka, to były najżywiej dyskutowane i miały wielki wpływ, ponieważ stawiały najwnikliwszą społeczną diagnozę i podnosiły kluczowy problem: jak inteligentny człowiek może żyć w świecie podwójnych standardów?

Trzeba jednak powiedzieć, że choć Hames celnie i z różnych stron naświetla czynniki decydujące o „polityczności” CNF, to jakby zatrzymuje się przed posta-

wieniem tezy w sposób oczywisty z jego analiz wynikającej, a która pojawi się *expressis verbis* dopiero w następnej książce – *Czech and Slovak Cinema: wolność artystyczna, kreatywność przywracająca sztuce autonomię*, w totalitaryzmie jest sama w sobie antysystemowa i polityczna. Niemniej Hames zauważa jeszcze inny antysystemowy, wolnościowy aspekt filmów CNF. To, co pisze o dziełach Němca i Chytilovej, budzących zawsze i wszędzie silne reakcje, odnosi do całej Fali: *Diamenty nocy* zrywają z konwencjonalną narracją i motywacją psychologiczną, a ich zakończenie, w opozycji do realizmu, pozostawia widowni wolność wyboru; *Stokrotki*, żonglujące z percepcją i nawet niepróbujące kreować realistycznej iluzji, łączą formę estetyczną z deklaracją polityczną i feministyczną w „dokument filozoficzny”, wymagający od widzów aktywnego zaangażowania. Filmy te, podważając konwencjonalne oczekiwania i kolejne nasuwające się podczas oglądania interpretacje, również z tego powodu stanowiły prowokację. Reżyserzy Nowej Fali domagali się bowiem wolności nie tylko dla siebie jako twórców, wolności rozwijania indywidualnego świata i osobistego stylu, ale także wolności dla widowni. Filmy miały wymagać aktywnego zaangażowania i współpracy, miały stale podtrzymywać widzów w gotowości. W interakcji z widownią miały mobilizować do konstruowania znaczeń, do szukania własnego rozumienia prawdy.

W *Czech and Slovak Cinema* Hames napisze, że mówi się, iż wszystkie filmy są polityczne, ale niektóre są bardziej polityczne od innych. Te niektóre to paradoksalnie nie te angażujące się w tematy i idee z pierwszych stron gazet i nie te żarliwie i perswazyjnie opowiadające się po jakiejś stronie. Doświadczenie czechosłowackie uzmysławia, że istotnie polityczne okazują się dzieła, które przyznają sztuce autonomię od zadań dydaktycznych, moralnych i politycznych oraz dają widzowi swobodę w znalezieniu znaczenia i „prawdy”, a przez to wyrażają postawę antyideologiczną i odrębność od obowiązującej polityki. I tę niedopowiedzianą, choć wyczerpująco opisaną w *Czechosłowackiej Nowej Fali* charakterystykę należy uznać za kluczową dla określenia wyjątkowości dzieł czechosłowackich twórców.

Istotą pierwszej, początkowej fazy CNF było zerwanie z normatywną tradycją socrealizmu. Słowem kluczowym stała się „prawda”, twórcy z początku lat 60. mówili o powinności pokazywania prawdy, obserwacji codziennego życia, rejestracji otaczającej rzeczywistości. Chytilová wypowiedziała wówczas często cytowane zdanie, że kłamstwo w sztuce powinno być karane sądownie. Z czasem nastąpiło przesunięcie akcentów, pojawiało się coraz więcej poszukiwań indywidualnych i eksperymentów formalnych, coraz bardziej chodziło o przekazanie własnej, osobistej prawdy, o możliwość tworzenia w sposób zgodny z wewnętrzną potrzebą. W miarę umacniania się Nowej Fali i słabnięcia nacisków biurokratycznych postawy twórców stawały się bardziej radykalne, a ich dzieła – prowokacyjne myślowo i formalnie. Za słowa-klucze można wówczas uznać już nie tylko „prawdę”, ale też „wolność” i „prowokację”. W dążeniu do przedstawienia własnej prawdy filmowcy wykorzystywali wiele modeli i wzorów: neorealizm, *cinéma-vérité*, nową falę francuską, amerykańskie kino bezpośrednie, *nouveau roman*, teatr absurdu i Kafkę, powracali do rodzimych lirycznych i surrealistycznych tradycji międzywojennych. Wielość wpływów i różnorodność postaw twórczych zaowocowała różnorodnością produktów: CNF zawiera skrajności takich filmów, jak *Odwaga na co dzień* i *Owoce rajskich drzew spożywamy*, a między

nimi pełne spektrum możliwości, kombinację różnych strategii i sposobów artystycznych.

Niektórzy historycy różnorodność tę, brak łatwo identyfikowalnego i uchwytnego zjawiska, traktują – łącznie z tezą o braku powiązania z wyraźnym przełomem społecznym i historycznym – jako argument za tym, że ruch filmowy o nazwie Czechosłowacka Nowa Fala nie istniał. Hames przeciwstawia się tym poglądom wielorako. Po pierwsze uważa, że CNF jest przykładem na to, iż różne sposoby zaangażowania i ekspresji są możliwe w tym samym czasie i tym samym ruchu. Twórczość czeskich i słowackich filmowców dowiodła sztuczności podziału na to, co realistyczne i nierealistyczne w kinie, pokazała nieadekwatność rozróżniania elitarnego i popularnego, zniosła antynomie tego, co intelektualne, i tego, co estetyczne. Dalej Hames przekonuje, że pod formalną różnorodnością postaw twórców CNF kryje się fundamentalna jedność: ich filmy były estetycznie nowatorską odpowiedzią na potrzeby społeczeństwa wychodzącego z okresu politycznego i kulturalnego dogmatyzmu. Wreszcie dowodzi, że choć Nowa Fala odwoływała się do różnych inspiracji i używała różnych środków, to jej główny przekaz był jasny i oczywisty: antytotitalitarny. Tym, co łączy tak różne dzieła, jak *Stokrotki*, *Małgorzata, córka Łazarza*, *Odwaga na co dzień*, *Kilian zawsze wraca*, *Pali się, moja panno* czy *O uroczystości i gościach*, jest antysystemowe przesłanie wolnościowe.

Wszystkie te analizy Hamesa prowadzą do wniosku, że cechami konstytutywnymi CNF, tym, co decyduje o jej swoistości, spójności i żywotności jest: – po pierwsze, przekaz wolnościowy, w wymiarze by tak rzec, artystycznym i egzystencjalnym raczej niż politycznym, domagający się zarówno dla twórców, jak i widzów swobody tworzenia i konstruowania znaczeń, odkrywania własnej prawdy; po drugie zaś, połączenie dwóch tendencji – podejmowania tematów społecznych i mierzenia się z rzeczywistością oraz dowartościowania poszukiwań formalnych i osobistego języka.

Dzieła CNF były i pozostają otwarte na interpretacje na trzech poziomach: indywidualnym, politycznym i metaforycznym. Dotyczy to nie tylko enigmatycznych i silnie symbolicznych dzieł Němca, Chytilovej czy Juráčka, ale też filmów, których charakter wydawał się już rozpoznany i przezroczysty. Hames zauważa bowiem na przykład, że dziś – po pięćdziesięciu niemal latach – wkład „grupy Formana” w historię CNF jest co prawda opisany i oceniony, ale natura dzieł Formana, Passera i Papouška jest – może nawet bardziej niż kiedyś – podatna na różne interpretacje: czy pokazują one humanistyczny portret codziennej rzeczywistości, czy też są gorzką polityczną alegorią, czy może bezlitosną wiwisekcją duchowych źródeł totalitaryzmu?

Hames stworzył więc wyczerpującą monografię, uwzględniającą historyczną genezę i bogactwo dokonań CNF, a równocześnie, co jest jeszcze jedną zaletą, ukazał otwarte perspektywy interpretacyjne i potencjał inspiracji dla współczesnych filmoznawców. Szczególnym wyzwaniem jest historia CNF dla filmoznawstwa polskiego, bo też w ogóle czytanie książki z naszej perspektywy jest wyjątkowo intrygujące. I to zarówno na poziomie przypominania konkretnych szczegółów, takich, jak na przykład ten, że półsamodzielne czeskie zespoły twórcze powstały na wzór wcześniejszych i sprawdzonych polskich, jak i na poziomie ogólniejszym, na przykład częstego konfrontowania CNF z polską szkołą filmową. Interesujące jest śledzenie asocjacji w historii czechosłowackiego i polskiego kina powojen-

nego: jak różnie wyglądały – w zasadniczo podobnych warunkach polityczno-społecznych – obie kinematografie w latach 50., ale też, na przykład, jak nieporównywalna była skala represji, jakim poddano czechosłowackie kino w epoce Husakowskiej „normalizacji”, z biurokratycznymi kagańcami nakładanymi polskim twórcom chociażby w stanie wojennym. Poza tym, nie da się tego uniknąć, lekturze towarzyszy ciągle porównywanie polskiego kina z dorobkiem południowych sąsiadów, prowadzące summa summarum do jednej generalnej refleksji: jakie to głębokie różnice w naszych kulturach wpłynęły na to, że filmy CNF są tak odmienne od polskich, i że jedna niepełna dekada lat 60. zaowocowała w CSRS erupcją filmów i talentów, którymi można by obdzielić całą kinematografię PRL-u? Ciekawe i inspirujące pole działania, tym bardziej że CNF pozostaje u nas nierozpoznana i niedoceniona. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że wielu jej dokonań, często pierwszoplanowych, nie było ani wówczas, ani później w rozpowszechnianiu kinowym lub telewizyjnym, ale przede wszystkim dlatego, że wyzwania, jakie niesły filmy czechosłowackie, w Polsce nie przerobiono. Poza anachroniczną książką Janusza Skwary⁴, katalogiem towarzyszącym przeglądowi *Filmy pod specjalnym nadzorem*⁵ czy rozdziałem z *Dekady filmu*⁶ Andrzeja Wernera nie mamy właściwie nic więcej do powiedzenia – brak polskiej literatury przedmiotu. Lukę tę wypełnia dopiero edycja tłumaczenia monografii Petera Hamesa.

Można by też zauważyć, że *Czechosłowacka Nowa Fala* kompensuje jeszcze inny, ogólniejszy brak. Antonín J. Liehm opowiada, że kiedy wreszcie, w 1974 r., ukazała się w Nowym Jorku jego książka *Filmy pod specjalnym nadzorem*⁷ będąca zbiorem wywiadów ze wszystkimi najważniejszymi twórcami sukcesu czechosłowackiego kina i mająca swoją własną skomplikowaną historię wydawniczą po zdławieniu Praskiej Wiosny, to stała się ona nieoczekiwanie lekturą obowiązkową w niektórych amerykańskich szkołach filmowych. Kiedy Liehm pytał dlaczego, skoro tak niewiele się w niej mówi o rzemiośle filmowym, tłumaczono mu, że właśnie z tego powodu – bo traktuje o tylu ważnych rzeczach, o których przyszłym filmowcom przeważnie się nie wspomina, a nad którymi powinni się zastanawiać. To spostrzeżenie doskonale pasuje do książki Hamesa, w której autor przywołuje czasy, kiedy twórcom filmowym o coś chodziło, a sztuka filmowa była polem komunikacji i ekspresji społecznej. *Czechosłowacka Nowa Fala* porusza tyle ważnych spraw, o których dziś przy okazji filmu już się zwykle nie mówi.

KAROL SZYMAŃSKI

Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska, E. Ciszewska, I. Hansz, K. Chojnowski, J. Matyskiela, G. Świętochowska, Gdańsk 2009.

¹ Chociaż zauważyć trzeba kilka ważnych braków, niekiedy wy tłumaczalnych – do dziś dokuczliwą – niedostępnością filmów (np. *Fajek* lub *Procesji do Najświętszej Pani* Jasnego), niekiedy jednak trudnych do wybronięcia (np. Hames bardzo pobieżnie – tylko jeden akapit – pisze o *Oskarżonym* Kadára i Kłosa, dość lako-

nicznie traktuje też późne filmy Schorma – *Koniec proboszcza* i *Siódmy dzień, ósmą noc*).

² Z walorów tych nie skorzysta, niestety, czytelnik polskiej edycji monografii Hamesa, która została fatalnie (zbiorowym wysiłkiem) przetłumaczona, puszczona bez rzetelnej korekty i nie wiedzieć czemu (skoro jest indeks osób), bez indeksu tytułów, wydrukowana poniżej standar-

dów, do których „słowo/obraz terytoria” przyzwyczało nas swoimi innymi książkami, i wprowadzona na rynek ukradkiem – po dwóch latach od daty wydania. Znowu zaprzepaszczone szansę na to, by przełamać społeczne stereotypy odbioru „czeskiego filmu”, nadrobić filmoznawcze zaległości i wprowadzić do szerokiego obiegu polskiej kultury dokonania czechosłowackiej kinematografii adekwatnie do ich rangi i międzynarodowej recepcji.

³ Nazywanej w polskim filmoznawstwie „drugim pokoleniem”.

⁴ J. Skwara, *Nowy film czechosłowacki*, Warszawa 1968.

⁵ *Filmy pod specjalnym nadzorem. Festiwal Kino Czeskie i Słowackie lat 60.* 18-28.10.2004, red. K. J. Zarębski, J. Słodowski, Warszawa 2004.

⁶ A. Werner, *Dekada filmu*, Warszawa 1997.

⁷ A. J. Liehm, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłum. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404.